

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
HUSITSKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Diplomová práce

Posvátný prostor

v čase gotického myšlení, umění a architektury

Sacred space

-

In the era of gothic thinking, art and  
architecture

Vedoucí práce: ThDr.Kamila Veverková Th.D.

Autor: Bc. Jiří Sobek

2013

## **PODĚKOVÁNÍ**

Zde, se patří po právu vyjádřit poděkování nejprve Bohu, za dar života i ducha, poté vedoucí této diplomové práce paní ThDr. Kamile Veverkové Th.D. za vstřícnou trpělivost při vedení a poskytnutí nejen odborných konzultací, stejně jako za vklad nezměřitelných informací při dosavadním studiu. Podobně pak panu prof. ThDr. Janu Blahoslavovi Láškovi, ještě za usměrnění představ i toku myšlenek. Zde si dovolím vložit také poděkování svým nejbližším, za lásku i vzácnou podporu a svým přátelům za otevření stavidel nezištné pomoci.

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato diplomová práce, pokud bude o ní projeven zájem, byla umístěna v Ústřední knihovně UK a používána ke studijním účelům.

Na Krakovci dne 22. dubna 2013

Bc. Jiří Sobek

**Anotace:**

Diplomová práce s názvem „Posvátný prostor - v čase gotického myšlení, umění a architektury“ se dílčím způsobem zaobírá určitou specifikací posvátného prostoru, funkcí a smyslu středověkého kostela, následně svědectvím a událostmi přítomných i podmiňujících počátky vývoje gotického umění, jež vnutilo svá pravidla povšechné středověké tvorbě, a jehož vliv se paprskovitě rozbíhá, počínaje XII. a XV. stoletím konče. Podstatná část textu je pak věnována uplatnění daných pravidel v posvátných prostorách hradu Karlštejna.

**Abstract:**

The thesis entitled Sacred space in the era of Gothic thinking, art and architecture deals with a certain specification of the sacred space, the function and meaning of the medieval church, events leading to the beginnings of Gothic art which left its imprint on the general medieval art and whose influence radiates from the 12th century and ends in the 15th century An essential part of the text is dedicated to using the given rules in the sacred space of the castle Karlstein.

**Klíčová slova:**

Posvátný prostor, Gotika, Katedrála, Světlo, Umění, Architektura, Karel IV., Hrad Karlštejn, Kostel Panny Marie, Kaple sv. Kateřiny, Kaple sv. Kříže,

**Keywords:**

Sacred space, Gothic, Cathedral, Illumination, Art, Architecture, Karel IV., Karlstejn castle, Church of Our Lady, Chapel of St. Catharine, The Chapel of The Holy Cross,

## Obsah

Seznam zkratek.....	6
1. Úvod.....	7
2. Posvátný prostor.....	8
2.1. Poetika křesťanské sakrální stavby.....	10
2.2. Chrámová stavba jako boží příbytek.....	13
2.3. Výtvarné dílo jako prostředník.....	21
3. Gotika.....	24
3.1 Obecný nástin stavu společnosti na dobovém pozadí.....	24
3.2 Čas nového umění.....	33
4. Posvátné prostory hradu Karlštejna.....	45
4.1 Stručné představení hradu Karlštejna.....	45
4.2 Císařský palác.....	48
4.2.1 Kostel Panny Marie.....	49
4.2.2 Kaple sv. Kateřiny.....	52
4.2.3 Kaple sv. Kříže.....	54
5. Závěr.....	74
6. Literatura.....	77
Primární literatura.....	77
Sekundární literatura.....	77
Encyklopedie a slovníky.....	81
Elektronické dokumenty.....	82
Seznam příloh.....	83
Příloha číslo 1.....	84
Příloha číslo 2.....	85
Příloha číslo 3.....	86
Příloha číslo 4.....	87
Příloha číslo 5.....	88
Příloha číslo 6.....	89
Summary.....	90

## Seznam zkratek

### *Užité zkratky biblických a apokryfních knih*

Zkratky biblických knih a citace jsou uvedeny dle *Písma svatého Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih)* Českého ekumenického překladu (dále ČEP).

### *Ostatní užité zkratky*

<b>hebr.</b>	hebrejsky
<b>např.</b>	například
<b>srov.</b>	srovnej
<b>tj.</b>	to jest
<b>pozn.</b>	poznámka
<b>str.</b>	strana

## 1. Úvod

Rámcem ústředního tématu této práce s názvem „Posvátný prostor v čase gotického myšlení, umění a architektury“ je svým způsobem vymezen jejím názvem. Je vedena snahou vyložit či určit dílčí charakteristiky i povahy posvátného prostoru, určité linie poetiky sakrální stavby, odvážné počátky času nového (gotického) umění a jejich vrcholnou formu uplatněnou v posvátných prostorech hradu Karlštejna. Daná problematika samozřejmě zahrnuje obsahově velké množství vzájemně navrstvených tematických celků a nelze ji proto v její celé šíři pojmout do následujících stránek a vyjádřit tak všechny aspekty, kdy mnohé si zaslouží hlubší a přesnější analýzy. Záměrem je také poukázat v obecnější rovině na zpřítomněné skutečnosti, kdy slavné události určující posvátný prostor a směr lidského konání, vedeného snahou zalíbit se Bohu (profesní a lidský aspekt úlohy nebývají v rozporu), dalece přesahují rámec dějinného a duchovního vývoje jednoho období. Celá naše evropská kultura se pohybuje ve velkém příběhu setkávání náboženských soustav i snah a jejich podání je v tradicích, zachycených psaným slovem, či na fyzické úrovni samotným zhmotněním ve stavbách a umění. Od nepaměti jsou lidé vábení světelnou nádherou přítomnosti, natož pak zaslíbené budoucnosti.

Struktura práce pak odpovídá definovanému záměru. Může se zdát, že některému z témat je věnováno až příliš místa. Jednalo se však o období velmi složité, které mělo podstatný dopad a vliv na další osudy utváření dějinných událostí hlavně v Evropě. Z hlediska této práce vyvstává určitá potřeba mít porozumění pro myšlenky a atmosféru tvořící pozadí události doby, i pro uchopení jejího inspirativního významu.

## 2. Posvátný prostor

*„Děkujeme Ti, že nás osvobozuješ od posvátné úcty k slovům lidí kolem nás i k slovům nás samotných“.*<sup>1</sup>

„Snad největší problém je samotné určení toho, co je posvátné, a co se tudíž vztahuje k Bohu a k zázračnu. Je to něco, co nemůže jednoduše vytvořit lidská vůle. Známý antropolog Mircea Eliade, který věnoval několik studií otázce posvátna, užíval speciální termín „hierofanie“: Každé posvátné místo předpokládá hierofanii, průnik posvátna, který vyúsťuje v to, že se oddělí oblast z kosmu, která se následně promění v něco kvalitativně jiného“. Jako příklad hierofanie Eliade uvádí známý biblický příklad Jakobova snu o žebříku, který spojuje nebe i zemi, a o tom, jak Bůh mluví z nebes a o stavbě oltáře na posvátném místě (Gen. 28:12-22)“<sup>2</sup>.

Dle Tylera (1990:16) monoteistická náboženství rozdělila svět na posvátná a světská místa, a tím vytvořila náboženskou geografii, která se zachovala převážně na místech, kde byly postoje a chování věřících ovlivněny posvátnými místy. I v raných pohanských kulturách posvátný prostor ovlivňoval, kde se lidé pohybovali, co dělali a jak<sup>3</sup>. „Vše lidské, profánní<sup>4</sup> proniká v numinózní, posvátné, a vice versa, posvátné proniká v profánní. Profánní a posvátné je konstantní a je nezbytné. Přesněji řečeno, profánní s posvátným jsou dvě neoddělitelné, vzájemně propojené existenciální modality. Žádná nenahradí druhou. Ostatně i většina bezvěrců se chová nábožensky, aniž o

---

<sup>1</sup> BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova proroctví pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012, s. 123.

<sup>2</sup> LIDOV, Alexej. Hierotopie, vytváření posvátného místa jako předmět kulturní historie a forma tvůrčí činnosti. *Byzantská revue 2009*, s. 41 - 42.

<sup>3</sup> PARK, Chris C. *Sacred Worlds - An Introduction to Geography and Religion*. London: Routledge, 1994. s. 249.

<sup>4</sup> Profánní je opakem svatosti, je obecným, normálním pro všední užívání. NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 690 - heslo Posvátný, Posvěcen, posvětití.



tom ví<sup>5</sup>. Dle A. Novotného je Posvátný - příslušný k svatyni, též související s pojmem „svatý“ a „Svatý je pouze Bůh (Ž 99,9), nebo jeho jméno (Ž 99,3; 111,9) a vše, co nějak přijde do styku s Bohem, nebo má vztah k Bohu nebo je jím užito nebo jemu vyhrazeno, má charakter svatosti, jest posvěceno“<sup>6</sup>. Svatý znamená Boží, tedy Bohu náležející. Posvátné místo je výjimečné tím, že je Hospodinovým majetkem. „Svaté je to, kde je svatyně, tedy kde je přítomen sám Bůh“<sup>7</sup>. Přičemž věci či osoby samy o sobě svaté nejsou<sup>8</sup>, ale svatost jim může být propůjčena tím, že jsou odděleny a dostávají se do blízkosti Boží<sup>9</sup>. Posvátné stavby, chrámy, tedy patrně vznikaly na místech, kde lidé zakoušeli přímou přítomnost božské moci. Výběr posvátných míst se liší u každého náboženství, i ve vývoji jediného náboženství se kritéria pro tento výběr mohou změnit. Některá posvátná místa jsou spojována s dřívějšími mýty a legendami, jiná jsou převzata od minulých náboženství. Posvátná místa jsou považována za věčná a jejich zeměpisná poloha zůstává stejná<sup>10</sup>. „Posvátný prostor tak může být ve své nekonečnosti také plně neuchopitelný nebo zcela nehmotný. Jackson a Henrie (1983) rozdělují posvátná místa podle důležitosti na mysticko-náboženské, domovinu a historická posvátná místa. Posvátná místa nemusí být vždy trojrozměrná a ohraničená, říká Stoddard (1987). Pro náboženskou geografii jsou důležitá posvátná místa, cesty a celé oblasti“<sup>11</sup>. „ Ať už

---

<sup>5</sup> ŠTAJNOCHR, Vítězslav. *Panna Maria Divotvůrkyně*. Uherské Hradiště: Slováké Muzeum v Uherském hradišti, 2000, s. 8.

<sup>6</sup> NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 690 - heslo Posvátný, Posvěcen, posvětití.

<sup>7</sup> BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova prorocství pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012, s. 254.

<sup>8</sup> Pojem svatosti bychom nepochopili plně, „kdybychom v něm viděli jen oddělenost ode všeho stvořeného, vyvýšenost nad světem, nesrovnatelnost (Iz 55,8nn), dokonalost a živelný odpor proti všemu nečistému, nesvatému, hříšnému. Do pojmu biblické svatosti patří také nesrovnatelná, lidskými prostředky neměřitelná a nepochopitelná láska. Svatost Boží je v podstatě spasitelná“. NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 1 021 - heslo Svatost, svatý.

<sup>9</sup> Tamtéž s. 690, heslo Posvátný, posvětití.

<sup>10</sup> PARK, Chris C. *Sacred Worlds - An Introduction to Geography and Religion*. London: Routledge, 1994. s. 252-253.

<sup>11</sup> PARK, Chris C. *Sacred Worlds - An Introduction to Geography and Religion*. London: Routledge, 1994. s. 251.

je to díky boží prozřetelnosti, prastaré tradici nebo pouhé síle estetického působení, všechna tato místa mají výrazný duchovní rozměr<sup>12</sup>. Všechny starověké kultury a náboženství měly svá svatá a posvátná místa a vykonání pouti k nim, bylo projevem úcty i pokání neodmyslitelně spjatých s náboženským rituálem. Tak se různé náboženské soustavy potkávají a stýkají, udržujíc tak tradice a svá podání. Také ve středověku byla pro křesťany prubířským kamenem poutí, především k Božímu hrobu. „Je velkou ironií dějin – a nejspíš i věrným obrazem lidské existence a povahy, že toto místo, považované za nejposvátnější na Zemi, odráží jak nejvyšší cíle lidstva, tak mnohé z jeho nejbolestivějších ran“<sup>13</sup> a to i přesto, že nekonečný Bůh přesahuje veškerou ohraničenost a každý protiklad<sup>14</sup>. „Jeruzalém je svaté město nikoli pro náboženskou posvátnost, pro „genius loci“, pro svou starobylost, věhlas a význam ani pro své náboženské zanícení“<sup>15</sup>, Jan zjevuje, že Jeruzalém již krásný je, když září Boží slávou.

## 2.1. Poetika křesťanské sakrální stavby

„Tady bylo vykonáno něco obdivuhodného: kostel je velký, prostorný a světlý...“<sup>16</sup>. „Ve středověku se objevily ohromné kostely, někdy nesprávně nahromaděny k sobě a nazývány katedrálami. Gotický kostel se od románské baziliky lišil hlavně světlem. Nové stavební techniky umožnily ve 12. století stavět větší okna. Na výstavbě gotického kostela se podílelo obrovské množství řemeslníků. Gotické kostely byly veřejné

---

<sup>12</sup> CARR-GOMM, Philip. *Posvátná místa, poutní svatyně od Stonehenge po Santiago de Compostela*. Přeložili Václav Procházka a Eva Křístková. Praha: Brána, 2009, text z obalu knihy.

<sup>13</sup> Tamtéž s. 47.

<sup>14</sup> ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka*. Přeložili Karel a Vlasta Kubišovi. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 69.

<sup>15</sup> BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova proroctví pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012, s. 255.

<sup>16</sup> OHLER, Norbert. 2006. *Katedrála. Náboženství, politika, architektura, dějiny*. Jinočany: Nakladatelství H & H Vyšehradská, 2006, s. 11.

projekty, které přispěly k rozdělení hospodářských statků a vývoji řemesel“<sup>17</sup>.

Není pochyb o tom, že téma křesťanské sakrální (církvní) stavby těsněji či volněji souvisí s tématem křesťanské víry<sup>18</sup>. Náboženská témata jsou v těchto stavbách téměř všudypřítomná. Pojem křesťanská sakrální stavba je vyjádřením hodně obecným, jistě je lépe ho přiblížit prostřednictvím konkrétního popisu, který tak může sloužit jako ilustrativní doklad, aby nedošlo k určitému zkreslení či asymetrii. Kostel a boží muka, jsou názvy, jež přibližují dvě odlišné stavby, dvě různé věci, ale už v případě kostela a chrámu tomu tak již není. „Naše jazykové povědomí nám patrně nedovolí, abychom nějaký venkovský kostelík nazývali chrámem; naproti tomu žádný věcný důvod nebrání tomu, abychom jednu a tutéž stavbu nepojmenovali, kupříkladu, jednou Svatovítským chrámem, podruhé Svatovítskou katedrálou, potřetí kostelem svatého Víta. Tento případ je ovšem výjimečný, neboť katedrála<sup>19</sup> je chrám přesně vymezeného druhu, zatímco kostel a chrám jsou co do věcného obsahu synonyma i když ne absolutní“<sup>20</sup>. Za chrám budeme ochotni zpravidla považovat rozlehlejší kostel, navíc většinou městský. Daná velikost a s ní ruku v ruce jdoucí vznešenost jsou odrazem určitého emočního zabarvení, které svým způsobem, ulpívá na samotném slově chrám, na katedrále pak v ještě hojnější míře. Náhlému přívalu spontánní radosti z velkolepého, nádherného chrámu postaveného z kamene se nelze divit. Naproti tomu kostel, se může jevit, jako pojmenování vyjadřující určitou „všednost“ nevelkých rozměrů, ale také

---

<sup>17</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 66-68.

<sup>18</sup> „Osobně důvěřovati v Boha...jde o celkový vztah důvěry...býti přesvědčen o skutečnosti Božích projevů...ve víře je obsažena složka věrnosti...víra je spjata s životním obrátem a pokáním...pravá víra se nezakládá na vnějších zázracích...“ NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 1195 - 1197 - heslo Věřiti, víra.

<sup>19</sup> „Podle definice je katedrála hlavní kostel biskupství, a tedy městský kostel, umění katedrál bylo proto v Evropě spjata především se znovuzrozením měst“. DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 97.

<sup>20</sup> HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, str. 127.

blízký citový vztah, kostelík, kostelíček, vytrhujících nás z všednodenní otupělosti.

Mezi objekty a dalšími architektonickými výtvary, jež nás obklopují, zaujímá sakrální stavba výlučné místo, patří mezi největší a nejslavnější produkty lidského snažení. V místech, kde zapustila kořeny institucionalizovaná náboženství, soustředili vládcové úsilí celých národů na budování chrámů. V této chvíli nejde až tak o mimořádnost jejího vzhledu, ta může být a je vlastně teprve důsledkem, nýbrž o výjimečnost funkce. Vztah mezi posvátným a profánním (kolikrát zastoupeným člověkem) tvoří v jistém smyslu síla víry, jež vytvořila často mimořádné stavby, a jsou to naopak architektonické výtvary, jež svým dosahem, svou schopností zapůsobit, účinkovat jako dějiště obřadů a slavností, stvrzovaly a posilovaly onu víru, upevňovaly ji v myslích kněží, vladařů i světské populace. Jejich zvláštnost spočívá v tom, že není určena k nějakému konkrétnímu světskému praktickému účelu, nýbrž k tomu, aby naopak člověka ze služby účelovým praktickým zájmům alespoň na chvíli vytrhovala, „aby mu poskytla odstup od nich, dala mu nahlédnout svět jako celek, umožnila zamyslet se nad jeho uspořádáním a smyslem, ale také nad osobní odpovědností vůči tomuto smyslu; tato stavba je prostorem dočasného popření utilitarit<sup>21</sup>, je prostorem transcendence, místem k modlitbě“<sup>22</sup>. K tomu, že místa k modlitbě se chápala stále více jako „posvátná místa“, přispěly i dva faktory. „Křesťané na nich slavili bohoslužbu nejen zpěvem<sup>23</sup>, modlitbou a kázáním, nýbrž i

---

<sup>21</sup> utiliter, utilitās, užitečnost, prospěšnost, ku prospěchu, k užitku (alci někomu, pro někoho). PRAŽÁK, J. M., NOVOTNÝ, F., SEDLÁČEK, J. *Latinsko - český slovník*. Čtrnácté vydání. Praha: Česko-Slovenská Grafická unie A.S., 1940. s. 1264.

<sup>22</sup> HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, str. 127.

<sup>23</sup> „Ve středověku měla hudba své místo...zásadně jako součást určitých lidských činností, do nichž byla zapojena,..Interpretace chorálů byla ve středověku věcí kněze a sboru kleriků; zpěv žen a shromážděných věřících byl zakázán již ve 4. století...“ SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vydalo nakladatelství Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem v Praze, 2001, s. 52 a 65.

hostinou, v níž je Kristus tajemně přítomen<sup>24</sup>. A tento duchovní proces Božího posvěcení, to je smířením v Kristu a tím rozhodnější prokazování příslušnosti k němu, je umožněn tím, „že věřící přebývají v Kristu Ježíši (1K 1,30). Krátce lze říci, že posvěcení, způsobené Bohem v Ježíši Kristu, stojí na počátku duchovního a mravního života křesťanova, ne až na jeho konci<sup>25</sup>. „Kostel má eschatologický význam. Aby člověk vstoupil do Božího domu, musí překročit práh, symbol přechodu ze světa zraněného hříchem do světa nového života, k němuž jsou povoláni všichni lidé. Viditelný kostel je symbolem otcovského domu, k němuž putuje Boží lid a kde Otec, jim setře každou slzu z očí<sup>26</sup>. Proto je také kostel domem všech Božích dětí, otevřeným a připraveným je přijmout“.<sup>27</sup>

Chrámů nám tak ukazují, jak společnosti uvažují o svém Bohu a také jak přemýšlejí o sobě, mohou být i svatyněmi, jež obsahují posvátné ostatky a vyžadují rámec hodný jejich důležitosti.

## **2.2. Chrámová stavba jako boží příbytek**

Chrámová stavba je prezentována jako „stánek“ Boha, jinak řečeno boží příbytek (srov. J 2,16). „Příbytek by měl být důstojný svého obyvatele, proto musí být velkolepý, má být kamennou básní, jejíž vybudování si právem zaslouží soustředění sil celých generací. Jako kamenná báseň, respektive kamenná modlitba či žulou psaný zpěv vyhlíží poté chrám, který.. vzpíná se vzhůru a staví se jako mystický symbol

---

<sup>24</sup> OHLER, Norbert. 2006. *Katedrála. Náboženství, politika, architektura, dějiny*. Přeložil Vladimír Petkevič. Jinočany: Nakladatelství H &H Vyšehradská, 2006, s. 38.

<sup>25</sup> NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 692 - heslo Posvěcení.

<sup>26</sup> Zj 21,4.

<sup>27</sup> *Katechismus katolické církve*. Přeložil Josef Koláček. Praha: Zvon, 1995, s. 312.

z božího příkazu..."<sup>28</sup>. A to i přesto, že nemůže být pozemský chrám Božím sídlem, řečeno biblickými verši: „*Mým trůnem jsou nebesa a podnoží mých nohou země. Kdepak je ten dům, který mi chcete vybudovat?*“ (Iz 66,1), ale pouze sídlem jeho jména, to je místem, kde je vzýván. „*Bůh je na nebi a člověk na zemi* (Kaz 5,2). Na druhé straně však platí, že ačkoliv „*nad nebesa strmí jeho sláva*“ (Ž 113,4), tak se přece Bůh rozhodl, že bude zvláštním způsobem spjat s jedním místem na zemi - a to byl právě chrám v Jeruzalémě. O tomto chrámu sám Bůh zaslíbil: „*Oddělil jsem jako svatý tento dům ... a dal jsem tam spočinout svému jménu navěky. Mé oči i mé srdce tam budou po všechny dny*“ (1Kr 9,3). Tak Boží oči a Boží srdce bylo spjato s chrámem v Jeruzalémě. „Moudrost Boží se stala jakýmsi prostředníkem a zástupcem Božím, jeho nařízení je ztělesněním jeho přítomnosti a svatosti, chrámový kult je oslavou transcendentní slávy Boží a jeho posvátného jména“<sup>29</sup>.

Za slovy „Chrámová stavba“ se nám také skrývají filigránské věže čnící až do nebes, mysticky prosvětlený prostor, les pilířů a sloupů. Portálem ozdobeným sochami<sup>30</sup> se přichází do prostoru víry - a také moci a velikosti středověké církve. Tesané náboženské výjevy se stěhují z vnitřního prostoru ven, aby zdůraznily obrysy vstupů, průčelí apod.

---

<sup>28</sup> „Je to chrám nevidané krásy: les to byl, / les sloupů štíhlých, klenby nesoucích / jak nebe směle v oblouk sepjaté, / a oblouky ty pronikaly se / a lomeně tvořily sklepení, / jež zdálo se, že neví, co to tíž. / Chrám zdál se z kamene být modlitbou, / jež od země se nesla k oblakům, / a každý kámen prodchnut myšlenkou / tvar květiny měl, hlatě, zvířete, / byl symbolem, a celá budova / se zdála duši mít a mluvy dar, / se zdála hymnus býti vítězný, / jenž hlásal, hmoty tupé tíhnutí / v střed vlastní svůj, že překonáno jest, / že k světlu, k slunci touha pudí ji, / že produšněna, sama duchem jest. / ... / Bůh vznítit jiskru v obraznosti mé / a káže mi, bych žulou napsal zpěv / o hmoty rozvoji a zdušnění, / o naději a spáse člověčí!“ HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, s. 138.

<sup>29</sup> (1 Kr 8,43; 9,3; 11,36; 14,21; Neh 1,9). NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 1 020 - 1 021 - heslo Svatost, svatý.

<sup>30</sup> K stavitelskému umění se družilo rozvinuté sochařské umění, které v gotice šlo k realismu, např. v podobách prelátů a velmožů, kteří se o chrám nějak zasloužili. ŘÍČAN, Rudolf, MOLNÁR, Amadeo. *Dvanáct století církevních dějin*. Praha: Kalich, 2008, s. 385.

Nejsou tady, již jen pouze zdobným článkem, nýbrž stávají se integrální součástí stavební konstrukce<sup>31</sup>.

Křesťanský chrám přinesl do architektury také nové prvky, které antika neznala: prostor je rozdělen na dvě části - kněžiště (zde se uskutečňuje mystérium proměny chleba a vína v Kristovo tělo a krev) a loď (prostor sloužící ke shromažďování věřících). V závislosti na významu, funkci a době vzniku kostela se oba prostory zvětšují.

Z prostoru chrámu se člověk samozřejmě vrací do každodennosti, avšak vybaven základní orientací, jež by měla poté řídit jeho počínání<sup>32</sup>. Tento hlubší scelující smysl, je formulován interpretací náboženského poslání, jež bývá záležitostí „zasvěcených“ kněží. Nejsvětějším místem v kostele je kněžiště, „a v tom středověkém se velmi oddálilo věřícím, a tím symbolizovalo vzdálenost mezi lidstvem a Bohem, laiky a duchovními. Uzavřenost kněžiště se někdy vysvětluje tím, že v kostele byla zima, a proto byli duchovní chráněni závěsy. Jiní nabízejí teorii, že svátost oltáře a rituály, které probíhaly v kněžišti, nemohly být znesvěceny pohledem obyčejných lidí. Bohoslužba se více soustředila na Ježíšovu oběť, než na společnou komunitu kongregace. Ježíš byl svým tělem přítomen na oltáři...Středověká bohoslužba vrcholila pozdvihováním hostie, protože mnoho účastníků nerozumělo latině a během bohoslužby se věnovali hovoru. Při pozdvihování věřící povstali, klekli si a začali se modlit. Málokdy se ale účastnili přijímání těla a krve, výjimkou byly Velikonoce, kdy byli věřící pozváni k oltáři, aby přijali eucharistii<sup>33</sup>.

Zakrývání a odkrývání boží přítomnosti v kněžišti bylo velmi teatrální. Věřící viděli z oltáře, kněžiště a celého procesu posvěcení jen málo, což bylo jen umocněno velikostí gotického kostela. Hlavním momentem zakrývání bylo posvěcení

---

<sup>31</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 377.

<sup>32</sup> HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, s. 79.

