

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Barbora Uchytlová

Nástěnné malby v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejn

Bakalářská práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, PhD.

Konzultant: PhDr. Jana Peroutková, DiS.

Praha 2017

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Barbora Uchytlová

Bibliografická citace

Nástěnné malby v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejn [rukopis] : Bakalářská práce / Barbora Uchytlová; vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt PhD. -- Praha, 2017. -- 143 s.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá nástěnnými malbami nacházejícími se ve třech okenních výklencích v kapli sv. Kříže na Karlštejně. V první části práce je zhodnocena literatura zabývající se hradem Karlštejnem a zde se nacházejícími nástěnnými malbami. Tato část předkládá názory předchozích i současných badatelů, které se v rámci vymezeného tématu pokusí kriticky zhodnotit. V dalším oddíle práce stručně uvádí a popisuje ostatní nástěnné malby, jež se na hradě Karlštejn nachází a mimo jiné se kapitola dotýká i složitého ikonografického programu hradu, který protkává veškeré sakrální prostory hradu a vrcholí kaplí sv. Kříže ve Velké věži. Práce dále podrobně rozebírá jednotlivé výjevy ze tří výklenků kaple sv. Kříže, jejich ikonografii, autorství a dále se vyrovnává s restaurátorskými zásahy, jež byly v posledním století v kapli učiněny. Cílem této práce je především uvedení do problematiky, představení dosavadních poznatků a restaurátorské činnosti, a následně jejich rámcového zhodnocení.

Klíčová slova

Středověk, nástěnná malba, 14. století, hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže, Mistr Theodorik, Karel IV.

Abstract

This bachelor thesis focuses on the mural paintings located in the three window niches of the Chapel of the Holly Cross in Karlštejn castle. Part One of this thesis examines the literature concerning Karlštejn castle and the mural paintings located inside, and interprets the opinions and critical appraisals of past and present researchers.

Part Two briefly introduces and describes the other mural paintings of Karlštejn castle, and outlines the complex iconography of the entire castle, which weaves together all the sacred spaces of the castle, culminating in the Chapel in the Great Tower.

Part Three analyses in detail the individual scenes depicted in the three niches of the Chapel of the Holly Cross, their iconography and authorship, and evaluates the restoration efforts carried out in the last century.

The primary aim of this thesis is to introduce the topic of these mural paintings, together with a critical evaluation of the literature, sources, restoration reports and historical surveys related thereto.

Keywords

Middle Ages, mural paintings, 14th century, Karlštejn castle, Chapel of the Holly Cross, Master Theodoricus, Charles IV.

Počet znaků (včetně mezer): 126 419

Poděkování

Ráda bych poděkovala prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, PhD. za podporu zvoleného tématu a laskavé vedení mé práce. Můj obrovský dík patří především PhDr. Janě Peroutkové, Dis., která mi poskytla cenné rady a konzultace, a opakovaně se mnou zdolávala karlštejské schody na mé cestě za poznáním. Uctivě děkuji PhDr. Janě Haně Hlaváčkové za doporučení a rady.

Děkuji paní Geislerové Olze z Národního památkového ústavu a dalším institucím a knihovnám, které jsem během psaní práce navštívila.

Děkuji hradu Karlštejnu, jeho vedení a průvodcům, jmenovitě Olince, kteří mě neúnavně podporovali.

Můj největší dík patří mé rodině, zvláště Martinovi, neboť ti mě trpělivě podporovali již od samého počátku.

Obsah

Úvod.....	8
1. Problematika nástěnných maleb na Karlštejn	10
2. Stručný popis hradu Karlštejn	21
2.1. Ikonografické koncepce hradu Karlštejn	23
2.2. Problematika svěcení sakrálních prostorů na hradě Karlštejn ..	26
2.3. Velká věž	28
3. Kaple sv. Kříže	31
3.1. Mistři karlštejnské výzdoby v kapli sv. Kříže	37
3.2. Nástěnné malby v kapli.....	44
3.2.1. Restaurování nástěnných maleb.....	47
3.2.2. Pastiglia.....	55
3.3. Západní nika.....	58
3.3.1. Klanění čtyřiaadvaceti starců	58
3.3.2. Zjevení Apokalyptického Boha.....	63
3.4. Severovýchodní nika.....	67
3.4.1. Zvěstování Panně Marii.....	67
3.4.2. Navštívení Panny Marie	70
3.4.3. Klanění tří králů.....	71
3.5. Jihovýchodní nika	77
3.5.1. Setkání Krista s Máří Magdalénou a Martou	78
3.5.2. Pomazání Krista v domě Šimonově v Betánii.....	79
3.5.3. Vzkříšení Lazara.....	80
3.5.4. Setkání Krista s Máří Magdalénou v zahradě.....	82
3.6. Kresby na omítce oltářní stěny	84
3.7. Světlo v kapli	86
Závěr	91
Seznam literatury	94
Seznam pramenů.....	105
Obrázková příloha.....	106
Seznam vyobrazení	140

Úvod

Karel IV., císař římský a král český založil mnoho hradů. Jen málo z nich se však může rovnat hradu Karlštejnu. Tento mimořádný masiv gotické architektury se stal během století místem, které bylo obdivováno a opěvováno, a svou jedinečnost si zachovává dodnes. Místem, které ale tento hrad činí jedinečným, jsou také cykly nástěnných maleb. Jedním z těchto úchvatných „průvodců“ minulosti jsou nástěnné malby v kapli sv. Kříže, kterým se věnuji ve své bakalářské práci.

Karlštejnu se v průběhu několika staletí věnovalo již mnoho badatelů a mnoho badatelů se jím v budoucnu zabývat ještě jistě bude. Proto jsou v první kapitole shrnuty dosavadní poznatky a zmínky o malbách od doby jejich vzniku až do dnešních dnů. Práce si klade za cíl formálně analyzovat jednotlivé výjevy na nástěnných malbách ze tří výklenků kaple sv. Kříže, jejich ikonografii a autorství.

V textu práce bude používáno dnes zažitých názvů sakrálních prostor, které původně mohly mít jiné označení či zasvěcení. Kaplí sv. Kříže je tedy v textu míněn sakrální prostor v druhém patře Velké věže. Rozlohou větší sakrální prostor v druhém patře Mariánské věže, která bývá také označována jako tzv. Menší věž, je kostel Panny Marie. Kaplí sv. Kateřiny je myšlen prostor (svou rozlohou menší oproti kostelu Panny Marie) nacházející se v síle zdiva druhého patra Mariánské věže. V prvním a ve druhém patře Císařského paláce se nacházejí dvě menší kaple - kaple sv. Mikuláše a kaple sv. Václava (jak jsou dnes označovány).

Téma středověké nástěnné malby je tématem rozsáhlým a složitým, neboť při jejich studiu je nutné pojmout informace z mnoha oborů, aby bylo možné se alespoň přiblížit pochopení jejich původnímu významům a funkcím. Malby na Karlštejně se zachovaly dodnes a patří mezi jedny z nejcennějších pokladů nejen

českého středověku, přičemž vynikají nejen svým rozsahem, ale také vysokou kvalitou. Tyto malby, které kdysi vznikly rukou středověkého člověka, byly zároveň následně i jeho tichými průvodci a svědky.

Během dlouhé doby své existence prošly malby několika restaurátorskými zásahy, které v práci budou dále popsány. Byly použity i fotografie, díky kterým lze v některých případech komparovat stav maleb během posledních 120 let. V rámci zhodnocení a pochopení úlohy těchto maleb je nutné se okrajově zabývat také samotným hradem, jeho sakrálními prostory a problematikou jejich svěcení, která se stala jáblkem sváru mezi mnoha badateli. Právě masiv zdí je pro nástěnné malby tím, co dřevěné desky pro malbu deskovou.

Dále se práce lehce dotýká i jeho složitěho ikonografického programu, který můžeme pozorovat v cyklech nástěnných maleb. Karlštejn je ale hradem rozlehlým a kaple sv. Kříže není jediným místem, kde se zachovaly nástěnné malby do dnešních dnů. Proto se zde nachází i stručný popis ostatních cyklů, na které v mnoha ohledech malby v kapli sv. Kříže navazují.

Stěžejním úkolem mé práce je zejména formální analýza nástěnných maleb v kapli sv. Kříže a jejich zhodnocení v rámci restaurátorských zásahů. V půvabném sakrálním prostoru kaple sv. Kříže se během její výzdoby vystříдалo mnoho malířů. Proto jsou malby popsány, dále zhodnoceny v rámci dosavadního bádání a v závěru jsou shrnuty restaurátorské zásahy k jednotlivým výjevům. V práci je použita metoda komparační, k níž jsou použity i fotografie, které se nacházejí v obrazové příloze.

V závěru se práce okrajově dotýká světelné situace v kapli sv. Kříže, neboť právě ona ovlivňuje vyniknutí maleb v prostoru. Poslední kapitola zmiňuje nálezy maleb na omítce oltářní stěny.

1. Problematika nástěnných maleb na Karlštejn

Literatura týkající se hradu Karlštejn¹ a jeho ideového a uměleckého významu je zatím nejpodrobněji rozebrána v kapitole, sepsané **Janem Roytem**, *Karlštejn v odborné literatuře* v knize **Jiřího Fajta** *Magister Theodoricus*.² Vzhledem k detailním rešerším v uvedené kapitole, zde bude uveden pouze výčet literatury vztahující se k problematice nástěnných maleb v kapli sv. Kříže, který bude doplněn o nejnovější studie, jež vznikly po vydání již zmíněného stěžejního díla, tak významného pro uměleckou výzdobu Karlštejna.

Prvním, kdo se o malbách zmiňuje, je **Bohuslav Balbín** v díle *Diva montis sancti* z roku 1665 a *Miscellanea historica regni Boemiae* z roku 1681,³ popisuje však jen hrad a kapli. Ačkoli se jedná o zdroj nedůvěryhodný, Balbín je jedním z prvních, kdo kapli sv. Kříže popisuje. Tyto díla jsou přeložena a okomentována Tomášem Durdíkem v kapitole *Několik poznámek ke stavební podobě Karlštejna*.⁴ V obou dílech Balbín uvádí, že popisy hradu má z druhé ruky, od jezuity, který dlouhou dobu bydlel na Karlštejně. Kromě umístění hradu mezi pěti kopci se rozepisuje i o důvodu založení Karlštejna a dále postupuje popisem jednotlivých budov hradu až k velké věži.⁵ Jeho tvrzení, že kaple byla chráněna patery dveřmi, a píše, že „po překonání bran se otevírá královská kaple podivuhodné nádhery a vznešenosti“,⁶ obsahuje hned několik chybných údajů. Jeho popis zahrnuje i soubor deskových obrazů nacházejících se v kapli, kde uvádí chybný celkový počet.⁷ Z popisu se dozvídáme o třech oltářích, jež se v

¹ K bibliografii Karlštejna podrobněji DURDÍK/GOTTFRIED/HORYNOVÁ/ÚLOVEC 1996 — Tomáš DURDÍK / Libor GOTTFRIED / Milada HORYNOVÁ / Jiří ÚLOVEC: Výběrová bibliografie hradu Karlštejna In: *Castellologica Bohemica* č. 5, Praha 1996, 363-370

² FAJT 1997, Zde kapitola *Karlštejn v odborné literatuře* 156-169

³ BALBÍN/BUSINSKÁ 1986 — Bohuslav BALBÍN / Helena BUSINSKÁ (ed.): *Krásy a bohatství české země. Rozmanitosti Království českého*. Praha 1986

⁴ Idem, 52-93

⁵ Ibidem, 72-81

⁶ Ibidem, 82

⁷ Ibidem, 85-86

kapli původně zřejmě nacházely, z nichž se dodnes zachoval jediný, a i ten byl roku 1841 nahrazen oltářem Mockerovým.⁸ Dalším pramenným zdrojem pro vzhled kaple je popis ze zprávy Františka Lothara Ehemanta z roku 1780.⁹

V článku periodika *Památky archeologické* uvádí **Karel Vladislav Zap**¹⁰ pouze tři jména k výzdobě Karlštejna, a to Thomase da Modennu, Mikuláše Wurmsera a Mistra Theodorika. Článek se věnuje kostelu Panny Marie a kapli sv. Kateřiny, v první části zmiňuje nařízení císaře Františka z roku 1816 o opatření nových šindelových střech karlštejnských. Dále zmiňuje rozhodnutí panovníka Ferdinanda I. z 9. září 1836, který „*nechal rozkázati, aby hrad Karlštejn pro další zachování na budoucí časy jako každé jiné veřejné stavení považován a podle toho aby v dobrém stavu chován byl, ku kterému cíli mimořádné peníze vykázal.*“¹¹ Toto nařízení bylo dodržováno a Zap mluví o zlepšení stavu hradu, ke kterému přispěla dle něj velice zdařilá obnova maleb v kapli sv. Kříže, „*kteřé se dvěma výtečným umělcům a znatelům starého umění, c. kr. komornímu malíři Gurkovi a inspektoru kníž. Kolloredovské obrazárny p. Horčičkovi do rukou dostaly.*“¹²

Jedním z nejdůležitějších a nejobsáhlejších popisů hradu poskytuje **Josef Neuwirth**¹³ v monografii *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der*

⁸ DURDÍK 1997, 87 V poznámce Durdík uvádí, že hlavní oltář nemusel být postaven přímo u zdi, neboť z oltářní stěny vyčnívají pískovcové konzoly, které mohly sloužit pro vystavování relikvií.

⁹ FAJT/ROYT 1997, 264-266 Zpráva se dnes nachází v Rakouském státním archivu ve Vídni, Archives des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht:Fasz. 45. Karlstein, die Akten erliegen unter den Zahlen 213 und 215 ex 1780

¹⁰ ZAP 1858 — Karel Vladislav ZAP: Kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny na Karlštejně In: *Památky archeologické III*, 1858, s 337-341

¹¹ Idem, 337

¹² Ibidem, 338

¹³ NEURWITH 1896 — Josef NEURWITH: *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*. Praha 1896. Kapli sv. Kříže se věnuje v samostatné kapitole *Die Tafelbilder und Wandgemälde der Karlsteiner Kreuzkapelle* 65-77. Veškeré citované úryvky z tohoto díla byly přeloženy Davidem Sogelem.

*Burg Karlstein in Böhmen.*¹⁴ Věnuje se popisu výzdoby kaple sv. Kříže, kde zmiňuje zlacení oken a zbytky skleněných puklic u nástěnných maleb¹⁵ v okenních nikách a upozorňuje na kresby na omítce oltářní stěny.¹⁶ Nástěnné malby označuje jako cenné památky pozdně středověkého umění a následně je popisuje. V západní okenní nise popisuje výjev s Apokalyptickým bohem, ztvárnění dle něj úzce navazuje na konkrétní úryvky ze Zjevení Janova.¹⁷ Klanění čtyřadvaceti starců popisuje jako jednoduše stylizované. Scéna se dle něj odvolává opět na Apokalypsu, avšak myšlenka se posouvá dále, neboť se vztahuje na oba výjevy. Malby srovnává s iluminacemi z Vellislavovy Bible, výjevy z Trevíru a Bamberku a vyzdvihuje uměleckou tvorbu karlštejnských malířů.¹⁸ Z okenní niky severovýchodní vyzdvihuje nejlépe zachované Klanění tří králů, kde u jesliček popisuje zelenou třpytící se travu. Třetího krále spojuje s podobiznou Karla IV. z kostela Panny Marie a z kaple sv. Kateřiny. Navštívení označuje jako silně poškozené. V jihovýchodní nise určuje jako náměty na severní špaletě Kristus mezi Marií a Martou, Hostina v domě Šimonově a na jižní špaletě poblíž okna popisuje jako Ženy u hrobu Krista a Máří Magdalénu s masť.¹⁹ Vedlejší výjev označuje jako Setkání sv. Máří Magdalény se vzkříšeným Kristem a připomíná podobnost s pečetí Arnošta z Pardubic.²⁰

¹⁴ Idem, 65

¹⁵ Ibidem, 65 Na této stránce dále uvádí popis stropní dekorace, jejíž pozadí bylo modré. „Die vergoldeten Rippen der Wölbung sind mit vergoldeten Gipsrosetten und Sternen besetzt; von dem **blauen Grunde der Gewölbekappen** hoben sich einst tausende von runden Glas- und Krystallsternen ab, die mit Goldfolie unterlegt waren und mit den heute fehlenden Nachbildung der Sonne und des Mondes den gestirnten Himmel in diesen weihvoll geschmückten Raum gleichsam herabrücken sollten.“

¹⁶ Ibidem, 66

¹⁷ Ibidem, 73 „Die Darstellung schließt sich eng an Apok. I., 12 bis 16, IV., 5 – 7 und V., 1 an.“

¹⁸ Ibidem, 73

¹⁹ Ibidem, 74-75

²⁰ Ibidem, 76

Dokončení kaple do roku 1365 kladl **Karel Chytil**, který se problematice Karlštejna věnoval v článku *K datování maleb karlštejnských*.²¹

Karlštejnským malbám se také věnoval **Antonín Matějček**. Podle něho je Mistr Theodorik „*realistu neobyčejné původnosti, malující širokým tahem formu měkké modelace a jasné barvitosti. Charakteristická tvář naplněná jest realismem pro tu dobu zcela jedinečným.*“²² přičemž vidí Theodorikův vliv v následných dílech technicky vzato až do příchodu Třeboňského Mistra, kterého klade do sklonku století. Theodorikovi připisuje i nástěnné malby v kapli, které opět označuje jako jedny z mála nepostižené restauračními pracemi. Nutno podotknout ovšem, že o deskách Theodorikových se dříve vyjadřoval jako o pozdějších kopiích z 15.-16. století, poté vznik kopií přesunul do 14. století a v monografii věnující se deskové malbě již mluví o obrazech jako o deskách Theodorikových.²³

Dalším, kdo se věnoval teoriím o stavu kaple před osazením deskovými malbami, byl Matějčkův žák **Jaroslav Pavelka**, který se ve své studii věnuje také úloze světla, které do kaple dopadá.²⁴

Dějinám karlštejnské kapituly se věnoval **Václav Bartůněk**, který uvádí teorii o dvojím svícení kaple. Kapli se věnuje jen okrajově, zmiňuje 14 truhlic a také informaci, že do kaple vedly čtyři dveře, které v průběhu 16. století musely být násilně otevřeny klíčníkem při jedné z „kontrol“ kaple, jak nás o tom informuje v poznámce.²⁵

²¹ CHYTIL 1923 — Karel CHYTIL: K datování maleb karlštejnských. Ročenka kruhu pro pěstování dějin. Praha 1923, 26-40

²² MATĚJČEK 1924, 250-251

²³ MATĚJČEK 1938 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450. Praha 1938

²⁴ PAVELKA 1949 — Jaroslav PAVELKA: Karlštejnské malby In: Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, BLAŽIČEK Oldřich Jakub (ed.), Praha 1949, 128-134

²⁵ BARTŮNĚK 1948 — Václav BARTŮNĚK: Karlštejn, zbožný odkaz otce vlasti: dějiny kapituly a děkanství Karlštejnského. Praha 194

Karlštejnské malby obdivoval také **Antonín Friedl**,²⁶ který ve svých dvou monografiích rozebírá velká malířská díla a úlohu jejich mistrů a zhotovitelů, jež označuje jako Mistra karlštejnské Apokalypsy a Mistra královských portrétů na Karlštejně (Mikuláše Wurmsera ze Štrasburku) a zabývá se také fenoménem Mistra Theodorika v monografii, ve které hledá inspiraci a východiska jeho tvorby. Friedl ve své monografii věnující se počátkům Mistra Theodorika jeho samotného uvádí jako autora výzdoby v kapli a zároveň zmiňuje další jeho tři spolupracovníky, kteří se podíleli na výzdobě kaple sv. Kříže. Zároveň se domnívá, že kaple byla svčena až roku 1365.²⁷

Problematicke Lucemburského rodokmenu se věnuje **Jan Krofta**, v článku *Rodokmen císaře Karla IV. na Karlštejně a jeho domnělé kopie*,²⁸ který datuje do doby 1355-1357. V článku v časopise Umění s názvem *K problematice karlštejnských maleb*²⁹ řeší problematiku kaple sv. Kříže, kde svěcení uvádí dvojí a práci na výzdobě předpokládá i po roce 1365 a jako jeden z mála se zamýšlí nad možností výzdoby obrazy a malbami, neboť jak uvádí, „jinak by bylo možno stěží pochopit, že v pašijovém cyklu chybí obrazy právě nejdůležitější (Bičování, Ukřižování, Kristus před Pilátem, Pokušení, Zmrtvýchvstání aj.).“³⁰ což ho vede k přesvědčení o pečlivém zvážení vybraných námětů. Upozorňuje také na přítomnost scén s Apokalyptickým Bohem a Klanění čtyřiaadvaceti starců, které dává do souvislosti s Apokalypsou v kostele, přičemž v rámci své datace označuje malby v kapli jako mladší oproti malbám Apokalypsy. Dataci maleb určuje do let 1359-1360 a stejně jako jeho předchůdci i on zvažuje

²⁶ FRIEDL 1950 — Antonín FRIEDL: Mistr karlštejnské apokalypsy. Praha 1950; FRIEDL 1956 — Antonín FRIEDL: Mikuláš Wurmser, mistr královských portrétů na Karlštejně. Praha 1956; FRIEDL 1963 — Antonín FRIEDL: Počátky Mistra Theodorika, Praha 1963

²⁷ FRIEDL 1964, 9

²⁸ KROFTA 1975 — Jan KROFTA: Rodokmen císaře Karla IV. na Karlštejně a jeho domnělé kopie. In: Umění XXIII/1, 1975, 63–66

²⁹ KROFTA 1958 — Jan KROFTA: K problematice karlštejnských maleb. In: Umění 7, 1958, 2–30

³⁰ Idem, 22

primární záměr vyzdobit kapli nástěnnými malbami. Malby polopostav na zdi klade do rukou předchůdce Theodorikova, kterého vidí v mistrovi, jež zhotovil hlavy světců v kapli sv. Kateřiny.

Věrným karlštejským badatelem byla **Vlasta Dvořáková**,³¹ která se vyčerpávajícím způsobem věnuje ikonografii nástěnných maleb a třídí ji na tři fáze, které podrobně rozebírá a popisuje práci jednotlivých mistrů.

Na monografii Antonína Friedla³² o původu Mistra Theodorika reaguje **Karel Stejskal**.³³ Dále uvádí nástěnné malby nacházející se na Karlštejně ve světle nových objevů a dává je do kontextu se soudobou knižní malbou.³⁴ Rozebírá jednotlivé podobnosti a vztahy postupně vznikajících děl v době Karlova působení, a dává je do souvislosti. V knize *České umění gotické*³⁵ klade změnu výzdoby do roku 1367, kdy dle něj již byla kaple částečně vyzdobena a jejíž finální podoba měla připomínat dojem „druhého Jeruzaléma“ a „*stejně tak zesilovat „splendor imperii“*“.³⁶ Stejskal se domnívá, že původně měla být celá

³¹ DVOŘÁKOVÁ 1964a — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Nástěnné malby hradu Karlštejna. Praha 1964; DVOŘÁKOVÁ 1964b — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Mezinárodní význam karlštejského dvorského atelieru malířského In: Umění XII, 1964, 362–386; DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn. Praha 1965; DVOŘÁKOVÁ 1967 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Mistr Theodorik. Praha 1967; DVOŘÁKOVÁ 1974 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Dvorská legenda doby Karla IV. z hlediska vzájemných vztahů literatury a malířství. Strahovská knihovna 9, Praha 1974; DVOŘÁKOVÁ 1978 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, Praha 1978; DVOŘÁKOVÁ 1984 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV, in: Dějiny českého výtvarného umění (1/1), CHADRABA Rudolf / KRÁSA Josef (ed.), Praha 1984, 311–327

³² FRIEDL 1963 — Antonín FRIEDL: Počátky Mistra Theodorika, Praha 1963

³³ STEJSKAL 1964 — Karel STEJSKAL: Spor o Theodorika In: Umění XII, 1964, 575–597

³⁴ STEJSKAL 1978, STEJSKAL 1978 — Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978; Dále se karlštejské problematice věnuje v STEJSKAL 1962 — Karel STEJSKAL: Mistr Theodorik, malíř a alchymista In: Dějiny a současnost IV., 1962, 22–27; STEJSKAL 1971 — Karel STEJSKAL: Kaple sv. Kříže na Karlštejně In: Umění a řemesla 16, 1971, 29–35; STEJSKAL 1976 — Karel STEJSKAL: Matouš Ormys a jeho „Rod císaře Karla IV.“ In: Umění XXIV/1, 1976, 13–58; STEJSKAL 2003 — Karel STEJSKAL: Ještě jednou o datování a atribucích karlštejských maleb In: Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, n: FAJT Jiří (ed.), Praha 1997, 343–350

³⁵ STEJSKAL 1970 — Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství In: PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České umění gotické. Praha 1970 177–201

³⁶ Idem, 179–180

kaple dekorována nástěnnými malbami a až sekundárně ji nahradily deskové obrazy Mistra Theodorika.³⁷

Jaroslav Pešina Mistru Theodorikovi připisuje nástěnné malby v kapli, a to Apokalyptického Boha, Zvěstování, Navštívení a Klanění, kde označuje třetího krále jako osobu nesoucí rysy Karla IV. Zároveň do skupiny Theodorikových předchůdců a inspirátorů klade Mistry Lucemburského rodokmene, které dělí na starší (mistr A) a mladší vrstvu (mistra B). Jím označený mistr B podle něj zhotovil kresby pod deskovými obrazy na oltární stěně. Dalšímu Mistrovi, jenž vzešel z učení Theodorikova, připisuje výjev z jihovýchodního výklenku s výjevem z Kristova života, kterému připisuje také Klanění Tří králů ze saské kaple v chrámu sv. Víta, jež klade do doby kolem roku 1370.³⁸ Anonymní osoba (v případě Pešinovi teorie osoby), jehož shrnuje pod používaným označením Mistra Lucemburského rodokmene, navazuje na francouzskou stylovou školu a označuje jako učitele Mistra Theodorika a dodává, že inspirační zdroj pro tohoto Mistra rodokmene byla ale malba monumentální.³⁹

Zdeněk Bouše a Karel Myslivec⁴⁰ odmítají přímé spojení ikonografického programu v kapli jako zobrazení Nebeského Jeruzaléma. Jako „*střed karlštejnské svatyně*“ označují Krista, „*k němuž se váže i celá karlštejnská výzdoba*“.⁴¹

Dále malby rozebírá v monografii *České gotické umění* **Albert Kutal**, kde překvapivě portrétní rysy Karlovy uvádí u druhého krále z Klanění Tří králů.⁴²

³⁷ STEJSKAL 1970, 195

³⁸ STEJSKAL 1970, 179-180

³⁹ PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA (ed.): *České umění gotické 1350–1420* (kat. výst.). Praha 1970, 28

⁴⁰ BOUŠE/MYSLIVEC 1971—Zdeněk BOUŠE / Josef MYSLIVEC: *Sakrální prostory na Karlštejně* In: *Umění 1971*, 280-294

⁴¹ Idem, 290

⁴² KUTAL 1972—Albert KUTAL: *České gotické umění*. Praha 1972, 62

K cenným zprávám patří také stavebně-historický průzkum č. 259 z archivu Národního památkového ústavu z prosince roku 1975, který pro vedoucího ateliéru a úkolu Dobroslava Líbala zpracovala **Vilímková**.⁴³ Uvádí zde návrh z roku 1841, aby prostory s freskami byly uzavřeny řádnými okny. Dále měly být obnoveny fresky v kostele Panny Marie, ze kterých byly snaty přemalby.⁴⁴ 3. září 1866 se Mocker odebral na hrad v doprovodu pomocníků a malířem Jobstem a společně hrad zaměřili. Jobst zároveň zakreslil část nástěnných maleb a deskových obrazů v kapli sv. Kříže. „*Skoro celý tužkový elaborát, podle něhož byly pak provedeny celkové plány tehdejšího stavu, čítající 158 listů, se zachoval v pozůstalosti J. Mockera, která byla zčásti uložena v archivu Jednoty svatovítské, s níž přešla do Archivu Pražského hradu*“.⁴⁵ Dále jsou malby popsány v inventáři z 26. 8. 1868.⁴⁶ Důležitá je také zpráva Josefa Mockera z r. 1891, kde se dovídáme, že v malbách byly „...*trhliny v záklencích okenních výklenků jakož i v klenbě byly vyklínovány a omítnuty*“.⁴⁷

Po smrti Mockera se v roce 1899 pokračuje už jen vnitřní výzdobou hradu převážně v kapli, ale vše bylo zadáno už za Mockera.⁴⁸ **Jan Koula a Bohumil Matějka** se vyjadřují k restauraci, která podle nich dopadla velmi nešťastně, neboť kaple vypadá jako nová. Malířům vytýkají přílišné retušování a malou uměleckou úroveň jejich práce.⁴⁹ „*O starém stavu svědčí jen klenby okenních výklenků s malbami doposud nerestaurovanými. Klenba s novým zlacením působí brutálním dojmem*“.⁵⁰

⁴³ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum inv. č. 259, SHP prosinec 1975 Vedoucí ateliéru a úkolu: Dr. M. Líbal, zpracovala Dr. M. Vilímková

⁴⁴ Idem, 24

⁴⁵ Ibidem, 30

⁴⁶ Ibidem, 149

⁴⁷ Ibidem, 227

⁴⁸ Ibidem, 46

⁴⁹ Ibidem, 47

⁵⁰ Ibidem, 292

Bohatým zdrojem dosavadní poznání dané doby shrnuje **Anton Legner** v monumentálním katalogu *Die Parler und der Schöne Stil*.⁵¹

K autorství maleb uvádí **Jakub Vítovský**⁵² hypotézu o totožnosti Mistra Lucemburského rodokmene a Mistra Theodorika⁵³ a dále se snaží vypořádat s množstvím mistrů, kterých se na Karlštejně v období výzdoby hradu objevilo mnoho. Označuje tak Tommasa z Modeny, mistra Apokalypsy a jeho pomocníky, jednoho nebo více mistrů Rodokmenu, malíře okenního výklenku kostela Panny Marie, Mistra Theodorika a jeho pomocníky, malíře jihovýchodního okenní niky v kaple sv. Kříže a mistra schodištních cyklů (Mistr Osvald), přičemž dílny podle něj byly až čtyřčlenné (co se hlavních malířů týče).⁵⁴ Ukončení prací výzdoby klade až do doby kolem roku 1380.⁵⁵

František Fišer⁵⁶ rozebírá jednotnou ikonografii všech tří karlštejských kaplí a vždy je vztahuje „*k trojjedinému Bohu, Matce Boží a všem svatým*“.⁵⁷

Malbám na Karlštejně se věnoval také **Jaromír Homolka**⁵⁸, který zdůrazňuje při studiu důsledný návrat ad fontes.⁵⁹ Upozorňuje na vizuální stránku

⁵¹ LEGNER 1978 — Anton LEGNER: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln Bd. 1-3. Köln 1978*

⁵² VÍTOVSKÝ 1992 — Jakub VÍTOVSKÝ: Několik poznámek k problematice Karlštejna In: *Zprávy památkové péče* 19, 1992, 1-14

⁵³ Idem, 2

⁵⁴ Ibidem, 6

⁵⁵ Ibidem, 9

⁵⁶ FIŠER 1996 — František FIŠER: *Karlštejn: vzájemné vztahy tří karlštejských kaplí. Kostelní Vydří 1996*

⁵⁷ Idem, 109

⁵⁸ HOMOLKA 1997a — Jaromír HOMOLKA: Poznámky ke karlštejským malbám. In: *Umění XLV*, 1997, 122-140; HOMOLKA 1997b — Jaromír HOMOLKA: *Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna* In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997; HOMOLKA 1997c — Jaromír HOMOLKA: *Malíři a dílny pracující na výzdobě kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika* In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997; HOMOLKA/KESNER 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: *České umění gotické: Katalog*. Praha 1964

⁵⁹ HOMOLKA 1997c, 350

nástěnných maleb, především archandělových křídel ve scéně Zvěstování a hledá jejich inspiraci ve francouzských vlivech.⁶⁰ V monografii *Magister Theodoricus* se malbami zabývá ve dvou ohromných statích, kde se snaží zpracovat také jednotlivé osoby mistrů, jež na Karlštejně působili. Upozorňuje na důležitou úlohu Mistra Rodokmene,⁶¹ jež ovlivnil další fáze výzdoby na Karlštejně a může být ztotožněn s pramenně doloženým Mikulášem Wurmserem.⁶² Zároveň uvádí možné působení Mistra Třeboňského oltáře již v ateliéru Mistra Theodorika.⁶³

Otázce Mistra Theodorika se věnoval také **Jiří Fajt**, který je editorem nejen v monumentální stati *Magister Theodoricus*.⁶⁴

Jan Royt se již dlouhodobě intenzivně věnuje problematice Karlštejna a výtvarné výzdoby, jež byla shrnuta v monumentální stati *Umělecká výzdoba Velké věže hradu Karlštejna – Ecclesia Triumphans*⁶⁵. Ta zahrnuje přehled

⁶⁰ HOMOLKA 1997a

⁶¹ HOMOLKA 1997b a HOMOLKA 1997c, 351

⁶² HOMOLKA 1997c, 360

⁶³ HOMOLKA 1997c, 366-367

⁶⁴ FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997; FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998 — Jiří FAJT / Jan ROYT / Libor GOTTFRIED: *Posvátné prostory hradu Karlštejna*, Praha 1998; FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): *Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998*. Praha 2003; FAJT 2006 — Jiří FAJT(ed.): *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347-1437: katalog výstavy: Pražský hrad, 16. února - 21. května 2006*. Praha 2006; Nejnověji katalog k výstavě *Císař Karel IV., jež v Praze proběhla minulý rok* FAJT 2016 — Jiří FAJT(ed.): *□Kaiser Karl IV. 1316-2016: Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung: Ausstellungskatalog*. Herausgegeben von Jiří Fajt und Markus Hörsch; Nationalgalerie in Prag - Wallenstein-Reitschule 15. Mai-25. September 2016, Karls-Universität in Prag - Carolinum, Kreuzgang 14. Mai-31. August 2016, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 20. Oktober 2016-5. März 2017. Prah 2016.

