

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

Zobrazení Ženy sluncem oděné ve Velislavově
bibli a její ideové a ikonologické souvislosti

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Tauchmanová

Vedoucí diplomové práce: doc. Ing. PhD. Pavol Černý

OLOMOUC 2009

PODĚKOVÁNÍ:

Děkuji všem, kteří mi byli při psaní bakalářské práce nápomocni, zejména panu docentu Pavlu Černému za věcné připomínky a rady a Mgr. Jiřině Maglenové za jazykovou korekturu práce.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že práci jsem napsala samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

.....

Obsah

| | |
|--|----|
| Obsah..... | 3 |
| Úvod..... | 5 |
| Dvanáctá kapitola Zjevení svatého Jana..... | 7 |
| Zjevení svatého Jana 12, 1 – 6..... | 7 |
| Zjevení svatého Jana 12, 7 – 12..... | 9 |
| Zjevení svatého Jana 12, 13 – 18..... | 10 |
| Žena sluncem oděná..... | 12 |
| Apokalyptická žena v apokalyptickém cyklu..... | 12 |
| Typy Ecclesie – Marie..... | 12 |
| Apokalyptická žena jako samostatný obrazový typ..... | 13 |
| Velislavova bible..... | 14 |
| Žena sluncem oděná ve Velislavově bibli..... | 15 |
| Karlštejnské malby..... | 16 |
| Žena sluncem oděná v kapli Panny Marie..... | 17 |
| Mikuláš Wurmser ze Štrasburku..... | 21 |
| Texty pod zobrazením..... | 23 |
| Výklady Apokalyptické ženy..... | 24 |
| Klášter na Slovanech..... | 25 |
| Dosavadní bádání..... | 26 |
| Založení kláštera..... | 27 |
| Nástěnné malby..... | 28 |
| Žena sluncem oděná..... | 30 |
| Inspirační zdroje..... | 31 |
| Sibyla..... | 31 |
| Kostel Jakuba Většího v Libiši..... | 32 |
| Dosavadní bádání..... | 34 |
| Žena sluncem oděná..... | 35 |
| Libiš – Libuše..... | 37 |

| | |
|--|----|
| Motiv čelenky a koruny | 38 |
| Závěr | 40 |
| Poznámky..... | 41 |
| Literatura | 49 |
| Summary | 54 |
| Příloha 1. Listiny Mikuláše Wurmsera | 56 |
| Příloha 2. Obrazová příloha..... | 57 |
| Příloha 3. Seznam vyobrazení | 64 |
| Příloha 4. Seznam zobrazení na CD | 65 |

Úvod

Velislavova bible představuje jednu z našich cenných knižních památek z poloviny 14. století z doby Karla IV. Kodex v sobě skrývá bohaté iluminace biblických textů, kterými je možné se zabývat v ikonografickém rozboru. Zobrazení, které jsem si z tohoto kodexu vybrala, je výjev na foliu 163 recto. Objevuje se v něm žena sluncem oděná z dvanácté kapitoly knihy Zjevení svatého Jana. Tento motiv pokračuje zobrazením na foliu 163 verso, kde žena utíká před drakem na poušť.

Podobná zobrazení, která se mi podařilo najít, se nacházejí v kapli Panny Marie na Karlštejně, v ambitu emauzského kláštera v Praze Na Slovanech a v presbytáři kostela svatého Jakuba v Libiši. Mým záměrem je tato zobrazení porovnat s původním z Velislavovy bible a poukázat na jednotlivé odchylky.

Tato tři zobrazení jsou vzájemně propojena a ovlivněna. Podle některých znaků je možné, že autor karlštejnských maleb pracoval i na malbách v ambitu kláštera Na Slovanech. I když malby kostela v Libiši jsou o tři desetiletí mladší, malíř zde nejspíš použil předlohy z ambitu emauzského kláštera.

Jednotlivá vyobrazení, žen oděných sluncem, se v některých detailech od sebe odlišují. Jeden z odlišujících znaků je jejich postoj, který také dokládá dobu, ve které bylo zobrazení provedeno. Dalším odlišujícím znakem žen je pokrývka a ozdoba hlavy. Ve většině zobrazení můžeme vidět na hlavách ženy roušku s čelenkou s dvanácti hvězdami kolem hlavy, ale objeví se také žena s korunou.

Výjevy v emauzském klášteře a v kostele sv. Jakuba v Libiši se také odlišují od ostatních zobrazení. Jednak postavami Sibylly a Augusta a tím, že výjevy nepokračují v dalším zobrazení následujícího děje.

Úkolem této práce je shromáždit dostupnou odbornou literaturu a analogické zobrazení na starších a soudobých památkách. Tato zobrazení budou srovnávána s výjevem ve Velislavově bibli.

Dvanáctá kapitola Zjevení svatého Jana

Dvanáctá kapitola v knize Zjevení svatého Jana, která je poslední knihou Nového zákona a zároveň poslední knihou Bible, začíná popisem velikých znamení, a viditelných jevů na obloze veškerého světa. Svatý Jan se v prvním verši zmiňuje o velikém znamení na nebi, kde se ukázala Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy. Pak vyprávění sv. Jana pokračuje jiným znamením na nebi, kde se objevil drak s deseti rohy a sedmi hlavami a na každé z nich měl královskou korunu. Svoji moc dokazuje tím, že smete třetinu hvězd z oblohy a hodí na zem. Pak vyčkává před ženou, aby pohltil její právě narozené dítě.¹

Zjevení svatého Jana 12, 1 – 6

Dvanáctá kapitola je dělena do tří částí. V první se rozšiřuje boj duchovní moci a postupně nad soupeři vítězí Boží moc.

A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy. Ta žena byla těhotná a křičela v bolestech, neboť přišla její hodina. Tu se ukázalo na nebi jiné znamení: Veliký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami, a na každé hlavě měl královskou korunu. Ocasem smetl třetinu hvězd z nebe a svrhl je na zem.

A drak se postavil před ženu, aby pohltil její dítě, jakmile se narodí. Ona porodila dítě, syna, který má železnou berlou pást všechny národy; ale dítě bylo přeneseno k Bohu a jeho trůnu. Žena pak uprchla na poušť, kde jí Bůh připravil útočiště, aby tam o ni bylo postaráno po tisíc dvě stě šedesát dní.²

V žádné jiné kapitole Apokalypsy není obrazová forma mytologického pozadí tak viditelná jako zde. Tento text byl takto vykládán většinou exegetů, ale výklady textu jsou rozporuplné. Části se

může porozumět tak, že od nejstarších hvězdných bájí podmíněných egyptskými Isis – Horus – Typhon – Stoff, Jan ve volném utváření znovu navázal. Pověst vypráví o slunečné nebeské bohyni Hathor – Isis, která byla těhotná a před ohrožujícím červeným drakem Typhon – Seth uprchla na ostrov v deltě Nilu. Tam porodila syna Hora. Tento sluneční bůh později draka zabil. Zmíněná verze je také známá v řecké mytologii a obrací se v měnící se podobě báje opět na jiný národ.³

Sluncem oděná žena, která se ukazuje na obloze, nenabízí žádné příležitosti o uvažování reálného narození. Ve Starém zákoně je popisována v porodních bolestech dcera Sion, která je obrazem počátku konce světa.⁴ Žena také spoluurčuje poslední dění. Jako velké znamení ukazuje na dobu, která začíná u pátého verše.⁵ Dvanáct hvězd kolem hlavy představuje dvanáct pokolení Izraele a tím i Boží lid. Koruna je zde symbolem úspěchu a triumfu a její nepřemožitelnosti.⁶

Žena s měsícem pod nohama je triumfální motiv. V publikaci Ernsta Guldana o zobrazování Marie v triumfální antitezi, kterou zmiňuje Chadraba,⁷ se uvádí, že měsíc pod nohama Marie, Apokalyptické ženy představuje přemoženou nestálost tohoto světa a také typově odpovídá hadu z ráje, na němž vítězně stojí nová Eva – Marie. Podle výkladu svatého Augustina znamená měsíc pod nohama ženy obraz špatných křesťanů. Žena je pak církev oděná sluncem, to je dobrými lidmi.⁸

Josef Cibulka motiv měsíce podle středověké symboliky popisuje tak, že ve Slunci je viděn Nový zákon a v měsíci Starý zákon. Tyto symboly byly takto umístěny po stranách kříže. Jindy symbolika viděla v přibývajícím měsíci rostoucí církev a ve slunci Krista.⁹

Teolog ze 13. století Alexander Minorita vidí v Ženě oděné sluncem věřící církve, kteří jsou spojeni s Kristem jako žena s mužem. Oděná sluncem je oděná Kristem, který je slunce spravedlnosti. Měsíc pod nohama symbolizuje vše, co je na tomto světě proměnlivého a špatného.¹⁰

Křesťanská komunita jako pravý křesťanský Boží lid také poznávala církev se spojením zvěrokruhem. Na základě toho dává Jan obraz Panny s hvězdami do souvislosti se znamením na obloze. Ve vzhledu draka si uvědomili nepřítele, který chtěl spolknout jejich Syna. V této nestvůře se ztělesňuje pojmenování mýtické podoby soupeře Boha, který se zpodobňoval červenou barvou. V protikladu ke každému zvířeti má podobu sedm hlav a deset rohů. Jeho nárok na vládu je zobrazen v sedmi čelenkách, jeho veliká moc v počtu rohů. Sedm hlav a deset rohů zdůrazňují plnost moci zvířete. Číslo deset v komentáři značí, že moc draka je omezena.¹¹ Boha vyzývá tím, že ocasem zasáhne světový vesmírný řád a třetinu hvězd hodí na zem. Toto jeho jednání není tvůrčí, ale ničitelské. Padání hvězd předurčuje konec času.

Zjevení na obloze je prolno 5. veršem, kdy žena porodila dítě. Dodatek zdůrazňuje, že dítě je muž. Tento verš se také může považovat za porozumění žalmu: „Bude vládnout všem národům železnou holí“.¹² Narození dítěte znamená začátek nové doby.

Zjevení svatého Jana 12, 7 – 12

A strhla se bitva na nebi: Michael a jeho andělé se utkali s drakem. Drak i jeho andělé bojovali, ale nezmohli, a nebylo již pro ně místa v nebi. A veliký drak, ten dávný had, zvaný d'ábel a satan, který sváděl celý svět, byl svržen na zem a s ním i jeho andělé. A slyšel jsem mocný hlas v nebi: „Nyní přišlo spasení, moc a království našeho Boha i vláda jeho Mesiáše; neboť byl svržen žalobce našich bratří, který je před Bohem osočoval dnem i nocí. Oni nad ním zvítězili pro krev Beránkovu a pro slovo svého svědectví. Nemilovali svůj život tak, aby se zalekli smrti. Proto jásejte, nebesa a všichni, kdo v nich přebýváte! Běda však zemi i moři, neboť sestoupil k vám d'ábel, plný zlosti, protože ví, jak málo času mu zbývá.“¹³

Druhá část popisuje Boží boj a svržení andělů, kteří se vzpírají proti světovému řádu, chaotická moc je zničena a poražena. Podobná scéna se nachází také ve Starém zákoně.¹⁴

Archanděl Michael, podle knihy Daniel 10,13,¹⁵ jako nejvyšší kníže andělského lidu vedl nebeské vojsko. Bojoval se svými anděly proti draku a vykázal ho z blízkosti Boha a na jeho trůn vyvýšil Krista. Tato apokalyptická tradice Michaelova boje je zde svázána s židovským mýtem pádu anděla před stvořením světského světa a pravěkého protivníka Boha. V první části textu Jan po narození dítěte neříká nic víc o draku. Dále o něm mluví v dramatickém boji na nebi. Nejde však o definitivní zničení draka, ale vítězství nad ním na nebi, které andělský kníže Michael dosáhl.

Veliký drak byl označen: On je „starý had“, symbolický obraz pokušení člověka v ráji, které zavinil. Porušil Boží příkaz a povýšil se proti tvůrci světa. Se jménem ďábel a satan, která jsou synonymní, je označován jako nepřítel a soupeř Boha. Po velmi staré představě, která např. je dokládána v knize Job 1,6¹⁶ a v knize Zachariáš 3,1,¹⁷ má Satan jako žalobce lidstva přístup k božímu trůnu; zůstává však poddaný Bohu. Jan vidí v obraze podřízení svrženého draka, který ztělesňuje protisílu a uvádí do pokušení.

Mohutný hlas z oblohy, který Jan zaslechl, oznámil počátek spásy a potvrdil sílu Boha. Jásot zní s varováním, protože drak je zároveň soupeř Boha i jeho lidu na zemi.¹⁸

Zjevení svatého Jana 12, 13 – 18.

Když drak viděl, že je svržen na zem, začal pronásledovat ženu, která porodila syna. Ale té ženě byla dána dvě mocná orlí křídla, aby mohla uletět na poušť do svého útočiště, kde ukryta před hadem byla zachována při životě rok a dva roky a polovinu roku. A had za ní vychrlil ze chřtánu proud vody jako řeku, aby ji smetl. Ale země přispěla ženě

*na pomoc, otevřela ústa a pohltila tu řeku, kterou drak vychrlil. Drak v hněvu vůči té ženě rozpoutal válku proti ostatnímu jejímu potomstvu, proti těm, kdo zachovávají přikázání Boží a drží se svědectví Ježíšova. A drak se postavil na břeh moře.*¹⁹

Třetí část navazuje na 6. verš a obrací se na poušť, kam utíká žena – svatá obec (církve) na zemi. Aby se žena dostala na místo v poušti, získala orlí křídla. Drak svržený na zem využil tento čas a namířil svůj hněv proti matce dítěte, které on nemohl dopadnout. Pronásledoval ji na poušti a chtěl ji utopit proudem vody, který vylétl z jeho tlamy. Země ženě pomohla a proud vody pojala. Podobný obraz ve Starém zákoně skýtá průchod Izraelitů rudým mořem.²⁰

Hněv draka nad nepodařeným útokem na ženu, která je nyní pod ochranou Boha, obrací se nyní proti jejímu dítěti, proti všem křesťanům. Proti nim vede drak válku. Oni nejsou ušetřeni strachu a hrozeb, každý jednotlivý musí v boji prokázat sílu rozumu.²¹ Žena se dostává na poušť, která je symbolem Boží blízkosti. Zde je také analogie s izraelským národem, který putoval 40 let pouští. S motivem pouště je také spojuje naděje s milostivým jednáním Boha s lidem.²²

Žena odlétající na poušť představuje vítěznou církev spasenou v nebi. Tento výjev se také spojuje s Assumptou, Nanebevzatou Pannou Marií, která je spojená s Kristem. Je zde naznačen vztah matky k dítěti, Synu Božímu. Maria je tu prototypem církve.²³

V ženě, která symbolizuje pravý Boží lid na zemi, je určitým způsobem nebe na zemi. Žena, Bůh a jeho Pomazaný se stávají silnými a jedinečnými. Křesťané dosáhnou spásy, když budou věrní Kristovu svědectví a Božím přikázáním. Satanova moc i tak zůstává omezena. Bůh a jeho Pomazaný mají v rukou úděl křesťanů.