<sup>33</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 74 - 75.

hostie. Zbytky nevyužitého vína, krve Kristova, byly odváděny přímo do země. Zbylé hostie byly umístěny do zvláštních nádob, například ve tvaru holubice nebo věže. Mezi bohoslužbami se hostie ukládala do monstrance, ve které mohla být také přenášena. Během Velikonoc se hostie pohřbívala a znovu vytahovala ze země a tím symbolizovala vzkříšení. Všechny tyto rituály jen umocňovaly důležitost duchovních, kteří dokázali přeměnit chléb a víno v božskou hmotu. Gotická architektura, která se stala mnohem komplexnější, tak spojila duchovní s božskou nadpřirozenou silou<sup>34</sup>.

V této chvíli také nelze opomenout kontemplaci: „vnitřní pohled zaměřený na božské principy“, určité ztotožnění se s nimi, osobním prožitkem daného řádu. Shromážděným v chrámu se z hlediska příslušné věrouky a tradice dostává informací o řádu, a současně jsou vedeni k tomu, aby se s patřičnými životními důsledky, s tímto všeobjímajícím řádem osobně a bytostně ztotožnili. Setkávání s Bohem (Božími posly), nebo přímé oslovení jimi, řadíme na nejvyšší, maximální myslitelný vrchol lidského uvědomění, poznání i zkušeností. Zmíněné bytostní (existenciální) nazírání na vrchol lidské zkušenosti, má pravděpodobně kolébku v samotném jádru stvořitelské zvěsti a „způsobu myšlení,“ který připravoval její nástup. Naše dějiny, mají na rozdíl od mnoha jiných výhodu, že začínají od počátku<sup>35</sup>. Bůh, dle knihy Genesis promluví a stvoří nebe a zemi (Gn 1,1), postupně tvoří další, až přijde na člověka: „*I řekl Bůh: Učiňme člověka, aby byl naším obrazem podle naší podoby.. Bůh stvořil člověka, aby byl jeho obrazem, stvořil ho, aby byl obrazem Božím, jako muže a ženu je stvořil. A Bůh jim požehnal...*“ (Gn 1,26-27)<sup>36</sup>. Člověk se stvořením stává Božím

---

<sup>34</sup> Tamtéž s. 76 - 78.

<sup>35</sup> ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka*. Přeložili Karel a Vlasta Kubišovi. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 16.

<sup>36</sup> Kniha Genesis otvírá stránky pochopení celé Biblické zvěsti. Myslím, že není člověka, který by se nikdy nezaobíral otázkou vzniku života, kdo by nehledal odpovědi na otázky: Kdo jsem?, Odkud jsem přišel? A Kde jdu? Všichni jsme poznamenáni příběhy knihy Genesis. I my jsme „vyhnáni z ráje“, každý z nás neseme znamení viny, pyšní ve své lhostejnosti budujeme babilónské věže, ale při tom sníme o náruči štěstí, o bezpečné „arše“ kde



chrámem, v němž Duch Boží přebývá (1K 3,16-17; 2K 6,16; Ef 2,21). Obraz Boží, to je vzor Boží, byl jak vzorem pro stvoření člověka, tak můžeme předpokládat, že je i vzorem pro jeho chování.

Tohle všechno se odehrává navýsost specifickým způsobem, tj. příznačným pro náboženský kult, předávání prostřednictvím citací sakrálního textu „Slova božího“<sup>37</sup>, kdy úkolem kněze (či jiného vykladače) je toto zpřítomňované posvátné Slovo objasňovat a vysvětlovat. Bůh, jenž je posvátnými silami původce a zdroj všeho života, je tak přítomen všude tam, kde je život. Osobní zainteresovanosti na emotivním prožitku se pak dociluje účastí na společných rituálech, jejichž pevná pravidla jsou rovněž zaštiťována nejvyšší autoritou, prezentována rovnou jako boží příkaz, či jako příkaz instituce povolane (pověřené) k výkladu jeho vůle. V chrámu dochází tímto k přímému kontaktu, dorozumívání člověka se samotným božstvem, proto je chrám místem posvátným. Dle L. Benoista se posvátné pojí s představou středu světa a jeho osy, symbolický význam má tedy horizontalita i vertikálita. „V horizontální rovině je tudíž symbolické už samo umístění stavby: ve středu obce (jež zřejmě v tomto smyslu zastupuje univerzum, ohraničený prostor reprezentuje prostor nekonečný), na hoře (ta podle Benoista symbolizuje současně střed a osu světa), případně, dodejme, v nějakém centrálním, uzlovém bodu pomyslné osy časové (na památku nějaké významné události); svůj význam má pochopitelně také orientace půdorysu. Vertikalita věží, sloupů, kleneb pak znázorňuje vzestup k absolutnu, odpoutání se od zemské tíže a od pozemských zájmů“<sup>38</sup>. Křesťanské

---

přežijeme všechny hrůzy, které pomáháme vytvářet. Přímá svědectví o stvoření máme v Bibli dvě: ( Gn 1,1-2,4 ) a ( Gn 2,4-2,5 ). Obě jsou od sebe odlišné, a to jak řečí, tak světem představ. Pozn. autora práce.

<sup>37</sup> hebrejské *dábár*, jež, Kraličtí překládají výrazem slovo, souvisí podle nejnovějšího filologického bádání s výrazem *d<sup>e</sup>bír* = svatyně svatých, pozadí chrámu... takže slovo původně znamenalo podstatu věci, pozadí, smysl. NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 905 - heslo Slovo, Slovo Boží.

<sup>38</sup>Citace dle HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, s. 137.

náboženství na tuto obecnou symboliku navazuje a kombinuje ji s biblickými příběhy. Viz například orientovanost stavby k východu slunce (není vždy pravidlem), je současně orientací k Božímu hrobu<sup>39</sup>; „rovněž kříž, nejobecnější geometrický symbol, který ve všech tradicích představuje Univerzálního člověka, se ústředním ztělesněním křesťanství stal proto, že je také a především metonymickým<sup>40</sup>, indexovým<sup>41</sup> symbolem Kristova ukřižování... došlo k pozoruhodnému přizpůsobovacímu a slučujícímu procesu: do podoby předmětu, symbolizujícího posvátný děj, jenž se na něm odehrál, se dodatečně promítla ona základní symbolika geometrická, v níž se vertikálnost a horizontálnost musí navzájem protínat“<sup>42</sup>. Posvátný prostor se nám tak jeví, jako neustálý zpřítomňující se svědek dějin. Jackson a Henrie (1983:94) definují posvátný prostor jako tu část zemského povrchu, která je jedinci nebo skupinami uznávána jako místo hodné zbožnosti, věrnosti a úcty. Posvátný prostor neexistuje přirozeně, ale je mu lidmi přidělena posvátnost a člověk jej také definuje, omezuje a charakterizuje podle jeho vlastní kultury, zkušenosti a cílů. Posvátné místo není přenosné. Úcta k posvátnému prostoru se dědí. Pro většinu náboženství představuje posvátný prostor reálné místo na zemi.

---

<sup>39</sup> Mnoho starověkých kultur dokázalo navigovat podle hvězd, určit přesnou polohu podle astronomie a orientovat ceremoniální stavby kýženým směrem. Fuson (1969:511) sleduje u mayských staveb, jak jsou zarovnané podle astronomických pozic nebo natočeny k magnetickému severu. Starověcí Egypťané považovali svou vlast za střed světa, (258) proto byla někdy posvátná místa orientována ve vztahu k tzv. prvotnímu kopci, zdroji a středu světa. Gordon (1971) vysvětluje, že náboženství, která uctívala slunce, preferovala východ. Židé dávali přednost orientaci na Jeruzalém, Mohamed přešel na orientaci na Mekku, což se udrželo v islámu dodnes. Od 8. století se křesťanské kostely orientují oltářem na východ. PARK, Chris C. *Sacred Worlds - An Introduction to Geography and Religion*. London: Routledge, 1994, s. 258.

<sup>40</sup> Metonymie - přenášení slovního významu (metonymizace), přenesení názvu na základě věcné souvislosti. *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 444 - heslo Metonymie.

<sup>41</sup> Index, icis, m. [in a dico] a) pův. ukazovatel, udavatel, udavač, oznamovatel...očití svědkové...; c)...prozrazující něco...ukazující ducha...zvěst tvou; PRAŽÁK, J. M., NOVOTNÝ, F., SEDLÁČEK, J. *Latinsko - český slovník*. Čtrnácté vydání. Praha: Česko-Slovenská Grafická unie A.S., 1940, s. 649.

<sup>42</sup> HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, s. 137.

Výjimkou jsou Židé, kteří, jak tvrdí Maier (1975), vyměnili ztracené teritorium za Tóru jako symbol přenosného teritoria<sup>43</sup>.

Vyjevuje se zde tak zároveň i určitá nedostupnost Nejvyšší Bytosti, se kterou lze komunikovat v předepsaném kódu rituálu, prostřednictvím stanovených symbolů, neboť i ochrana posvátných míst je pro komunitu hlavní prioritou. Posvátnost a symbolická zašifrovanost se zde takto navzájem propojují i doplňují. Symboličnost má zde širší význam. Nejde jen o to, že se věřící setkávají a komunikují prostřednictvím zvláštních symbolů s Bohem; „sama církevní stavba je bytostně předurčena být místem symbolickým, plnit symbolickou funkci<sup>44</sup>. Ohraničený prostor chrámu je budován tak, aby jako celek i v jednotlivostech symbolizoval nekonečný prostor univerza“<sup>45</sup>. Samozřejmě lze jen obtížně posoudit, jaký symbolický význam lidé v minulosti připisovali architektonickým prvkům a hlediskům, barvám, slovům a gestům. „Svědectví obsažená v Bibli a doklady pocházející z pohanské antiky poskytovaly velmi pevný základ, který využívali a k němuž se vraceli vzdělanci. Každý, kdo se podílel na stavbě kostela, jistě zbystril pozornost, když se četl úryvek z listu Efeským, kde stojí: „Úhelným kamenem je sám Kristus Ježíš“ (Ef 2,20). Ne náhodou zpodobuje ne jeden svorník ve vrcholu klenby Krista“<sup>46</sup>. Vstupujeme-li do míst, ve kterých se odehrává modlitba, tak se skutečně rozestupuje nebe, v oné předsíni, kde obnovená liturgie umístila některé pohřební obřady a zvláštní oslavy

---

<sup>43</sup> PARK, Chris C. *Sacred Worlds - An Introduction to Geography and Religion*. London: Routledge, 1994, s. 250.

<sup>44</sup> Kardinál Ravasi (\*1942) nedávno prohlásil, že „křesťanský chrám není místem magickým, nýbrž symbolickým. Má sloužit osobnímu setkání člověka s Bohem, má promlouvat. Proto má být vtělením smyslu, podstaty a řádu bytí. Sakrální prostor je totiž zjevením kosmické harmonie a teofanií božského jasu“. BRONKOVÁ, Johanka. *RadioVaticana.cz : Česká sekce Vatikánského rozhlasu [online]. 1.2.2011 [cit. 2011-02-25]. Kardinál Ravasi kritizoval současné sakrální umění. Dostupné z WWW: <<http://www.radiovaticana.cz/clanek.php?id=14043>>. citováno z:*

[www.nadaceproradost.org/docs/Soucasna\\_sakralni\\_architektura.pdf](http://www.nadaceproradost.org/docs/Soucasna_sakralni_architektura.pdf).

<sup>45</sup> HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997, s. 130.

<sup>46</sup> OHLER, Norbert. 2006. *Katedrála. Náboženství, politika, architektura, dějiny*. Přeložil Vladimír Petkevič. Jinočany: Nakladatelství H &H Vyšehradská, 2006, s 530.

Spasitele a kde najdeme také ilustrace Apokalypsy, sloužící k zasvěcení<sup>47</sup>.

Věřící se stávají herci v tomto božském příběhu, převážně během poutí, když procházeli krajinou směrem ke kostelu, k jednotě s Bohem. Poutě začínaly vně středověkého kostela a představovaly cestu k nebi... Ve středověku vzrostla popularita svatých<sup>48</sup>, protože obrátit se modlitbou na svatého nebylo tolik troufalé, jak obrátit se na Boha. Oblíbené proto byly poutě ke kostelům, které uchovávaly relikvie svatých... To si vyžádalo stavební úpravy, výstavbu chórového ochozu, aby byl dav poutníků veden směrem k relikvii. Zástěny oddělovaly kněžiště od chórového ochozu. Běžní věřící během svého života neměli možnost vykonat pouť, proto se do kostelů začleňovaly prvky, které ji simulovaly, jako v kostele San Clemente v Římě, kde ve východní apsidě najdeme mozaiku Strom života... V jiných kostelech se stavěly labyrinty, které sloužily jako individuální duchovní cesty<sup>49</sup>.

Nejednou se tato místa stávají dějištěm překvapivých a osudových setkání. Vedle bohoslužebných shromáždění, rozkládajících čas na sedmidenní úseky (v církevním smyslu může jít o analogii sedmidenního stvoření světa), a vedle výročních bohoslužeb (vánočních, velikonočních atd.), které rytmizují čas v souladu s ročním přírodním cyklem, se v kostelích a chrámech a jiných neohraničených místech, odehrávají v úctě a poslušnosti vůči zděděným pravidlům obřady, bezprostředně a bytostně spjaté s nejdůležitějšími momenty individuálního lidského života: se zrozením se pojí

---

<sup>47</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 86.

<sup>48</sup> Nejdokonalejší realizací člověka ve středověku je světec. Světec udržuje spojení mezi nebem a zemí. Je především výjimečným zemřelým, důkazem „nezranitelného těla“, jak říká P. Camporesi, a jeho kult se utváří kolem jeho těla, hrobu a relikvií. Je příkladem a oporou církve. LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 28.

<sup>49</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 83 - 86.

křest, se zaslíbení se životnímu partnerovi a s tím související potenciální vznik dalších životů se pojí svátost manželství, významně se zde také pojí se smrtí, jak z eschatologického pojetí, tak i z prostého lidského hlediska, rozloučení se ze zesnulým, kdy v kostele probíhá první část a v některých významných případech i poslední část pohřebního obřadu. „Kostely středověku měly za úkol očistit lidstvo skrz mecenášství. Proto vidíme velký nárůst církevních staveb v období od 1100 do 1400, které byly sponzorovány křesťany, duchovními i místními komunitami. Mecenášství nereprezentovalo pouze moc nebo oddanost, ale také pokání. Obzvláště v interiéru kostela mecenáši demonstrovali svou moc, sponzorovali hrobky, zasvěcené kaple, okna, nástěnné malby a jiné vybavení. Bohatí lidé si mohli dovolit koupit uzavřené lavice, kde seděli během bohoslužby. Platili i roucha, misky na hostie, poháry, oltářní plátno, svíčky, barevné sklo nebo malby. Pohřbívání v kostele se však stalo nejdůležitějším vyjádřením osobní, společenské a božské moci. Blízkost k posvátnému centru mohlo zaručit spasení“<sup>50</sup>.

### 2.3. Výtvarné dílo jako prostředník

I v těchto časech novodobého probuzení ducha, nebylo písmo běžným a každému přístupným poznatkem, tak bývalo napomáháno lidské paměti obrazy a symboly. „V kvadraturách starých kostelů bývala malována t. zv. evangelia chudých“<sup>51</sup>. Malby nesly

---

<sup>50</sup> Tamtéž s. 79 a 80.

<sup>51</sup> „V souvislosti s obrazy a jejich cykly se s oblibou hovoří o Biblii chudých (Biblia pauperum). Papež Řehoř I. Veliký (590-604) vystihl mnohavrstevnatou podstatu problému stručnou formulí: je nutné rozlišovat mezi uctíváním obrazu a poučením o tom, co se má prostřednictvím obrazového ztvárnění uctívat. Co poskytuje Písmo tomu, kdo umí číst, to zprostředkuje nevzdělaným pozorovatelům obraz; „na něm vidí dokonce i ti nevědoucí, čeho se mají držet, v něm čtou ti, kdo nedokážou rozluštit písmena. Poněvadž tedy obrazy neslouží k uctívání, nýbrž pouze k poučení (ad instruendas solummodo mentes), neměly by se rozbíjet a ničit.“ „Gregor der Große:

ve svých horních částech výjevy ze Starého zákona a pod nimi bývaly malovány výjevy z Nového zákona jimi předpověděné. Na základě těchto maleb si mnoho lidí pamatovalo velmi mnoho z písem<sup>52</sup>. Výtvarné motivy nejen něco zobrazují, nýbrž chtějí i vyprávět příběhy a děje. Jádrem maleb a ostatní výzdoby kostelů, byly a jsou příběhy Písma svatého, tedy Bohem inspirovaných spisů. Bohoslužebný prostor je velmi rozmanitě zdoben zobrazováním pozemského světa, ovšem poctěným, povýšeným a zušlechtěným Boží přítomnosti. Obraz či jiné středověké výtvarné dílo, nám jako posvátné objekty materiálního světa vlastně zajišťují náš kontakt s posvátnem.

Oproti tomu, mají podle Libri Carolini obrazy tyto funkce: „1. Jsou literaturou nevzdělaných (skriptura laicorum). 2. Mají připomínat památku světců i samotného Boha, ovšem nemají ho ztělesňovat, jak tvrdili Theologové Východu. 3. Mají zkrášlovat dům Boží (estetická funkce)<sup>53</sup>.”

Svatým bývaly vždy oblékány šaty určité barvy, mučedníci například vždy měli šaty červené (dva středověcí exegeté, Berengaudus (Expos. apoc., Pl 17,1041C) a Absalon ze Springiersbachu (Dedic. eccl., Pl 211,225D), popisují chalcedon jako temně červený kámen. Pro svou červenou barvu je kámen symbolem těch, kteří jsou ochotni podstoupit ve jménu Krista jakékoliv utrpení)<sup>54</sup>. Mimo to každý ze světců měl vždy své atributy.

---

Briefe, 11. Buch, č. 13: Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt (PL 77, sl. 1128 OHLER, Norbert. 2006. *Katedrála. Náboženství, politika, architektura, dějiny*. Přeložil Vladimír Petkevič. Jinočany: Nakladatelství H &H Vyšehradská, 2006, s. 552 - 553 a 695.

<sup>52</sup> KADERÁVEK, František. *Geometrie a umění v dobách minulých*. Praha: Půdorys, 1997, s. 48.

<sup>53</sup> ROYT, Jan: Úcta k obrazům a Libri Carolini. In: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filosofie a religionistiky FF UK 16. 4. 1994.*, Česká křesťanská akademie, Praha 1995, s. 79.

<sup>54</sup> ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 44. Srovnej: „červená - barva krve války, ohně a lásky, je barvou oběti Krista a mučedníků“ PFLEIDERER, Rudolf. *Atributy Světců*. Druhé vydání. Přeložila Jitka Matějů. Praha: Unicornis, 1998, s. 106.

Laikové se také přiblížili božskému díky humanismu. Připomínali si pozemský život Ježíše, Marie a svatých a zdůrazňovali jejich humanismus. Lidskost Spasitele a svatých tak umožňovala i negramotným porozumět božským postavám. Gotické kostely byly zaplněny vyobrazením lidských postav. Na fasádě katedrály v Chartres nalezneme tympanon, který vypráví příběh Soudného dne, kde Krista obklopují nejen svatí, ale i králové a královny, proroci a celý vstupní prostor je tak obrazem středověkého davu. Tyto sochy neměly za úkol pouze přísně shlížet na návštěvníky kostela, ale také jim připomínat vlastní lidskou formu. Nejen sochy vypadaly jako živé, reálnost se odrážela i na skleněných oknech a malbách. Tento nový božský jazyk vtahoval věřícího do děje božského příběhu<sup>55</sup>.

Malířské, výtvarné, stejně jako ostatní složky (gotického) umění, ideologicky užívaly jako vnější inspiraci, převážně náboženská témata. Svým obsahem a velmi často i formou však náboženské většinou nebyly. „Projevovalo se zde totiž velmi často čistě lidské nazírání na znázornění věroučných dogmat, představ a symbolů, pro něž byl autor nucen použít přístupných, lidsky postižitelných způsobů plošného (obrazového) či plastického vyjádření“<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 80 - 83.

<sup>56</sup> SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 - 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 415.

### 3. Gotika

#### 3.1 Obecný nástin stavu společnosti na dobovém pozadí

„Habent sua fata libelli - „Knihy své osudy mají“ se říká a píše už od druhého století po Kristu“ a píše se také hned v úvodní větě *Legendy Aurea*<sup>57</sup>. Své osudy mají také lidé, jako jednotlivci, národy, země a v nich žije a odžívá vše, co se v každém okamžiku pod sluncem odehrává. Škola světa je pestře a bohatě, snad lze i někdy říci, srozumitelně vybavena. „V různých dobách středověké křesťanství trvalo buď na pozitivním obrazu člověka jako Boží bytosti, kterou Bůh stvořil k obrazu svému... nebo naopak na jeho negativním obrazu, na obrazu hříšníka, za všech okolností schopného podlehnout pokušení, popřít Boha, ztratit navěky ráj a upadnout do věčné tmy“<sup>58</sup>.

Na úsvitu druhého tisíciletí našeho občanského letopočtu, nebyly životní podmínky mnoho radostné. Boj o přežití provázel člověka v každodenních úkonech. „Ve srovnání s Byzancí nebo córdobským chalífátem byl Západ na přelomu prvního a druhého tisíciletí drsný, nesmírně chudý, zbídačený. Nehostinný svět, jemuž vládne hlad“<sup>59</sup>. Na scénu se dere ortodoxní náboženský fanatismus, hamižnost i egoismus, strhující sebou tisíce mužů, žen ba i dětí do období dvousetletých křížových válek, vleklých sporů o investituru<sup>60</sup> i ujařmení moci. Křesťanská zbožnost je zraňována na mnoha místech. Jedním z mnohých příkladů můžeme uvést rytířský řád Templářů, řád mnichů - bojovníků (trvání 1125 - 1314), jenž je neodmyslitelnou součástí tohoto času: „Historie řádů templářů zřetelně

---

<sup>57</sup> DE VORAGINE, Jakub. *Legenda Aurea*. Přeložili dr. V. Bahník, dr. A. Vidmanová, CSc., dr. I. Zachová. Praha: Vyšehrad, 1998, s. 9.

<sup>58</sup> LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 12.

<sup>59</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 11.

<sup>60</sup> „Investitura Z lat. vestis = oděv. Udělení vysokého úřadu symbolizované jak oděvem (oblečení), tak např. korunou, berlí ap.; (též instalace, intronizace).“ SALAJKA, Milan. *Slovník náboženských a teologických výrazů a pojmů*. Praha: Církev československá husitská, 2000, s. 40.



demonstruje skutečnost, že člověkem vytvořená společenská struktura je ve svém důsledku vždy časově ohraničená. Důvod je prostý: žádná společenská struktura, byť na první pohled sebedokonalejší, nedokáže uspokojit všechny lidské zájmy. Řád, z lidských emocí a tužeb zrozený, byl předurčen k zániku právě v ohni všespalující lidské zášti a závisti<sup>61</sup>. Nehledě na to, že už sám název křesťanský rytíř či křesťanský bojovník (válečník), je v ideovém rozporu, vlastně si protiřečí. Násilnosti i napjaté vření ve skutečnosti, mohly odhalovat skryté protiklady feudální společnosti. Proti sobě stály tři fakticky znepřátelené skupiny: duchovenstvo, rytířstvo a porobená, utiskovaná i zneužívaná masa chudáků. „Rytířstvo naopak povstávalo proti církvi, proti jejímu moralismu, proti všemu, co by mohlo spoutat jejich svobodné potěšení z boje a dvorské lásky. Této hře protikladů pochopitelně neuniklo ani umění“.<sup>62</sup>

V rozmáhajících násilnostech, sporech a bédování nad válečnými útrapami, upadaly národy do hluboké nouze. Na mnoha místech vystupovali hlasatelé nových myšlenkových proudů a hnutí, dávající život všanc, čelili těžkému pronásledování ze strany církve, jiní houfně táhli do země zaslíbené. A tu se v Umbrii, neznámý mladý muž v duševní tísní a hluboké pokoře rozhodl, že se prostomyslně a neobtěžen starostmi všedního dne, stane skromným, věrným následovníkem Spasitelovým. Byl to Giovanni Bernardone, zvaný František z Assisi. Zakladatel řádu františkánů, nejrozšířenějšího církevního řádu, který kdy v Itálii existoval. Sv. František svými modlitbami, výzvou k Bohu a stvoření, a také opěvováním přírody představuje středověké ideály. V osobnosti svatého Františka je něco svěžího - jako upřímná lidská citlivost; něco hravého, kdy se velmi přibližuje zemi, vodě, ptactvu a zelení stromů. Ve sv. Františku je obrovská láska k lidem a ke všemu stvořenému, což

---

<sup>61</sup> STERNECK, Mervyn. *Dějiny Templářského Řádu*. Praha: Půdorys, 2004, str. 7.

<sup>62</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 99.

sjednává v řádu jím založeném, kde vyjadřuje potřebu obnovy a oživení antické víry otců.

Řád františkánů byl od prvopočátku a stále dnes zůstává inspirován církevními ideály, které po mnoha staletí řídí chod lidstva. Ve společenství bratrů z Assisi se natrvalo objevuje myšlenka víry v nadcházející budoucnost; úsměvný pohled na ni a také příjemné užívání si všeho stvořeného, kde mysl věřících všude vidí stopu Boha, přičemž jsou spolu stále intimně spojeni, vzývají Všemohoucího, na kterém vše závisí. Františkův smysl pro přírodu je navíc důvěrně propojen se středověkým božským smyslem. ...*nechat Stvořitele těšit se*: byl záměr středověkého umělce, objeven svatým Františkem, kde nechává v malbě naplno se zelenat travu a květy, nechává v hudbě vyznít píseň o stvoření, což nemá pak jiný účel, než probudit duše věřících a vystavit jim na odiv božský druh ráje<sup>63</sup>.