⁶⁵ ROYT 1997 — Jan ROYT: *Umělecká výzdoba Velké věže hradu Karlštejna* In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997 dále také FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998 — Jiří FAJT / Jan ROYT / Libor GOTTFRIED: *Posvátné prostory hradu Karlštejna*, Praha 1998; ROYT 2002 — Jan ROYT: *Středověké malířství v Čechách*. Praha 2002; ROYT 2013 — Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2013; KUTHAN/ROYT 2016 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: *Karel IV.: císař a český král – vizionář a zakladatel*. Praha 2016

literatury věnující se Karlštejnské výzdobě a snaží se nastínit poslání hradu, ideově předstupně a paralely umělecké výzdoby. Rozsáhle se věnuje také výzdobě v Menší věži a teprve po tomto mohutném rozboru se na několika desítkách stran věnuje rozboru dominanty Karlštejna - Velké věže s kaplí sv. Kříže. Jan Royt klade dataci maleb před rok 1367 a uvádí, že pocházejí patrně od Mistra Theodorika. U klanění starců uvádí dataci kolem roku 1360. Malby vnímá jako cykly zahrnující druhý příchod Krista, mariánský cyklus s klaněním jako aluzi na první příchod Krista a cyklus s výjevem ze života Máří Magdalény.⁶⁶

Nástěnným malbám v kapli sv. Kříže se věnuje také **Hana Hlaváčková**, v kapitole věnující se Karlštejnu⁶⁷, v knize *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*⁶⁸, kde podrobně popisuje jednotlivé výklenky a výjevy. U výjevu Klanění zdůrazňuje, že ve třetím králi, kde je často viděn portrét Karla IV., nejde o podobiznu krále, nanejvýš o aluzi na akt jeho pokory.⁶⁹ V postavě sv. Josefa ohřívající si ruce nad ohněm vidí jeho atribut jakožto živitele Páně – Nutritor Domini. Pomazání Páně sv. Máří Madgalénou vnímá jako aluzi na pomazání královské a poslední pomazání.

⁶⁶ ROYT 2002, 59

⁶⁷ HLAVÁČKOVÁ 2011 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Karlštejn (okr. Beroun) – hrad In: VŠETEČKOVÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011, 107-133

⁶⁸ VŠETEČKOVÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011

⁶⁹ Idem, 132

2. Stručný popis hradu Karlštejn

Karlštejn[1] je hradem založeným Karlem IV.⁷⁰ na vyvýšeném skalnatém ostrohu v údolí a je chráněn okolními lesy a čtyřmi kopci. Václav Hájek z Libočan informuje o slavnostním položení základního kamene dne 10. června 1348, jehož se účastnilo mnoho významných mužů v čele s Karlem IV. Jde ovšem o „*mladší interpretaci tohoto aktu, v němž chtěl Hájek poukázat na tradici „zbožného“ krále Karla IV., ctícího pravou katolickou víru, přičemž, jak se zdá, dodal této události nový rozměr.*“⁷¹ a založení Karlštejna je tak kladeno do „*počátečního „zakladatelského“ období Karlovy vlády*“.⁷² Od nejbližší položené Kněží hory byl oddělen uměle vybudovaným příkopem, který byl zdolatelný pouze padacím mostem⁷³, který ústil u domu kanovníků, kteří dle listiny museli každý večer, před sluncem západem, hrad opustit.⁷⁴ Hrad byl postaven v graduující třístupňové struktuře, v jejíž nejnižší položené části se nachází Studniční věž, budova Purkrabství a Císařský palác. V paláci, který sloužil pro reprezentační účely, se v prvním patře nachází kaple sv. Mikuláše a Rytířský sál. V druhém patře, které obýval císař, je kaple sv. Václava s ložnicí, Sál předků, ve kterém se kdysi nacházel Lucemburský rodokmen, a Hodovní síň. Nejvyšší patro paláce původně hrázděné a dostavěné zřejmě později obsahovalo obytné prostory fraucimoru.⁷⁵ Z druhého patra císařského paláce vede dnes kamenný most do Mariánské věže, v jejímž prvním patře jsou prostory tzv. Pokladnice a Klenotnice. V druhém patře věže se rozkládá kostel Panny Marie se sakristií a kaplí sv. Kateřiny v síle jižní stěny.⁷⁶ V kostele Panny Marie

⁷⁰ K osobě Karla IV. nejnověji monumentální dílo KUTHAN/ROYT 2016

⁷¹ ROYT 1997, 172

⁷² Idem, 173 a také KUTHAN/ROYT 2016, 99 Zde Jan Royt dokazuje, že k datu 10. června 1348 se Karel na hradě pohybovat nemohl, nicméně stavba hradu mohla započnout.

⁷³ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 7-9

⁷⁴ FIŠER 1996, 269 nebo HOMOLKA 1997b, 149

⁷⁵ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 17

⁷⁶ K novým poznatkům o stavebních změnách CHUDÁREK 2006, 106-138

nacházejí původní středověké nástěnné výmalby s cyklem Apokalypsy⁷⁷ zobrazující výjevy ze Zjevení Janova, které jsou kladeny Janem Roytem do doby před rokem 1363.⁷⁸ Cyklus začínal na severní straně, pokračoval na stěně východní s narativním výkladem Zjevení Janova, dále na jižní stěně, kde se dodnes zachoval neúplná nástěnná malba čtyř apokalyptických jezdců a uzavírá se na stěně západní s výjevy Panny Marie sluncem oděné.⁷⁹ Druhým rovněž velice významným cyklem jsou tzv. Ostatkové scény umístěné vpravo na stěně jižní s třemi portréty Karla IV. přebírajícího relikvie od panovníků Jana Dobrého (trn z Kristovy koruny) a kyperského krále Petra I. Lustignana nebo uherského krále Ludvíka. Na třetí scéně je Karel již sám a ukládá vzácné relikvie do relikviářového kříže.⁸⁰ V síle zdiva v rohu jižní a západní stěny je chodbička kdysi zřejmě obložená inkrustací vedoucí do kaple sv. Kateřiny vysvěcené roku 1357. Ta byla původně dekorována ve dvou fázích: nástěnnou malbou, ze které se dodnes zachovala malba Karla IV. a Anny Svídnické vyzdvihující Kříž (Exaltatio Crucis), hlav světců po pravé straně kaple, oltářní menza s Ukřižováním, na jejímž boku je vyobrazena sv. Kateřina a ve výklenku nad menzou císaře s císařovnou adorující Madonu; a následně inkrustací.⁸¹ Hradu dominuje Velká věž se čtyřmi patry, z nichž nejdůležitějším je bezesporu patro s kaplí sv. Kříže ve druhém podlaží, ke kterému vede schodiště ukryté v sekundárně přizděné věžičce.⁸² Nejnovější předatování vzniku jednotlivých

⁷⁷ K tématu Karlštejnské Apokalypsy v nejširším záběru doposud HOMOLKA 1997b dále VŠETEČKOVÁ 2003 a nejnověji OHNO 2012 — Matsuhiko OHNO: Duše mučedníků pod oltářem na Karlštejně In: Sakrální a profánní prostor v dějinách křesťanské kultury a umění, sborník z konference konané 20. dubna 2012 na teologické fakultě univerzity Karlovy v Praze. Nepublikováno. a OHNO 2014 — Matsuhiko OHNO: Karlštejnská Apokalypsa: Ikonografická geneze českého freskového cyklu 14. století In: Bijutsushi (Art History) č. 177, Kyoto, 2014, 133-149

⁷⁸ Idem, 57

⁷⁹ Ibidem, 57

⁸⁰ Ibidem, 58

⁸¹ Ibidem, 58

⁸² Ibidem, 125-138

budov uvádí Ing. Arch. Zdeněk Chudárek, podle nějž první vznikl Císařský palác, který byl za doby Karla menší, než je dnes, dále Mariánská věž a Velká věž. Obě věže ale postupně ztratily obytné prostory, neboť v menší věži se soukromá oratoř změnila v trezorovou kapli pro uložení relikvií. Její provizorium bylo nahrazeno přestavbou profánního prostoru v druhém patře Velké věže, tedy kapli sv. Kříže.⁸³ S touto přestavbou, dle Chudárka souvisela i přestavba druhého patra Mariánské věže, který bylo rozčleněno kvůli průchodu do Velké věže. Z nedostatku obytných prostor byl po těchto přestavbách upraven a rozšířen prostor Císařského paláce, ovšem úpravy začaly vznikat zřejmě až v 70. letech 14. století a byly dokončovány ještě v 60. letech 15. století.⁸⁴ V té době končí etapa hradu, která je pro práci stěžejní, a proto zde není rozebírán jeho další vývoj.

2.1. Ikonografické koncepce hradu Karlštejn

Pro pochopení významu nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně je nutné zde uvést krátký exkurz týkající se ikonografie stavby hradu a následně ikonografie nástěnných maleb.

Karlštejn je jednou z nejosobnějších fundací Karla IV. a je často označován jako výraz jeho vladařské koncepce a osobního duchovního života⁸⁵, které lze spatřit i v dalších Karlových počinech.⁸⁶ Tyto dva aspekty se dle Jaromíra Homolky sjednocují pod Karlštejnskými střechami a tuto tezi podpírá i svědectví

⁸³ CHUDÁREK 2001 — Zdeněk CHUDÁREK: Josef Mocker a restaurace hradu Karlštejna. In: Zprávy památkové péče 2, 61, 2001, 28–34; CHUDÁREK 2003 — Zdeněk CHUDÁREK: Příspěvek k poznání stavebních dějin velké věže hradu Karlštejna. In: Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba 2003, 469–473; CHUDÁREK 2006 — Zdeněk CHUDÁREK: Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV. In: Průzkumy památek 13, 2006, 106–138; CHUDÁREK 2010 — Zdeněk CHUDÁREK: Stavební dějiny a funkční proměny hradu Karlštejna ve 14. století. In: Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře 2010, 128–138

⁸⁴ Idem, 128–138

⁸⁵ K duchovnímu rozměru Karlovy osoby KALISTA 1971

⁸⁶ HOMOLKA 1997b, 96–108 Karlštejn v kontextu Karlem založených hradů více DURDÍK 2010, 30–55

Karlova kronikáře Beneše Krabice z Weitmile.⁸⁷ Ten ve své kronice označuje Karlštejn jak za soukromou rezidenci císaře, tak za bezpečnou schránku pro říšské korunovační klenoty, svátostiny a shromažďované ostatky.⁸⁸ Tato myšlenka se nachází i v zakládací listině karlštejnské kapituly, kde se v první části hovoří o *vyzdvihnutí kultu nástrojů Kristova Umučení*.⁸⁹ Také je zde kladen důraz na ideu dobrého panovníka, jejíž vzor mohl Karel IV. nebo autor výzdoby znát z nástěnných maleb Sienského paláce od Ambroggia Lorenzetti z doby kolem roku 1340. Jedná se o výjevy ze života a vlády dobrého a špatného panovníka, přičemž dobrý panovník je vnímán jako vládnoucí z Boží milosti, který reprezentuje všechny obyvatele a jeho činy zaručují blaho lidu. Panovník je odpovědný Bohu a jeho boj na zemi se zlem je veden za pomoci přímluv skrze světce, tedy skrze ostatky, které Karel IV. shromažďoval.⁹⁰ Kaple tedy představuje cíl dobré vlády, „*k němuž císař, následuje světce a své patrony, dospěje na věčnosti s celou svou říší, kterou zastupuje a za niž odpovídá.*“⁹¹ Tuto ideu dobrého panovníka spatřuje Jaromír Homolka také v Aristotelově tezi „*o tom, že dobrý vladař vyjadřuje pevnostními stavbami svou nepřemožitelnou sílu a stavbou chrámů svůj vztah k Bohu*“⁹², přičemž na Karlštejně obě tyto teze představuje Velká věž.

Stavba hradu a jeho ikonografie byla „*oslavou císařského majestátu, podřízeného ovšem podle středověké představy Králi nejvyššímu, Kristu.*“⁹³ Tuto myšlenku zaštiťuje Karel, ač zřejmě vznikla rukou více autorů (umělců a teologů)⁹⁴, a to doslova svým jménem, které nese hrad dodnes.

⁸⁷ BLÁHOVÁ 1987, 237

⁸⁸ HOMOLKA 1997b, 97, ROYT 1997, 172 a také ROYT 2002, 57

⁸⁹ Idem, 116

⁹⁰ HLAVÁČKOVÁ 2006, 11

⁹¹ Idem, 17

⁹² HOMOLKA 1997b, 96

⁹³ MENCLOVÁ 1957 — Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn a jeho ideový obsah. In: Umění 5, 1957, 299

⁹⁴ FIŠER 1996, 111

Podle Homolky je pro Karla IV. Kristův kříž „*ohniskem, v němž se protínaly jeho vladařská ideologie a teologie i osobní náboženský život.*“ Sebe jako panovníka chápe Karel jako obraz a zástupce Krista na zemi, jemuž se dostává hojnosti zázračných milostí, kterých se Karlovi dle jeho přesvědčení během jeho života bohatě dostávalo. Toto označení a vyvolení pak zřejmě demonstroval skrz oslavné a velkolepé ceremonie, s jejíž posvátnou podobou se mohl seznámit za svého mládí ve Francii.⁹⁵

Co se ikonografie nástěnných maleb týče, na Karlštejně dominují témata Boží Trojice, Umučení Páně a Nebeského vojska, a nesporně se inspirují v námětu Apokalyptické litanie všech svatých.⁹⁶ František Fišer za stěžejní námět malířské výzdoby kapli označuje „*mystérium Trojjediného Boha, který vykoupil lidstvo vtělením, smrtí na kříži a zmrtvýchvstáním Ježíše Krista. Hmotnými dokumenty tohoto Božího díla lidské spásy jsou ostatky Kristova umučení, uložené v zemském kříži. Dílo spásy však doposud není uzavřeno, nýbrž spěje k svému vyvrcholení v posledním soudu. Tento eschatologický aspekt vycházející především z charakteru relikvií umučení, které se podle představ současníků mají vnést v den posledního soud na nebesa, zdůrazňuje...*“⁹⁷ zobrazením světců v kapli sv. Kříže, ve středu této myšlenky hraje ústřední roli kultovní předmět zemského kříže. Tyto zde zobrazené světce lze chápat jako ideu Nebeského vojska Kristova, „*která hraje v ikonografii kaple sv. Kříže... důležitou roli. Toto Vojsko můžeme zároveň eschatologicky vykládat jako poukaz na Církev vítěznou (Ecclesia Triumphans), neboť v ní jsou zahrnováni jen svatí, kteří se podílejí na Kristově nebeské vládě a slávě.*“⁹⁸ Ikonografické uspořádání těchto bytostí lze také hledat ve spisu Pseudo-Dionýsia Aeropagity *De hierarchia coelestis*, kde

⁹⁵ HOMOLKA 1997b, 96-97 a CIBULKA + KUTHAN Korunovační řád – inspirace ve Francii

⁹⁶ FIŠER 1996, 112 Jak je uvedeno v prologu zakládací listiny karlštejnské kapituly.

⁹⁷ Idem, 184

⁹⁸ FAJT/ROYT 1997,220

jsou andělé řazeni do devíti kůrů.⁹⁹ Z jeho řazení nebeské hierarchie v kapli vybočují pouze panovníci, kteří se ale pokorně nachází před mříží a zobrazení zde jsou zřejmě na přání císařského donátora Karla IV. Tím chce poukázat na ctnosti těchto panovníků, díky kterým se stali součástí nebeské Církve Vítězné - Ecclesia Triumphans a jsou panovníkoví, stejně jako ostatní skupiny svatých, v jeho životě vzorem.¹⁰⁰

Dobře promyšlený ikonografický program byl jistě mnohokrát změněn, než došlo k zhotovení finální verze, ať už o modifikacích víme díky změnám stavebního konceptu, nebo se jednalo o změny návrhové a myšlenkové, jež se odehrávaly pouze v myslích zhotovitelů a autorů.¹⁰¹

2.2. Problematika svěcení sakrálních prostorů na hradě Karlštejn

Tato kapitola se zabývá problematikou svěcení sakrálních prostorů na hradě Karlštejn. Na tomto hradě se totiž vedle sebe nachází hned několik sakrálních prostorů a již sama zakládající listina popisuje svěcení jednotlivých sakrálních prostorů nejednoznačně. Problematika svěcení sakrálních prostorů na hradě Karlštejn je ale natolik komplikovaná, že zde uvádím jen největší přelomy v jejím vývoji. Věnuji se zde pouze kaple sv. Kateřiny, kostelu Panny Marie a kapli sv. Kříže.

Svěcení dvou kaplí proběhlo již 26. 3. 1357 pražským arcibiskupem Arnoštem z Pardubic a nazvané jsou jako kaple Panny Marie a kaple Utrpení Páně a jeho odznaků či nástrojů. Den poté, tedy 27. 3. 1357, vydává Karel IV. zakládací listinu Karlštejnské kapituly.¹⁰²

⁹⁹ FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 37

¹⁰⁰ Idem, 48

¹⁰¹ DVOŘÁKOVÁ 1964

¹⁰² FIŠER 1996, 265-275 Detailnějšímu rozboru se věnoval HOMOLKA 1997b, 116-121 a HOMOLKA 1997b, 143-153 zde se nachází celá zakládací listina i s poznámkami prof. Jaromíra Homolky.

„Větší kaple ve věži hradu Karlštejna“ byla vysvěcena dne 9. 2. 1365 Janem Očkem z Vlašimi v neděli po svátku Očišťování, o čemž se dovídáme od kronikáře Beneše Krabice z Weitmile. Ten uvádí, že tato výše uvedená kaple, jejíž stěny jsou obloženy zlatem a drahými kameny, a jež je vybavena ostatky svatých a drahocennými malbami, je mezi všemi kaplemi jedinečná, neboť v ní císař chová „císařské odznaky a poklady celého svého království“.¹⁰³

Jaromír Homolka vnímal zasvěcení a umístění jednotlivých kaplí jako průsečík vertikální a horizontální linie, přičemž jako horizontálu symbolizující císaře jako nejvyššího vladaře křesťanského světa, je vnímána osová linie císařského paláce s kaplí sv. Mikuláše. Vertikálu reprezentuje gradující „linka“ vázající na sebe Mariánskou věž a Velkou věž s kaplí sv. Kříže. Toto protnutí linek lze vnímat jako „výraz harmonické jednoty vlády pozemské a nebeské, nejvyšší hierarchie pozemské a nebeské.“¹⁰⁴ V tomto sjednocení harmonie těchto dvou „vlád“ je ale nutné vnímat hrad ještě skrze jednotlivé nástěnné malby, jež v tomto případě fungují jako jacísi průvodci.

Ze zakládací listiny karlštejnské kapituly¹⁰⁵ je ale jasné, že o novém konceptu bylo rozhodnuto již v roce 1357, kdy Karel zakazuje lehávati se ženou v celé věži, kde bude zmíněna ona kaple.¹⁰⁶ Tedy zákaz se musel přenášet poté s přenesením zasvěcení – jak vysvětluje Jaromír Homolka v překladu listiny.¹⁰⁷ Problém svěcení kaplí, jenž se stal jablkem sváru mezi mnoha badateli, je problémem našeho chápání starého textu, neboť text listiny mohl a zřejmě byl chápán a formulován tak, aby v budoucnu platily tyto náležitosti pro kapli jak prozatímní (kapli Panny Marie), s kaplí Panny Marie „jakoby související“, tak pro kapli v budoucnu dokončenou (kapli sv. Kříže). Autoři listiny tak

¹⁰³ BLÁHOVÁ 1987, 237

¹⁰⁴ HOMOLKA 1997b, 96

¹⁰⁵ Idem, 143-153

¹⁰⁶ Ibidem, 148 odstavec I

¹⁰⁷ Ibidem, 150

„pravděpodobně počítali s budoucí změnou současného prozatímního stavu“¹⁰⁸, čemuž logicky odpovídá i úprava druhého patra Mariánské věže a nutnost přesunutí obytných prostor, jež se zde původně nacházely, do jediné možné budovy – Císařského paláce. Tuto myšlenku přináší již František Fišer, který zdůrazňuje výraz „v hořejší věži“, kdy uvádí, že zákaz byl přenosný právě se svěcením v roce 1365. V tomto roce dochází podle něj nikoliv k druhému, ale k definitivnímu svěcení kaple Umučení (v dnešní kapli sv. Kříže).¹⁰⁹ Fišer dále rozvádí myšlenku zasvěcení všech tří karlštejnských kaplí trojjedinému Bohu, Matce Boží a všem svatým.¹¹⁰ Titul zasvěcení Umučení Páně a jeho znamení chápe jako pouhou „komponentu jakéhosi titulu obšírnějšího, rekonstruovaného takto: Kaple Boží Trojice, umučení Páně a jeho znamení a všech svatých, přičemž poslední část titulu lze legitimně rozvést tak, aby zněla: Panny Marie, andělů a všech (ostatních) svatých.“¹¹¹ Jaromír Homolka přebírá tuto myšlenku od Františka Fišera a práci na výzdobě kaple klade před rok 1365¹¹²

2.3. Velká věž

Tato nejvýše položená věž v sobě ukrývá poklad v podobě kaple sv. Kříže. Velká věž je významovou dominantou celého hradu a zároveň i jedním z nejviditelnějších fortifikačních prvků, jež se v architektuře hradu nacházejí.¹¹³ Stojí na severní straně celého hradu a je důmyslně postavena do čela nejbližšímu kopci s názvem Kněží hora. Mohutným čelem se silnou zdí se staví do pomyslné bojové linie jako první a poslední obránce posvátné schrány, jenž se v jejím nitru nachází.

¹⁰⁸ Ibidem, 150

¹⁰⁹ FIŠER 1996, 15 a dále také Idem, 93

¹¹⁰ Idem, 109

¹¹¹ Ibidem, 109

¹¹² HOMOLKA 1997b, 149-151 a HOMOLKA 1997a, 136

¹¹³ FAJT/ROYT 1997, 197-199

Sakrální prostor kaple sv. Kříže ale zřejmě sakrálním prostorem být původně neměl. Důvodem je nejnovější zjištění týkající se hlavního oltáře, který byl původně krbem obytné místnosti. Toto zjištění publikoval ing. Arch. Zdeněk Chudárek ve sborníku příspěvků prezentovaných na kolokviu ÚDU AV ČR v roce 2004.¹¹⁴ Řádným průzkumem prošel také nynější „po-Mockerův“ oltář, ve kterém byly nalezeny pravděpodobně možná části oltáře původního. Jednalo se o dva krakorce, které byly označeny jako součást police sloužící k vystavování relikvií.¹¹⁵ Dále zde byly nalezeny dvě ostatkové kapsule s ostatky sv. Štěpána Prvomučedníka a sv. Bartoloměje. Kapsule jsou důkazem, že ve středověku se v kapli nacházeli původně tři oltáře. Jeden byl vysvěcen zřejmě v roce 1365 ke cti sv. Archanděla Michaela.¹¹⁶

Kaple sv. Kříže byla přestavěna z původně obytného prostoru a původní vchod z východní části severní stěny (tedy dnes přesně vedle oltáře) byl zasypán. Nový vchod byl vytvořen skrze sekundárně přistavené schodiště na jižní stěně věže a to v místě, kde se původně nacházel středověký prevét. Stavba druhého patra Velké věže probíhala již v letech 1359 až 1360 a ke změně stavební koncepce dochází v letech 1360 až 1361.¹¹⁷ Z důvodu umístění věže s již výše zmíněnou fortifikační zdí na severu, byla kaple orientována sever-jih a nikoliv západ-východ, jak tomu bývá zvykem.¹¹⁸

Přímých archivních zpráv ke kapli a Velké věži je pomálu, a odpustkové listiny se také váží pouze k Mariánské věži. Z toho lze soudit, že sakrální prostory Velké a Mariánské věže byly určeny jako prostory privátní, nikoliv volně přístupné pro běžný lid.¹¹⁹ Pokud se tedy v době Karla IV. do Velké věže

¹¹⁴ CHUDÁREK 2006

¹¹⁵ Idem, 117 Tuto interpretaci navrhli Jiří Fajt a Jan Royt.

¹¹⁶ Podrobněji k tomuto tématu in FAJT/ROYT 1997, 251-256 a GOTTFRIED 2003, 390-391

¹¹⁷ CHUDÁREK 2010, 134 Chudárek podrobněji rozebírá změnu původně profánního prostoru v Druhém patře Velké věže, jež byl sekundárně přestavěn do podoby dnešní kaple sv. Kříže.

¹¹⁸ FAJT/ROYT 1997, 198

¹¹⁹ Idem, 199

někdo dostal, musel vystoupat po schodišti s přemyslovskými legendami s výjevy ze života sv. Václava a sv. Ludmily. Na těchto nástěnných malbách je důraz kladen na přípravu eucharistických darů a na skutky milosrdenství a každý kdo po schodišti stoupal, byl doprovázen zpívajícím andělským chórem. Schodiště je také označováno jako Jákobův žebřík, po němž oni andělé vystupují do království nebeského a po něm opět sestupují.¹²⁰ V horní části schodiště, již na červeném pozadí andělů (tedy ve sféře blížící se nebesům), se nachází malba klečících postav, jež jsou označovány jako rodina Karla IV. či přemyslovský rodokmen. Hana Hlaváčková tuto skupinu označuje jako možnou kombinaci obojího a zdůrazňuje její gradující roli před vstupem do kaple sv. Kříže. Osoby zde přihlížejí ukládání relikvie do ostatkového kříže, tedy malbě, jež se nachází přímo před vstupem do kaple a jež je korunována veraikonem shora pozorujícím vstupující návštěvníky.¹²¹

Autorem dvou legend, které se zde společně se zpívajícím kůrem andělů stávají tichým, leč pozoruhodným průvodcem, je tradičně označován Mistr Osvald (či dnes také Sebastian Weinschröter),¹²² ovšem malířů mohlo i zde figurovat více. Homolka klade dataci schodiště do 70. let 14.století¹²³

¹²⁰ HLAVÁČKOVÁ 2006, 15

¹²¹ Idem, 15

¹²² ROYT 2002, 58

¹²³ HOMOLKA 1997a, 136

3. Kaple sv. Kříže

Stěžejním tématem této práce je prostor kaple sv. Kříže na hradě Karlštejn.