Žena sluncem oděná

Teologové v rané církvi rozuměli apokalyptické ženě jako obrazu církve. Slunce znamenalo Krista, měsíc křest. Dvanáct hvězd kolem hlavy zvěrokruh, později apoštoly. Narození symbolizovalo a symbolizuje opětovné narození při křtu. Drak představoval satana, jak se uvádí v Lexikonu der christlichen Ikonographie.²⁴ Luther interpretuje ženu na poušti jako skrytou církev pod útlakem papežství.

Na východě je spojena s Apokalyptickou ženou také církev jako Maria. Od 12. století získává mariánský výklad na důležitosti.²⁵

Apokalyptická žena v apokalyptickém cyklu

Od 9. století se objevuje Apokalyptická žena v knižní malbě jako církev, s dítětem i bez něho, s drakem proti sobě, měsícem a sluncem u nohou.

Ve španělských ilustracích²⁶ je popisována vize narození jako křest a Apokalyptická žena jako církev. Toto zobrazení v ranné malbě odpovídá textu většinou dvakrát v rámci obrazu. Se slunečním kotoučem před prsy a s hvězdami a měsícem a s křídly na poušti. Dále se zobrazuje drak chrlící vodu, odebrání dítěte andělem, boj sv. Michaela. Později se objevuje dítě ve sluneční mandorle před prsy.

V malířství 12. století se ve Francii a v Itálii poprvé objevuje pojmenování dítěte jako Vykupitele. Obraz Apokalyptické ženy tím naráží na Marii, ale také je rozuměna jako Ecclesia. Ta se ještě objevuje jako Apokalyptická žena v tradiční ikonografii na apokalyptickém oltáři Mistra Bertrama z Mindenu. Jako okřídlená Ecclesia v pustině je ztělesněna také v Dürerově apokalyptickém cyklu a Lutherově bibli.

Typy Ecclesie – Marie

Od 12. století se začíná ve výkladu a obrazových zobrazeních v souvislosti s rozvojem mariologie výklad k Marii a interpretace Ecclesie

oddělovat. Apokalyptická žena dostala mariánské rysy, které vycházejí z apokalyptického textu a je církví využíván. Tradiční ikonografii ve smyslu spojených typů ukazují památky z Nizozemí knihy z 15. století.²⁷

Apokalyptická žena jako samostatný obrazový typ

V iluminaci apokalyptického komentáře Ruperta z Deutzu (okolo 1170) se objevuje apokalyptická žena poprvé, kde je posuzována s výrazy Zvěstování Panny Marie. V Liber matutinalis jsou spojeny dvě události. Odebrání chlapce – Krista a útěk ženy před drakem. Zobrazení vztahu Kristus – slunce – žena se objevuje v Novum Testamentum ze 13. století na foliu 163, kde Kristus se stává viditelným ve slunečním kotouči před tělem Apokalyptické ženy. V Liber depictus²⁸, okolo roku 1350, je zobrazen trpící Kristus ve sluneční mandorle. Je to odkaz na Immaculata Conceptio a vlastní Nanebevzetí Panny Marie. Stejně madonino utváření Apokalyptické ženy odpovídá rozšíření mariánského obrazu s apokalyptickými symboly. Na fresce korunovace Panny Marie v Brunšvickém dómu z roku 1220 – 30, je zobrazen měsíc, slunce a věnec z hvězd nebeské královny. Toto zvolené zobrazení zdůrazňuje představu Apokalyptické ženy, která rozděluje apokalyptické symboly na světské a nebeské části. Odtud se potom vede analogie k Nanebevzetí Panny Marie.

V pozdním středověku se skrze změnu Mariina významu stalo podstatným osamostatnění obrazového typu a vznikl typ „Madona na srpku měsíce“. Apokalyptická žena od 13. století se začala zobrazovat v samostatné formulaci ve skulptuře s méně apokalyptickými atributy.²⁹

Nové uspořádání apokalyptického vidění nabízí Giotto v kapli S. Croce ve Florencii vymalovaným před rokem 1330. Ve spojení s majestátními scénami na obloze vedle Krista spočívá Apokalyptická žena s dítětem vedle sebe. Tento obraz může být srovnatelný s obrazem narození Krista.

Dalším zobrazením apokalyptického cyklu se setkáváme na Karlštejně na konci 50. let 14. století. Zde je zobrazena Maria s dítětem a září kolem pasu, vedle toho Marie jako Apokalyptická žena. Ženu oděnou sluncem můžeme dát do souvislosti s viděním císaře Augusta. Tento motiv zdobí ambit kláštera Na Slovanech.

Samotné znázornění mariánského typu Apokalyptické ženy zažívá později v 16. století změnu k Immaculatě-Nanebevzaté. Apokalyptické symboly slunce, měsíc, věnec z hvězd a drak jsou chápány v jiném významu. Slunce a měsíc se stávají zároveň symboly čistoty. Drak je ztotožňován ve Starém zákoně s hadem.³⁰

Po odebrání apokalyptické ženy a dítěte se v malířství znázorňovala tato scéna bojem anděla proti draku. Okřídlená Apokalyptická žena bez věnce s hvězdami a s měsícem, s rozšlápnutou hlavou hada.

Velislavova bible

Velislavova bible se nachází v Národní knihovně České republiky v Praze pod signaturou XXIII.C.124. Od roku 2006 je kulturní národní památkou pod číslem rejstříku ústředního seznamu 101424.³¹ Vznikla kolem poloviny 14. století z podnětu kanovníka a mistra pražské univerzity Velislava, který je vyobrazen na fol. 188r jak klečí před zobrazením sv. Kateřiny, patronky teologů a filozofů. Z toho se dá také předpokládat, že byl příslušníkem duchovního stavu. Lze jej ztotožnit s pražským kanovníkem téhož jména, notářem krále Jana Lucemburského a pozdějším notářem a protonotářem Karla IV. Kniha vznikla ve světské, laické dílně pravděpodobně v Praze.

Rozsah díla vyžadoval sloh, který se soustřeďoval na nejpodstatnější znaky vyjadřující námět. Bylo upuštěno od znázornění terénu a pozadí. Tím se obrazy zjednodušily a postavy a předměty bylo možné snáze spojit s vysvětlujícími nápisy. Bylo tak i zdůrazněno

působení hlavního výrazového prostředku – kresby. Linie skoro všude vymezuje obrysy tvarů, barvě připadá úloha pouze doprovodná, třebaže rovněž důležitá – barva totiž netlumočí jenom skutečnost, ale má i význam dekorativní nebo symbolický.

Ilustrace jsou dílem více malířů. Obrazy v první části jsou dílem vyspělejšího malíře a jsou provedeny pečlivěji než zbytek knihy. Kresba je zde propracovanější a barevná skladba tlumenější. Vše nasvědčuje tomu, že výtvarně hodnotnější obrazy provedl hlavní mistr dílny. Slabší kvalita kreseb střední části od sedmého do devátého kvartenu naznačuje práci další osoby. Hlavy postav jsou větší než jinde, kresba je nepevná. Počínaje desátým kvaternem je kvalita kreseb opět lepší, hlavy jsou menší, kresba určitá a přesná.

V bibli se odráží stav středověkého života a společnosti, ohrožované určitou krizí, která usměrňuje pohled na biblickou minulost. Ta je zde interpretována způsobem, v němž se prolínají středověká morálka, víra v proroctví o příchodu Antikrista a projevy humanismu.³²

Žena sluncem oděná ve Velislavově bibli

Žena sluncem oděná je zobrazena na foliu 163 recto. Toto zobrazení se nachází v rámci knihy Zjevení svatého Jana (153r – 168v) a volně navazuje na předchozí pasáž na rectu 163 v horní polovině (Zj 11, 15 – 19). Žena sluncem oděná je zobrazena ve spodní části folia na levé straně, stojící na měsíci, kolem hlavy je obklopena dvanácti hvězdami a okolo poprsí slunečním kotoučem. Vedle ženy téměř celou zbylou plochu zabírá okřídlený drak, který má jednu větší hlavu a šest hlav menších. Kolem hlav se nachází deset korun. Ocasem v pravém horním rohu svrhává na zem hvězdy. V horní části výjevu nad drakem je zobrazena sakrální stavba, ze které po stranách vylézají dvě obludy chrlící oheň. Pod celým zobrazením je krátký nápis, který popisuje celý

výjev: *Draco ruffus huius capita septem decem cornuas et septem dyademata.*

Jak už bylo řečeno dříve, barevnost vyobrazení je střídavá. Sluneční kotouč a hvězdy mají červenou barvu, drak je vymalován červeně a zeleně. Kolem sakrální stavby nad drakem prosvítá modrá a červená barva.

S touto scénou také souvisí následující výjev na foliu 163 verso. V horní polovině je na levé straně zobrazena žena s korunou na hlavě, která dává dítě do nebe. Jemu zahlédneme jen nohy. Ve střední části nás zaujme drak chrlící vodu. Na pravé straně je opět žena s korunou a orlími křídly prchající na poušť. Postrádá barevnost a jsou zde zdůrazněny pouze detaily korun, nohy dítěte, dračí křídla a řeka, kterou chrlí drak. Nad touto scénou je opět nápis: *Mulier et filius eius raptus est ad deum. Mulier fugit in desertum.*

Karlštejnské malby

Jedno ze zobrazení Ženy sluncem oděné se nachází v kapli Panny Marie na Karlštejně.

Cyklus Apokalypsy je zobrazen na třech stěnách V menší kostelní věži. Tomuto tématu byly v kapli vyhrazeny stěny s výjimkou okenní niky. Monarchický akcent je obsažen už v samotné literární předloze, tj. ve Zjevení sv. Jana, jak uvádí Vlasta Dvořáková.³³

Z původního celku zde zůstalo zachováno jen torzo, a proto je nesnadné pochopit významovou vazbu jednotlivých částí cyklu. Postupným chátráním omítek a nešetrnými stavebními úpravami byl zničen pás maleb na východní stěně v pásu u stropu. Část cyklu na severní stěně a část výzdoby jižní stěny, která byla také poničena pozdějším rozšířením okna. Sled obrazů podle předlohy Zjevení sv. Jana byl od počátku záměrně narušen podle plánu císaře. Ten malíře

přinutil některé scény úplně vypustit a jiné zase naopak rozvinout ve větší šíři.³⁴

Žena sluncem oděná v kapli Panny Marie

Západní stěna kaple Panny Marie na Karlštejně je pokryta zobrazeními, která se vztahují k 9. – 12. kapitole knihy Zjevení svatého Jana. Na pravé polovině západní zdi, mezi okenním výklenkem a příčkou, která vymezila prostor kaple, se nalézají zobrazení Apokalyptické ženy prchající před sedmihlavým drakem na poušť a dále výjev Ženy sluncem oděné.

Obrazy Apokalyptické ženy utíkající na poušť a Ženy sluncem oděné, podle Jiřího Fajty,³⁵ tvoří s Ostatkovými scénami, které jsou vymalovány na západní a jižní stěně, protějšky. Tyto dvě nástěnné malby tvoří obrazovou jednotu a nejsou pouhým pokračováním cyklu namalované na východní a jižní stěně kaple.

Zobrazení ženy je na obou obrazech kladeno do protikladu. Její pronásledování po porodu dítěte (Zj 12, 6; 12, 13 – 14) a její vítězné oslavení (Zj 12, 1). V těchto malbách je Žena sluncem oděná jako stojící Madona s dítětem na levé ruce a jako Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Je zjevné, že tu jde o mariánskou koncepci, kde je Žena interpretována jako církev. Její pronásledování a poté oslavení jako triumf církve pozemské.³⁶

Tato malba má i možné svazky s osobou Karla IV. Fajt³⁷ se domnívá, že klíčem k pochopení je obraz Assumpty, kdy o ní uvažuje z hlediska Karlovy osobnosti. Ke zobrazení je možné přistupovat ze stanoviska oficiální vladařské ideologie nebo od osobního Karlova zážitku, jeho náboženského a niterného života.

Florentin Giovanni Marignola³⁸, který ve službách papežské kurie procestoval Střední Asii, Čínu, Indii a Arábii, byl pověřen císařem, aby napsal české dějiny jako součást dějin světových a v souvislosti

dějiny také zaměřené na císařství. Sibylská proroctví, která ve středověku představovala důležitou složku vladařské ideologie, vztáhl na Karla IV. a jeho titul římského císaře. Ženu sluncem oděnou tu Marignola vykládá jako zjevení, kde Tiburtinská Sibyla ukázala císaři Augustovi jeho nástupce – Krista. Při tom zvolala: „Ecce ara coeli“ – hle nebeský oltář!

Rudolf Chadraba tento výklad uvádí v souvislosti s malbou v klášteře Na Slovanech.³⁹ Nachází se v jižní křížové chodbě kláštera a představuje Sibylu Tiburtinskou. Je zde pojata jako Assumpta s dítětem, oblečená v slunci a s měsícem pod nohama. Souvislost textu a obrazu předpokládá jak Stejskal,⁴⁰ tak i Chadraba. Je také možné, že tento text mohl být podnětný pro císaře v osobní rovině, zvláště po korunovační římské jízdě. A týkal se také obřadu, na kterém si Karel IV. zakládal, když o Vánocích četl evangelium, v němž je zmínka o císaři Augustovi.