Žel, myšlenky i skutky lidské, nejsou jen hlubokomyslné a tak, celý historický vývoj lidstva, je prodchnut konflikty. Zde též jsme svědky nadcházejících počátků i rozmachu, hrůzného i horlivého nástroje a vykonavatele církevní moci,

---

<sup>63</sup> „San Francesco d'Assisi, nome di nascita Giovanni di Pietro Bernardone (Assisi, 26 settembre 1182 - Assisi, 3 ottobre 1226) Fondatore del movimento francescano, il più potente movimento religioso che l'Italia abbia mai conosciuto; è espressione degli ideali medievalistici con la sua redicazione, il suo appello a Dio e alle creature, al suo inno alla natura. In lui c'è una così fresca, immediata sensibilità umana, un così giocondo avvicinare le cose terrene, l'acqua, gli uccelli, il verde degli alberi; in Francesco c'è un così grande amore per gli uomini e il creato tutto, che già si avverte, nel movimento da lui forgiato, il bisogno di rinnovare di vivificare le antiche credenze dei padri. Il movimento francescano era, fin dall'inizio, ed è rimasto ispirato da quegli ideali religiosi che da secoli guidavano il cammino dell'umanità. Nel fraticello d'Assisi lo slancio fiducioso verso l'avvenire, quel guardare sorridendo innanzi a sé, quel bearsi delle cose belle del creato, in cui la mente vede, ovunque, l'orma di Dio, sono sempre intimamente connessi con la continua invocazione all'Onnipotente, da cui tutto dipende. Il senso della natura di Francesco è ancora intimamente fuso col senso, tutto medioevale, del divino. .... Far lodare il Creatore: era stato lo scopo dell'artista medioevale, ed è lo scopo di Francesco; e il verdeggiare delle erbe e dei fiori e il canto della creatura non hanno altro fine se non quello di scuotere le anime dei fedeli, esponendo loro un'quā specie di paradiso di Dio.” CHABOD, Federico. *Scritti sul Rinascimento*, 1967, s. 58-61.

inkvizici,<sup>64</sup> stojícího proti lidem jinak smýšlejícím, kteří se zdánlivě, či skutečně odchýlili od některého z dogmat katolické církve<sup>65</sup>. I když církev zápasila s heretiky téměř neustále, tak ve dvou obdobích jí kacíři byli mimořádně nebezpeční. „Bylo to poprvé v době rozmachu katarské hereze ve Francii a v Itálii a úspěšného nástupu valdenských - od 12. do 13. století; a podruhé pak v období reformačním, v 16. století“<sup>66</sup>. Zde se ještě nabízí srovnání husitských Čech s francouzskou Provencí, kdy Čechy s Janem Husem jako první, otvírají dveře evropské reformaci, která přerostla v požadavek celospolečenské změny. Svět měl tenkrát strach, zřejmě se bál především vlastní slabosti.

Středověk přežral svůj vrchol, církev podřizovala křesťanskou zvěst čím dál více svým potřebám a rozhodujícími faktory se opět stávají moc a majetek,<sup>67</sup> místo věnování se svému hlavnímu poslání, šíření křesťanství, soustav náboženského učení, včetně jeho etických zásad, a soustavnému provozování liturgie. Nastalá situace, je vhodným podhoubím pro rozkvět mystiky a alchymie, tedy snahám o přímé, nezprostředkované a upřímné spojení s Bohem, jinak řečeno dosáhnouti hlubokého souladu mezi vnitřním životem a vnější

---

<sup>64</sup> „Inkvizice Z lat. *inquiró* = vyhledávat, vyšetřovat. Zkoumání víry od r. 1232 za pomoci papežského tribunálu (dominikánského) v zájmu potírání kacířství.“ SALAJKA, Milan. *Slovník náboženských a teologických výrazů a pojmů*. Praha: Církev československá husitská, 2000, s. 39.

<sup>65</sup> O několik století poté se J. A. Komenský vyjadřuje: „Apoštolové měli přikázáno vykonávat tuto vůli svého pána a rozešli se po celé zemi (Řím. 10). Vynaložili svrchovanou péči na to, aby napomínali všechny lidi, vzdělávali je veškerou moudrostí a učinili všechny dokonalými v Kristu Ježíši (Kol. 1, 27-29). Na tento příkaz a příklad křesťané později zapoměli, nešířili ono společné světlo k jiným, ale každý si ho více pro sebe přivlastňoval, jedni proti druhým se začali nadouvat pýchou a vzájemně se potírat. Proto také mezi nimi pohasl nejprve plamen lásky a brzy také víry, nebo se zatemnil a přešel v jakási oblaka dýmu.“ KOMENSKÝ, Jan Amos. *Cesta světla*. Ed. Michael Hashemi. Blansko: Miloš Palatka - Almi, 2009, s. 48, kap. 4, odst. 13-14.

<sup>66</sup> HROCH, Miroslav, SKÝBOVÁ, Anna. *Králové, kacíři, inkvizitoři*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 12.

<sup>67</sup> „Církev si vybojovala nezávislost na feudální moci, rozšiřovala síť svých institucí, zvětšovala svůj majetek a stala se sama mocným feudálem. Kacířská hnutí a kritika církevních nešvarů byly však od 13. století odrazem vnější i vnitřní krize církve, jež na konci 14. století vyvrcholila schismatem (rozštěpením SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vydalo nakladatelství Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem v Praze, 2001. s 50.

skutečností. „Ke komu mluví Bůh v nitru, ten se zbaví vlastního zmatku a porozumí více věcem, než kdyby spoléhal jen na svůj rozum“<sup>68</sup>.

Přitom všem, už hodnou dobu docházelo k téměř neznatelným změnám, které vyvádělo ubohé lidstvo ze zoufalé bídy. „Z bídy přelomu tisíciletí vzklíčilo nové jaro, které bude po tři dlouhá staletí napomáhat vzestupu Evropy. Jak ve své kronice píše biskup Thietmar z Merseburku, „nadešel rok tisící po narození Krista Spasitele z čisté Panny a svět se probouzí do zářivého rána“<sup>69</sup>.

Nelze opomenout a podcenit význam mnišských řádů v kultuře a politice vrcholného středověku. Důležitosti řeholnictví odpovídá i veliký počet mnichů a klášterů, které v té době existovaly. „V době svého největšího rozkvětu řídily Cluny hodně přes tisíc klášterů a hrály za vrcholného středověku mimořádnou úlohu...“<sup>70</sup> Dnes již jsou vybledlé a vzdálené obrazy klášterů a opatství - clunyjských, cisterciáckých, kartuziánských, camaldunských, vallombrosiánských, jichž byly v době rozkvětu klášterů ve 12. století v Evropě, na tisíce. Stejně vybledlý a vzdálený je nám i obraz obyvatel klášterů, mnichů, kteří přestali být nedílnou součástí společné zkušenosti obyvatel Evropy. Mnich, to je člověk, který se individuálně nebo v rámci kolektivu odděluje od společnosti a žije v privilegovaném vztahu k Bohu. „Jinými slovy, vyjdeme-li z jedné z mnoha středověkých definic mnicha, je to „is qui luget“, „ten který pláče“ nad svými vlastními hříchy a nad hříchy všech lidí... snaží se dosáhnout své vlastní spásy i spásy bližních.“<sup>71</sup> Máme-li pochopit velký vliv klášterů, měli bychom si uvědomit, jak vnímali rozvrstvení společnosti do tří

---

<sup>68</sup> KEMPENSKÝ, Tomáš. Čtyři knihy o následování Krista. Přeložil Josef Pernikář. Brno: Cesta, 2001, str. 6.

<sup>69</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 13.

<sup>70</sup> BEDNORZ, Achim, TOMAN, Rolf. *Románské umění. Architektura, Sochařství, Malířství*. Praha: Slovart, 2006, s. 7.

<sup>71</sup> LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 10.

společenských skupin tehdejší současníci. Představu o společenském systému shrnul ve dvacátých letech jedenáctého století biskup Adalbero z Laonu: „Boží dům má tři části, které se někdy chybně chápou jako jediná: tady na zemi se jedni modlí (orant), druzí bojují (pugnant) a ostatní pracují (laborant); tyto tři skupiny patří k sobě a vzájemně nesmějí být v rozporu; netolerují, aby někdo míchal jednu skupinu s druhou. V míře, v níž je fungování (oficium) jedné nezbytné pro činnost (opera) některé jiné, musí kterákoli poskytnout zbylým dvěma svou pomoc“<sup>72</sup>. Tato koncepce dělení se považovala za danou od Boha<sup>73</sup>. Setkáváme se i s pevným přesvědčením: „a musíme dokonce zdůraznit, že jen málokterá epocha byla přesvědčena tak jako křesťanský středověký Západ 11. – 15. století o existenci univerzálního a věčného obrazu lidství“<sup>74</sup>.

S určitými obtížemi, ale i s pocity úžasu a znepokojení vnímáme a představujeme si, jak věřící lidé chápali pro nás některá zcela cizí středověká phenomena, jako byla například zřejmá nesmírná touha účastnit se křížových výprav, nebo kult ostatků a další řadu aspektů vkořeněných do křesťanského fundamentalismu a jemu odpovídající myšlenky na smrt. Zřejmě téměř všichni chápali život na zemi jenom jako přechodné období k jinému, věčnému životu. V této společnosti, ovládané a prodchnuté až do nejniternejších vláken vírou, byl tento obraz samozřejmě definován nábožensky, a to především nejvyššími teologickými pojmy. „Existovala představa, že pozemský život bude pokračovat na nebesích, ve ztělesnění ztraceného ráje, v ráj posmrtný. Ale každý, kdo nežil na zemi

---

<sup>72</sup> BEDNORZ, Achim, TOMAN, Rolf. *Románské umění. Architektura, Sochařství, Malířství*. Praha: Slovart, 2006, s. 7.

<sup>73</sup> „Pracující mají živit kněze a rytíře, rytíři mají bránit kněze a pracující, kněží mají učit a vychovávat rytíře a pracující k lidským způsobům a prosit za ně Boha“ SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vydalo nakladatelství Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem v Praze, 2001, s. 50.

<sup>74</sup> LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 11.

v souladu s božími příkázáními a tudíž s božím uznáním, si byl jist, že po smrti bude navěky trpět v pekle“<sup>75</sup>.

Pro nás je velice obtížné postihnout mimořádnost, či přesně vymežit definice obdivuhodného světa času středověku včetně gotického umění, života či ideje, (které osobně považují za jeho nejhmatatelnější projev, pozn. autora práce) neboť jsme lidé „rozpadlého světa a máme možnost volit mezi desítkami filozofií, sociálních programů, náboženství a církví. Tehdejší společnost byla sice silně diferencovaná sociálně, duchovně však byla sjednocená v křesťanství zorganizovaném do jediné církve“<sup>76</sup>. První snahy a charakteristiky jeho uchopení nebyly příliš úspěšné, jakoby upírající se jen na vnější jevy: „Vycházely z nejnápadnějšího formálního znaku - z lomeného oblouku. Když se později zjistilo, že se lomeného oblouku užívalo také jinde, a dokonce už i dříve, stal se východiskem definic konstrukční systém: křížová klenba. Jde však o problém mnohem širší, o novou etapu vyznačující se novým pojetím umění, a tím i světa. Jev tak obsáhlý nelze vysvětlit konstrukčním prvkem, ať jakkoli důležitým“<sup>77</sup>. Jedním z názorů je, že Gotika, nebyla plodem vzletného myšlenkového úsilí, ani mystických sil, spíše je výsledkem technického vývoje, jimž prošly používané formy v románských školách<sup>78</sup>.

Středověký svět povstává a vzniká na troskách antické kultury, splynutím dvou živlů, které ji zničily, „totiž keltských, germánských a skandinávských barbarů na jedné straně a východních národů na straně druhé. Toto splynutí neobyčejně rozšířilo lidský obzor, ale současně jej i zmátlo, neboť uvedlo do pohybu protikladné síly, jež pak působily po

---

<sup>75</sup> Tamtéž str. 10.

<sup>76</sup> KANTŮRKOVÁ, Eva. *Jan Hus*. Praha: Melantrich, 1991, s. 333.

<sup>77</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 344.

<sup>78</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 25.

dlouhou dobu... Bezprostřední smyslová zkušenost nahradila dosavadní přesné napodobování skutečnosti<sup>79</sup>.

Znovu se otvírá prostor pro svět velké touhy po věčnosti, touhy po světě ladící s okolní krajinou, vzlíná touha po světě s nenarušeným myšlenkovým centrem, jako symbolu nebe, svět romantické středověké touhy v obrazu vztyčeného člověka se všemi důsledky. Čas rozměru transcendentna v „diafanní<sup>80</sup> struktuře“ gotické stěny a „vyjádření o prostoru jako symbolu bezprostorovosti kde pevnost uniká prostřednictvím netělesného působení přirozeného okolí, zbavuje se tíže a stoupá vzhůru,<sup>81</sup> na kterém měl stejnou měrou a stejným pocitem podíl jak obecný lid, tak šlechtický stav, žijící díky posvátným (sakračním) stavbám, svůj společný život. Vedle všech obtíží života sem přesto proniká svět řádu moudrosti a lásky v pravdě božských zákonů, vedený snahou o pozvednutí člověka k vyšší úrovni lidství.

V geometrii „nového umění“ se pravda ve smělém rozmachu zpřítomňuje prostřednictvím tvarů, jež zobrazuje živou přítomnost ideje, jež je patrná již při prvním pohledu na objekt, a objekt je tím dokonalejší, čím vyšší je jeho idea. „Dokonalé a krásné mohou být nejen geometrické objekty, ale také například některé poměry<sup>82</sup>. Posvátný prostor je zachycen v sestupující a vzestupující vertikální struktuře (nebe, země, podzemí) s horizontálním „rozlitím“, fungujícím jako vstupní brána (prostor) spojující světy, chrám v slávě trůnicí, vzletně čnicí do hlubin nekonečna.

Pohybujeme se, ale i v čase počátků nejostřejších a nejvyhraněnějších sporů víry s rozumem, viz např. spor a velký

---

<sup>79</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 346.

<sup>80</sup> Diafán - průsvitný, Diafanní, transparentní obraz vtlačený do porcelánové masy; transparentní průsvitný papír; Ladislav Rejman - Slovník cizích slov 1971, heslo diafán str. 72

- jinak též řečeno, průsvitné obrazy neboli diafanie jsou obrazy, které přicházejí k platnosti teprve proti světlu pozn. autora práce

<sup>81</sup> TOMAN, Rolf. *Gotika*. Praha: Slovart, 2005, str. 7.

<sup>82</sup> VOPĚNKA, Petr. *Úhelny kámen evropské vzdělanosti a moci*. Praha: Práh, 2003, s. 83.

zápas Bernarda z Clairvaux (1090 - 1153) jedné z nejvýznačnějších osobností církevního života a Pierra Abélarda (1079 - 1142), který byl novým typem učenice s nezměrnou důvěrou „ve vlastní metodu (která byla racionální a v teologii analogická) a je pro něho příznačná stejně jako vědomí, že nemůže nikdy proniknout až k pravdě, ale pouze „k jejímu stínu, k pravděpodobnosti. Říká: „V ničem, co vykládám, si nečiním nárok na vymezení pravdy, ale pouze vlastního názoru“<sup>83</sup>. Byl v otevřeném sporu s Bernardem z Clairvaux. Přestože byl dostatečně sebevědomý a cítil nad velkým opatem převahu svého důvtipu, mocensko-strategicky neměl proti Bernardovi z Clairvaux sebemenší šanci.<sup>84</sup> Spor mezi Pierrem Abélardem a svatým Bernardem byl svým způsobem příkladný. Znamenal totiž jednu z prvních kapitol v dlouhém zápase poznání s vírou, rozumu s autoritou, vědy s církví. „Ve své knize *Intelektuálové ve středověku* popisuje Jacques Le Goff zrození univerzit v jejich počátečních etapách: jak byly nuceny prosazovat se nejprve proti církevním silám, především místních biskupů, pak proti světským silám, především moci královských domů, přičemž nacházely stále většího spojence

---

<sup>83</sup> LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 164.

<sup>84</sup> „Pomýlenému učiteli Abélardovi, který - pátraje po duchu křesťanství v antické filozofii Helénů - spatřoval ve filozofech Sokratovi a Platónovi předkřesťanské křesťany, Bernard oponoval: Jestliže děláš křesťana z Platóna, jen dokazuješ, že jsi sám pohan. Proti takovým obráncům pojmu už Pierre Abélard často vystupoval. Byl ochoten pustit se do veřejného sporu i s opatem Bernardem z Clairvaux. Přestože byl dostatečně sebevědomý a cítil nad velkým opatem převahu svého důvtipu, mocensko-strategicky neměl proti Bernardovi z Clairvaux sebemenší šanci. Abélard vůbec nedostal příležitost k vystoupení, v němž by mohl bojovat svými prostředky. V noci před plánovanou debatou předal opat Bernard shromážděným biskupům spis, který Pierra Abélarda představoval jako nebezpečného kacíře a proměnil tak celou záležitost v jakýsi soud nad protivníkem. Abélard tak už mohl jen zpochybnit kompetentnost biskupského shromáždění a odvolat se přímo k papeži. Biskupové se shodli na mírném rozsudku nad údajným kacířem a poslali jej do Říma. Bernard se o tom však dozvěděl a podařilo se mu ještě včas zasáhnout... Spor skončil tím, že papež Abélarda odsoudil a jeho knihy byly spáleny ve svatopetrském dómu. Abélardovi nezbylo než vyhledat útočiště v Cluny, kde ho s velkou laskavostí přijal Petr Ctihodný. Opatovi z Cluny se podařilo přimět Řím ke zrušení exkomunikace uvalené na Abélarda, a dokonce ho usmířit s Bernardem z Clairvaux. Abélard umírá roku 1142 v klášteře sv. Marcela v Chálon-sur-Saône.“

TOMAN, Rolf. *Gotika*. Praha: Sloart, 2005, s. 12.



v papeži - aby nakonec dospěly ke značné závislosti na libovůli hlavy katolické církve. Tím se papežskému stolci podařilo na dlouhou dobu zabránit myšlení založenému na rozumovém poznání a zajistit tak na celá staletí moc církve<sup>85</sup>.

Zástupy věřících byly mnohem naléhavěji vyzývány k obnově církve, k návratu k rané církvi a k čistotě mravů, k chudobě a pokoře. V touze po obrození církve se obrátily duše věřících k mýtu. „Mýtus byl tehdy viděn jako vlastní vývoj směrem k dokonalosti, o který usiloval jednotlivý věřící přizpůsobením svého chování, svých životních předsevzetí, doktrín a myšlenek, a to také odmítnutím nedávné minulosti, která byla vnímána jako odchylka a zdivočení“<sup>86</sup>.

A co vlastně věděl člověk západu o strukturách stvořeného světa? Znal pravidelný pohyb hvězd, koloběh svítání a jar, rození a umírání všech bytostí. Uvědomoval si pořádek stanovený Bohem, základní řád, jemuž se přizpůsobují zdi předcházejících staveb včetně kostelů, které mají zřejmě vyjádřit jejich struktury. Je vůbec možné, aby se tento řád narušil?

### **3.2 Čas nového umění**

Západní kultura vděčí za svou existenci dvěma významným impulsům: antice a křesťanství. Řekové i Římané vytvořili formy, s nimiž se křesťanství muselo vždy znovu vyrovnávat. Někdy je zavrhovalo, jindy je využívalo a podřizovalo svým vlastním cílům. Napětí vzniklo proto, že antika se soustředila na pozemský život, kdežto křesťanství na život věčný. „Uzavřený teologicky motivovaný obraz světa byl dotvořen jako rezultat předkřesťanských představ ve 12. století a následně

---

<sup>85</sup> Tamtéž s. 12 - 13.

<sup>86</sup> „Il mito veniva visto come tendenza a veder attuato l'ideale a cui si aspirava modificando le proprie norme di vita e d'azione, le dottrine e le idee, rigettando il più recente passato che veniva visto come deviazione e tralignamento.“ CHABOD, Federico. *Scritti sul Rinascimento*. Einaudi: 1967, s. 61.

pak nově formulován kolem roku 1 600 (Galileo Galilei, Tycho de Brahe, Johannes Kepler), i když již od 14. století a zejména pak v 15. století (např. Mikuláš Kusánský) se hovořilo o nekonečnosti kosmu. Na utváření tohoto obrazu vesmíru a světa se do značné míry podíleli již antičtí autoři jako Platón (Tímaios), Aristotelés, pythagorejci, Ptolemaios, gnostičtí synkretici a další<sup>87</sup>. Zdá se, že ve všech dobách byli lidé přesvědčeni, že stojí právě na obratníku dějin. A na stoupající spirále se vlastně ani tolik nemýlili. Jsou však okamžiky, kdy tento dojem proměny sílí, a dostává zvláštní opodstatnění. Stojíme v uctivém podivu nad nejprostší, přesto velmi přesnou zobrazovací metodou kolmého promítání, stejně tak jak nejjednodušší geometrické prostředky dovedly myslící lidi na poli architektury, sochařství a malířství k velmi pozoruhodným výsledkům. V mnoha směrech toto umění představuje v podstatě završení starší tradice. „Kolem roku 1100, přesně v okamžiku, kdy dosahuje své naprosté rovnováhy, se revoluční konstrukční technika začíná používat v severních zemích, které dosud zůstávaly věrné dřevěným konstrukcím. Jak vidíme například v Normandii, v kapitulním sále opatství v Jumièges, nebo v Anglii, v chóru katedrály v Durhamu. Kromě těchto prvních pokusů je to rozhodně Ile-de-France, kde se vytvořil tento nový styl: *opus francigenum*, který se rozšíří do celé Evropy a který zažije ohromující úspěch. Stavební plán odráží rozvoj této krajiny kolem Paříže, kde se protínají osy mocenské, ekonomické, myšlenkové i umělecké“<sup>88</sup>.

Strůjcem nového umění, které nazýváme gotické, byl v první třetině dvanáctého století, ve svém tvůrčím neklidu opat Suger ze Saint-Denis<sup>89</sup>, v „provincii, která už tehdy nesla jméno

---

<sup>87</sup> ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 7.

<sup>88</sup> DUBY, GEORGES. *Historie de la France. Vol. 1. Naissance d'une nation, des origines à 1348*. Paris: [Larousse?], 1970, s. 319.

<sup>89</sup> „Suger byl příslušníkem benediktinského řádu. Jeho myšlení sledovalo stejně jako myšlení mnichů 11. století proud analogií, jež měly oklikami a asociacemi dovést klášterní meditaci k nevyzpytatelným výšinám Boha.“ DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 93.

„Francie“, v úzkém prostoru, který se rozkládal mezi Compiègne a Bourges a jehož centrem bylo královské město Paříž“<sup>90</sup>. Posvěcení chóru v chrámu Saint-Denis u Paříže v roce 1144 slavným opatem Sugerem zahájilo gotiku. „Suger pojímal stavbu především jako teologické dílo. A tato teologie se přirozeně zakládala na spisech patrona opatství, sv. Denise, který byl, jak se věřilo, Dionýsos Areopagita“<sup>91</sup>. Jako příslušník benediktinského řehole se nedomníval, „že posláním každého mnicha je chudoba a naprosté odmítání světa: Suger zvolil clunyjskou cestu. Opatství představovalo vrchol pozemských hierarchií, a Suger byl proto stejně jako Hugo z Cluny přesvědčen, že se musí k největší slávě Boha skvít nádherou“. Opat využil bohatství kláštera a propůjčil liturgii nádherouplný rámec<sup>92</sup>. „Nehledě na útoky přívrženců naprosté chudoby podnikl v letech 1135 - 1144 přestavbu opatského kostela a nechal ho vyzdobit pro slávu boží.“<sup>93</sup>. Velkolepě pojaté budování sakrálních staveb a klášterů znamenalo z ekonomického hlediska závažný zásah, který bylo potřeba také podepřít ideologicky. Opatství tak poskytovala ideální ekonomickoideologické zaštitovací centrum.

Nová technika vznikla z křížové klenby, dobře známé od románských stavitelů. Křížovou klenbu tvoří žebra umístěná pod oblouky a určená jednoduše k jejich posílení a podpoře. Pokrok spočíval v tom, že tyto „gotické oblouky“ byly spuštěny před klenbu a spojeny se stropnicemi. Aby se zajistila dokonalá rovnováha celku, byl vybrán půlkruhový lomený oblouk, který se už běžně využíval v Burgundsku. Takto vznikla skutečná kostra, jejíž mezery stačilo vyplnit tenkými příčkami, aby se stavba zakryla. Velice lehká klenba už spočívala pouze na pilířích a

---

<sup>90</sup> TOMAN, Rolf. *Gotika*. Praha: Slovart, 2005, s. 8.

<sup>91</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 104.

<sup>92</sup> „Krása musí být vidět a musí být příjemná, schopná potěšit, povznést a vyvolat slavnostní, sváteční náladu“. BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova prorockví pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012, s. 254.

<sup>93</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 103.

mohla se zdvihát do velké výšky, byla-li podpírána opěrnými oblouky, dodatečnou podporou, které umožňovaly posílit stabilitu konstrukce a odvést vhodněji tíhu celé stavby<sup>94</sup>. Lomené oblouky, opěrné systémy, žebrové klenby se spojily do jednotného slohu. Rozhodující novinkou, bylo přesunutí hmotnosti stavby na vnějšek. Nové je také spojení lomeného oblouku s křížovou klenbou<sup>95</sup>. „Takže stavba už nebyla hmotou, ale jednotou sestavenou z částí, štíhlou a otevřenou. Byla gotickou.“ (L.Génicot)<sup>96</sup>.

Jedním ze základních prvků gotického slohu, je tedy prvek, nazývaný lomený oblouk. „Lomené oblouky velkých arkád navazují na svazkové pilíře“<sup>97</sup>. Zkřížením lomeného oblouku, bylo znovunalezeno tajemství napnutého kamene, tudíž zpívajícího kamene. „Lomený oblouk vytvořili původně arabští architekti, jedna strana oblouku se opírala o druhou. Křížová klenba tak unesla větší váhu, což umožnilo stavbu vyšších stěn a větších oken. Stavitelé experimentovali a představili mnoho dalších elementů - vějířovou klenbu nebo okna vyplněná kružbou a barevným sklem. U mnoha kostelů se objevily tři vstupní dveře, které představovaly Svatou Trojici<sup>98</sup>. Křížová klenba je založena na principu transformace bočních tlaků ve vztlak

---

<sup>94</sup> Poprvé to bylo provedeno při stavbě chrámové lodi katedrály Notre-Dame v Paříži (1163-1180). Od tohoto okamžiku už stěny nic nenesly: stavba spočívala výhradně na obloucích a pilířích. DUBY, GEORGES. *Historie de la France. Vol. 1. Naissance d'une nation, des origines à 1348*. Paris: [Larousse?], 1970, s. 319.

<sup>95</sup> „Gotika se tedy začala formovat ve 12. století ve Francii, a to v oblasti, v níž architekti provedli první závažné pokusy. Tak například v chórovém ochozu chrámu Saint-Denis byl už kolem 1140 uplatněn důmyslný systém žebrových kleneb podpíraných lomenými příčnými pásy, jež zajistily stabilitu stavby a daly jí nebývalou lehkost...Hlavní novinkou, která dala vznik gotickému umění v pravém slova smyslu, je vlastně spojení lomeného oblouku s křížovou klenbou, jejíž žebra vedou tlaky do čtyř bodů a proti těmto bodům se zvenčí vzpírají opěrné oblouky...Každému tlaku odpovídá v gotice protitlak, přecházející do svislých vzpěr, zakotvených v zemi. Tak vznikají mezi jednotlivými architektonickými elementy stavby dynamické vztahy“. PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 25-28.