V kapli se nachází čtyři lomená okna s kružbou, z nichž jižní okno bylo v době přestavby prolomeno do krovu sekundárně postavené věže, v níž se nalézají schodiště. Dnes je prostor z vnější strany kaple zazděn a nachází se zde místnost s klimatizační jednotkou.¹²⁴ Původní okna byla také kdysi zlacená a místo skel byly zde vloženy malé drahé kameny do tvarů kříže, které jistě korespondovaly s výzdobou kaple a byly v úzkém spojení se věčnými světly, jež v presbyterní části visely z kápí kleneb a svorníku.¹²⁵ Z těchto okenních rámu s drahými kameny se dodnes zachoval jediný fragment [2].

Dvě klenební pole rozdělují prostor na dvě části a toto dělení je podrženo mříží, jež ji přetíná a jejíž spodní část je původní z doby Karla IV. Horní oblouk s dnes zde pověšenými drahými kameny je dílem Mockerovým¹²⁶ a z kamenů jediným původním je chrysopras, jenž se dnes nachází ve středu oblouku,¹²⁷ který může být chápán jako vítězný oblouk a zároveň jako aluze císařské koruny a to v návaznosti na chápání kaple jakožto Kristovy koruny. Ta se nachází

¹²⁴ MARTINICOVÁ 2010 — Dagmar MARTINICOVÁ: Restaurování na hradě Karlštejně v letech 1981.2008 z pohledu investora In: BAREŠ 2010—Petr BAREŠ (ed.): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010, 189

¹²⁵ NEUWIRTH 1896 „Solche Sterne haben sich auch noch an den mit Malereien gezierten Wölbungen der Fensternischen erhalten; vergoldete Rosetten und Spuren der Goldbemalung zeigen die Reste der alten Maßwerke aus den Kreuzkapellenfenstern, in deren vergoldetem Bleinetze einst, wie ein kleines Bruchstück erkennen lässt, kleine Edelsteine kreuzförmig eingesetzt waren. Eine solche Art der Fensterbekleidung erklärt auch vollauf die Bedachtnahme auf die überreiche Kerzenbeleuchtung des Raumes; Krystalllaternen, von welchen wenigstens noch ein zierlich ornamentiertes Holzgestell in Form eines abgestumpften Kegels (Abb. 9) vor dem Hochaltare hängt, waren ehemals besonders für die Erhellung der Kapellenhälfte hinter dem Gitter bestimmt.“ a dále FAJT/ROYT 1997, 219

¹²⁶ FAJT/ROYT 1997, 216

¹²⁷ NEUWIRTH 1896, 66

v prostoru kaple jako zlatý prut a ze které vyrůstá ona koruna císařská (oblouk nad mříží).¹²⁸

Stěny kaple [3] lze členit do tří „*hlavních horizontů*“.¹²⁹

Nejnižší položená vrstva skládající se z imitace mramorového obložení a imitace dřevěného obložení, do něhož byly zasazeny kříže z cedru, a ve výklencích se nacházely dřevěné desky s intarzované kříži,¹³⁰ jako materiálově „nižší a levnější“ se snaží odlišit od sebe jasně vrstvy pozemské (nižší) a nadpozemské reprezentující Církev Vítěznou (Ecclesia Triumphans).¹³¹ Následuje rozhraní v podobě „*zlaceného prutu s ostrými vertikálními hroty*“,¹³² který obepíná kapli, tak jako Kristovu hlavu obepínala trnová koruna. Jde tedy o zdůraznění hluboké úcty k jedné z nejvýznamnějších relikvií křesťanského světa, jež byla ve výklenku nad oltářem uchovávána. Nejde tedy o držáky na voskovice, jak bylo předešlymi badateli předkládáno a čerpáno již od 17. století z díla Bohuslava Balbína *Diva Montis Sancti*.¹³³

Druhým horizontem je stěna obepínající celou kapli s inkrustacemi¹³⁴ – zlatá stěna osazena drahými kameny - ametysty a jaspisy, jež jsou kladeny do tvarů křížů (39 velkých a 28 menších křížů)[4].¹³⁵

Třetím horizontem jsou deskové obrazy světců, upevněn dřevěnými lištami s plastickým reliéfem, z nichž většina byla vyměněna. Jejich význam byl

¹²⁸ FAJT/ROYT 1997, 217-219

¹²⁹ Idem, 208

¹³⁰ ROYT 2002, 59

¹³¹ FAJT/ROYT 199

¹³¹ Idem a také KUTHAN/ROYT 2016, 260.

¹³¹ FAJT/ROYT 7, 209-210

¹³² Idem

¹³³ Ibidem a také KUTHAN/ROYT 2016, 260.

¹³⁴ STEJSKAL 1978, 134 „*Inkrustace a program výzdoby Karlštejna byl poté aplikován dle některých badatelů i jinde, například v císařském hradu Tangermünde v Braniborsku, jehož výzdoba byla tvořena po roce 1373, a lze ji předpokládat i na jiných hradech Karla IV.*“.

¹³⁵ FAJT/ROYT 1997, 210-211

rozebrán v naprosto vyčerpávající a doposud nepřekonané a nepřekonatelné monografii *Magister Theodoricus*.¹³⁶

Nad těmito horizonty se klenou dvě pole křížové klenby s žebry, které se střetávají ve dvou plochých kruhových svornících. Profilovaná žebra jsou dekorována plastickými zlacenými aplikacemi, stejně jako svorníky, které jsou doplněny dvanácti skleněnými puklicemi.[5] V kápích kleneb se rozprostírá dech beroucí dekorace zlatého nebe, v němž se nacházejí pozlacené hvězdy (skleněné puklice) doplněné opět zlacenými aplikacemi. Dle platonského chápání světa, středověk věřil, že nebeské království je nehmotné a naše smysly ho jinak než skrze materiály nemohou pochopit a vnímat. „*Atributem nebeské říše je krása.*“¹³⁷ V tomto nebi se stovkou hvězd dominují v presbyterní části dvě nebeská tělesa – slunce a měsíc[6], jež se ale v popisu Nebeského Jeruzaléma dle Zjevení Janova nenacházejí¹³⁸, přičemž tento motiv hvězdného nebe není žádnou novinkou, neboť se nachází i v kapli sv. Kateřiny a jiných chrámových klenbách 14. století.¹³⁹

Jakýkoliv prostor zdobený polodrahokamy „*bývá nejčastěji interpretován podle Janovy Apokalypsy jakožto výtvarné zpřítomnění nebeského Jeruzaléma. O ten však v kapli sv. Kříže v žádném případě nejde... a to už proto ne, že se v něm stýkají tři odlišné prostorové a časové roviny: proroci, inkarnace a Ukřižování a posléze „vojsko nebeské“, tedy příslušníci církve vítězné. Idea nebeského Jeruzaléma je však jistě v pozadí.*“¹⁴⁰ Odmítnutí přesného zobrazení Nebeského Jeruzaléma vyslovil již Fišer, který uvádí tuto myšlenku pouze jako doprovodnou a nezaměňenou.¹⁴¹ Výzdoba kaple tedy pouze reaguje na popis

¹³⁶ FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV.: umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*. Praha 1997

¹³⁷ DVOŘÁKOVÁ 1967, 23

¹³⁸ Zj 21,23-24

¹³⁹ FAJT/ROYT 1997, 215

¹⁴⁰ HOMOLKA 1997b, 136 K tomuto tématu podrobněji BOUŠE/MYSLIVEC 1971

¹⁴¹ FIŠER 1996,105

Nebeského Jeruzaléma ve Zjevení Janově.¹⁴² Jedním z často uváděných argumentů, jež se snaží popřít přímou inspiraci námětu výzdoby v Nebeském Jeruzalémě, je zobrazení slunce a měsíce v kápích klenby v presbyterní části.¹⁴³ Tyto dva symboly v kapli Fišer chápe jako předzvěst již nastávajícího soudu.¹⁴⁴ „*Text Apokalypsy dával možnost umístit zde „sedes dei et agni“ (stolice boha a beránka), jimž slouží jejich sluhové (Zj kap. I. a IV.). Ti, kteří jsou zapsáni v knize tohoto beránka-Krista, jsou svatí a mučedníci, tělesně přítomní zlomky svých ostatků, kústek skrytých v křišťálových schránkách, zapuštěných do rámu obrazů Theodorikových.*“¹⁴⁵

Dalším inspiračním zdrojem, který vzhled a použití kamenů ovlivnil, byla legenda o sv. Kateřině, kde je popisována nádherná síň nebeského paláce a také latinská skladba zvaná Jiříkovo vidění, jež popisuje andělské kůry. Inspiraci pro rozmístění deskových obrazů mohl autor konceptu hledat ve spisech Pseudo-Dionýsia Aeropagity.¹⁴⁶ Inspirace prostorem a výzdobou byla možná v Itálii a Giottova tvorbě, jmenovitě ve výmalbě kostelů v Assisi, přičemž tento nádherný prostor zákonitě nemohl vzniknout rukou jednoho umělce. Tvůrcem konceptu byl jistě Mistr Theodorik, avšak a na výzdobě se také sám aktivně podílel.¹⁴⁷

Ikonografie Karlštejnských kaplí s důrazem na Kristovu osobu a jeho paralely v osobě panovníka a jeho politického programu, jež má následovat Krista-panovníka skrze udělení milostí, jež se Karlovy dostávalo, je shrnuto již v prvních odstavcích zakládací listiny karlštejnské kapituly.¹⁴⁸ Na kapli je nutné pohlížet jako na kompaktní, výzdobní celek, s přihlédnutím ke všem jednotlivým

¹⁴² FAJT/ROYT 1997, 210-213

¹⁴³ FIŠER 1996, 122 Fišer uvádí, že právě zobrazení slunce a měsíce v kapli sv. Kříže má své dublované předchůdce ve svornících kaple sv. Kateřiny, kde se nacházela gemma, interpretována jako luna a rozeta s kameny, interpretována jako slunce.

¹⁴⁴ Idem, 127

¹⁴⁵ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 106-107

¹⁴⁶ FAJT/ROYT 1997, 213-215

¹⁴⁷ FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 30-31

¹⁴⁸ HOMOLKA 1997b, 143-153 Odstavec C

částí výzdoby ve významu celku, který zobrazují a kterému byla jejich forma a výtvarná složka podřízena.¹⁴⁹ Důležitý je zde i vztah nástěnných a deskových maleb, které dohromady tvoří celek zobrazení tzv. „církve vítězné“¹⁵⁰. „*Toto označení zahrnuje devět druhů stavů, uspořádaných analogicky k devíti andělským kůrům obklopujícím boha. Neboť i zde je uctíváno osm neměnných druhů stavů: patriarchové, proroci, apoštolové, mučedníci, vyznavači, rytíři, posvátný sbor panen a zdrženlivých vdov.*“ Devátým stavem je stav manželství, který v kapli přirozeně chybí.¹⁵¹

*„Nebeská obec, kterou chtěl Karel IV. v kapli znázornit, se skládá z andělů a z lidí predestinovaných božskou milostí ke spasení. Aby tato naděje na pobyt v nebeském ráji mohla být splněna, je podle novoplatoniků třeba, aby každá pozemská duše se shledala s některou ideální vlastností, kterou mají kůry andělské. Karel IV. našel úděl svého povolání v počtu knížectva, v třetí nebeské hierarchii. Domníval se spatřovat zdůvodnění své vladařské existence v tom, že ‚v jeho mysli jako na trůně sedí Pán a zkoumá činy jiných‘, čili ve své predestinaci k vladařské úloze.“*¹⁵²

Cyklus deskových obrazů je představen v návaznosti na chápání nebeského Jeruzaléma jako předvádění ideálních světských stavů, které byly císaři zárukou věčného řádu, o který Karel usiloval. Tento řád nechal Karel sepsat ve Zlaté bule. Dvořáková uvádí, že „*pro podpoření myšlenky, že Zlatá bula je úrdek Boží, usnesený na nebesích, nebylo jistě velkého významu, jestliže podoba apokalyptického boha se opakovala v tváři císaře Karla Velikého*“¹⁵³ Proto se podle některých badatelů snaží zobrazit v tváři tvář Bohu a je zobrazen v kapli,

¹⁴⁹ PEŠINA 1970, 221

¹⁵⁰ K tomuto označení také FAJT/ROYT 1997, 201-202

¹⁵¹ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 110

¹⁵² Idem, 110

¹⁵³ Ibidem, 110

neboť chce poukázat na to, že stejně jako Karel Veliký, i on je pouhým vykonavatel Boží vůle, která podobně vedla před staletími i jeho předchůdce. [7]

V souvislosti s kůry a „dvorstvem“ božím zdůrazňuje roli aplikovaných štítů na postavách králů, které ovšem jako jediné zbyly z původní výzdoby aplikací. Zajímavá je myšlenka představující středověkou představu Arma Christi jako zbraní a štítů a vítězného praporce jako válečné korouhve. „*Všechny staré mučednické atributy prodělaly ve středověku svou metamorfózu v duchu představ feudálně rytířské společnosti,*“ a tento jejich akcent zaznívá i ve výzdobě kaple, v nejpevnějším hradě, kde byly uloženy říšské korunovační klenoty a ostatky spjaté s Kristovým utrpením. Tím, že jsou zde rytířské štíty doslova pověšené na rámech, dávají zde válečníci zcela najevo dle soudobé tradice, že zde rozbili svůj stan. Návštěvník, který kapli ve středověku navštívil, tedy dle některých badatelů mohl chápat,¹⁵⁴ že erby a štíty takto demonstrativně zvýrazněné poukazují na myšlenku zhmotněné Militia Christi - Vojska Kristova či Ecclesia triumphans – Církev vítěznou, které zde spolu s reálnou Karlovou vojenskou družinou toto místo hlídají.¹⁵⁵

V kapli se odráží i „*přísné Karlovo pravověří*“, pro které jsou typické Bůh otec, Nejsvětější Trojice a Kristus v Majestátu.¹⁵⁶ Všechna vyobrazení se týkají pozemského života Kristova, znamení Kříže či případně výjevům týkající se Janovy apokalypsy. Karlovu pokora se projevuje tím, že se „*v záležitostech Božích drží přísně zjeveného textu a vyhýbá se lidské, spekulativní interpretaci, podobně jako se na nižším stupni vyhýbal alegorizaci své vlády, přidržuje se důsledně jen jevové stránky – svých činů. Tato skutečnost se snad jeví jako*

¹⁵⁴ BARTLOVÁ 2003 — Milena BARTLOVÁ: Karlštejn jako posvátné místo a hrad sv. Grálu: kritické poznámky In: FAJT 2003—Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003, 333

¹⁵⁵ ROYT 2002, 59 a také DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 110

¹⁵⁶ Tento výjev nachází v okenní špaletě úzké chodbičky vedoucí ke kapli sv. Kateřiny.

*jediný náznak nové zbožnosti (devotio moderna) uprostřed ryze tradičního pojetí, zde reprezentovaného jako vláda výlučně z Boží milosti. Způsob vlády se tak vtahuje k Bohu a jeho prostřednictvím k veškerenstvu, pozemskému světu, říši, obyvatelstvu.*¹⁵⁷

Někteří badatelé předpokládají v kapli zároveň výjevy pašijové, a to i možným zobrazením na deskových malbách, ovšem Pavelka dále rozvíjí teorie o primárním vzhledu kaple, který se podle něj podobal kapli sv. Kateřiny, tedy šlo o prostor dekorovaný nástěnnými malbami.¹⁵⁸

Jako autor ikonografického programu a návrhu kaple je označován tradičně Mistr Theodorik, jenž je uváděn v listině z 28. dubna roku 1367, kde je jeho práce oceněna a za kterou je mistr listinou odměněn.¹⁵⁹ Někdy jsou zmiňováni i další tři spolupracovníci.¹⁶⁰ Někteří badatelé se ovšem domnívají, že celý ikonografický koncept Karlštejna je Karlovo dílo,¹⁶¹ jiní uvádějí jen jeho podíl a zodpovědnost provedení kladou do rukou umělce – zhotovitele.¹⁶²

3.1. Mistři karlštejnské výzdoby v kapli sv. Kříže

Období vlády Karla IV. je dobou působení hned několika výrazných uměleckých (leč ve většině případů anonymních) osobností působících i na Karlštejně. Mistr Lucemburského rodokmene charakterizující linearizující styl¹⁶³ a jeden z mála pramenně doložených malířů pracujících na Karlštejně, Mikuláš Würmser ze Štrasburku.¹⁶⁴ Dílo Mistra Theodorika bývá spojováno s východisky Mistra Lucemburského rodokmene, ovšem v jeho tvorbě se styl

¹⁵⁷ HLAVÁČKOVÁ 2006, 17

¹⁵⁸ PAVELKA 1949, 129

¹⁵⁹ PEŠINA 1970, 219

¹⁶⁰ FRIEDL 1963, 9

¹⁶¹ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 115-116

¹⁶² PEŠINA 1970, 219

¹⁶³ STEJSKAL 1970, 28-30

¹⁶⁴ FAJT 1997, 290

proměňuje v plastičtější a monumentálnější formy.¹⁶⁵ Dále se na výzdobě Karlštejna podílel také zřejmě Mistr Osvald, působící také v chrámu sv. Víta.¹⁶⁶ V závěrečných fázích výzdoby se zde možná objevuje také Mistr Třeboňského oltáře. Jeho tvorba z těchto dvou mistrů vychází a proměňuje tvorbu do vertikalizující a idealizující formy.¹⁶⁷

Mistr Lucemburského rodokmene

Jméno tohoto anonymního mistra se váže k jeho práci v Císařském paláci,¹⁶⁸ kde se v době Karlově nacházel tzv. Lucemburský rodokmen a který byl zničen v renesanci.¹⁶⁹ O jeho existenci se odborná veřejnost dozvěděla skrze popisy ze zpráv brabantského kronikáře a vyslance Edmunda de Dyntera a tzv. Relací i opravě hradu Karlštejna z roku 1597.¹⁷⁰ Tím, že máme záznamy o Karlových pobytech na hradě, lze vznik Lucemburského rodokmene klást do přelomu let 1355 až 1357.¹⁷¹ Zároveň se v Národní galerii v Praze nachází tzv. Codex Heidelbergensis¹⁷² a kodex 8330 bývalé dvorní knihovny ve Vídni¹⁷³ V tomto obrovském souboru předků se nacházela celá plejáda Karlových slavných a význačných předků. Jednotlivé postavy byly označeny nápisy podle Kristova rodokmene a nachází se zde představitelé hrdinů biblických a trojských, dále zástupci z dynastie Merovejců a Karlovců zastoupené například Karlem Velikým, až k dynastii Lucemburské, která se zde spojuje s dynastií

¹⁶⁵ HOMOLKA 1997b, 106

¹⁶⁶ NEUWIRTH 1890 — Joseph NEUWIRTH (ed.): Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378. Praha 1990, 480–481

¹⁶⁷ ROYT 2002, 50

¹⁶⁸ STEJSKAL 2003, 343-350 a dále také STEJSKAL 1976

¹⁶⁹ KROFTA 19581, 2

¹⁷⁰ HOMOLKA 1997b, 99

¹⁷¹ Idem, 99 Homolka uvádí tuto dataci na základě nejstarší listiny vydané na Karlštejně na podzim roku 1355, tedy po Karlově císařské jízdě. DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 70

¹⁷² Zakoupený Národní galerií v Praze roce 1933 (AA 2015).

¹⁷³ Dnes Österreichische Nationalbibliothek.

Přemyslovskou v osobách Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny.¹⁷⁴ Lucemburský rodokmen zde byl zobrazen také kvůli legitimizaci práva Lucemburků na císařskou korunu a to, že toto právo je božského původu a ne pouze výsledkem politické situace.¹⁷⁵

*„Zde byla tedy původní idea římského impéria zcela jasně vyjádřena na základě názoru, jaký se o něm utvořil v jeho počátcích. Papežství náležela moc nad dušemi, císařství moc světská, ale obojí – a to bylo nejdůležitější – pocházelo podle tehdejších představ od Krista jakožto vládce nebeské říše, nebeského Jeruzaléma.“*¹⁷⁶ Mezi badateli se dlouho řešilo, zda dvě kopie maleb z 16. století vznikly ještě v době, kdy se rodokmen na Karlštejně ještě nacházel, nebo zda se jedná o kopie maleb, o které byly již zničeny.¹⁷⁷

Mistr Lucemburského rodokmene navazuje zřejmě nejen na francouzskou stylovou a jedním z východisek a inspiračním zdrojem mohla být dle Jaroslava Pešiny malba monumentální.¹⁷⁸ Někdy je tento mistr ztotožňován s pramenně doloženým Mikulášem Wurmserem.¹⁷⁹

Dále jsou mu připisovány nástěnné malby v kaple sv. Kateřiny, kresby na oltářní stěně kaple sv. Kříže a část deskových maleb.¹⁸⁰ Mistr Lucemburského rodokmene patří k průkopníkům naturalismu,¹⁸¹ a tradičně reprezentuje starší fáze výzdoby hradu. V kapli sv. Kříže jsou mu připisovány malby polopostav na omítce oltářní stěny a Klanění čtyřiaadvaceti starců.¹⁸² Bez tohoto mistra si nelze

¹⁷⁴ HOMOLKA 1997b, 99-100 Karel zde byl vyobrazen se svou třetí manželkou Annou Svídnickou.

¹⁷⁵ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 72

¹⁷⁶ Idem, 71

¹⁷⁷ HOMOLKA 1997b, 99-102

¹⁷⁸ PEŠINA 1970, 28

¹⁷⁹ HOMOLKA 1997b, 106 Mikuláš Würmser je pramenně doložený díky listině z roku 1360 z Norimberku FAJT 1997, 343

¹⁸⁰ Idem, 105-107 Homolka připisuje Mistru rodokmene nebo jeho dílně „řadu proroků, ale také rytířů, panovníků a papežů a církevních Otců, ale také biskupů“.

¹⁸¹ Ibidem, 105

¹⁸² DVOŘÁKOVÁ 1964 98-99

představit následný vývoj české malby, neboť řada badatelů v něm vidí „jeden ze základních předpokladů umění Mistra Theodorika“¹⁸³ a zároveň musel tento mistr ovlivnit i umělce účastnící se výzdoby kaple sv. Kříže. Stopy jeho charakteristických obličejových typů klade Homolka až do díla Mistra Třeboňského oltáře.¹⁸⁴

Mikuláš Würmser ze Štrasburku

Jedná se o jednoho z mála pramenně doložených mistrů tohoto období. Tato zmínka ze dne 13. prosince 1360 se vztahuje, stejně jako o sedm let později u Theodorika, k darování dvora Mořiny nedaleko Karlštejna.¹⁸⁵ Prameny ho ale zachycují dříve, již v roce 1357 jako žateckého měšťana. V roce 1359, mohl být v pracích na Karlštejně, dle Jiřího Fajta, nahrazen Mistrem Theodorikem.¹⁸⁶ Na základě těchto pramenů bývá Mikuláš Würmser označován jako předchůdce Mistra Theodorika.¹⁸⁷

Theodorik

Pro dekoraci kapli sv. Kříže je jako autor uváděn Mistr Theodorik,¹⁸⁸ který jako jeden z mála středověkých malířů vystupuje z anonymity.¹⁸⁹ Někdy jsou v jeho společnosti uváděni další tři spolupracovníci,¹⁹⁰ mezi něž bývá kladen začínající Mistr Bertram.¹⁹¹ Někteří badatelé hovoří i o druhém mistru a osmi či

¹⁸³ HOMOLKA 1997b, 106

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ FAJT 1997, 290

¹⁸⁶ Idem, 291

¹⁸⁷ Ibidem, 292

¹⁸⁸ Ibidem, 344 Libor Gottfried *Výběr archivních pramenů k historii hradu Karlštejna a jeho umělecké výzdobě*, kde uvádí nejstarší archivní pramen týkající se Mistra Theodorika, jež je doložen v městských knihách Hradčan v Archivu hlavního města Prahy.

¹⁸⁹ ROYT 2002, 57

¹⁹⁰ K dílenské praxi HAMSÍKOVÁ 1993

¹⁹¹ FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 35 a také ROYT 2002, 59

devíti pomocnicích.¹⁹² Dílo, jež zhotovil v kapli sv. Kříže, je dílo již suverénního malíře a jedná se o dílo již závěrečné v souslednosti jeho uměleckého vývoje.¹⁹³

Předchůdce a umělecká východiska Mistra Theodorika vidí mnoho badatelů v díle Mistra Lucemburského rodokmene, který jeho malířský projev minimálně formoval.¹⁹⁴ O původu Mistra Theodorika se nelze s určitostí vyjádřit, na což poukazuje již Antonín Friedl ve své monografii věnující se hledání „národních“ kořenů jeho tvorby, kde ho označuje jako „našince“, tedy pro Prahu neznámého.¹⁹⁵

S Theodorikovým příchodem do českých zemí se v tehdejší výtvarném projevu začínají projevovat novinky, jež Hamsík připisuje právě Theodorikovi a na jejichž základě poté hledá Theodorikův původ.¹⁹⁶ Zároveň ale dodává, že materiály z tohoto období není mnoho a proto se metoda komparace stává někdy zrádnou. Podložka je vytvořena z bukového dřeva s nezvyklou absencí plátěného potahu.¹⁹⁷ Základní dvě podkladové vrstvy z čehož spodní vrstva byla tvořena z šedé křemičité hmoty (zjištěna v odlišných odstínech ve Francii a německých zemích), stejně jako podkladová vrstva na nástěnných malbách, a křídlová vrstva, která je typická pro všechny země na sever od Alp. Přípravná kresba je tvořena výraznou černou štětcovou kresbou, která se ale nese stopy menších či větších odchylek ve srovnání s malbou, co může svědčit jak o práci více rukou, tak o tvůrčím procesu.¹⁹⁸ Typickým Theodorikovým rukopisem je pak použití olovnaté běloby pro ztlumení podkresby a izolace klišového

¹⁹² FRÖMLOVÁ 2003 — Věra FRÖMLOVÁ: Výjimečnost malby mistra Theodorika In: FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003, 491

¹⁹³ FRIEDL 1964, 9 srovnej s STEJSKAL 1964 a STEJSKAL 1962

¹⁹⁴ HOMOLKA 1997b, 106

¹⁹⁵ FRIEDL 1963, 7-9

¹⁹⁶ HAMSÍK 1992b, 50-51 a HAMSÍK 1989, 39-43

¹⁹⁷ HAMSÍK 1997, 578

¹⁹⁸ Idem

podkladu. Zároveň tvoří optickou vrstvu pro lazurní pigmenty (zejména modře).¹⁹⁹ Malba obsahuje všechny možné varianty kladení vrstev, které jen olejové pojídlo se stopami bílkovin umožňuje. Tato variabilita byla nutností při zobrazení takové palety světců a jejich oděvů. Při malbě inkarnátu byla ve stínech použita příměs černého pigmentu, čímž vznikly šedé polotóny. Pojídlo malby s olejem má základy v anglické a norské malbě, přičemž nestejnorodost bílkovinné příměsi je způsobena zřejmě náhodným ředěním.²⁰⁰ Větší podíl oleje oproti bílkovinám (čistě vaječné tempeře) se nachází i v malbě nástěnné.²⁰¹

V malbě používá průsvitné inkarnáty.²⁰² Na vousech mnoha světců se objevuje tzv. technika „*traktování*“, které je popisována jako „*plnovous, který je vyjádřen kresbou uvolněných škrťů štětce, lehce napojeného barvou. Tyto škrty se lehce dotýkají pleťového tónu tváře, ovijí bradu do měkce oblého tvaru.*“²⁰³ Někteří badatelé označují tento prvek jako typický pro Theodorika, který ho přebíral z knižní malby.²⁰⁴

Theodorikova technika je vnímána jako syntéza západoevropských a lokálních prvků a inovací. Navazuje sice na středověk, avšak přináší technicky nová řešení.²⁰⁵

Mistr Osvald

Tento mistr se pravděpodobně podílel na vzniku legendy přemyslovských světců sv. Ludmily a sv. Václava na schodišti vedoucí do kaple sv. Kříže a to zřejmě až v době po roce 1360. Jeho tvorba je ovlivněna italskými vlivy, jež mohl načerpat osobě v okolí Benátek a zároveň je ovlivněna parlérovskými

¹⁹⁹ Ibidem

²⁰⁰ HAMSÍK 1992b, 50-51 a HAMSÍK 1989, 39-43 a také HAMSÍK 1986, 64-68

²⁰¹ HAMSÍK/TOMEK 1983, 308-316

²⁰² FRÖMLOVÁ 2003, 491

²⁰³ FRIEDL 1963, 60

²⁰⁴ FRIEDL 1963—Antonín FRIEDL: Počátky Mistra Theodorika, Prah 1963

²⁰⁵ HAMSÍK 1997, 579

motivy, neboť je některými badateli²⁰⁶ uváděn i v chrámu sv. Víta, kde mohl být vůdčí malířskou osobností,²⁰⁷ a to u malby ve Vlašimské kapli kompozičně shodné s některými výjevy na schodišti ke kapli sv. Kříže na Karlštejně.²⁰⁸ Jedná se o jednoho z mála pramenně doložených mistrů.²⁰⁹

²⁰⁶ STEJSKAL 1978 a DVOŘÁKOVÁ 1964

²⁰⁷ NEUWIRTH 1890, 480–481

²⁰⁸ STEJSKAL 1978, 122–124

²⁰⁹ KUTHAN/ROYT 2011 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: svatyně českých patronů a králů, Praha 2011, 59 srov. NEUWIRTH 1890, 480–481

3.2. Nástěnné malby v kapli sv. Kříže

Funkce nástěnných maleb ve středověku a jejich aplikace (především) v sakrálním a profánním prostoru sloužila ve středověku pro zachycení liturgického roku a dějiny spásy, poslední věci člověka, morality a jiné většinou edukační výpravné cykly pro poučení jejich diváků.²¹⁰ Malby tedy sloužily jako „němý“ průvodce životem věřícího, který se s ním setkával od narození a během života na bohoslužbách. Malby zároveň byly používány během přímluvy k jednotlivým světcům a v závěru středověku byly používány i ve formě epitafů.²¹¹

Ačkoliv nástěnné malby v kapli sv. Kříže zřejmě nebyly běžně přístupné tehdejší veřejnosti, která by se z nich mohla poučit, přesto představují jakousi komplikovanější vyšší symboliku, tedy právě „*jakési dějiny Spásy, které se odvíjejí od Kristova prvního příchodu, inkarnace – Zvěstování P. Marii, přes Zjevení Boha v Navštívení a Klanění tří králů, přes Kristovo Utrpení a oslavení v magdalénských námětech, až k jeho druhému příchodu – k Apokalyptickému Zjevení.*“²¹² Tyto dějiny spásy „*přirozeně potom vrcholí ve scénách apokalyptických, v Klanění čtyřiaadvaceti starců a v Apokalyptickém Bohu. Tyto apokalyptické scény druhého příchodu Krista na zem tak korespondují s prvním příchodem, prezentovaným v Kristově inkarnaci, tedy ve Zvěstování P. Marii, a Navštívení.*“²¹³ S tímto také souvisí deskový obraz Ukřižování, jehož umístění do středu oltářní stěny je zcela logické jakožto zásadní předěl v dějinách spásy.²¹⁴ Jednotlivé výklenky [8] s tematickými cykly vznikly pod vedení Mistra Theodorika, avšak zřejmě byly ovlivněny vysoce postavenými členy dvora a

²¹⁰ VŠETEČKOVÁ 2011

²¹¹ K umění doby Karla IV. vzniklo nespočet děl, nicméně mezi nejvýznamnější patří: LEGNER 1978, STEJSKAL 1978, FAJT/ROYT 1997, FAJT 2006, ROYT 2015, FAJT 2016, KUTHAN/ROYT 2016

²¹² FAJT/ROYT 1997, 230

²¹³ Idem, 226

²¹⁴ Ibidem, 228

samotným císařem. Jeho rádcem se v případě jihovýchodního výklenku stal nesporně arcibiskup Arnošt z Pardubic.²¹⁵ V kapli chybí pašijové náměty, které zde však zřejmě byly nahrazeny fyzickou přítomností relikvií Kristova Utrpení.

