

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
*FILOZOFICKÁ FAKULTA*  
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

*OBOR: DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

Oratoř sv. Kateřiny –  
ikonografické a symbolické  
souvislosti

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Barbora Holečková

Vedoucí diplomové práce: prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc.

OLOMOUC 2011

### **Prohlášení**

Čestně prohlašuji, že předkládanou práci jsem provedla samostatně s použitím odborné literatury, jenž je uvedena na konci práce.

V Hruškách, dne 26. 4. 2011

## **Poděkování**

Mé poděkování patří především vedoucímu této bakalářské práce prof. PhDr. Ivo Hlobilovi, CSc. za neobyčejnou trpělivost s mou osobou, podnětné rady a připomínky k zpracovávanému tématu a neocenitelné metodické vedení. Dále bych chtěla poděkovat Haně Runčíkové za velkou pomoc a podporu a rovněž Lence Hradilové za pomoc ohledně obrazové přílohy.

## Obsah

<b>1. ÚVOD</b> .....	2
<b>1.1 Popis kaple</b> .....	3
<b>2. VÝVOJ BĀDÁNĪ</b> .....	4
<b>3. IKONOGRAFICKĀ INTEPRETACE KAPLE SE ZAMĚŘENĪM NA TZV. PRVNĪ FÁZI JEJĪ VÝZDOBY</b> .....	11
<b>3.1 „Původní“ výzdoba oratoře a její předpokládaný rozsah</b> .....	11
<b>3.2 Interpretace výzdoby niky s přihlédnutím ke Karlově první římské cestě</b>	15
3.2.1 Popis výzdoby niky.....	15
3.2.2 Rozmístění jednotlivých motivů.....	18
3.2.3 Motiv homagia.....	21
3.2.4 Symbolika hvězd v dvorském umění Karla IV. ....	22
<b>3.3 Interpretace světeckých postav v arkádách</b> .....	25
3.3.1 Popis.....	25
3.3.2 Interpretace.....	27
3.3.3 Světecké postavy a ikonografická koncepce kaple sv. Kříže.....	28
<b>3.4 Ikonografický vztah mezi výzdobou niky a světcí v arkádách</b> .....	29
3.4.1 Sacra Conversazione.....	29
3.4.2 Společenství svatých ve 14. století v českých zemích.....	35
3.4.3 Širší inspirační zdroje.....	37
<b>4. ZMĚNY VÝZDOBY A OTÁZKA NOVÉ FUNKCE ORATOŘE</b> .....	39
<b>5. ZÁVĚR</b> .....	41
<b>Poznámky</b> .....	42
<b>Summary</b> .....	47
<b>Literatura</b> .....	48
<b>Seznam vyobrazení</b> .....	52

Obrazová příloha

CD s obrazovou přílohou



## 1. ÚVOD

Tzv. kaple sv. Kateřiny<sup>1</sup> je nejlépe zachovanou komplexní částí hradu Karlštejna<sup>2</sup> s uměleckou výzdobou. Nebyly v ní prováděny renesanční přemalby, proto též dovoluje utvořit si nejvěrnější představu o vzhledu dochovaných nástěnných maleb. Zároveň dokumentuje období, kdy zřejmě dochází k jistým změnám v císařově náhledu na tento hrad,<sup>3</sup> a vyvolává tak určité sporné otázky v oblasti jejího využití. Vzhledem k provázanosti celého hradního komplexu je snaha zaujmout určité pevné stanovisko o to složitější, neboť nová zjištění týkající se přilehlých částí hradu zákonitě ovlivňují i vnímání kaple.

V posledních letech došlo k revizi vnímání samotného hradu a okolností jeho vzniku.<sup>4</sup> Oproti předchozímu bádání, které se domnívalo, že tato stavba byla zakládána již s Karlovou jasnou představou o její budoucí funkci, je dnes prezentován názor, že o následném využití stavby bylo rozhodnuto až později, jak si panovník upevňoval svou pozici v rámci Evropy. Tento pohled vrhá nové světlo i na jednotlivé hradní prostory a jejich předpokládaný účel.

Kaple sv. Kateřiny představuje v těchto otázkách jeden z klíčových bodů, neboť na ní tato dodatečná změna funkce hradu, alespoň dle dosavadních interpretací,<sup>5</sup> zanechává stopy, jejichž výklady, stejně jako vnímání kaple samotné, se ovšem různí. Nutno podotknout, že ať už se zájem soustřeďuje na výzdobu ranou či pozdější, v obou případech se jedná o nesmírně kvalitní díla, která představují vrchol soudobé produkce.

Ve své práci se i já pokusím nastítnit poněkud odlišný pohled na kapli, jenž se bude opírat především o tzv. první fázi její výzdoby. Tento výklad bude reflektovat především mariánskou složku oratoře, která je v odborných textech vzhledem k dalším výzdobným fázím a změně funkce kaple spíše kladena do pozadí.

## 1.1 Popis současného stavu oratoře

Kaple sv. Kateřiny<sup>6</sup> se nachází ve druhém patře menší karlštejnské věže. [1] Jedná se o orientovaný obdélný prostor o rozměrech 2,5 x 3,88 m, situovaný v síle jižního zdiva věže, zaklenutý dvěma poli křížové klenby a osvětlený dvěma okny v jižní zdi, do něhož se vchází úzkou dvakrát zalomenou chodbičkou z kaple Panny Marie. [2]

Charakter žebrové profilace kaple odpovídá poklasické gotice, zatímco dosedání žeber na plošné podložky směřuje již ke znakům gotiky vrcholné. Východní pole klenby zdobí svorník v podobě kruhového terče ze zlatého plechu posázený drahými kameny v centru s velkým topasem, uprostřed pole západního je pak svorník s antickou gemou z bílého chalcedonu, do níž je vytesán ženský portrét. Na modrý, druhotně zlacený strop byly aplikovány štukové pozlacené symboly hvězd, křížů a rozet. [3]

Obě hrotitá okna opatřená kružbami byla zřejmě při pozdějších úpravách vyzdobena vitrajemi s náměty vztahujícími se k Umučení Páně a jeho nástrojů, ale ty zde dnes chybí.<sup>7</sup> Stěny kaple jsou až do výšky stropu bohatě inkrustovány, charakter tvarů užitých kamenů se v závislosti na průběhu provedení různí. [4]

Nad menzou, tj. ve východní stěně oratoře, je zapuštěn oltářní výklenek s nástěnnou malbou trůnicí Madony se dvěma klečícími císařskými donátory. [5] Po stranách ve špaletě niky se nacházejí malby s postavami apoštolů sv. Petra a Pavla a nad nimi, v zaklenutí niky, je dnes už sotva patrný motiv veraikonu. Na čelní straně menzy je poněkud neobvykle umístěna malba s Ukřižováním,<sup>8</sup> na její jižní straně se pak zachovala malba s postavou sv. Kateřiny. Severní stěna kaple nese pozůstatky původní nástěnné malby se sedmi světci, z nichž se zachovaly pouze hlavy v arkádách. V nadpraží vstupu do kaple

je umístěn výjev s poprsím donátorského páru držícím v rukou zlatý kříž.

Zaklenutá přístupová chodba kaple je osvětlena jedním prolomeným oknem a oba vstupy jsou opatřeny dvěma profilovanými portály, lomeným a sedlovým, s těžkými okovanými dveřmi. Nad prvním portálem je při vstupu z kostela Panny Marie do chodby vyobrazeno Devět kůrů andělských, po jejichž stranách se nacházejí dvě blíže neurčené postavy.<sup>9</sup> Stěny chodby byly snad až do výše temně modrého stropu obloženy deskami z leštěných drahých kamenů, stěnu vpravo za prvním vstupním portálem zdobí malba klečícího anděla. Ve vrcholu zaklenutého okenního výklenku byla vymalována mandorla s Nejsvětější Trojicí typu „Trůn Boží milosti“.

Kaple byla opatřena důmyslnou obsluhou věčného světla prováděnou s využitím kladek,<sup>10</sup> nejprve za pomoci později zazděného většího otvoru v severní stěně kaple, jehož překrytí je dodnes patrné na malbě ostatkových scén, které se nacházejí v západním koutě jižní stěny dnešního kostela Panny Marie. Co do šířky kopírují ostatkové scény svým rozsahem rozměry oratoře, což je patrné i z mírného předsazení stěny v místě, kde jsou jak kaple, tak zmíněné malby zakončeny. Často tak bývají s výzdobou oratoře kladeny do vzájemné souvislosti.<sup>11</sup>

## **2. VÝVOJ BĀDÁNĪ<sup>12</sup>**

Pomineme-li spornou interpretaci týkající se svěcení kaplí z 26. března roku 1357, jejichž „zbudování“ je uvedeno v zakládací listině karlštejnské kolegiátní kapituly,<sup>13</sup> nachází se další možná zmínka o této kapli v účtech hradu Karlštejna z roku 1423<sup>14</sup> – ovšem byla-li tato prostora skutečně po jistou dobu označována jako kaple sv. Palmácia.<sup>15</sup> Pod označením „kapla svatě Panny Kateřiny“ se oratoř poprvé objevuje v kronice Václava Hájka z Libočan,<sup>16</sup> odkud zřejmě tento název zachovaný až do dnešní doby později přebírá Bohuslav Balbín.<sup>17</sup>

Na konci 18. a v 19. století vzniká o hradu řada prací, jejichž přínos je pro vědecké bádání spíše nevelký.<sup>18</sup> V roce 1887 si však již Josef Mocker při hradní přestavbě všímá možné existence více výzdobných fází oratoře<sup>19</sup> a v úplném závěru 19.století rovněž vzniká důležitá práce Josefa Neuwirtha o karlštejnském nástěnném a deskovém malířství.<sup>20</sup> Stručný přehled následných studií věnujících se karlštejnské problematice nástěnných maleb, vydaných zejména v první polovině 20. století, mezi nimiž se objevují například práce Karla Chytila,<sup>21</sup> Vincence Kramáře,<sup>22</sup> Jaroslava Pavelky,<sup>23</sup> podává Jan Krofta.<sup>24</sup> V nedávné době byl přehledu bádání věnován příspěvek Jiřího Fajta *Karlštejn v odborné literatuře*,<sup>25</sup> v němž je zahrnuta i druhá polovina 20. století a práce zahraničních autorů.

Mezi badatele, kteří významně přispěli do diskuze o kateřinské kaple, bezesporu patří Antonín Friedl,<sup>26</sup> ačkoliv se oratoří zabýval jen krátce - v souvislosti s v písemných pramenech zmiňovaným svěcením dvou karlštejnských kaplí ze dne 26. března 1357. Domnívá se, že se jednalo o prostory v druhém patře menší karlštejnské věže, přičemž jako kapli „Utrpení Páně a jeho znamení“ určuje dnešní kostel Panny Marie a na oratoř tak připadá funkce kapitulního kostela Panny Marie. Toto určení je provedeno na základě poněkud nejasné pasáže v zakládací listině kapituly, kdy zřejmě za určitých okolností neměl být kanovníkům vstup do kostela povolen nebo byl pro ně „nepohodlný“. A právě oratoř se Friedlovi jeví jako prostor s dosti problematickým přístupem - již vzhledem k svému umístění a také badatelovu předpokladu, že ji Karel současně využíval jako soukromou modlitebnu.<sup>27</sup> Pro původní zasvěcení oratoře Panně Marii má také hovořit přítomnost madony v oltářní nice a Ostatkové scény pak mají být součástí výzdoby nikoliv této kaple, ale vedlejší větší místnosti. Následnou inkrustaci oratoře vysvětluje přenesením kaple Umučení Páně a jeho nástrojů do velké věže, kdy i mariánské zasvěcení oratoře

přechází na větší volný prostor mariánské věže, oratoř získává novou funkci a je zasvěcena sv. Kateřině.

Další badatel, jenž se oratoří zabýval, je Jan Krofta.<sup>28</sup> Friedlův postoj v otázce funkce kaple coby kapitulního kostela hodnotí převážně kriticky a upomíná na přítomnost zpodobnění císařského páru v nice, které svým votivním charakterem odpovídá spíše císařově soukromé kapli. Přináší také rozbor dvou pronikavých změn kaple.

Při snaze rekonstruovat základní podobu kaple Krofta poukazuje, že na původní omítce lze nalézt stopy miniové červené, kterou si vykládá jako podklad pro zlacení a zlacenou tlačenou inkrustace. Tuto barvu nachází ve spárách polodrahokamové inkrustace, pod podobiznami císařských donátorů a pod hlavami světců. Naopak pod obrazem madony, sv. Petra a Pavla a anděla na stěně v přístupové chodbičce se tento podklad nevyskytuje, z čehož usuzuje, že tato díla patří k původní, tj. prvotní výzdobě kaple. Dále předpokládá, že plochy stěn kaple byly až po patky žeber pokryty *tenkou vrstvou zlaceného štuky, do něhož byly vtlačeny drobné geometrické ornamenty.*<sup>29</sup> Ve štítových polích pod klenbou kaple by se pak dle jeho mínění mohly nacházet postavy andělů podobných andělu v chodbičce.

K druhé fázi výzdoby kaple se mělo přikročit pravděpodobně záhy po vysvěcení, které stvrzuje zjištění obrysů konsekračních křížů pod barevnou vrstvou světeckých hlav. V této etapě počítá Krofta se vznikem sedmi světeckých postav, scény Exaltacio Crucis a Ukřižování na čelní straně oltáře. Poslední fáze zahrnuje rozsáhlou inkrustaci a vyplnění spár zlacenou maltou s tlačeným ornamentem.

Také Zdeněk Bouše a Josef Myslivec<sup>30</sup> se k Friedlovu postoji staví odmítavě. Sami se domnívají, že kaple konsekrována nebyla, není tedy v listině z 27. března roku 1357 vůbec zmíněna a v dokumentech zůstává beze jména, neboť otázka jejího titulu nebyla závažná. V otázce existence

konsekračních křížů soudí, že při dané vzdálenosti jejich rozmístění jich kaple není schopna obsáhnout všech dvanáct. Jiné vysvětlení pro jejich výskyt ovšem nenabízejí.

Stejně jako Krofta oba badatelé usuzují, že prostora nebyla přístupná veřejnosti. K tomuto názoru je přivádí mj. bližší průzkum oltáře, jehož menza se zdá být příliš vysoká pro pohodlnou celebraci a taktéž se v ní nenachází známky po sepulchru, které - jak poukazují - bývalo v této době zcela pravidelně umístováno v čelní stěně oltáře. Nevylučují sice, že zazděný čtverhranný otvor napravo od oltáře může být stopou po sanktuáriu, ačkoliv by bylo umístěno na straně epištolní místo obvyklé evangelijní, to by zde ale bylo přítomno jen z důvodu císařovy eucharistické adorace. Významným přínosem jejich studie je vnímání oltářního obrazu v nice jako homagia, tedy lenního slibu, kterým se suverén zavazuje suverénu a jeho uvedení v historických souvislostech. V zásadě akceptují tři Kroftovy výzdobné fáze, nesouhlasí však s často uváděným tvrzením, že malba sedmi světců v arkádách byly překryta prkny z vozu, který vezl tělo sv. Václava do Prahy.<sup>31</sup> Domnívají se, že chodba vedoucí ke kapli měla vzhledem k svým rozměrům sloužit jako Boží hrob.