<sup>96</sup> DUBY, GEORGES. *Historie de la France. Vol. 1. Naissance d'une nation, des origines à 1348*. Paris: [Larousse?], 1970, s. 319.

<sup>97</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 370.

<sup>98</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 67.

vertikální. Je to soustava kamenných pružin, mezi nimiž klenba ztrácí svoji hmotnost a „tryská“ vzhůru vztlakem opěrných pilířů. Žebrové klenby jsou lehké, avšak stabilní a pevné. Gotická stavba ke svému trvání potřebuje dokonalé vyvážení hmotností a tlaků; hmotnost vyvolává onen tlak a zároveň se stává negací sebe samé. Kamenná pružina je stále napjatá, jedná se o obdivuhodnou rovnováhu mezi hmotou stavby a dynamismem její konstrukce, zdůrazněným pilířovým systémem<sup>99</sup>. „K realizaci gotické klenby a celého systému bylo zapotřebí vymyslet sedm set let před Mongem deskriptivní geometrii... Stavitelé sakrální architektury se této vědě učili od mnichů ze Cîteaux<sup>100</sup>, „misionářů gotiky...“<sup>101</sup> A učili se jí velmi dobře, neboť i dnes uchvacují svou krásou, ale i dokonalostí systému, neboť „systém gotické konstrukce je tak dokonalý, že každá její změna by znamenala zřícení celé budovy“<sup>102</sup>. Snaha a úsilí opata Sugera o novou církevní architekturu, architekturu světla<sup>103</sup> a o nové sakrální kvality, padly na úrodnou půdu. Mezi léty 1180 až 1270, do konce období vrcholné gotiky, bylo jen v samotné Francii postaveno na osmdesát katedrál<sup>104</sup>, jejichž nejcharakterističtější rysem v siluetě, jsou věže, ať už dostavěné nebo nedostavěné, které též navenek vyjevují

---

<sup>99</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 384.

<sup>100</sup> „Gotické umění se brzy šířilo přes Normandii do Anglie (Westminsterské opatství v Londýně), kde nabylo zvláštního rázu (katedrála v Canterbury); přes Pyreneje do Španělska; přes Rýn do Německa, zvláště působením cisterciáckého řádu, jež si přes svůj sklon k prostotě gotický sloh brzy osvojil ŘÍČAN, Rudolf, MOLNÁR, Amadeo. *Dvanáct století církevních dějin*. Praha: Kalich, 2008, s. 386.

<sup>101</sup> CHARPENTIER, Louis. *Mysterium katedrály v Chartres*. Přeložil Oldřich Kalfiřt. Praha: Půdorys, 1995, s. 45 – 48.

<sup>102</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 33.

<sup>103</sup> „Světlo se do gotického kostela dostalo díky změně základního architektonického prvku, stavitelé přešli od románského půlkruhového oblouku k lomenému. Románští stavitelé převzali půlkruhový oblouk od Řeků, a ten se stal prvkem románských oken i dveří. Půlkruhový oblouk však nemohl být moc velký nebo by se zborčil“ KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 66.

<sup>104</sup> TOMAN, Rolf. *Gotika*. Praha: Sloart, 2005, s. 9.

vnitřní uspořádání tak, že k ústřední části přiléhají z obou stran<sup>105</sup>.

Gotika člení hmotu stavby výrazněji než románský sloh: zvyšuje rozpětí prostoru, zdůrazňuje vertikální linii, „opěrný systém místo hmoty zdiva, odhmotněné stěny místo silných zdí s průlomy oken, mřížoví kružeb místo členěných, v ploše odstupňovaných stěn s výklenky, a především sjednocení prostoru“<sup>106</sup>. Gotické katedrály<sup>107</sup> upoutávají svou světlostí, až neuvěřitelnou výškou a zdánlivým odhmotněním. Zřejmou vůdčí ideou byla snaha vedená překonat hmotu myšlenkou, „která hmotě vnutí určitý tvar, aby vyjádřila převahu nadzemského světa a jeho tajemství. Znamením vítězství spiritualismu nad hmotou mělo být i stupňovité uplatnění vertikální linie na úkor linie horizontální. Pro vládu církve v kulturním životě evropského lidstva je příznačné, že i tento sloh vznikl a rozvíjel se především při chrámových stavbách“<sup>108</sup>.

Církevní a společenská moc se ještě více zrcadlila ve změně vnitřních plánů kostelů. Stavitelé přidali transept, který rozděloval loď a vytvářel kříž. Tím se gotika odlišila od románského slohu, neboť až v raném středověku si lidé osvojili kříž jako symbol utrpení, smrti a vzkříšení. Pro duchovní bylo největší změnou místo, kde se odehrávala bohoslužba, tedy svatyně. Objevil se vysoký oltář, který mnohdy zakrýval celou východní stěnu svatyně, a jeho hlavním účelem bylo uchování eucharistie. Oltář byl zdoben soškami Svaté rodiny, evangelistů, apoštolů, proroků a jiných důležitých křesťanských osobností. Ve svatyni se také nacházely židle a

---

<sup>105</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 33.

<sup>106</sup> TOMAN, Rolf. *Gotika*. Praha: Slovart, 2005, s. 16.

<sup>107</sup> Katedra (Řec.) - sedadlo. Stolice pro vyučujícího, sedadlo pro dozírajícího biskupa; ex cathedra - oficiální papežský výrok. Katedrála - biskupský dóm. Dóm Z lat. domus dei = dům Boží. Významný katolický kostel zaopatřovaný skupinou ustanovených duchovních (kanoniky, kapitulou). *Katedrála* je pak hlavním arcibiskupským kostelem (s katedrou, tj. sedadlem, stolicí). SALAJKA, Milan. *Slovník náboženských a teologických výrazů a pojmů*. Praha: Církev československá husitská, 2000, s. 22 a 45.

<sup>108</sup> ŘÍČAN, Rudolf, MOLNÁR, Amadeo. *Dvanáct století církevních dějin*. Praha: Kalich, 2008, s. 385.

lavice pro církevní hodnostáře a biskupská židle v katedrálách. Do velkých kostelů byla přidána část zvaná sbor pro mnichy a jeptišky, která se nacházela mezi křížem lodi a východní apsidou. Ke sboru vedlo pár schodů, ještě další schody potom k oltáři. Středověký kostel se tak rozrostl o kněžiště, které bylo od 13. století odděleno od zbytku kostela lektoriem. Ve velkých kostelech bylo kněžiště lemováno chórovým ochozem a ten lemován ještě kaplemi. Podobné kaple byly k dispozici také běžným věřícím, protože byly postaveny i okolo lodi a transeptu. Další z menších prvků bylo baptisterium na západním konci kostela. Gotický kostel se celkově rozšířil<sup>109</sup>.

Gotická katedrála se snaží zbavit zdi své statické a nosné funkce a tyto nosné konstrukce jsou prostoupeny obrovskými okny. „Vysoká okna zaplňují celou plochu mezi triforiem a klenbami. Jejich skleněné výplně jsou rámovány kamennými kružbami, které připomínají krajkoví“<sup>110</sup>. Dosud nepoznaná hojnost světla zaplnila prostor a nechala ho třpytit se jakoby nadzemským leskem. Sugerova vize světla, která přichází z nebes a osvětluje duše, ještě dnes odpovídá prožitku z prostor katedrál. Gotika je uměním světla, kde sklomalba a vitráže dosáhly dokonalosti. Podobně dle J. H. Kildeho (2008): „Od 12. století lidé považovali gotické kostely za kopii nebe na zemi. I když tyto stavby měly chyby, evokovaly božskou moc a svatý život. Největší podíl na této přeměně kostela mělo světlo. Zdi v gotickém stylu byly postaveny přesně tak, aby maximalizovaly plochu oken. I během pošmourného dne nás v bazilice St. Denis z 12. století překvapí záplava světla... Využití prostoru a světla vytvořilo nový božský jazyk. Kostel zdůrazňoval rozdíl mezi ideálem domu Boha a upadlým pozemským obydlím. Vysoké sloupy a křížové klenby vedly oko vzhůru a jen díky pobytu

---

<sup>109</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 72 a 73.

<sup>110</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 370.

v katedrále mohl člověk zakusit boží moc<sup>111</sup>. Obrovské okenní rozety a vysoká chórová okna vyprávějí příběhy ze života Krista, svatých, proroků a mučedníků. Mysticky prozařují celý vnitřní prostor. Bůh je světlo (1J 1,5). Vesmír vznikl z vyzařování a je také zdrojem světelného záření, jež tryská v kaskádách, a světlo vyzařující z nejvyšší bytosti přisuzuje každé stvořené bytosti její neměnné místo, zároveň je ale všechny spojuje a poutem lásky zúrodňuje i dává řád a soudržnost. „Bůh, absolutní světlo“, je v každém tvorovi více či méně zastřený podle toho, nakolik je tento tvor přístupný jeho osvětlení; avšak každá bytost ho odhaluje podle svých schopností, neboť před každým, kdo ji pozoruje s láskou, uvolní část zachyceného světla. Je to hra s postupným vyzařováním světla.“<sup>112</sup> Tato koncepce obsahuje klíč k novému umění, umění Francie, jehož vzorem měl být právě Sugerův opatský kostel. Veškerá obrazová výzdoba předsíně i oken, zlatý kříž či poklad rozprostřený po podstavci, „znázorňují to, co je základem Sugerovy teologie: vtělení. V Saint-Denis je nashromážděno všechno bohatství světa k oslavě eucharistie a jen skrze Krista proniká člověk do světla svatyně. Nové umění založené Sugerem je oslavou syna člověka.“<sup>113</sup> Výzdobné motivy vesměs navazují i na místní faunu a flóru. Architektonické články bývají pokryty zpodobněním i docela obyčejného kvítí, což také svědčí o novém vztahu k přírodě, „který se zde objevil od starověku poprvé. Spleť břechtanových úponků, výhonky révy a dubové listy ovíjejí oblouky a věžičky gotických staveb, prorůstají svými charakteristickými tvary harmonickou osnovu odpovídající novému slohu a činí z

---

<sup>111</sup> KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University Press, 2008, s. 69 a 70.

<sup>112</sup> DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 104 - 105.

<sup>113</sup> „Ať už jsi kdokoli, chceš-li vzdát čest těmto portálům, neobdivuj jejich zlato ani nákladnost, nýbrž práci a umění. Ušlechtilé dílo se třpytí, ale třpytí se ušlechtilé; nechť osvěcuje ducha a pravým světlem ho vede k pravému světlu, jehož skutečnou bránou je Kristus“ DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 109 - 110.



katedrály jakési zrcadlo světa"<sup>114</sup>. „Nové rysy francouzské gotické architektury byly velice lákavé a francouzští architekti byli žádáni po celé Evropě"<sup>115</sup>. V tomto světle znějí slova manýristické charakteristiky gotického umění z pera Giorgia Vasariho, malíře, architekta a spisovatele, žáka Michelangelova, značně rozporuplně: „O památkách středověku praví, že byly provedeny v novém slohu pocházejícím z Německa, že tento sloh vynalezli Gótové a že by se měl nazývat gotický. Podle Vasariho je to sloh hrubý a zmatený, zcela prý postrádající smysl pro proporce a měřítko, které jsou vlastní klasickým řádům a klasicky dokonalým formám“. Úsudek tohoto florentského autora se vžil natolik, že obecně platný byl až do poloviny devatenáctého století, kdy „romantikové v čele s Chateaubriandem a Victorem Hugem rehabilitovali gotiku a její katedrály, v nichž spatřovali apoteózu náboženského ducha středověku"<sup>116</sup>.

Na tomto místě si dovolím ještě uvést francouzský pohled na obecné znaky v gotickém umění prezentovaný Henry Martinem (1927) - Gotické umění je především originální. Zrozené na francouzské půdě, nepodlehlo žádnému cizímu vlivu. Nejenom, že se rozešlo s minulostí, ale vytvořilo všechny prvky skvělého konstrukčního systému.

Gotické umění je racionální: je to logika sama. V gotické stavbě se nachází absolutní shoda mezi strukturou a formou. Řečeno jinými slovy, forma je přesným vyjádřením struktury. Průčelí zřetelně (=jasně) vyjadřují členění a plán; velké rozety, které vypadají, že jsou určeny pouze k tomu, aby ozářily horní část chrámové lodi, hrají současně i roli vzpěr, přičemž přispívají k zeštíhlení konstrukce; opěrné oblouky nesou tlak chrámové klenby přímo na pilíře, zatímco jejich

---

<sup>114</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 32.

<sup>115</sup> LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999, s. 203.

<sup>116</sup> PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 25.

vnější část slouží k odvádění dešťové vody. Nic není ponecháno náhodě, nic není obětováno pouhé zdobnosti. Racionalismus gotického umění se projevuje rovněž ve výběru architektonické škály. V podstatě ve všech gotických stavbách je etalonem nebo měřítkem lidská postava a nikoliv poloměr sloupu jako tomu bylo v architektuře řecko-římské. Vstup do katedrály není vyšší než vstup do venkovského kostelíku, což je táž logika, zatímco vstup do řeckého chrámu bude více či méně vysoký, vzhledem k větší či menší prostornosti stavby.

Gotické umění je symbolické: Vzestupné linie staveb jsou symbolem křesťanského myšlení, vzletu duší k nebeskému prostoru. Avšak nic se nemá přehánět a je třeba přijímat s rezervou značně rozšířený názor, který se snaží přidělit symbolický smysl vychýlení (odklonění) osy chrámové lodi od kůru, vychýlení, které můžeme sledovat u jistého počtu kostelů. Objevily se snahy spatřovat v tom symbol umírajícího Krista, který visící na kříži, údajně naklonil hlavu na stranu. Všechno nasvědčuje tomu, že pokud kůr není přesně v ose chrámové lodi, je to následkem vyběhnutí ze stavební čáry, což bylo výsledkem přerušovaných a znovu obnovených stavebních prací<sup>117</sup>.

Můžeme říci, že francouzské gotické umění vnutilo svá pravidla povšechné středověké tvorbě, a jeho vliv se paprskovitě rozbíhá, počínaje XII. a XV. stoletím konče. Bylo navrženo mnoho etymologií tohoto slova, a jak už to většinou bývá, platí a vzájemně se podporují a prolínají. Někteří tvrdili, zřejmě mylně, že pochází od Gótů (Goths), národa staré Germanie, druzí věřili, že tuto uměleckou formu nazvali tak proto, aby byl podtržen její barbarický ráz<sup>118</sup>. „V keltském jazyce ar-goat znamená země lesů, země stromů; gotická architektura někdy skutečně připomíná les s propleteným

---

<sup>117</sup> MARTIN, Henry. *L'art gothique. La grammaire des styles*. Paris 1927, s. 6-7.

<sup>118</sup> „...Po Gótech jako představitelích barbarů byl nazván v pozdní renesanci „gotický sloh“, jenž vystřídal sloh románský (římský), poněvadž tehdy bylo všechno středověké umění pokládáno za barbarické.“ SVOBODA, Ludvík a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973, s. 216 - heslo Gótové.

většovím. Na každé stavbě pracují tesaři, a teprve potom nastoupí zedníci a kameníci. Bez dřeva a tesařů nebylo by žebrové klenby, je to umění goatické<sup>119</sup>. Gotická stavba sakrálního prostoru, jako středobodu uvažování o nejrůznějších otázkách života středověké společnosti, reprezentující sociální prostor, v němž se v nejrozvinutější podobě uplatnily představy o uspořádání světa i vesmíru, se staví na dřevěném trámovi, ale též dle zákonitosti vegetativního růstu<sup>120</sup>. Gotické chrámové stavby shledáváme jako, dech beroucí čníci kameny na vrcholcích hory, stejně tak jsou, ale i jejím základním kamenem, plodivou a tvůrčí silou, přilnutou v oblažujícím působení geometrie, která je čirým duševním zážitkem<sup>121</sup>.

System pilířů a podpěr nesoucích klenbu tvoří srdce stavby. Diagonálně se křížící žebrové klenby a loď spolu souvisí. Klenba se rozvíjí v přísné logice systému klenutých polí. Povolání mistra ve stavební huti bylo vyhrazeno svobodným mužům a vyžadovalo dlouhou učební dobu: znalost matematiky a geometrie byla samozřejmostí. Kamenické cechy byly společensky vysoce ceněny a o jejich postavení svědčí mnohé miniatury, zobrazující Boha Otce jako stavitele s kružidlem. „Ze stavebních korporací původně ryze mnišských v 13. a 14. století se vyvíjí laické stavitelství. Pracovníci se sdružují v stavební huti, mají své výsady, svého mistra, dále

---

<sup>119</sup> CHARPENTIER, Louis. *Mysterium katedrály v Chartres*. Přeložil Oldřich Kalfiřt. Praha: Půdorys, 1995, s. 46.

<sup>120</sup> „Stromy jsou opětovnou inspirací stavitelů po celém světě; nedodávají jen materiál pro stavby, ale také mnoho obrazů; vertikálnosti a pevnosti, rozpínání větví, stoupání mízy či životodárných plodů. Římský architekt Vitruvius z 1. Století př. Kr. tvrdil, že prvními sloupy byly fakticky stromy.“ HUMPREYA, Caroline, VITEBSKY, Piers. *Posvátné stavby*. Přeložil Dušan Zbavitel. Praha: Knižní klub ve spolupráci s nakladatelstvím Práh, 1998, s. 18.

<sup>121</sup> Oproti tomu: „Nepletme se však: katedrála je instituce veřejná...určena je lidu a nikoli těm, kdož vědomě hledají určitý stav ducha. Svatý Bernard to vyjádřil zcela jasně ve svém známém dopise clunyjskému opatu Petru Ctihodnému: „Umění je jen prostředkem určeným lidu prostému a nevědomému; moudrým a dokonalým je spíše ke škodě nebo k neužitku. Nechtě tedy mniši přenechají péči o rozvoj architektury pastýřům lidí...“ CHARPENTIER, Louis. *Mysterium katedrály v Chartres*. Přeložil Oldřich Kalfiřt. Praha: Půdorys, 1995, s. 49-50.

parléře, prvního po mistru, který dohlíží na učně a tovaryše. Huti si vychovávají v učednicích a tovaryších vlastní dorost. Mnohá huť má i svého rektora, *directora fabricae*, jediného, který v huti byl nad mistrem dílny; v Praze to byl pražský arcibiskup<sup>122</sup>.

Gotické umění, jež se zrodilo a rozvinulo v srdci Francie, v oblasti královského panství, se rychle rozšířilo po celé zemi, a brzy zaplavilo celý křesťanský svět. Člověk se měl pozdvihnout k Bohu tím, že odvrhl vše, co stálo mezi ním a „Boží Tváří“<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> KADEŘÁVEK, František. *Geometrie a umění v dobách minulých*. Praha: Půdorys, 1997, s. 48.

<sup>123</sup> *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 348 a 382.

## 4. Posvátné prostory hradu Karlštejna

### 4.1 Stručné představení hradu Karlštejna

„Karlštejn - (u starých i Karštejn....) hrad slavný v dějinách, který založil císař Karel I. 1348, aby tu uchováno bylo vše, co v Čechách bylo drahocenné. Stavbu řídil Matěj z Arrasu, dvorský stavitel a léta 1355 zhruba byla vykonána. Léta 1357 dodělány byly kaple na hradě sv. Kříže, sv. Maří, sv. Kateřiny, sv. Mikuláše a při jejich posvěcení založil Karel kapitolu s děkanem“<sup>124</sup>. Z uvedených slov je patrné, že Karlštejn se podstatně lišil od běžného typu hradu své doby. Je spíše výrazem duchovních, politických i kulturních sklonů svého korunovaného stavebníka. Karel, muž ducha vznešeného a vzdělaného, přičiňoval se upřímně k tomu, „aby blaho národu svého co nejvíce možno rozmnožil“<sup>125</sup>. Když nastoupil panování v Čechách, spojil důstojnost královskou s korunou císaře Římského, čímž povýšil Prahu na město císařské. Je tak počítán mezi nejslavnější panovníky nejen české<sup>126</sup>. Karlštejn zaujal mezi českými hrady zcela výjimečné postavení, patří nesporně k pokladům evropské kultury a stal se symbolem celého českého království. Nevznikl jako správní centrum panství nebo královské sídlo, ale od počátku byl určen jako místo pro uložení královských pokladů, především sbírek relikvií a říšských korunovačních klenotů, které získal jeho zakladatel král Karel IV. Bezesporu byl Karlštejn „architektonicky dílo vrcholné gotiky francouzského stylu, slučující účinnou opevňovací techniku s pohodlnou prostorností paláců a síní, jak ji znaly francouzské královské a šlechtické zámky 14.

---

<sup>124</sup> SEDLÁČEK, August. *Místopisný slovník historický Království Českého*. Fotoreprint původního vydání z roku 1909. Praha: Argo, 1998, s. 402 - heslo Karlštejn.

<sup>125</sup> *Dějepisný dárek pro mládež československou*. Sestavil Jan Lodl. Praha: Nakladatel kněhupectví I. L. Kober, 1873, s. 73.

<sup>126</sup> Podrobný životopis viz *Karel IV. - Vlastní životopis*. Přeložil Jakub Pavel. Praha: Odeon, 1978. Případně stručný životopis Karla IV. Viz DAVID, Petr, SOUKUP, Vladimír. *Dějiny hradů a tvrzí v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Knižní klub, 2012, s. 205.

století. K těmto vlastnostem se družila i oslnivá nádhera hradní výzdoby, odpovídající vznešenému účelu stavby<sup>127</sup>. Tímto získává zvláštní místo mimo všeobecný vývoj, který jak svým účelem jako sídlo krále, kapituly, schrána insignií českého státu a na čas i německé říše, tak svou nádherou, uměleckou složkou a citovým vztahem k stavebníkům patří k nejvzácnějším architekturám tehdejší Evropy. „Výjimečnost hradu Karlštejna podtrhuje především existence řady posvátných (sakraálních) prostorů, což jej podstatně odlišuje od ostatních hradů. Bylo ovšem mylné, pokud bychom zredukovali úlohu Karlštejna na toliko místo určené jen k zbožnému rozjímání, či jiné výlučně duchovní činnosti<sup>128</sup>. Karlštejn byl založen patrně v roce 1348, jak nás o tom informuje pouze okrajová zmínka v kronice Beneše Krabice z Weitmile. Zpráva o slavnostním založení, jehož se měli účastnit vedle císaře také přední osobnosti dvora, je až v kronice české Václava Hájka z Libočan, vydané roku 1541, jejíž hodnota jako historického pramene je ovšem velmi relativní<sup>129</sup>.

Základní kámen tehdy do země vsadil pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic, „zatím co samotný Karel IV. se té slávy vůbec nezúčastnil – v té době se svojí manželkou Blankou z Valois sjednával sňatek tehdy šestileté dcery Kateřiny s devítiletým Rudolfem Habsburským<sup>130</sup>. V roce 27. března 1357 byla založena hradní kapitula a pro její potřeby zřízen kostel Panny Marie. Karlštejn má v podstatě třístupňovou strukturu, kterou v nejnižší sféře reprezentuje císařský palác, výše je položena menší věž s kaplemi Panny Marie a sv. Kateřiny a vše završuje velká věž s kaplí svatého Kříže, o které bezpochyby se lze vyjádřit, že patří k nejcennějším a nejkrásnějším

---

<sup>127</sup> SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 – 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 401.

<sup>128</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus – dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 26.

<sup>129</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 4 – 5.

<sup>130</sup> DAVID, Petr, SOUKUP, Vladimír. *Dějiny hradů a tvrzí v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Knižní klub, 2012, s. 202.

gotickým prostorám v Čechách a jistě též mezi nejhodnotnější památky na světě vůbec. „Toto uspořádání v zásadě vyjadřuje hierarchické myšlení středověku<sup>131</sup>: pozemskou sféru zde zastupuje palác, zatímco sféra nebeská, významově opět uspořádaná, je představována jednak menší věží s převažující složkou mariánskou, jednak velkou věží, jejíž program se zřetelně vztahuje ke Kristu samému“<sup>132</sup>.

Ve svém vladařském konání přestává Karel IV. rozlišovat mezi dynastickým a státnickým, soukromým a veřejným. Lze říci, že veškeré jeho veřejné a polické rozhodování se taktéž stávalo teologickým a jeho teologické úvahy politickými, jak ostatně sám objasnil ve svém životopise *Vita Caroli*. Jeho cílevědomě „budovaná síť osobních vazeb sehrála potom důležitou roli při šíření císařského stylu – Karlova nového umění. Nové umění Karla IV. se objevuje – byť fragmentárně dochované – prakticky na celém území Svaté říše římské a císařových spojenců“<sup>133</sup>. Sem na Karlštejn do tichého objetí berounských hvozdů přijížděli vysocí hodnostáři a představitelé říše, aby zde projednávali důležité státnické a politické problémy „a zároveň byli svědky lesku a posvátnosti sídla, kde císař žije ve společenství světců a říšských svátostin, propůjčujících jeho osobnosti gloriolu charismatické nedotknutelnosti“<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> „Tři hradní roviny měly pravděpodobně symbolickou povahu: světský komplex představoval „obec pozemšťanů“ (*civitas terrena*), druhý stupeň „místo očištění“ (*purgatorium*), třetí a nejvyšší byl v symbolice kaple sv. Kříže s ostatky světců „nebeský Jeruzalém“ (*Hierosolyma coeleste*)“. SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 – 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 402.

<sup>132</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 5.

<sup>133</sup> FAJT, Jiří. *Katalog výstavy Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347 – 1437*. Praha: Správa Pražského hradu v Praze, 2006, s. 42 a 48.

<sup>134</sup> SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 – 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 402.