„Nástěnné malby přitom stojí v popředí zájmu jednak proto, že – jak jsme již dovedli – dávají klíč k celému ikonografickému programu, a jednak proto, že v nich lze sledovat východisko malířské tvorby karlštejnské a postupné rozvíjení a změny slohového úsilí, k němuž směřovala kolektivní práce na náročném, rozsáhlém a dlouhotrvajícím úkolu.“²¹⁶

V případě námětu Zjevení Boha se jedná o apokalyptického beránka na hoře Sión, držící v ruce vítězný praporec vzkříšení a knihu, pečetěnou sedmi pečetěmi. Před ním pokleká čtyřiadvacet zástupců vyvolených lidských pokolení vzdávajícímu hold. Dvořáková se domnívá, že malba čtyřiadvaceti starců nese podobu lucemburských předků, kteří se shodují s těmi, jež byli zobrazeni na Lucemburském rodokmenu a že se jedná o oslavu vládnoucího rodu. Analogii k myšlence uctívání Apokalyptického Boha a Beránka představuje dle Dvořákové malba ve východním výklenku, kde je zobrazeno „očekávání, vítání a uctívání toho, jenže je podle Janových slov vytoužen jako spasitel“.²¹⁷ Jedná se o malbu Zvěstování Panně Marii, Navštívení Panny Marie, a Klanění Tří králů, přičemž poslední scéna logickým důkazem předešlé myšlenky o zobrazení lucemburské genealogie v kapli. Proto v osobě třetího spatřuje podobu císaře Karla IV., který se zde v pokoře dostává do pozice, která jej vynáší nad všechny smrtelníky a staví ho do řady s přímými svědky pozemského života Krista.²¹⁸

Nejstarší výzdobu v kapli jsou právě nástěnné malby.²¹⁹ Jejich autorství, kromě Klanění čtyřiadvaceti starců, většina badatelů tradičně připisuje

²¹⁵ FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 32

²¹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 108-109, 159

²¹⁷ Idem, 107-108

²¹⁸ Ibidem, 108-109

²¹⁹ FIŠER 1996, 93

Theodorikovi,²²⁰ který tvořil v druhé fázi výzdoby kaple. V první fázi výzdoby kaple vznikly malby polopostav na oltářní stěně pod obrazy, které vytvořil zřejmě Mistr Rodokmene.²²¹ Někteří badatelé dávají do jedné stylové skupiny Zvěstování, Navštívení, Klanění a Apokalyptického Boha. U posledního výjevu Apokalyptického Boha jsou s připisováním malby Theodorikovi někteří skeptičtí.²²² Nástěnné malby byly několikrát restaurovány a zásadní otázkou je do jaké míry zde hrají roli pozdější přemalby.²²³

Malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně jsou provedeny olejovou temperou technikou fresco-secco.²²⁴ byly naposledy analyzovány Jindřichem Tomkem, Dorotheou Pechovou v letech 1980 a 1982 v chemické laboratoři Národní galerie ze vzorků odebraných Janem Pasálkem.²²⁵ Vzorky pocházely z pozadí malby 24 starců, pozadí malby Apokalyptického boha a z malby na výjevu Krista s Marií a Martou. Analýza vzorků maleb dokázala přítomnost velice podobných podkladů pod jednotlivými vrstvami maleb. Na velmi silné vrstvě omítky se nachází šedá křemičitá vrstva, která je shodná s vrstvami některých deskových obrazů vznikajících ve stejné době. Následovala vrstva okrového podkladu se žlutými a červenými okry s olovnatou bělobou, která měla izolovat vlastní malbu od podloží omítky. Podmalba na nástěnných malbách byla černá a šedá, přičemž k vykrytí těchto výrazných barev bylo použito olovnaté běloby, která se u Theodorika nachází i v případě deskových obrazů. Na některých malbách (Apokalyptický Bůh) byl nalezen olejový nátěr a na většině maleb se naházela také olovnatá běloba. Malba nad těmito vrstvami obsahovala pigmenty v době vzniku maleb běžně užívané. Jednalo se o: olovnatou bělobu, žluté a

²²⁰ ROYT 2002, 59 dále FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 32

²²¹ HOMOLKA 1997a, 136

²²² Idem, 113 „*Bůh Otec, zdá se, je Theodorikovi dosti vzdálen*“.

²²³ KROFTA 1958, 22

²²⁴ MARTINICOVÁ 2000, 32 zde uvádí poznámky k restauraci nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně provedené Janem Pasálkem.

²²⁵ K analýzám podrobněji TOMEK/PECHOVÁ 1992, 29-32 a HAMSÍK/TOMEK 1983, 308-316

červené okry, rumělky, železitou červeň, azurit, přírodní ultramarín a uhlovou černí. Jednotlivé vrstvy byly spojeny pojidly, u nichž byla prokázána přítomnost bílkoviny a olejové příměsi, ve spodní křemičité vrstvě se nacházel ještě žitný škrob. U pojidel se předpokládá použití vaječné tempéry s olejovou příměsí.²²⁶

3.2.1. Restaurování nástěnných maleb

Tato kapitola se zabývá otázkami restaurátorských prací, na základě kterých se snaží určit chronologii jednotlivých restaurátorských zásahů na nástěnných malbách v kapli sv. Kříže na Karlštejně, zda v nich bylo užito retuší a pokud ano, v jaké míře poznamenaly jejich dnešní vizuální hodnotu.²²⁷ K tomuto zjištění využívám možnost vlastního podrobného vizuálního průzkumu dnešního stavu maleb, společně s analýzou restaurátorských zpráv a stavebně historických průzkumů a dále odborných článků, a zároveň komparační metodu na základě fotografií z fototéky Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, publikace Josefa Neuwirtha *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen* z roku 1986 a archivu hlavního města Prahy od Jindřicha Eckerta.

K restaurování nástěnných maleb dle stavebně-historických průzkumů údajně nedochází až do roku 1950 až 1952,²²⁸ nicméně ve výše uvedené kapitole *Problematika nástěnných maleb* byly uvedeny situace, při kterých k nim pravděpodobně došlo. První zprávy o restaurování maleb pochází z publikace *Umělecké památky Čech* Zdeňka Wirtha, o tom, že původní malby z Kristova

²²⁶ TOMEK/PECHOVÁ 1992, 29-32 a také PECHOVÁ 2003

²²⁷ Stručný přehled restauračních zásahů ve 20. století v kapli sv. Kříže na Karlštejně zaměřený především na deskové obrazy a také na nástěnné malby na schodišti ke kapli sv. Kříže uvádí MARTINICOVÁ 2000 a MARTINICOVÁ 2010

²²⁸ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum, RD 44, 1962 Zpráva o objednavce na restaurování nástěnných maleb v kapli ak. Mal. B.B. Slánským a L.Slánskou a také SLÁNSKÝ 1954 — Bohuslav SLÁNSKÝ: Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb In *Umění II*, Praha 1954, 314

života Mistra Theodorika byly restaurovány v 19. století G. Mikschem.²²⁹ O další motivaci pro vytvoření retuší hovoří ve stavebně-historickém průzkumu zmínka r. 1891, kde se od Milady Vilímkové dovídáme, že „*V kapli sv. Kříže byly staré, popukané kružby u tří oken a u jednoho také střední sloupek, vyňaty a nahrazeny novými z hořického pískovce. Trhliny v záklencích okenních výklenků jakož i v klenbě byly vyklínovány a omítnuty.*“²³⁰ Na těchto omítnutých trhlínách byly v některých případech vytvořeny retuše, jak uvádí Bohuslav Slánský²³¹ a jak je vidět na starších fotografiích od Neuwirtha. **[9][10]** Také na výjevu Zvěstování, kde je viditelná retuš v horní části obličeje, která mohla vzniknout v roce 1891 dle Vilímkové (jak je výše uvedeno) **[11]**, a která se zde dnes již nenachází. **[12]**. Retuš mohla vzniknout i dříve.

Tato retuš, viditelná i na dobových fotografiích, vede k hypotéze, kterou je nutné brát alespoň v potaz, o původní možné, jiné podobě třetího krále na malbě Klanění Tří králů²³², neboť jeho tvář je velmi blízko okennímu prutu, který podle výše uvedeného zásahu v roce 1891 byl vyměněn a v jehož blízkosti mohlo dojít k poškození a následnému upravení maleb, jak se tomu stalo i u Zvěstování. V roce 1891 mohlo dále dojít k vyklínování a omítnutí prasklin ve výjevu Tří králů, kde se ve spodní části táhne trhlinka a mohlo tedy dojít i k retuši obličeje u třetího krále. **[13][14]**. Zároveň jsou ovšem nesporné fyziognomické rysy při komparaci jiných podobizen Karlových na hradě Karlštejn.**[15]** Otázkou tedy zůstává, zda byl výjev retušován (ačkoli je to celkem zřejmé) a případně v jaké míře.

²²⁹ WIRTH 1957 — Zdeněk WIRTH: Umělecké památky Čech, Praha 1957, 321

²³⁰ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum č.259, SHP prosinec 1975 Vedoucí ateliéru a úkolu: Dr. M. Líbal, zpracovala Dr. M. Vilímková, 227

²³¹ SLÁNSKÝ 1954, 314

²³² NEUWIRTH 1896, 76 Jedním z prvních kdo se o podobě Karla IV. v tváři třetího krále zmiňoval, byl Neuwirth.

Zásah v roce 1891 se ostatních výjevů zřejmě nedotkl, nicméně vzhledem k nedostatku dokumentace a fotografií toto tvrzení nelze přijmout ani vyvrátit. U Apokalyptického Boha jsou z fotografií z monografie Neuwirtha patrné neomítnuté spáry táhnoucí se přes oblast úst a očí. [16]

K prvnímu doloženému restaurování nástěnných maleb dochází v roce 1950 a 1952 profesorem Bohumilem Slánským.²³³ V článku Bohuslava Slánského *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*, který byl publikován v roce 1954 v časopise *Umění*,²³⁴ rozebírá problematiku retuše na nástěnných malbách, a poté ji uvádí na příkladu jím konzervovaných nástěnných maleb v kapli sv. Kříže. Retuš nástěnných maleb je podle něj nutné provádět tak, aby zpětně bylo možné ji rozpoznat a odlišit od původní malby, neboť to není tak jednoduché a zjiitelné (ona retuš) jako v případě malby deskové. Retuš by měla být viditelná při detailním pohledu i u nástěnné malby.²³⁵ Dalším bodem v rámci rekonstrukce či retuše nástěnných maleb je jejich snadná odstranitelnost, aby se v případě nutnosti dala retuš i po velmi dlouhé době sejmut a aby pod ní původní malba, která byla retuší překrytá, zůstala neporušená.²³⁶ Názory na retuš se dle jeho mínění mění a podléhají dobovému estetickému cítění a proto retuše, které se používaly kdysi, dnes už vyhovovat nemusí. Retuše jsou bohužel někdy nerozpustné, není možné je sejmut bez poškození původní malby. Restaurátor je ale někdy nucen přistoupit k přemalbě, například pokud „*odpadává-li barevná vrstva v drobných částech*“²³⁷. Jako největší prohřešek uvádí Bohuslav Slánský záměrnou retuš a to z toho důvodu, že často bylo užito nerozpustných tedy neodstranitelných temper vaječných nebo kaseinových,

²³³ STEJSKAL 1970, 195-196 a NEJEDLÝ 2017, 19 v poznámce „*Slánský popisuje možnosti těchto způsobů retuše na přípravě opravy Theodorikových nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, kterou prováděl v letech 1950 až 1952.*“

²³⁴ SLÁNSKÝ 1954, 304-318

²³⁵ Idem, 304-318

²³⁶ Ibidem

²³⁷ Ibidem, 305

kterých se v době psaní článku stále ještě doporučovalo používat a jež byly použity při opravách schodištních cyklů s výjevem z legend o sv. Václavu a sv. Ludmile na schodišti vedoucího ke kapli sv. Kříže na Karlštejně.²³⁸ V poznámce uvádí odkaz na zprávu z roku 1904, kdy byly tempery a pojidla zkoumány a bylo zjištěno, že je není možné sejmout, aniž by se nepoškodila původní malba pod nimi.²³⁹ Jako další faktor, kterým je nutné se při restaurování děl zabývat, uvádí rozličnost práce s deskovými obrazy a nástěnnou malbou, jež je součástí architektury, pro kterou vznikla a je-li porušená, je narušena i celkový pohled a dojem z tohoto prostoru a proto může být v některých případech narušení původnosti nástěnných maleb přistoupeno k retuši.²⁴⁰ K nástěnným malbám je ale nutné přistupovat individuálně a zvažovat pečlivě přizpůsobování metod jejich restaurování či konzervování.²⁴¹

Z článku a celého znění je patrné, že Slánský provedl v 50. letech zcela odbornou konzervaci s ohledem na velkolepost díla a s úctou k jeho autorům. Důvodem k opravám maleb v kapli sv. Kříže byl v 50. letech špatný stav omítky, která se začala uvolňovat v okolí prasklin, jež se utvořili v nástěnných malbách a také její zpráškovatění, kdy z malby zbyl na stěně pouze pastelový prach.²⁴² Bohuslav Slánský popisuje stav, ve kterém se před započítím restaurování malby nacházely, a konstatuje, že kromě maleb s výjevem Zvěstování a Klanění v severovýchodním výklenku, na nichž bylo několik olejových retuší, zbytek maleb „*se bezpečně nalézaly v původním stavu*“²⁴³. Malby zároveň označuje za nejautentičtější dílo Theodorikovo, o němž podle něj nebylo zapochybováno ani v období skepse ohledně původnosti deskových obrazů z kaple sv. Kříže na

²³⁸ SLÁNSKÝ 1954, 306

²³⁹ Idem, v poznámce č. 1 na straně 318

²⁴⁰ Ibidem, 312

²⁴¹ Ibidem, 314 Více o polemice jak přistupovat k restaurování maleb in NEJEDLÝ, 2017

²⁴² Ibidem, 314

²⁴³ Ibidem, 314

Karlštejně.²⁴⁴ Dále se věnuje dilematu, ve kterém se nacházel při hledání správného způsobu restaurování a doplnění ztracených částí maleb, tak význačné osoby, jakou byl Mistr Theodorik. Po zpevnění omítkového podkladu a barevné vrstvy, došlo k odkrytí některých částí malby, jež byly neopatrně zaneseny vrstvou omítky při zakrytí trhlin v malbě.²⁴⁵ Slánský uvažoval o retuši lokální i nápodobivé, ale nakonec, vzhledem k nevyčíslitelné hodnotě tohoto díla bylo přistoupeno „pouze“ ke konzervování, nikoliv restaurování. Místa, kde se nalézaly velké bílé plochy malty, byly zjemněny barevným našedlým tónem původní omítky nebo nažloutlým tónem základní vrstvy.²⁴⁶

Tyto snahy odstranit přemalby v rámci restaurování a užívání retuší, nutí Bohuslava Slánského přistupovat k nástěnné malbě citlivě. Tyto jeho snahy jsou nejednou vyzdvihovány v článku Vratislava Nejedlého.²⁴⁷ K dalšímu působení Bohuslava Slánského v kapli sv. Kříže se váže pozdější restaurátorská zpráva z archivu Národního památkového ústavu č. 44 ze dne 29. 10. 1962²⁴⁸ týkající se primárně oprav deskových obrazů, kdy restaurace byla dokončena dne 30. 3. 1963. Ve zprávě se dále uvádí, že *„Jak na deskových obrazech, tak na nástěnných malbách se usadila vrstva prachu. ...Na nástěnných malbách se částečně uvolnily některé plastické ozdoby se zlacenými skly.“* Způsob provedení akce (restaurování): *„v rámci pravidelného udržování malířské výzdoby kaple bude na lešení zjištěn stav všech deskových obrazů a nástěnných maleb. Veškeré poruchy budou ihned odstraněny. Zejména budou provedeny tyto práce: Očištění 128 deskových obrazů a 3 polí s nástěnnými malbami od vrstvy*

²⁴⁴ Ibidem, 314

²⁴⁵ SLÁNSKÝ 1954, 314

²⁴⁶ Idem, 315

²⁴⁷ NEJEDLÝ 2017

²⁴⁸ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum, RD 44, 1962 Zpráva o objednavce na restaurování nástěnných maleb v kapli ak. Mal. B.B. Slánským a L.Slánskou a také SLÁNSKÝ 1954, 314

prachu... Připevnění některých reliéfních ozdob na pozadí nástěnných maleb.²⁴⁹ K těmto zprávám bohužel není přiložena obrázková příloha.

Poslední restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Kříže proběhly rukou zkušeného restaurátora Jana Pasálka, který restauroval v kapli sv. Kříže na Karlštejně nástěnné malby v letech 1979-1982 na žádost Slánského, který tou dobou restauroval malby v ostatních prostorách hradu.²⁵⁰ Popis tohoto restaurování je obsažen v restaurátorské zprávě Jana Pasálka z let 1980-82 *Restaurování nástěnné malby gotické v kapli sv. Kříže ve 3 výklencích*,²⁵¹ která bohužel v archivu Národního památkového již nějakou dobu absentuje.

Jan Pasálek některé své restaurátorské zásahy a úpravy našťastí publikoval v periodiku *Technologia Artis*²⁵². Jednotlivé zmínky vztahující se k restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Kříže jsou podrobně rozebrány zde a také u jednotlivých výjevů. Pasálek v poznámce uvádí, že se jednalo o malby postižené velkými ztrátami (odpadávání barevné vrstvy) a i nešetrnými zásahy restaurátorů v minulosti. Rozebírá zde čtyři restaurátorské „oříšky“, se kterými se při restaurování těchto maleb setkal, a to se zčernáním olovené běloby, s negativy kresby a s problematikou plastických prvků na nástěnné malbě, a to v podobě pastiglií a aplikace v podobě cínových perutí.²⁵³ [17]

Z výše uvedených důvodů jsem nemohla nahlédnout do restaurátorské zprávy, a proto jsem zvolila metodu komparace s jinou Pasálkovou restaurátorskou zprávou nástěnných maleb z Karlštejna, a to z kostela Panny

²⁴⁹ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum, RD 44, 1962 Zpráva o objednavce na restaurování nástěnných maleb v kapli ak. Mal. B.B. Slánským a L.Slánskou.

²⁵⁰ PASÁLEK, 1991, 25 K restaurování byl pověřen restaurátorskou komisí ČFVU a to na objednávku Střediska státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje.

²⁵¹ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Restaurátorská zpráva 1598 Karlštejn - restaurování nástěnné malby gotické v kapli sv. Kříže ve 3 výklencích-J. Pasálek, 1980-82

²⁵² PASÁLEK, 1991

²⁵³ Ibidem, 25

Marie z roku 1994²⁵⁴ (ke které je připojena i fotografická příloha)[18]. Dále s fotografiemi z fototěky Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, z publikace Josefa Neuwirtha *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen* z roku 1986 a archivu hlavního města Prahy od Jindřicha Eckerta z roku 1904.[19][20][21] Z této restaurátorské zprávy o malbách v kostele Panny Marie na Karlštejně se dovídáme, že malby v kapli sv. Kříže byly původně restaurovány také Slánským, který sejmul z maleb přemalby. Následně byly malby Pasálkem zpevněny, vyčištěny a veškerá retuš byla odstraněna a následně nahrazena lokální retuší, kdy „použil ve studeném tónu studenou barvu a v teplém tónu barvu teplou“.²⁵⁵ Předpokládám, že Pasálek v kapli sv. Kříže použil stejný postup. S tímto předpokladem lze říci, že Pasálek buďto sejmul retuš v malbě Klanění Tří králů, kde se původně, nacházel nos prvního krále takový, jaký se jeví dnes, nebo nos poupravil do dnešní podoby [22] z nějakého jiného, nám již neznámého důvodu. Důkazem tohoto tvrzení jsou fotografie [23] publikované v roce 1896 Neuwirthem,²⁵⁶ stejně tak po roce 1904 z fotografií [24] Jindřicha Eckerta z archivu Hlavního města Prahy²⁵⁷, kde má první král již menší, avšak kulatější nos. Dalším důkazem jsou také poznámky Bohuslava Slánského o nalezení olejových retuší na této malbě.²⁵⁸

Další podobný zásah lze sledovat u očí Apokalyptického Boha, skrze které vede trhlina, jež je vidět také na starších fotografiích [16] a jež použitím nešťastně zvolených barviv a pojidel zřejmě ztratila v jednom oku barvu a zhnědla, neboť Trůnící Bůh má dnes pravé oko modré (s bílým odpadnutím

²⁵⁴ Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum, RD 2361, Zpráva a fotodokumentace o restaurování nástěnné malby v kostele P. Marie na Hradě Karlštejně, Jan Pasálek, 1994

²⁵⁵ Idem, 1

²⁵⁶ NEUWIRTH 1896, obrázek v příloze č. XLVII

²⁵⁷ Archiv hlavního města Prahy, Sběrka fotografií, sign. X 214

²⁵⁸ SLÁNSKÝ 1954, 314 dále se o neutrálních retuších provedených Janem Pasálkem zmiňuje MARTINICOVÁ 2000, 32

malby, které je patrné již na obrázku č. 40 u Pešiny²⁵⁹) a levé má okrově hnědé²⁶⁰. [25]

Na výjevu Zvěstování se na starších černobílých snímcích nacházejí rozsetá černá „pole“ a to nejlépe viditelně na v obličejí sedící Panny Marie. [26] Podle akad. mal. Jana Pasálka jde o podobný případ zčernání běloby jako v případě Ukřižování v Assisi od Cimabueho, kde „*zčernaly svrchní partie světlé modelace*“. V případě Zvěstování zčernala spodní vrstva a to na těch místech, která byla zřejmě poškozena. Tento případ se objevuje i na jiných místech na nástěnných malbách v kapli a to tam, kde byla použita bílá olejová podmalba, která se shoduje s podložní bílou vrstvou Theodorikových deskových obrazů, překrývající ostrost kresby.²⁶¹

Malbu Klanění čtyřadvaceti starců podrobuje Pasálek technickému rozboru, neboť negativ odpadající podkresby se nachází pouze na tomto výjevu. [27] Tento jev vysvětluje následovně: „*podkresba byla patrně nanesena na podkladovou vrstvu méně izolovanou. Kresba sama přitom byla silně vázána pojídlem, které v místech kresby vytvořilo vlastně silnější odpor vůči difúzním procesům, než okolní plocha malby. Tlaky vodních par vyvolaly uvolnění malby právě v těchto místech, takže vznikl negativ. Jestliže takovýto jev nastal pouze u obrazu 24 starců, pak u ostatních nutně byl podíl pojídla mezi kresbou a podkladem odlišný.*“²⁶² Malba je podle něj spojitelná se sklomalbou Ukřižování z kaple sv. Kateřiny na Karlštejně.²⁶³

²⁵⁹ PEŠINA 1970, obrázek 50

²⁶⁰ Mohlo zde dojít k degradaci pigmentu, neboť je-li ve fresce užita například pruská modř, dochází působením alkálu k rozkladu a modř hnědne. In: SLÁNSKÝ 1973, 31

²⁶¹ PASÁLEK 1992, 25

²⁶² Idem, 25

²⁶³ Ibidem, 25

3.2.2. Pastiglia

Pastiglia²⁶⁴ se v západní Evropě vyskytují v rozmezí od poloviny 13. století až do 1. poloviny 15. století.²⁶⁵ V kapli sv. Kříže se pastiglia nacházejí jak na deskových obrazech (sv. Šimon) jako cínové reliéfní ozdoby na pozadí[28] za světcem, které bylo zlaceno a splývalo tak s pozadím, tak i na nástěnných malbách.²⁶⁶ Hamsík i Dvořáková zdůrazňují toto přiblížení se malby až k jemné zlatnické práci, která může odkazovat na byzantský charakter zlacení ikon.²⁶⁷ Také proto Mojmir Hamsík upozorňuje, že sama produkce pastiglií byla určitě prací specializovanou, stejně jako práce pozlacování.²⁶⁸ Ačkoliv se jedná o různé typy ornamentů,[29] jež jsou v kapli použity, a to na různých místech (deskové obrazy, architektura, nástěnná malba), je pravděpodobné, že během práce docházelo nutně k odklonům od přesného a stejného postupu. Pastiglie v kapli sv. Kříže ale odpovídají materiálu, který byl použit i u plastických dekorů v katedrále sv. Víta.²⁶⁹

Jedná se o křemičitou hlinku s příměsí žlutého a červeného okru, pojená škrobem, bílkovinou a olejem. Zároveň se jedná o stejnou křemičitou hmotu, jež se nalézá v prvních vrstvách nástěnných maleb.²⁷⁰ Dekorace použité na deskových obrazech, které prošly analýzou a jejichž ornamenty se nacházejí i na deskové malbě, byly odlévány do formy v sériích až devíti kusů. Černá hmota na povrchu některých dekorů byla označena jako cín, což naznačuje použití kovových forem, do nichž byly pastiglie odlévány.²⁷¹

²⁶⁴ K tomuto tématu také FRINTA 2003, 356-363

²⁶⁵ HAMSÍK 1992a, 45 a k plastickému dekoru na nástěnné malbě také VŠETEČKOVÁ 1993

²⁶⁶ Idem, 46

²⁶⁷ Ibidem, 46 a DVOŘÁKOVÁ 1984

²⁶⁸ HAMSÍK 1986, 65 Mojmir Hamsík v článku rozebírá možnost široké spolupráce mnoha specializovaných pracovníků.

²⁶⁹ Ke spolupráce dílny mistra Theodorika a hutě Petra Parlře PEROUTKOVÁ 2016

²⁷⁰ HAMSÍK 1992a, 46 a 49 v poznámce

²⁷¹ Idem, 47

Theodorikova malba je nesmírně bohatá a také typická na používání plastického zvýraznění prvků, jež vytahují a upozorňují na důležité předměty v malbě.²⁷² Tam, kde je ale pastiglií užito, nedochází k ošizení malby. Naopak u malby křídel archanděla Gabriela [30] zvěstujícího Panně Marii radostnou zprávu se jedná o vytónovaný malovaný obrys křídla, do kterého byly až poté vsazeny perutě. Jednalo se o zkroucené postříbřené cínové plíšky, původně byly zřejmě i barevně duhově lazurovány a na jednotlivých cínových perech byly nasazovány ještě další plastické ozdoby z křemičité hmoty, které byly dokonce zlacený.²⁷³ Samotná pera ale byla pouze přilepena k malbě, neboť zde nebyly nalezeny žádné hřeby, a proto většina z plastických dekorací v průběhu času odpadla. Pasálek proto uvádí možnou rekonstrukci původní podoby archandělova křídla [17]. Plastické ozdoby obsahují šedou křemičitou hmotu, která se nachází v podkladu všech nástěnných maleb, s příměsí žlutých a červených okrů. Pojidlo zde používané je žitný škrob s přídavkem klihu. Stejná hmota a pojídlo se nachází i na Theodorikových deskových obrazech.²⁷⁴ Na konci článku se nalézá tabulka, jež srovnává a nalézá technologické spojitosti mezi malbami na Karlštejně, v Emauzském klášteře a s Theodorikovými deskovými obrazy.

Převážná část skleněných puklic ve tvaru hvězd [31] je dnes již doplňkem Mockerovým. Tyto nově doplněné plastické hvězdy jsou tvořena z křídly, kalafuny, oleje a pigmentu. K jejich uvolnění došlo zřejmě vlivem nestálé teploty a vlhkosti, která je dnes kontrolována klimatizační jednotkou.²⁷⁵ Svatozáře[32] na nástěnných malbách jsou tvořeny podobnými segmenty, jakými byly tvořeny lemy mezi jednotlivými poli inkrustace. Mistr Theodorik

²⁷² FRÖMLOVÁ 1997, GROHMANOVÁ 1997, HAMSÍK 1997, HAMSÍKOVÁ 1997 a další

²⁷³ PASÁLEK 1992, 28 Postříbření dokazuje Pasálek jejich zčernáním.