Poté se hrad Karlštejn stává předmětem zájmu dvou badatelek - Dobroslavy Menclové a Vlasty Dvořákové.

Dobroslava Menclová<sup>32</sup> uvažuje, že kaple měla původně mariánské zasvěcení, které posléze roku 1357 přešlo na sousední kostel, takže oratoř mohl císař využívat jako soukromou modlitebni, která by tak i v jistém smyslu nahrazovala funkci kruchty.<sup>33</sup>

Vlasta Dvořáková<sup>34</sup> tedy v souladu s Menclovou popisuje dvě fáze výzdoby - v první etapě pokrývaly nástěnné malby všechny stěny kaple (z nich se zachovala výzdoba niky a fragment malby sedmi světců v arkádách), v druhé etapě (související s uložením ostatkového kříže do této prostory - s největší pravděpodobností do samotného výklenku) byla provedena

inkrustace a vzniklo Ukřižování na přední straně menzy, adorační výjev na supraportě, zlaté puncování na modrém podkladu klenby a snad i oba svorníky. Po formální stránce předpokládá účast více rozličněji zaměřených umělců, a to v obou fázích výzdoby. U madony ve výklenku shledává silný vztah k sienské malbě - zvláště v pojetí hlavy.

Badatel zaměřující se na dvorské umění doby Karla IV., Karel Stejskal,<sup>35</sup> se kaplí, již označuje jako císařovu oratoř, zabýval zejména z hlediska formální stránky provedení a snažil se přiřadit jednotlivá díla uměle vytvořeným profilům umělců, rekonstruovaných na základě detailního pozorování maleb. Z výsledků jeho analýzy vyplývá, že v kapli působili patrně umělci tři. První - označovaný „Mistr A“ - by měl být autorem výzdoby niky a nadpraží kaple, které by spolu i tematicky souvisely, přičemž se snad mohlo jednat o malíře Mikuláše Wurmsera ze Štrasburku. Autorem sedmi postav světců by měl být umělec označovaný jako Mistr emauzského cyklu a Ukřižování spolu se sv. Kateřinou a andělem v chodbičce měl vymalovat umělec označovaný jako Mistr karlštejnské apokalypsy.

Restaurátor a historik umění Jakub Vítovský<sup>36</sup> přichází se zcela novým pohledem na danou problematiku. Domnívá se, že na Karlštejně vzniklo v době panování Karla IV. až šest prostor, které po kratší či delší dobu sloužily jako kaple. Vedle dvou kaplí v paláci a jedné ve velké věži se jednalo o tři kaple ve věži menší. Předpokládá, že kaple Umučení Páně a jeho nástrojů v konsekrační listině se původně nacházela v místech dnešní sakristie kostela Panny Marie,<sup>37</sup> mariánské zasvěcení pak přisuzoval prostoře největší<sup>38</sup> a o dřívější funkci oratoře se nezmiňuje. Jelikož byla však oratoř v jisté době shledána za provozuschopnější, byl nakonec ostatkový kříž umístěn zde, čemuž i odpovídá následná výzdoba oslavující význam kříže. Zaráží myšlenka, že sedm světeckých postav, z nichž některé nesou křížky, jež se mají vztahovat k památce ostatkového

kříže, byly již v roce svého vzniku (jímž Vítovský předpokládá rok 1357) překryty obložením z drahých kamenů.

Katolický kněz František Fišer<sup>39</sup> klade důraz především na duchovní a teologickou stránku výzdoby karlštejnských kaplí a v souvislosti s oratoří se domnívá, že původně sloužila jako modlitebna pro císařovnu, která po určitou dobu obývala vedlejší místnost. Zcela nově pohlíží na konsekrační listinu z roku 1357. Sice na základě rozboru liturgických regulí obě konsekrované kaple umísťuje do druhého patra menší věže stejně jako Friedl, ale jejich označení maior a minor nechápe prostorově, nýbrž významově. Jako kapli maior - tedy Umučení Páně a jeho nástrojů - tak určuje prostor oratoře sv. Kateřiny, přičemž mariánskou kapli minor je skutečně dnešní kostel Panny Marie. Na základě prologu zakládací listiny karlštejnské kapituly dále usuzuje na jeden společný titul všech tří karlštejnských kaplí (tedy oněch dvou v menší věži a dnešní kapli sv. Kříže ve velké věži), a to titul Boží trojice, umučení Páně a jeho znamení a všech svatých a operuje s myšlenkou jejich stejného ikonografického programu.

Dále se oratoří zabývá Jaromír Homolka,<sup>40</sup> jenž v otázce provedení výzdoby kaple vychází z Kroftova bádání a nesouhlasí s Fišerovou hypotézou o funkci kaple coby oratoře císařovny. Přiklání se k teorii o císařově soukromé modlitebně, jež úzce souvisela s vedlejší místností (patrně pokladnicí, či prostorem na rozhraní oficiální vladařské síně a kaple). O provázanosti obou prostor by mělo svědčit i mírné naznačení umístění oratoře patrně na jižní stěně vedlejšího prostoru. Vzhledem k malbě ostatkových scén, jenž jsou zde vyobrazeny a mohou být chápány jako součást výzdoby oratoře, jde též o místo s vůbec největším počtem císařských podobizen. Ty provázejí návštěvníka směrem do kaple a jsou završeny v supraportě výjevem Exaltacia Crucis při odchodu ze svatyně.

Homolka dále uvažuje, že doplněním menzy o Ukřižování v druhé etapě výzdoby získal oltář v kontextu s madonou v nice



charakter Božího hrobu a symbolizuje vzestupnou cestu duše. Následným umístěním ostatkového kříže na menzu se pak také samotný císař stává bezprostředně účastníkem Ukřižování. Inkrustace stěn by se tedy rovněž mohla vztahovat k ideji Božího hrobu nebo snad Nebeského Jeruzaléma. Jelikož byla původně inkrustována i přístupová chodba a následně byly polodrahokamy odstraněny a jejich úložné jamky zakryty omítkou, předpokládá oproti Kroftovi navíc ještě čtvrtou fázi, kdy kaple prochází opět závažnou ikonografickou proměnou. Jednalo by se o dobu, kdy byl již ostatkový kříž přenesen do kaple ve velké věži, čímž skončil význam oratoře coby kaple královské a ta se vrací zpět k funkci osobního oratoria, které se mělo více orientovat na svatováclavský kult.

Badatelé Jiří Fajt a Jan Royt<sup>41</sup> souhlasí ve stati *Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna* s identifikací kaplí podle Fišera, u které Homolka spíše váhá. Výzdobu oratoře rozdělují na dvě základní fáze, které se od předchozího pojmání liší především v určení doby provedení inkrustace - první část proběhla přibližně současně s výmalbou stěn, doobložení pak krátce před nebo kolem roku 1360.

Po formální stránce výzdoby kaple badatelka Hana Hlaváčková<sup>42</sup> soudí, že nástěnná malba v nice má z celé výzdoby hradu nejbližší k soudobé italské, především sienské malbě. To by měly potvrzovat i technické parametry malby a užití pastiglií při ztvárnění císařských korun. Domnívá se, že postavy světců mohly vzniknout v návaznosti na výzdobu niky, i když je pravděpodobně maloval až žák nebo následovník malíře madony.

V roce 2006 podává Zdeněk Chudárek<sup>43</sup> ve svém příspěvku publikovaném v příloze *Průzkumů památek* stručný přehled náhledů na oratoř a sporů ohledně obou konsekrovaných kaplí. Přidává důležitá zjištění, která byla odhalena na základě termografického průzkumu. Zaprvé se jedná o skutečnost, že obvodové zdivo kaple bylo vyžděno pískovcovými kvádry. Toho si

je vědom i Richard Němec ve stati Kaple sv. Kateřiny<sup>44</sup>, který vychází z Fišerovy interpretace zasvěcení a uvádí, že jsou tak zdůrazněny i architektonická autonomie a výsadní postavení oratoře v rámci hradu.

Druhé zjištění se týká menzy, která je s největší pravděpodobností složena z cihel. Ve výzkumné zprávě<sup>45</sup> se uvádí, že *zděný stůl není uvnitř homogenní, mohl by obsahovat i vyplněnou starší dutinu.*<sup>46</sup> Jelikož kamenná deska kryjící menzu zčásti překrývá i výmalbu niky, domnívá se Chudárek, že oltář vznikl až v souvislosti se zasvěcením kaple Utrpení Páně.

Poslední reflexe předchozího bádání vzešla od J. Fajta: v příspěvku do sborníku *Kunst als Herrschaftsinstrument*<sup>47</sup> nově přehodnocuje svůj názor na rozmístění kaplí a v podstatě souhlasí s Friedlovou myšlenkou, že oratoř byla původně zamýšlena jako kaple Panny Marie. Nicméně se stále domnívá, že posléze sloužila jako schránka pro uložení ostatkového kříže, s čímž měla souviset i změna výzdoby, kterou však posunuje do let 1362-64. Problém týkající se nalezené autentiky v jednom z rozebraných oltářů dnešního kostela Panny Marie v průběhu Mockerovy přestavby, která hovoří ve prospěch zasvěcení tohoto prostoru Panně Marii roku 1357, řeší na základě výše uvedených nejasností týkajících se oltáře. Předpokládá, že krycí oltářová deska není původní a oltář tedy musel být dříve zakryt deskou o něco nižší. Jako příklad uvádí desku, která se nyní nachází v lapidáriu hradu, jež by svými rozměry odpovídala rozměrům desky současné. Domnívá se tedy, že během druhé výzdobné fáze byla nejen deska, nýbrž i celý oltář odstraněn a od základů nahrazen oltářem vyšším se zděným soklem, který se omítl a malířsky ozdobil.

### 3. IKONOGRAFICKÁ INTERPRETACE KAPLE SE ZAMĚŘENÍM NA TZV. PRVNÍ FÁZI JEJÍ VÝZDOBY

#### 3.1 „Původní“ výzdoba oratoře a její předpokládaný rozsah

Vyjde-li se z posledních zjištění (Chudárek, Němec), pak je jisté, že kaple byla budována už s vědomím jisté výjimečnosti, neboť jak bylo poukázáno, je oproti zbytku hradu vyzděna z pískovcových kvádrů.<sup>48</sup> Taktéž s přítomností niky se nutně muselo počítat už při stavbě, což znamená, že v té době musela existovat alespoň mlhavá představa o budoucí výzdobě.

Je to právě také nika, o jejíž výzdobě se badatelé vyslovují jako o nejpůvodnější, a proto ji též v době první fáze výzdoby oratoře osobně považují - co se důvodů vzniku samotné kaple týče - za objekt představující císařův primární zájem. V otázce výzdoby zbylých stěn však vyvstávají mezi badateli jisté rozpory, které umožňují rekonstruovat dvě její možné původní podoby.

První podává J. Krofta, který se domnívá, že stěny kaple pokrývalo zlacení.<sup>49</sup> Tato myšlenka nebyla bohužel již dále v odborné literatuře podrobněji rozebrána, ani náležitě komentována, dnešní stanovisko k ní neexistuje.

Rozšířenější rekonstrukce původního vzhledu stěn (Dvořáková, Fajt, Royt) již přímo počítá s provedením nástěnných maleb, z nichž se zachoval pouze pruh se světeckými poprsími v arkádách na severní stěně kaple (resp. autoři žádnou výzdobu, která by této předcházela, nezmiňují). Představy o jejich celkovém rozsahu se sice různí, což je vzhledem k torzálnímu stavu zachování vcelku pochopitelné, přesto však malba poskytuje množství cenných dílčích informací, z nichž lze v případných úvahách dále vycházet.

Dříve je však pro případ možné souvislosti vzniku světeckých nástěnných maleb se vznikem maleb v nice<sup>50</sup> zmínit,

že již zde vyvstávají nemalé obtíže spojené s různými pohledy týkajícími se problematiky konsekrace kaple.

Bude-li se předpokládat, že tři křížky<sup>51</sup> nalezené pod malbami hlav světců, které nelze za běžného světla vůbec rozpoznat, jsou kříže konsekrační a že se vztahují ke konsekraci uváděné v zakládací listině kapituly z roku 1357, pak by tato výzdoba mohla vzniknout nejdříve v tomto roce. Tato úvaha nás ovšem vrací zpátky k otázce, jak kaple vypadala před rokem 1357 a byla-li vůbec využívána. Tomuto problému se však bohužel nikdo z badatelů počítajících se zmíněnou konsekrací nevěnuje.

Pokud by se nejednalo o kříže konsekrační nebo snad nevznikly ve stanoveném roce, pak by bylo možno uvažovat o jisté ucelenosti výzdoby. Zde jsem si vědoma, že by tato myšlenka případné integrity výzdoby opět narážela - tentokrát na přítomnost křížků, které ve svých rukou „drží“ někteří ze světců a které bývají interpretovány (Fišer) jako odkazy na ostatkový kříž a tito světcí jako předobrazy pro deskové malby z kaple sv. Kříže.

V této souvislosti bych si nicméně dovolila vyslovit pochybnost, zda byly zmiňované křížky skutečně součástí původní verze výzdoby. Předně je zřetelné, že jejich podkresba byla provedena až na modrém pozadí, což samo o sobě ještě nemusí být důvod k pochybám, neboť se jistě počítalo s jejich zlacením, a je možné, že i zlacení svatozáří světců mohlo být provedeno až na modrém podkladu. Zarážející je však skutečnost, že zatímco zlato na svatozářích se i v místech se zvýšenou mírou poškození barvy dochovalo, zlacení na křížcích je zachováno jen velmi fragmentárně. To mne vede k myšlence, zda-li byla tato dvě zlacení skutečně provedena současně, nebo je-li snad možné, že byly křížky do výzdoby doplněny dodatečně. V takovém případě by totiž zlato nemuselo dobře přilnout k podkladu a hrozilo by daleko větší riziko následného opadání.