## 4.2 Císařský palác

Důležitou analogii k účelu a ideovému programu karlštejnských svatyní nabízí norimberský kostel Frauenkirche, v dobových pramenech nazývaný kayserlische Capelle. Karel IV. nový kostel nebo kapli založil a vytvořil ke chvále a slávě svého císařství, ku poctě oslavené P. Marie, Matky Boží, a našeho pána, Ježíše Krista<sup>135</sup>. V Císařském paláci, zbudovaném v dolní části vnitřního hradu, se nacházela arkýřová kaple sv. Mikuláše, která se zřítily v 16. století. „Giovanni Marignola ve své kronice hovoří o sále (...in sua camera...), jehož stěny zdobily nástěnné malby s námětem zázraků s relikvií sv. Mikuláše (krvácející prst)... Nabízí však i další výklad, že totiž po způsobu Ostatkovým scén v menší věži, byly nástěnné malby se zázrakem provedeny na stěnách sálů před vstupem do svatyně<sup>136</sup>. O původní výzdobě kaple lze tak dnes usuzovat jen z dochované dekorativní malované výzdoby vítězného oblouku, uloženého v hradním lapidáriu. V soukromých prostorách měl Karel patrně malou kapli zasvěcenou sv. Václavu<sup>137</sup>. Při pohledu do trůnního sálu ve druhém patře Císařského paláce, jehož stěny jsou obloženy částečně původními dřevěnými kazetovými obklady, nemůžeme zcela vyloučit, že právě tyto dřevěné kazety se staly nosnou ideovou a typologickou předlohou deskových obrazů pro výzdobu stěn kaple svatého Kříže.

---

<sup>135</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 179.

<sup>136</sup> Malba je inspirována zázrakem, který se Karlovi udál ve staroměstském klášteře minoritů Na Františku roku 1353. FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 182.

<sup>137</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna.* 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 6.



#### 4.2.1 Kostel Panny Marie

Při založení karlštejnské kapituly<sup>138</sup> vyvstává nutnost zřídit kapitulní kostel<sup>139</sup>. Stavební dispozice třípatrové hranolovité věže zřejmě byla původně určena k obytným účelům, tedy jakási nouzová adaptace z profánního prostoru. Prostor se upravuje na „kostel ke cti přeslavné P. Marie“, jež slouží kapitule založené k uctění památky Nástrojů utrpení páně, ve dni 27. března 1357<sup>140</sup>. „Trámový strop, který již nebylo možno nahradit klenbou, byl přizpůsoben nové funkci místnosti aspoň tím, že byl pomalován polopostavami andělů. Dodnes se v tomto kapitulním kostele zachovala socha trůnící Madony...“<sup>141</sup>. Srovnej: „Někdy se objevuje názor, že věž měla sloužit jako obydlí pro císařovnu. V menší věži byly v roce 1357 vysvěceny dva chrámové prostory. Současně zde také byla založena karlštejnská kapitula s pěti kanovníky. Jejím provozu sloužil kostel Panny Marie, v pramenech vzpomínaný jako „královská kaple“ (capella regia)...“<sup>142</sup>. Tato svatyně byla vyzdobena a nádherně vymalována biblickými výjevy a scénou s ostatkovým

---

<sup>138</sup> „Aby se v těch kaplích a také v kapli svatého Mikuláše (situované v císařském paláci) mohlo ustavičně konat božské officium (tj. mše a hodinky), zakládá Karel kolegiální kapitolu, zatím pouze v počtu pěti členů...“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 14.

<sup>139</sup> „Podstatná, při svěcení kostela a oltářů mnohonásobně opakovaná formule zní: „Budiž posvěcen a vysvěcen tento chrám (tento oltář) ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého ke cti a Boží a slavné Panny Marie a všech svatých... Lze tedy říci, že každý kostel a každý oltář...je zasvěcen především trojjedinému Bohu, Matce Boží a všem svatým...Toto se zpravidla obráží v tématice výzdoby chrámového vybavení. V malířské výzdobě všech tří karlštejnských kaplí se však trojí motiv tohoto obecného zasvěcení opakuje s naprostou důsledností v každé z nich a vytváří pokaždé jinak řešený, avšak vždy též neobvyklý tematický cyklus, jehož literární předlohou je zcela evidentně text speciální středověké liturgické zpívané modlitby zvané *litanie všech svatých*, sestávající z invokací apoštolofujících Boží Trojici, Matku Boží, anděly a jednotlivé světce...“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 109.

<sup>140</sup> *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Vědecký redaktor Jiří Fajt. Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 183.

<sup>141</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 106.

<sup>142</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 7 a 11.

křížem, „který patřil ke Karlovým nejcennějším relikviím“<sup>143</sup> Její stěny zdobí nástěnné malby s Apokalyptickou tematikou<sup>144</sup>, jež jsou pravděpodobně malovány rukou Mikuláše Wurmsera ze Štrasburku, obrazy s náměty ze života Krista a Panny Marie<sup>145</sup> a tzv. Ostatkové scény<sup>146</sup> („francouzský dauphin předává trn z Kristovy koruny Karlovi IV.“<sup>147</sup>). Druhá scéna zobrazuje předávání relikvie Karlovi (v tomto panuje nejednotný názor) kyperským a jeruzalémským králem Petrem I. Lusignanem nebo uherským králem a Karlovým zetěm Ludvíkem Velikým. Třetí Ostatková scéna zobrazuje ukládání vzácného ostatku pravého kříže do relikviářového zlatnického kříže samotným císařem. Ostatkové scény<sup>148</sup> jsou důležitou složkou i myšlenkovou náplní výzdoby, poukazující tak na zde uložený zemský kříž a jeho relikvie<sup>149</sup>. „Nad Ostatkovými scénami byla pod stropem vyobrazena Nejsvětější Trojice (typu Trůn Boží milosti...). Bohužel tato malba, stejně jako další v horním pásu pod stropem, byly záhy poškozeny a během renesančních úprav hradu

---

<sup>143</sup> DURDÍK, Tomáš. *Encyklopedie českých hradů*. Čtvrté vydání. Praha: Libri, 1999, s. 133.

<sup>144</sup> „Rozsáhlé pozornosti ve výzdobě Karlštejnských kaplí a zejména kaple P. Marie, se dostalo Zjevení svatého Jana čili Apokalypse. Ta však ve zdejší ikonografii není sama o sobě tématem hlavním nebo izolovaným. Za základní apokalyptický námět je však zde třeba považovat nejdůležitější komponentu cyklu Litanie, tj. apokalyptickou perikopu se *Sedícím na trůnu a Beránkem*“. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 333.

<sup>145</sup> „Jan z damašku považuje Pannu Marii za půdu ráje, z níž vyrůstá pravý strom ráje, jenž po oplodnění Duchem svatým vydal plod v podobě Krista“. ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 95.

<sup>146</sup> Ostatkové scény „jsou nejstaršími malbami a vznikly ještě před vysvěcením kostela, tj. před rokem 1357. Jejich autorem byl anonymní malíř, zvaný Mistr Lucemburského rodokmene, který vymaloval současně také velký palácový sál s Karlovým rodokmenem a pravděpodobně se podílel na výzdobě drobné kaple sv. Kateřiny (scéna Exaltatio crucis)“. FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 11.

<sup>147</sup> NEUBERT, Karel, ROYT, Jan. *Poklady minulosti. Umělecké a historické památky Československa*. Praha: Odeon, 1990, s. 154.

<sup>148</sup> „...povšimneme si ještě několika povšechných znaků. Postava císaře Karla je oproti dauphinovi i vévodovi mantovskému vyznamenána trojí prerogativou: jeho střevíce jsou vždy zlaté a jeho oděv má oproti oděvu partnerovu barvu vždy heraldicky vyšší...Karlova koruna je koruna císařská.“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 332.

<sup>149</sup> Tamtéž s. 332.

přemalovány... Malby na východní stěně kostela Panny Marie charakterizuje drobnější měřítko, v němž byly živě komponované scény uspořádány do tří pásů nad sebou, a nápadně tak svým vyprávěcím charakterem připomenou ilustrace Bible chudých (Biblia pauperum)<sup>150</sup>. Vznik Ostatkových scén lze položit do jarních měsíců roku 1358<sup>151</sup> Karel patřil mezi oddané ctitele Matky Boží<sup>152</sup>, kterou sám přirovnával k drahým kamenům, orlici či ke slunci. Zřejmě i proto západní stěnu kostela Panny Marie zdobí nástěnný obraz Apokalyptické ženy letící na poušť a ženy stojící ve slunci oděné, kterou mnozí chápou jako alegorii Církve<sup>153</sup>. „Západní stěnu kostela Panny Marie prolamuje jediný okenní výklenek. Na jeho jižní stěně je z polodrahokamů inkrustován kříž. Nad ním jsou pod kamenným obkladem, symbolizujícím desku z Kristova hrobu, uloženy kameny související s místy utrpení Páně v Jeruzalémě, které doprovází malba Vzkříšeného Krista mezi dvěma anděly. Kromě toho v okenním výklenku spatřujeme silně přemalovanou scénu Klanění tří králů, fragmentárně dochované Soslání Ducha svatého, Sestup Krista do předpekli a snad i zbytek výjevu Nanebevstoupení Páně“<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 12 - 13.

<sup>151</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 117.

<sup>152</sup> O dvě století dříve zaujala Matka Boží v představách laiků nepozorovaně místo vládkyně, což nakonec tvůrci dogmatu ospravedlnili úlohou Marie ve vtělení. Dovolili, aby její obraz hned vedle obrazu Ježíše vévodil jejich teologii. Mariánská ikonografie krok za krokem doprovází rozvoj a triumf církve. DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 159.

<sup>153</sup> „Žena pak je církev a je oděna sluncem, tj. dobrými lidmi“. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 181.

<sup>154</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 13.

#### 4.2.2 Kaple sv. Kateřiny

Hrotitým portálem v jihozápadním koutě kostela Panny Marie vstupujeme do úzké chodbičky, ústící do bývalé soukromé císařovy oratoře, zasvěcené roku 1357 sv. Kateřině. Chodbičku můžeme pojímat jako bránu do Ráje, kterou hlídá devět andělských chórů vyobrazených nad klenutým vstupním portálem. V prostoru chodbičky jsou velmi dobře patrné pozůstatky původní středověké výzdoby stěn v podobě inkrustace, kterou později překryla hladká renesanční omítka sytě modré barvy. Patrná jsou i lůžka, v nichž byly kdysi vloženy drahé kameny, obdobně, jako v kapli sv. Kříže. Svůj název získala svatyně v 16. století<sup>155</sup> zřejmě díky malbě na pravém boku oltářní menzy, kde je vyobrazena sv. Kateřina, kterou Karel velmi ctí<sup>156</sup>. „Klenba kaple nese plastické aplikace s motivy křížů<sup>157</sup>, ve svorníku s drahými kameny je zasazena antická gemma<sup>158</sup> (svorník klenby až tak není dílem kameníka, ale spíše klenotníka – pozn. autora práce). Světlo<sup>159</sup> prostupující do svatyně barevnými vytrajemi s Ukřižováním a Bolestným Kristem

---

<sup>155</sup> „O kapli „svaté Kateřiny“ na Karlštejně se poprvé zmiňuje až Hájkova kronika (1541)...“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 20.

<sup>156</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 111.

<sup>157</sup> „Na karlštejnských malbách se setkáváme s neobvykle stylizovanými jetelovými křížky, a to jednak v rukou některých figur, jednak volně rozmístěných na klenbě „modlitebnice císaře Karla“...V hlavní kapli zjišťujeme na šestnácti tabulkových obrazech oltářní stěny a přilehlých polí známky takových křížků, umístěných kdysi v podobě kovových aplikací do rukou všech šestnácti apoštolů a evangelistů...jetelové křížky jsou svým bohatším tvarem šifrou pro relikvie Kristova umučení, uložené v ostatkovém kříži zemském, jehož ramena se ve vrcholech liliově rozšiřují...Podle starších svědectví byla křížky bohatě zdobena i klenba hlavní kaple“. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 119,130 a 332.

<sup>158</sup> „...je v centru druhé rozety aplikována antická vzácná gema z bílého chalcedonu v podobě ženského obličejce, naznačujícího zde patrně bledou tvář luny“. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 122.

<sup>159</sup> „Hlavním a rozhodujícím činitelem se však stává světlo, které vysává barvu, povznáší ji do vysoké polohy, odhmotňuje tvar a zduchovňuje jej“. CHADRABA, Rudolf. *Dějiny českého výtvarného umění I. Od počátku do konce středověku*. Praha: Academia, 1984, s. 373.

dotvářelo meditativní prostředí<sup>160</sup>. Tato v pravdě miniaturní svatyně vyšetřena v síle jižní zdi věže je křížově zaklenutým architektonickým skvostem a patří k nejlépe dochovaným gotickým sakrálním prostorům na hradě. Co se týče výtvarných podnětů, „představuje autor první fáze malířské výzdoby kaple sv. Kateřiny na Karlštejně přímý slohový předstupeň pro mistra Theodorika“<sup>161</sup>. Zřejmě v počátcích sloužila k uložení relikvií. „Její zdi jsou inkrustovány českými polodrahokamy, na stěnách jsou malby s českými zemskými patrony, v nadpraží portréty Karla IV. a Anny Svídnické, na oltářní menze Ukřižování<sup>162</sup> a nad ním ve výklenku adoruje císař P. Marii“<sup>163</sup>. Na daném vyobrazení jsou Karel IV. a jeho choť Anna Svídnická v císařském ornátě. Sepjaté císařovy ruce bere do svých malý Ježíšek a ruce císařovny svírá Marie svou pravou rukou. „Toto gesto jako výraz homagie, slibu lenní věrnosti, vyjadřuje, že císař přijímá svou moc bezprostředně od Krista. To je zcela v souladu se Zlatou bulou z roku 1356, v níž Karel IV. uzákonil nezávislost státní moci na papežství“<sup>164</sup>. „Ikonografie kaple sv. Kateřiny s mnohokrát variovaným motivem kříže, společně s Ostatkovými scénami, které je nutné chápat právě v ideové vazbě ke kapli, neboť vlastně zdobí její vnější stěnu, poukazuje na její mimořádný účel. Patrně v ní byl totiž uchováván nádherně zdobený ostatkový kříž Království českého<sup>165</sup>, pořízený Karlem IV. asi v roce 1357, k němuž se

---

<sup>160</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 13.

<sup>161</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 319.

<sup>162</sup> „Umístění obrazu Ukřižování na čelní stěně převyšené oltářní mensy je dosti neobvyklé a má jeden pozoruhodný důsledek...Modlíci se a kontemplující císař se ocitl v bezprostřední, nejdůvěrnější blízkosti obrazu a stal se vlastně přímým účastníkem Ukřižování...“ FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 125.

<sup>163</sup> NEUBERT, Karel, ROYT, Jan. *Poklady minulosti. Umělecké a historické památky Československa*. Praha: Odeon, 1990, s. 154.

<sup>164</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 112.

<sup>165</sup> „Nepatrná kaplička, zvolená pro hlavní titul jistě na přechodnou dobu, byla vhodným posvátným prostorem pro bezpečné uložení relikvií Kristova umučení i říšských a zemských insignií“. FIŠER, František. *Karlštejn -*

vztahují některé papežské buly zaručující odpustky návštěvníkům „královské kaple“<sup>166</sup>. Dochovaná výzdoba kaple je také ve shodě s titulem Umučení Páně a jeho znamení, a lze říci, že již předjímá malířské náměty i ostatní výzdobu konečné kaple ve velké věži<sup>167</sup>.

#### 4.2.3 Kaple sv. Kříže<sup>168</sup>

Nejvyšší místo skalnatého kopce, na kterém leží hrad, zaujímá věž. Je oddělená od ostatních stavení objektu a opevněná dvojitou zdí. Překlenovacím prvkem mezi Mariánskou a samostatně opevněnou Velkou věží, stojící, jak je uvedeno v první větě této kapitoly, na nejvyšším místě hradní skály, byl dřevěný most, vedoucí z druhého patra Mariánské věže do vstupního dvorku u paty Velké věže. Impozantní Velká věž tvořila příkladně zabezpečenou a samostatnou fortifikační jednotku s vlastní strážní službou, kterou vykonávali rytířští manové. Vybudování šestipodlažní, bezmála 60 m vysoké Velké věže, jež ukrývá ve svém druhém patře kapli sv. Kříže, byla věnována největší péče a pozornost. Už svým umístěním na nejvýše položeném místě hradního ostrohu i mohutné opevnění, naznačují mimořádné poslání stavby, jemuž odpovídala i neobvyklá nádhera vnitřní výzdoby. „Karlovo přání, aby posvátný obsah obou hranolových věží zůstal nedotčen i

---

*Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 329.

<sup>166</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 17.

<sup>167</sup> FIŠER, František. *Karlštejn – Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 17.

<sup>168</sup> „Pro kapli se ujal téměř výhradně název „svatého Kříže“, používaný tu a tam již od dob Hájkových, starší doba však měla tímto názvem na mysli zemský kříž zde přechovávaný, nikoli titulus Povýšení svatého kříže (14. září), na nějž bez bližšího vymezení název „kaple svatého Kříže“ poukazuje. Toto dnes vžitě označení je v rozporu s titulem skutečným i s ikonografií karlštejnských kaplí“. FIŠER, František. *Karlštejn – Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 11.

v případě, že by ostatní část hradu padla do rukou nepřítele, určilo i jejich architektskou formu<sup>169</sup>.

Druhé patro velké věže ukrývá nejnádhernější a nejvzácnější prostor, jímž je kaple, „která byla podle zakládací a konsekrční listiny z 27. III. 1357 zasvěcena „nejslavnějšímu utrpení Páně a jeho insignií“. Ve starších českých dokumentech zvaná „kaplou Božího umučení“<sup>170</sup>. Zkráceně se nazývá kaplí sv. Kříže<sup>171</sup>. „Pro Karla IV. byl Kristův kříž ohniskem, v němž se protínaly jeho vladařská ideologie a teologie i osobní náboženský život (podmíněno tezí panovník = Kristův zástupce a obraz na zemi, ale zároveň bere na sebe Kristův Kříž: je Kristovým nástupcem právě tak jako jeho následovníkem ve smyslu nové zbožnosti 14. století). Je realitou, v níž se všechno spojuje a prostupuje“<sup>172</sup>. Výstavbě této svatyně se od samého začátku věnovala největší péče, neboť byla nejdůležitějším prostorem Karlštejna...“<sup>173</sup>. Důležitost kaple evokuje myšlenku, že velkolepě pojatá stavba hradu Karlštejna byla podřízena její dominantě. Karlštejn tak pak můžeme pojmout ve svém celku jako posvátné místo. Kaple sv. Kříže je posvátným místem, k němuž se po celá staletí upírá pozornost. „Pro tento nejposvátnější okrsek hradu platil přísný císařův zákaz, obsažený ve zmíněné listině o založení karlštejnské kapituly, že ve věži s kaplí sv. Kříže „není nikomu dovoleno spát nebo ležet s nějakou ženou ani s řádnou manželkou“. Ustanovení se odvolávalo na praxi starozákonních kněží a levitů, kteří se při službě Hospodinu rovněž nesměli intimně

---

<sup>169</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 102.

<sup>170</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 11.

<sup>171</sup> „že pak Karel přední kapli na Karlštejně Umučení Páně a sv. Kříže posvětil, toho se ví také jistá příčina. Když byl r. 1354 v měsíci březnu v Trevirách, dovoleno mu tam skrze duchovenstvo, aby si užíval svou vlastní rukou kousek svatého Kříže, který přinesla blahoslavená Heléna z Jeruzaléma a v Trevirách, rodišti svém zanechala. Drahocennou tuto svátost přivezl Karel do Čech a uložil ji vedle klénotův královských, aby je posvětil.“ SEDLÁČEK, August. *Hrady, zámky a tvrze království českého - díl šestý - Podbrdsko.* Fotoreprint z původního vydání 1889. Praha: Argo, 1995, s. 29.

<sup>172</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 125.

<sup>173</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 122.

stýkat s vlastními ženami. A tak celá sakrální stavba v podstatě ostatkového hradu symbolizovala tajemství božské trojice<sup>174</sup>. Tato nádherná, velmi dobře dochovaná kaple, v Karlových časech osvětlovaná olejovými lampami, nesporně patří k nejpůsobivějším památkám evropského středověku<sup>175</sup>.

Ke kapli sv. Kříže stoupá točité schodiště s přilehlými stěnami vyzdobenými malbami odvíjejícími se z legend o sv. Václavu a sv. Ludmile. „Volba obou těchto legendických cyklů nebyla jistě náhodná, neboť sv. Václav hrál stěžejní úlohu v Karlově koncepci „státní zbožnosti“. Schodištní cykly byly patrně dokončeny v souvislosti s vysvěcením kaple, tedy někdy kolem roku 1365<sup>176</sup>. Každý krok stoupajícího po schodišti, tak skoro nabývá charakteru posvátnosti. Dané uspořádání bylo sice nezbytné, avšak „tématika životních příběhů nejstarších světců z české a přemyslovské krve s karlštejnskou speciální ikonografií nijak úzce nesouvisí; jsou to však oblíbené legendy nejuctívanějších „dědiců země české, jejichž zobrazení bylo při vstupu k nejvzácnějšímu pokladu českých králů a království českého na místě“<sup>177</sup>.

S vnějším světem je posvátný prostor kaple spojen lomenými okny s kamennými kružbami. Spodní část oken původně vyplňovala otevírací křídla s průsvitnými bílými, fialovými a žlutými valounky křemene zasazenými do olova. „Ty v oknech vytvářely

---

<sup>174</sup> SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 - 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 402.

<sup>175</sup> Jako kontrast vůči tomuto působí znění textu: „Václav Mach ve svých Akademických pamětech vylíčil výlet pražských filozofů pod Máchovým vedením na Karlštejn v červnu 1832... Protože Mácha znal hrad i jeho historii velmi dobře, mohl sám dělat svým kamarádům průvodce. Studenti byli otřeseni, v jakém stavu našli tak drahou památku: „Bolestně jsme v kapli otce vlasti Karla IV. zazpívali starou píseň, Hospodine, pomiluj ny spatřivše, jak hanebně byla oloupena. V klenbě zeleně natřené vždy díry po vyloupaných drahokamech; jen někde se ještě třpytila na klenbě hvězdička zlatá, ponechána tam jako na posměch porobenství národa...“. MRÁZ, Bohumil. *K. H. Mácha - Hradý spatřené*. Praha: Panorama, 1988, s. 193.

<sup>176</sup> „Za jejich autora bývá někdy označován mistr Osvald, jeden z dalších Karlových dvorských malířů, doložený však až na konci 60. let a v průběhu 70. let 14. století“. FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 20 - 21.

<sup>177</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 156.



motivů jeruzalémských křížů. Takto zdobená okna propouštěla do kaple jen rozptýlené, nepřímé světlo<sup>178</sup>, které umocněno světlem<sup>179</sup> pěti olejových lamp<sup>180</sup>, získávalo reflexí na mnoha skleněných puklicích a zlatem pokrytém stropě zvláštní nadpozemský charakter<sup>181</sup>. Umocněný i jakýmsi vnitřním světlem vyzařovaným obrazy samými<sup>182</sup>. Umění tak určitým způsobem napomáhá odhalit „boží tvář“, osvětluje a zároveň člověku slibuje jistý prostředek, zmrtvýchvstání ke světlu.

Této svatyni se dostalo nebyvalé nákladné výzdoby, jejíž cíl, který přitom Karel sledoval, objasňují slova Beneše Krabice: „Císař zřídil v horní věži (Karlštejna) velikou kapli, jejíž stěny dal obložit ryzím zlatem a cennými drahokamy a okrášlil ji jak ostatky svatých, tak ornáty pro (kapitulu)... a ozdobil ji velmi drahocennými obrazy. Na celém širém světě není hradu a kaple tak nádherně vystrojené, a je to správné, protože tak císař chová říšské klenoty a poklady celého království“<sup>183</sup>. „Nelze nežasnout nad erudicí a nadšeným zaujetím hlavního autora komplexu i detailů karlštejnské ikonologie. Ta je oním Slovem na počátku všeho, co svým štětcem ztělesnil mistr Theodorik“<sup>184</sup>.

Nejcennější částí pokladu byl zlatý korunovační kříž z 1. poloviny 11. století, zdobený perlami a drahými kameny, také

---

<sup>178</sup> „Karlovy spisy dokládají, že císař byl zaujat novoplatónsko-augustiniánskou metafyzikou světla. Osvětlení kaple sv. Kříže mělo tedy podle jeho záměru zvyšovat „splendor imperii“ - „lesk císařství“. STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 132.

<sup>179</sup> „Pane, ve Tvém Světle uzříme světlo“, praví král David Ž 35/10.

<sup>180</sup> „Věžné lampy (v prostoru presbyteria byly tři) musely být obsluhovány denně, a to tímto způsobem: sakristián přistoupil k mříži, odvázal od ní šňůru vedoucí přes kladku u stropu k lampě a popustil lampu o potřebný kus k podlaze, načež si tuto 425cm od mříže vzdálenou lampu přitáhl pomocí bidla anebo jiné šňůry připevněné k vrcholu lampy a vyměnil kahan. Kladky všech tří lamp jsou pevně instalovány v klenbě v poloze kolmé na mříž...“. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 63.

<sup>181</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna.* 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 22.

<sup>182</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 252.

<sup>183</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 123.

<sup>184</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 210.

ukrývající část Kristova kříže<sup>185</sup>, hřeb a část kopí. Poklad jistě obsahoval ještě řadu jiných relikvií a uměleckých děl<sup>186</sup>. „V kapli sv. Kříže jej mělo střežit „vojsko nebeské“, o němž mluví zakládací a konsekrační listina z 27. III. 1357. Toto nebeské vojsko představují jednak obrazy s polopostavami světců a světic na stěnách kaple, jednak hvězdy na její klenbě (Genesis 2,1)“<sup>187</sup>. Při poslední podestě schodiště je dochovaná malba snad připomínající slavnostní vysvěcení tří oltářů v roce 1365 a též její zvláštní účel, který je zdůrazněn třemi konsekrovanými oltáři, „neboť byla schránou nejvzácnějších relikvií císařství a království. Podle nalezené konsekrační kapsule a oltářní autentiky (1997), byl jeden z bočních oltářů zasvěcen archandělu Michaelovi...Léta Páně 1365, za vlády nejjasnějšího a nejmocnějšího císaře Karla Čtvrtého byl tento oltář vysvěcen...ke cti svatého Michaela archanděla“<sup>188</sup>. Vchod do kaple zamykán byl čtyřmi silnými dveřmi (někteří piší, že dveří bylo pět). „První dveře jsou dřevěné se železnými panty; vymalována jsou na nich lekna s nápisem: Pan Krystus, nejmocnější pán, rač těchto klénotův osříhati sám až do nejposlednějšího dne. Amen“<sup>189</sup>. Otevření kaple, dělo se vždy jen skrze pány nebo osoby k tomu určené. Když Balbín, barokní historik 17. století, vstoupil poprvé do kaple - to už bylo v čase, kdy byla vyloupena a když už zašel a vybledl její

---

<sup>185</sup> „Také pětinasobné jeruzalémské kříže v okenních mozaikách, naznačující zpravidla pět ran Kristových, vypovídaly v celkovém kontextu symboliky hlavní kaple spíše též o relikviích kříže. Znameními relikvií kříže byla tedy kaple poseta takříkajíc od podlahy do vrcholků klenby FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 126.