²⁷⁴ TOMEK/PECHOVÁ 1992, 32

²⁷⁵ PASÁLEK 1992, 25

tedy dle Pasálka pracoval stejným způsobem jak na stěně, tak na deskovém obrazu, což je důkazem jednotného záměru autora, a tedy i autorského návrhu koncepce celé kaple.²⁷⁶ Také podle analýzy nástěnných maleb provedenou RNDr. Jindřichem Tomkem a Dorotheou Pechovou se jedná o stejnou techniku, pojídla i použití jednotlivých vrstev jako na deskové malbě Mistra Theodorika.²⁷⁷ Podobná shoda je Janem Pasálkem sledována u svatozáře Panny Marie z malby Klanění tří králů[33], které jsou tvořeny podobnými segmenty, jakými byly tvořeny lemy mezi jednotlivými poli inkrustace. Podle něj se jedná o jedinečný jednotný přístup jak k malbě deskové, tak k malbě nástěnné.²⁷⁸

Vztah Theodorikova ateliéru s parlérovskou hutí je právě patrný skrze shodu materiálu, velikosti a pojidel, zlacených pastiglií na nástěnných malbách v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta s aplikacemi na nástěnných a deskových malbách na Karlštejně.²⁷⁹ „*Je nepochybné, že obě dílny mohly spolupracovat v mnohem užším společném kontaktu, než se doposud připouštělo. Je možné uvažovat, že pastiglia vznikala současně s karlštejnskými deskovými obrazy i nástěnnou malbou bez časového odstupu a byla v takové oblibě, že stejní štafíři, pozlačovači či zlatníci následně tvořili v kapli sv. Václava v katedrále sv. Víta vedle hutě Petra Parláře.*“²⁸⁰

²⁷⁶ PASÁLEK 1992, 26

²⁷⁷ TOMEK/PECHOVÁ 1992, 32

²⁷⁸ PASÁLEK 1992, 26 a dále k tomuto tématu HAMSÍK/TOMEK 1983, 308-316

²⁷⁹ PEROUTKOVÁ 2016, 351

²⁸⁰ Idem, 353

3.3. Západní nika

Klanění čtyřiaadvaceti starců [34] a Zjevení Apokalyptického boha [35] mohou být dle Jana Royta chápány jako druhý příchod Krista.²⁸¹

Fresky v západním výklenku s dvojí theofanií se opírají o vidění Danielovo a Janovo a zobrazují Krista, „*kteřý je zároveň předvěčný logos. Je to vítězný Beránek, kteřý přijímá hold spravedlivých obou Zákonů*“.²⁸² V levé špaletě se nachází Klanění čtyřiaadvaceti starců a v pravé špaletě Zjevení Apokalyptického Boha. Podle Hany Hlaváčkové jsou to výjevy, které ukazují jádro Apokalypsy. Dle výkladu Františka Fišera spolu tyto dva výjevy souvisejí, ale tvůrci karlíštejnských nástěnných maleb potřebovali Beránka [36] postavit na horu Sion. Proto je výjev rozdělen na dvě scény. Podle textu Zjevení Janova „*je však Beránek neustále spolu s apokalyptickým Bohem na trůnu: 'A veškeré tvorstvo... jsem slyšel říkat: Sedícím na trůnu a Beránkovi Bud' požehnání.. '(5,13)*“.²⁸³

3.3.1. Klanění čtyřiaadvaceti starců

Klanění čtyřiaadvaceti starců [34] se nachází na levé špaletě západní niky. Jako jediná malba není tvořena malbou grisaille²⁸⁴

Ve smyslu předobrazů Starého zákona, jež se propisují do zákona Nového, což bylo pro tuto dobu běžné užívat v malbě (příklad Emauzy), který se v kapli, kde se naráží na Zjevení Janovo, s tímto jevem můžeme setkat i u scény Klanění dvaceti čtyř starců.²⁸⁵ Tento výjev lze totiž chápat jako předobraz Klanění Kristu, které se nachází přesně na druhé východní straně v presbyterní části, a to na výjevu vpravo, kde „*spojitost mezi obětovaným Kristem a beránkem, obětním*

²⁸¹ ROYT 2002, 59

²⁸² BOUŠE/MYSLIVEC 1971, 290

²⁸³ FIŠER 1996, 265

²⁸⁴ ROYT 2002, 59

²⁸⁵ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 107

*zvířetem, je evidentní.*²⁸⁶ Dle 5. kapitoly Zjevení se jedná o apokalyptického beránka na hoře Sión držící v ruce vítězný praporec vzkříšení a knihu pečetěnou sedmi pečetěmi. Před ním pokleká čtyřadvacet zástupců vyvolených lidských pokolení vzdávající mu holt sejmutím korun, hrou na harfu²⁸⁷ a máváním zlatými nádobami s kadidly – nebeských vůni, tedy modlitbami. [37] Malba představuje „symbol přiblížení božstva k zástupu pokolení, kteří jej pozdravují novou písní spasení“²⁸⁸.

Horou Sion je vyjádřen „poukaz na všechny vykoupené a svaté.. a rozvedením této šifry je rozsáhlá galerie světců na tabulích.“²⁸⁹, tedy deskové malby jsou rozšířením původního konceptu, který dle některých badatelů vznikl v první fázi výzdoby a desková malba vznikla až ve fázi následující navazující.

Malíř starce ztvárnil dle reálných postav a lidí jeho současnosti. Toto ztvárnění všech možných typů postav může být vysvětlováno jako světový rozsah Kristovy moci.²⁹⁰ Hlavy světců se nacházejí v nejrůznějších projekcích a natočení – jsou zde profily, poloprofil, dokonce otočení se zády, tři čtvrtě profilové zobrazení, v podhledu, v záklonu. [38] Zároveň každý z nich má nejen velice individualizovanou tvář, ale i výraz, s nímž daný výjev prožívá. Mají zdůrazněny nadočnicové oblouky, brady, uši, velice výrazný nos, který by se opět dal připisat Karlovi. Oči mají ale všichni téměř stejné, jejich bulvy vystupují z nateklých (výrazných) očních víček, přičemž horní je zpravidla ukončeno linkou. Jejich pohledy jsou spíše sklopené dolů od Beránka, před kterým klečí a vyjadřují mu pokoru a úctu. Chomáče vlasů a vousy jsou malované pastami, jinak je malba bohatá na lazury.²⁹¹

²⁸⁶ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 107

²⁸⁷ STEJSKAL 1978, 129 Stařec v druhé řadě zleva drží v ruce tzv. „české křídlo“ (ala bohemika), jenž zobrazil kanovník Beneš v Pasionálu abatyše Kunhuty.

²⁸⁸ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 159

²⁸⁹ FIŠER 1996, 168

²⁹⁰ DVOŘÁKOVÁ 1964, 41

²⁹¹ STEJSKAL 1978, 127

První řada starců klečí skoro jako na povel stejně a vyzařuje jakousi uniformitou, která může opticky zvětšovat dav za nimi,²⁹² neboť jde o velký počet lidí, které se v rychlosti a pohybu snaží malíř zachytit. Tuto dynamiku zobrazil malíř také prázdnými trůny, z nichž vládci sesedli, které ustupují do pozadí a jsou převálcovány davem králů zdůrazňující rušnou atmosféru tohoto výjevu. Přítomnost různých etnik je vysvětlována některými badateli jako císařova záliba v exotizmu,²⁹³ ovšem jejich přítomnost lze zároveň vysvětlit odkazem na četnost mnoha národů, jež se budou Beránku klanět.²⁹⁴ Každý stařec má jiný inkarnát pleti a přes tuto vrstvu je nanesena vrstva jakoby líčidla zpodobňující růžová líčka. Pod nohama klanějících se ledabyle válí koruny králů jako v rychlosti sejmuté před Králem králů. Koruny původně obsahovaly také stříbrné aplikace.²⁹⁵ Starci jsou oděni v hustý objemný šat, který se vzdouvá na mohutných ramenech a vytváří záhyby, které už nejsou tak propracované, neboť jsou brány spíše plošěji, lazurně, aby fungovali jako pozadí, které v obraze jinak chybí. Tento chaos se tedy odehrává na pozadí jejich vlastních šatů – vzdouvají se v lžicovitá vychlípení, působí měkce, pouze ve spodní části obrazu jsou jasně ohraničené, jen u prostředního starce se nachází, dle některých badatelů, tzv. Theodorikovské ouško.²⁹⁶

Kompozice obrazu je jakoby v opozici italskému stylu, a odpovídá spíše franko-vlámské oblasti²⁹⁷ a je asymetrická. První řada je narušená, nepravidelná ve snaze zobrazit velký dav v pohybu a v prostoru.²⁹⁸ Malíř pracoval s prostorem, který mu byl dán, mistrně, neboť kápě klenby zaprvé zkresluje

²⁹² DVOŘÁKOVÁ 1964, 99

²⁹³ STEJSKAL 1978, 127

²⁹⁴ FIŠER 1996, 168 a také FAJT/ROYT 1997, 228-229

²⁹⁵ Idem, 124 v poznámce se odkazuje na Pasálka

²⁹⁶ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 164

²⁹⁷ Idem, 164

²⁹⁸ Ibidem, 160

výjev a zároveň se v určitém úhlu nachází od diváka ve vzdálenosti až 8 metrů.²⁹⁹ Na malby je dle některých badatelů nutné nahlížet z podhledu.³⁰⁰ Možná právě proto je celá scéna výjevu gradována v několika diagonálách z pravého dolního rohu okna až do levého horního rohu, kde se nachází majestátní Apokalyptický beránek se sedmi rohy, ke kterému starci, světští panovníci, přicházejí. Prostor pod Beránkem je téměř prázdný a je v jakémsi kontrastu s pravou stranou výjevu, kde se starci v dynamickém pohybu a akci „hemží“ v obrovském davu a jakoby ve spěchu. [39] Toto mistrné pracování s prostorem v kompozici přináší optické zdůraznění skoro nehybného, majestátního a jsoucího Beránka v opozici s hlučně vypadajícími, vrtícími se starci, kteří jsou nedostatkem prostoru, a tedy i jakési ztráty důstojnosti téměř dehonostování a sesazení z vůdčí pozice, ve které se zde Beránek plně vyjímá.³⁰¹

Základem malby je živá a dynamická podkresba černou štětcovou malbou, která byla svižně naskicovaná na podklad. „*Forma je modelována lokálním tónem, který v partiích osvětlených, je částečně lavírován nebo zesvětlen pastózně nasazenou bělobou, v partiích temných opět zastíněn do hlubokého valéru. Již tím vzniká objemové napětí toho stupně, jehož dosud nedosáhly ani malby sedmi světců na severní stěně kaple sv. Kateřiny, ač k němu jeví značné náběhy.*“³⁰² Dynamickou a energickou malbu, která se dle sinopie nedržela přesně podmalby a snažila se zdůraznit dynamiku výjevu zvětšením či posunutím obrysů končetin, měnil malíř pohotově kompozici dle potřeby. Nedržel se slepě své předlohy, což svědčí o mistrovské práci. [40]

U tohoto zřejmě nejstaršího výjevu v kapli se malba začíná pomalu rozvazovat a uvolňovat,³⁰³ a na pláštích se objevují záhybové smyčky z dílny

²⁹⁹ DVOŘÁKOVÁ 1964, 98-99

³⁰⁰ FRIEDL 1963, 61

³⁰¹ DVOŘÁKOVÁ 1964, 98-99

³⁰² DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 160

³⁰³ FAJT/ROYT 1997, 564

mistra A (starší vrstva Mistra Lucemburského rodokmene,³⁰⁴ dle Stejskala působícího i v Mariánské věži), přičemž tyto smyčky připisuje inspiraci z knižní malby. Mistr Lucemburského rodokmene může být dle Jana Royta ztotožňován s Mikulášem Würmserem ze Štrasburku.³⁰⁵ Tento malíř - Mistr Lucemburského rodokmene, zhotovil první část nástěnných maleb, tedy Klanění čtyřiačtyřiceti starců, a Mistr Theodorik se podle Stejskala realizuje až v dalších nástěnných malbách,³⁰⁶ ačkoliv staršími badateli byl tento výjev spojován s Theodorikem.³⁰⁷

Typy některých hlav poukazují na podobnost s Morganovými destičkami, jak uvádí Stejskal, a na Liber Viaticus Jana ze Středy. Ovšem ve srovnání s nimi nástěnná malba zdůrazňuje tělesnou objemovost a tendence změkčování světlem – to Jaroslav Pešina uvádí jako typické rysy pro počínající sloh šedesátých let 14. století.³⁰⁸ Dvořáková označuje za další práci tohoto malíře malbu v Emauzích.³⁰⁹ Podle Jana Royta je malba datována do doby kolem roku 1360.³¹⁰

Tuto malbu jako jedinou také Jan Pasálek uvádí jako neodpovídající tvorbě Mistra Theodorika a spojuje ji s mistrem působícím v ambitu Emauzského kláštera. K tomuto teoretickému zjištění přispívá Jan Pasálek i technickým rozborem díla, neboť negativ odpadající podkresby se nachází pouze na tomto výjevu. Tento jev vysvětluje následovně: „...*podkresba byla patrně nanesena na podkladovou vrstvu méně izolovanou. Kresba sama přitom byla silně vázána pojidlem, které v místech kresby vytvořilo vlastně silnější odpor vůči difúzním procesům, než okolní plocha malby. Tlaky vodních par vyvolaly uvolnění malby právě v těchto místech, takže vznikl negativ. Jestliže takovýto jev nastal pouze u obrazu 24 starců, pak u ostatních nutně byl podíl pojídla mezi kresbou a*

³⁰⁴ FAJT/ROYT 1997, 564

³⁰⁵ Idem, 182

³⁰⁶ STEJSKAL 1978, 127-129

³⁰⁷ FRIEDL 1963, 61

³⁰⁸ STEJSKAL 1970, 196 a také FAJT/ROYT 1997, 264

³⁰⁹ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 107-108 a také STEJSKAL 1970, 195-196

³¹⁰ ROYT 2002, 59

*podkladem odlišný.*³¹¹ Malba, ač v kapli vyniká, je ale dle něj spojitelná s malbou Ukřižování na menze oltáře v kapli sv. Kateřiny. Jedná se o energickou štětcovou malbu, která střídá tenké a silné tahy štětcem, tedy můžeme ji označit za možnou práci dalšího mistra, jenž na Karlštejně působil.

Podle analýzy z chemické laboratoře v Národní galerii bylo ze vzorku odebraného z pozadí této malby zjištěno, že dle příčného řezu se na nejnižší vrstvě nachází šedá křemičitá hmota, která se nalézá i na jiných deskových obrazech z téhož období. Dále byl nanesen okrový podklad se žlutými a červenými částicemi krystalické hmoty, a poté bílá barevná vrstva, jež obsahovala olovnatou bělobu se stopami okrů. Průzkum pojidel ukázal, že v pojidlech se v nich nacházel olej i bílkoviny, předpokládá se tedy, že se jednalo o vaječnou temperu s přídavkem oleje.³¹² Vzorek odebraný z modrého pláště starce v klečícího v první řadě uprostřed obsahoval ultramarin, azurit a olovnatou bělobu. Modrozelený plášť starce ve druhé řadě vpředu vlevo obsahoval azurit, olovnatou bělobu a červený organický lak s tenkou vrstvou uhlové černi. Vzorek sejmutý z Beránka, který byl tvořen šedou modelací ve světlech, obsahoval také olovnatou bělobu a uhlovou čern s nepatrnou příměsí azuritu.³¹³

3.3.2. Zjevení Apokalyptického Boha

*„Z mlžiny vlasů se sugestivně upírají magické strnulé, temné oči“*³¹⁴ Apokalyptického Boha trůnícího [35] ve středu malby - jako absolutní protiklad (co se kompozice týče) k malbě Klanění čtyřadvaceti starců. Zároveň se zde vyjímá ona věčnost výjevu, jakoby bez děje, kde jde pouze o zachycení okamžiku a utlumeného pohybu, který sedící postavě přidává na majestátnosti. Jedná se o jednu koncentrovanou vidinu božství, kde vše je zaměřeno do

³¹¹ PASÁLEK 1992, 25

³¹² TOMEK/PECHOVÁ 1992, 29-32

³¹³ Idem, 29-30

³¹⁴ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 166

symetricky posazeného Boha na středu, a divák je svírán tísnivou přítomností monstrózního, neuchopitelného zjevu objemné postavy. Ta je oděna do opalizujících tónů šedé modře pláště. Její tvář je světlejší, narůžovělé pleti, vystupuje ve svém kamejově průsvitném reliéfu z modrého pozadí, jehož azurový tón je částečně zlomen do zelené.³¹⁵ [41] Její ruce jsou měkce modelovány dopadajícím světlem. Reálné předměty kolem něj jsou zde opět zlaceny, avšak v této jediné scéně plně chybí skleněné puklice.³¹⁶ O použití techniky *en grisaille*, kdy se postava nehmotně vznáší v prostoru a její ruce a gesta jsou bez napětí a emoce, se vyjadřuje většina badatelů.³¹⁷

*„Apokalyptický bůh je zde znázorněn především proto, že on znamená začátek a konec všeho, že utrpení a vykupitelské dílo Kristovo je splněním jeho plánů a záměrů. Nakonec v představě soudobé mystiky je on sám s Kristem totožný.“*³¹⁸ Fišer používá název „*apokalyptický Bůh Trojjediný*“, jenž je zobrazením jedné z variant námětu *Maiestas Domini* (Velebnosti Páně) a je obklopen devíti kůry andělů, z něhož láskou planoucí serafini jsou mu nejbliže v podobě věnce kolem mandorly, a zbylých osm chórů vytváří sféry vpravo i vlevo.³¹⁹ [42] „*Karlštejnská malba apokalyptického Boha tedy v každém případě představuje Boží Trojici: důkazem toho je i nahrazení apokalyptického Boha námětem Boží Trojice ve dvojím cyklu litanie v kaplích menší věže.“*³²⁰, přičemž Beránek je chápán jako Syn člověka, jenž se obětoval. Kolem tohoto Trojjediného Boha se nachází duha, která je vykládána jako Maria, která ho ze všech stran objímá a dle Genesis (Gn,9,8-17) značí duha přímlyvy svatých. Apokalyptický Bůh je tedy obklopen duhou - Marií, andělskými kůry a zástupem orodujících světců,

³¹⁵ Idem, 168

³¹⁶ FAJT/ROYT 1997, 566

³¹⁷ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965 dále STEJSKAL 1970, 196 a FAJT/ROYT 1997, 566

³¹⁸ Idem, 107

³¹⁹ FIŠER 1996,162-165

³²⁰ FIŠER 1996, 166

kteří se přimlouvají za věčné blaho Božího lidu a lidstva vůbec, neboť spěje k přísnému Božímu soudu, ve kterém se s ním každý jedinec setká. Tato symbolika duhy spojuje Sedícího Boha na trůnu s galerií světců v jeden celek Apokalyptické litanie.³²¹ „*Andělé, archandělé, knížectva, síly, mocnosti, panstva, trůnové, cherubíni a serafíni tvoří dohromady, nebeské dvorstvo krásné, hierarchii, uspořádanou pod vládou jednoho knížete – boha.*“³²²

Sedm hlav symbolizuje zdroje moudrosti a symbol čtyř evangelistů se nachází ve spodní části obrazu, [43] přesně podle popisu ve Zjevení ve 4. kapitole. Bytosti mají argusovské oči, tedy vidí dopředu i dozadu.³²³ [44]

U Boha držícího v ruce knihu se nápadně opakuje číslice sedm – pečetí na knize, svícnu a hvězd. [45] Dvořáková nalézá tento symbol sedmi ve spojitosti se Zlatou bulou Karla IV., zákoníku, jež dal císař sepsat v roce 1356 v Norimberku, která se obrací k sedmi kurfiřtům, „*jimiž jako sedmi svícny má být říše ozařována v jednotě sedmi darů Ducha sv.*“ Myšlenku dále rozvíjí jako Karlovu snahu přesvědčit kurfiřty, a proto neváhá vsadit jejich symboly na nebesa, kde myšlenka tohoto zákona vznikla a teprve poté byla sdělena císaři skrze zvláštní božskou milost, a teprve až jeho prostřednictvím se schválení buly dostává ke kurfiřtům. Symboly sedmi jsou zde tedy proto, aby vnukly divákovi představu nebe, sestoupeného a zobrazeného na zemi.³²⁴ To by ale znamenalo, že do kaple měli kurfiřti přístup a mohli spatřit tento výjev, aby se jím mohli poučit. Zajímavá je také myšlenka o podobnosti obličejových rysů malby Apokalyptického Boha a deskové malby Karla Velikého, který je zobrazen sice v části před mříží, avšak na stěně, kde jasně osciluje hierarchie světské vlády, jež je odrazem vlády nebeské a proto v čele této stěny, tedy nad Karlem Velikým

³²¹ Idem, 167-168

³²² DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 107

³²³ Ibidem, 107

³²⁴ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 107

(panovníkem), sv. Benediktem (opatem) a sv. Mikolášem (biskupem) triumfuje Agnus Dei.³²⁵ Tuto myšlenku podporuje také fakt, že přípravná kresba nebyla na finální malbě pozměněna „že výtvarná koncepce řešení byla v době přípravy desky naprosto jasná a opakovaně vyzkoušená,“³²⁶ a také fakt, že malba byla patrně provedena samotným Theodorikem, jemuž odpovídá i nejvyšší kvalita deskové malby.³²⁷ Tyto poznatky spějí k jednoznačnému označení malby postavy Apokalyptického Boha za jisté Theodorikovo dílo a zároveň potvrzují ideu, kterou chtěl Karel IV. v malbě zobrazit s odkazem na Zlatou bulu a jeho světskou moc.

³²⁵ DVOŘÁKOVÁ 1964, 40

³²⁶ FAJT/ROYT 1997, 416

³²⁷ Idem, 461

3.4. Severovýchodní nika

V tomto výklenku se nachází tři výjevy. Na levé špaletě blíže k prostoru kaple je Zvěstování Panně Marii [46] a napravo Navštívení Panny Marie. [47] Na pravé špaletě je Klanění tří králů. [48]

Podle Jana Royta lze mariánský cyklus (Zvěstování Panně Marii a Navštívení Panny Marie) a Klanění tří králů vnímat jako aluzi na první příchod Boha na tento svět či Zjevení Kristova Božství.³²⁸ Tyto tři scény tedy dle Boušeho a Myslivce zdůrazňují, že Kristus, „*který má přijít, je ten, který už přišel: svým vtělením, svým navštívením Jana Křtitele v mateřském lůně a svou epifanií pohanům.*“³²⁹

Všechny tři scény společně s výjevem Apokalyptického Boha vykazují stejné morfologické detaily vousů a inkarnátu a vzhledem k totožnému stylu a rukopisu jednoho malíře jsou většinou badatelů připisovány samotnému Mistru Theodorikovi.³³⁰ Podle Dvořákové kompozice a postavení čtyř hlav ve scénách Zvěstování a Navštívení graduje, po vzoru italské - giottovské³³¹ „scénografie“ kompozice, k Archandělu Gabrielovi, jenž sestupuje z nebeské klenby a do výjevů vnáší jemnou dynamiku a napětí a zároveň jakousi nitku příběhu, kterou se má pozorovatel nechat vést.

3.4.1. Zvěstování Panně Marii

Panna Marie má rozpuštěné dlouhé vlasy, tedy symbol panen, a před ní pokleká archanděl. Setkává se zde s božskou sférou, kterou reprezentuje Archanděl Gabriel [49] snášejíci se přímo z nebe, podporován světlem za svými

³²⁸ ROYT 2002, 59

³²⁹ BOUŠE/MYSLIVEC 1971, 290 a k tématu dále FAJT/ROYT 1997, 223

³³⁰ FAJT 1997, 568 – Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

³³¹ DVOŘÁKOVÁ 1967, 8-9 „*Matějčkově škole však již bylo jasné, že i specifická forma Theodorikovy recepcí Giottova chápání tělesného objemu zapadá do celkové evropské vývojové tendence, v níž vyrovnání se s iluzivně prostorovými poznatky toskánského trecenta patřilo ke klíčovým problémům severského malířství.*“

zády, jež se spolu s ním na Marii jako božské požehnání s jeho novinou snáší, a to v ideji, že v Ježíši Kristu sestoupilo nebe na zem. Marie sedí, „v *Čechách neobvykle, v polygonálním altánu, reprezentující zřejmě jak thalamus, ložnici Mariinu, tak okrsek chrámový*“³³², přičemž architektura věže se podobá věži, jež má v rukou sv. Barbora. [50]

Figury ve Zvěstování jsou podle Homolky oproti robustním postavám v Klanění v malbě Zvěstování protáhlejší a se sklonem k rotaci. Zde bych ráda uvedla, že toto robustní označení lze aplikovat pouze na krále, Josefa a čumáčky zvířátek, ale Marie se v Klanění sklání ochranně k Ježíškovy a její tvář i jemné, tenké a protáhlé prsty s elegantním a měkkým, téměř průsvitným obličejem lze srovnat s fragmenty obličeje Mariina na scéně Zvěstování, stejně tak jako s andělskou tváří Gabrielovou.³³³

Typ zobrazení Zvěstování je srovnáván s francouzskými vlivy, konkrétně s knižní malbou, s šestibokou architekturou, která dle některých badatelů je ve francouzském malířství 14. století doslova zabydlena.³³⁴ Tato architektura se zároveň podobá architektuře na deskovém obraze sv. Barbory a dle Hlaváčkové je téhož charakteru.³³⁵

Zvěstování v kapli je přímo zasazeno mezi dvě sféry, kde by se další jakkoliv bohatá architektura stala přebytečnou. Prostor v této malbě není tak hluboký, je o něco mělčí, ale dominuje mu architektura, která zde rozděluje scénu Zvěstování a Navštívení vpravo. Vnitřek architektonického prostoru, jakési věže, jež je také mariánským symbolem,³³⁶ v němž tiše sedí Panna Maria u knihy položené na realisticky vyvedeném pulpitu,³³⁷ jenž ve spodní části má

³³² HLAVÁČKOVÁ 2011, 131

³³³ HOMOLKA 1997a, 134-136

³³⁴ Idem, 134-136

³³⁵ HLAVÁČKOVÁ 2011, 131

³³⁶ HOMOLKA 1997a, 134

³³⁷ FAJT 1997,568 Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

ještě jakési poličky na odložení dalších knih. [51] Motivy knihy a čtení Mariino je zde zesíleno odkazující na „*Jakubovo Protoevangelium, kde je P. Marie popisována jako služebnice v chrámu, která čte v otevřené knize proroctví Izajášovo (Iz 7,14): Hle, dívka počne a porodí syna*“.³³⁸ Výjev je opět řešen diagonálně jako u Klanění Tří králů. Jedná se tedy o spojující kompoziční prvek.