Vzniká otázka, je-li existence samotných rukou světců bez křížků obhajitelná. Domnívám se, že v případě prvních dvou světců (směrem od niky) by se mohlo jednat o pouhá gesta rukou bez nároku na to cokoliv držet, jejichž skladba však byla dodatečně k umístění křížů využita. Naopak u posledního světce, kde by se dalo skutečně o gestu uchopení uvažovat, zasahuje křížek poměrně silně bez zjevného důvodu do svatozáře až k obličejí. Přitom se však zdá, že jeho umístění blíže ke sloupku arkády by nemělo nic bránit, z čehož opět nabývám dojmu, že i v tomto případě se zobrazení křížku muselo podržet již dříve provedené ruce světce.

Na základě dochovaného fragmentu se světci vznikly následně i pokusy rekonstruovat celkový původní vzhled nástěnných maleb v kapli. Neboť vzhledem k tomu, že již Pavelka<sup>52</sup> a Krofta<sup>53</sup> upozorňují na stopy barev ve spárách mezi kamenným obložením, bylo možno se domnívat, že jejich rozsah byl větší.

Fajt s Roytem<sup>54</sup> po vlastním průzkumu soudí, že stěny měly původně zdobit nástěnné malby v kombinaci s obložením drahými kameny, které sahalo až do výše okenních parapetů.<sup>55</sup> Nad inkrustací se táhla dekorativní plastická bordura a jak na severní, tak i na jižní stěně byly v arkádách zobrazeny polopostavy světců.<sup>56</sup> Zóna nástěnných maleb pak dosahovala až do výše klenby kaple.

V zásadě navazují na Fišera, jehož specifický pohled však vycházel z přesvědčení, že výzdoba všech tří kaplí, tj. dvou v menší a jedné ve velké věži, musela sledovat stejné myšlenkové jádro - cyklus Apokalyptické litanie všech svatých, a tudíž se zde musely nacházet navzájem podobné výzdobné prvky.<sup>57</sup> Na základě tohoto předpokladu se však - narozdíl od Fajta a Royta - domníval, že obdobný pás se světeckými postavami se nacházel i v místech, kde se již podle výše uvedené rekonstrukce nacházelo obložení. Dokladem tohoto tvrzení má být malba se sv. Kateřinou, jež se zachovala na

pravé boční stěně oltáře a která měla být zřejmě jeho součástí. V rámci tohoto cyklu měl být též na stěně nad oltářem vyobrazen Kristus Trpitel.<sup>58</sup>

Co se týče případné nástěnné výzdoby v horní části oratoře (s určitostí provedené alespoň na severní stěně, kde se zachoval fragment blankytné barvy - snad drapérie),<sup>59</sup> bylo již vzpomenuo (Krofta), že ve štítových polích pod klenbou kaple se mohly nacházet postavy andělů podobných andělu v chodbičce; taktéž Fajt hovoří o možnosti motivu dvou andělů či Zvěstování.<sup>60</sup>

Zlacení ze stropu hojně opadalo a lze předpokládat, že jeho původní barva byla modrá. Je ovšem na zvážení, zda zlacené štukové šesticípé hvězdy, u nichž se zdá, že mohly tvořit i poměrně pravidelnou síť, dokud případně některé z nich nezmizely pod provedením křížů a rozet, nepatřily ještě k této modré, posléze podkladové ploše.

### **3.2 Interpretace výzdoby niky s přihlédnutím ke Karlově první římské cestě**

#### **3.2.1 Popis výzdoby v nice**

Nástěnná malba v nice je značně poškozená - množství původní barvy opadalo do té míry, že na mnoha místech je patrná pouze okrová podkresba. Ústřední motiv výjevu představuje trůnící madona s dítětem (oba s nimbem), [5] u jejíž nohou po stranách klečí císařský pár. Císař je atypicky umístěn po levici trůnu, nicméně se tak ocitá blížeji k dítěti. Císařovna naopak klečí po pravé - heraldicky významnější - straně.

Madona, již kolem nimbu obíhá dvanáct zlatých hvězd, [6] sedí téměř frontálně, hlavu otáčí směrem k císařovně, kolena jsou vlivem snahy o perspektivní zobrazení trůnu nachýlena mírně doprava. Natočení hlavy odpovídá také tříčtvrteční

zobrazení její tváře, z níž vyniká dlouhý, ostře řezaný nos, na nějž důsledně navazuje tenké, značně protáhlé obočí. Oči s podobně protaženými koutky rámuje těžká oční víčka. V partii úst je malba poškozena. Čelo částečně zakrývá modrá pokrývka hlavy. Dá-li se věřit kresbě Augustina Sedláčka,<sup>61</sup> [7] jedná se o kapuci modrého pláště zvaného paenula,<sup>62</sup> který byl pod krkem sepnut velkou, snad kulatou agrafou.<sup>63</sup> Plášť zleva obíhá okolo Mariiny pravé útlé ruky, jež se dotýká sepjatých rukou císařovny, je přichycen Ježíškovými nožkami, zahaluje madonina kolena a spadá k zemi, kde tvoří esovitý záhyb. Zdá se, že mohl být bíle podšit, nicméně stav malby nedovoluje jisté závěry. Svrchní šat madony byl s největší pravděpodobností také modrý. Zpod pláště vyčnívají Mariiny střevíce téže barvy.

Dítě spočívá na levé straně madonina klínu. Hlavičku a horní část trupu natáčí směrem k postavě klečícího císaře, zatímco spodní část trupu a nožičky směřují doleva. Levou rukou se dotýká císařových sepjatých rukou a pravicí mu žehná. Malba v partii obličeje je znatelně poškozena. Na drobný nosík zde, stejně jako u madony, navazuje protáhlé tenké obočí. Očka hledí na císaře, ústa jsou již téměř nezatelná. Hlavu pokrývají vcelku zachované světle kučeravé vlásky, zřetelně je vidět pravé ouško dítěte. Ježíšek je zahalen pouze do bederní roušky, původně snad bílé. Pravou nožku má mírně pokrčenou.

Cihlově hnědý trůn zaujímá celou výšku niky a s menšími odchylkami je perspektivně zobrazen. Nahoře jej ukončuje šestiboký baldachýn podepřený třemi stěnami, z nichž na pravé lze vidět záklenek. Trůn je potažen červenou látkou se zlatým motivem a po stranách jej zdobí dva výběžky na způsob gotických opěráků zakončených fiálami. V levé boční stěně trůnu se naspodu objevuje další záklenek.

Z klečící císařovny se s výjimkou císařské koruny a okrově hnědavé barvy vlasů zachovala pouze okrová podkresba, zato však poměrně zřetelná. Z ní je patrné, že se obličej stylově lišil od podání tváře madony. Nosík není již ostře řezaný,

ústa se zdají být širší, oči živější. Vlnité vlasy má po způsobu tehdejší módy rozpuštěny, jeden pramen jí spadává na pravé rameno. Oděna je do dlouhého pláště, který nese stopy zelené barvy. Útlé sepjaté ruce klade do dlaně madony.

Malba císaře je po barevné stránce lépe zachována. Obličej, jemuž dominuje poměrně vysoké čelo, však značně utrpěl. Nos i oko jsou nezřetelné, ústa a bradu zakrývá hnědý vous. Pod korunou prosvítají světle hnědé vlasy. Císařův šat tvoří červený dlouhý plášť a zelené roucho. Plášť - snad s motivem šachovitého vzoru, tvořeným zlatými ploškami, jejichž uspořádání se směrem dolů tříští - je nahoře zdoben bílým lemem, rovněž po straně je zlatě lemován. Ruce spíná směrem k Ježíškovi, rukávce mu kráší dva cípy tmavé látky.

Pozadí výjevu bylo modré, dodnes jsou na něm patrné drobné zlaté hvězdy, které svým rozmístěním vytvářejí pravidelnou síť. Námět je rámován zeleným pruhem, jenž je součástí spíše zadního plánu - nezasahuje do konstrukce trůnu ani do provedení postav klečících donátorů.

Postavy apoštolů sv. Petra a Pavla vyobrazené na bočních stěnách niky jsou taktéž obklopeny stejným modrým pozadím s hvězdami, které po obou stranách rámuje tenký červený pruh. Obě figury mají stejné měřítko a svou velikostí se blíží rozměrům madony.

Lépe zachována je mírně esovitě prohnutá postava sv. Petra, [8] ze které se nám dochoval i inkarnát. Prosvítající podkresba naznačuje vzhled jeho tváře. Zřetelné jsou též bílé vlasy a vlnitý plnovous, okolo hlavy obíhá nimbus. Petr je oděn do zeleného šatu a pláště stejné barvy s červenou podšívkou. Na levé ruce, přes kterou má přehozen stočený cíp pláště, drží zavřenou knihu s červenými deskami. V pravé ruce svíral velký klíč, z něhož se dochovala pouze podkresba.

Také u sv. Pavla [9] lze - ačkoliv s obtížemi - rekonstruovat vzhled obličeje, z něhož se nejvíce zachoval světle hnědý plnovous. Hlava je podložena nimbem. I Pavlův



oděv je tvořen šat a plášť a v levé ruce drží rovněž zavřenou knihu; barvy výše uvedeného vytvářejí opositum vůči barvám, jež jsou pro tyto věci zvoleny v případě sv. Petra. Pavlův oděv je tedy červený, přičemž plášť je opatřen zelenou podšívkou a desky knihy jsou zelené.

Co se týče veraikonu [10] ve vrcholu klenby niky, je již sotva patrný. O jeho přítomnosti dnes svědčí pouze bílé brázdý v modré barvě a rovněž se v těchto místech nenachází vytlačené zlaté hvězdy.<sup>64</sup> Zdá se téměř jisté, že součástí vyobrazení byli zřejmě čtyři andělé, kteří veraikon nesli. Při bližším pohledu na fresku jsou snadno rozeznatelné čtyři tmavé „kroužky“ rozmístěné po stranách tváře Krista do pravidelného čtverce, kolem nichž obíhá o něco světlejší „kruh“, jenž je uchycen v jakési podkově. Lze předpokládat, že ve zmíněných partiích se nalézaly hlavičky andělů se svatozářemi a křídly. Mezi jednotlivými dvojicemi andělů se na levé i pravé straně nachází ještě o něco menší „kruh“.

### **3.2.2 Rozmístění jednotlivých motivů ve výzdobě niky a jeho možné předpoklady**

Budeme-li vycházet z předpokladu, že celá výzdoba niky byla vytvořena v jednom časovém intervalu, a vyloučíme-li myšlenku, že se jedná o rozmístění zcela nahodilé, pak lze uvažovat o vzájemné souvislosti ikonografických motivů, které se zde nacházejí.

Určujícím faktorem celé kompozice bylo usazení dítěte na levou část klínu matky, čímž se i císař ocitl na heraldicky podřadnějším místě. K tomu bylo přikročeno i přesto, že například na pozdějším votivním obraze Jana Očka z Vlašimi k žádné takové anomálii nedochází (zde zjevně umístit dítě na pravou stranu matčina klínu nečinilo žádný problém). Logicky z toho vyplývá, že musel existovat nějaký důvod, proč bylo i

přes to zvoleno toto rozmístění - tedy, že usazení dítěte na tuto stranu mělo svůj význam.<sup>65</sup>

Toto rozložení reflektují i postavy sv. Petra a sv. Pavla, jejichž přítomnost zde nepochybně odráží symbolické zastoupení římskokatolické církve - sv. Petr jako první zástupce Krista na zemi a sv. Pavel coby významný církevní teoretik a teolog víry jsou pro tento účel jistě nejpovolanější. Lze snad říci, že obě postavy spolu souvisejí, neboť barvy užitě při výzdobě jejich šatu a atributu knihy se protikladně doplňují. Je nasnadě, že jedním z důvodů jejich vyobrazení na bočních stěnách niky byla především akcentace samotného aktu homagia, jak jej interpretovali Bouše s Myslivcem, přičemž by snad mohly díky svému postavení odkazovat i na vítěznou církev.

Veraikon se ve 14. století stal pro svou stále rostoucí popularitu symbolem římskokatolické církve.<sup>66</sup> Je známo, že Karel dal pořídit kopii tohoto uctívaného římského obrazu a námět se v císařově dvorském umění hojně rozšířil, nejspíše ve snaze posílit ideové sepětí Karlova sídelního města s městem Římem. Císař sám měl možnost relikvii na vlastní oči spatřit a při druhé návštěvě Říma roku 1368 se mu dokonce podařilo získat jeden ze závojů, jímž se sudarium zakrývalo.<sup>67</sup>

Kateřina Kubínová<sup>68</sup>, jenž se zabývala otázkou císařovy reprezentační politiky a jeho snahou zprostředkovat charakteristické rysy Věčného města českému prostředí, uvádí při rekonstrukci Karlova utajeného dvoudenního pobytu v Římě (coby poutníka o Velikonocích roku 1355), že císař při návštěvě baziliky sv. Petra, jež se udála na počátku Velkého pátku, zamířil nejprve ke kapli Panny Marie, která se nacházela u východního průčelí chrámu při jeho severní stěně, kde se za závěsem skrývala právě Veroničina rouška.<sup>69</sup> Podle kronikáře Petra Mallia byla součástí kaple i velká mozaika s madonou, před kterou hořivala jedna svíce.<sup>70</sup>

Autorka v obrazové příloze otiskla typář pečeti svatopetrského kanovníka Lorenza dei Tiniosi, [11] který

dosvědčuje, jak velkou roli veraikon ke konci 13. a ve 14. století v dějinách baziliky hrál. Při bližším pohledu na typář si nelze nevšimnout, že dítě na pečetí spočívá na matčině levé paži, čímž je opět určeno „obrácené“ rozmístění obou apoštolů, sv. Petra a Pavla, kteří - každý jednou rukou - přidržují veraikon.

Přílišná míra stylizace typáře a přestavba chrámu sv. Petra bohužel nedovolují určit, zda by madona na něm zobrazená - vzhledem k tomu, že je zde vypodobněna též Veroničina rouška - mohla být spojována s výše zmíněnou mozaikou, nebo zda-li jde o narážku na sousední mariánský kostel. Nicméně se jistě jedná o pozoruhodné spojení stejných symbolických prvků, jaké jsou užity při výzdobě niky, dokonce obdobně rozvrstvených.

Též je třeba říci, že samotná korunovační cesta Karla IV. do Itálie měla zřejmě silný mariánský akcent. Tato hypotéza je podpořena zvláště skutečností, že se Karel při své cestě do Říma rozhodl navštívit město Tarenzo, k čemuž neměl snad jiného důvodu, než vzpomínku na varovný sen z mládí o smilstvu,<sup>71</sup> jenž se mu zdál před jedenadvaceti lety o svátku Nanebevzetí Panny Marie a zapůsobil na něj do té míry, že jej uvádí i ve svém životopisu.<sup>72</sup> Při zpáteční cestě se v Tarenzu opět zastavuje a v domě, kde dříve bydlel, zřizuje kapli zasvěcenou Panně Marii, Kristu a svatým andělům, při níž fungoval sbor tří mansionářů. Stejnou listinu, s níž založil tento sbor, pak použil pro zřízení dalšího, při kostele Panny Marie v Norimberku. Taktéž se zdá, že i císařův příjezd do Prahy proběhl 15. srpna, tj. v den Nanebevzetí Panny Marie, což by byl akt jistě velmi výmluvný.