<sup>186</sup> „Karel IV. měl bezprostřední vztah a přístup ke světcům tím spíše, že s mnohými byl pokrevně anebo příbuzensky zpřízněn: s Ludmilou a Václavem, ale též s Alžbětou († 1231) a Hedvikou († 1243) a dalšími světci z panovnických rodů...“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 188.

<sup>187</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 125.

<sup>188</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 21, a 64.

<sup>189</sup> SEDLÁČEK, August. *Hrady, zámky a tvrze království českého - díl šestý - Podbrdsko*. Fotoreprint z původního vydání 1889. Praha: Argo, 1995, s. 26.

původní lesk a skvost, „zdálo se mu, jako by v nějaké pozemské nebe vešel (Misc.LI.c.36)“<sup>190</sup>.

Samotný prostor kaple je rozdělen na dvě samostatné části kovanou zlacenou mříží, která je pravděpodobně dílem Parlérovy huti<sup>191</sup> Václava, s obloukem uprostřed a ukotvena je z obou stran v pilířích nesoucích klenutí. Mříž tvoří chórovou přepážku, dělicí tak prostor na jižní loď a severní presbyterium, aby se nikdo nepřiblížil k oltáři, neboť běžným bohoslužbám se zcela vymyká, sloužit při něm bylo dovoleno jedině arcibiskupu a biskupu. Podobně F. Fišer (1996): „Zámek opatřená dvířka mřížového lenýře, oddělujícího loď od presbytáře, se otvírala jen pro občasnou bohoslužbu...krom motivu bezpečnosti říšských insignií zde hrála roli úcta k relikviím Kristova umučení, neboť starobylé podání vypráví, že za tuto mříž vstupoval sám císař Karel pouze bos“<sup>192</sup>. „Archívní prameny jsou velmi skoupé na informace přibližující liturgický provoz v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Z kroniky Beneše Krabice z Weitmile víme jen to, že bohoslužbu zde mohl sloužit pouze kněz s právem pontifikálií, což bylo zřejmě převzato z listiny papeže Klimenta VI. z roku 1352, v níž se nařizuje, aby každý kněz konající mši před Kristovými relikviemi měl biskupské insignie“<sup>193</sup>. Oblouk je pak symbolem bran Nebeského Jeruzaléma. Tuto domněnku potvrzují také drahé kameny v oblouku původně zavěšené. Drahé kameny jsou nadány

---

<sup>190</sup> Tamtéž s. 26.

<sup>191</sup> Petr Parlér z Gmündu ve Švábsku „teprve třiadvacetiletý mistr kameník a architekt byl nejnadanějším představitelem rodu Parlérů (jméno vzniklo z apelativa parlér - polír) a stal se hlavním nositelem specifického gotického stylu, který se rozšířil takřka do celé střední Evropy. Parléro získal pro pokračování ve stavbě opět sám Karel, což svědčí o jeho šťastné ruce dostávat do svých služeb mimořádně schopné lidi. Petr přišel do Prahy v roce 1356 a působil v Čechách přes čtyřicet let až do své smrti v Praze 13. července 1399...V dílech Petra Parléro a jeho kamenické dílny dostoupilo umění evropské gotiky, zvláště pak plastiky, svého vrcholu...Umělecká náročnost a odvážnost realizace parlérovske architektury nejspíše způsobily její vyjimečnost“. SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 - 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 403 - 405.

<sup>192</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 63.

<sup>193</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV*. Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 252.

božským potenciálem. V biblických textech drahé kameny figurují ve významových okruzích Božích staveb, starozákonního stánku Hospodinova, novozákonního Nového Jeruzaléma<sup>194</sup>, v okruzích oděvů kněží, králů, žen, mužů, v okruzích Božích vlastností, vlastností a atributů osob, v okruhu obětních darů.<sup>195</sup> „Tyto drahé kameny<sup>196</sup> podle výkladu církevních spisovatelů symbolizují nejen patriarchy, proroky a apoštoly, ale také ty, kteří se učením proroků a apoštolů inspirují“<sup>197</sup>. „Svatost budoucího Jeruzaléma totiž vyžaduje a předpokládá i svatost jeho obyvatel. Svatí jsou jen ti, které Hospodin zná (zapsaní v knize Beránkově) a kteří mu patří“<sup>198</sup>.

Klenutí kaple je poměrně jednoduše, ale přesto krásně, na dvakrát do kříže sklenuté, a proto má dvě pole, která zdobí skleněné puklice, podložené zlatou fólií a kryté zlacenou maskou ve tvaru hvězdy osazované do pozlaceného štku<sup>199</sup>. Iluzi

---

<sup>194</sup> Souvislost mezi karlštejnskou inkrustací stěn drahými kameny a biblickou představou Nebeského Jeruzaléma, jak jej líčí poslední dvě kapitoly Apokalypsy čili Zjevení Janovo, nelze popírat. Lze předpokládat, že si této souvislosti byli dobře vědomi i tvůrcové oné výzdoby. „Představa Nebeského Jeruzaléma však byla určujícím podnětem této výzdoby...je spíše momentem nezáměrným. Důkazem toho je..., především skutečnost, že na zlacené, hvězdami poseté klenbě kaple Umučení Páně byly výrazně znázorněny slunce a měsíc, což je v přímém rozporu s biblickým popisem: „A to město nemá zapotřebí slunce ani měsíce, aby v něm svítily, neboť je ozářeno jasností Boží a jeho svítlnou je Beránek“ (Apok. 21,23)...“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 105.

<sup>195</sup> Možno srovnat v přehledu - NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 318-320 - heslo Kámen, kamení.

<sup>196</sup> „Uvedme stručně výčet kamenů podle knihy Zj 21,18-20, které mají bezprostřední vztah k ikonografii Panny Marie. Z drahokamů vystavěný Nový Jeruzalém je jako nevěsta, nevěsta Beránkova, Panna Maria: „A bylo stavení zdi jeho jaspis, město pak samo bylo zlato čisté, podobné sklu čistému“ (křišťálu); „A základové zdi městské všelikým kamenem drahým ozdobeni byli. Základ první byl jaspis, druhý zafír, třetí chalcedon, čtvrtý smaragd“, „Pátý sardonyx, šestý sardius, sedmý chryzolit, osmý beryl, devátý topazius, desátý chryzoprasus, jedenáctý hyacint, dvanáctý ametyst“. ŠTAJNOCHR, Vítězslav. *Panna Maria Divotvůrkyně. Uherské Hradiště: Slovácké Muzeum v Uherském hradišti, 2000, s. 74.*

<sup>197</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 26.

<sup>198</sup> BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova proroctví pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012, s. 255.

<sup>199</sup> DURDÍK, Tomáš. *Encyklopedie českých hradů*. Čtvrté vydání. Praha: Libri, 1999, s. 133.

hvězdné oblohy<sup>200</sup> dotváří i slunce a měsíc<sup>201</sup>. Hvězdy skládané do pravidelných křížů byly poukazem k apokalyptickému znamení na nebi<sup>202</sup>, ztotožňovanému vykladači Bible s křížem Kristovým.<sup>203</sup> „Klenba této kaple může být přirovnána pro svou nádheru k nebi Chosrevovu, a vskutku podává jakýsi obraz nebe: zrcadlí skla značné velikosti (sklo pak mělo v té době velkou cenu), jež podivuhodně září, pokrytá pravým zlatem, tu i tam jsou vloženy namísto hvězd křížky<sup>204</sup>. Zkrátka, celé dílo je plné zlata: na klenbě, po stěnách kolem kamenů, kolem obrazů jsou všude ozdoby, vytlačené ze zlata, tu květy, tam mříže a orlové, jinde včely, jinde písmeno K a koruna“<sup>205</sup>. Přesně a pěkně profilované pruty klenby se sbíhají do dvou svorníků a spočívají na polopilířích ve čtyřech úhlech a umístěných při prostředních stěnách. Tyto pilíře se dole i nahoře úkosem

---

<sup>200</sup> Hvězdná obloha, byla společným tématem stropů všech třech kaplí na Karlštejně. Srov. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 122.

<sup>201</sup> Slunce i Měsíc jsou z celého prostoru dobře patrný. „Do očí však bije nápadná nesrovnalost, že slunce je umístěno na straně epištolní, kdežto „prolhaná luna“ na čestnější straně evangelijní. V kapli, jejíž ikonologickou náplň programoval císař, nelze takovou věc pokládat za nedopatření. ...podle analogií ve výzdobě stropů kaplí menší věže a podle Balbínova svědectví o křížcích mezi hvězdami, je třeba hledat především nějaké náznaky eschatologické...v perikopách evangelií. Z Lukáše vyplývá, že příchod Syna člověka budou předcházet „znamení na slunci a měsíci a na hvězdách“ (Lk 21,25), Matouš tato znamení specifikuje: „Slunce se zatmí a měsíc nevydá svého světla a hvězdy budou padat z nebe a moci nebeské se budou pohybovati; a tehdy se ukáže na nebi znamení Syna člověka...“ (Mt 24,29 d.) Neobvyklý pohyb nebeských těles bude tedy předzvěstí již již nastávajícího soudu. Znamení pohybu nebeských těles je tedy na hvězdném nebi v hlavní kapli vyjádřeno vzájemným přemístěním slunce a měsíce z regulérních stanovišť na stanoviště opačná“. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 127.

<sup>202</sup> „V židovsko-křesťanské tradici, kodifikované především ve vizi Ezechielově a v knize Zjevení, ale i v tradici jiných kultur byla na počátku Boží tvořivost...Boha nazval architektem (elegans architectus) ve spise De planctu naturae (PL 210,453) Alain z Lille. Bůh podle něho buduje kosmos jako svůj královský palác“. ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 7.

<sup>203</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 26.

<sup>204</sup> Viz poznámka 150.

<sup>205</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 83.

ztenčují a přímo z nich pruty vybíhají. Pruty i pilíře jsou zlaté a barvami bohatě ozdobené.

Podlaha kaple byla původně krytá zelenými a hnědými glazovanými dlaždicemi<sup>206</sup> anebo jak poznamenal Balbín „že za mřeží se skládala s červených a zelených dlaždiček, před ní z prostých cihel. (Bílých a zelených, jak dí Zap, nebylo). Doposud znáti jest, že byly některé dlaždičky zeleně polévány; jedna před oltářem má vytlačenou hvězdu“<sup>207</sup>.

Stěny kaple jsou členěny do třech horizontálních pásů. Spodní malovaný pás vytváří imitaci dekorativního mramorového obložení. Nad tímto obíhá po obvodu kaple kovaný pozlacený pruh, z něhož ční vertikálně ostré hroty sloužící k nesení svící. „Nad prutem s hroty se nachází pás inkrustovaný leštěnými drahými kameny, zasazenými do zlaceného tvarovaného štku s heraldickými motivy českého lva, říšské orlice, české a císařské koruny a korunovaného písmene K. Drahé kameny jsou v pásu vyskládány do křížů různých velikostí a tvarů. Výzdoba kaple polodrahokamy koresponduje s popisem Nebeského Jeruzaléma v biblické knize Zjevení Janovo, v níž se dočteme, že základy Nebeského Jeruzaléma byly postaveny na dvanácti drahých kamenech. Podobně Hildegarda z Bingen popisuje „zlaté město“, jehož stěny zdobí drahé kameny zasazené ve zlatě“<sup>208</sup>.

Zbytek stěn až k počátkům klenutí pokrývá dřevěné taflování, do něhož jsou zapuštěny znamenité, drahocenné obrazy, jež jsou malovány na dřevěných deskách, doplněných nástěnnými malbami ve výklencích oken s christologickým cyklem. Mezi těmito malbami existuje vzájemná ideová a výtvarná provázanost. Je zřejmé, že výzdoba kaple počínala se kresbami na oltářní stěně a nástěnnými malbami v okolních

---

<sup>206</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 22.

<sup>207</sup> SEDLÁČEK, August. *Hrady, zámky a tvrze království českého - díl šestý - Podbrdsko*. Fotoreprint z původního vydání 1889. Praha: Argo, 1995, s. 26.

<sup>208</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 26.

výklencích. „Protože program kaple byl zaměřen jednoznačně ke Kristově pašiji..., je eucharisticky motiv Kristova těla dostatečně vyjádřen v dominujících obrazech Ukřižování i Krista Trpitele pod ním, obou umístěných nad mensou v ose oltářní stěny“<sup>209</sup>. Výtvarný projev a jednotná technika ostatních nástěnných maleb hovoří s největší pravděpodobností o mistru Theodorikovi<sup>210</sup> a jeho dílně. „Nástěnnou malířskou výzdobou kaple proniká myšlenka Zjevení Božího (Epiphania Domini), která se projevuje v námětech Zvěstování Panně Marii,<sup>211</sup> Navštívení a Klanění tří králů, dále ve Zjevení apokalyptického Boha a v Klanění apokalyptickému Beránkovi“<sup>212</sup>. Celý cyklus vychází od severovýchodního okenního výklenku<sup>213</sup> zobrazenou scénou Zvěstování Panně Marii. Přítomnost Boha Otce je nahrazena velikou hvězdou. Návazně pokračuje Navštívení Panny Marie a sv. Alžběty. Protější strana okenního výklenku je vymalována rozsáhlou kompozicí Klanění tří králů. Usuzuje se, že třetí král v pořadí má podobu samotného císaře Karla IV.<sup>214</sup>, „příčemž by šlo o jedno z nejstarších vyobrazení panovníka v této scéně vůbec. Panovnický kryptoportrét lze

---

<sup>209</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 277.

<sup>210</sup> „Theodoricus překonal mohutnosti tělesných tvarů Mistra Emauzského cyklu a prosvětlením barev Osvalda. Jeho postavy se vyznačují nehybností, krajním oduševněním a zvláštní utkvělostí výrazu. Tyto znaky charakterizují rovněž deskové obrazy s Theodorikovy dílny, které se však od mistrových nástěnných maleb odlišují bohatší barevnou škálou. Je to obrovský soubor 130 tabulí, největších, jaký je od středověkého malíře vůbec dochován a znám“. STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 129.

<sup>211</sup> „Oba základní typy středověké ikonografie, Kristus a Panna Maria se v období gotiky značně změnilo...Kristus je Synem Božím...Matka Boží se zpodobňovala mladistvá, jak stojí či sedí a malého Krista drží na levé paži nebo levém koleně...Od poloviny 13. století začala však být zobrazována s rouškou zadržovanou královským diadémem. Gotičtí umělci líčili její život od Zvěstování, Navštívení, Narození Páně až po Nanebevzetí“. PIJOAN, José. *Dějiny umění/4.* Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988, s. 47-48.

<sup>212</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna.* 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 26 a 28.

<sup>213</sup> Viz příloha číslo 1.

<sup>214</sup> „Klanění tří králů - téma objevující se přibližně ve stejné době také v dvorském umění pařížském a anglickém. Karel patřil patrně mezi první evropské panovníky, nebyl-li vůbec první, jejichž kryptoportrét se po polovině 14. století objevil na Klanění tří králů“. FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 131.

chápat jako snahu o posvátné vyzdvižení královské hodnosti, neboť zde jde o jakési „následování“ (imitatio) Krista, jehož zástupcem a leníkem na zemi je právě zobrazený císař<sup>215</sup>. Scény Klanění tří králů a Klanění čtyřiaadvaceti starců se významově propojují v samotném aktu klanění bohu, a to při „prvním příchodu Boha na svět“ (Klanění tří králů) a „druhém příchodu Boha při posledním soudu“ (Klanění čtyřiaadvaceti starců apokalyptickému Beránkovi je považováno za nejstarší malbu v kapli). Oba tematické celky přibližují akt přinášení darů panovníky a skládání jejich korun k nohám Kristovým. Symbolicky odložené koruny k nohám božím, tak mohou naznačovat i skutečnost, že lidé při posledním soudu budou souzeni bez ohledu na společenské postavení<sup>216</sup>. Tyto náměty bývaly obvyklou součástí christologických a mariánských cyklů. „Do této tradiční sestavy příliš nezapadají magdalénské výjevy, jež se nacházejí v jihovýchodním výklenku (Setkání v domě Šimonově, Pomazání v Betánii, Vzkříšení Lazara a Svatá Máří Magdaléna s Kristem jako zahradníkem), i když sv. Máří Magdaléna bává někdy v kontextu s Apokalypsou zobrazována<sup>217</sup>. Tyto malby jsou vlastně složitými předobrazy Utrpení Páně“<sup>218</sup>. V nástěnných malbách okenních záklenků můžeme spatřit určitým způsobem jakési dějiny spásy, jež počínají v Kristově prvním příchodu (Zvěstování) a vyvrcholí „druhým příchodem Boha“ (Zjevení apokalyptického Boha a Klanění čtyřiaadvaceti starců).

---

<sup>215</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 28.

<sup>216</sup> „Velmi často bývalo v kostelech malováno kolo štěstí. Na kole nahoře seděl král, s jedné strany se vzhůru šplhal muž, s druhé strany kola padal panovník dolů, koruna mu sletěla z hlavy. Pod kolem ležel nešťastník v šatě zedraném, bez koruny na hlavě, a nápis o něm pravil: „Sum sine regno!“ Nemám již království! Kolem točila ruka, sahající z mraků“. KADEŘÁVEK, František. *Geometrie a umění v dobách minulých*. Praha: Půdorys, 1997, s. 14.

<sup>217</sup> Viz příloha číslo 2.

<sup>218</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 29.



„Nejvíce pozornosti však zaslouží 129 deskových obrazů<sup>219</sup> Mistra Theodorika z doby kolem roku 1360, představujících nebeské Vojsko Kristovo (Militas Christi): apoštoly, evangelisty, světce, světice, vyznavače atd.“<sup>220</sup>. Každý ze světců byl vedle své zobrazené podoby „přítomen“ i prostřednictvím svého ostatku uchovaného ve schránce. „Theodorikovi svatí zcela ovládají chrámový interiér kaple sv. Kříže na Karlštejně svou hierarchickou vážností, klidnými, neafektovanými pohyby a mohutnými, plně plastickými objemy...Obrysová jednoduchost a velkolepost Theodorikových postav, se vyznačuje přirozenou důstojností“<sup>221</sup>. Deskové obrazy „mají v rámu otvory pro zcela konkrétní, individuální relikvie, partikule ostatků těl zobrazených světců nebo věcí s nimi úzce tělesně souvisejících“<sup>222</sup>. Obraz je tak dvojitým relikviářem; vedle ostatku světce obsahuje i jeho podobu, která je v tomto kontextu rovněž relikvií“<sup>223</sup>. „Ve shodě se středověkým způsobem myšlení teprve relikvie zajišťovaly totiž duchovní přítomnost světce a obraz tedy vlastně zastupoval tělesně nepřítomnou postavu a spolu s ostatky pomáhal věřícímu nalézt i fyzický kontakt s ní“<sup>224</sup>. Kapli sv. Kříže v celku pak můžeme vnímat jako relikviář zbudovaný pro nejvzácnější ostatky Kristova utrpení, zajišťující tak jejich držitelům (králi a císaři) charisma založené v participaci na posvátném. Jedná se

---

<sup>219</sup> „Desková malba se v první čtvrtině 14. století soustřeďovala v Kolíně n. R. a ve Vídni. Lineární sloh těchto časných desek je odvozen z francouzských a anglických předloh...Nejvýznamnější maliřská díla tohoto období však vznikla v Čechách na dvoře Karla IV. v druhé polovině 14. století“. *Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969, s. 400.

<sup>220</sup> NEUBERT, Karel, ROYT, Jan. *Poklady minulosti. Umělecké a historické památky Československa*. Praha: Odeon, 1990, s. 154.

<sup>221</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 315.

<sup>222</sup> „Původní záměr opatřit rámy všech velkých tabulí ostatky příslušných světců však nebyl nikdy dokončen...“ FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 95.

<sup>223</sup> Hlaváčková, Hana. Zobrazení posvátného. In: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filosofie a religionistiky FF UK 16. 4. 1994*. Česká křesťanská akademie, Praha 1995, s. 85 - 86.

<sup>224</sup> CHADRABA, Rudolf. *Dějiny českého výtvarného umění I. Od počátku do konce středověku*. Praha: Academia, 1984, s. 373.

o naprosto ojedinělou výzdobu původně sto třiceti deskovými obrazy. Fajt, Royt a Gottfriede (2010) uvádějí, že takovýto soubor nemá ve světě obdoby<sup>225</sup>. Tento monumentální soubor deskových obrazů v karlštejnské kapli sv. Kříže, nemohl vzniknout rukou jednoho umělce. „Za výzdobu kaple sv. Kříže byl Karlovi zodpovědný Mistr Theodorik<sup>226</sup> – první archivně doložený malíř, s nímž lze zároveň spojovat také vznik některých dochovaných obrazů“<sup>227</sup>. Na ideové koncepci obrazové výzdoby kaple se nepochybně podílel sám objednavatel<sup>228</sup> se svými nejbližšími rádci, k nimž pravděpodobně patřil arcibiskup Arnošt z Pardubic, kancléř Jan ze Středy, a možná i některé další významné osobnosti pražského dvora, k nimž patřil například Karlův protonotář a sekretář Mikuláš z Kroměříže.<sup>229</sup> Byla založena na představě Kristova nebeského vojska<sup>230</sup>, jehož šiky měly střežit tuto nejvýznamnější část celého hradu, obzvláště však vstup k její oltářní stěně, ve

---

<sup>225</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 30.

<sup>226</sup> „Mistr Theodorik je první malíř, který vystupuje ze středověké anonymity na světlo historického poznání a který je nám známý nejen jménem, ale i některými údaji o svém životě a působení. Poprvé se jeho jméno objevuje roku 1359, kdy je uváděn jako králův malíř, další zprávy se o něm zachovaly z let 1365, 1368 a zvláště ovšem z roku 1367, kdy ve známé darovací listině Karla IV. je Theodorik jmenován jako tvůrce výzdoby karlštejnské hradní kaple sv. Kříže, za niž se mu dostalo vysokého uznání a odměny.“ CHADRABA, Rudolf. *Dějiny českého výtvarného umění I. Od počátku do konce středověku*. Praha: Academia, 1984, s. 370.

<sup>227</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 30.

<sup>228</sup> Na myšlení a ideovou koncepci Karla IV. existuje více pohledů: „Rozhodně nelze souhlasit s těmi historiky umění, kteří se vážně domnívají, že exkluzivní symbolika Karlštejna byla jakýmsi zhmotnělým projevem „duševnosti“ Karla IV., že vyjadřuje jeho „teologii“, jak soudí například Zdeněk Bouše a Josef Myslivec, *Sakrální prostory na Karlštejně*, *Umění* 19,3 1971, str. 280 – 295, zvl. str. 291. Znovu je třeba upozornit, že v interpretaci společenské funkce sakrálních staveb není radno ulpívat na jevové stránce věci a vysvětlovat je bez zřetele k širším souvislostem, ale je nutno je chápat, zvláště v případě Karla IV., v rovině jejich mocenskopolitické úlohy, pro niž byly určeny především.“ SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 – 1378)*. Praha: Svoboda, 1979, s. 402.

<sup>229</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus – dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 253.

<sup>230</sup> „Ozývající se již v zakládající listině z roku 1357, která výslovně mluví o „totius militie celestis“. (Na to upozornil již Pavelka J. 1949, 128.)“ CHADRABA, Rudolf. *Dějiny českého výtvarného umění I. Od počátku do konce středověku*. Praha: Academia, 1984, s. 396.

kteřé byly uchovávány mimo jiné ostatky pojící se ke Kristovu utrpení. Jako posvátný objekt materiálně hmotného světa (který ovšem svou skutečností viditelný svět přesahuje), tak zajišťuje středověký obraz náš kontakt s posvátnem<sup>231</sup>. Deskové obrazy zářivých barev zdobí v podstatě všechny stěny kaple i okenní výklenky. Upevněny jsou na dřevěný rošt a jednotlivé spáry mezi nimi pokrývají pozlacené lišty. Dodnes není znám jednotný názor na to, co přesně po ikonografické známce tento monumentální soubor deskových obrazů představuje. „Zdá se, že vůdčí myšlenkou ikonografického usprádaní andělských bytostí, světců a světic, patriarchů a proroků do jednotlivých hierarchií na stěnách kaple byl, podobně jako na celostranných iluminacích Pasionálu abatyše Kunhuty z doby kolem roku 1320, spis Pseudo-Dionýsia Areopagity *De hierarchia coelestis*, v němž byli světci<sup>232</sup> i andělé zařazení do tří hierarchií, z nichž každá měla ještě tři kúry. O oblibě teologických spisů Pseudo-Dionýsia Areopagity u Karla IV. svědčí záznam v kronice Giovanniho Marignoly“<sup>233</sup>. Při čtení ideového programu kaple sv. Kříže je potřeba spíše vycházet z protějškového postavení, dle Royta, Fajta, Gottfrieda (2010) vyjádřeného základní ideovou osou prostoru ve směru vstupní portál - oltář a při významné odlišení prostoru presbytáře (za mříží) a lodí (před mříží). Z tohoto pohledu jsou proti sobě umístěné a vzájemně si odpovídající stěna evangelií a epištolní ve vlastním prostoru

---

<sup>231</sup> „V této skutečnosti se zrcadlí zároveň celá rozporuplná problematika ranně křesťanských a středověkých obrazů: „posvátno“, které je ve své podstatě nezobrazitelné, současně jako jediné v oné době za zobrazování vskutku stojí... Charakteristickým znakem obrazu jako výtvarného artefaktu je skutečnost, že je obrazem „něčeho jiného“, ale současně sám reálně existuje“. Hlaváčková, Hana. *Zobrazení posvátného*. In: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filosofie a religionistiky FF UK 16. 4. 1994*. Česká křesťanská akademie, Praha 1995, s. 80-81.

<sup>232</sup> Při sestavování výběru a rozmístování světců jmenovaných v litanii, sehrál důležitou úlohu stupeň ritu, toto pravidlo bylo uplatňováno téměř pedantsky, jak lze pozorovat na heraldickém pořadí tabulí pěti nejvýznamnějších apoštolů Petra, Pavla, Jana, Ondřeje a Jakuba Většího. FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 192.