Kompozici malby někteří badatelé hledají i v knižní malbě, například v Liber Viaticus, která se kompozičně téměř shoduje. Někteří badatelé jsou ale přesvědčeni, že co se Karlštejna týče, vyobrazení v Liber Viaticus je chudší, což je možné z hlediska kompozice, nikoliv však z hlediska malby a celkového pojetí.³³⁹

V malbě se opět „*barevná skladba blíží technice grisaille: Světlé odstíny azurové modře, lomený červený okr, zlato*“.³⁴⁰ Jsou použity bledé inkarnáty a šedomodrá drapérie je kladena na vrstvu olovnaté běloby³⁴¹ Na starších černobílých snímcích se na malbě nacházejí rozestá černá „pole“, a to nejlépe viditelně na v obličejí sedící Panny Marie. Podle Pasálka jde o podobný případ jako v případě Ukřižování v Assisi od Cimabueho, kde „*zčernaly svrchní partie světlé modelace*“. V případě Zvěstování zčernala spodní vrstva, a to na těch místech, která byla odřena. Tento problém se objevuje i na jiných místech na nástěnných malbách v kapli, a to tam, kde byla použita bílá olejová podmalba, která se shoduje s podložní bílou vrstvou Theodorikových deskových obrazů překrývající ostrost kresby.³⁴²

Jaromír Homolka považuje práci Klanění a Zvěstování za práci dvou malířů, přičemž Klanění připisuje přímo Mistru Theodorikovi a Zvěstování jinému mistrovi, Mistru Theodorikovi velice blízkému a nacházejícímu se v jeho

³³⁸ FAJT 1997, 598

³³⁹ FAJT 2006, 96

³⁴⁰ STEJSKAL 1970, 196

³⁴¹ HOMOLKA 1997a, 133

³⁴² PASÁLEK 1992, 25

dílně.³⁴³ Do jeho rukou klade i obraz sv. Ambrože, a dále uvádí, že k obrazu Zvěstování mají blízko i některé deskové obrazy v kapli. Tohoto mistra klade Homolka do posledních, závěrečných let práce v kapli, tedy do mladé generace, která má vztah i k Třeboňskému oltáři. Jeho počátky vkládá do práce tohoto Mistra v kapli a do práce na výjevech Apokalyptické ženy a Assumpty v kostele Panny Marie.³⁴⁴ V současné době jsou nástěnné malby nepochybně kladeno do rukou Mistra Theodorika s pomocí jeho dílny, a to nejen kvůli jednotnému používání techniky *en grisaille* na většině jeho maleb.³⁴⁵

3.4.2. Navštívení Panny Marie

Tato scéna je komponována pouze postavami Alžběty a Marie, [47] které jsou od scény Zvěstování odděleny architekturou Mariina pulpitu/chrámu. Dynamicky pojaté postavy jsou hůře dochovány, neboť se nacházejí v blízkosti okna. Vlevo stojící Panna Marie naklání hlavu k svému pravému rameni se stejnou typikou hlavy jako na předchozím výjevu Zvěstování se světlým inkarnátem³⁴⁶ a jaksí shůry shlíží na Alžbětu (oči jsou bohužel postiženy zubem času a není tedy možné přesně říct, kam její zrak padá, ovšem hlavu klopí tolik, že její zrak musel padat buď na Alžbětino těhotenské břicho s „klubajícím“ se Janem Křtitelem, nebo na břicho vlastní) [52] a ruce má zřejmě položené ochranně na svém břichu a klopí zrak, stojíce v půvabném esovitém prohnutí před upovídánou Alžbětou.³⁴⁷ Ta před Pannou Marii lehce pokleká a v dlouhém splývavém rouchu, jež se jí stáčí kolem nohou a které je opět tvořeno technikou blízkou se *en grisaille*³⁴⁸, se něžně rýsuje nejen její pravé koleno, ale také jemné,

³⁴³ O tomto tématu také KROFTA 1958, 22

³⁴⁴ HOMOLKA 1997a, 136

³⁴⁵ FAJT/ROYT 1997, 568 a také STEJSKAL 1978, 129

³⁴⁶ FAJT 1997, 568 – Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

³⁴⁷ HLAVÁČKOVÁ, 132

³⁴⁸ FAJT 1997, 568 – Jaromír Homolka v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

stínem zdůrazněné těhotenské břicho. Alžběta v naléhavém gestu pozvedá svou pravou ruku, která je patrná těsně nad poškozením malby, její ruce jsou energicky, leč půvabně roztaženy v dynamickém gestu a její levá ruka objímá Pannu Marii ve snaze ji povzbudit. Podle Jana Royta se Navštívení Panny Marie blíží postavám v magdalénských výjevech.³⁴⁹

3.4.3. Klanění tří králů

Malba zastupuje také scénu Narození Páně, jež v tomto výklenku s náměty Epifania Domini (Zjevení Boží) chybí. Tři bohatě odění monarchové, vládcové, kteří se opět v postupném gradujícím pokleku se přibližují k Ježíškovi, ostře kontrastují s prostotou dřevěného chlěva a pletené slámové podušky,³⁵⁰ na které je přijímá Panna Marie láskyplně hýčkájící Ježíška. [47] Tento kontrast lze sledovat také u nádob nacházejících se v rukou mudrců, které jsou v malbě zdůrazněny plastickým zlacením se stejnými motivy jako na pozadí scény Zvěstování za Pannou Marií, oproti chudé hliněné misce se žhnoucími uhlíky u Josefových nohou. Stejně tak boty, jež má na sobě Josef, obyčejné hnědé škrpály, jsou v kontrastu s honosnými škorňemi králů, z nichž se kvůli poškození malby dochovala jen obuv prvního klečící krále. Jedná se typově o stejnou obuv, kterou lze spatřit (s menší změnou struktury ornamentu na botě) na nohou dvou panovníků z Ostatkových scén z kostela Panny Marie. [53] [54]

V malbě dochází opět, jako v malbě Zvěstování, o propojení nebeského a pozemského světa, jež je zde opět mistrně provedeno formou práce s hloubkou a šerosvitem. Sv. Josef se společně zvířátky [55] stává pouhým pozorovatelem zpovzdálí a ustupuje do pozadí a nechává ve světle plně vyniknout děj v popředí, kde se pro zvýraznění nacházejí opět aplikace na třech nádobách tří králů, [56] které byly, stejně jako jiné pastiglie v malbách na Karlštejně, původně zlacené. Tato práce s prostorem zbavuje malbu additivnosti,

³⁴⁹ FAJT 1997, 568 – Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

³⁵⁰ Idem

tedy ve výjevu vše přesně zapadá na své místo a vše kulminuje v osobě dítěte, jehož zranitelnost je podtržena matčinou péčí a ochranou, které se mu pláštěm a objetím rukou snaží dopřát. Bedlivě, avšak bez náznaku strachu, pozoruje přibližující se ruku prvního poklekajícího krále se zdůrazněnou nádobou. Králova ruka se natahuje k Ježíškovi v nabízejícím gestu pokory a jeho pohled směřuje na hlavu Ježíška. Tvář Marie je ale hned poblíž a král je tak pod drobnohledem nejen krále králů, ale také Panny panen, která zde svého syna bedlivě a láskyplně střeží.

Prostor je konstruován skrze osy, přičemž obraz graduje ze (do) stran k místu, kde se Ježíšek setkává s prvním králem, a zde se za nimi rozprostírá ona hloubková osa, ve které se v pozadí nacházejí zvířátka. Tento střed dvou os a výsledná kompozice činí z nahého dítěte cíl všech pohybů. Dítě je navc ochraňováno cípem Mariina pláště, do kterého ho ona něžně zabaluje. Prosazuje se zde tak diagonála, jež se v kompozici nachází v tomto středu.³⁵¹ V těsně za sebou poklekajících králích, kteří jednotným pohybem podávají dítěti své dary, spatřuje Dvořáková francouzsko-sienskou ikonografii.³⁵²

Často zmiňovaný Karlův Kryptoportrét „*patrně nese poslední ze skupiny tří králů*“,³⁵³ ačkoliv Kutal jej spatřoval v postavě druhého krále.³⁵⁴ Chadraba ho označuje také jako třetího krále v Klanění Karla, nicméně myšlenku zde rozvádí. V jeho podání jde o podobné zobrazení jako Karlův pozitivně chápaný přídomek „kněžský král“, kdy je zde zobrazen jako biblický král Melchisedek ve Vyšehradském antifonáři z Voraui, kde pozdvihuje pohár s hostií.³⁵⁵ Stejskal Karla spatřuje v Baltazarovi proto, neboť byl „*již za svého života srovnáván s biblickými patriarchy*“.³⁵⁶ V této scéně má král v ruce pohár s hostií, jenž

³⁵¹ HOMOLKA 1997a, 134

³⁵² DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 172

³⁵³ FAJT/ROYT 1997, 220 a také ROYT 2002, 59

³⁵⁴ KUTAL 1972, 62

³⁵⁵ CHADRABA 1968, 173 Vyšehradský antifonář z Voraui, cod. 259, na fol. 8, sv. III

³⁵⁶ STEJSKAL 1978, 129

zároveň adoruje a vzhlíží k němu. Tento výjev je srovnatelný dle H. Wammetsbergerové s výjevem v kapli sv. Kříže, v podobě Karlově u třetího krále ve scéně Klanění Tří králů. Homolka nalézá podobnost s Morganovým diptychem, kde se nalézá nejen zpodobnění Karla IV., ale i Václava IV. a jde o jeden z nejstarších kryptoportrétů panovníka. Morganovy destičky bere jako předstupeň karlštejnské nástěnné malby, přičemž blízkost s pařížskou malbou shledává nejen v ikonografii, ale také v technice malby.³⁵⁷

Jiní badatelé hledali inspirace k tohoto výjevu v knižní malbě například v Liber Viaticus (fol. 97v).³⁵⁸ Oproti Morganově diptychu jsou zde králové zobrazeni jako světští vládcí a první král líbá ručičku Ježíška. Králové na Karlštejně jsou oděni do nečitelných splývavých rouch a jediná identifikace, která by odkazovala k světským králům tehdejší doby, jsou koruny. Pokud se ale jedná o příbuzenstvo Karlovo z dob minulých, lze číst dlouhé splývavé hávy jako starší důstojné odění. Zároveň je zarážející, že králové mají na nohou stejné obutí jako postavy z Ostatkových scén, kde byly zobrazeny postavy současné pro dobu vzniku obrazu.³⁵⁹ Zpodobnění Karla IV. jako jeho podobizna bylo ale některými badateli odmítnuto.

Toto tvrzení opírá Antonín Friedl o práci s tři-čtvrtinovým portrétem, jež se nachází v knižní malbě rajhradského breviáře probošta Vítka. V tomto naklonění tváře jako zdůraznění perspektivní zkratky, vyniká právě nos, který je zahnutý a od kořene až ke špičce se lehce zahýbá v oblouku až k měkce zahnuté špičce. Po obvodu je sestíněn, aby vynikl jeho plastický objem, který je viděn v podhledové zkratce. Toto sestínění se táhne po celém obvodu nosu až pod jeho špičku.³⁶⁰

³⁵⁷ HOMOLKA 1997b, 131

³⁵⁸ FAJT 2006,97 a také FAJT/ROYT 1997, 570

³⁵⁹ Idem

³⁶⁰ Datován do roku 1342 a je uložen v Moravském zemském muzeu.

Tyto nosy Friedl označuje právě v Klanění tří králů a jako příklad perspektivní zkratky zde označuje nos Josefův, který se nachází v zcela vpravo na výjevu.³⁶¹

Hana Hlaváčková tuto podobnost třetího krále chápe jako aluze na Karlův akt pokory, proto je také zobrazen jako poslední a také nejbliže k oknu, tedy k pozemskému světu, neboť „obvykle bývá žijící král ztotožňován s králem druhým, v mužném, tj. aktivním věku).³⁶² Tuto myšlenku vysvětluje tím, že v kapli se jedná již o prostor nebeské obce, Civitas dei, kde „už Karel samozřejmě vyobrazen není“.³⁶³

S tímto výkladem souvisí také zobrazení „středověké představy oslavy vládce“, kde je o jakési „napodobení králů, kdy leník vzdává holt svému pánu: zde se král-panovník koří Králi králů - Kristu.“,³⁶⁴ jak uvádí Jan Royt. Tento poklek zároveň lze vidět z oltářní stěny a tedy Kristus zobrazený na oltářní stěně, sleduje kořící se podobiznu světského vládce - aluze na Karla, který mu takto opatrně a pokorně vzdává holt, možná v naději na vykoupení v den Posledního soudu,³⁶⁵ a zároveň je součástí této biblické scény. [15]

Malba je měkká smyslově bohatá, postavy jsou plné a plastické a jejich gesta jsou přirozená a reálná, přesvědčivá. Malíř navíc pracuje až s fascinující věcností a reálností, neboť ztvárňuje v tomto prvním příchodu Krista na zem žhnoucí uhlí u Josefa a snaží se o zobrazení střetu dvou světů, ačkoliv část postav jsou svatí, kteří jsou oproti reálným rysům tří králů ztvárněni až snově, neboť jejich bledé inkarnáty a šedomodrá drapérie je kladená na vrstvu olovnaté běloby³⁶⁶

³⁶¹ FRIEDL 1963, 61

³⁶² HLAVÁČKOVÁ 2011, 132

³⁶³ HLAVÁČKOVÁ 2006, 15 a dále v poznámce č. 34.

³⁶⁴ FAJT/ROYT 1997, 223-224

³⁶⁵ Idem, 225

³⁶⁶ HOMOLKA 1997a, 133

„Za Klaněním Tří králů obvykle navazují další christologické scény, zejména pak pašijové, které jsou zde nahrazeny složitými předobrazy Utrpení Páně, na nichž má účastenství sv. Máří Magdaleny.“³⁶⁷

Autorství tohoto výjevu je dnes tradičně připisováno přímo Mistru Theodorikovi, *„vzhledem k vysoké kvalitě malby, typice postav a ke způsobu malířského provedení“*,³⁶⁸ ovšem dříve byl Kroftou považován za dílo Theodorikova konzervativnějšího spolupracovníka.³⁶⁹

Pod nástěnnou malbou se nachází vyobrazení sv. kněžen, královen a císařoven, které jsou zde shromážděny, avšak na svých hlavách nemají kromě roušky, zahalující vlasy, žádné světské odznaky moci. Podle výkladu posledního soudu, kdy budou všichni lidé souzeni, jim malíři tyto světské insignie odložili a zobrazili je tu jako rovné bez rozdílu svého společenského postavení.³⁷⁰

Klanění tří králů patří k nejzachovanějším nástěnným malbám v kapli a Bohuslav Slánský na nich při jejich čistění, zpevňování a konzervování narazil na několik olejových retuší, které by bylo možné klást do doby Mockerovy přestavby.³⁷¹ Tyto retuše, které jsou zpětně sledovatelné na fotografiích [22][23], vedou k hypotéze, kterou je nutné brát alespoň v potaz, o možné původních možná jiných obličejových rysech nejen třetího krále, neboť jeho tvář je velmi blízko okennímu prutu, který podle výše uvedeného Mockerova zásahu³⁷² mohl být vyměněn a v jehož blízkosti mohlo dojít k poškození a následnému upravení maleb, jak se tomu zřejmě stalo i u Zvěstování. Zároveň jsou ovšem nesporné fyziognomické rysy při komparaci jiných podobizen Karlových nejen na hradě

³⁶⁷ FAJT/HOMOLKA 1997, 225

³⁶⁸ FAJT/ROYT 1997, 570, STEJSKAL 1978, 129

³⁶⁹ KROFTA 1958, 22

³⁷⁰ FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 44

³⁷¹ Slánský uvádí, že několik olejových retuší se našlo pouze na malbách Zvěstování a Klanění. SLÁNSKÝ 1954, 314

³⁷² Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-historický průzkum č.259, SHP prosinec 1975 Vedoucí ateliéru a úkolu: Dr. M. Líbal, zpracovala Dr. M. Vilímková, 227

Karlštejn. [15] Otázkou tedy zůstává, kdy byl výjev retušován (ačkoli je to celkem zřejmé), případně v jaké míře a jaký je podíl retuší na malbě dnes.

3.5. Jihovýchodní nika

Kristova dobrota je v tomto výklenku vyjádřena jeho vztahem k rodině Lazara a zároveň je zde oslavována skutečnost umučení a vítězství nad smrtí.³⁷³ Téma se věnuje vyznavačkám Kristovým, tedy Máří Magdaleně, Martě a jejich bratru Lazarovi a Šimonovi. Nacházejí se zde výjevy: Kristus v Betánii na návštěvě sester, [57] Kristus na večeři v domě Šimonově s Magdalenou, [58] mazající mu nohy vonnou mastí, Vzkříšení Lazara [59] a Noli me tangere (setkání Máří Magdaleny se zmrtevýchvstalým Kristem). [60] Nejde o náhodně výňatky z christologického cyklu, tento soubor výjevů je opět promyšlený a vztahuje se k patrociniu kaple, jejího zobrazení jako nebeského Jeruzaléma. „Epizod o třech sourozencích v Betánii totiž použili evangelisté proto, aby na nich exemplárně kázali, jaké zázraky dokáže víra v Krista a včasné pokání hříšníka.“³⁷⁴

Přítomnost těchto scén s omilostněnou hříšnicí (peccatrix) je často spojována s iniciativou pražského arcibiskupa Arnošta z Pardubic, oddaným ctitelem Máří Magdalény, jenž používal pečeť s vyobrazením Noli me tangere.³⁷⁵

Malby v tomto okenním výklenku patří k nejpoškozenějším. I přes fragmentárnost obou okenních špalet se o malbách Bohuslav Slánský vyjadřuje jako o dokladu vysoké umělecké úrovně³⁷⁶ a vyzdvihuje zvláště detail hlavy Máří Magdalény na výjevu Setkání Krista s Máří Magdalenou a Martou. Jan Royt klade tyto malby před rok 1367 a označuje jako patrně pocházející od Mistra Theodorika.

³⁷³ BOUŠE/MYSLIVEC 1971, 290

³⁷⁴ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 109

³⁷⁵ FAJT/ROYT 1997, 226

³⁷⁶ SLÁNSKÝ 1954, 314

3.5.1. Setkání Krista s Máří Magdalénou a Martou

Tato malba je stejně jako Zvěstování [57] komponována do dvou scén, které jsou od sebe také odděleny od sebe červenou, iluzivně pojatou architektonickou přepážkou.³⁷⁷

V první scéně se nachází zřejmě sedící Kristus³⁷⁸, neboť drapérie ve výšce jeho kolen se stáčí do mísovitého záhybu, tak jak je to běžné u *Maiestas Domini*, tedy jak je také zobrazen Apokalyptický Bůh. Stejně jako u výjevu Apokalyptického Boha, i zde drží Kristus červenou knihu, [61] ovšem bez pečeti a tato červená kniha se zřejmě nachází i v Kristově ruce na protilehlém výjevu u Vzkříšení Lazara. Po Kristově pravé ruce stojí přihlížející Máří Magdaléna jako apoštolka apoštolů, neboť byla pověřena zvěstováním přímo od Zmrtvýchvstalého Krista.³⁷⁹ Máří Magdalena zde stojí s pyxidou a lehce nakloněnou hlavou. Má velmi podobné rysy jako Panna Marie z výjevů Zvěstování a Navštívení. Sleduje živou a hovornou gestikulaci mezi Kristem a její sestrou Marií, která se pokleká v překvapené gestikulaci rukou³⁸⁰ po Kristově levé ruce. S malbou Zvěstování a Navštívení tuto scénu spojuje zobrazení postav, jistá vertikalizace figur a také šerosvitná modelace drapérií a měkká modelace tělesných objemů a tváří. Opět se jedná o techniku blížíící se *en grisaille*.

Z tohoto výjevu byl analyzován vzorek z červené knihy v ruce Krista. Nad okrovým podkladem a vrstvou olovnaté běloby se nachází vrstva rumělky a znovu olovnaté běloby. Ve vzorku inkarnátu Krista se nachází opět křemičitá vrstva světlešedé barvy, obsahující podíly bílé, šedé a černé barvy, pigmentované žlutými okry. Pojidla byla opět identifikována jako bílkoviny

³⁷⁷ FAJT/ROYT 1997, 572 Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

³⁷⁸ Idem, 225

³⁷⁹ FIŠER 1996, 128

³⁸⁰ FAJT/ROYT 1997, 572 Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

s příměsí oleje a v křemičité vrstvě byl dokázán škrob. Dále znovu následovala okrová vrstva také tvořena olovnatou bělobou se žlutými a červenými okry. Malba nad touto vrstvou se skládala ze dvou vrstev olovnaté běloby pigmentovanými rumělkou, žlutým okem a uhlovou černí. Další vzorek byl odebrán z roucha Kristova, kde se opět nad okrovým podkladem nacházela malba tvořena olovnatou bělobou a uhlové černí. Pojídla na této malbě opět dokazují použití vaječné temperry s podílem oleje.³⁸¹

Vzhledem ke kompozicím nacházejícím se u předešlých výjevů Zvěstování a Navštívení, kde se jedná o dvě scény a klanění Tří králů, ve kterém můžeme pozorovat ony Homolkovy hloubkové osy a diagonály jež se střetávají ve středu v osobě Ježíška, by se kompozice následujících výjevů – Kristus a Marie Magdalena s Martou a Hostina v domě Šimonově, a na druhé straně Kristus jako zahradník a Uzdravení Lazara, by se rozvržení původní kompozice připisat Mistru Theodorikovi, jemuž autorství připisuje také Jan Royt.³⁸² Malby jsou však velmi poškozené a tím je formální analýza ztěžována.

3.5.2. Pomazání Krista v domě Šimonově v Betánii

Druhá část scény je oddělena červenou architekturou a kvůli poškození, neboť se opět nachází v blízkosti oken, je špatně čitelná. Scéna je podélně rozdělenou stolem, přes který se táhne opravená trhlina, a ze zbytků pigmentů nad ním lze vytušit zřejmě tři osoby sedící za nimi. [58] Osobu vpravo, pozvedající levou ruku a pravou sunoucí se po stolu k noži, lze kvůli mohutnosti a postavení rukou identifikovat jako Krista. Špatně viditelný, leč identifikovatelný, je také jeho obličej s mírně vytrčenou bradou a splývajícími vlasy, zachycený zřejmě v aktu vysvětlování, či kázání.³⁸³ Vedle něj, po jeho

³⁸¹ TOMEK/PECHOVÁ 1992, 30-31

³⁸² FAJT/ROYT 1997, 572

³⁸³ Idem, Jan Royt a Jiří Fajt v Katalogu deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně

levé ruce, sedí v aktivně poslouchající póze mužská osoba bohužel s neidentifikovatelnou pokrývkou hlavy, zřejmě jakousi čapkou. Má ruce složené na stole v klidném gestu pokory.³⁸⁴ Za ním, v blízkosti okna, se nachází třetí postava, z níž zbyly pouze fragmenty obličeje vedle hlavy druhé postavy a zbytek drapérie oděvu naznačující natočení toho (zřejmě) muže. Pod stolem se nachází Máří Magdalena, otírající svými vlasy Kristovy nohy, kdy je tato kajícnice, zobrazena jako menší postava vzhledem k objemným tělesným objemům mužů.

Výjevy s Kristem označuje již Dvořáková za práci Theodorikova žáka, s čímž souhlasí i Pešina.³⁸⁵ Vzhledem k stylovým podobnostem se scénami Zvěstování, Navštívení a Klanění Tří králů, lze tyto výjevy označit za práci přímo Mistra Theodorika se svojí dílnou, ovšem vzhledem k vertikalizaci se může jednat o malby provedené v závěrečné fázi výzdoby kaple.

Pod těmito nástěnnými malbami se opět nachází skupina obrazů vztahující se k výjevu: ztracený obraz, kde se nacházela zřejmě Marta, Máří Magdalena s pyxidou, jejich bratr, biskup sv. Lazar (uprostřed dolní řady) a biskup Maximin, jejich druh z cesty do Marseille a apoštol Provence (uprostřed nahoře).³⁸⁶ Dále je výklenek doplněn mučednicemi s palmami a knihami. Prostřední biskup na druhé straně bývá označován jako sv. Vojtěch a dále je zde označován sv. Prokop a to mimo jiné kvůli blízkosti pěti sv. bratří.³⁸⁷

3.5.3. Vzkříšení Lazara

Jižní polovina jihovýchodního výklenku není oddělena žádnou architekturou, jak je tomu na protilehlém výjevu, nicméně samotná kompozice obou scén pomyslně tyto dvě scény odděluje. Poblíž okna se nachází tumba, jež je viditelná

³⁸⁴ Ibidem, 572 Ruce Krista a druhého muže jsou totožné s rukama sv. Josefa z Klanění Tří králů.

³⁸⁵ STEJSKAL 1970,196

³⁸⁶ FAJT/ROYT/GOTTFRIED 1998, 48-49

³⁸⁷ Idem, 50

ve spodní části, zdobená iluzivním, některými badateli popisovaným jako mramorovaným,³⁸⁸ dekorem, který je totožný s dekorem v nejspodnější části zdi v kapli. [59] Vlevo před tumbou stojí postava ve splývavém rouchu, která je otočena k ději nad tumbou. Vzhledem k červenému pigmentu zhruba v úrovni pasu (tedy nad tumbou) lze osobu označit jako Krista s knihou totožnou z protilehlého výjevu. [62] Kristus žehná rukou směrem k Lazarovi na druhé straně scény, která je od Krista oddělena pásem skleněných puklic. Lazar je zahalený do bílé splývající látky, která je identifikovatelná také v místě obličeje. Jedná se tedy o podobnou kompozici jako v Emauzích.³⁸⁹

Jedná se o další výjev zobrazující, co dokáže víra v Krista. Zobrazení vzkříšení Lazara, člověka, který se pomocí Kristova zázraku vrátil z onoho světa, je předobrazem Kristova zmrtvýchvstání a jeho vítězství nad smrtí. Evangelista Jan (11,1-44) popisuje onemocnění Lazara, k němuž přivolaly jeho sestry Marta a Marie Krista, který se ale do Betánie dostane až čtvrtý den po Lazarově smrti.³⁹⁰ Kristus se nejprve setkává s Martou, které po duchovním povzbuzení Marta vzdává hold jeho božství. Cestou k hrobu potkávají Máří Magdalénu. U hrobu potkávají Židy, Kristus poručí odvalit kámen hrobky, Marta mu ale sděluje, že tělo je po čtvrtém dni již v rozkladu (proto je někdy zobrazována s šatem přitisknutým k nosu jako zobrazení zápachu, který při odvalení kamene očekávala). Kristus Lazara zavolá a ten obvázan plátny vychází z hrobky. Malba je již od raně křesťanského zobrazení chápána jako předobraz Kristova zmrtvýchvstání. V katakombách byl Kristus zobrazován s hůlkou v ruce, kterou se Lazara dotýká a ukazuje na něj a před ním klečí Marta s Máří Magdalenou. V otonských rukopisech v 10. století je Lazar zobrazován, jak

³⁸⁸ FAJT/ROYT 1997, 574

³⁸⁹ Idem

³⁹⁰ ROYT 2013, 307-308

vstává ze sarkofágu, což přímo koresponduje se zobrazením zmrtvýchvstalého Krista nad hrobem (MVO, MTO).³⁹¹

Pavelka o posledním výklenku a scéně, označované dnes jako Vzkříšení Lazara, uvažuje jako o výjevu zmrtvýchvstání, který by dle něj logicky navazoval na Marii u hrobu.³⁹²

3.5.4. Setkání Krista s Máří Magdalénou v zahradě

Scéna se stala oblíbeným motivem na Karlově dvoře a to díky osobě Arnošta z Pardubic.³⁹³ Výjev tvoří pouze postava klečící Máří Magdalény vztahující ruce k osobě stojící Krista v původně bohaté kompozici s krajinou, ze které se dodnes zachovaly obrysy stromů za nimi a pletený tzv. polský plot, který pomyslně odděluje scénu od Vzkříšení Lazara. [59] Tento plůtek se nachází také na scéně Klanění tří králů, díky čemuž bývají tyto malby spojovány s Mistrem Theodorikem a jeho dílnou. Zároveň se zde opět projevuje ona gradující vertikálnost postav, jež se postupně formuje již v zřejmě starších scénách severovýchodního výklenku. Stojící bosý Kristus uhýbá Magdaléniným rukám, které se touží se ho dotknout, a ačkoliv jeho dolní část postavy je statická, v horní polovině se jemně odklání. V levé ruce třímá vítězný praporec, jako důkaz vítězství nad smrtí a vedle praporce se nachází rýč, o který se Kristus opírá také levou rukou. Rýč odkazuje na zobrazení Krista jako zahradníka.³⁹⁴ [63]

Kompozici tohoto výjevu lze srovnat se stejným výjevem nacházejícím se v Liber Viaticus na fol. 147r,³⁹⁵ kde je Kristus zobrazen rovněž s vítězným praporem a lopatou která jediná se nachází na nástěnné malbě po levé ruce Kristově, na rozdíl od knižní malby. V tomto výjevu se také nachází stromky, které zdůrazňují osobu zahradníka, jehož v tomto výjevu představuje.

³⁹¹ Idem

³⁹² PAVELKA 1949, 128

³⁹³ FAJT/ROYT 1997, 574

³⁹⁴ ROYT 2013, 311

³⁹⁵ FAJT 2006, 96

Máří Magdalena, plačíc u hrobu, nahlédla dolů, kde spatří dva anděly s plátnem, a ptá se jich, kde se nalézá Kristovo tělo. Marie se obrací a spatřuje Krista, o kterém si nejprve myslí, že je to zahradník. Ve chvíli, kdy ji osloví, ona ho pozná a nazve ho Mistrem. Chce se ho dotknout, vztahuje k němu ruce - jak se v pozdějším zobrazení uchytilo, pro zdůraznění věty, kterou ji Kristus řekl „Noli me tangere“ (Nedotýkej se mne), neboť dosud nevstoupil k Otci, jak, ji vysvětluje.³⁹⁶ Máří Magdaléně bylo dopřáno Krista vidět, když se snažila najít jeho tělo, avšak nesměla se ho dotknout jako člověk z pozemského světa, neboť po smrti přestaly Kristovy vztahy k lidem.³⁹⁷

³⁹⁶ ROYT 2013, 311

³⁹⁷ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 110; PEŠINA 1970

3.6. Kresby na omítce oltářní stěny

Pro úplné doplnění přehledu nástěnných maleb v kapli sv. Kříže, je nutné alespoň zmínit nález kreseb na omítce oltářní stěny. Jedná se o fragmenty obrysů postav a náčrty světců, které jsou dnes očím návštěvníků skryty pod deskovou výzdobou Mistra Theodorika.

Kreseb si všiml již Neuwirth a uvádí je ve svém popisu kaple.³⁹⁸ V roce 1989 byl zahájen jejich restaurátorský průzkum akademickými malíři Jiřím Třeštíkem a Tamarou Beranovou týkající se těchto figurálních kreseb pod deskovými obrazy.³⁹⁹ Během tohoto průzkumu byly restaurátory společně s Hanou Hlaváčkovou a Zuzanou Všečekovou objeveny další tři figurální kresby.⁴⁰⁰ Na základě průzkumu došli restaurátoři k názoru, že se jedná o jakési přípravné rozvrhové kresby, které mohly být upravovány šedým nátěrem. Zároveň zjistili, že veškeré kresby (s výjimkou sv. Ondřeje) zabíhají pod spodní trám roštu, nesoucím deskové obrazy a kresby, tedy zřejmě vznikly ještě před finálním osazením deskových obrazů, jako kresby návrhové. Kresby byly tvořeny uhlovou černí a křídou a hnědou barvu na kresbě sv. Biskupa tvoří opět (stejně jako u nástěnné malby ve výklencích) červené a žluté okry.⁴⁰¹

O kresbách se zmiňuje i Stejskal, ačkoliv ten uvádí pouze Poprsí Jana Křtitele, Sv. Petra, Sv. Pavla, Sv. Ondřeje a sv. Biskupa (neboť ostatní malby byly, jak je uvedeno výše, objeveny později). Zmiňuje štětcovou černou malbu přímo na omítce, která je částečně doplněna „*rudkou a bílými světly, nasazenými bílou křídou.*“ Jejich stav, který shlédl tedy zřejmě na sklonku 60. let, popisuje jako dobrý. Jako autora určuje mistra B dle jeho anonymního rozdělení působení dvou vrstev, tzv. Mistra Lucemburského rodokmene, a společně s Kroftou mu

³⁹⁸ NEUWIRTH 1896, 66

³⁹⁹ TŘEŠTÍK 1992

⁴⁰⁰ Jednalo se nově nalezené figurální kresby: polopostava s křížem, Panna Maria s Ježíškem a kresba sv. krále.

⁴⁰¹ TŘEŠTÍK 1992, 33-36

připisuje hlavy českých patronů v kapli sv. Kateřiny a práci na malbách v emauzském klášteře.⁴⁰² Zároveň je považuje za sinopie malby nástěnné, jež dle něj měly dekorovat kapli.⁴⁰³ Jan Royt se naopak přiklání k názoru, že šlo o návrhové kresby, kterými si mistři (včetně Theodorika) chtěli ověřit kompoziční rozvržení deskových obrazů.⁴⁰⁴

⁴⁰² STEJSKAL 1970, 195

⁴⁰³ STEJSKAL 1978, 127

⁴⁰⁴ ROYT 2002, 59

3.7.Světlo v kapli

Tato kapitola se zabývá úlohou světla v prostoru kaple sv. Kříže, které, vzhledem k výzdobě se zde nalézající, hrálo a stále hraje velkou roli.