Karlštejnskou Apokalyptickou ženu, je možná také spojovat s Assumptou a viděním, které měl Karel IV. v roce 1333 o svátku Nanebevzetí Panny Marie.⁴¹ V letech 1343 – 1344 založil Karel IV. sbor mansionářů na Karlštejně, jehož mariánské zaměření bylo určeno spojením francouzských vzpomínek a prožitků z Tarenza.⁴²

Karlštejnské malby a vidění v Tarenzu má mnoho shodných znaků. Josef Cibulka ukázal⁴³, že Assumpta představovala Pannu Marii Nanebevzatou, a zároveň vyznačovala vztah ke Kristu. Nanebevzetí nemělo vlastní odpovídající ikonografii. Bylo vyjadřováno jako součást obrazu Smrt Panny Marie nebo nepřímo prostřednictvím Korunování Panny Marie. Teologická reflexe svátku Nanebevzetí Panny Marie (15. srpna) začala na západě už v 10. století a obecnější přijímání o tělesném Nanebevzetí Panny Marie se rozvinulo během 13. století. Rozhodující fáze proběhla ve 14. století a pozdním středověku. Souvisí to s rostoucím kultem Panny Marie jako prostřednice, Coredemptrix a přímlyvkyně na nebesích, neboť přímlyvkyní mohla být pouze Marie

tělesně nanebevzatá. Šlo tedy o myšlenku, která byla ve 14. století aktuální.⁴⁴ Je tedy možné, spojit obraz Ženy sluncem oděné s mariánskou úctou Karla IV. a s jeho viděním v noci ve svátek Nanebevzetí Panny Marie.

Ve vyobrazení jsou určité odchylky, které se odlišují od základního ikonografického typu.

Cibulka vysvětlil typ korunované Assumpty (tělesně nanebevzaté a oslavené Panny Marie) jednoznačně pomocí *Speculum humanae salvationis*.⁴⁵ V *Mariale Arnesti*⁴⁶, které bylo nejspíš převezeno z Itálie do Prahy, je sluneční zář vyložena jako vyjádření Mariiny bolesti nad budoucím umučením syna. Jde o motiv, který je podle soudu Fajta⁴⁷ vyjádřen kresbou Assumpty v *Liber depictus*⁴⁸ pocházejícím z minoritského kláštera v Českém Krumlově. Jak už bylo výše uvedeno, Marignola vykládá Ženu sluncem oděnou ve smyslu Sibijského proroctví jako ohlášení Kristova příchodu na zem, a tedy také jako počátek jeho pozemského působení.⁴⁹

Také Karlova rozprava „Naučení duchovní“ obsahuje v kostce celou jeho mariologii a také podává výklad o dvojobrazu Ženy prchající na poušť a Assumpty v kostele Panny Marie na Karlštejně.⁵⁰

Vlasta Dvořáková uvádí⁵¹, že Žena sluncem oděná je zde zpodobena jako Assumpta, která stojí na půlměsíci, s dítětem v ruce. Tato spojení Madony, jako alegorie církve a Apokalyptické ženy, která porodila slunce-Spasitele, jsou provedena ve starších apokalyptických cyklech. Objevují se v anglo-normanských iluminacích z konce 13. století a v Německu na počátku 14. století. Během náboženských dějin převzala Madona místo orientálních královských bohyň Isidy, Aštarot a řecké Afrodity, která porodila syna-slunce (antické báje) a přivedla na svět krále nebe i země. V takto pojatém obraze byl spatřován i symbol panovnické moci. Odznak slunce měl řecký bůh Hélios, panovníci Alexander Veliký, Augustus a další římské císaře,

němečtí a francouzští monarchové až po Ludvíka Velikého krále Slunce.⁵²

Podle Dvořákové⁵³ jde v karlštejnském zobrazení ještě o něco jiného. Srovnává Ženu sluncem oděnou s podobiznou Anny Svídnické, která je v oltářním výklenku kaple sv. Kateřiny a na dvojportrétu v nadpraží portálu. Je zde jistá podobnost obou tváří. Dá se to vysvětlit typovou podobností všech ženských obličejů, které vytvořila karlštejnská dílna, ale Dvořáková se tu nespokojuje pouze se zjištěním nahodilých podobností. Samotná obliba tématu Apokalypsy ve dvorských kruzích je vysvětlitelná i možností, kde malíř může alegorické figurální motivy předlohy nahradit osobnostmi ze současnosti. Historická situace na dvoře Karla IV. tuto možnost symbolické záměny poskytovala. Roku 1361 se Anně Svídnické narodil syn Václav IV., v němž císař Karel IV. viděl naplnění svého přání po dědici a dovršení rodového odkazu. Dvořáková zde symbolicky ztotožňuje Ženu sluncem oděnou, která porodila Mesiáše s Annou Svídnickou, která porodila Václava, dědice římské říše. Tento výklad je, podle Dvořákové⁵⁴, pravděpodobnější, že Karel IV. měl podobný akcent v tématice nástěnných maleb v oblíbě.⁵⁵

V tomto apokalyptickém cyklu je císařský pár oslavován způsobem, který byl v severské malbě vyhrazen zpodobňování zázračných příběhů, legend světic a světců. Světská zobrazení v sakrálním prostředí je možné v severské malbě pouze v umění panovnických dvorů, které si tato zobrazení mohlo dovolit.

Samotný výklad textu Apokalypsy podle Dvořákové⁵⁶, dával možnost narážky na politické souvislosti. Ženě slunce oděné, po narození syna, narostou orlí křídla, aby mohla prchnout před drakem, který ji pronásledoval.⁵⁷ Tato křídla mohou být podobná křídům heraldického říšského ptáka.

Vzhledem k tomu, jak uvádí Dvořáková,⁵⁸ na příkladu Ženy sluncem oděné, lze význam namalované postavy spojit s konkrétní

světskou postavou. Je možné, že pro celý výklad karlštejnské apokalypsy může mít dobový aktuální smysl.

Mikuláš Wurmser ze Štrasburku

Zobrazení Ženy sluncem oděné v kostele Panny Marie jak uvádí Fajt⁵⁹ je připisováno Mikuláši Wurmserovi, který byl prvním dvorním malířem Karla IV. Poprvé je doložen roku 1357.⁶⁰ Antonín Friedl připomíná⁶¹ listinu privilegií z roku 1359, kde se v souvislosti s nimi uvádí malíř, jímž byl Mikuláš Wurmser ze Štrasburku.⁶²

To, co sděluje výsada, je podle Friedla⁶³ důležité pro posouzení uměleckohistorické hodnoty vykonaného díla a původu osobnosti jeho tvůrce. Wurmser byl i podle tehdejšího nazírání cizincem a důvody jeho žádosti vyplývaly právě z tohoto cizineckého poměru. Nepatřil do království českého a právní náležitosti si musel opatřovat prostřednictvím privilegia. Tak lze také vysvětlit, proč v listině se připomíná „volné nakládání se svým majetkem podle libosti své vůle.“ V listině také zazněla připomínka k „pilnějším malování“, která nebyla neúčinná. V letech 1357 – 1360 na Karlštejně pracoval a plnil příkazy. Císař ho také za jeho práci odměnil dvorem Mořina nedaleko Karlštejna. Vše dokládá listina z roku 1360.⁶⁴

V privilegiu z roku 1360 je také Wurmser zařazen mezi dvořany krále. I když toto gesto bylo obvyklé i na jiných dvorech, je nepochybné, že Wurmserovo dílo upoutalo císařův zájem. Proto také Wurmserův podíl na výzdobě musel být větší než jen předpokládané autorství Ukřižování na oltářní menze oratoře a Apokalyptického cyklu v kostele Panny Marie.⁶⁵

Gesta podsaditých figur s krátkým krkem, individualizované tváře s nápadným nosem a plnovousem, měkká modelace drapérií odpovídají mistru Lucemburského rodokmene, který v Praze pobýval ve stejné době a bývá ztotožňován právě s Mikulášem Wurmserem. Možné také je, že tento malíř byl mistrem početnější dílny, která se podílela na

malířské výzdobě Karlštejna v císařském paláci a v menší věži.⁶⁶ Dílna měla úzký vztah ke štrasburské, franko – vlámsky orientované tvorbě druhé poloviny 50. let 14. století. Jedním z objednavatelů této dílny byl štrasburský biskup Johann von Lichtenberg, který patřil ke stoupencům Lucemburků a roku 1354 je uváděn jako Karlův sekretář.⁶⁷ Nejspíš na jeho doporučení přišel Mikuláš Wurmser na dvůr Karla IV. Sebou si přivedl několik pomocníků a v Praze založili dílnu, která roku 1356 zahájila práce na Karlštejně. V březnu 1357 je Wurmser titulován dvorním malířem Karla IV. a na Karlštejně pokračuje ve výmalbě kostela Panny Marie, jehož plán výzdoby patrně navrhl. Sám provedl jen ty nejdůležitější části, mezi něž patří Ostatkové scény a malba Ženy letící na poušť.

Fajt se ještě zmiňuje⁶⁸ o namalované lunetě nad vstupním portálem oratoře s nejstarší oficiální podobiznou Karla IV. a Anny Svídnické, která je také dílem Wurmsera. Za tyto práce byl v prosinci 1360 Karlem IV. odměněn a měl do budoucna v díle pokračovat, což by souhlasilo i s předpokládaným dokončením výzdoby mariánského kostela v letech 1362 – 1363.⁶⁹ To potvrzují také nápisy k nedochovanému pásu pod stropem, kde v místě Ostatkových scén měla být zobrazena Blanka z Valois s Karlem IV. adorující Trůn Boží milosti.⁷⁰ Na západní stěně byly v tomto místě zobrazení apoštolové s Annou Falckou a Annou Svídnickou. Rok po smrti Anny Svídnické (1362), datum Karlovy svatby s Eliškou Pomořanskou, je konečným termínem pro dataci maleb na této stěně a patrně také pro výmalbu celého kostela.⁷¹

Jak dlouho byl Wurmser v císařských službách není známo. Po roce 1360 o něm už nejsou další zmínky. Nejspíš ani nezůstal v Čechách. Lze to odvodit i ze skutečnosti, že císař osvobodil dvůr na Moříně znovu od berních dávek roku 1367 a to dvornímu malíři

Theodorikovi. Wurmser odešel z Mořiny a možná se vrátil do vlasti nebo zemřel.⁷²

Texty pod zobrazením

Na západní stěně po pravé straně okna je pod malbou sedmihlavého draka pronásledující ženu text: *„Et visum est aliud signum in celo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua X et in capitibus suis septem dyademata et canda eius trahebat terciam partem stellarum celi et misit eas in terram et cetera. Et persecutus est draco mulierem que peperit masculum et data suntz mulieri ale aquile magna ut volaret in destrum in locum suum et cetera. Et misit ex ore suo post mulierem aquqm tamquam flumen u team faceret trati a flámině et adiuuit terra mulierem et aperuit terra os suum et absorbuit flumen quod misit draco de ore suo...“⁷³*

Tu se ukázalo na nebi jiné znamení: Veliký ohnivý drak s deseti rohy a sedmi hlavami, a na každé hlavě měl královskou korunu. Ocasem smetl třetinu hvězd z nebe a svrhl je na zem. Když drak viděl, že je svržen na zem, začal pronásledovat ženu, která porodila syna. Ale té ženě byla dána dvě mocná orlí křídla, aby mohla uletět na poušť do svého útočiště, kde ukryta před hadem byla zachována při životě rok a dva roky a polovinu roku. A had za ní vychrlil ze chřtánu proud vody jako řeku, aby ji smetl. Ale země přispěla ženě na pomoc, otevřela ústa a pohltila tu řeku, kterou drak vychrlil.⁷⁴

Dále text pokračuje a vrací se k předchozí pasáži v Apokalypse *„Et signum matnum apparuit in celo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius cornua stellarum XII tec. Et mulier peperit filium masculum dui rectorus erat omnes gentes in virga ferrea et cetera...“⁷⁵*

A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy. Ta žena

*byla těhotná a křičela v bolestech, neboť přišla její hodina.*⁷⁶ Nad tímto textem je zobrazena Žena oděná sluncem.

Výklady Apokalyptické ženy

Malá plocha, na kterou bylo třeba apokalyptické výjevy stěsnat, předurčila jejich drobný formát a také vedla k redukci obrazového sledu. Jak uvádí Dvořáková⁷⁷, na výjevech je možné zjistit některé odchylky od původního textu, které je dovoleno v polohách dvorského umění. Nejasná proroctví Apokalypsy byla církevní literaturou vysvětlována různými komentáři. Morálně sociální názory komentářů odrážely vzrůstající rozdíl mezi ideologií z počátku křesťanství a morálkou současné epochy. Bojovné sociální a věroučné ostří v Apokalypse podbarvuje moment kosmického zápasu mezi starými mytologickými mocnostmi dobra a zla. V nich komentáře Apokalypsy viděly prvky egyptské a babylonské astrologie, která spojovala pozemské události s pohyby a konstalacemi hvězd. Sepětí pohybu nebeských těles a jejich uspořádání, analogické s pozicí pozemských vládců, bylo pojímáno jako základní předpoklad oslavy panovnické moci. Po této stránce byla karlštejnská Apokalypsa pokračováním myšlenky naznačené Rodokmenem v císařském paláci. Osobám králů a bohů, zobrazujících nebeské planety, připadla v cyklu tato důležitá úloha. Podobnou narážku na domněnku, že osudy lidí řídí nebeská tělesa, by obsahoval i cyklus v klášteře Na Slovanech. V kapli sv. Kříže, která představuje Nebeský Jeruzalém, je nepochybný jeho kosmologický smysl.⁷⁸

Ve 14. století se stal závazným pro výklad Apokalypsy komentář Alexandra Brémského, který žil ve 13. století. Tento německý františkán interpretuje poprvé Apokalypsu systematicky historickou metodou a každé Janovo vidění uvádí ve vztahu s některou aktuální dějinnou událostí. Ke své interpretaci našel Brém pramen v komentáři Joachima del Fiore. Joachim platil za mága a vyhlášeného proroka,

vyhledávaného samotnými panovníky, jimž podle zvrátů historických událostí připisoval úlohu přemožitele Antikrista či samotného ďábla.