<sup>233</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 37.

kaple, kdežto v okenních výklencích se k sobě stahují vždy protilehlé stěny, které pak mají ideovou souvislost s nástěnnými malbami nad nimi<sup>234</sup>. „Náboženská skutečnost se lépe vyjadřuje obrazem, imaginací myslí a imaginací ikonickou, slovem - k tomu ikonologie, a obrazem - k tomu ikonografie. Neboť ono fascinující a nevýslovné, arréton, nelze plně uchopit rozumem...“<sup>235</sup> „Na kamenné lavici pod obrazy své pramáti Ludmily a svých příbuzných Alžběty a Hedviky v hlavní karlštejnské kapli sedával císař při slavných bohoslužbách zřejmě jako mezi svými“<sup>236</sup>.

Kapli dominuje oltářní stěna<sup>237</sup>, jejímž duchovním centrem je výklenek pro císařské relikvie, zejména velký relikviářový kříž s ostatky Kristova utrpení (trn z trnové koruny, dřevo kříže, hřeb a kopí sv. Longina), k němuž se tak vlastně přímo vztahuje vysvěcení kaple. „Karlovým cílem nebylo ovšem jen uložení relikvií na Karlštejně, nýbrž současně i vytvoření podmínek k jejich veřejnému uctívání. Mezi ně náleželo i získání odpustků pro účastníky obřadu jako lákadla k co nejhojnější návštěvě“<sup>238</sup>. „Ikonografický program stěny se odvíjí od centrální osy, zdůrazněné v kápi klenby umístěným kánonovým Ukřižováním<sup>239</sup>, jež je zároveň největší deskou v kapli, pod ním situovaným triptychem s živoucím Bolestným a zároveň Zmrtvýchvstalým Kristem,<sup>240</sup> třemi Mariemi s pyxidami a dvojicí

---

<sup>234</sup> Tamtéž s. 37.

<sup>235</sup> ŠTAJNOCHR, Vítězslav. *Panna Maria Divotvůrkyně*. Uherské Hradiště: Slovácké Muzeum v Uherském hradišti, 2000, s. 8.

<sup>236</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 188.

<sup>237</sup> Viz příloha číslo 3.

<sup>238</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 23.

„Od Sugerových dob se už schránky na ostatky neukrývaly v temném podzemí svatyní, ale vystavovaly se přímému božimu světlu...“ DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002, s. 332.

<sup>239</sup> „Chceme-li v kapli hledat autentickou práci dvorního malíře Karla IV., mistra Theodorika, pak jí může být právě tato deska“. FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 392.

<sup>240</sup> „Zmrtvýchvstalý Kristus je podle Žd správcem nebeské svatyně svatých, jejímž nedokonalým obrazem byla pozemská svatyně (srov. Ex 33,7). Kristus je v této nebeské svatyni svatých veleknězem. Mocí své prolité krve do ní

andělů a konečně triptychem, který Karel IV. získal z malířské dílny Tommasa da Modena činné v severoitalském Trevisu<sup>241</sup>. Zobrazení Panny Marie s Ježíškem ve vzájemném poutu lásky spojujícím přítomnost s budoucností, tvoří střed tohoto triptychu. Po levé straně Madonu doprovází hlavní český zemský patron sv. Václav, kterému Karel IV. navždy věnoval státní symbol celé země, českou královskou korunu. Okolo rozměrného výjevu Ukřižování jsou rozmístěny obrazy Kristových příbuzných a současníků. V nejdříve položeném cyklu můžeme spatřit vlevo postavu archanděla Michaela s drakem. „Tento probošt nad andělskými zástupy zde nejen reprezentuje jeden z nebeských andělských chórů, ale zároveň je tím, který při Posledním soudu sestoupí z nebes se slavnými Znameními utrpení Páně... Střední pás je vyhrazen hlasatelům Kristova evangelia – evangelistům a postavě sv. Tomáš, poněkud neobvykle k nim přiřazeným... Všichni evangelisté a apoštolové drží v rukách kříže, neboť jako první následovali ukřižovaného Krista“<sup>242</sup>. Obraz sv. Jana je umístěn tak, že pravicí ukazuje na beránka, ale jeho prst současně směřuje i k oltáři, „na němž je sloužena eucharistie k oltářní nice, v níž jsou uloženy ostatky nástrojů utrpení Krista. Janovo gesto tak nabývá dvojího významu: poukazuje k symbolickému beránkovi, jež drží na ruce, ale i k tělu Kristovu ve formě hostie na oltáři eucharistie...Na desce je zachováno prosvětlení Janovy tváře...Je možné, že právě tento světelný motiv, který má u Jana základ v Písmu, se pak v odstupněné míře rozšířil na celou kapli, která je osvětlována Beránkem – Ukřižovaným Kristem a

---

vešel (Žd 8,3; 9,12) a tak zjednal vykoupení nikoli pouze na jeden rok, nýbrž jednou provždy. V této nebeské svatyni stojí ustavičně před tváří Boží »v náš prospěch« (Žd 9,24n, srov. 7,25), a tak i nám otvírá vstup do svatyně svatých (Žd 9,8;10,19). Tímto byl vlastně smazán rozdíl mezi svatyní a svatyní svatých“. NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, s. 1 026 – heslo Svatyně.

<sup>241</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav – územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 37.

<sup>242</sup> Tamtéž s. 39 – 40.

dotýkanými nástroji jeho utrpení, a zakládá tak světelnou mystiku maleb<sup>243</sup>, na niž je tak často poukazováno<sup>244</sup>.

Západní stěna: Na stěnách západního okenního výklenku jsou zachyceny skupiny raně křesťanských mučedníků a svatých biskupů (zřejmě mučedníků), tyto jsou ideově spjaty s nástěnnými malbami, „neboť právě tito mužové budou stát při Posledním soudu před trůnem Božím vedle apoštolů“<sup>245</sup>. Protější výklenek pokrývají podoby vdov a svatých panen, což souvisí s nástěnnými malbami, v nichž dominuje mariánský prvek, „neboť Panna Marie byla v litaniích vzývána jako Královna Panen“<sup>246</sup>. Tato evangelijní část je symetricky doplněná tzv. velkým a malým prorokem<sup>247</sup>.

Sv. Vít v knížecím odění a dva rytíři - sv. Jiří s kopím a štítem a sv. Mořic s tasaným mečem - zdobí protější zeď epištolní strany<sup>248</sup>. Do části presbytáře se obrazy rytířů dostaly pro svou zvláštní úctu: „sv. Jiří byl vnímán jako arcimučedník a divotvůrce, sv. Mořic s tmavou pletí je zde zařazen nejspíš proto, že jeho meč patřil mezi císařské relikvie uchovávané v kapli sv. kříže, a také proto, že kopí

---

<sup>243</sup> Zde si dovoluji uvést srovnání s liturgickými rouchy z oblasti Pravoslavi: „konkrétně mám na mysli dobře známé vyšívání byzantské sakkoi moskevského metropolity Fótia ze čtrnáctého a patnáctého století. Tato liturgická roucha obsahovala důmyslný systém obrazů a tyto liturgické róby vytvářely mikrokosmos chrámového prostoru, který byl zahrnut do posvátného kontextu opravdového a velkého chrámu (moskevská katedrála), a svůj skutečný smysl projevíly v liturgickém pohybu. Zlatem vyšívání ikony na pohybujičích se liturgických oděvech se neustále měnily a proměňovaly se téměř v živoucí bytosti v atmosféře nestálého osvětlení přírodních zdrojů, různých ohňů, v odrážení se zlatých a stříbrných nádob, v systému mnohvrstevnatého prostředí kouřícího kadidla“. LIDOV, Alexej. Hierotopie, vytváření posvátného místa jako předmět kulturní historie a forma tvůrčí činnosti. *Byzantská revue 2009*, s. 57 - 58.

<sup>244</sup> FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 1997, s. 277.

<sup>245</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna.* 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 41.

<sup>246</sup> Tamtéž s. 41.

<sup>247</sup> Viz příloha číslo 4.

<sup>248</sup> Viz příloha číslo 1.

sv. Longina bylo od 11. do 13. století považováno za kopí sv. Mořice<sup>249</sup>.

Západní stěnu<sup>250</sup> kaplové lodě zdobily ve čtyřech řadách Theodorikovy portréty svatých panovníků s připojenými samostatnými erby, svatých biskupů a svatých opatů, jejichž výběr byl silně ovlivňován zájmem císaře Karla IV. „Ve vrcholu kápě klenby je obraz s eucharistickým a vítězným Beránkem, adorovaný dvěma anděly s kadidelnicí<sup>251</sup>. Na jednom z čestných míst je zobrazen Karlův císařský patron sv. Karel Veliký, dominující skupině svatých panovníků, který jako jediný z nich byl korunován zlatou císařskou korunou, která byla ovšem později zcizena rukama chtivých lidí. „Výraz jeho sametové tváře se soustřeďuje do tmavých pronikavých očí a odráží duchovní rozměr tohoto zakladatele novodobé Svaté říše římské. Karel IV. po něm získal nejen jméno, ale byl také jeho nadšeným ctitelem... Pro Karla IV. se stal jmenovcem a svatým patronem, ale i předchůdcem na císařském trůnu a následováníhodným vzorem moudrého a spravedlivého panovníka<sup>252</sup>.

Jihovýchodní stranu okenního výklenku pokrývají svatí rytíři vyzbrojeni štítem; tři s kopím a praporcem se znamením kříže, dva tasí meče a jeden drží v ruce sekyru. Severní stěna výklenku se zřetelně prolíná s nástěnnými malbami magdalénské tematiky, lze tak usuzovat z postavy sv. Máří Magdalény s pixidou. Tento cyklus doplňují svaté panny - mučednice s palmovými ratolestmi a knihami.

Jižní hluboká okenní špaleta (protějšek oltářní stěny), situovaná přímo nad vstupem do kaple, poskytuje místo pro

---

<sup>249</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 46.

<sup>250</sup> Viz příloha číslo 5.

<sup>251</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 46.

<sup>252</sup> FAJT, Jiří. *Katalog výstavy Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347 - 1437*. Praha: Správa Pražského hradu v Praze, 2006, s. 37.

obrazy čtyř významných a literárně činných církevních otců: sv. Augustina, sv. Řehoře Velikého, sv. Ambrože a sv. Jeronýma<sup>253</sup>, „představujících teologicky „aktivní pól“ duchovního života“<sup>254</sup>. Roli ochránců vstupu do posvátného prostoru kaple se ujímají obrazy andělských bytostí (cherubů), jež analogicky k textu písma, střežili přístup k stromu života, který byl ztotožňován s Kristovým křížem, v kapli fyzicky přítomným prostřednictvím své relikvie“<sup>255</sup>. Dle Karla Stejskala (1978) připomíná tato kaple svou okázalou nádherou raně křesťanské a byzantské interiéry zdobené mozaikami a obklady z ušlechtilých leštěných kamenů<sup>256</sup>.

„Karlštejnský malířský cyklus je ilustrací k textu modlitby. Za stěžejní ideu výzdoby lze označit mystérium trojjediného Boha, vykupitelským aspektem vztažené k relikviím zde chovaného zemského kříže. Pro vyjádření úvodních a závěrečných invokací christologických a trinitárních jsou použity náměty odvozené z apokalyptické perikopy o *Sedícím na trůnu* a *Beránkovi*. Světci jsou symbolizováni duhou a klanějícími se starci...Úvodní a závěrečná invokace *Kyrie eleison* je vyjádřena námětem Krista Trpitele“<sup>257</sup>.

Architektura, výtvarné umění, sochařství a plastika vůbec, nástěnná malba, deskové malířství, mají velkou vypovídající hodnotu, a tímto jsou nejvíce oslovující, nepozoruhodnější tváře času panování Karla IV., jímž se obdivujeme dodnes. Zřejmě i proto, že představují po věky obdělávaný, vzdělávaný, tříbený i vrstvený evropský křesťanský kulturní jazyk, humanitně křesťanskou reflexi světa. Svou osobní zbožností byl Karel IV. hluboce zakořeněn v duchovní atmosféře středověku, plné víry v zázračnou moc Boha a světců prostřednictvím jejich

---

<sup>253</sup> Viz příloha číslo 5.

<sup>254</sup> FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010, s. 50.

<sup>255</sup> Tamtéž s. 52.

<sup>256</sup> STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978, s. 132.

<sup>257</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 333.



ostatků, jež zaručuje posmrtné spasení duše. „Z této perspektivy je potom třeba vykládat a také rozumět ideovým konceptům, s nimiž se v Karlově okruhu setkáváme...myšlenkové pozadí vzniku a existence Karlštejna nám ...dokresluje svědectví dobového kronikáře Giovanniho Marignoly...“ „Tento přeslavný císař také neustal...“<sup>258</sup>.

„Z Karlova bohatého odkazu bylo nepřízni času ledacos zničeno a zašlo, na smysl mnohého se zapomnělo, zatemnil se i význam zemského kříže a relikvií Otcem vlasti ke cti a ozdobě národa českého po celé Evropě tak usilovně shledávaných. Dnešku již málem nesrozumitelný poukaz na karlštejnský ostatkový kříž, tj. šifru jetelového kříže, však nad Karlovým hrobem dosud třímá barokní lev<sup>259</sup> na hrotu věže svatovítské“<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup> „Tento přeslavný císař také neustal zvelebovat České království svěřené mu dědičným právem od Boha, nejen hradbami, městy a hrady slavně zbudovanými, jež nepřestával se zdarem stavět, ale také statečnými muži, dobrými mravy, vědami a proslulými ctnostmi. Protože pak ozdobou krále je zkoumat ...moudrost předků, tento přeslavný císař neustal zkoumat hluboká tajemství řek sv. Písma...Také pronikaje s Janem, prostředníkem nebeské síně na nebesa velmi rychlým letem prostřednictvím prorocství, zázraků, znamení a příkladů, hledí na nepostižitelnou Trojici skrze stvořený obraz nestvořeného majestátu, aby jako ona velká orlice označená věštbou Ezechielovou dlouhým rozmachem křídel z hojností pestrého peří letěl k Libanonu svatého Písma a odnesl dřeň cedru, tj. úplné a nejlahodnější poznání pravdy analogicky z Janem, historicky pod vedením Lukášova býka, alegoricky s moralistou Matoušem a tropologicky za vedení lvího řevu Markova...Aby před očima sedícího na trůně, tak jako muž Bohu velmi milý, S Danielem, podle svědectví Gabriel.ova poznával pravdu časů z Izaiášem, byv očištěn oním létajícím serafínem, rty jichž se dotkl řežavý uhlík, který serafín odnesl z nejsvětějšího oltáře ustanovení Písma, třikrát zpíval, přeje si, aby toto dílko bylo ve třech částech, trojsloví: svatý, svatý svatý tomu, jenž sedí na trůně v nebeské slávě, jemuž náleží chvála a sláva, amen“. FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV.* Praha: Národní galerie v Praze, 199, s. 253-254.

<sup>259</sup> Viz příloha číslo 6.

<sup>260</sup> FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.* Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 264.

## 5. Závěr

Stručné shrnutí předložených kapitol:

V přítomné době, nebo chceme-li, čase, je velice zatěžko pochopit modernímu člověku mohutnost duchovních, ale i zevních proudů, které skrytě i viditelně tekly a tečou ve své mohutné plodnosti napříč tisíciletími, budující na své pouti tradice výchozích počátků, které odžité hluboko uvnitř minulých generací se transformovaly, vrstvily, a které také úspěšně odolávají dosavadním pokusům odhalit cele jejich tajemství. A to o to více, při uvědomění si, že žijeme na počátku jednadvacátého století a že člověk i jeho pohled na svět se značně změnil; vliv orientace většinové společnosti pak prohloubil jeho nedůvěru k náboženství a ke všemu s ním souvisejícímu. Přihlédneme-li však k úplné záplavě tzv. „duchovní literatury“, pak se ani není čemu divit.

Jednoznačné, samotné určení toho, co je posvátné, a co se tudíž vztahuje k Bohu a k zázračnu, je něco, co nemůže jednoduše určit a vytvořit lidská vůle. To může skutečně jen Bůh. „Bůh, který sám je jediný svatý, činí svatým všechno, co mu náleží, a všechno, kde je přítomen“<sup>261</sup>. Posvátné stavby, chrámy, tedy patrně vznikaly na místech, kde lidé zakoušeli přímou přítomnost božské moci a nerozumí se samosebou, že místem setkávání s Bohem jsou nutně budovy (srov. Iz 66,1-4). Boží přítomnost prožíval člověk i na místech, jež vzbuzovaly úctu a stávaly se tak spolu s chrámy, pevným a bezpečným základem víry, spojující lidský život s jeho dárce a stvořitelem<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova proroctví pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012, s. 254.

<sup>262</sup> „lze spatřit ikonickou vizi prostorového obrazu, která ruší bariéru mezi stabilním chrámem (jeho materiálním tělem) a dynamickým vnějším kontextem, který je mimo jakoukoliv fyzickou hranici. Vnitřní prostor chrámu může být představen a znovu vytvořen v náměstích a ulicích, v polích a horách, což by aspoň v čase mělo být přetvořeno do ikony posvátného vesmíru, který stvořil sám Bůh. Toto znovuvytváření prostorového proto-obrazce obsahuje jeden z nejpodstatnějších smyslů všech rituálů a procesí, které se uskutečnily mimo chrám. Je důležité poznamenat, že samotný chrám je

Bůh se stává realitou a spojení s Bohem dodává člověku jistoty života časného i budoucího. Nejedná se tedy jen o oživení, byť jedinečných historických vzpomínek, nýbrž o výpověď víry založenou na bezprostřední osobní zkušenosti a svědectví s živým Bohem, které nás dalece přesahují. Bohoslužebnými rituály a mnohdy i uměním, (které lidem připomínalo jejich vlastní formu) se vtahuje věřící do děje božského příběhu spasení.

V tomto ohledu můžeme uvést příklad západního představeného Sugera, „který vytvořil koncepci prvního gotického prostoru v katedrále svatého Denise. Jeho funkce se ale nedají omezit na podporu projektu nebo na určení mistrů, anebo snad na teologický program, rozvoj nových rituálů, umělecké modelování či na ikonografické a stylistické inovace. Do všech těchto aktivit byl zapojen. Jeho roli bychom mohli srovnat s rolí filmových režisérů, kteří koordinují úsilí různých mistrů, kteří si získali úctu v toku dějin“<sup>263</sup>. Sugerova vize světla, která přichází z nebes a osvětluje duše, ještě dnes odpovídá prožitku nejen z prostor katedrál. Jeho snaha a úsilí o novou církevní architekturu, architekturu světla a o nové sakrální kvality, padly na úrodnou půdu. Dosud nepoznaná hojnost světla zaplnila prostor a nechala ho třpytit se jakoby nadzemským leskem. Skrze paměť místa, skrze jazyk prostorových forem, skrze motivy tvarů hmoty se rodí události ve světě.<sup>264</sup> Gotika člení hmotu stavby výrazněji než románský sloh: zvyšuje rozpětí prostoru a zdůrazňuje vertikální linii. Daný prostor, se tak podnětově podílí na rozvoji události a vznikajících vzájemných náboženských i sociálních vztahů mezi

---

považován za transparentní strukturu a pohybující se duchovní podstatu“. LIDOV, Alexej. Hierotopie, vytváření posvátného místa jako předmět kulturní historie a forma tvůrčí činnosti. *Byzantská revue 2009*, s. 55-56.

<sup>263</sup> LIDOV, Alexej. Hierotopie, vytváření posvátného místa jako předmět kulturní historie a forma tvůrčí činnosti. *Byzantská revue 2009*, s. 46.

<sup>264</sup> O tom, že se tato Posvátnost zjevuje a my na ní reagujeme podle toho, jak jsme vychovaní, jak jsme nastavení, apod. o tom může třeba svědčit, že Chrám v Damašku, stojí pořád na stejném místě, i když byl postupně zasvěcen Adamovi, Jupiterovi, Ježíši, Aláhovi. Zkrátka vždy ten objekt někdo pojmenoval a trochu přestavěl, ale stále se uctívá něco, co lidé mají za to, že tam skutečně existuje. Poznámka autora práce.

lidmi, ale hlavně po svém způsobu upevňuje důvěru mezi lidmi a Bohem. Tak vzájemná i společná gesta člověka a architektury spoluutvářejí náladu prostředí. A to tehdy a o to silněji, jsou-li zpracovány uměleckým způsobem ve vzestupné symbolické linii.

Nejinak je tomu s karlštejnským ikonografickým programem kaplí, který je pečlivě do nejmenších podrobností důmyslně promyšlený a velmi nákladně realizovaný. O to je složitější, že nemá jinde předlohy ani obdoby. Jeho ideový původce byl touto tematikou hluboce zaujat a měl nevšední znalosti biblické teologie, hagiografie i liturgie. Je také horlivým a nadšeným ctitelem a shromažďovatelem nástrojů Kristova umučení<sup>265</sup>. Obraz nebes i ikonografický program v systému vzájemných vztahů karlštejnských kaplí, který takto vytvořil obraz posvátných míst, může být podle mého názoru chápán, jako forma vize, která nám pomáhá poukázat na přítomnost zvláštního znamení příslušnosti k Bohu, které si právem zaslouží a poutá bližší pozornost.

---

<sup>265</sup> Srovnej: FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 111.

## 6. Literatura

### Primární literatura

*Bible - Písmo svaté Starého a Nového Zákona podle ekumenického vydání 1985*: Zvon, 1991. 1290 s. ISBN 80-7113-009-5.

*Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Fünfte, verbesserte Auflage. Kde vydáno: Deutsche Bibelgesellschaft, 1997. 1574 s. ISBN 3-438-05219-9.

DE VORAGINE, Jakub. *Legenda Aurea*. Přeložili dr. V. Bahník, dr. A. Vidmanová, CSc., dr. I. Zachová. Praha: Vyšehrad, 1998. 446 s. ISBN 80-7021-272-1.

*Karel IV. - Vlastní životopis*. Přeložil Jakub Pavel. Praha: Odeon, 1978. 228 s.

KEMPENSKÝ, Tomáš. *Čtyři knihy o následování Krista*. Přeložil Josef Pernikář. Brno: Cesta, 2001. 277 s. ISBN 80-7295-019-3.

KOMENSKÝ, Jan Amos. *Cesta světla*. Ed. Michael Hashemi. Blansko: Miloš Palatka - Almi, 2009. 294 s. ISBN 978-80904344-2-4.

### Sekundární literatura

ABOTTOVÁ, Elizabeth. *Historie celibátu*. Přeložila Hana Volejníková. Praha: BB/art, 2005. 524 s. ISBN 80-7341-560-7.

BEDNORZ, Achim, TOMAN, Rolf. *Románské umění. Architektura, Sochařství, Malířství*. Praha: Slovart, 2006. 480 s. ISBN 80-7209-765-2.

BENEŠ, Jiří. *Slova Izajášova proroctví pro každodenní zamyšlení*, Praha: Návrat domů, 2012. 431 s. ISBN 978-80-7255-280-1.

CARR-GOMM, Philip. *Posvátná místa, poutní svatyně od Stonehenge po Santiago de Compostela*. Přeložili Václav Procházka a Eva Křístková, Praha: Brána, 2009. 256 s. ISBN 978-80-7243-409-1.

- DAVID, Petr, SOUKUP, Vladimír. *Dějiny hradů a tvrzí v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Knižní klub, 2012. 432 s. ISBN: 978-80-242-3745-9.
- Dějepisný dárek pro mládež československou*. Sestavil Jan Lodl. Praha: Nakladatel kněhkupectví I. L. Kober, 1873. 172 s.
- DUBY, GEORGES. *Historie de la France. Vol. 1. Naissance d'une nation, des origines à 1348*. Paris: [Larousse?], 1970. 414 s.
- DUBY, George. *Věk katedrál. Umění a Společnost 980 - 1420*. Přeložila Zora Jandová. Praha: Argo, 2002. 332 s. ISBN 80-7203-418-9.
- DURDÍK, Tomáš. *Encyklopedie českých hradů*. Čtvrté vydání. Praha: Libri, 1999. 365 s. ISBN: 80-85983-96-6.
- ECO, Umberto. *Hledání dokonalého jazyka*. Přeložili Karel a Vlasta Kubišovi. Praha: Lidové noviny, 2001. 355 s. ISBN 80-7106-389-4.
- FAJT, Jiří. *Magister Theodoricus - dvorní malíř císaře Karla IV*. Praha: Národní galerie v Praze, 1997. 621 s. ISBN 80-7035-142-X.
- FAJT, Jiří. *Katalog výstavy Karel IV. Císař z boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347 - 1437*. Praha: Správa Pražského hradu v Praze, 2006. 128 s. ISBN: 80-86161-98-6.
- FAJT, Jiří, ROYT, Jan, GOTTFRIED, Libor. *Posvátné prostory hradu Karlštejna*. 2. vydání. Praha: Národní památkový ústav - územní odborné pracoviště středních Čech v Praze, 2010. 64 s. ISBN: 978-80-86516-34-9.
- FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996. 367 s. ISBN 80-7192-169-6.
- HALADA, Jan. *Průvodce Evropským myšlením*. Vydala ve spolupráci s Knižním klubem Brána v Praze, 1996. 160 s. ISBN 80-85946-23-8 (Brána); ISBN 80-7176-347-0 (Knižní klub).
- HLAVÁČKOVÁ, Hana. *Zobrazení posvátného*. In: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filosofie a religionistiky FF UK 16*.