Přestavby, které byly ve Velké věži učiněny, byly v kapli náležitě uchopeny a přetvořeny do architektonických dispozic, které využívají světlo, dopadající z výklenků skrz hluboko zabořená okna. Do kaple tak dopadá sluneční světlo, jehož mystičnost byla podpořena nikoliv barevnou vitráží, ale valounky horských křišťálů, jež byly obroubeny olověnými proutky, kdysi možná zlacenými.⁴⁰⁵ Valounky křišťálu nebyly čiré jako sklo a propouštěly tedy mnohem méně světla, které dopadalo do kaple na pozlacené plošky inkrustace a obroušené plochy karneolů, jaspisů a achátů rozmístěné v pásu kolem celého obvodu kaple. „*Kalný křišťál filtruje příliv přirozeného denního světla a okno se tak stává přímo samozářící stěnou. Představa stěny vyzařující světlo je motiv, jenž se v souvislosti s ideou nebeského Jeruzaléma, apokalyptické vidiny odvozené ze Zjevení sv. Jana, mnohokrát vrací v rytířské poezii vrcholného středověku a jenž je také základem obrazově alegorického ztvárnění kaple sv. Kříže.*“⁴⁰⁶

Vzhledem k původním valouнкům drahých kamenů umístěných pouze ve spodní části oken, dopadalo více slunečního světla na nástěnné malby umístěné v horní části okenních nik, které tak mohly být lépe viditelné.⁴⁰⁷ V kapli visely tři věčné lampy [64] na kladkách v ose severního klenebního pole (tedy v kápích

⁴⁰⁵ NEUWIRTH 1896, 65 Neuwirth zde popisuje zbytky kružeb oken ve kterých se dle něj nachází kdysi pozlacená olověná kostra. „*vergoldete Rosetten und Spuren der Goldbemalung zeigen die Reste der alten Maßwerke aus den Kreuzkapellenfenstern, in deren vergoldetem Bleinetze einst, wie ein kleines Bruchstück erkennen lässt, kleine Edelsteine kreuzförmig eingesetzt waren. Eine solche Art der Fensterbekleidung erklärt auch vollauf die Bedachtnahme auf die überreiche Kerzenbeleuchtung des Raumes.*“

⁴⁰⁶ DVOŘÁKOVÁ 1978, 1

⁴⁰⁷ HLAVÁČKOVÁ 2011, 131

kleneb a svorníku) a byly dle Františka Fišera obsluhovány zpoza mříže, za kterou obsluha nevstupovala.⁴⁰⁸

Jaroslav Pavelka popisuje původní okna, jež byla zhotovena z drahých kamenů propojených olověným drátkem, jako vitráž, která do kaple propouštěla méně světla. Proto jsou podle něj výjevy v západním okně zachované nejlépe proto, že nebyly tolik vystavované přímému slunečnímu svitu, což je přesný opak skutečnosti.⁴⁰⁹ V kapli se totiž během dne vystřídají dvě naprosto odlišné světelné situace.

První nastává ráno, [65] kdy do kaple padá nejvíce paprsků intenzivního slunce a to ze dvou východních oken. Světlo je jasné a bílé a vytváří kapli pomyslnou svatozář, neboť se shromažďuje pod svorníkem. V presbyterní části se tedy kupí na místě zlatého slunce. Nástěnných maleb se dotýká jen lehce a spíše rozsvěcí skleněné puklice v jejich blízkosti. Druhá světelná situace nastává v odpoledních hodinách. Právě tato nejkrásnější světelná situace, kdy je kaple ozářena sluncem, jehož paprsky se tříští na sloupku pod sv. Vítem a rozlévají se dále ve zlacení a zlatých sklech, nastává pouze v období srpna až října v odpoledních hodinách kolem páté hodiny. [66] Tento naprosto pomíjivý okamžik nadpozemského světla padajícího ze západního okna a rozptylující se do kaple tak, že září sama o sobě, jako v popisu Zjevení, trvá jen krátce a je měřitelný v pouhých desítkách minut.⁴¹⁰ Tyto dvě světelné atmosféry lze spojit s Kutalovým chápáním světla, které popisuje jeho dvojí funkci v kapli, jež má modelovat hmotu(ranní situace) a zároveň samo světlo „*je vlastností barvy a z hmoty vyzařuje*“(odpolední situace).⁴¹¹ Tato potřeba zobrazení

⁴⁰⁸ FIŠER 1996, 63-64

⁴⁰⁹ PAVELKA 1949, 129-132 Z článku lze také zdůraznit možnost zobrazení Arma Christi, které Pavelka popisuje, zbytek jeho úvah byl vyvrácen moderním výzkumem a jeho část článku o slunečním světle je naprosto nesouhlasící s realitou.

⁴¹⁰ K funkci světla více VACKOVÁ 1949, 17-20

⁴¹¹ KUTAL 1972, 62

nezobrazitelného se vyskytuje také ve výkladu o potřebě **vjemovosti** a smyslovosti zprostředkované pomíjivým světlem, které malíř nemohl ovlivnit, jen mu malbu přizpůsobit. Této práci a využití světla se věnuje právě Mistr Theodorik, který se snaží ve své malbě o zobrazení božského skrze lidskou podstatu Krista.⁴¹² Zároveň v kapli zřejmě šlo o zobrazení myšlenky *splendor imperii* (lesk císařství),⁴¹³ která se odráží v použití matérie zlata, přičemž zlato bylo vnímáno jako neměnný kov, zářící jako slunce. To je samo symbol, jak Kristovi moci, tak moci císařské. Světlo z oken s valounky drahých kamenů tlumící sluneční svit, avšak stále se odrážející v zlatých aplikacích, mohlo být chápáno jako mystické.⁴¹⁴

Stejskal⁴¹⁵ uvádí Pavelkovu domněnku s poznámkou, že míra jakou hrálo světlo v tvorbě Theodorikově zásadní roli, [67] je možná cesta k pochopení jeho tvorbě v kapli. Zároveň uvádí jako zdroj světla, opět voskovice na zlatých trnech kolem kaple, které navrhuje do kaple nainstalovat v podobě elektrického osvětlení⁴¹⁶. Nutno zde podotknout, že právě tímto novodobým osvětlením, které absolutně neodpovídá svitu hypotetických voskovic (nehledě na to, že Stejskal pracuje s nepodloženou hypotézou), by působilo stejně, jako dnešní barokní kostely s umělými světly – strojeně, uměle a nuceně. Pokud není jistota původního osvětlení kaple, je lepší ponechat ji, dle mého názoru, přirozenému slunečnímu světlu, které kaple určitě, v nepřítomnosti kněžích a dalších návštěvníků, zažila. Je až k nevíře, že Stejskal nejprve pracuje se středověkými apokalyptickými připodobněními Boha jako „slunce světa“⁴¹⁷, rozvíjí zde myšlenku o malířích, kteří stejně jako alchymisté, museli rozumět kamenům,

⁴¹² HOMOLKA 1997a, 137 v poznámce č. 43

⁴¹³ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 106

⁴¹⁴ STEJSKAL 1978, 132

⁴¹⁵ STEJSKAL 1962, 22-27

⁴¹⁶ Idem, 7

⁴¹⁷ STEJSKAL 22-26

světlu a astrologii, uvádí paralely Boha zobrazovaného skrze slunce a Krista jako Sluce spravedlnosti, a poté přichází s touto myšlenkou.

Světlo je chápáno v kapli jako součást celkového výjevu a zároveň je brána v potaz hodnota světla sama o sobě. Tento illusionismus a použití světla jako výtvarného prostředku je možné sledovat i v italských trendech tohoto období, které ale Theodorik (v případě kaple) osobitě přebírá a přizpůsobuje jej na míru sekundárně zvoleného prostoru, jež byl již postaven, a bylo nutno tedy pracovat s již postavenými prostory.⁴¹⁸ Ovšem i přes tento stavební „problém“ si myslím, že je možné v kapli sv. Kříže mluvit o jakési „hře“ se světlem, jež bylo náležitě použito, aby vyzdvihlo celkovou výzdobu kaple. Pokud zde ale byly umístěny jiné světelné zdroje, právě přítomnost zlata a drahých kamenů zasazených v inkrustaci je musela nutně spojovat v jednotné až nepozemské ba nadpozemské světlo.

Neskutečný ráz světla, které je rozptýlené díky valouneků, zdůrazňuje také Vlasta Dvořáková, která odkazuje na výraz „nevěstka Beránkova“, jež se nachází ve Zjevení Janově pro označení Nebeského Jeruzaléma. Dále přirovnává kapli k Pantheonu jakožto sídlo všech Bohů a zároveň ji přirovnává k nebeské sféře, kam se jednou odeberou duše věřících. Zároveň se zde objevuje myšlenka sv. Grálu, která se objevuje u více autorů.⁴¹⁹

Jako literární zdroj o jedinečnosti tohoto místa uvádí neznámého autora básně o sv. Kateřině z doby Karlovy, kde líčí ono jím nazvané „*snové vidění*“ kaple jako „*nejkrásnější síně*“.⁴²⁰

*„na síně sklepě // slunce, měsíc, při tom hvězdy // podobenstvím týmiž jezdy
// skvěly se jako boží moci // jdou na nebi dnem i nocí // časujíce všechny chvíle“*

Pasáž ke světlu:

⁴¹⁸ FRIEDL 1963, 62-67

⁴¹⁹ DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965, 106

⁴²⁰ FRIEDL 1963, 94 poznámka č. 86a

*„z d mant  stěny // spojovány byly v zlatě // v nich mnoh oknka bohatě //
smaragdy a safiry se skvěla // neboť na místě skla měla // drahch kamenů
činy...“⁴²¹*

⁴²¹ FRIEDL 1963, 94 poznámka  . 86a

Závěr

Nástěnné malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně se řadí mezi nejkvalitnější umělecká díla doby Karla IV. Jejich hodnota je o to vyšší, že nacházejí *in situ* a zároveň se jedná o jedny z nejpůvodnějších maleb na hradě Karlštejn.

V rámci této práce bylo nutné prvně shrnout dosavadní literaturu týkající se nástěnných maleb v okenních nikách v kapli sv. Kříže. Dále bylo nutné alespoň stručně uvést popis hradu Karlštejna, neboť uvnitř jeho zdí se nacházejí další cykly nástěnných maleb, které jsou pro pochopení ikonografie, která graduje právě v kapli sv. Kříže nesmírně důležité. Složitost a hloubku ikonografického programu, který se prolíná celou stavbou i interiérovou výzdobou v podobě maleb, jsem se pokusila nastínit v návaznosti na problematiku zasvěcení jednotlivých sakrálních prostorů. Ačkoli otázka zůstává stále otevřena a je stále nejednoznačná, kloním se k názoru, jež uvádí jako první František Fišer o přenesení významu a svěcení kaple Umučení Páně do kaple sv. Kříže v roce 1365. S tímto přenesením souvisely tedy zřejmě i veškeré zákazy a opatření, jež Karel IV. uvedl již v zakládací listině karlštejnské kapituly v roce 1357. Toto „finální“ svěcení dává odpověď také na otázku výzdoby Karlštejna a jeho dataci, neboť je zde brána v potaz změna koncepce hradu, ke které po Karlově římské korunovační jízdě zřejmě došlo. Tomu také odpovídají nejnovější průzkumy Zdeňka Chudárka, který upozornil na primární profánní účel prostoru druhého patra Velké věže, tedy místa, kde byla sekundárně vytvořena kaple sv. Kříže. Ta je popsána v samostatné kapitole, kde je nastíněn její ikonografický koncept, jež dodnes není zcela jednoznačný. Nejpravděpodobněji se jedná o prolínání námětů Nebeského Jeruzaléma a *Ecclesia Triumphans* – Církve Vítězné. Náměty jsou doplněny tehdejšími aktuálními teologickými traktáty, mezi něž patřil i spis Pseudo-Dionýsia Aeropagity a dalších významných teologů.

Nástěnné malby v okenních nikách kaple sv. Kříže jsou nejprve představeny v kontextu ikonografického programu kaple a poté je rozebírána problematika

jejich restaurování. Během psaní této bakalářské práce jsem přes veškerou snahu nenalezla zásadní pramen k tomuto tématu, a to restaurátorskou zprávu Jana Pasálka o posledním restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Kříže, která by se měla nalézat v archivu Národního Památkového ústavu, kam ale bohužel před 10 lety nebyla vrácena. Kopie této zprávy bohužel zřejmě také neexistují, respektive během svého bádání se mi je nepodařilo i přes kontaktování mnoha archivu a institucí nalézt. Proto jsem přistoupila k tomuto problému metodou komparace, kdy jsem porovnávala stavy nástěnných maleb na fotografiích a zároveň jsem využila jiné Pasálkovi restaurátorské zprávy o restaurování nástěnných maleb z kostela Panny Marie na Karlštejně. Dle popisu jeho restaurátorských zásahů jsem zjistila, že postupoval podobnou metodou restaurování jako Bohuslav Slánský (který restauroval nástěnné malby v kaple sv. Kříže v 50. letech). Slánský postupoval metodou pouhého konzervování, nikoliv restaurování, jak popisuje v několika člancích a jak je také patrné z jeho restaurátorských zpráv. Moje hypotéza posledního restaurování nástěnných maleb v kapli sv. Kříže je tedy taková, že Pasálek konzervoval malby stejně jako Slánský. Otázkou zůstává, zda přemalby, které odhalil již Slánský, byly upraveny jím, nebo až Pasálkem, neboť většina fotografií nacházející se ve fototéce Ústavu dějin umění, bohužel není přesně datovaná a nelze tak přesně určit, zda retuše a restaurátorské zásahy lze připsat Bohuslavu Slánskému nebo až Janu Pasálkovi. Snaha zodpovědět tedy palčivou otázku, zda lze ve třetím králi z výjevu Klanění tří králů spatřovat Karla IV., se mi tedy jasně zodpovědět nepodařilo. Zjistila jsem, že k nápodobivé retuši dojít mohlo a na tomto výjevu k ní také u prvního krále zřejmě došlo. Nicméně fyziognomické rysy Karla IV. jsou srovnatelné s jinými jeho podobiznami na Karlštejně a jeho zobrazení jakožto aluze, ať už na akt pokory či na poukázání touhy patřit k *Ecclesia Triumphans*, je také doložitelná!

V závěru práce se věnuji významu světla a osvětlení v kapli sv. Kříže, jež hrálo a stále hraje roli ve vnímání nástěnných maleb v okenních nikách.

Tato práce si kladla za cíl shromáždit dosavadní poznatky o nástěnných malbách a zhodnotit je v souvislosti s restaurátorskými zásahy, jež byly v kapli provedeny. Tato otázka vzhledem k absenci důležitých materiálů však zůstává stále otevřena dalšímu bádání, které snad již tyto materiály bude mít k dispozici. Ačkoliv nelze s jistotou říct, v jaké míře byly nástěnné malby v kapli sv. Kříže restaurovány, jisté je, že se jedná o jedny z nejpůvodnějších nástěnných maleb, které se nám dochovaly do dnešních dnů z doby Karla IV. S tímto vědomím je nutné také k této významné památce přistupovat a neustále mít na zřeteli její nevýslovnou hodnotu, kterou je potřeba připomínat a odborně chránit.

Seznam literatury

BALBÍN/BUSINSKÁ 1986 — Bohuslav BALBÍN / Helena BUSINSKÁ (ed.): Krásy a bohatství české země. Rozmanitosti Království českého. Praha 1986

BAREŠ 2010 — Petr BAREŠ (ed.): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010

BARTŮNĚK 1948 — Václav BARTŮNĚK: Karlštejn, zbožný odkaz otce vlasti: dějiny kapituly a děkanství Karlštejnského. Praha 1948

BARTLOVÁ 2003 — Milena BARTLOVÁ: Karlštejn jako posvátné místo a hrad sv. Grálu: kritické poznámky In: FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Klášter sv. Anežky České 23. 9. - 25. 9. 1998. Praha 2003, 331-335

BIBLE 1991 — Písmo svaté starého a nového zákona, Ekumenický překlad, Praha 1991

BLÁHOVÁ 1987 — Marie BLÁHOVÁ: Kroniky doby Karla IV., Praha 1987

BLAŽÍČEK 1949 — Oldřich BLAŽÍČEK (ed.): Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, Praha 1949

BLAŽÍČEK/KROPÁČEK 2013 — Oldřich J. BLAŽÍČEK / Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění. Praha 2013

BOUŠE/MYSLIVEC 1971—Zdeněk BOUŠE / Josef MYSLIVEC: Sakrální prostory na Karlštejně In: Umění 1971, 280-294

DURDÍK/GOTTFRIED/HORYNOVÁ/ÚLOVEC 1996 — Tomáš DURDÍK / Libor GOTTFRIED / Milada HORYNOVÁ / Jiří ÚLOVEC: Výběrová bibliografie hradu Karlštejna In: Castellologica Bohemica č. 5, Praha 1996, 363-370

DURDÍK 1997 — Tomáš DURDÍK: Několik poznámek ke stavební podobě Karlštejna In: Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997

DURDÍK 2010 — Tomáš DURDÍK: Karlštejn v kontextu hradní architektury Karla IV. In: BAREŠ 2010 — Petr BAREŠ (ed.): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010, 30-55

DVOŘÁKOVÁ 1964 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Nástěnné malby hradu Karlštejna. Praha 1964

DVOŘÁKOVÁ 1964b — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Mezinárodní význam karlštejnského dvorského atelieru malířského In: Umění XII, 1964, 362–386

DVOŘÁKOVÁ/MENCLOVÁ 1965 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ / Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn. Praha 1965

DVOŘÁKOVÁ 1967 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Mistr Theodorik. Praha 1967

DVOŘÁKOVÁ 1974 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Dvorská legenda doby Karla IV. z hlediska vzájemných vztahů literatury a malířství. Strahovská knihovna 9, Praha 1974

DVOŘÁKOVÁ 1978 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, Praha 1978

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

FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997

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

FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003

FAJT 2006 — Jiří FAJT(ed.): Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347-1437: katalog výstavy: Pražský hrad, 16. února - 21. května 2006. Praha 2006

FAJT 2016 — Jiří FAJT(ed.): Kaiser Karl IV. 1316-2016: Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung: Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Jiří Fajt und Markus Hörsch; Nationalgalerie in Prag - Wallenstein-Reitschule 15. Mai-25. September 2016, Karls-Universität in Prag - Carolinum, Kreuzgang 14. Mai-31. August 2016, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 20. Oktober 2016-5. März 2017. Prah 2016

FIŠER 1996 — František FIŠER: Karlštejn: vzájemné vztahy tří karlštejských kaplí. Kostelní Vydří 1996

FRIEDL 1950 — Antonín FRIEDL: Mistr karlštejské apokalypsy. Praha 1950

FRIEDL 1956 — Antonín FRIEDL: Mikuláš Wurmser, mistr královských portrétů na Karlštejně. Praha 1956

FRIEDL 1963 — Antonín FRIEDL: Počátky Mistra Theodorika, Prah 1963

FRINTA 2003 — Mojmír FRINTA: Plastický dekor karlštejských maleb: kontinuity vytváření techniky In: FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdob: sborník příspěvků z mezinárodního sympozia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003, 356-363

FRÖMLOVÁ 1997 — Věra FRÖMLOVÁ: Poznámky k výzdobě kaple sv. Kříže In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997 580-587

FRÖMLOVÁ 2003 — Věra FRÖMLOVÁ: Výjimečnost malby mistra Theodorika In: FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdob: sborník příspěvků z mezinárodního sympozia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003, 490-492

GOTTFRIED 2003 — Libor GOTTFRIED: Kapsule s relikviemi a autentiky z doby arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi In: FAJT 2003 — Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba: sborník příspěvků z mezinárodního symposia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003 390-392

GROHMANOVÁ 1997 — Zora GROHMANOVÁ: Průzkum deskových obrazů z kaple sv. Kříže In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997, 588-597

HAMSÍK/TOMEK 1983 — Mojmír HAMSÍK / Jindřich TOMEK: Technické paralely deskové a nástěnné malby 14. století In: Umění XXXI, 1983, 308-316

HAMSÍK 1986 — Mojmír HAMSÍK: Theodorik a dílna – addenda k technice malby In: Umění XXXIV, Praha 1986, 64-68

HAMSÍK 1989 — Mojmír HAMSÍK: K technice české deskové malby 14. století. Malba inkarnátu jako vývojové kritérium In: Technologia Artis 1, 1989 39-43

HAMSÍK 1992a — Mojmír HAMSÍK: Pastiglia – původ a technika In: Technologia Artis 2, 1992, 45-49

HAMSÍK 1992b — Mojmír HAMSÍK: Malířská technika Mistra Theodorika a její původ In: Technologia Artis 2, 1992, 45-49

HAMSÍK 1997 — Mojmír HAMSÍK: Mistr Theodorik: Technologie malby a její historické souvislosti In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997, 578-579

HAMSÍKOVÁ 1993 — Radana HAMSÍKOVÁ: Theodorik – dílenská praxe: vzory kompozice a tvarových detailů In: Technologia Artis 3, 1993 61-64

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

HLAVÁČKOVÁ 2011 — Hana HLAVÁČKOVÁ: Karlštejn (okr. Beroun) – hrad
In: VŠETEČKOVÁ 2011 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011

HOMOLKA 1997a — Jaromír HOMOLKA: Poznámky ke karlštejnským malbám. In: Umění XLV, 1997, 122-140

HOMOLKA 1997b — Jaromír HOMOLKA: Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997, 95-154

HOMOLKA 1997c — Jaromír HOMOLKA: Malíři a dílny pracující na výzdobě kaple sv. Kříže vedle Mistra Theodorika In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997, 350-368

HOMOLKA/KESNER 1964 — Jaromír HOMOLKA / Ladislav KESNER: České umění gotické: Katalog. Praha 1964

CHADRABA 1968 — Rudolf CHADRABA: Tradice druhého Konstantina a řecko-perské antiteze v umění Karla IV. In: Umění XIV., 1968.

CHADRABA 1984 — Rudolf CHADRABA: Dějiny českého výtvarného umění. 1., Od počátků do konce středověku. Praha 1984

CHUDÁREK 2001 — Zdeněk CHUDÁREK: Josef Mocker a restaurace hradu Karlštejna. In: Zprávy památkové péče 2, 61, 2001, 28–34

CHUDÁREK 2003 — Zdeněk CHUDÁREK: Příspěvek k poznání stavebních dějin velké věže hradu Karlštejna. In: Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba 2003, 469–473

CHUDÁREK 2006 — Zdeněk CHUDÁREK: Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV. In: Průzkumy památek 13, 2006, 106–138

CHUDÁREK 2010 — Zdeněk CHUDÁREK: Stavební dějiny a funkční proměny hradu Karlštejna ve 14. století. In: Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře 2010, 128–138

CHYTL 1923 — Karel CHYTL: K datování maleb karlštejnských. Ročenka kruhu pro pěstování dějin. Praha 1923, 26-40

KALISTA 1971 — Zdeněk KALISTA: Karel IV. Jeho duchovní tvář, Praha 1971

KAVKA/PAUL 1998 — František KAVKA / Prokop PAUL: Karel IV: Historie života velkého vladaře. Praha 1998

KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1/1. Praha 1984

KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1/2. Praha 1984

KROFTA 1958 — Jan KROFTA: K problematice karlštejnských maleb. In: Umění 7, 1958, 2–30

KROFTA 1975 — Jan KROFTA: Rodokmen císaře Karla IV. na Karlštejně a jeho domnělé kopie. In: Umění XXIII/1, 1975, 63–66

KUBÍNOVÁ 2006 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Imitatio Romae - Karel IV. a Řím. Praha 2006

KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972

KUTHAN 2010 — Jiří KUTHAN: K osobnosti a dílu císaře Karla IV. In: BAREŠ 2010 — Petr BAREŠ (ed.): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010, 7-29

KUTHAN/ROYT 2011 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: svatyně českých patronů a králů, Praha 2011

KUTHAN/ROYT 2016 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Karel IV.: císař a český král – vizionář a zakladatel. Praha 2016

KUTHANOVÁ 1987 — Věra KUTHANOVÁ: Velká věž na Karlštejně, stavebně historický průzkum, Praha 1987

LEGNER 1978 — Anton LEGNER: Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln Bd. 1-3. Köln 1978

LÍBAL 1948 — Dobroslav LÍBAL: Karlštejn, Praha 1948

LÍBAL /MATĚJČEK 1949 — Dobroslav LÍBAL / Antonín MATĚJČEK: České umění gotické. Praha 1949

LUKAWSKÝ 1907 — Bohuslav LUKAWSKÝ: Chrámové inventáře děkanství karlštejnského In: Památky archeologické XII., 1907, 572

MARTINICOVÁ 2010 — Dagmar MARTINICOVÁ: Restaurování na hradě Karlštejně v letech 1981.2008 z pohledu investora In: BAREŠ 2010—Petr BAREŠ (ed.): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010, 162-192

MARTINICOVÁ 2000 — Dagmar MARTINICOVÁ: Znovuotevření kaple sv. Kříže na Karlštejně In: Zprávy památkové péče 14/2, Praha 2000, 28-47

MATĚJČEK 1924 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění II, Praha 1924

MATĚJČEK 1938 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450. Praha 1938

MATĚJČEK 1984 — Antonín MATĚJČEK: Cesty umění. Praha 1984, 36-37

MENCLOVÁ 1957 — Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn a jeho ideový obsah. In: Umění 5, 1957, 277–301

MENCLOVÁ 1958 — Dobroslava MENCLOVÁ: Státní hrad Karlštejn, Praha 1958

NEJEDLÝ 2017 — Vratislav NEJEDLÝ: K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století In: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění 2017, <http://www.mc-galerie.cz/restauratori/clanky/k-vyvoji-retuse-malirskych-del-v-ceskych-zemich-ve-20-stoleti.html>, vyhledáno 5. 6. 2017

NEURWITH 1896 — Josef NEURWITH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Praha 1896

NEUWIRTH 1890 — Joseph NEUWIRTH (ed.): Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378. Praha 1990.

OHNO 2012 — Matsuhiko OHNO: Duše mučedníků pod oltářem na Karlštejně In: Sakrální s profánní prostor v dějinách křesťanské kultury a umění, sborník z konference konané 20. dubna 2012 na teologické fakultě univerzity Karlovy v Praze. Nепublikováno

OHNO 2014 — Matsuhiko OHNO: Karlštejnská Apokalypsa: Ikonografická geneze českého freskového cyklu 14. století In: Bijutsushi (Art History) č. 177, Kyoto, 2014, 133-149

PASÁLEK 1992 — Jan PASÁLEK: Mistr Theodorik, nástěnné malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně in: Technologia Artis 2, Praha 1997, 24-28

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

PECHOVÁ 2003 — Dorothea PECHOVÁ: Technologický průzkum deskových obrazů a nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně In: FAJT 2003—Jiří FAJT (ed.): Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdob: sborník příspěvků z mezinárodního sympozia, Klášter sv. Anežky České 23.9.-25.9.1998. Praha 2003, 481-485

PEŠINA/BARTUŠEK/HANŠ 1959 — Jaroslav PEŠINA / Antonín BARTUŠEK / Boris HANŠ: Gotická nástěnná malba v zemích českých 1. díl 1300-1350. Praha 1959

PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České umění gotické. Praha 1970

PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Otázky českého malířství doby Karlovy In: VANĚČEK 1984 — Václav VANĚČEK: Karolus Quartus. Sborník vědeckých prací od době, osobnosti a díle českého krále a římského císaře Karla IV., Praha 1984

PODLAHA/ŠITTLER 1903 — Antonín PODLAHA / Eduard PODLAHA: Chrámový poklad u sv. Víta v Praze, jeho dějiny a popis, Praha 1903

ROŠKOT 1904 — Jan ROŠKOT: Listiny statní a církevní, tykající se kapituly a kapitulního děkanství na Karlštejně, Praha 1904

ROYT 1997 — Jan ROYT: Umělecká výzdoba Velké věže hradu Karlštejna In: FAJT 1997 — Jiří FAJT (ed.): Magister Theodoricus: dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna. Praha 1997

ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002

ROYT 2013 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2013

ROYT 2008 — Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost 447-456 In: ČORNEJOVÁ/KUCHAŘOVÁ/VALENTOVÁ 2008

SLÁNSKÝ 1954 — Bohuslav SLÁNSKÝ: Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb In Umění II, Praha 1954, 304-318

SLÁNSKÝ 1973 — Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika v malířské tvorbě, Praha 1973

SPĚVÁČEK 1979 — Jiří SPĚVÁČEK: Karel IV.: život a dílo (1316-1378). Praha 1979

STEJSKAL 1962 — Karel STEJSKAL: Mistr Theodorik, malíř a alchymista In: Dějiny a současnost IV., 1962, 22-27

STEJSKAL 1964 — Karel STEJSKAL: Spor o Theodorika In: Umění XII, 1964, 575-597

STEJSKAL 1970 — Karel STEJSKAL: Nástěnné malířství In: PEŠINA 1970—Jaroslav PEŠINA: České umění gotické. Praha 1970 177-201

STEJSKAL 1971 — Karel STEJSKAL: Kaple sv. Kříže na Karlštejně In: Umění a řemesla 16, 1971, 29-35

STEJSKAL 1976 — Karel STEJSKAL: Matouš Ornys a jeho „Rod císaře Karla IV.“ In: Umění XXIV/1, 1976, 13–58

STEJSKAL 1978 — Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978

STEJSKAL 2003 — Karel STEJSKAL: Ještě jednou o datování a atribucích karlštejských maleb In: Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba, n: FAJT Jiří (ed.), Praha 1997, 343–350

TEIGE 1907 — Josef TEIGE: Listiny děkanství karlštejského z let 1322 – 1625. In: Věstník královské společnosti nauk, Třída filosoficko-filologická 6 – 7, roč. 1906, 1907

TOMEK/PECHOVÁ 1992 — Jindřich TOMEK / Dorothea Pechová: Analýza nástěnných maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně In: Technologia Artis 2, 1992, 29-32

TŘEŠTÍK 1992 — Jiří TŘEŠTÍK: Figurální kresby pod deskovými obrazy v kapli sv. Kříže na Karlštejně In: Technologia Artis 2, 33-36

VACKOVÁ 1949 — Růžena VACKOVÁ: Světlo jako samostatný výtvarný živel In: Cestami umění, Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka, BLAŽIČEK Oldřich Jakub (ed.), Praha 1949, 17-20

VANĚČEK 1984 — Václav VANĚČEK: Karolus Quartus. Sborník vědeckých prací od době, osobnosti a díle českého krále a římského císaře Karla IV., Praha 1984

VÍTOVSKÝ 1992 — Jakub VÍTOVSKÝ: Několik poznámek k problematice Karlštejna In: Zprávy památkové péče 19, 1992, 1-14

VŠETEČKOVÁ 1993 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Plastické elementy v nástěnné malbě 12-14. století In: Technologia Artis č. 3, Praha 1993

VŠETEČKOVÁ 2006 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna: (stav po restaurování: sborník příspěvků z kolokvia uspořádaného Ústavem dějin umění AV ČR v refektáři kláštera Na Slovanech v Praze ve dnech 5.5.-7.5.2004). Praha 2006

VŠETEČKOVÁ 2010 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Krátká úvaha ke karlštejskému apokalyptickému cyklu In: BAREŠ 2010 — Petr BAREŠ (ed.): Karlštejn a jeho význam v dějinách a kultuře. Praha 2010, 79-92

VŠETEČKOVÁ 2011—Zuzana VŠETEČKOVÁ: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách. Praha 2011

WIRTH 1957 — Zdeněk WIRTH: Umělecké památky Čech, Praha 1957

ZAP 1858 — Karel Vladislav ZAP: Kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny na Karlštejně In: Památky archeologické III, 1858, s 75-80

Seznam pramenů

Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech:

Stavebně-historický průzkum č.259, SHP prosinec 1975 Vedoucí ateliéru a úkolu: Dr. M. Líbal, zpracovala Dr. M. Vilímková

Stavebně-historický průzkum, RD 44, 1962 Zpráva o objednávce na restaurování nástěnných maleb v kapli ak. Mal. B.B. Slánským a L.Slánsko0075

Restaurátorská zpráva 1598 Karlštejn - restaurování nástěnné malby gotické v kapli sv. Kříže ve 3 výklencích-J. Pasálek, 1980-82

Stavebně-historický průzkum, RD 2361, Zpráva a fotodokumentace o restaurování nástěnné malby v kostele P. Marie na hradě Karlštejně, Jan Pasálek, 1994

Archiv hlavního města Prahy:

Sbírka fotografií, sign. VI 37/8c, XII 214, XII 215 a XII 970

Rakouský státní archiv ve Vídni:

Archives des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht:Fasz. 45. Karlstein, die Akten erliegen unter den Zahlen 213 und 215 ex 1780

Obrázková příloha

1. **Hrad Karlštejn**, Pohled na hrad od jihozápadu.