Panovníky na proroctví Apokalypsy především lákala úloha světského přemožitele Satana. Sibylina proroctví a říšská pověst chtěla, aby tímto vítězem byl německý císař, který se nakonec ujal i křížových výprav.

Výklad Apokalypsy ve smyslu apoteózy silného vládce nebyl výkladem jediným. To, co Apokalypsu činilo přitažlivou, bylo její prorocké přesvědčení, že triumf utlačovatelů není věčný. Lidová víra však narážela na dvě nejistoty: kdo jsou ničemníci a kdy je možné očekávat konec starého světa. Tyto nejistoty postupně rozptylovaly krize, které zachvacovaly dosavadní opory světského řádu, papežskou kurii a světské vládce. Lidé si uvědomovali nespravedlnost vladařů ve smyslu křesťanské morálky. Byli podporováni kazateli a reformátory. Karel IV. z nařčení za Antikrista dovedl čelit obratnou sofistikou. Bez ohledu na morálně kritický výklad podstaty Antikrista z Apokalypsy, dal v sakrálním prostoru císařského hradu vytvořit své pojetí Apokalypsy. Silný anděl, od něhož se čekala náprava, má v karlštejnské Apokalypse podobu Krista. Ďáblové drží v pařátech figurku Antikrista, v pekelném kotli se nesmaží mezi odsouzenci ani jeden mnich nebo kněz, jak se zobrazovalo v ilustracích Apokalypsy ve 13. století. Zatím není jasné, jak vyústilo toto téma v hlavních výjevech severní strany. Jisté je, že Karel IV. si dovolil interpretovat některé pasáže Apokalypsy ve prospěch oslavy císařského majestátu. Nasvědčuje tomu i zmíněná nápadná podobnost tváře Ženy sluncem oděné s císařovnou Annou Svídnickou.⁷⁹

Kláster na Slovanech

Jednou z nejcennějších památek, které jsou zachovány z gotického období emauzského kláštera, jsou nástěnné malby

v klášterním ambitu. Odborné bádání v nich spatřuje jeden z vrcholů českého malířství doby Karla IV.

Dosavadní bádání

V křížové chodbě kláštera je zcela mimořádný cyklus nástěnných maleb představujících typologické uspořádání, zpravidla s jednou novozákonní scénou v horním pásu a dvěma starozákonními v dolním pásu, které takto už v roce 1898 určil a popsal Joseph Neuwirth.⁸⁰ Volba biblických námětů se shoduje se zaměřením kláštera. Jedním z patronů byl svatý Jeroným, překladatel bible do latiny, a jeden z jejich největších znalců. Dnes tyto malby představují jen torso někdejšího rozměrného cyklu. Neuwirth také věnoval pozornost typologickým rukopisům, ze kterých malíři čerpali předlohy pro své malby. Jako převládající určil *Speculum humanae salvationis*, pro christologický cyklus určil vzory v *Bibli pauperum* a *Concordatia caritatis*.

V roce 1956 byla vydána kniha Emanuela Pocheho a Jana Krofity *Na Slovanech*⁸¹, kde se autoři zabývají jednak stavebním vývojem benediktýnského kláštera a také výtvarným zobrazením. Najdeme zde publikované fotografie nástěnných maleb ambitu ve stavu před náletem v roce 1945.

Karel Stejskal v roce 1964 publikoval ikonografickou analýzu typografického cyklu kláštera na Slovanech.⁸² Vycházel z předpokladu, že objednavatelem maleb byl teolog, kterého si Karel IV. vybral. Stejskala zaujal astrologický a alchymistický výklad maleb. Na něm dokládá vliv středověkého myšlení a uspořádání jednotlivých scén. Základními tezemi se stala interpretace výjevu, kde Sibyla ukazuje císaři Augustovi Pannu ve slunci, měsíce a kameny mudrců, které odvodil z dobové mystické a astrologické literatury. Podle této literatury byl zmiňovaný výjev Karlem Stejskalem vysvětlen jako spojení měsíce a slunce a stal se imperiální symbolikou pro císaře Karla IV.⁸³

V roce 1995 uveřejnila M. Andersson-Schmitt⁸⁴ dosud neznámý popis maleb vložený v Uppsalském rukopise z počátku 15. století, z něhož je zřejmé, že emauzský soubor zobrazoval přes 85 scén. Tento popis pravděpodobně vypracoval jeden ze švédských studentů, kteří na konci 14. století studovali v Praze.⁸⁵

Vyobrazení Sibyl, ukazující císaři Augustovi Pannu ve slunci, nově interpretovala v roce 1999 Kateřina Engstová.⁸⁶ Vysvětlení odvodila z interpretace textu Marignolovy kroniky a řady mariologických studií. Studie Karla Stejskala⁸⁷ z roku 2001 se také zabývala kapitolou císaře Augusta a Sibyl, v níž analyzuje emauzskou scénu. Tématu Panny Marie stojící na hadu a Vidění císaře Augusta se věnoval také Jaromír Homolka⁸⁸, který upozornil na P. Marii ve slunci ve smyslu Assumpty a na P. Marii stojící na hadu jako Immaculatu. Citoval zejména Josefa Cibulku⁸⁹ a středověké texty. Engstová a Homolka ve zobrazení Immaculaty otevřeli velmi diskutované dogma o neposkvrněném početí Panny Marie, které bylo hodně aktuální u minoritů ve 14. století.

V roce 2007 vyšel soubor statí věnovaných znovu otevření kostela a benediktýnského kláštera Na Slovanech, který editovaly Klára Benešová a Kateřina Kubínová, ve kterém je také část věnována nástěnným malbám.⁹⁰

Založení kláštera

Vznik nástěnných maleb je těsně spjat se stavební historií ambitu. Dne 9. 5. 1346 vydal papež Kliment VI. povolení arcibiskupovi Arnoštovi z Pardubic, aby byli v českých zemích shromažďováni slovanští mniši rozptýlení po Slavonii za účelem církevních obřadů jazykem srozumitelným obecnému lidu. Následně 21. 11. 1347 vydal Karel IV. zakládací listinu, v níž sděluje Arnoštu z Pardubic, že dostal od papeže svolení, aby u podskalského kostela sv. Kosmy a Damiána zřídil

benediktinský klášter "... ke cti Boží, sv. Jeronýma, který první přeložil bibli z hebrejštiny do latiny a slovanského jazyka a sv. Cyrila, Metoděje, Prokopa a Vojtěcha, českých patronů...". Karel určil také prozatímní důchody kláštera, které později rozšiřoval. Arcibiskup vydal 14. 12. 1347 zakládací listinu, která nabyla právního charakteru po potvrzení papežskou bulou z 21. 9. 1348.⁹¹

Nedlouho po založení kláštera se začalo se stavbou klášterního kostela a přilehlých budov. O průběhu stavby není nic bližšího známo a zůstává jen dohadem, kdy mohly být obytné stavby dokončeny. Stavba kostela se protáhla do sedmdesátých let 14. století. V roce 1372 byl kostel za přítomnosti císaře slavnostně vysvěcen. Kdy byl zbudován ambit v dnešní podobě, nelze zjistit. Po odstranění vápenného nátěru se v některých klenebních polích na čelních obloucích našly zbytky dekorativních páskových spirál a kosočtverný ornament, který se také nachází nad ostěním zrušeného portálu. Dá se předpokládat, že ke stavbě ambitu došlo záhy po dokončení klášterní budovy. Je možné, že ambit a nástěnné malby vznikly kolem roku 1360.⁹²

Nástěnné malby

Nástěnné malby původně pokrývaly všechny čtyři obvodové zdi ambitu a obsahovaly téměř 90 výjevů. Asi třetina z nich byla úplně zničena leteckým náletem, který postihl klášter 14. února 1945.⁹³

Celkem se v ambitu nachází 26 polí. Téměř všechny nástěnné malby představují biblické výjevy. Zajímavé a rovněž problematické je to, že mezi popisy 23. a 24. pole jsou vsunuty čtyři další typologické skupiny z novozákonních výjevů.⁹⁴

Původní malby byly několikrát přemalovány. První přemalba se klade na počátek 15. století. Zmiňuje se o tom také nápis, který je zachovaný v jihovýchodním rohovém poli ambitu nad nadpražím dveří. Nápis uvádí ještě další přemalby z roku 1588, 1594 a 1654. Podle

Neuwirtha⁹⁵ údaje na nápisu nelze pokládat zcela za věrohodné. Nápis, který vznikl po roce 1654, byl později několikrát obnovován a přitom mohlo dojít ke změně některých letopočtů.

Stav nástěnného cyklu z poslední přemalby byl asi velmi neutěšený, jak se o tom zmiňuje Poche s Kroftou.⁹⁶ Ve východním křídle bylo nutné obnovit většinu maleb, které zmizely pod zbytky původní výzdoby.

Restaurátoři také zasáhli do krajinných partií, které přizpůsobili barokní době. Přemalba byla podle Pocheho a Krofty⁹⁷ dílem neprofesionálních restaurátorů, jak soudí podle necitlivého a místy i hrubého zásahu do původní malby. Také po řemeslné stránce malby byly nedokonalé, protože v roce 1756 si kronikář Cechner zapisuje, že vlivem povětrnostních podmínek malby opadaly a mnozí radí opatovi, aby dal ambit vyzdobit novými malbami. On sám to odmítá a přimlouvá se za zachování maleb.⁹⁸

V 19. století také byly malby v ambitu několikrát opravovány, ale jejich stav se tím nezlepšil. Koncem století byla, podle Neuwirta⁹⁹, omítka na některých místech uvolněna, potrhána, zčásti odpadla a barvy zašly tak, že některé scény nebylo možné dobře poznat. Krátce před 1. světovou válkou byl cyklus znovu restaurován, tentokrát velmi šetrně, bez větších zásahů a doplňků.

Po zrušení kláštera přistoupil památkový úřad v letech 1943 – 45 k očištění, zajištění a soustavnému průzkumu maleb v ambitu. Po náletu na Prahu 14. února 1945 došlo k destrukci emauzského kláštera a malby byly těžce poškozeny. Všechny části kláštera vyhořely, s úsilím se podařilo zachránit ambit. Přesto však na mnoha místech odpadla omítka uvolněná otřesem, jinde byly malby poškozeny úlomky skla a kusy okenních kružeb, které se zaryly do omítek. Některé kusy se podařilo sestavit a osadit je na původní místo, ale značná část maleb byla zničena.

Žena sluncem oděná

V 6. poli jižního křídla ambitu je znázorněna Sibyla, která ukazuje císaři Augustovi Pannu Marii oděnou ve slunci. Toto zobrazení je nejstarší na sever od Alp¹⁰⁰. Obraz byl přizpůsoben cyklu a tak je zobrazen ve dvou pásech.

V horním je zobrazena Panna Maria stojící na půlměsíci, držící na pravé ruce Ježíška, který se hlavou téměř dotýká matčiny tváře. Na pozadí kolem ženy plane slunce a po stranách se vznášejí dva modlíci se andělé. Ti jsou podáni velmi dynamicky. Anděl vpravo má plášť vpředu svázan do uzlu, s dvěma volně vlajícími cípy.

V dolním pásu na levé straně byla zobrazena věštkyně, Tiburtinská Sibyla, ukazující Pannu Marii císaři Octavianu Augustovi. Ten je zobrazen na pravé straně jako pohanský vládce. V ose obrazu, přímo pod Pannou stojící ve slunci a mezi sedícími postavami na trůnech, je umístěn chrám míru v podobě gotické katedrály. Vedle věštkyně stály tři ženy a vedle panovníka tři muži. Všechna volná plocha obrazu byla vyplněna hvězdami.¹⁰¹

Tuto kompozici odvodil především ze *Specula* Josef Cibulka¹⁰² v práci Korunovaná Assumpta na měsíci, kdy zároveň upozornil na starší typ Apokalyptické ženy. Pramenem byly *Mirabilia Urbis Romae* a *Legenda Aurea*. Chadraba odvodil Apokalyptickou Pannu Marii také z karlštejnských maleb na základě rukopisu *Liber depictus*.¹⁰³

Panna ve slunci emauzského cyklu nemá na hlavě korunu, která by ji označovala jako Reginu coeli, což je častý typ českých Assumpt, se kterými bývá zobrazení Ženy oděné ve slunci srovnáváno. To, co připomínalo korunu na hlavě Ženy oděné ve slunci, podle Vsetečkové, je barokní přemalba. Podobně jako František Fišer¹⁰⁴ se domnívá, že na hlavě Panny Marie byla pokrývka podobně jako u karlštejnského zobrazení Ženy oděné sluncem. Účes nelemovala úzká páska, která se objevuje u mariánských zobrazení na přelomu 14. a 15. století. Je také

pravděpodobné, jak uvádí Vsetečková, že Panna Maria neměla ani korunu, ani dvanáct hvězd, které by ji jednoznačně určily jako Assumptu nebo Reginu coeli. Tento výjev, kde Sibyla ukazuje ženu oděnou sluncem, může být chápán ve významu panenské čistoty Panny Marie a panenského mateřství.¹⁰⁵

Inspirační zdroje

Cibulka ve svém článku uvažuje o dvou pramenech¹⁰⁶. Jedním jsou *Mirabilia Urbis Romae*, která vyprávějí o Augustu úctě, který v pochybnostech povolal Sibylu a viděl stát Pannu s dítětem na rukou. Tato scéna se objevuje také i v dalších textech ze 13. století. Druhým pramenem je Zlatá legenda Jakuba de Voragine, kde se ptají Sibyly, kdy a kdo se narodí větší než císař. Ve zlatém kruhu, který se objevil, byla Panna s dítětem na klíně.