Na základě těchto formulovaných skutečností proto Homolka shrnuje: *Římská jízda tedy proběhla svým způsobem ve znamení P. Marie a tarenzského zázračného vidění - zásahu P. Marie jakožto předpokladu dalšího vzestupu a dosažení císařské hodnosti.*<sup>73</sup>

Bylo-li tomu tak, pak lze očekávat, že císařova úspěšná korunovační cesta, jež se tedy nesla v duchu mariánské úcty, a množství shlédnutých uměleckých děl a sakrální architektury na něj zapůsobily natolik, že se tyto podněty bezprostředně odrazily i v právě plánovaných projektech na Karlštejně.

### 3.2.3 Homagium a jeho možné inspirační zdroje

Význam specifického vyobrazení císařského páru v nice, vztahujícího se opravdu patrně k císařovu vymezení se vůči papežské moci, osvětlili podrobně Bouše s Myslivcem.<sup>74</sup> Také v jejich výkladu je kladen důraz na bezprostřední císařův zážitek z korunovační cesty.

Motiv homagia, tedy vazalského slibu, jímž se suverén zavazuje suverénu, je zde povýšen do duchovní sféry a stvrzuje Karlův nárok na císařskou korunu. Nejedná se zřejmě o první případ snahy takto silně za pomoci obrazu demonstrovat působení Boží vůle v otázce oprávněnosti volby panovníka.

V kapitulním kostele sv. Martina ve Spišském Podhradí na Slovensku se z vnitřní strany nad severním portálem lodi dochovala datovaná nástěnná malba Korunování krále Karla Roberta z Anjou z roku 1317.<sup>75</sup> [12] Madona zde krále Roberta přímo korunuje a dítě mu žehná,<sup>76</sup> vlevo za císařem klečí kastelán spišského hradu František Tomáš Semsey, na druhé straně pak ostřihomský arcibiskup Tomáš a spišský probošt Heinrich. Za pozornost stojí jistě skutečnost, že ani zde nejsou bezprostředně na malbě přítomni žádní přímluvci, takže zmiňovaná skupina má k madoně velmi blízký vztah. Toto vyobrazení by zřejmě mohlo myšlenkově navazovat na deskový obraz Simona Martiniho z doby kolem roku 1316, kde je Robert z Anjou korunován na krále svým bratrem sv. Ludvíkem Toulouským.<sup>77</sup>

Podobných schémat, která ovšem nereflektují otázku panovnické svrchovanosti, nýbrž - ať již za pomoci malířského nebo sochařského provedení - znázorňují přímluvu za zesnulého, je ve 14. století užíváno pro výzdobu náhrobků. Obvykle se vyznačují obdobnými znaky - uprostřed je trůnící (v případě sochy i stojící) madona s dítětem obklopená dvěma (méně často i více) světci, kteří fungují jako přímluvci za zemřelého, jenž klečí u nohou madony. [13, 14] Že malba madony v nice vykazuje nápadné shody - typově i výtvarně - kupříkladu s malbou Paola Veneziana v kostele S. Francesca v Cueno, [15] upozornili již Fajt s Roytem.<sup>78</sup> Také Venezianova malba se tématicky vztahuje náhrobku, v tomto případě dóžete Francesca Dandola, jehož sarkofág se nachází přímo pod ní.

Poněkud jiného charakteru je freska trůnící madony, [16] jenž byla sejmuta pravděpodobně v 19. století z prostřední niky zadní stěny kaple v horním poschodí paláce Bargello a jejímž autorem je Giotto di Bondone.<sup>79</sup> Za pozornost zde stojí zpodobnění samotné madony s dítětem, kdy madona i dítě vztahují své ruce k prosebníkům<sup>80</sup> na znamení přijetí darů. Ježíšek, ač ležící a menšího vzrůstu, zde projevuje stejně živý zájem o dění kolem sebe, jako je tomu v případě karlštejské oltářní niky.

#### **3.2.4 Symbolika hvězd v dvorském umění Karla IV.**

Je nesporné, že hvězdy hrály v mariánské ikonografii na dvoře Karla IV. svou nezastupitelnou roli. Objevují se již na Zvěstování Mistra Vyšebrodského oltáře, kde jsou v počtu devíti<sup>81</sup> vyobrazeny v horní části Mariina trůnu, a to na tmavomodrém pozadí přímo nad Mariiným nimbem. Je však otázkou, zda symbolizují nebe nebo vznikly s jiným záměrem, neboť jsou doprovázeny i obtížněji interpretovatelným zlatým trojlistem.

Stejně tak jsou přítomny i na o něco pozdějších mariánských deskových obrazech - Madony zbraslavské a

Vyšehradské Madony nebo později vzniklé Madony březnické. V prvním případě tvoří výzdobu Mariina pláště, v druhém reflektují ikonografický typ Madony Pokorné a ve třetím vyobrazení se vyskytují i na šatu dítěte.<sup>82</sup>

Za pozornost stojí ovšem také deskové obrazy Madony z Veverí, Madony Mostecké, či Madony Strahovské, jejichž pláště se svým zdobením nápadně podobají. Zde sice nelze hovořit přímo o hvězdách, spíše o jakýchsi zdobných růžicích, nicméně se zdá, že se nejedná o pouhý dekor. Část motivů se totiž od zbytku liší svou velikostí a rovněž jejich rozmístění by, zdá se, mohlo kopírovat starší ikonografické schéma, užívané při výzdobě madonina šatu, či maforia (Madona Mostecká),<sup>83</sup> nebo - v jiném případě - je jeden tento motiv zdůrazněn nad ostatními (Madona z Veverí, Madona Strahovská).

Lenka Hradilová<sup>84</sup> v této souvislosti upozorňuje na článek badatelky Sanii Gukové,<sup>85</sup> která symboly mariánské ikonografie podrobila bližšímu zkoumání. Mimo jiné předpokládá, že se hvězdy, objevující se od 13. století především na Mariině maforiu, mohly postupně vyvinout z křížků, jenž jsou v ranějším období zobrazovány zvláště na hlavě, rukou a ramenech a později také na kolenou či loktech madony. Význam takto užitého kříže, sahající zřejmě až hluboko ke zvyklostem antické tradice, se snaží autorka ve své studii s ohledem na jeho starobylost lépe osvětlit. V rámci svého bádání se mj. domnívá, že po čase došlo k modifikaci tohoto symbolu, kdy přeložením kříže dvěma diagonálami vznikla jakási růžice, z níž by se dal následný vývoj hvězdného znamení předpokládat.

Na obrazech Strahovské madony [17] a Madony z Veverí [18] můžeme jistě o takto transformovaném kříži - jsou-li badatelčiny úvahy správné - uvažovat. Nelze se však nadále domnívat, že by byl poplatný starší tradici pravidelně rozmístovaných křížů, neboť zobrazená znamení jsou zde rozmístěna poměrně nahodile a je jich mnoho. Naopak je třeba

zvážit možnost, zda-li znak, jehož význam se mohl v důsledku uvedené změny taktéž pozměnit, zde nebyl použit jako motiv hvězdy.<sup>86</sup>

Vrátíme-li se k obrazům, kde je přítomnost hvězd zcela nesporná, jedná se jistě o obraz Madony ze Zbraslavi, [19] kde jsou hvězdy vyobrazeny tentokrát na modrém plášti. Ten je sepnut ozdobnou sponou, jenž může opět evokovat symbol diagonálně protnutého kříže. Nedá se vyloučit, že obdobně mohla být pojata i nedochovaná spona madony z karlštejské oratoře. Jiří Fajt s Robertem Suckalem<sup>87</sup> kladou hvězdy na madonině plášti do souvislosti s mariánským hymnem Ave Maris Stella a upozorňují, že na jeho námět vytvořil dolnorakouský kartuzián Konrád z Haimburgu, který po jistou dobu pobýval na dvoře arcibiskupa Arnošta z Pardubic, rýmovanou báseň.<sup>88</sup> Je tedy velmi pravděpodobné, že myšlenka spojení hvězd s Marií musela být v této době poměrně živá.

Vyšehradská madona [20] naopak reprezentuje ikonografický typ Madonny dell'Umiltà, tj. Madony Pokorné usazené na zeleném pažitu a obvykle kojící, u něhož se hvězdy objevují v počtu dvanácti, obíhající kolem svatozáře (mohou však být i vynechány). Tuto kompozici pro mariánský obraz zřejmě poprvé použil italský malíř Simone Martini (dílo se patrně nedochovalo).<sup>89</sup> I na vyšehradské desce bylo s největší pravděpodobností vyobrazeno dvanáct hvězd, i když po jejím oříznutí jich zbylo pouze osm.<sup>90</sup> Nejedná se o koncept pro české země neznámý, neboť mimo Madony vyšehradské víme alespoň o dvou dalších příkladech pocházejících přibližně ze stejné doby, jenž vznikly na našem území.<sup>91</sup> S madonou ve výklenku je mimo hvězd pojí též obdobné řešení pokrývky hlavy, která v tomto případě zcela jistě vychází ze zmíněného původního vzoru.

Symbolický počet dvanácti hvězd je však především původním atributem Apokalyptické ženy, jejíž zobrazení prodělalo ve středověké ikonografii určitý vývoj. Zvláště v raném

středověku byla interpretována jako církev, posléze začala být Apokalyptická žena ztotožňována s předobrazem Panny Marie a ikonografický motiv získával podobu jejího nanebevzetí a oslavení.<sup>92</sup> Tyto tzv. Assumpty se začínají hojně objevovat právě v době vlády Karla IV., k čemuž zřejmě přispěl fakt, že císařovi se již vzpomínaný sen z Tarenza zdál právě v neděli z 15. na 16. srpna roku 1333, tedy v den, na nějž připadl svátek Nanebevzetí Panny Marie. Lze tedy předpokládat, že samotný aspekt nanebevzetí Matky Boží musel hrát v Karlově duchovním životě důležitou roli. Vždyť přítomnost tohoto náboženského prvku je nezanedbatelná už jen z hlediska výzdoby dnešního kostela Panny Marie na Karlštejně, kde je vyobrazena jedna z vůbec nejzdařilejších Assumpt tohoto období. Nesmíme opomenout, že motivu dvanácti hvězd bylo též s velkou pravděpodobností užito i v obou případech zpodobení Apokalyptické ženy na východní a západní stěně kostela. Zdá se, že zatímco v tomto případě - alespoň u Apokalyptické ženy na východní stěně - hvězdy opisovaly tvar nimbu, stejně jako je tomu u trůnící madony v nice, v případě Assumpty již vytvářejí čelenku. Vzhledem k spletitosti vztahů a prolínání ikonografických prvků obou těchto vyobrazení - Assumpty a Apokalyptické ženy - je jistě nasnadě úvaha, zdali spolu obě místnosti po ideové stránce nějak blíže nesouvisejí.

Jak je zmíněno v popisu, také modré pozadí a boční stěny karlštejnské niky jsou zdobeny hvězdami. Takto pojatý zadní plán se objevuje v souvislosti s madonou obklopenou prosebníky například na pečeti dnes již zaniklého dominikánského konventu v Marienthalu v Lucembursku [21], v němž působila Karlova teta Markéta Lucemburská jako abatyš, nebo též na později vzniklé oltářové skříni z Ebersdorfu u Chemnitz [22], kde je madona dokonce pojednána jako Assumpta.<sup>93</sup>

### **3.3 Interpretace světeckých postav v arkádách**



### 3.3.1 Popis

Rovněž nástěnná malba se světci na severní stěně kaple nese již stopy značného poškození (zvláště v obličejových partiích postav). Nejvíce je poznamenán poslední světec při vchodu do kaple, na němž se podepsala plánovaná a nakonec neprovedená inkrustace. Světci jsou vyobrazeni pod oblouky arkád na tmavomodrém pozadí lemovaném světlejším modrým pruhem, na němž vynikají zejména zlatě provedené svatozáře.

V arkádě nejbližší oltářní niky je zpodoběn světec, [23] u nějž se dobře zachovala spodní obličejová část s bílým plnovousem a zvláště výraznou červenou barvou v oblasti tváře a rtů. Hlavu pokrývala původně snad bílá mitra, pod níž prosvítají stopy červené podkresby, z oděvu se lze spatřit část sytě červeného pláště. V levici držel bílou berlu.

Tvář světce ve vedlejší arkádě je téměř setřena. [24] Obličejí dominuje pouze dlouhý nos a matně tušíme oči a rty. Hlavu kryly světlehnědé vlasy, světec měl plnovous. V pravé ruce držel křížek, z něhož vidíme pouze černý obrys s fragmentem zlacení ve spodní části.

Třetí světec [25] je po barevné stránce zachován nejlépe, ovšem jeho obličejové rysy jsou již (zvláště v partiích očí a nosu) nezřetelné. Světle hnědý plnovous i vlasy stínuje tmavší hněd'. Červená knížecí čapka s bílým lemováním byla snad přimalována až na světcovy vlasy, jenž pod ní mírně prosvítají. Oděn je do červeného šatu, krk zdobí bílý vzorovaný límec, pod nímž je možno vidět pruh světle modré barvy - snad brnění. V levé ruce drží kopí s praporcem o třech bílých pruzích na červeném pozadí.

U dalšího světce [26] se naopak obličejová část poměrně dobře dochovala a rovněž můžeme obdivovat mistrovské ztvárnění plnovousu a šedivých vlasů. Oděv a snad i plášť měly snad hnědou či tmavě červenou barvu. V levé ruce držel křížek. Tvář pátého světce je opět nezřetelná, [27] vlasy i plnovous světle

hnědé, z oděvu tušíme okrový plášť, pravici pozvedá vzhůru a v levé ruce drží palmovou ratolest.

Šestého světce již zasáhla plánovaná inkrustace, obličej je silně poničen, měl pravděpodobně světlé vlasy i vousy, červený plášť a v levé ruce držel křížek. Z poslední postavy zbyly jen fragmenty, přesto si lze domyslet, že v levici držela kříž, jenž se však od předchozích křížků charakterově liší.

Architektura arkád plní zřejmě zvláště ozdobnou funkci, neboť, jak se zdá, není součástí většího architektonického celku a je bezprostředně nad světci ukončena. Nad ní lze pozorovat zbytky modré barvy - pravděpodobně oblohy. Architektonický rámec je proveden v odstínech hnědočervené, okrové a snad bílé (?) barvy. Okrově zbarvenou architekturu obkružuje tenký hnědočervený pruh a v místech nad sloupem či pilířkem je rozvinut zdobný motiv stejné barvy, který protíná bílá (?) vzhůru stoupající fiála převyšující architekturu. V místech nad světci je arkáda ukončena krabem.