2. **Fragment původního okna z kaple sv. Kříže, 1. Velké věže.**



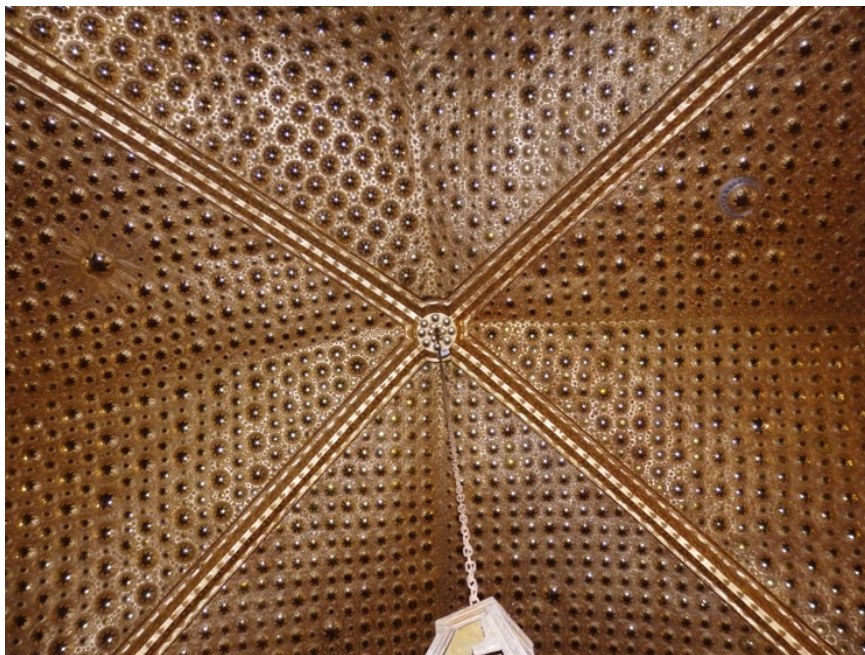
3. Kaple sv. Kříže, Karlštejn.



4. Inkrustace a zlacení, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



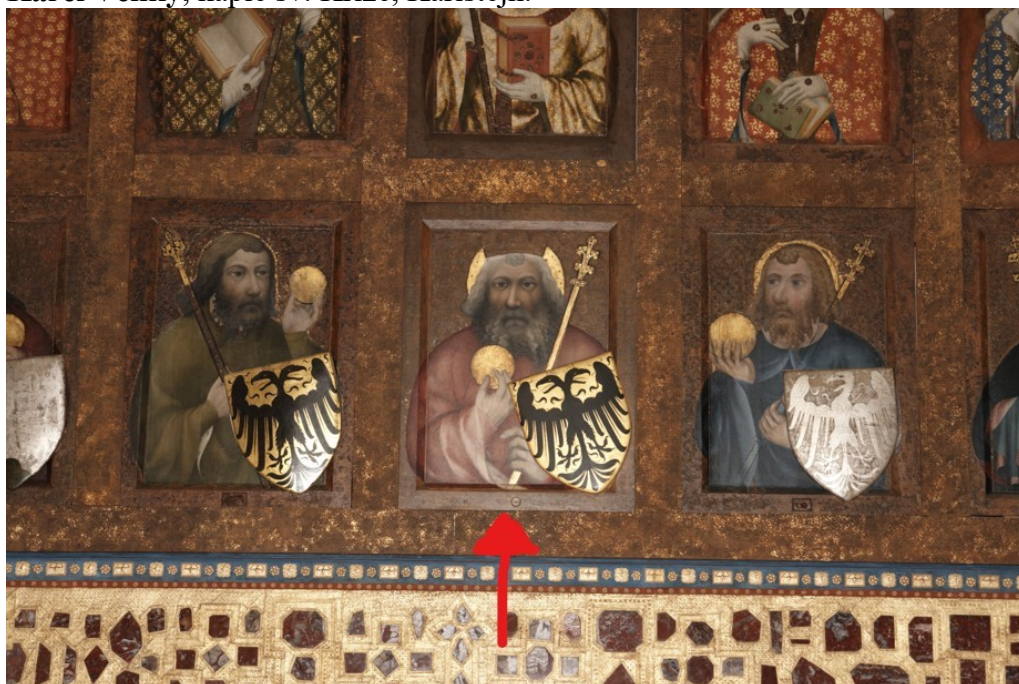
5. Klenba, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



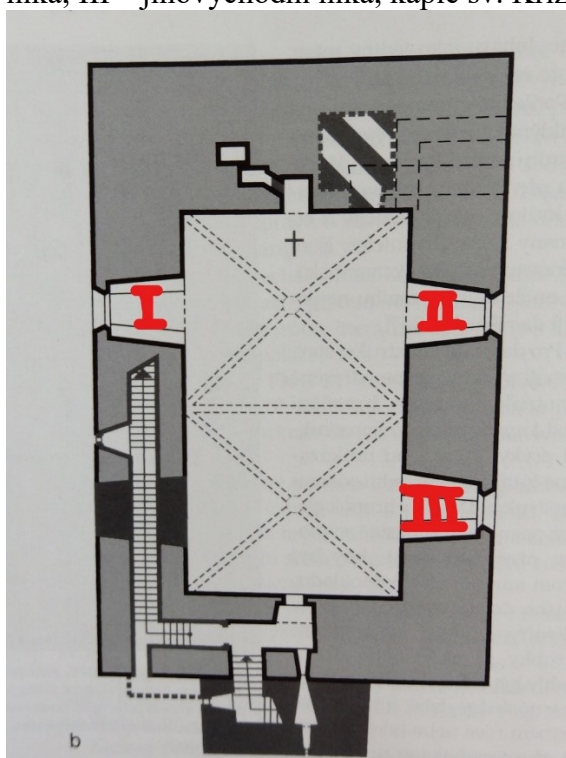
6. Nebeská tělesa v klenbě kaple sv. Kříže, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



7. **Karel Veliký, kaple sv. Kříže, Karlštejn.**



8. **Okenní niky v kapli sv. Kříže: I – západní nika, II – severovýchodní nika, III – jihovýchodní nika, kaple sv. Kříže, Karlštejn.**



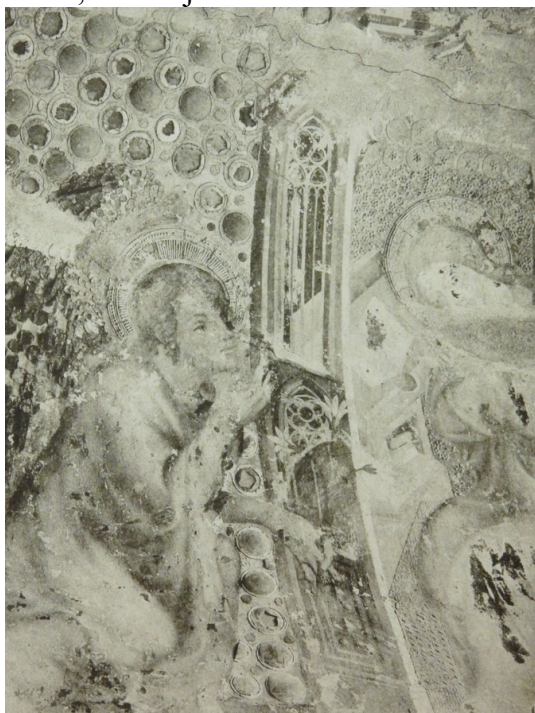
9. **Klanění tří králů** - omítnuté trhliny na výjevu Klanění tří králů, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



10. **Zvěstování Panně Marii a Navštívení Panny Marie** - omítnuté trhliny na výjevu Zvěstování a Navštívení, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



11. **Zvěstování Panně Marii**– detail výjevu, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



12. **Zvěstování Panně Marii**, dnešní stav, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



13. **Klanění tří králů** – detail třetího krále, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



14. **Klanění tří králů** – detail třetího krále, dnešní stav. severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



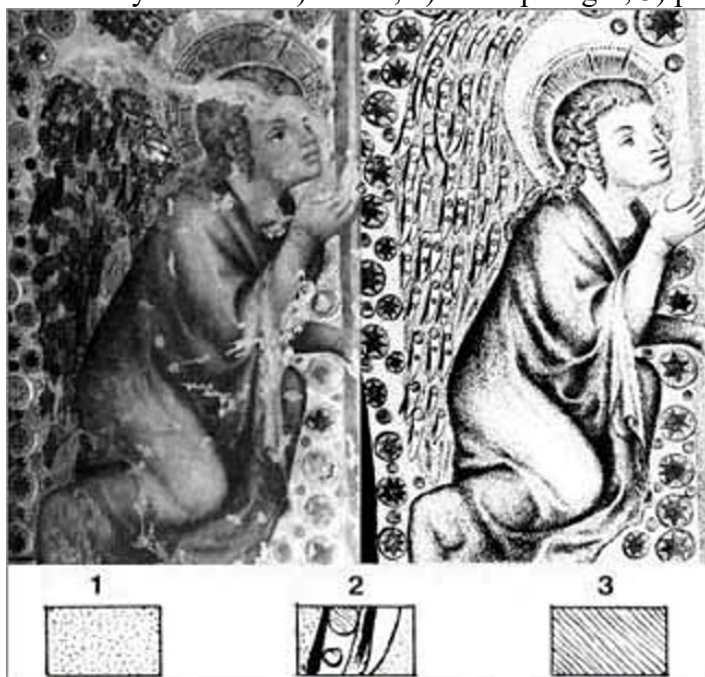
15. **Podobizny Karla IV., I** – Kaple sv. Kateřiny, **II** – Ostatkové scény, kostel Panny Marie **III** – Klanění tří králů severovýchodní nika, kaple sv. Kříže Karlštejn.



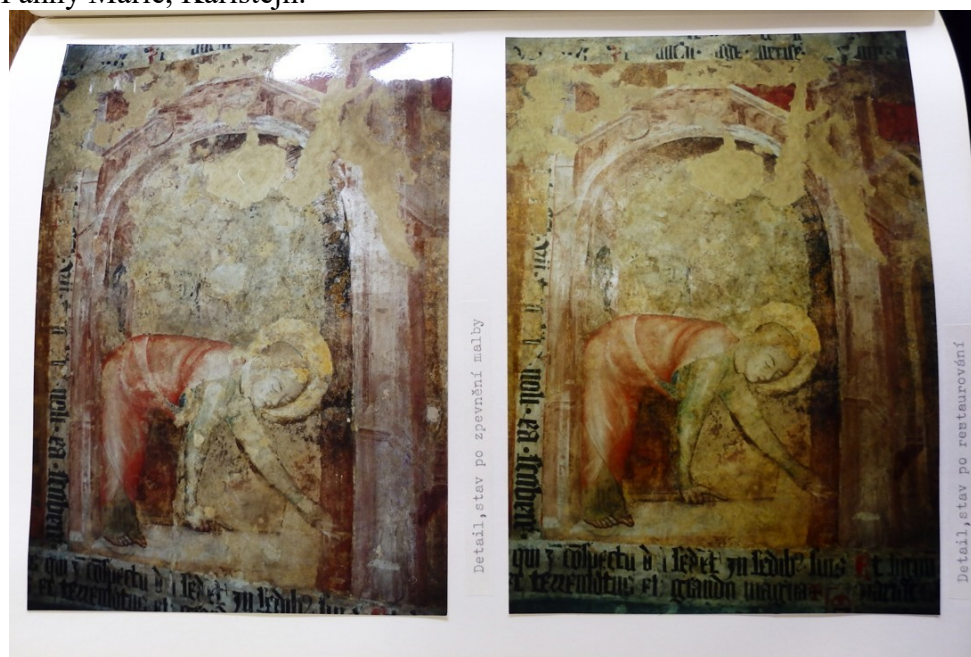
16. **Zjevení Apokalyptického Boha** - detail, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



17. **Zvěstování Panně Marii**– Archanděl Gabriel. Vlevo - stav malby po restaurování, vpravo - nákres, rekonstruuující původní stav křídla podle dochovaných otisků: 1) malba, 2) kov s pastiglií, 3) pastiglia.



18. **Zjevení Janovo** - Jan rozměruje chrám rákosovou mírou, vlevo – Detail, stav po zpevnění malby. Vpravo – Detail, stav po restaurování., kostel Panny Marie, Karlštejn.



19. Severovýchodní nika, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



20. Západní nika, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



21. Jihovýchodní nika, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



22. Klanění tří králů – detail první král, dnešní stav, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



23. **Klanění tří králů** – detail první král, Neuwirth 1896, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



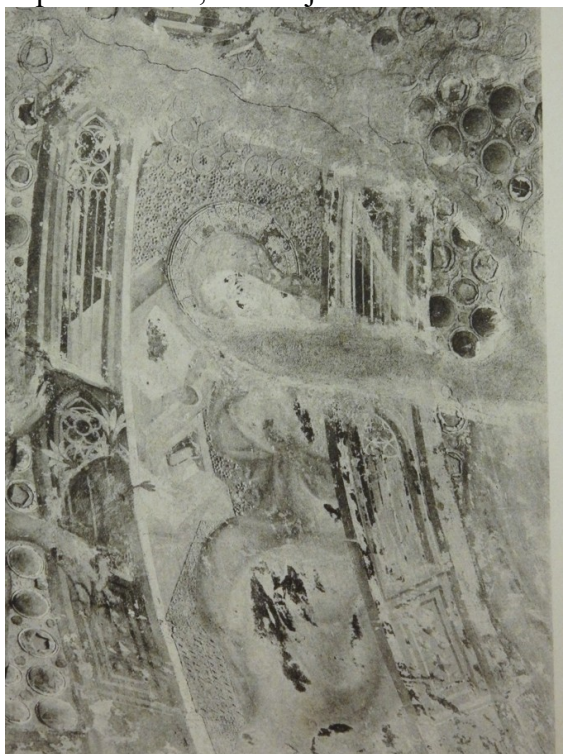
24. **Klanění tří králů** – detail první král, Eckert 1904, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



25. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail očí, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



26. **Zvěstování Panně Marii**– detail Panny Marie, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



27. Klanění čtyřadvaceti starců, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



28. Sv. Šimon – detail pastiglia na deskové malbě, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



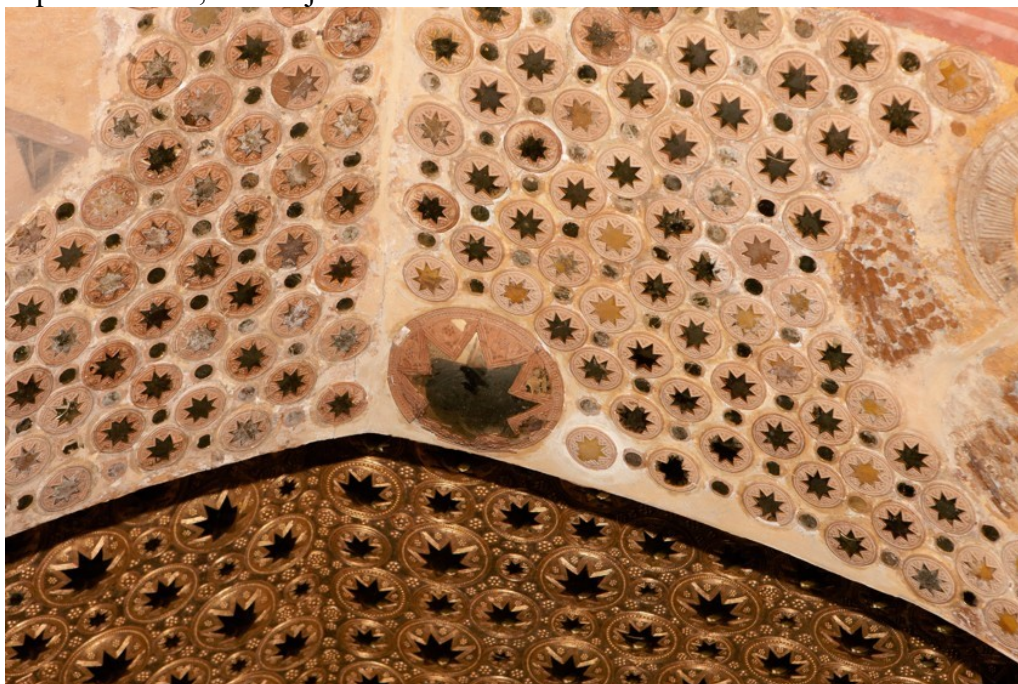
29. **Zvěstování Panně Marii** – detail pastiglií, dekor svatozáře a interiéru architektonické věže v němž Panna Maria sedí, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



30. **Zvěstování Panně Marii** – křídla Archanděla Gabriela, detail pastiglií, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



31. **Severovýchodní nika** – detail skleněných puklic, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



32. **Navštívení Panny Marie** – detail segmentů svatozáří, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



33. **Klanění tří králů** – detail segmentů svatozáře, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



34. **Klanění čtyřadvaceti starců**, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



35. **Zjevení apokalyptického Boha**, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



36. **Klanění čtyřadvaceti starců** – detail Beránka, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



37. **Klanění čtyřiaadvaceti starců** – detail starců, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



38. **Klanění čtyřiaadvaceti starců** – detail hlav starců, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



39. **Klanění čtyřiaadvaceti starců** – detail hlav starců, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn



40. **Klanění čtyřiaadvaceti starců** – detail podmalby, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



41. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail Boha, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



42. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail anděl, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



43. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail čtyři symboly, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



44. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail argusovské oči, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn..



45. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail sedm pečetí, západní nika svícniců a hvězd, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



46. **Zvěstování Panně Marii**, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



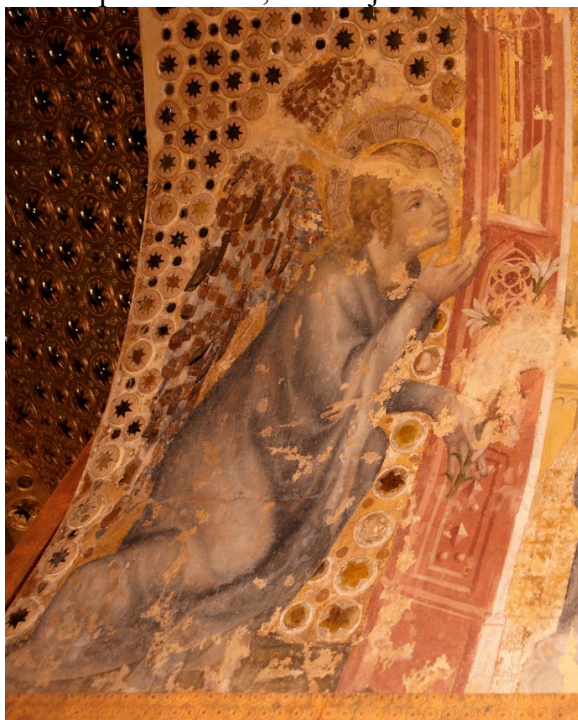
47. **Navštívení Panny Marie**, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



48. **Klanění tří králů**, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



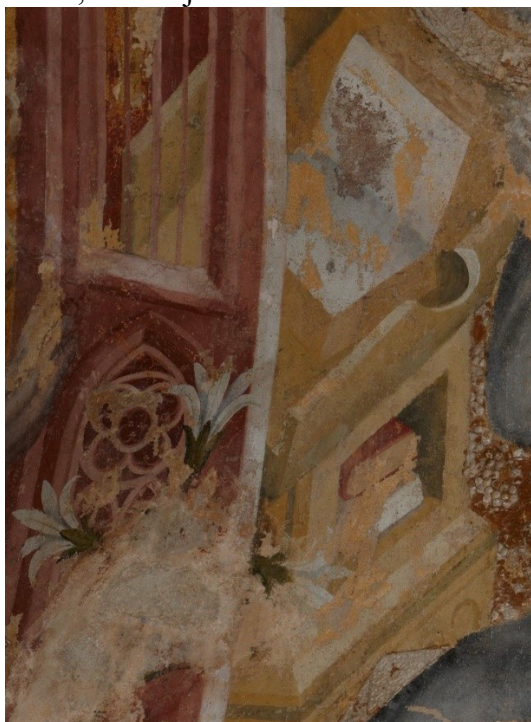
49. **Zvěstování Panně Marii** – detail Archanděl Gabriel, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



50. **Zvěstování Panně Marii** – detail Panna Marie, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



51. **Zvěstování Panně Marii** – detail pulpitu, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



52. **Navštívení Panny Marie** – detail, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



53. **Klanění tří králů** – detail boty, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



54. **Ostatkové scény** – detail boty, kostel Panny Marie, Karlštejn.



55. **Klanění tří králů** – detail zvířátek, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



56. **Klanění tří králů** – detail nádob, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



57. **Setkání Krista s Marií a Máří Magdalénou**, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



58. **Pomazání v Betánii**, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



59. Vzkříšení Lazara, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



60. Noli me tangere, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn.



61. **Setkání Krista s Marií a Máří Magdalénou** – detail knihy v rukou Krista, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



62. **Vzkříšení Lazara** – detail červeného inkarnátu, zřejmě knihy v rukou Krista, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



63. **Noli me tangere** – detail rýče v ruce Krista, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



64. **Lampa**, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



65. Ranní světlo, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



66. Odpolední světlo, kaple sv. Kříže, Karlštejn.



67. Světlo v kapli sv. Kříže zvýrazňující pastiglia na výjevu Zvěstování, Karlštejn.



Seznam vyobrazení

1. **Hrad Karlštejn**, Pohled na hrad od jihozápadu. Reprodukce z FAJT/ROYT 1997, 27, obr.5
2. **Fragment původního okna z kaple sv. Kříže**, 1. Velké věže. Foto: autor
3. **Kaple sv. Kříže**, Karlštejn. Foto: autor
4. **Inkrustace a zlacení**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
5. **Klenba**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
6. **Nebeská tělesa v klenbě kaple sv. Kříže**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
7. **Ranní světlo**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
8. **Okenní niky v kapli sv. Kříže**: I – západní nika, II – severovýchodní nika, III – jihovýchodní nika, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z VŠETEČKOVÁ 2006, 130 obr. 25b
9. **Klanění tří králů** - omítnuté trhliny na výjevu Klanění tří králů, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896, XLVII
10. **Zvěstování Panně Marii a Navštívení Panny Marie** - omítnuté trhliny na výjevu Zvěstování a Navštívení, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896 XLVI
11. **Zvěstování Panně Marii**– detail výjevu, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896 XLVI
12. **Zvěstování Panně Marii**, dnešní stav, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
13. **Klanění tří králů** – detail třetího krále, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896, XLVII
14. **Klanění tří králů** – detail třetího krále, dnešní stav. Foto: autor
15. **Podobizny Karla IV.**, I – Kaple sv. Kateřiny, II – Ostatkové scény, III – Klanění tří králů, Karlštejn. Foto: autor
16. **Zjevení Apokalyptického Boha** - detail, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896, XLIV
17. **Zvěstování Panně Marii**– Archanděl Gabriel. Vlevo - stav malby po restaurování, vpravo - nákres, rekonstruující původní stav křídla podle dochovaných otisků: 1) malba, 2) kov s pastiglií, 3) pastiglia. Foto: <https://technologieartis.avu.cz/images/technologie2/2-04-nasmalba.jpg>, vyhledáno 8. 6. 2017
18. **Zjevení Janovo** - Jan rozměruje chrám rákosovou mírou, vlevo – Detail, stav po zpevnění malby. Vpravo – Detail, stav po restaurování., kostel Panny Marie, Karlštejn. Foto: Archiv Národního památkového ústavu, Územní odborné pracoviště středních Čech, Stavebně-

historický průzkum, RD 2361, Zpráva a fotodokumentace o restaurování nástěnné malby v kostele P. Marie na Hradě Karlštejně, Jan Pasálek

19. **Severovýchodní nika**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: Archiv hlavního města Prahy, Sběrka fotografií, sign. XII 214
20. **Západní nika**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: Archiv hlavního města Prahy, Sběrka fotografií, sign. XII 215
21. **Jihovýchodní nika**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: Archiv hlavního města Prahy, Sběrka fotografií, sign. XII 970
22. **Klanění tří králů** – detail první král, dnešní stav, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
23. **Klanění tří králů** – detail první král, Neuwirth 1896, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896, XLVII
24. **Klanění tří králů** – detail první král, Eckert 1904, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: Archiv hlavního města Prahy, Sběrka fotografií, sign. XII 214
25. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail očí, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
26. **Zvěstování Panně Marii** – detail Panny Marie, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Reprodukce z NEUWIRTH 1896 XLVI
27. **Klanění čtyřadvaceti starců**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
28. **Sv. Šimon** – detail pastiglia na deskové malbě, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
29. **Zvěstování Panně Marii** – detail pastiglií, dekor svatozáře a interiéru architektonické věže v němž Panna Maria sedí, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
30. **Zvěstování Panně Marii** – křídla Archanděla Gabriela, detail pastiglií, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
31. **Severovýchodní nika** – detail skleněných puklic, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
32. **Navštívení Panny Marie** – detail segmentů svatozáří, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
33. **Klanění tří králů** – detail segmentů svatozáře, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
34. **Klanění čtyřadvaceti starců**, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
35. **Zjevení apokalyptického Boha**, západní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
36. **Klanění čtyřadvaceti starců** – detail Beránka, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
37. **Klanění čtyřadvaceti starců** – detail starců, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor

38. **Klanění čtyřadvaceti starců** – detail hlav starců, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
39. **Klanění čtyřadvaceti starců** – detail hlav starců, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
40. **Klanění čtyřadvaceti starců** – detail podmalby, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
41. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail Boha, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
42. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail andělé, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
43. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail čtyři symboly, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
44. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail argusovské oči, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
45. **Zjevení Apokalyptického Boha** – detail sedm pečetí, svícňů a hvězd, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
46. **Zvěstování Panně Marii**, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
47. **Navštívení Panny Marie**, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
48. **Klanění tří králů**, severovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
49. **Zvěstování Panně Marii** – detail Archanděl Gabriel, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
50. **Zvěstování Panně Marii** – detail Panna Marie, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
51. **Zvěstování Panně Marii** – detail pulpit, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
52. **Navštívení Panny Marie** – detail, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
53. **Klanění tří králů** – detail boty, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
54. **Ostatkové scény** – detail boty, kostel Panny Marie, Karlštejn. Foto: autor
55. **Klanění tří králů** – detail zvířátek, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
56. **Klanění tří králů** – detail nádob, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
57. **Setkání Krista s Marií a Máří Magdalénou**, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
58. **Pomazání v Betánii**, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
59. **Vzkříšení Lazara**, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor

60. **Noli me tangere**, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
61. **Setkání Krista s Marií a Máří Magdalénou** – detail knihy v rukou Krista, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
62. **Noli me tangere** – detail rýče v ruce Krista, jihovýchodní nika kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor
63. **Odpolední světlo**, kaple sv. Kříže. Karlštejn. Foto: soukromý fond Oliny Haluškové
64. **Světlo v kapli sv. Kříže zvýrazňující pastiglia na výjevu Zvěstování**, Karlštejn. Foto: autor
65. **Lampa**, kaple sv. Kříže, Karlštejn. Foto: autor