Emauzská malba neodpovídá žádné skupině. V první není zmínka o koruně, slunci a půlměsíci, druhá mluví o Panně s dítětem na klíně. Zmiňuje se o slunci, ale není zmínka o půlměsíci. Nejspíš tady bylo použito už jiného typu Madony, respektive Ženy ve slunci. Cibulka vidí vzor této malby v předlohách Apokalyptické ženy, spojené s typem Madony, kde příklad byl shledán na Karlštejně.¹⁰⁷

Sibyla

Jak uvádí Chadraba¹⁰⁸, jde o ohlas na Vergiliovu mesiášskou eklogu asi z roku 40 př. n. l., kde se zjeví císaři Augustovi jeho nástupce, ideální vládce, alternativa „božského“ Augusta. Původně byl vytouženým sluncem, nadějí říše, ale zklamal očekávání. Assumpta, Panna Marie Nanebevzatá, jejíž svátek se slaví 15. srpna, čili augusta, je také zároveň římským svátkem. Cola di Rienzo píše o tom Arnoštovi z Pardubic a míní tím, že v den Nanebevzetí Panny Marie slunce vstupuje do znamení Panny.¹⁰⁹

Podle Stejskala¹¹⁰ obraz navazuje na starou tradici. Asi od 8. století př. n. l. vystupuje v Malé Asii několik žen zvaných Sibyly, které prorokují městům jejich budoucnost. Tradice sibylinských věštek dala vzniknout legendě o Sibyle Tiburtinské a právě o císařovi Augustovi, která byla velmi oblíbená. Latinsky byla zpracována ve 12. století v *Mirabilia Urbis Romae* a ve 13. století v *Graphia aurea orbis Romae*, u Martina z Opavy, v Legendě aurea Jakoba de Voragine a ve *Speculum humanae salvationis*. Od 14. století se toto téma objevuje i ve staročeském zpracování.¹¹¹

Stejskal ve svém článku uvádí¹¹², že obraz Sibylina proroctví v emauzském cyklu se odlišuje od cizích zobrazení některými zvláštnostmi. Sibyla sedí na trůně, na hlavě má korunu a v ruce drží žezlo. Je doprovázena skupinou tří žen, které tvoří protějšek k třem dvořanům císaře. Je tedy možné říci, že z obrazu shlíží panovnický pár. S podobným uspořádáním se lze setkat v památkách českého původu. Miniatura Sibyly se nachází ve staročeském překladu *Specula humanae salvationis*, obsaženém v tzv. Krumlovském sborníku.¹¹³ Také zde má Sibyla na hlavě korunu.

Důležitá je také nástěnná malba v Libiši, na kterou je potřeba obrátit pozornost.

Kostel Jakuba Většího v Libiši

Gotický kostel sv. Jakuba Většího v Libiši u Neratovic je jednoduší kostel s polygonálně ukončeným presbytářem, který je zaklenut jedním polem křížové klenby a plochostropou lodí. Kostel byl pravděpodobně vystavěn v letech 1385 – 1390 na místě staršího kostela z konce 11. století.¹¹⁴ První zmínka o kostele je v tzv. *Libri confirmationum*.¹¹⁵ Jednoznačně se však dá říci, že kostel musel s určitostí stát před rokem 1391, protože dne 25. července 1391 byla uzavřena smlouva s mistrem Petrem Lútkou na stavbu kostela

v Medonosích. Podmínkou bylo, aby nový kostel byl vystavěn "in eadem forma prout ecclesia in Lybbyse"¹¹⁶. Z tohoto by vyplývalo, že stavitel byl také původcem kostela Libišského a vystavěl ho před rokem 1391.¹¹⁷

Kdo byli donátoři této stavby není přesně uvedeno. Z pramenů připadají v úvahu pravděpodobně vzdělaní vladykové z Obříství, kteří měli patronátní právo nad kostelem, Významná je osobnost Jana z Obříství, který v letech 1371 – 1386 dosazoval faráře do Obříství a Libuše. Roku 1388 založil oltář sv. Kateřiny v Obříství. Roku 1390 učinil almužnu klášteru pod Mělníkem. Žil ještě v roce 1398, poté zemřel a nechal po sobě vdovu Markétu, která zemřela v roce 1415. Jeho synové byli Jan a Smil. Z Libiše pocházel i Stiborius, mistr svobodných umění, který byl k roku 1386 ustanoven plebánem u kostela Panny Marie v Praze. Je zřejmé, že objednavatel měl blízko ke dvoru Václava IV. Bezpochyby spolupracoval se vzdělaným teologem, protože výběr scén je poměrně neobvyklý.¹¹⁸

Zasvěcení sv. Jakubovi Většímu, apoštolu a bratru evangelisty Jana, znamenalo, že kostelík byl zasvěcen ochránci poutníků. Hned při vstupu na sebe upoutá pozornost největší, robustní a obrovitá freska sv. Kryštofa na severní stěně lodi – rovněž patrona poutníků, obchodníků a cestujících. Obdobně při odchodu druhá zdejší největší figurální freska archanděla Michaela, rovněž mimo jiné patrona kupců. Tady se přímo profiluje program nebeské ochrany poutníků a zejména obchodníků, tedy pražských měšťanů a zakladatelů kostela, jejichž předpokládaná zámožnost plynula především z účasti na dálkovém obchodu. Ten nebyl prost nebezpečí a rizik. Zisky z obchodu ukládali pak do půdy v okolí Prahy, mimo jiné též v Libiši. Postava archanděla Michaela s mečem a váhami symbolizuje Poslední soud a je patronem přilehlého hřbitova.

Kostel je cenný především svojí freskovou výzdobou. Po dlouhou dobu, zřejmě od husitských válek, byly omítnuty a prakticky se na ně zapomnělo.

Podle bohaté výzdoby se dá předpokládat, že malíř používal a pracoval s různými předlohami, které přizpůsobil a sjednotil v samostatný výjev. Náměty nejspíš čerpal z maleb emauzského ambitu a jiných památek té doby.¹¹⁹

Dosavadní bádání

Malby byly známy od konce 19. století, prvně na ně upozornil Karel Zap v Památkách archeologických v roce 1855¹²⁰, ten znal jen malby v presbytáři a osvětlil vztah libišských maleb k emauzskému cyklu. Grueber uvádí v roce 1877 i některé malby v lodi a také se zmiňuje o pověsti, která považuje kostel za stavbu Václava IV. a jeho manželky Žofie a jím připisuje i objednání nástěnných maleb.¹²¹ Lüssner v roce 1889 popsal malby i na triumfálním oblouku a popřel Grueberovu domněnku o stavbě kostela králem Václavem IV.¹²² Uvádí zde zmínky, v nichž se kostel připomíná v letech 1344 a 1350.¹²³ Josef Braniš v roce 1892 popsal¹²⁴ malby a ztotožnil Augusta a Sibylu s Václavem IV. a Žofíí.

Malbami se dále zabýval Antonín Podlaha v Soupise památek, Antonín Matějček a Jaromír Pečírka v Uměleckých pokladech Čech v roce 1915¹²⁵, kde jsou malby detailně popsány a královský pár označen za Sibylu a Augusta. Malby podle nich nedosahují uměleckého výrazu doby a považují je jen za dobrý příklad dekorativního malířství řemeslné povahy. Matějček v Dějepise umění¹²⁶ v roce 1929 je datoval do období rané vlády Václava IV. A poukázal na jejich těsný vztah k dvorskému karlovskému umění.

V 60. letech 20. století Krása ve své stati o nástěnných malbách¹²⁷ zařazuje libišské malby do malířského proudu, který nese

rysy naturalismu. Stejskal se malbami zabýval v letech 1970 a 1984¹²⁸, kde je zhodnotil po stránce ikonografické v souvislosti s emauzskými malbami a také z hlediska slohového. K této problematice také přispěla Zuzana Plátková¹²⁹ ve své stati z roku 1980. Malby byly odkryty před rokem 1855, konzervovány v roce 1942 malířem Čílou a znovu restaurovány v letech 1968 – 1970 M. Kašparovou a D. Sukdolákovou. V roce 1999 je restaurovala Hamříková a Nečásková.¹³⁰

Žena sluncem oděná

Na jižní stěně presbytáře na ploše celého pole je velká kompozice *Sibyla ukazuje Augustovi Pannu ve slunci*. Pod tímto výjevem probíhá pás se šesti apoštoly. Pod figurálními výjevy je namalována drapérie. Žena stojí na půlměsíci s dítětem v pravé ruce a se žezlem v ruce levé. Po stranách se kolem ženy vznášejí dva andělé, kteří v rukou drží hudební nástroje a nad ženou je zobrazen v poprsí další anděl. Ve spodní části sedí po stranách dvě postavy muže a ženy s nápisovými páskami. Scény v presbytáři jsou velké a svědčí o menším zájmu malíře o prostor. Jednotlivé postavy jsou umístěny na neutrálním pozadí zdobené tapetou s drobnými růžicemi. Scéna navazuje na starší předlohu emauzského ambitu a je jejím volným opakováním.

Výjev nástěnné malby v libišském kostele zobrazuje stojící Marii ve slunci a na měsíci, její hlavu zdobí skutečně koruna a dvanáct hvězd. Tento typ Panny Marie spojuje v sobě Assumptu i Apokalyptickou ženu. Tady lze pozorovat, že variabilita motivu ve středověku byla četná.¹³¹ Toto zobrazení se v určitých detailech liší od maleb v kapli na Karlštejně a maleb v ambitu kláštera Na Slovanech. V emauzských malbách je scéna rozdělena do dvou pásů, zatímco v libišském zobrazení malíř tuto scénu sjednotil. Zrušil dva pásy, vynechal asistenční postavy a architekturu. Postava Panny ve slunci je více esovitě prohnutá a celkově odpovídá jinému proporčnímu kánonu. Její drobná oválná hlava

s vysokým čelem spočívá na dlouhém krku, úzká ramena a pevné tělo zahaluje plášť, který ve střední partii vytváří dva mísovité záhyby s kapsovitými útvary. Zpod pravého lokte spadá řasený závěs, který navazuje na spodní plášť.¹³²

Panna Marie v Libiši stojí na měsíci, který je zobrazen s lidskou tváří a tvoří střed kompozice. Zobrazení Panny Marie na měsíci s hlavou Adamovou bylo v této době aktuální. Předpokládá se, že ve svatovítské katedrále na konzole s hlavou Adamovou stála socha Panny Marie. Madona v tomto smyslu překonala prvotní hřích Adamův a stala se druhou Evou, pomocnicí Vykupitele. Motiv Ježíška, dotýkajícího se Mariiny tváře opakuje starší sochařská díla, Madonu Strakonickou, a Madonu ze Staroměstské radnice. Libišskou scénu doprovázejí andělé s trianglem a loutnou, velmi oblíbené nástroje, které měli i andělé v Emauzích.

Postava Sibylly na malbě v kostele sv. Jakuba byla srovnávána s královnou Žofií. Nápadnou podobnost s hlavou císařovny Anny Svídnické ukázala Dvořáková v malbě v kapli na Karlštejně.¹³³

Tuto podobnost s manželkami panovníků Stejskal vysvětluje tím¹³⁴, že obě postavy jsou dílem téhož mistra. Ke srovnání také Stejskal přikládá poprsí Anny Svídnické s hlubokým dekoltem na dvojportrétu císaře a císařovny z kaple sv. Kateřiny, kde je pár zobrazen v typu byzantského obrazu Konstantin Veliký a Helena pozdvihující kříž.¹³⁵

Ve zobrazení se můžeme setkat s bohatší a členitější drapérií, ve které se uplatňují plastické mísovité záhyby na boku, v předních partiích a mezi kolena. Dlouhé cípy plášťů se osamostatňují, jsou volně položeny po boku sedících postav a vytvářejí smyčky, které krouživým pohybem obtácejí figury nebo se uvolňují, vlají a jsou vzdáleny od postav. Toto můžeme spatřovat u zobrazení Sibylly a Augusta.

Tyto typologické shody nejsou náhodné. Odpovídají české kronikářské tradici. Petr Žitavský, František Pražský a Giovanni Marignolli srovnávají kněžnu Libuši s Eliškou Přemyslovnou. Žitavský byl Elišce oddán a působil jako diplomat při jejím sňatku s Janem Lucemburským. Marignolli tímto splácel daň objednavateli své kroniky.¹³⁶

Výjev Sibylina proroctví se v Libiši odlišuje od emauzského cyklu také tím, že zde není zobrazen chrám míru a postavy dvořanů za Sibylou a Augustem. Místo toho je připojeno poprsí anděla, který korunuje ženu stojící na slunci. Motiv anděla kladoucího korunu na hlavu Panny Marie, je doložen zejména na kompozici Korunování Panny Marie a na výjevech, kde Panna Marie je chápána jako Regina coeli.¹³⁷

Několikrát bylo poukázáno na vztah libišských maleb a emauzského cyklu. Lze se domnívat, že malíř libišských maleb znal emauzský cyklus. Pro takový výklad mluví i okolnost, že v Libiši jsou zobrazeni také sv. Cyril, Metoděj, Vojtěch a Prokop, patroni kláštera Na Slovanech.

Libiš – Libuše

V prameni z roku 1368, který uvádí Karel Stejskal¹³⁸, je místní jméno Libiš zapsáno jako Lybusch, což Profous vysvětluje mylným spojením se jménem kněžny Libuše. V rukopise z 15. století se uvádí: „Sibyla Delfica v Evropě z krajiny měsíčního lesa, pravým jménem Libuše.“¹³⁹ Zde je vysvětleno, jaké jsou rozdíly mezi českým znázorněním Sibylly od všech cizích zobrazení Sibylina proroctví. Liší se tím, že vznikly v zemi, kde byla Sibylou kněžna Libuše a kde i tato proroctví byla zpracována Kosmou.

Ve vyprávění o kněžně Libuši ji Marignola nazývá Sibyla Libussa. To také ukazuje na fakt, že byl ovlivněn Dalimilovou kronikou. Stejskal ve svém článku přináší také zjištění, které provedl Stockhausen, že chrám míru, který je zobrazen na emauzském obraze, nese rysy

svatovítské katedrály.¹⁴⁰ Ta zde zastupuje pražskou metropoli. Hvězdy nad katedrálou připomínají Libušina slova „Město vidím veliké, jehož sláva hvězd se dotýká.“ Těmito prameny se pokouší Stejskal vysvětlit, že trůnící korunované postavy představují také panovnický pár, který je doprovázen dvořany.¹⁴¹

Libišským malbám je svým podáním blízký projev malíře iluminací Sborníku Tomáše ze Štítného a Pontifikátu Alberta ze Šternberka. Schmitt také upozornil i na vliv iluminátorů Václavovy bible. Ve smyslu rané fáze krásného slohu figury zachovávají uzavřený obrys, jejich šat respektuje tělesnou stavbu, jednotlivé záhyby šatů a plášťů jsou pružné, plynulé, lehce zprohýbané, často vytvářejí mísovitě záhyby a zdůrazňují bohatěji pojaté a často vlající cípy rouch.