4. 1994. Česká křesťanská akademie, Praha 1995, s. 80-89. 117 s.  
ISBN 80-85795-20-5.
- HESSE, Hermann. *František z Assisi*. Přeložil Luděk Kubišta. Praha:  
Volvox Globator, 1998. 71 s. ISBN 80-7207-189-0.
- HODROVÁ, Daniela a kol. *Poetika míst*. Jinočany: H&H, 1997. 249 s.  
ISBN 80-86022-04-8.
- HROCH, Miroslav, SKÝBOVÁ, Anna. *Králové, kacíři, inkvizitoři*. Praha:  
Československý spisovatel, 1987. 328 s. ISBN 22-012-87.
- HUMPREYA, Caroline, VITEBSKY, Piers. *Posvátné stavby*. Přeložil Dušan  
Zbavitel. Praha: Knižní klub ve spolupráci s nakladatelstvím Práh,  
1998. 184 s. ISBN 80-7176-664-X.
- CHABOD, Federico. *Scritti sul Rinascimento*. Einaudi: 1967. 775 s.  
C.L.5159-9.
- CHADRABA, Rudolf. *Dějiny českého výtvarného umění I. Od počátku do  
konce středověku*. Praha: Academia, 1984. 397 s.
- CHARPENTIER, Louis. *Mysterium katedrály v Chartres*. Přeložil Oldřich  
Kalfiřt. Praha: Půdorys, 1995. 215 s. ISBN 80-901741-5-9.
- JUDROVSKÝ, Rudolf, TICHÝ, Erik. *Kamenictví - tradice z pohledu  
dneška*. Druhé doplněné vydání. Praha: Grada Publishing, 2001. 240 s.  
ISBN 80-247-9055-6.
- KADEŘÁVEK, František. *Geometrie a umění v dobách minulých*. Praha:  
Půdorys, 1997. 124 s. ISBN 80-900791-5-6.
- KANTŮRKOVÁ, Eva. *Jan Hus*. Praha: Melantrich, 1991. 466 s. ISBN 80-  
7023-77-0.
- KILDE, Jeanne Halgren. *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction  
to Christian Architecture and Worship*. New York: Oxford University  
Press, 2008. 249 s. ISBN 978-0-19-531469-4; 978-0-19-533606-1  
(pbk.).
- LE GOFF, Jacques. *Středověký člověk a jeho svět*. Přeložili Ondřej  
Bastl, Zdeněk Frýbort, Milena Hájková, Irena Murasová, Jaroslava

- Rosenová, Lucie Šavlíková. Praha: Vyšehrad, 1999. 319 s. ISBN 80-7021-274-8.
- MARTIN, Henry. *L'art gothique. La grammaire des styles*. Paris 1927. 63 s.
- MRÁZ, Bohumil. *K. H. Mácha - Hrady spatřené*. Praha: Panorama, 1988. 246 s.
- NEUBERT, Karel, ROYT, Jan. *Poklady minulosti. Umělecké a historické památky Československa*. Praha: Odeon, 1990. 318 s. ISBN: 80-207-0125-7.
- OHLEK, Norbert. 2006. *Katedrála. Náboženství, politika, architektura, dějiny*. Přeložil Vladimír Petkevič. Jinočany: Nakladatelství H & H Vyšehradská, 2006. 530 s. ISBN 80-7391-040-0.
- PARK, Chris C. *Sacred Worlds - An Introduction to Geography and Religion*. London: Routledge, 1994. 347 s. ISBN 0-203-42105-1.
- PFLIEDERER, Rudolf. *Atributy Světců*. Druhé vydání. Přeložila Jitka Matějů. Praha: Unicornis, 1998. 125 s. ISBN 80-901587-5-7.
- PIJOAN, José. *Dějiny umění/4*. Přeložili Libuše Macková, Jan Schejbal a Hana Stašková. Praha: Odeon, 1988. 333 s.
- ROYT, Jan: Úcta k obrazům a Libri Carolini. In: *Posvátný obraz a zobrazení posvátného. Sborník z kolokvia pořádaného Českou křesťanskou akademií a Ústavem filosofie a religionistiky FF UK 16. 4. 1994*. Česká křesťanská akademie, Praha 1995, s. 74-79. 117 s. ISBN 80-85795-20-5.
- ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998. 208 s. ISBN 80-204-0740-5.
- ŘÍČAN, Rudolf, MOLNÁR, Amadeo. *Dvanáct století církevních dějin*. Praha: Kalich, 2008. 415 s. ISBN 978-80-7017-064-9.
- SALAJKA, Milan. *Slovník náboženských a teologických výrazů a pojmů*. Praha: Církev československá husitská, 2000. 96 s. ISBN 80-7000-504-1.



SEDLÁČEK, August. *Hrady, zámky a tvrze království českého - díl šestý - Podbrdsko*. Fotoreprint z původního vydání 1889. Praha: Argo, 1995. 279 s. ISBN: 80-85794-66-7.

SEDLÁČEK, August. *Místopisný slovník historický Království Českého*. Fotoreprint původního vydání z roku 1909. Praha: Argo, 1998. 1043 s. ISBN 80-7203-099-X.

SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Vydalo nakladatelství Togga agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem v Praze, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.

SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316 - 1378)*. Praha: Svoboda, 1979. 721 s.

STEJSKAL, Karel. *Umění na dvoře Karla IV.* Praha: Artia, 1978. 229 s.

STERNECK, Mervyn. *Dějiny Templářského Řádu*. Praha: Půdorys, 2004. 224 s. ISBN 80-86018-24-5.

ŠTAJNOCHR, Vítězslav. *Panna Maria Divotvůrkyně*. Uherské Hradiště: Slovácké Muzeum v Uherském hradišti, 2000. 326 s. ISBN 80-86785-10-9.

TOMAN, Rolf. *Gotika*. Praha: Slovart, 2005. 520 s. ISBN 80-7209-668-0.

*Umění středověku*. Hlavní vydavatel René Huyghe. Přeložili Edgar Knobloch, Vladimír Mikeš, Jiří Pechar. Praha: Odeon, 1969. 473 s.

VOPĚNKA, Petr. *Úhelný kámen evropské vzdělanosti a moci*. Praha: Práh, 2003. 918 s. ISBN 80-7252-022-9.

## **Encyklopedie a slovníky**

*Biblica. Biblický Atlas. Putování sociálními a historickými reáliemi biblických zemí*. Ed. Barry J. Beitzel. Praha: Fortuna Libri, 2007. 575 s. ISBN 978-80-7321-302-2.

NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956. 1 406 s.

*Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. 791 s.

PRAŽÁK, J. M., NOVOTNÝ, F., SEDLÁČEK, J. *Latinsko - český slovník*. Čtrnácté vydání. Praha: Česko-Slovenská Grafická unie A.S., 1940. 1348 s.

SVOBODA, Ludvík a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973. 744 s.

PÍPAL, Blahoslav. *Hebrejsko- český slovník ke Starému zákonu*. Čtvrté vydání. Praha: Kalich, 2006. 188 s. ISBN 80-7017-029-8.

### **Elektronické dokumenty**

*Katechismus katolické církve*. Přeložil Josef Koláček. Praha: Zvon, 1995. 793 s. ISBN 80-7113-132-6. Citováno z:  
[www.nadaceproradost.org/docs/Soucasna\\_sakralni\\_architektura.pdf](http://www.nadaceproradost.org/docs/Soucasna_sakralni_architektura.pdf).

LIDOV, Alexej. Hierotopie, vytváření posvátného místa jako předmět kulturní historie a forma tvůrčí činnosti. *Byzantská revue 2009*, s. 40 - 61. ISBN 978-80-555-0036-2., Dostupné na:  
[www.pulib.sk/elpub2/PBF/Husar4/](http://www.pulib.sk/elpub2/PBF/Husar4/) (ověřeno 10. 4. 2013).

## Seznam příloh

### Příloha číslo 1.

FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 296.

*Epištolní stěna a její okenní výklenek* \_\_\_\_\_ 80

### Příloha číslo 2.

FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 305.

*Okenní záklenek v lodi* \_\_\_\_\_ 81

### Příloha číslo 3.

FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 289.

*Oltářní stěna* \_\_\_\_\_ 82

### Příloha číslo 4.

FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 304.

*Pravá stěna a její okenní výklenek* \_\_\_\_\_ 83

### Příloha číslo 5.

FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 310.

*Levá stěna + okenní špaleta zadní stěny* \_\_\_\_\_ 84

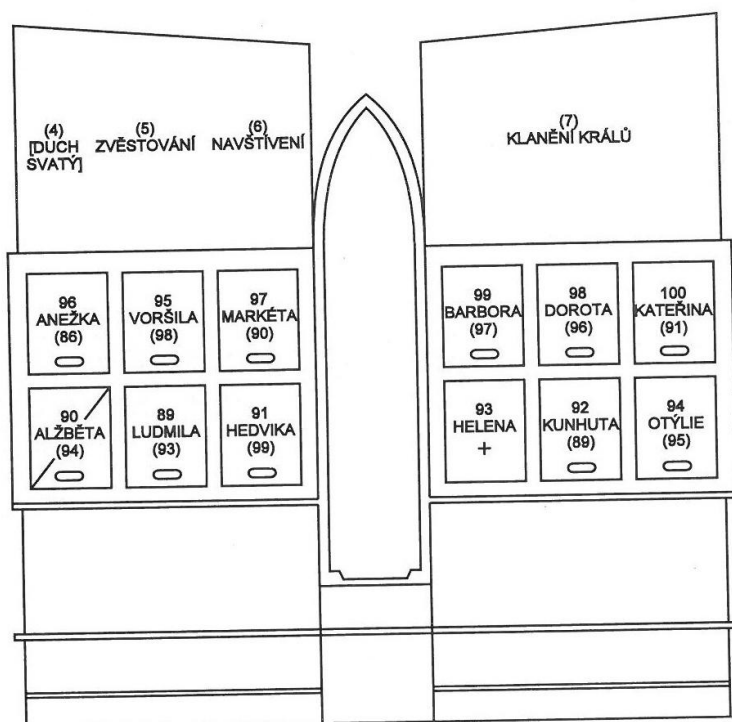
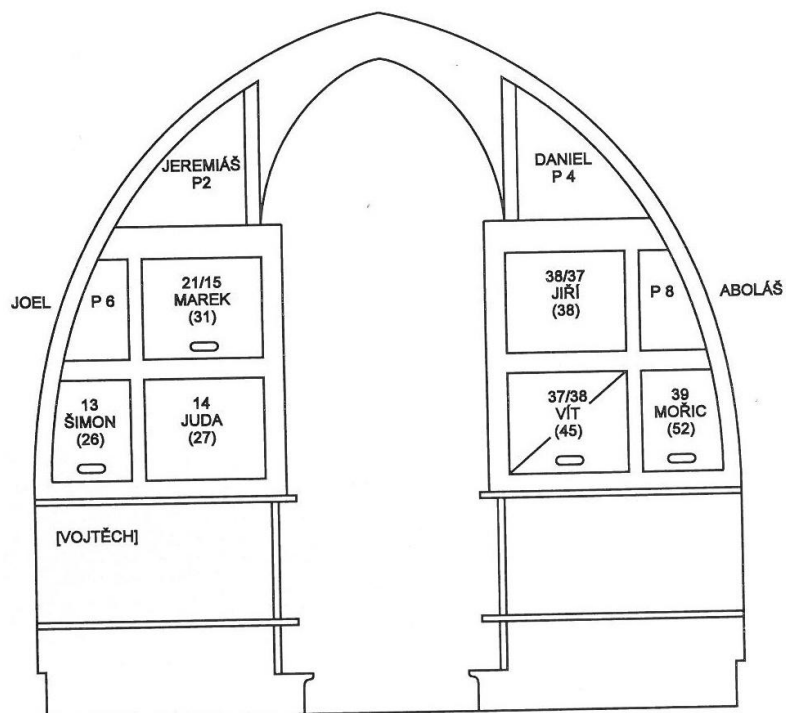
### Příloha číslo 6.

FIŠER, František. *Karlštejn - Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 236.

*Barokní lev na hrotu věže svatovítské* \_\_\_\_\_ 85

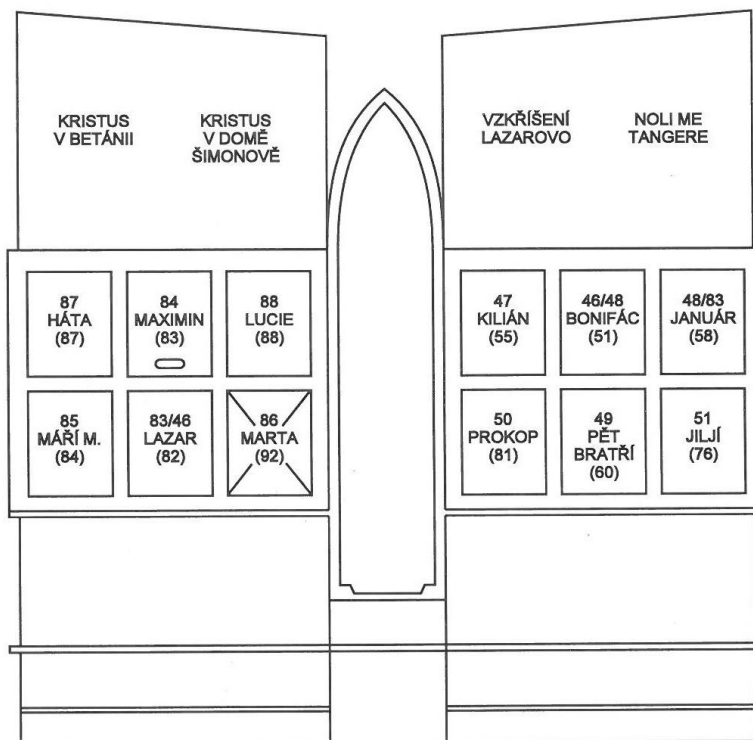
# Příloha číslo 1.

Epištolní stěna a její okenní výklenek:



## Příloha číslo 2.

### ROZMÍSTĚNÍ MALÍŘSKÝCH TÉMAT



## Příloha číslo 3.

### ROZMÍSTĚNÍ MALÍŘSKÝCH TÉMAT V KAPLI UMUČENÍ PÁNĚ

#### A) PRESBYTÁŘ

##### Oltární stěna

(Strana heraldicky přednější je po pravici na kříži znázorněného Krista)

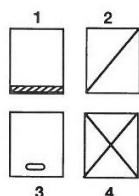
Legenda:

Základní číslování označuje pořadí míst pro deskové malby.

Čísla v kulatých závorkách udávají sled znázorněných invokací v textu Pražské litanie

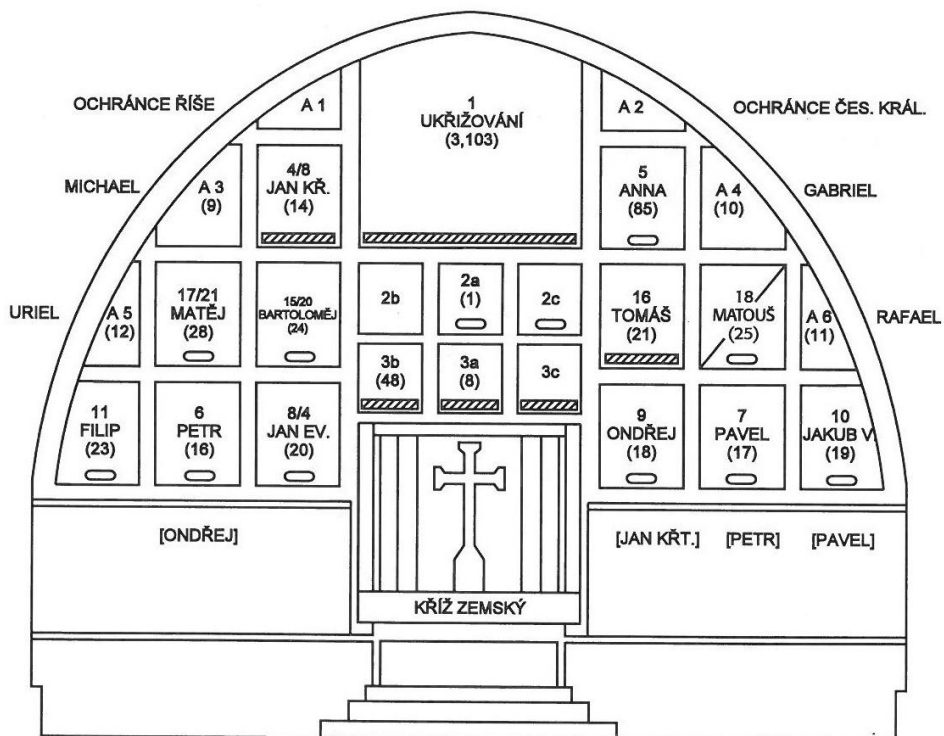
Čísla ve zlomku: 4/8 - obraz č.4 byl nesprávně umístěn na místo č. 8

Jméno světce v hranaté závorce: [Ondřej] - kresba na omítce pod tabulemi



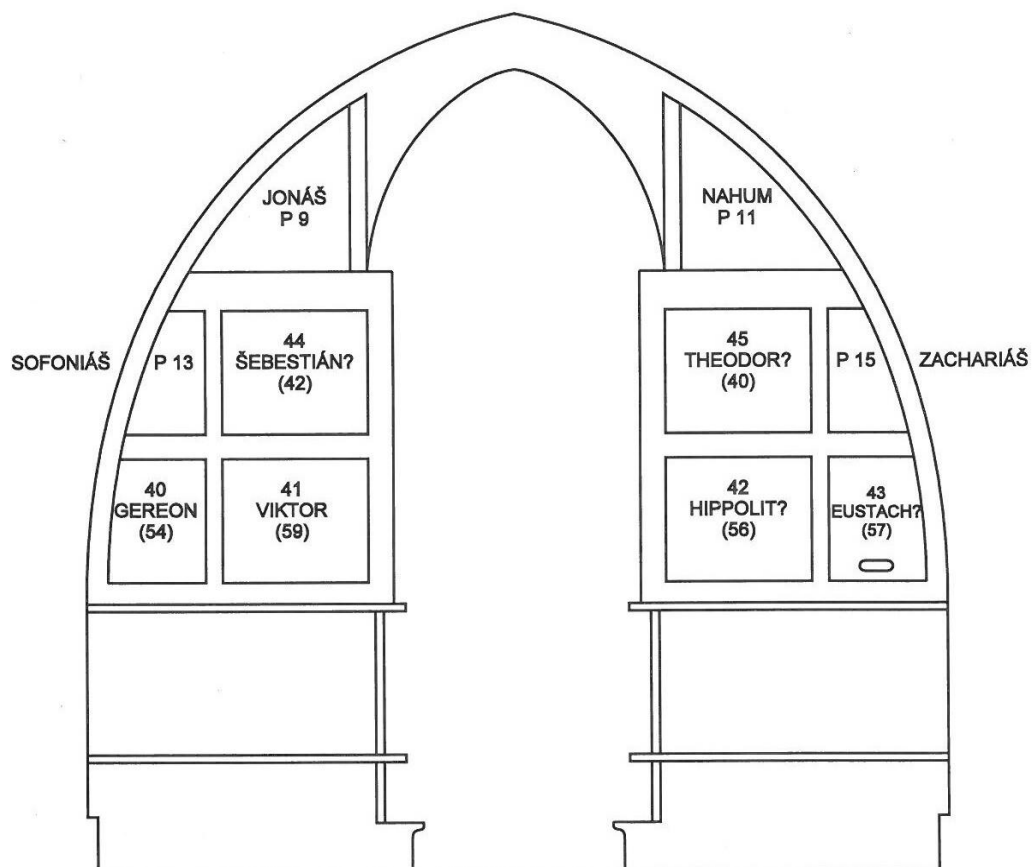
1. deska nemá původní rám
2. originál je dnes nahrazen kopií

3. ostatková jímka je vyhloubena na naznačeném místě
4. obraz se nedochoval (sv.Marta)



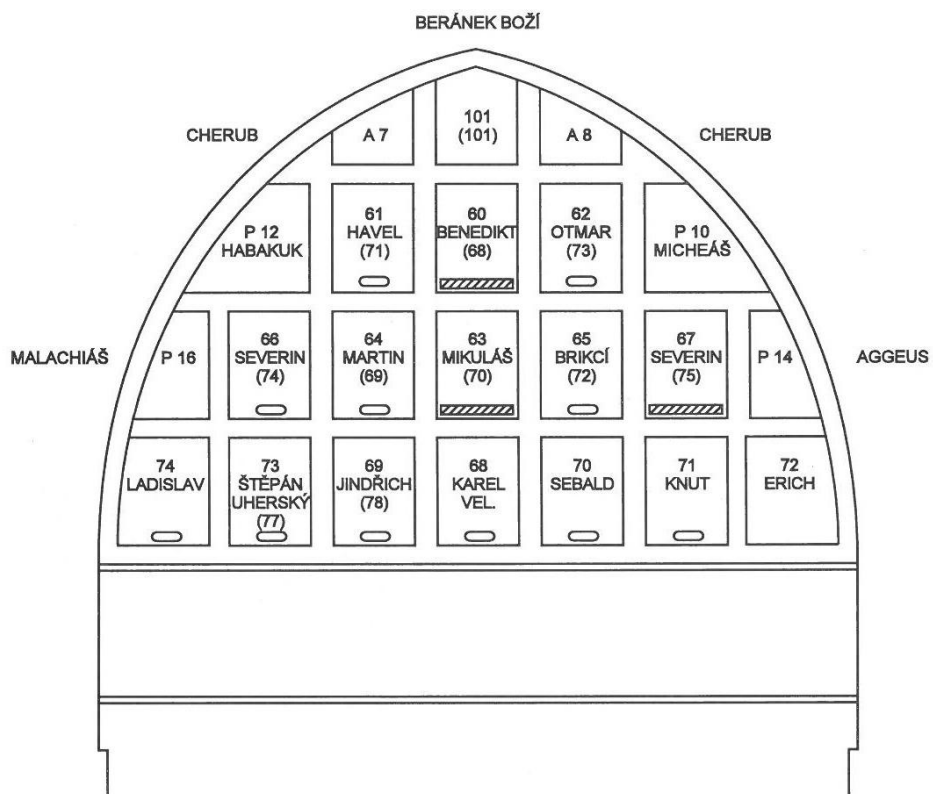
# Příloha číslo 4.

## Pravá stěna a její okenní výklenek

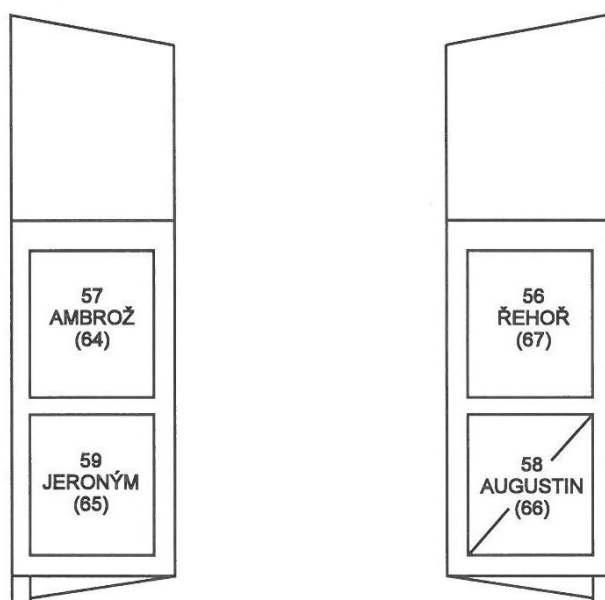


# Příloha číslo 5.

## Levá stěna

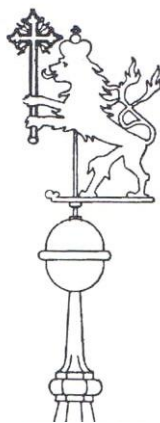


## Okenní špaleta zadní stěny





Příloha číslo 6.



## Summary

Sacred space in the era of gothic thinking, art and architecture.

Jiří Sobek

Since ancient times there have appeared from time to time great and significant personae who in the 'poverty' of earthly being have glimpsed the image of eternity and have sought to permeate the terrestrial and mortal with eternal life. They have tried to make the mystery of creation more worthy and more familiar and express anew its hidden sacred meaning and thus bring others closer to God. Their life and work to this day remains in human memory. If we accept the assumption that words relate to the actual essence of things and people use words as signs of their thoughts, we can say that much of these thoughts from the area of knowledge, architecture and art, become tangible where Man meets God. From the form of a building, a mural, a book, a painting, a statue to any other area of thought or artistic activity, they always create and enrich the sacred space. The medieval man in this particular way and with sacred fear penetrates 'the word' as if it were a painting since 'the visible world is for him not only a mere print of the invisible world. The invisible world constantly interferes with his everyday life: the medieval man is permanently surrounded by 'revelations'.

The penetrating man thus becomes a participant and observer who has become an inner part of the image along with other images, lights, odours, gestures and sounds. Moreover, an observer who has collective and individual memory, spiritual knowledge and experience, in a certain way takes part in the creation of the spatial image. An image also exists in objective reality as a dynamic structure while it varies its elements according to individual perception - some aspects

od the spatial entity can become emphasized or temporarily reduced. The creators of sacred spaces were aware of the importance of preparatory perception which links all intellectual and emotional threads of the imaginary conception. Humble incarnation of great absolute values provides a transgression to and from a world of intimately experienced divinity, in the familiar dialogue with God, in whom everything meets a to whom everything turns for 'Even we want to be exposed to your glory and experience its changing power'.

This dissertation called "Sacred Space in the Times of Gothic Thinking, Art and Architecture" was intended to explain or define the main characteristics and the nature of sacred space, certain lines of the poetics of the sacral building, the brave beginnings of the time of new (Gothic) art and its highest form that was used in the sacred space of Karlštejn Castle. The structure of the dissertation corresponds with its defined goal. It is divided into six chapters and specifically Chapter 2 "Sacred Space," Chapter 3 "Gothic style" and Chapter 4 "Sacred Space of the Karlštejn Castle" point out and present the facts that define the sacred space and the direction of people's acts that attempted to please God.

Certainly, the very description of what is sacred and what therefore relates to God and what is miraculous, is something that cannot be defined by or made by man's will. That can only be made by God. God, that is the only one who is holy, makes everything that belongs to him holy as well, thus every place where he is present. Sacred buildings and temples arose in such places where people felt the direct presence of the divine power. The physical church is the symbol of the father's house and God's people travel there because God will wipe every tear off their faces. The temple is presented as the shrine of God, in other words God's home (compare to J 2,16). God's house should be worthy of its inhabitant, hence it must be majestic, a stone poem which deserves to be built

with the concentration of many generations' efforts. God becomes reality and the connection with God gives one the security of present and future life. The mass rituals and many times the art as well (which remind people of their own form) draw believers into the divine story of salvation.

In that regard we can offer an example of the western Abbot Suger "who established the concept of the first gothic space in the cathedral of St Denis. We can compare his role with film directors who coordinate the efforts of different masters who gain praise throughout history." Suger's vision of light that comes from heaven and illuminates souls exceeds the experience of just the cathedral space. His endeavor to create new church architecture, architecture of light and new sacral quality resonated well. Up until then unknown amount of light filled the space and made it sparkle with unearthly shine. This art later forced its rules to all medieval works and its influence spread beginning in the 12<sup>th</sup> century and ending in the 15<sup>th</sup> century.

The core of paintings and other church decorations were and are the stories of Bible, the writings inspired by God. The reciprocal and common gestures of people and architecture together form the space's mood; and in such cases, an even stronger mood can be formed, if they are arranged in the correct artistic manner of an ascending line.

The Karlštejn iconographic program is not any different; its details are very well thought out and expensively implemented. The painting of heaven and the iconographic program in the system of reciprocal relations of Karlštejn chapels that shaped a picture of sacred places can be, in my opinion, understood as a form of vision that helps us pinpoint the presence of a special sign of belonging to God, which rightfully deserves and attracts more careful attention.