### 3.3.2 Interpretace

I přes skutečnost, že se z postav v arkádách zachovaly pouze jejich hlavy, bylo učiněno několik pokusů světce identifikovat.

První snahu zaznamenáme již u Bohuslava Balbína,<sup>94</sup> jenž se domníval, že se jedná o české patrony - sv. Vojtěcha, sv. Prokopa, sv. Václava, sv. Víta, sv. Cyrila a Metoděje a sv. Ludmilu. Jeho názor byl přejímán a o jeho přehodnocení se pokusili až Bouše a Myslivec,<sup>95</sup> kteří soudí, že kromě českých světců se zde v podobě postav držících křížky objevují také figury apoštolů, které se s českými patrony střídají.

František Fišer<sup>96</sup> pak v rámci své teorie, že ve všech karlštejnských kaplích byla původně zpodobněna Apokalyptická litanie všech svatých, a po vzoru šestnácti deskových obrazů

z kaple sv. Kříže, které mají litanii odrážet a na nichž jsou v rukou světců zobrazeny podobné křížky, počítá s obdobným pojetím výzdoby i v oratoři. Tato skupina světců, tzv. Heroldů ukřižovaného Soudce, jak je Fišer označuje, měla analogicky k výzdobě dochovaného pásu maleb na severní stěně pokrývat nejen stěnu jižní, nýbrž i části východní a západní stěny oratoře. Avšak situace se zkomplikovala, neboť společně s těmito světci bylo zde též zamýšleno vyobrazit čtyři české patrony – sv. Vojtěcha, sv. Václava, sv. Víta a sv. Prokopa, a tak se měl počet šestnácti heroldů ztenčit na dvanáct. Tuto skupinu by pak tvořilo deset apoštolů, jejichž rozmístění po obvodu kaple se snažil Fišer zrekonstruovat doplněním o apoštolu sv. Petr a Pavla z bočních stěn niky. [28]

Současné bádání užívá ve vztahu k atribucím jednotlivých světců spíše zdrženlivější identifikaci. Homolka<sup>97</sup> pouze předpokládá, že vlevo od oltáře by se měl nacházet sv. Vojtěch, za ním apoštol Pavel, sv. Václav a apoštol Petr. Další světec s mučednickou palmou může představovat sv. Víta, za ním se hovoří o dvou blíže neurčených postavách apoštola a světce s nápadnou (snad knížecí) čapkou a zlatým křížem.

### **3.3.3 Světecké postavy a ikonografická koncepce kaple sv. Kříže**

Jak se prohluboval zájem o problematiku autorství výzdoby jednotlivých karlštejnských kaplí, spolu s obecně stále přijímanější hypotézou, že v oratoři byl po určitou dobu uložen ostatkový kříž,<sup>98</sup> a předpokladem, že malba na severní stěně vznikla kolem nebo po roce 1357, a tudíž se tématicky vztahuje právě k období uvažovaného dočasného umístění kříže do této prostory, byly mezi výzdobou oratoře a kaplí Umučení Páně a jeho nástrojů ve velké věži nalézány jisté analogie.

Přednostně je zkoumána možnost vlivu provedení světců z oratoře na dochované podkresby světeckých postav na oltářní

stěně v kapli sv. Kříže a následně na celkové pojetí deskových obrazů. Po formální stránce je často upozorňováno například na nápadnou podobnost podkresby sv. Ondřeje [29] s postavou z oratoře označovanou jako sv. Petr.<sup>99</sup> [24] Také vzhledem ke skutečnosti, že předpokládaná rekonstrukce celé malby na severní straně oratoře obvykle počítá spíše s polopostavami než celými postavami, je myšlenka případné souvislosti mezi oběma výzdobami pochopitelná.

Po stránce ikonografické je pozornost věnována především třem křížkům, které drží v rukou tzv. apoštolové z oratoře. Jednak má jejich vyobrazení opět upozorňovat na dočasnou přítomnost ostatkového kříže v kapli a jednak by na tuto předlohu mohly navazovat ony deskové obrazy z kaple sv. Kříže, jejichž apoštolští světci jsou taktéž zobrazeni s podobnými křížky. [30] Rozdíl tkví především v tom, že zatímco v případě oratoře se asi opravdu jednalo o pouhý atribut, v kapli sv. Kříže byly do těchto míst připevněny schránky s ostatky jednotlivých světců.<sup>100</sup>

Na základě těchto podobností se tak často uvažuje (Fišer), zda oratoř nesloužila jako předobraz pro výzdobu kaple sv. Kříže a nebyl-li její původní ikonografický program podobného charakteru jako v kapli větší věže,<sup>101</sup> což mohl být i důvod pro pozdější úpravu vzhledu kaple.<sup>102</sup>

### **3.4 Ikonografický vztah mezi výzdobou niky a světci v arkádách**

#### **3.4.1 Sacra Conversazione<sup>103</sup>**

Termínem Sacra Conversazione neboli Společenstvím Svatých se obecně označuje ikonografický celek, jemuž dominuje madona s dítětem - obvykle vyvýšena či prostorově zdůrazněna -, kolem níž jsou v menším počtu často neformálně seskupeni světci blíže určené atributy. Toto označení je užíváno zvláště

v souvislosti s renesanční ikonografií, nicméně je velmi pravděpodobné, že jeho kořeny sahají hlouběji do historie a existence schématu je prokazatelná již v období italského trecenta.

Zmíněnou otázkou se dopodrobna zabývala Rona Goffen, která se ve svém článku *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*<sup>104</sup> pokusila vývoj celého ikonografického typu objasnit.

Předně důkladným rozbořením studií a pramenů uvedla termín na pravou míru z hlediska sémantiky, kde mylným výkladem pojmu *conversazione* docházelo k celkové dezinterpretaci spojení ve smyslu svatého rozhovoru. Dokazuje, že označení *Sacra Conversazione* má naopak své literární opodstatnění v Písmu svatém, v patristických a dalších textech, zvláštní důležitost pak příkládá Listu sv. Pavla Filipánům, kde Pavel (3,20) doslova píše:

*Bratří, napodobujte mne. Hledte na ty, kdo žijí podle našeho příkladu. Neboť mnozí, o nichž jsem vám často říkal a nyní to s pláčem opakuji, žijí jako nepřátelé Kristova kříže; jejich koncem je zahynutí, jejich bohem břicho a jejich chloubou to, zač by se měli stydět, neboť smýšlejí přízemně. My však máme občanství v nebesích, odkud očekáváme i Spasitele, Pána Ježíše Krista. On promění tělo naší poníženosti v podobu těla své slávy silou, kterou je mocen všechno si podmanit.*<sup>105</sup>

Ono občanství v nebesích, v latinském textu „... *nostra... conversatio in caelis est...*“,<sup>106</sup> se velmi blíží požadovanému výkladu takto titulovaných obrazů. Svě přesvědčení dále dokládá obrazem Boha Otce se sv. Kateřinou Sienskou a sv. Marií Magdalenou [31] od Fra Bartolomea z roku 1509, který vedle hlavy sv. Marie Magdaleny umístil nápis citující právě slova apoštola Pavla. Shodou okolností se jedná i o první dílo tohoto typu, na němž je nápis přímo dochován a označení mu nebylo dodatečně připsáno. Jak je na první pohled vidět,

světice mezi s sebou nehovoří a sv. Máří Magdaléna nás pohledem vyvádá na účasti v nebesích.

Na základě takto doloženého vztahu mezi obrazem a textem, jehož znalost je v církevních kruzích v uplynulých staletích nesporná, uvažuje, že tento ikonografický typ nemusí být pouze záležitostí quattrocenta a cinquecenta, nýbrž že jeho existenci lze předpokládat už v trecentu. V této době se hojně rozvíjí činnost mendikantských řádů, které ve svých kázáních lidu kladou důraz právě na zachovávání Božích ustanovení a snahu vést ctnostný život po vzoru světců již tady na zemi, aby tak pobožný člověk mohl doufat, že se po smrti připojí k Boží obci v nebesích. Františkáni upomínají zejména na chvályhodný život sv. Františka, jehož působení mají lidé doposud v živé paměti a jehož příkladu mohou následovat. Goffen se domnívá, že právě tato kázání, která byla i písemně zaznamenána, souvisela základním způsobem se vznikem a vývojem tohoto ikonografického typu.

Počátek takto stylizovaných obrazů spatřuje právě ve výzdobě dolní baziliky sv. Františka v Assisi, kde se na nástěnných malbách Mistra sv. Mikuláše a Pietra Lorenzettiho v bočních kaplích sv. Mikuláše a sv. Jana Křtitele objevuje madona flankovaná dvěma světci. [32, 33, 34, 35] Poukazuje, že iluzivní kamenné rámování zdobené kosmatským vzorem, do něhož jsou tyto výjevy zasazeny, lze identifikovat jako architektonickou strukturu - v tomto případě kamennou lodžii - a nikoliv jako dřevěné orámování triptychu. Že malby tvoří jednotný celek, ačkoliv jsou na některých z nich ještě užity sloupky oddělující madonu od světců (což může jistě strukturu triptychu připomínat), dokládá barevně sjednocené pozadí a shodně provedené svatozáře. Vše je umocněno charakteristickým přesahováním nimbů a gest jednotlivých světců do prostoru, kdy postavy nemohou být vnímány jako pouhé obrazy, neboť v divákovi evokují svou skutečnou existenci a je tak vyvolán dojem iluzivního průhledu do architektury.

Zdá se, že tyto (spolu s dalšími autorkou uváděnými obrazy) mohly případně tvořit součást ještě většího symbolického celku. Například je velmi pravděpodobné, že nástěnná malba Madony s dítětem se sv. Františkem a sv. Janem Evangelistou od Pietra Lorenzettiho, [36] jež se nachází se na levé straně jižního transeptu assisské baziliky a kterou Goffen interpretuje jako jednu z prvních Sacra Conversazione, sloužila také - podobně jako je tomu u zmíněných maleb v kaplích sv. Mikuláše a sv. Jana Křtitele - jako oltářní obraz. Ačkoli se oltář ani případný náhrobek<sup>107</sup> nedochovaly, lze jejich přítomnost na tomto místě, alespoň podle písemných pramenů, očekávat. Navíc je na pravé stěně vedle malby vyobrazena malá iluzivní nika s pultem, který pravděpodobně sloužil pro pokládání ampulí s vínem a vodou, jež se užívají při eucharistické liturgii. Spodní část malby připomínající oltářní predelu je rozdělena na pět částí. V ústřední části je vyobrazen motiv Ukřižování<sup>108</sup> flankovaný erby s vyskakujícím lvem na bílém pozadí, v pravém rohu pak portrétní busta modlícího se donátora na modrém pozadí, identifikovaného jako Giovanni di Simone, vyobrazení v levém rohu se nedochovalo, ale je vysoce pravděpodobné, že se zde nacházela busta druhého donátora.

Na malbě je též patrný motiv předzvěsti budoucího utrpení Krista, kdy madona dítěti prstem ukazuje stigmata, jež má sv. František na rukou, a poodhaluje mu tak jeho budoucí úlohu ve spáse lidstva. Oba světci pak tvoří prostředníky mezi donátory a doporučují je ústřední dvojici. Výjev tedy zahrnuje jak složku votivní a komemorativní, tak předjímání Kristova vykoupení a naději na lidské spasení.

Na stejném místě - tentokrát však na východní stěně severního transeptu baziliky - se nachází nástěnná malba Madony s dítětem mezi párem svatých, zřejmě francouzských monarchů<sup>109</sup> od Simona Martiniho, [37, 38] která opět plnila také funkci oltářního obrazu. Na severní stěně na ni navazuje

malba s pěti dalšími světci. [39, 40] Souvztažnost obou výjevů je patrná kupříkladu z užití stejného druhu imitativního kamenného rámování pro obě malby, jež jsou jinak od sebe odděleny ohybem stěny. Mezi světce jsou vkomponovány drobné sloupky, jenž však nebrání vzájemné komunikaci postav, které se vyznačují neobyčejnou živostí. Hlavní pozornost světců však patří madoně, což je zdůrazněno zvláště jejich mírným natočením k místu, kde je vyobrazena. Nejvřeleji je tento vztah vyjádřen v případě sv. Alžběty Uherské, která jakoby se přímo na Marii dívala.

Na nástěnné malbě od Ambrogia Lorenzettiho Madona se světci, [41] která zdobí oltářní stěnu kaple Piccolominiů v kostele S. Agostino v Sieně (nazývané též Cappella del Sacramento) a jež rovněž vykazuje již zmiňované znaky, které ji mohou charakterizovat jako ikonografický typ Sacra Conversazione, je zdůrazněn především motiv mučednictví, jenž se odráží ve vyobrazení světců - mučedníků s jejich atributy a přítomností stehlíka v Mariině ruce. Dítě je zde zobrazeno ve smyslu obětního beránka, jako relikvie představující Nejsvětější svátost. Světci s jejich atributy tak vytvářejí kolem dítěte živý relikviář.

Také tato malba, jak už vyplývá z jejího umístění, zastávala funkci oltářního obrazu, takže mohla přímo reflektovat dění, jenž se odehrává při každé mši na oltáři. Důrazu, který je zde kladen na svátost Božího těla, ostatně odpovídá i druhý název kaple. Dále je pravděpodobné, že výjev mohl být opět součástí celku, jenž zahrnoval též přítomnost hrobu. Tato domněnka je podpořena tvrzením sv. Ambrože, který doporučuje, aby kněží byli pohřbíváni tam, kde celý život vykonávali své duchovní povinnosti, tedy pod oltáři svých kostelů.

Vymezení charakteristických znaků trecenteského vyobrazení Sacra Conversazione je zkomplikováno existencí podobného ikonografického typu tohoto období - Maesty - a



rovněž úvahou, zda takto vystavěné schéma nemohlo být výsledkem vývojového pokračování polyptychů. Zdá se však, že všechny tyto tři typy - Sacra Conversazione, Maesta a různé variace polyptychů - spíše koexistují, než že by se jednalo o souvisle na sebe navazující řadu se stejným významovým záměrem.

V případě Maesty [42] je madona pojata jako Královna nebes a andělé a světci, tvořící její velmi početný nebeský dvůr, fungují jako zprostředkovatelé mezi Bohem a určitým společenstvím nebo zástupci tohoto společenství. Celý výjev je hieraticky odstupňován, přičemž nejdominantnějším prvkem zobrazení je právě madona, a ačkoliv se pozornost světců upírá na ni, nedochází mezi nimi k žádné bezprostřední emociální výměně. Toto schéma nemá dlouhého trvání.