Malby kostela v Libiši pocházejí z nevelké dílny, jejíž hlavní malíř byl nejspíš vyškolen v dvorské dílně. Chybí mu rafinovanost vedoucích mistrů karlovskeho období, ale do monumentální malby vnesl princip dekorativismu a bezpečné zvládnutí plochy.¹⁴²

Motiv čelenky a koruny

V zobrazeních Ženy sluncem oděné, která tu uvádím, jsou také odlišnosti v pokrývce hlavy. Žena ve Velislavově bibli je zobrazena s rouškou jako pokrývkou hlavy, zatím co, jak konstatuje Cibulka¹⁴³, Žena v kapli na Karlštejně, v ambitu Na Slovanech a v Libiši je zobrazená s korunou.

V článku o mariánské ikonografii uvádí Pavel Černý¹⁴⁴, že společným východiskem symboliky čelenky a koruny je obraz věnce, který se uděloval už v antickém Řecku jako odměna sportovců za vítězství. V křesťanské adaptaci se věnec stal symbolem duchovního vítězství nad ďáblem a jeho pokušením. Panna Marie korunou vystupuje jako Regina coeli. Koruna znamená vladařskou insignii a také tak můžeme na zobrazení pohlížet. Jednoduchá forma čelenky je známa

z křesťanského umění jako atribut čistoty u andělů a neposkvrněného panenství u světců a světic a tím dává také podobný význam Panně Marii, kterou můžeme označit jako nositelku panenství.

Otázka panenství Panny Marie, jejímž atributem byla právě čelenka, byla podstatnou složkou šířícího se kultu Neposkvrněného početí Panny Marie ve 14. století a hlavním tématem polemiky mezi františkány a dominikány. Tyto spekulace byly ve 14. století ještě nevýrazné, aby mohly najít určitý výraz i v oblasti umění. Toto zobrazení se ustálilo na tridentském koncilu v polovině 16. století, ale některé analogie můžeme sledovat i dříve. Naše zobrazení Žen sluncem oděných lze zařadit do skupiny, která stála na počátku vývojové linie oslavující panenství Panny Marie.

To, že se motiv s korunou a obroučkou objevuje v českých zemích už ve 14. století Černý předpokládá, že to muselo být impulsem od objednavatelů výtvarných děl. Zde se nabízí, že to mohl být dvůr panovníka. Buď sám Karel IV. nebo také Arnošt z Pardubic, kteří měli velikou úctu k Panně Marii.¹⁴⁵

Závěr

Jedním z hlavních cílů mé práce bylo najít podobná zobrazení v rámci českých zemí, která se nacházejí ve Velislavově bibli a porovnat je. Pokusila jsem se srovnat některá zobrazení Ženy sluncem oděné a najít jejich společné rysy a odlišnosti. Datování těchto zobrazení se pohybuje v rozmezí 2. poloviny 14. století.

Od 12. století dostala podoba Apokalyptické ženy pevné obrysy a stává se Madonou. V této době se také začíná objevovat zobrazení Assumpty a Imaculaty. Při hledání zobrazení Apokalyptické ženy se často stávalo, že atributy, které jsou charakteristické pro Apokalyptickou ženu, zdobily Nanebevzatou nebo Neposkvrněnou Pannu Marii jako samostatný typ. Apokalyptická žena se objevuje i v 15. století a dál dosahuje proměn, které souvisí s osobní zbožností.

V této době, se v českých zemích nenalézají pouze tato zobrazení, která jsem uvedla, ale z časových důvodů a rozsahu práce se o nich nezmiňuji. Apokalyptická žena se vyskytuje také v ilustraci Liber depictus, kde je zobrazena s křídly s dítětem na rukou a Kristem Trpítem v medailonu. Obklopují ho paprsky slunce, stejně tak jako Panny Marie, která je zobrazena v Liber Viatiku Jana ze Středy. Zobrazení Apokalyptické ženy se nevztahuje pouze na malby, ale také se objevuje v sochařských pracích.

Téma mé práce není uzavřené, naopak skýtá další možnosti srovnávání v zobrazení v iluminacích a nástěnných malbách a jiných památkách

Poznámky

¹ Zj 12, 1 – 4.

² *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona. Český ekumenický překlad*, Praha 1995, s. 240.

³ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 5, Gütersloh 1990, s. 53.

⁴ Izaiáš 26, 17: Jako před porodem těhotná se svíjí a v bolestech křičí, takoví jsme byli před tvou tváří, Hospodine. Micheáš 4, 9: Proč nyní tolik hořekuješ? Což nemáš u sebe krále? Zahynul tvůj rádce, že tě zachvátila bolest jako rodičku?

⁵ Heinz Giesen, *Kniha Zjevení apoštola Pavla*, Kostelní Vydří 1999, s. 91.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Rudolf Chadraba, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praha 1971, s. 59.

⁸ Cituje: František Fišer, *Karlštejn: vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996, s. 181.

⁹ Josef Cibulka, Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století, in: *Sborník k 70 narozeninám Karla B. Mádla*, Praha 1929, s. 99.

¹⁰ Fišer (pozn. 8), s. 182.

¹¹ Giesen (pozn. 5), s. 92.

¹² Žalm 2, 9.

¹³ *Bible* (pozn. 2).

¹⁴ Izaiáš 14, Ezechiel 28, 11 – 19.

¹⁵ Avšak ochránce perského království stál proti mně po jedenadvacet dní. Dokud mi nepřišel na pomoc Míkael, jeden z předních ochránců, zůstal jsem tam u perských králů.

- ¹⁶ Job 1,6: Nastal pak den, kdy přišli synové Boží, aby předstoupili před Hospodina; přišel mezi ně i satan.
- ¹⁷ Zachariáš 3, 1: Potom ukázal velekněz Jóšuu, jak stojí před Hospodinovým poslem, a po pravici mu stál satan, aby proti němu vznesl žalobu.
- ¹⁸ Zj 12, 12.
- ¹⁹ Bible (pozn. 2).
- ²⁰ Schiller (pozn. 3), s. 55.
- ²¹ Ibidem.
- ²² Giesen (pozn. 5), s. 92.
- ²³ Fišer (pozn. 8).
- ²⁴ Jutta Fonrobert, Apokalyptisches Weib, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, (hrsg. E. Kirschbaum) Bd 1, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1994, s. 146.
- ²⁵ Sv. Bernard z Clairvaux poznává v apokalyptické ženě znamení přemožení Satana skrze Marii, Richard de St. Laurent toto vykládá jako Nanebevzetí Panny Marie, in: Fonrobert (pozn. 24), s. 146.
- ²⁶ Fonrobert (pozn. 24), s. 147 – 148.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Vídeň, Österreichische National Bibliothek, cod. 370.
- ²⁹ Socha P. Marie u skupiny se lvem a drakem v Magdeburském dómu, 13. století; Madona se skákajícím jelenem, nemocniční kostel v Erfurtu 1365/70, před namalovanou zářící sláva trůnící Marie a drak, katedrála v Remeši, in: Fonrobert (pozn. 24), s. 148 - 149.
- ³⁰ Genesis 3, 15.
- ³¹ 422/2005 Sb. Nařízení vlády ze dne 29. září 2005.
- ³² Karel Stejskal, Počátky gotického malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984, s. 309 – 310.
- ³³ Vlasta Dvořáková – Dobroslava Menclová, *Karlštejn*, Praha 1965, s. 93.

- ³⁴ Ibidem.
- ³⁵ Jiří Fajt, *Magister Theodoricus*, Praha 1997, s. 136.
- ³⁶ Ibidem, s. 137.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ V Praze byl jistě roku 1353, kde byl podle vlastních slov svědkem zázraku s prstem sv. Mikuláše, který se přihodil císaři v minoritském klášteře Na Františku; roku 1354 se stal biskupem v Bisignanu, ale jeho přítomnost je doložena na Karlštejně ještě roku 1357 při svěcení kostela, in: Fajt, *Magister Theodoricus* (pozn. 35), s. 137.
- ³⁹ Karel Stejskal, Nástěnné malby kláštera na Slovanech v Praze – Emauzích z hlediska etnografického a kulturně historického, in: *Český lid* č. 55, 1968, s. 129 – 136.
- ⁴⁰ Rudolf Chadraba, *Staroměstské mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praha 1971, s. 56 – 57.
- ⁴¹ Vidění bylo v Tarenzu v souvislosti s korunovační jízdou, které se událo v roce 1333 o svátku Nanebevzetí Panny Marie, in: Fajt, *Magister Theodoricus*, (pozn. 35), s. 138 pozn. 107.
- ⁴² Důsledkem jednání byla myšlenka povznést pražský kostel, který se měl stát metropolitním; reálnou podobu tato myšlenka nabyla založením mansionářského sboru.
- ⁴³ Cibulka (pozn. 9) s. 80 – 127.
- ⁴⁴ Fajt, *Magister Theodoricus* (pozn. 35), s. 138 – 140.
- ⁴⁵ Cibulka (pozn. 9) s. 99, uloženo Knihovna Národního muzea, Praha, sign. XIV A 6.
- ⁴⁶ Mariánské chvály, autor Arnošt z Pardubic, uloženo Národní knihovna České republiky, Praha, sign. 46 A 34.
- ⁴⁷ Fajt, *Magister Theodoricus* (pozn. 35), s. 140.
- ⁴⁸ *Liber depictus* (pozn. 28).
- ⁴⁹ Fajt, *Magister Theodoricus* (pozn. 35), s. 140, pozn. 117.
- ⁵⁰ Ibidem, s. 141.

- ⁵¹ Dvořáková – Menclová (pozn. 33), s. 98.
- ⁵² Ibidem
- ⁵³ Ibidem.
- ⁵⁴ Ibidem.
- ⁵⁵ V chrámu sv. Sebalda v Norimberku dal o něco později vymalovat v kapli sv. Mořice celý historický cyklus, který začíná líčením císařových námluv u Anny Svídnické a pokračuje scénami narození Václava IV. a jeho křtin, při nichž dal císař vyvážit váhu novorozeněte zlatem, které poslal darem oltáři Karla Velikého v cášské kapli, in: Dvořáková – Menclová (pozn. 33), s. 98.
- ⁵⁶ Dvořáková – Menclová (pozn. 33), s. 100.
- ⁵⁷ Viz Zj 12, 14.
- ⁵⁸ Dvořáková – Menclová (pozn. 33) s. 100.
- ⁵⁹ Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s. 64.
- ⁶⁰ Ibidem, pozn. 118.
- ⁶¹ Antonín Friedl, *Mikuláš Wurmser, mistr královských portrétů na Karlštejně*, Praha 1956, s. 28.
- ⁶² Fajt, Magister Theodoricus (pozn. 35), s. 342.
- ⁶³ Friedl, Mikuláš Wurmser (pozn. 61).
- ⁶⁴ Fajt, Magister Theodoricus (pozn. 35), s. 343.
- ⁶⁵ Fajt, Karel IV. (pozn. 59).
- ⁶⁶ Ibidem.
- ⁶⁷ Ibidem, pozn. 127.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 65.
- ⁶⁹ Ibidem.
- ⁷⁰ Antonín Friedl, *Mistr karlštejnské apokalypsy*, Praha 1950, s. 13.
- ⁷¹ Fajt, Karel IV. (pozn. 59), s. 65, pozn. 135.
- ⁷² Friedl, Mikuláš Wurmser (pozn. 61), s. 29.
- ⁷³ Friedl, Mistr karlštejnské Apokalypsy (pozn. 70), s. 14.

- ⁷⁴ Zj 12, 13 – 16.
- ⁷⁵ Friedl, Mistr karlštejnské Apokalypsy (pozn. 70), s. 14.
- ⁷⁶ Zj 12,1-2
- ⁷⁷ Dvořáková – Menclová (pozn. 33), s. 100.
- ⁷⁸ Ibidem, s. 100, pozn. 73.
- ⁷⁹ Ibidem, s. 102.
- ⁸⁰ Josef Neuwirth, *Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag*, Praha 1898.
- ⁸¹ Emanuel Poche – Jan Krofta, *Na Slovanech: stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956.
- ⁸² Karel Stejskal, Typological Cycle in the Cloisters of Emmaus. Iconographical Analysis, in: Vlasta Dvořáková – Josef Krása – Anežka Merhautová – Karel Stejskal, *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300 – 1378*, London 1964, s. 71 – 79.
- ⁸³ Zuzana Všetěčková, Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech, in: *Umění XLIV*, 1996, s. 131.
- ⁸⁴ Margarete Anderson-Schmitt, Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emauskloster zu Prag, in: *Umění XLIII*, 1995, s. 224.
- ⁸⁵ Ibidem.
- ⁸⁶ Kateřina Engstová, Vidění Ženy ve slunci císařem Augustinem, in: *Umění XLVII*, 1999, s. 258 – 265.
- ⁸⁷ Karel Stejskal, Sibylly v písemnictví a malířství českého středověku, in: *Umění XLIX*, 2001, s. 107 – 121.
- ⁸⁸ Josef Homolka, Umělecká výzdoba paláce a Menší věž hradu Karlštejna, in: Jiří Fajt (ed.) *Magister Theodoricus, Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997, s. 95 – 142.
- ⁸⁹ Cibulka (pozn. 9), s. 80 – 127.
- ⁹⁰ Klára Benešová, Kateřina Kubínová (ed.), *Emauzy: benediktýnský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007.
- ⁹¹ Poche – Krofta (pozn. 81), s. 12 – 13.

- ⁹² Ibidem, s. 101 – 102.
- ⁹³ Stejskal, *Nástěnné malby* (pozn. 39), s. 126.
- ⁹⁴ Přibytí na kříž, Ukřižování, Probodení Kristova boku, Sestoupení do předpekli.
- ⁹⁵ Neuwirth (pozn. 80).
- ⁹⁶ Poche – Krofta (pozn. 81), s. 103.
- ⁹⁷ Ibidem.
- ⁹⁸ Ibidem.
- ⁹⁹ Neuwirth (pozn. 80).
- ¹⁰⁰ Stejskal, *Nástěnné malby* (pozn. 39), s. 129.
- ¹⁰¹ Ibidem.
- ¹⁰² Cibulka (pozn. 9), s. 92.
- ¹⁰³ *Liber depictus* (pozn. 28)
- ¹⁰⁴ Fišer (pozn. 8), s. 58.
- ¹⁰⁵ Zuzana Všetěčková, *Gotické nástěnné malby v klášteře Na Slovanech-nová zjištění po roce 1996*, in: Benešová – Kubínová (pozn. 90), s. 272.
- ¹⁰⁶ Cibulka (pozn. 9), s. 97 – 98.
- ¹⁰⁷ Cibulka (pozn. 9), s. 98.
- ¹⁰⁸ Chadraba, *Staroměstská mostecká věž* (pozn. 40), s. 56.
- ¹⁰⁹ Ibidem, s. 57.
- ¹¹⁰ Stejskal K, *Nástěnné malby* (pozn. 39), s. 129.
- ¹¹¹ Ibidem, s. 130.
- ¹¹² Ibidem, s. 131.
- ¹¹³ Uloženo Knihovna Národního muzea, Praha, sign. III B 10.
- ¹¹⁴ Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Praha 1931, s. 136.
- ¹¹⁵ Uvedené knihy byly vedeny pražským arcibiskupstvím a zaznamenávaly umístění farářů na jednotlivé fary. Záznam je k roku 1357.

- ¹¹⁶ Do téže podoby vystavět kostel v Libiši.
- ¹¹⁷ http://www.libis.cz/kostel_sv_jakuba.htm, vyhledáno dne 15. 3. 2009.
- ¹¹⁸ Zuzana Všetečková, Středověké nástěnná malba ve středních Čechách, in: *Průzkumy památek – příloha*, Praha 1999, s. 102 - 115.
- ¹¹⁹ Tympanon týnského chrámu, Spaculum humanae salvationis, cituje: Zuzana Plátková, Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiši, in: *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica*, Praha 1980 s. 142
- ¹²⁰ Karel Zap, Obříství a Libiš, in: *Památky archeologické*, Praha 1855.
- ¹²¹ Zuzana Plátková, Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiši, in: *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica*, Praha 1980, s. 142, pozn. 14.
- ¹²² Mořic Lüssner, O některých památkách kostela v Libiši, in: *Památky archeologické*, Praha 1899, s. 559 – 562.
- ¹²³ Plátková (pozn. 121), s. 143.
- ¹²⁴ Josef Braniš, *Dějiny středověkého umění v Čechách*, Praha 1892.
- ¹²⁵ Jaromír Pečírka – Antonín Matějček, Kostel svatého Jakuba v Libiši a jeho nástěnné malby, in: *Umělecké památky Čech II.*, Praha 1919, s. 68 – 69.
- ¹²⁶ Antonín Matějček, Libiš, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Praha 1929, s. 303 – 305.
- ¹²⁷ Josef Krása, Nástěnné malby v kostele sv. Markéty v Loukově, in: *Umění*, 1960, s. 25.
- ¹²⁸ Karel Stejskal, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984, s. 343 – 354.
- ¹²⁹ Plátková (pozn. 121), s. 137 – 184.
- ¹³⁰ Všetečková, Středověká nástěnná malba (pozn. 118).
- ¹³¹ Všetečková, Gotické nástěnné malby (pozn. 105), s 274.
- ¹³² Plátková (pozn. 121), s. 150.
- ¹³³ Dvořáková – Menclová (pozn. 33).
- ¹³⁴ Stejskal, Nástěnné malby (pozn. 39), s. 136.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Všetečková, Středověká nástěnná malba (pozn. 118).

¹³⁸ Stejskal, Nástěnné malby (pozn. 39), s. 132.

¹³⁹ František Menšík, *Česká prorocství*, Praha 1916, s. 8.

¹⁴⁰ Stejskal, Nástěnné malby (pozn. 39), s. 132.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Všetečková, Středověká nástěnná malba (pozn. 118).

¹⁴³ Cibulka (pozn. 9), s. 96.

¹⁴⁴ Černý Pavel, Mariánská ikonografie a Karel IV., in: Polc Jaroslav (ed.), *Otec vlasti 1316 – 1378*, Řím 1980, s. 81 – 117.

¹⁴⁵ Ibidem.

Literatura

Zap Karel Vladimír, Obříství a Libiš, in: *Památky archeologické*, Praha 1855.

Braniš Josef, *Dějiny středověkého umění v Čechách*, Praha 1892.

Neuwirth Josef: *Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters in Prag*, Praha 1898.

Lüssner Mořic, O některých památkách kostela v Libiši, in: *Památky archeologické*, Praha 1899.

Pečírka Jaromír – Matějček Antonín, Kostel svatého Jakuba v Libiši a jeho nástěnné malby, in: *Umělecké památky Čech II.*, Praha 1919, s. 246 – 247.

Matějček Antonín: *Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické*, Praha 1926.

Cibulka Josef, Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století, In: *Sborník k 70 narozeninám Karla B. Mádl*, Praha 1929, s. 80 – 125.

Matějček Antonín, Libiš, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Praha 1929.

Wirth Zdeněk (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Praha 1931.

Líbal Dobroslav, *Karlštejn*, Praha 1948.

Friedl Antonín, *Mistr karlštejnské apokalypsy*, Praha 1950.

Menclová Dobroslava, *Karlštejn*, Praha 1955.

Poche Emanuel – Krofta Jan: *Na Slovanech: stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956.

Friedl Antonín, *Mikuláš Wurmser, mistr královských portrétů na Karlštejně*, Praha 1956.

Vetter Ewald M.: *Mulier amicta sole*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1958 – 59, s. 32 – 71.

Chadraba Rudolf: *Dürers Apokalypse: eine ikonologische Deutung*, Praha 1964.

Stejskal Karel: *Typological Cycle in the Cloisters of Emauz. Iconographical Analysis*, in: Dvořáková Vlasta – Kráda Josef – Marhautová anežka et al, *Gitic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1330 – 1378*, London 1964, s. 71 – 79.

Dvořáková Vlasta – Menclová Dobroslava, *Karlštejn*, Praha 1965.

Stejskal Karel, *Nástěnné malby kláštera na Slovanech v Praze – Emauzích z hlediska etnografického a kulturně historického*, in: *Český lid* č. 55, 1968, s. 125 – 130.

Stejskal Karel, *Nástěnné malířství*, in: *České umění gotické 1350 – 1420*, Praha 1970, s. 191 – 194.

Chadraba Rudolf, *Staroměstské mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praha 1971.

Stejskal Karel: *Klášter na Slovanech*, Praha 1974.

Stejskal Karel: *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978.

Plátková Zuzana, Nástěnné malby v kostele sv. Jakuba v Libiři, in: *Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica*, Praha 1980, 137–181.

Černý Pavel, Mariánská ikonografie a Karel IV., in: Polc Jaroslav (ed.), *Otec vlasti 1316 – 1378*, Řím 1980, s. 81 – 117.

Stejskal Karel, Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovi, Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984, s 328 – 342, 343 – 354.

Schiller Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 5*, Gütersloh 1990.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd 1, allgemeine Ikonographie, A – Ezechiel, herausgegeben von Engelbert Kirchbaum, Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1994.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona, Praha 1995.

Anderson-Schmidt Margarete, Eine mittelalterliche Beschreibung der Fresken im Emauskloster zu Prag. in: *Umění XLIII*, 1995, s. 224 – 231.

Fišer František, *Karlštejn: vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996.

Všetečková Zuzana, Gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech, in: *Umění XLIV*, 1996, s. 131 – 148.

Homolka Jaromír, Umělecká výzdoba paláce a Menší věž hradu Karlštejna, in Fajt Jiří (ed.), *Magister Theodoricus, Dvorní malíř císaře Karla IV.*, Praha 1997, s 95 – 142.

Fajt Jiří, *Magister Theodoricus*, Praha 1997.

Homolka Jaromír: Poznámky ke karlštejnským malbám, *Umění XLV*, 1997, s. 122 – 140.

Fajt Jiří (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, katalog výstavy, Praha 1997.

Giesen Heinz, *Knih Zjevení apoštola Pavla*, Kostelní Vydří 1999.

Všetečková Zuzana, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, in: *Průzkumy památek – příloha*, Praha 1999.

Engstová Kateřina, Vidění Ženy ve slunci císařem Augustinem, *Umění XLVII*, 1999, s. 258 – 265.

Stejskal Karel, Sibyly v písemnictví a malířství českého středověku, *Umění XLIX*, 2001, s. 107 – 123.

Fajt Jiří (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006.

Benešovská Klára, Kubínová Kateřina (ed.), *Emmauzy: benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007.

Uhlíř Zdeněk: *Velislavova bible*, Praha 2007.

http://www.nkp.cz/pages/page.php3?page=luc_velislav.htm.

<http://manuscriptorium.com/Manuscriptorium/engine/manuscriptorium>.

http://www.libis.cz/kostel_sv_jakuba.htm.

Summary

The Velislav's Bibel presents one of our historical monuments from the half of the 14th century – the time of the Emperor Charles IV. This picture codex hides in itself rich illuminations of the biblical texts. The picture I have chosen from this codex is the scene at the folio 163 recto. There appears the Woman dressed in the Sun from the 12th chapter of The Apocalypse by St. John in this picture. This theme is followed with the picture at the folio 163 verso, where the woman is running to the desert before the dragon.

We can find similar pictures in the Virgin Mary chapel in Karlštejn, in the ambulatory of the Emauzy Monastery in Prague – Slovany and in the presbyterium of the St. James church in Libiř. I intent to compare these pictures with the original in Velislav's Bibel and to point out the individual differences.

Individual pictures of the Sun-dressed women are each other different in some details. One of the difference-making signs is their pose, which also illustrates the time in which the picture has originated. Another difference-making sign of the women is their head-dress. In the most of the pictures we can see the pall with the diadem and 12 stars around the head but sometimes also appears the woman with the crown in the picture.

The scenes in the Emauzy Monastery and in St. James church in Libiř are also different from other pictures thanks to the figures of Sibylla and Augustus and also in the fact that the scenes don't continue in the following pictures.

The dating of all the pictures we can find in the 2nd half of the 14th century. Since the 12th century the image of the apocalyptic woman gets fixed contours and she becomes Madonna. It also starts appearing the pictures of Assumpta and Immaculata in this time. By

searching of the picture of the apocalyptic woman it often happened that the attributes which were characteristic for the apocalyptic woman had decorated Assumpta or Immaculata. The apocalyptic woman appears also in the 15th century and later and she differs according to the personal devoutness.

There aren't only the pictures I've mentioned above in Czech but I don't describe them because of lack of time and of extension of this work. Apocalyptic woman appears also in the illustration *Liber depictus*, where she is painted with the wings, with the baby in her hands and agonized Christ in the medaillon, who is surrounded with the Sun rays, Virgin Mary surrounded with the rays also appears in *Liber Viatik* by John Středa and in other ones. The picture of the apocalyptic woman appears not only in drawings but also in the sculptures.

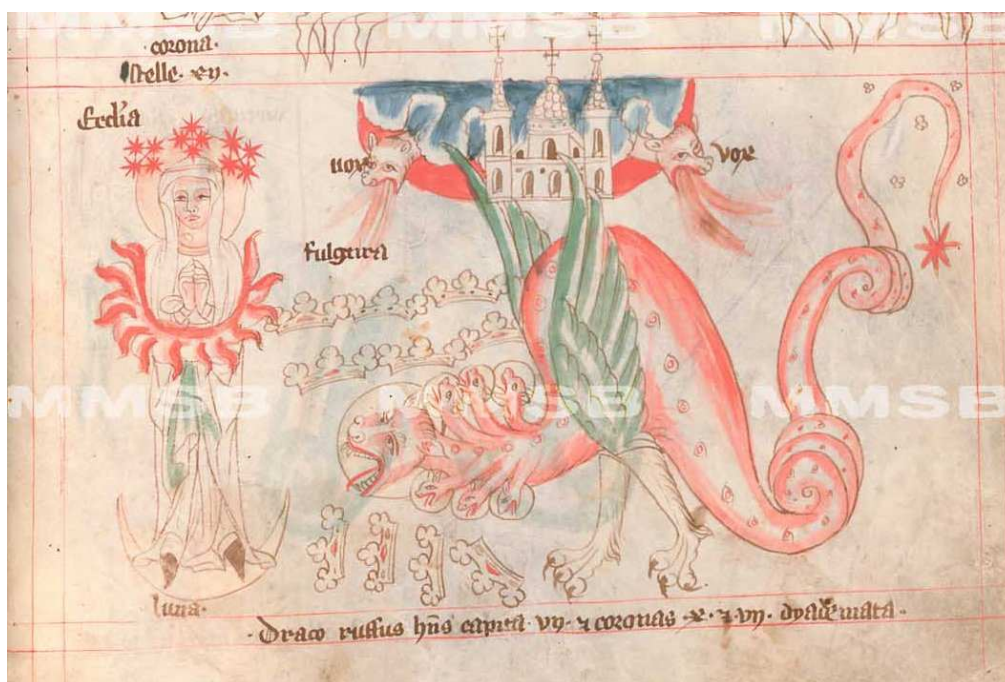
This theme isn't closed and it is possible to work on it and compare another pictures in illuminations and wall paintings.