Naproti tomu u Sacra Conversazione je počet zobrazovaných světců omezenější. Jsou prostorově, tematicky a psychologicky sjednoceni, provedeni obvykle v celé nebo poloviční postavě. Také charakter přímluvy je osobnější - pouze za jednoho či dva konkrétní prosebníky, přičemž je patrné, že postavy mezi sebou komunikují.

Z hlediska vymezení Sacra Conversazione vůči formátu polyptychu je problém složitější, neboť lze pozorovat, že ten prochází v Itálii ve 14. století jistou inovací a sloupky či rámy oddělující madonu a jednotlivé světce na bočních deskách polyptychu začínají mizet. [43] Goffen uvádí, že rozdíl mezi takovýmito nejednoznačnými kompozicemi a Sacra Conversazione je především vizuální, spíše než tematický. U polyptychů je totiž možno hovořit o absenci emocionální složky.

Nicméně se však zdá, že následně byly některé původně rozlišující prvky obou těchto schémat přeneseny do způsobu zobrazování Sacra Conversazione v 15. století, jak můžeme vidět například na obrazech od Fra Angelica. [44, 45] V důsledku této skutečnosti tedy autorka navrhuje jako hlavní rozlišovací znak Svatého společenství světcův kontakt

s madonou, jehož prostřednictvím se prosebníci obrací k Matce Boží se svou žádostí. Potřeba takto bezprostředně se přiblížit Bohu by odpovídala dobové mystice, živené touhou zbožného lidu dosáhnout Boží království.

Závěrem lze konstatovat, že kořeny umělecky vyjádřených zpodobení Sacra Conversazione mohou sahát už do konce 13. století [46].<sup>110</sup> Je však velmi pravděpodobné, že toto vřazení nebude konečné, neboť obdobně řešená vyobrazení lze pozorovat i v dřívějších dobách [47, 48].<sup>111</sup>

### **3.4.2 Společenství svatých ve 14. století v českých zemích**

Je zřejmé, že představa „svaté obce“ nebyla českému sakrálnímu umění ve 14. století neznámá. Jen v krátkosti lze pro ilustraci uvést několik poměrně výmluvných příkladů.

První polovinu 14. století reprezentuje nástěnná malba z kostela Narození Panny Marie v Holubicích,<sup>112</sup> [49] datovaná kolem roku 1340. Na západní vnitřní stěně chrámu je zde vyobrazena stojící matka s dítětem obklopená čtyřmi světcí – po pravém boku sv. Kateřinou a o něco níže sv. Barborou a analogicky sv. Vojtěchem (?) a sv. Otýlií na straně protější. U světců stojících nejbližší k madoně lze jistě (i přes silné poškození malby v obličejových partiích) sledovat oční kontakt postav s Matkou Boží.

Také pozdější nástěnné malby v kapli sv. Máří Magdalény<sup>113</sup> [50] a v kapli sv. Šimona a Judy<sup>114</sup> v katedrále sv. Víta [51] je možno i přes torzální stav klasifikovat jako ikonografické schéma Sacra Conversazione. Jakub Vítovský píše: „Obsahově zobrazení vychází z běžného schématu ‚svaté konverzace‘, založeného na představě všeobecného společenstva svatých – ‚Communio Sanctorum‘ – zakotveného i v textu základní věroučné modlitby – Kréda.“<sup>115</sup> Stejně tak je možno se domnívat, že podobné znaky nesla též špatně dochovaná nástěnná malba

z kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě z doby kolem roku 1400, u níž nelze vyloučit, že Mariina koruna byla zdobena hvězdami, což by ji tedy charakterizovalo jako Apokalyptickou ženu či Assumptu.<sup>116</sup>

Konečně výmluvným dokladem je pak triptych Tommasa da Modena<sup>117</sup> [52] druhotně užitý k výzdobě kaple sv. Kříže, kde jsou dva světci doprovázející madonu zobrazení přímo analogicky k pozdějšímu italskému modelovém příkladu - obrazu Boha Otce se sv. Kateřinou Sienskou a sv. Marií Magdalenou. [31] Sv. Václav umístěný po pravé straně madony se dívá směrem k nám, zatímco druhý světec (sv. Palmácus či sv. Jiří) navazuje oční kontakt s madonou.

Není tedy překvapením, že - zhodnotíme-li první fázi výzdoby oratoře - nalezneme i na zdejších malbách znaky, které by jistě mohly odpovídat ikonografickému typu Svatého společenství.

Ačkoliv jsou světecké hlavy v arkádách zvláště v obličejové části značně poškozené, nelze přehlédnout, že se jejich tříčtvrteční profily orientují směrem k oltářní nice. Také zasazení samotných figur do architektury se neřídí otrockou snahou umístit světce přesně do středu arkády a postavy tak požívají jistou dávku autonomie. Zároveň je zřejmé, že každá z nich byla tvořena s ohledem na svou jedinečnost - liší se nejen různými obličejovými typy a atributy, rovněž jejich celkové podání muselo oplývat řadou originálních prvků (soudě například podle rozličných gest rukou některých světců).

Mimo to lze pozorovat, že v některých případech zasahuje celek světce mírně do míst, kde již začíná architektura (např. vrchol kopí sv. Václava zřetelně přečnívá ven z arkády). Prostor je tedy do určité míry podřízen postavě a způsob provedení tak skutečně dává iluzi její reálné existence.

Vzhledem k špatnému dochování tváří sv. Petra a sv. Pavla lze jen z náznaků vytušit, že se i tito světci svou

přítomností aktivně podíleli na události odehrávající se v nice. Můžeme se jen domýšlet, že sv. Petr s mírně skloněnou hlavou shlížel na císaře, zatímco sv. Pavel snad upíral svůj zrak přímo na madonu. Taková interakce by též potvrzovala vzájemnou souvislost maleb v nice.

Závěrem by tedy bylo možno říci, že dochované rozvržení maleb v oratoři by se snad v zásadě příliš nelišilo od konceptu nástěnných maleb Simona Martiniho v jižním transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi (s tím rozdílem, že v případě kaple je ústřednímu motivu, pojatému tentokrát celofigurově a obohaceném o akt homagia v kontextu korunovační cesty, věnována celá nika). Jisté analogie by se rovněž nabízely i v případě pozdějšího umístění motivu ukřižování na oltářní menzu oratoře, tj. tendence zasadit jej pod ústřední motiv.<sup>118</sup> [45, 36]

### 3.4.3 Širší inspirační zdroje

Vzhledem k výše nastíněným skutečnostem a předpokladu určitého autonomního postavení oratoře v rámci hradu, se domnívám, že původní provedení nástěnných maleb kaple lze rovněž konfrontovat s malířskou realizací interiéru konkrétní italské stavby (tzv. Maestadelly) nazývané Maestà di Monte Martello, [53] jejíž výzdoba stěn nese rysy v rozvrhu tematicky podobné oněm karlštejnským.

Zmíněná poutní kaple je součástí kostela zasvěceného Madonně delle Stelle zbudovaném po r. 1495, [54] jenž se nachází přibližně 8km severovýchodně od italského města Cagli v kraji Marche. Stáří samotné stavby je sice poněkud nejasné (v seznamu kostelů caglijské diecéze je uváděna kaple zasvěcená Panně Marii na kopci Montemartello už k roku 1100<sup>119</sup>), avšak vznik uvedených nástěnných maleb by bylo možno na základě stylistického rozboru italského badatele Giampiera Donniniho<sup>120</sup> klást zhruba do poloviny 14. století. Autor maleb

je pro nedostatek písemných pramenů označován jako Maestro di Monte Martello<sup>121</sup> a jsou mu ještě například připisovány některé fresky z kostela sv. Františka v Cagli.<sup>122</sup>

Veskrze se tedy jedná o stavbu menších rozměrů zbudovanou na obdélném půdorysu, jejíž boční stěny jsou zaklenuty valenou klenbou a vchod přímo navazuje na vnitřní prostor svatyně. Exteriér kaple byl později opatřen renesančními doplňky, jež nedovolují určit jeho původní vzhled.

Uvnitř kaple je na čelní stěně vyobrazena madona s dítětem sedící na trůnu, který po obou stranách zdobí tři shodné gotické prvky podobné věžičkám či fiálám. [55, 56] Madona drží dítě na levé ruce, to se pravou ručkou opírá o její rameno, levou klade na své koleno a nožky má překříženy. Plášť Matky Boží je modrý a nese stopy po hvězdách. Výjev rámuje pestrý kosmatský vzor.

Na přilehlých stěnách kaple je v iluzivních arkádách vymalováno osm světců. Po levé straně (směrem od madony) se s největší pravděpodobností jedná o sv. Jana Křtitele, sv. Michaela archanděla, sv. Jana Evangelistu a sv. Kateřinu Alexandrijskou. [57] Zprava pak o sv. Uršulu, sv. Benedikta (či jiný řeholníka), sv. Petra a sv. Blažeje. [58] Arkády opět - nahoře i dole - lemuje kosmatský vzor. Uprostřed klenby je vyobrazen žehnající Kristus v mandorle, jehož v rozích klenby doprovází čtyři skupiny o čtyřech andělech. [59]

Při bližším pohledu na malby (také značně poškozené) je možno shledat přítomnost znaků, jimiž se vyznačuje Sacra Conversazione. Ačkoliv sv. Blažej, sv. Petr či sv. Benedikt působí ve své vážné monumentálnosti ještě poněkud strnule, ostatní světci budí již silnější dojem reálné existence. Pohled sv. Kateřiny jakoby návštěvníka vybízel k vstupu do svatyně, psychologicky ještě živější sv. Jan Evangelista nimbem přečnává nad arkádu architektury a totéž se děje u sv. Michaela potírajícího zlo. Bezprostředně je pak onen vztah vyjádřen u světců stojících k madoně nejbliže. Sv. Jan Křtitel

[60] drží v ruce svitek s nápisem Ecce Agnus a dívá se přímo na madonu, která ovšem i s dítětem pohlíží na sv. Uršulu [61] na druhé straně, jež pohled opětuje. Zmíněným titulem je tak opět zpřítomněna předzvěst Kristova budoucího utrpení, přičemž Janovo označení Syna Božího lze vyložit i v kontextu eucharistické liturgie.

Pozornost je třeba věnovat plášti madony pokrytému hvězdami, které se později odrazily i v názvu zasvěcení renesančního kostela. Jak již bylo vzpomenuto, majitelkou podobného hvězdného pláště je v Karlově dvorském umění Madona ze Zbraslavi.

Maestadella zřejmě původně sloužila cestujícím a poutníkům, kteří zde prosili Matku Boží o ochranu na cestách<sup>123</sup> - městem Cagli totiž procházela starověká komunikace Via Flaminia vedoucí z města Rimini do Říma. Snad je tedy pravděpodobné, že výskyt obdobných mariánských kaplí v blízkosti tras brázdících středověkou Itálii nebyl až tak ojedinělý. Otázkou však zůstává, nakolik se jejich koncepce mohla podobat.<sup>124</sup> [62, 63, 64]

#### **4. ZMĚNY VÝZDOBY A OTÁZKA NOVÉ FUNKCE ORATOŘE**

Otázky spojené se změnou výzdoby a funkce oratoře jsou složité a těžko vyřešitelné. Jelikož se různí i názory na periodizaci tak zásadního kroku jako je inkrustace kaple, otevírá se velký prostor pro celou řadu spekulací.

Předně není zcela jasné, zda tolik diskutované inkrustované obložení stěn vzniklo současně a kvůli předpokládanému uložení ostatkového kříže v kapli (k tomu mělo dojít zřejmě někdy koncem roku 1357 či v roce 1358), nebo zda mělo naopak posléze zakrýt nástěnnou výzdobu, která se k jeho umístění tematicky vztahovala. Jablkem sváru jsou tři křížky v rukou světců, jež by měly přítomnost ostatkového kříže odrážet. Proto je v poslední době (Fajt, Royt)<sup>125</sup> předkládán

názor, že obložení bylo provedeno ve dvou etapách (první spolu s nástěnnými malbami, druhá po přenesení kříže do velké věže), což by zároveň vysvětlovalo i různorodý charakter tvarů kamenů, a oratoř by se stěnami zdobenými polopostavami světců lépe sloužila jako inspirace pro výzdobu kaple sv. Kříže. S přechodnou dobou, kdy prostor sloužil jako schrána pro relikviářový kříž, je spojován vznik děl vyznačujících se motivem kříže či Kristova utrpení - tj. malby Ukřižování na oltářní menze, výjev Exaltacia Crucis v nadpraží vstupu do kaple a realizace (téměř) nedochovaných vitrají obou oken (Ukřižování, Kristus Trpítel).

Je pravděpodobné, že roku 1365, kdy se již předpokládá přenesení ostatkového kříže do velké věže, získala kaple buď zcela novou funkci, či byla v této pozměněné podobě navrácena původnímu záměru. Snad nejpozději v této době (i když ani to nelze tvrdit naprosto s jistotou) bylo přikročeno k obložení severní stěny oratoře prknem z vozu, na němž bylo do Prahy dovezeno tělo sv. Václava. Homolka<sup>126</sup> tak při tomto prostoru předpokládá rostoucí akcentaci svatováclavského kultu (paradoxně však byla tímto aktem zakryta též světcova domnělá podobizna).

Fišer se naopak domnívá, že kapli mohl být přiřčen titul svatého Palmáce, neboť zde zřejmě již od „její konsekrace“ byly přechovávány jeho ostatky, které Karel získal koncem roku 1356.<sup>127</sup>

## 5. ZÁVĚR

Jak bylo již v úvodu předesláno, tato práce se pokusila především o ikonografickou analýzu předpokládané původní výzdoby oratoře sv. Kateřiny, u níž často vzpomínané italizující prvky námětu i provedení odkazují na realizaci uskutečněnou umělcem obeznámeným s malířskými technikami užívanými v soudobé italské malbě. Tento fakt a skutečnost, že

nástěnné malby v kapli vznikly zřejmě brzy po návratu Karla IV. z císařské korunovační cesty do Říma, opravňuje hledat jejich inspiraci v italském umění.

Při bližším pohledu na rozvrh a detaily dochovaných nástěnných maleb oratoře lze konstatovat, že původní výzdoba se svou koncepcí nápadně podobala trecenteskému pojetí ikonografického schématu Sacra Conversazione, alespoň ve smyslu, jakým ho chápe a jak ho na dobových italských příkladech demonstrovala americká profesorka Rona Goffen.

Jelikož ústřední dvojici zmíněného ikonografického motivu tvoří bez výjimky Matka Boží s dítětem, vrací nás to opět k otázce, zda-li a jakým způsobem figuruje kaple v zakládací listině karlštejnské kapituly. Přijmeme-li myšlenku, že vyobrazení světeckých postav na severní straně skutečně navazuje na výjev v nice a vytváří ono Svaté společenství, zdá se reálně uvažovat o možnosti, že oratoř mohla opravdu po určité době být zasvěcena Panně Marii.