Příloha 1. Listiny Mikuláše Wurmsera

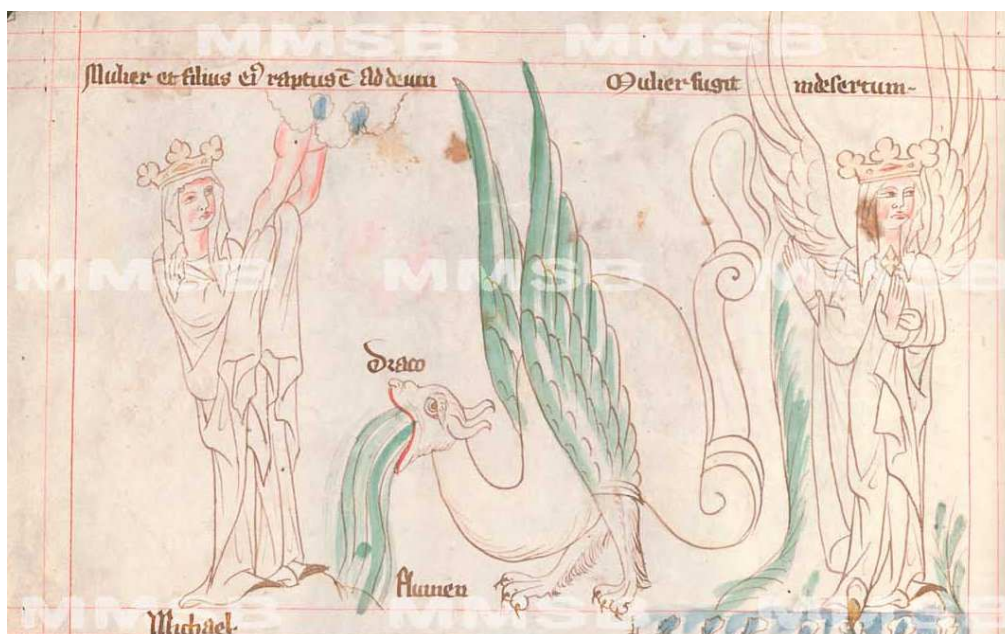
Pan císař prokázal milost mistru Mikuláši řečenému Wurmserovi za Štrasburku, svému malíři, proto, aby on s usilovnější pílí maloval na místech a hradech, na něž bude vyslán, aby totiž mohl volně nakládat, odkázat, darovat učinit odkaz a pořízení se vším svým majetkem movitým i nemovitým a se svými věcmi po dobu svého života nebo ve smrti podle libosti své vůle, aniž by tomu překážela jakákoliv práva, zvyky, ustanovení a nařízení, jimiž se to vše omezuje. Nařizuje tedy všem a každému zvláště etc., aby neznemožňovali, pod trestem nemilosti etc. Tato listina etc. Dáno v Praze léta [Páně 13]59, indikace 12., 6. listopadu, království etc. Ke zprávě Pavlovi notáři komory, Jindřich Thezaur

Karel etc. Oznamujeme, že přihlížejíce k četným opravdovým zásluhám, jakož i věrným a vděčným službám, jimiž se nám náš milý mistr Mikuláš, malíř, náš dvořan, dosud snažil zavděčit a je schopen a bude tak činit i hojněji v budoucnu, vyjímáme mu jeho dvůr v Mořině, majíc půl třetího lánu, ode všech dávek, sbírek neboli berní nebo jakýchkoliv jiných břemen platů, a to po všechn čas jeho života, z naší zvláštní milosti, z jistého vědomí a naší královskou českou autoritou, a touto listinou milostivě osvobozujeme. Nařizujeme všem i jednotlivým úředníkům, jacíkoliv jsou nebo potom budou, věrným našim milým, aby nevyžadovali nebo nevymáhali od řečeného mistra pokud se týče řečeného dvora žádné dávky, berně nebo jakékoliv jiné platy, pokud se chtějí vyhnout tíži naší nemilosti. Tato listina etc. Skrze všechny jako výše. Dáno v Norimberku, léta [páně 13]60, indikce 13., 13. prosince. Skrze pana z Koldic, Jan Eystadtský.

Příloha 2. Obrazová příloha



Obr. 1: Velislavova bible, r. 1350, Žena oděná sluncem, 163r.
Foto: www.manuscriptorium.cz, dne: 21. března 2009.



Obr. 2: Velislavova bible, r. 1350, Žena prchající na poušť, 164v.
Foto: www.manuscriptum.cz, dne 21. března 2009.



Obr. 3: kaple P. Marie na Karlštejně, 50. l. 14. století, Žena oděná sluncem. Foto: Jana Tauchmanová.



Obr. 4: kaple P. Marie na Karlštejně, 50. l. 14. století, Žena prchající na poušť. Foto Jana Tauchmanová.



Obr. 5: VI. pole ambitu kláštera Na Slovanech, 1360, Žena oděná sluncem, stav před rokem 1945. Foto: reprodukce: Poche Emanuel – Krofta Jan: *Na Slovanech: stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956.



Obr. 6: VI. pole ambitu kláštera Na Slovanech, 1360, Sibyla a Augustus, stav před rokem 1945. Foto: reprodukce: Poche Emanuel – Krofta Jan: *Na Slovanech: stavební a umělecký vývoj pražského kláštera*, Praha 1956.



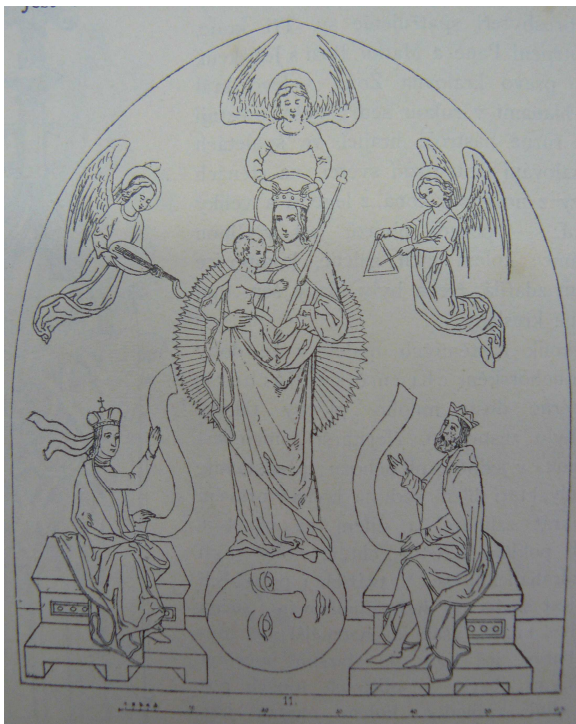
Obr. 7: IV. pole ambitu kláštera Na Slovanech, 1360, Žena oděná sluncem – celkový pohled, dnešní stav. Foto: Jana Tauchmanová.



Obr. 8: IV. pole ambitu kláštera Na Slovanech, 1360, Žena oděná sluncem – horní pás, dnešní stav. Foto: Jana Tauchmanová.



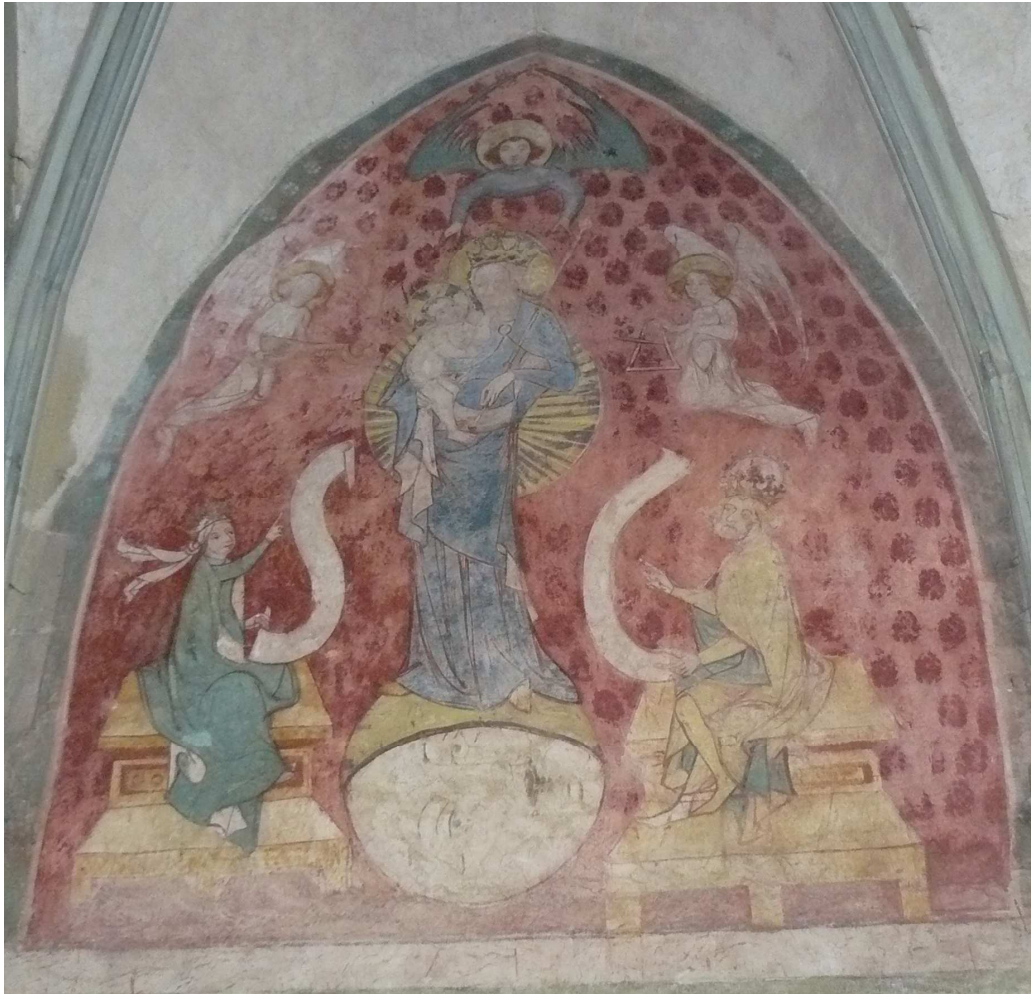
Obr. 9: IV. pole ambitu kláštera Na Slovanech, 1360, Žena oděná sluncem – spodní pás, dnešní stav. Foto: Jana Tauchmanová.



Obr. 10: kostel sv. Jakuba v Libiři, 90. l. 14. století, Žena oděná sluncem. Foto: Braniš Josef, *Dějiny středověkého umění v Čechách*, Praha 1892.



Obr. 11: kostel sv. Jakuba v Libiři, 90. l. 14. století, Žena oděná sluncem s pásem apoštolů. Foto: Jana Tauchmanová.



Obr. 12: kostel sv. Jakuba v Libiši, 90. l. 14. století, Žena oděná sluncem. Foto: Jana Tauchmanová.

Příloha 3. Seznam vyobrazení

- 1 – Velislavova bible, Žena oděná sluncem, 163r.
- 2 – Velislavova bible, r. 1350, Žena prchající na poušť, 164v.
- 3 – kaple P. Marie na Karlštejně, Žena oděná sluncem.
- 4 – kaple P. Marie na Karlštejně, Žena prchající na poušť.
- 5 – VI. pole ambitu kláštera Na Slovanech, Žena oděná sluncem, stav před rokem 1945.
- 6 – VI. pole ambitu kláštera Na Slovanech, Sibyla a Augustus, stav před rokem 1945.
- 7 – IV. pole ambitu kláštera Na Slovanech, Žena oděná sluncem – celkový pohled, dnešní stav.
- 8 – IV. pole ambitu kláštera Na Slovanech, Žena oděná sluncem – horní pás, dnešní stav.
- 9 – IV. pole ambitu kláštera Na Slovanech, Žena oděná sluncem – dolní pás, dnešní stav.
- 10 – kostel sv. Jakuba v Libiši, Žena oděná sluncem, kresba.
- 11 – kostel sv. Jakuba v Libiši, Žena oděná sluncem s pásem apoštolů.
- 12 – kostel sv. Jakuba v Libiši, Žena oděná sluncem.

Příloha 4. Seznam zobrazení na CD

- 01 – Velislavova bible – žena oděná sluncem
- 02 – Velislavova bible – žena oděná sluncem
- 03 – Velislavova bible – žena prchající na poušť
- 04 – Velislavova bible – žena prchající na poušť
- 05 – kaple na Karlštejně – žena oděná sluncem
- 06 – kaple na Karlštejně – žena oděná sluncem, detail
- 07 – kaple na Karlštejně – žena prchající na poušť
- 08 – klášter Na Slovanech před náletem
- 09 – klášter Na Slovanech po náletu
- 10 – klášter Na Slovanech po náletu
- 11 – klášter Na Slovanech, půdorys
- 12 – klášter Na Slovanech – žena oděná sluncem, před náletem
- 13 – klášter Na Slovanech – Sibyla, před náletem
- 14 – klášter Na Slovanech – Augustus, před náletem
- 15 – klášter Na Slovanech – dolní pás
- 16 – klášter Na Slovanech – žena oděná sluncem, současný stav
- 17 – klášter Na Slovanech – horní pás
- 18 – klášter Na Slovanech – dolní pás
- 19 – kostel sv. Jakuba v Libiši, jižní pohled
- 20 – kostel sv. Jakuba v Libiši, západní pohled
- 21 – kostel sv. Jakuba v Libiši, půdorys
- 22 – kostel sv. Jakuba v Libiši, žena oděná sluncem
- 23 – kostel sv. Jakuba v Libiši, žena oděná sluncem
- 24 – Krumlovský sborník
- 25 – Krumlovský sborník – žena oděná sluncem, detail

ANOTACE

| | |
|--------------------------|----------------------------|
| Jméno a příjmení: | Jana Tauchmanová |
| Katedra: | Dějiny umění |
| Vedoucí práce: | Doc. PhD. Ing. Pavol Černý |
| Rok obhajoby: | 2009 |

| | |
|------------------------------------|--|
| Název práce: | Zobrazení Ženy sluncem oděné (Zj 12, 1 – 18) ve Velislavově bibli a její ideové a ikonologické souvislosti |
| Název v angličtině: | The Representation of the Wornen of the Apokalypse (Ap 12, 1 – 18) and ist ideologic and iconologic context |
| Anotace práce: | Práce srovnává zobrazení Ženy oděné sluncem na malbách z 2. poloviny 14. století. U každého zobrazení jsou dějiny objektu a za jakých dobových okolností zobrazení vznikalo. |
| Klíčová slova: | žena oděná sluncem, bible, apokalypsa, ikonologie, Karlštejn, Slovany, Libiš |
| Anotace v angličtině: | The paper compares the depiction of The Woman Clothed in the Sun in the painting from the second half of the 14th century. There is a history of the object with each depiction and a description the period events when the depiction originated. |
| Klíčová slova v angličtině: | Wornen of the Apokalypse, bible, apokalypse, iconologic, Karlštejn, Slovany, Libiš |
| Přílohy vázané v práci: | I. Listiny Mikuláše Wurmsera II. Obrazová příloha III. Seznam vyobrazení IV. Seznam zobrazení na CD |
| Rozsah práce: | Stran 66 |
| Jazyk práce: | Čeština |