V neposlední řadě zůstává otevřena i otázka vzájemného vztahu obou sousedících kaplí v menší věži a jejich společné reflexe mariánské složky, u nichž zdaleka ještě nebyly vyčerpány všechny možnosti výkladu.



## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Karel Stejskal, Hrad Karlštejn, in: Karel Stejskal: *Dějiny umění: Umění na dvoře Karla VI.*, Praha 2003, s. 97-127, zvl. s. 103-108.

<sup>2</sup> Klára Benešová [et al.], *Gotická architektura*, Praha 2001, s. 216-218.

Klára Benešová, Architektura ve službách panovníka – Základní architektonická koncepce Karlštejna a její inspirační zdroje, in: Zuzana Všečeková (ed.), *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII*, 2006 – Příloha, s. 96-105.

<sup>3</sup> Jedná se o období po návratu Karla IV. z římské korunovační cesty, kdy je na hradě založena kapitula a císař dává zhotovit ostatkový kříž, v němž jsou uloženy vzácné ostatky z nástrojů Kristova umučení.

<sup>4</sup> Zdeněk Chudárek, Příspěvek k poznání stavebních dějin věží na hradě Karlštejně v době Karla IV., in: Zuzana Všečeková (ed.), *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII*, 2006 - Příloha, s. 106-138.

<sup>5</sup> Podrobněji viz přehled bádání.

<sup>6</sup> K slohovému zařazení nejnověji Richard Němec, Kaple sv. Kateřiny. Praha – Karlštejn – Lauf A. D. Pegnitz, in: Zuzana Všečeková (ed.), *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII*, 2006 – Příloha, s. 145-158. K výzdobě Stejskal (pozn. 1), s. 103-108.

<sup>7</sup> Jednalo se pravděpodobně o náměty Ukřižování a Kristus Trpitel s nástroji umučení – viz František Fišer, *Karlštejn : vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996, s. 83-84.

<sup>8</sup> Původně snad pouze pozlacené pozadí malby bylo nahrazeno zlaceným plastickým vzorem – pastigiem – viz Jaromír Homolka, Umělecká výzdoba paláce a menší věže hradu Karlštejna, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 96-153, s. 134.

<sup>9</sup> Fišer například je interpretuje jako císaře Karla IV. a papeže Inocence VI. Fišer (pozn.7), s. 151.

<sup>10</sup> Podrobněji viz Fišer (pozn. 7), s. 60-63.

<sup>11</sup> Např. Homolka (pozn. 8), s. 123-124.

<sup>12</sup> Následující přehled zdaleka nevyčerpává všechnu odbornou literaturu, která se ke kapli a hradu vztahuje, je zejména informativní a zaměřuje se na vybrané badatele a nejdůležitější úvahy o významu kaple.

<sup>13</sup> Viz překlad Františka Fišera - Příloha 1. Fišer (pozn. 7), s. 265-270.

<sup>14</sup> Jedná se o první registrum; František Kafka, Účel a poslání hradu Karlštejna ve svědectví písemných pramenů doby Karlovy, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 43-44 (přepis podle edice Josef Pelikán, *Účty hradu Karlštejna z let 1432 – 1434*, Praha 1948, s. 13-14, 24, 26, 28.).

<sup>15</sup> Podrobněji k této problematice Fišer (pozn. 7), s. 17-21.

<sup>16</sup> Cituje František Kafka podle originálního starého tisku z roku 1451, fol. 319. Kafka (pozn. 14), s. 34.

<sup>17</sup> Bohuslav Balbín, *Miscellanca historica regni Bohemiae III*, Praha 1681, s. 102.

<sup>18</sup> Jiří Fajt, Karlštejn v odborné literatuře, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 156.

<sup>19</sup> M. Vilímková, Karlštejn stavebně historický průzkum, I. etapa, 2. část – texty archivních dokladů ke stavebnímu vývoji hradu (nepubl.), SÚRPMO Praha 1975, s. 182, dopis J. Mockera F. Schmidtovi ze dne 6. 11. 1887, cit.: „Do výše 4 stopy a 9 coulů od podlahy je obložení polodrahokamy původní, nad ním až po klenbu bylo provedeno později – pocházelo z předsíně kaple. Dá se spolehlivě soudit, že stěny byla původně pokryty freskami a také poprsí zemských patronů sahala hlouběji...“ . Převzato z Chudárek (pozn. 4), s. 113.

<sup>20</sup> Josef Neuwirth, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896.

<sup>21</sup> Karel Chytil, K datování maleb karlštejnských. *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění*, 1923, s. 26-40.

<sup>22</sup> Vincenc Kramář, *Madonna se sv. Kateřinou a Markétou městského muzea v Českých Budějovicích*, Praha 1937.

<sup>23</sup> Jaroslav Pavelka, Karlštejnské malby, in: *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 128-137.

<sup>24</sup> Jan Krofta, K problematice karlštejnských maleb, *Umění VI*, Praha 1958, s. 2-30, s. 2.

<sup>25</sup> Jiří Fajt (pozn. 18) s. 156-169.

<sup>26</sup> Antonín Friedl, *Mistr karlštejnské apokalypsy*, Praha 1949, s. 7-8.

<sup>27</sup> Otvor nacházející se v severní stěně kaple těsně nad podlahou, jenž zřejmě po zazdění prvního (výše umístěného) sloužil k obsluze věčného světla, považoval za okénko, které mělo císaře spojovat s okolním světem, když zde trávil dny na modlitbách. Friedl (pozn. 26), s. 8.

<sup>28</sup> Krofta (pozn. 24), zvl. s. 12-13 a s. 16-17.

<sup>29</sup> Krofta (pozn. 24), cit. s. 17.

<sup>30</sup> Zdeněk Bouše – Josef Myslivec, Sakrální prostory na Karlštejně. Příspěvek k problematice jejich programu, *Umění XIX*, 1971, s. 280-293, zvl. s. 280-283.

<sup>31</sup> Naopak Fišer se domnívá, že svatováclavské relikvie byly zakryty textilií, jenž byla zavěšena na horní železný prut a vespod přichycena k dřevěnému hranolu, díky němuž se zachovala spodní část malby se světci intaktní. Fišer (pozn. 7), s. 88.

<sup>32</sup> Dobroslava Menclová, Karlštejn a jeho ideový obsah, *Umění V*, 1957, s. 227-301, zvl. s. 295.

<sup>33</sup> Podle Menclové se tak císař mohl účastnit mše, aniž by byl viděn a rovněž by se tak vyřešila otázka týkající se „nepohodlného přístupu“ kanovníků do kaple, neboť ji Karel čas od času využíval jako svou modlitebnu. Současně se však domnívá, že opatření bylo učiněno i s ohledem na skutečnost, že kaple sv. Mikuláše, kde se v takovém případě měly mše sloužit, byla v době vydání zakládací listiny kolegiální kapituly jediným provozuschopným sakrálním prostorem. Menclová (pozn. 32), s. 295.

<sup>34</sup> Vlasta Dvořáková, Smysl a ideový obsah hradu, Hrad a jeho tvůrci, in: Vlasta Dvořáková – Dobroslava Menclová, *Karlštejn – státní hrad a památky v okolí*, Praha 1965, s. 65-121, 123-187, zvl. s. 84-91, 136-137, 140.

<sup>35</sup> Karel Stejskal, Hrad Karlštejn, in: Karel Stejskal: *Dějiny umění: Umění na dvoře Karla VI.*, Praha 2003, s. 97-127, zvl. s. 103-108.

<sup>36</sup> Jakub Vítovský, Několik poznámek k problematice Karlštejna, *Zprávy památkové péče* 11, 1992, s. 1-14, zvl. s. 1-3.

<sup>37</sup> Argumentem pro tuto domněnku jsou především jamky po drahokamové inkrustaci v okenních rámech sakristie, kdy – jak uvádí – malby na Karlštejně zdobící místnosti jak profánní, tak sakrální byly *pouze v nejvýznamnějších svatyních – a nikde jinde – kombinovány s proslulou a v poslední době často diskutovanou drahokamovou inkrustací s plastickým zlacením*. Vítovský (pozn. 36), cit. s. 1.

<sup>38</sup> Tj. dnešnímu kostelu Panny Marie.

<sup>39</sup> Fišer (pozn. 7), zvl. s. 37-59.

<sup>40</sup> Homolka (pozn. 8), s. 96-153.

<sup>41</sup> Jiří Fajt - Jan Royt, Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna, in: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 156-254.

<sup>42</sup> Hana Hlaváčková, Karlštejn (okr. Beroun) - hrad, in: Zuzana Všečeková, *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách (Průzkumy památek – Příloha)*, Praha 1999, s. 39-63, zvl. s. 42-44.

<sup>43</sup> Chudárek (pozn. 4), s. 106-138.

<sup>44</sup> Němec (pozn. 6), s. 147.

<sup>45</sup> Miloš Drdácký – Ivo Jirkovský – Jaroslav Lesák, *Nedestruktivní průzkum zděných a dřevěných konstrukcí Mariánské věže na hradě Karlštejn* (nepubl.), Supplementum XVII, Praha 2003.

<sup>46</sup> Drdácký – Jirkovský – Lesák (pozn. 42) cit. s. 13.

<sup>47</sup> Jiří Fajt, Karlštejn revisited. Überlegungen zu den Patrozinien der Karlsteiner Sakralräume, in: Jiří Fajt, Andrea Langer (eds.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin - München 2009, s. 250-288.

<sup>48</sup> Chudárek (pozn. 4), s. 124.

<sup>49</sup> Krofta (pozn. 24), s. 17.

<sup>50</sup> Fajt zmiňuje, že ačkoliv je malba se světci provedena přímo na kámen či případně na červenou imprimituru, obličejové byly provedeny na vrstvu křídové masy, jejíž složení se nápadně podobá podkladové vrstvě užitě při výzdobě oltářní niky. Fajt (pozn. 47), s. 257.

<sup>51</sup> *Zatím není jisto, zda jejich stopa prohlíží pod přemalbou světeckých hlav v arkádách na severní zdi anebo zda byly malovány až po konečné úpravě celého prostoru. První z nich je nad hranicí druhé a třetí arkády, druhý nad hlavou prostředního světce a třetí nad rozhraním arkády mezi hlavou sv. Václava a apoštola*. Bouše – Myslivec (pozn. 30), cit. s. 268. Tito badatelé se domnívají, že se spíše nejedná o kříže konsekrační, o jejich funkci však nemají jasnou představu. Naopak Krofta soudí, že kaple byla skutečně vysvěcena, a stejně tak Fajt s Roytem tento význam křížů podporují, neboť jejich přítomnost by podporovala Fišerovu konsekrační teorii. Krofta (pozn. 24), s. 17.; Fajt – Royt (pozn. 41), s. 168. Naposledy Fajt hovoří o dvou tmavě červených konsekračních křížích na severní stěně – první na ose východního klenebního pole mezi druhou a třetí figurou a druhý mezi pátou a šestou postavou (od východu). Fajt (pozn. 47), str. 258.

<sup>52</sup> Pavelka (pozn. 23), s. 134-135.

<sup>53</sup> Krofta (pozn. 24), s. 17.

<sup>54</sup> Fajt – Royt (pozn. 41), s. 185-186.

<sup>55</sup> V úzkém pásu nad podlahou je vymalována imitace kamenného obložení, o níž se badatelé domnívají, že vznikla při první etapě obložení. Fajt – Royt (pozn. 41), s. 186.

- <sup>56</sup> Naopak Hlaváčková možnost vyobrazení celých postav nevyvrací. Hlaváčková (pozn. 42), s. 42.
- <sup>57</sup> Fišer (pozn. 7), s. 109-138.
- <sup>58</sup> Ibidem, s. 110.
- <sup>59</sup> Dvořáková (pozn. 34), s. 89.
- <sup>60</sup> Fajt (pozn. 47), s. 257. Taktéž poukazuje na zbytky modré barvy ve spárách mezi kameny nad oltářní nikou a nad západním portálem.
- <sup>61</sup> August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého. Díl šestý. Podbrdsko*, Praha 1889, s. 53.
- <sup>62</sup> Lenka Hradilová, *Kostýmní habitus zobrazení Panny Marie ve středověkém umění českých zemí. Typologie jednotlivých kostýmních prvků, míra jejich poplatnosti dobové módě a jejich případná symbolika* (diplomová práce), Katedra dějin výtvarných umění FFUP, Olomouc 2006, zvl. s. 71.
- <sup>63</sup> Podobné ztvárnění oděvu Madony se vyskytuje např. na deskových obrazech Smrt Panny Marie z Košátek (Museum of Fine Arts, Boston) a na Morganových destičkách (The Pierpont Morgan Library).
- <sup>64</sup> Fajt o vyobrazení hovoří jako o Mandylionu a vyslovuje pochybnost, zda byl tento motiv vůbec proveden v barvě. Jelikož v těchto místech nenalézá šedou podkladovou vrstvu (již považuje za směrodatnou při postupu výzdoby niky), domnívá se, že koncepce výzdoby niky byla brzy pozměněna a záklenek překryt silnou vrstvou azuritu. Fajt (pozn. 47), s. 257. Podkladová šedá vrstva byla opravdu zřejmě ukončena v místech, kde boční stěny přechází do zaklenutí. Její způsob ukončení připomíná jetelovitý závěr portálu. Je však otázkou, proč tedy po změně koncepce nebylo přikročeno k provedení této vrstvy i v záklenku – lépe by se tak zakryly stopy po neprovedeném vyobrazení. Navíc se zdá, že specifické ukončení šedého podkladu bylo zvoleno právě proto, aby do horního zobrazení nezasáhl. Nabízí se tedy úvaha, zda vzhledem k problematickému umístění motivu, nebyla zvolena vrstva jiná, aby se předešlo případnému opadání. To se však nepodařilo a následně bylo místo překryto modrou barvou. Že byl záklenek po určité doby vyzdoben lze vyvodit také z absence zlatých hvězd, jejichž provedení zde by v případě Fajtovy hypotézy nic nebránilo.
- <sup>65</sup> Nutno poznamenat, že tato otázka nevyvstává jen v případě výzdoby oratoře, nýbrž že se stejným problémem se potýkají badatelé i při interpretaci rozmístění císařských bust ve svatovítském triforiu. Zde se podobizna císaře nachází na jižní straně, zatímco podobizna císařovny na straně severní, což je opět proti heraldickému pravidlu. Fišer tuto okolnost zdůvodňuje s ohledem na Duranda, který uvádí, že v kostelech je za čestnější stranu považována strana jižní, tj. epištolní, kde se shromažďovali muži. Teprve až v blízkosti oltáře se důležitost stran obrací, neboť kněz sloužil mši za oltářem směrem k lidu, a proto je též katedra umístěna po pravé straně od oltáře, takže se defacto nachází na méně čestné straně evangelijní. Fišer (pozn. 7), s. 41. Je otázkou nakolik tento faktor mohl hrát roli při výzdobě niky, neboť ta se nachází v bezprostřední blízkosti oltářní menzy, jejíž původnost není zcela prokazatelná. Fajt (pozn. 47), s. 263
- <sup>66</sup> Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae – Karel IV. a Řím*, Praha 2006, s. 263-265.
- <sup>67</sup> Ibidem, s. 265-266.
- <sup>68</sup> Ibidem, s. 265-266.
- <sup>69</sup> Ibidem, s. 113.
- <sup>70</sup> Ibidem, s. 113.
- <sup>71</sup> Blíže v Martin Nodl, Svár obrazu s textem: Sen Karla IV. o smilstvu, in: Martin Nodl, *Tři studie o době Karla IV.*, Praha 2006, s. 21-64.
- <sup>72</sup> Karel IV., *Vlastní životopis*, Praha 1970, s. 74-75.
- <sup>73</sup> Homolka (pozn. 8), cit. s. 139.
- <sup>74</sup> Bouše – Myslivec (pozn. 30) s. 280-281.
- <sup>75</sup> Milan Togner, Monumentální nástenná malba na Spiši, *Ars*, 1992, s. 110-154.
- <sup>76</sup> Ivan Gerát uvádí, že v *podobnej funkcii – ako ochrankyňu krajiny, ktorá korunuje kráľa – v Uhersku zobrazili Madonu už koncem 12. storočia v tympanóne ostrihomského portálu, zvaného Porta Speciosa* [a odkazuje na Tünde Wehli, Tematikai és ikonográfiai jelenségek. in: Ernő Marosi (ed.), *Magyarországi Művészet 1300 – 1470*, s. 181 – 216, s. 214]. Ivan Gerát, *Stredoveké obrazové témy Na slovensku*, Bratislava 2001, cit. s. 101.
- <sup>77</sup> Togner (pozn. 75), s. 110.
- <sup>78</sup> Fajt – Royt (pozn. 41), s. 186.
- <sup>79</sup> Malba je nyní umístěna ve zbrojním sále Bargella. Angelo Tartuferi, *Giotto*, Praha, 2010, s. 150 – 151.
- <sup>80</sup> Z prosebníků je možno identifikovat pouze alegorie šesti městských obvodů klečících snad po pravici madony a také lze předpokládat působení světeckých přímluvců, o jejichž přítomnosti zde by svědčily dvě dochované ruce po bocích madony. Ibidem, s. 150.
- <sup>81</sup> Milena Bártlová se domnívá, že by se mohlo jednat o zjednodušené znázornění souhvězdí Panny. M. Bártlová, Rosu dejte nebesa. K ikonografii vyšebrodského cyklu. *Umění XXXIX*, 1991, s. 97-100, s. 98.
- <sup>82</sup> Do výčtu by bylo možné zařadit i Madonu římskou, kde pětícípé hvězdy lemují rám obrazu.

<sup>83</sup> Pokud se jedná o Madonu mosteckou, je problematika o něco složitější, neboť zde jsou na maforiu v místech čela, ramen a hrudi vyobrazeny čtyři velké kříže stylizované do odlišně pojatých růžic připomínajících téměř květy a kolem jsou nahodile rozmístěny drobné křížky.

<sup>84</sup> Hradilová (pozn. 62), s. 73-77.

<sup>85</sup> Sania Guková, „Segni“ della Vergine Maria, *Arte cristiana* LXXXII, 2004, s. 49-58.

<sup>86</sup> V této souvislosti nelze opominout zdůraznění jednoho z těchto motivů na levém rameně madony. V italském umění ve 14. století se znamení hvězdy velmi často vyskytuje právě na jednom z ramen Matky Boží.

<sup>87</sup> Jiří Fajt – Robert Suckale, Madona ze Zbraslavi, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310 – 1437*, Praha 2006, s. 82-84.

<sup>88</sup> Konrád z Haimburgu je autorem středověkého spisu *Laus Mariae* - díla, jež roku 1356 pořídil na žádost Menharta z Hradce jako stručnější výběr ze svého stávajícího kompendia výroků církevních spisovatelů na oslavu Panny Marie, mariánských lekcí a modliteb. Původní rozsáhlejší sbírku vytvořil na přání Karla IV. a Arnošta z Pardubic někdy po roce 1344 pro pražské mansionáře. Arnošt posléze doporučil připojit čtení *Laus Mariae* k obvyklým mariánským lekcím. Viz Zdeňka Hledíková, *Arnošt z Pardubic: arcibiskup, zakladatel, rádce*, Praha 2008, s. 246-247. Výbor z básní Konráda z Haimburgu otiskl v edici *Analecta Hymnica Dreves*. Guido Maria Dreves, *Conradus Gemnicensis: Konrads von Haimburg und seiner Nachahmer, Alberts von Prag und Ulrichs von Wessobrunn, Reimgebete und Leselieder*, Leipzig 1888. Mimo zmiňovaného rozvedení hymnu *Ave Maris Stella*, jenž je zde publikován, objevuje se hvězdné označení Panny Marie ještě v dalších Konrádových mariánských básních. Zvláštní pozornost si zaslouží zejména *Amictus Beatae Virginis Mariae*.

<sup>89</sup> Blíže Olga Pujmanová, Malířství doby Karlovy a Neapol, *Umění XXVII*, 1979, s. 30-58, zvl. s. 46-49.

<sup>90</sup> Blíže Jan Loriš, Madona vysehradská zv. Dešťová, in: Antonín Matějček (ed.), *Česká malba gotická : deskové malířství 1350 – 1450*, Praha 1938, s. 62-65.

<sup>91</sup> Jedná se o nedochovaný deskový obraz Madona della Humiltá z obchodu s uměním v Londýně (Praha, kolem roku 1350, tempera se zlacením na dřevěné podložce, Londýn, Asscher and Welker, od 2. sv. v. nezvestný) a vyobrazení z Breviře probošta Vítky (Rajhrad, klášter benediktinů, uloženo v Moravské zemské knihovně v Brně, R 394, fol. 4v), přičemž v druhém případě se hvězdy nevyskytují.

<sup>92</sup> Josef Cibulka, Korunovaná Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV. – XVI. století, in: Jan Štenc, *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádl*, Praha 1929, s. 80-127, zvl. s. 82-112.

<sup>93</sup> Podle dendrochronologického průzkumu je vznik zadní stěny oltáře datovatelný od roku 1403, kdy bylo dřevo poraženo. WB, heslo *Altarschrein aus Eberdorf*, in: Markus Bauer - Judith Oexle - Marius Winzeler (Hrsg.), *Zeit und Ewigkeit – 128 Tage in St. Marienstern. Katalog zur ersten sächsischen Landesausstellung*, Halle (Saale) 1998, s. 92-94.

<sup>94</sup> Dvořáková – Menclová (pozn. 34), s. 88.

<sup>95</sup> Bouše – Myslivec (pozn. 30), s. 282.

<sup>96</sup> Fišer (pozn. 7), s. 130-134.

<sup>97</sup> Homolka (pozn. 8), s. 128.

<sup>98</sup> Homolka (pozn. 8), s. 124-125. Fajt – Royt (pozn. 41), s. 189.

<sup>99</sup> Krofta dokonce vyslovuje závěr, že kresby v kapli sv. Kříže a malba světců v oratoři jsou dílem jednoho mistra. V případě zmiňovaných světců shledává dalekosáhlou slohovou shodu. Krofta (pozn. 24), s. 24.

<sup>100</sup> Badatelé Bouše a Myslivec se dokonce domnívají, že k podobnému uložení relikvií mělo dojít už i v případě oratoře - při druhé výzdobě. K realizaci ovšem nedošlo, neboť se na malbě se světci nenacházejí stopy po hřebech, kterými by byly pravděpodobně kovové aplikace křížků na stěnu upevněny. Bouše – Myslivec, (pozn. 30), s. 282.

<sup>101</sup> Fišer (pozn. 7), s. 127-135.

<sup>102</sup> Homolka (pozn. 8), s. 134.

<sup>103</sup> Nigel Gauk-Roger, heslo *Sacra conversazione*, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art* 27, Rome, ancient, III: planning to Savot, London 1996, s. 494-496.

<sup>104</sup> Rona Goffen, *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, *The Art Bulletin*, s. 198-222.

<sup>105</sup> *Bible*, podle ekumenického vydání z roku 1985, Praha 1991, s. 189 (NZ).

<sup>106</sup> Citace převzata z Goffen (pozn. 104), s. 199.

<sup>107</sup> V případě retáblů v kaplích sv. Jana Křtitele a sv. Mikuláše se náhrobky dochovaly.

<sup>108</sup> Podobně umístěné Ukřižování nese i desková malba s námětem *Sacra Conversazione* od Fra Angelica, jež byla určena jako oltář pro kostel náležející konventu sv. Marka ve Florencii. [45]

<sup>109</sup> Identifikace světců je nejednotná.

<sup>110</sup> Za jistý druh „proto-sacra conversazione“ by se dala považovat už Madona s anděly a se sv. Františkem od Cimabuea, neboť je velmi pravděpodobné, že po pravici madony původně stál světecův protějšek, který zanikl, když se malba musela přizpůsobit výmalbě christologického cyklu. Goffen (pozn. 104), s. 216.

<sup>111</sup> Výmluvným dokladem výskytu této kompozice i v časnějším období je kupříkladu nástěnná malba Trůnící madony se světci z kostela San Silvestro v Tivoli [47] z doby kolem roku 1100 či pozdější mozaika téhož námětu z konchy kostela Santa Francesca Romana v Římě [48] z doby kolem roku 1161.

<sup>112</sup> Zuzana Všečeková, Holubice (okr. Praha – západ) – kostel Narození Panny Marie, in: Zuzana Všečeková, *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách (Průzkumy památek – Příloha)*, Praha 1999, s. 30-34.

<sup>113</sup> Jedná se o nástěnnou malbu ze 70. let 14. století s madonou stojící uprostřed, obklopenou svatými, zobrazenou na jihovýchodní stěně kaple pod okenní římsou, již lze charakterizovat jako oltářní retábl. Madonu obestupují čtyři světci - zleva sv. Máří Magdaléna a sv. Bartoloměj, zprava sv. Jakub a dnes již neidentifikovatelná postava. Sv. Bartoloměj a sv. Jakub fungují jako přímluvci dvou po stranách klečících kanovníků. Jakub Vítofský, *Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále*, *Umění XXIV*, 1976, s. 473-503, zvl. s. 491.

<sup>114</sup> Tato malba s madonou a světci je v mnohém podobná malbě předchozí – nachází se opět na jihovýchodní stěně pod římsou, lze ji chápat jako oltářní retábl; liší se pouze počtem zobrazených světců a klečících postav; madonu korunují andělé. Vítofský (pozn. 113), s. 491-492.

<sup>115</sup> *Ibidem*, cit. s. 491.

<sup>116</sup> Zuzana Všečeková, *Gotické nástěnné malby v kostele sv. Petra a Pavla na Vyšehradě*, in: Jiří Hubert – Jan Kotous – Bořivoj Nechvátal (ed.), *Vyšehrad II: sborník k příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěcených nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla*, Kostelní Vydří, 2001, s. 133-153, zvl. s. 134-136.

<sup>117</sup> Podrobněji k triptychu viz Olga Pujmanová, *Několik poznámek k dílům Tomasa da Modena na Karlštejně*, *Umění XXVIII*, 1980, s. 305-332.

<sup>118</sup> Jedná se o již zmiňované ukřižování na nástěnné malbě Madony s dítětem se sv. Františkem a sv. Janem Evangelistou od Pietra Lorenzettiho (jižní transept assiské baziliky) a ukřižování z oltářního obrazu kostela při konventu S. Marco ve Florencii od Fra Angelica.

<sup>119</sup> Elisabetta Tombari, Cagli. Montemartello. Santuario di Santa Maria delle Stelle, in: Giuseppe Cucco (ed.), *Santuari nelle Marche*, Urbana 1996, s. 290-291.

<sup>120</sup> Giampiero Donnini, *Gli affreschi di Montemartello*, *Antichità viva* 13, 1974, č. 6, s. 3-8.

<sup>121</sup> Mirko Santanicchia uvádí, že umělcova působnost v tomto kraji započíná ve druhé čtvrtině 14. století a ustává v polovině let sedmdesátých. Mirko Santanicchia, *Pittura eugubina e „dintorni“*, in: Fabio Marcelli (ed.), *Il Maestro di Campodonico. Rapporti Artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano 1998, s. 70-84, s. 80.

<sup>122</sup> Jedná se o nástěnné malby Zasnoubení sv. Kateřiny a Madona s dítětem se sv. Antonínem - viz Agnese Vastano *L'arte ritrovata. San Francesco di Cagli*, in: Alessandro Marchi – Alberto Mazzacchera (ed.), *Arte Franciscana. Tra Montefeltro e Papato 1234 – 1528*, Pesaro 2007, s. 142-144.

<sup>123</sup> Tersicore Paioncini, *Visita guidata alla chiesa Santuario di Santa Maria delle Stelle di Monte Martello*, *Unilit – Sede di Cagli*, <http://unilitacagli.blogspot.com/2009/05/11-maggio-2009-tersicore-paioncini.html>, vyhledáno 15. 3. 2011.

<sup>124</sup> V tomto ohledu snad koncept výzdoby Maestadelly připomenou zhruba o sto let mladší nástěnné malby z kaple v italském městě Talamello, která je dnes součástí hřbitova. Ačkoliv se vztahují až k roku 1437, nelze při jejich srovnání pominout určité tematické analogie s ranějším dílem. Blíže talamellským malbám Bonita Cleri, *Antonio Alberti da Ferrara: gli affreschi di Talamello. Studi montefletrani, Ikonografie 4*, San Leo 2001.

<sup>125</sup> Fajt – Royt (pozn. 41), s. 185 - 186; Fajt (pozn. 47), s. 256, 259.

<sup>126</sup> Homolka (pozn. 8), s. 134.

<sup>127</sup> Fišer (pozn. 7), s. 17-20.

## **SUMMARY**

This bachelor thesis deals with the Chapel of Saint Catherine which is situated in the second floor of Marian Tower in the Karlštejn Castle. The thesis is focused on the iconographic and symbolic context of the first painting decoration of the Chapel.

The first part of this thesis deals with summary of the previous research and with the reconstruction of the appearance of the painting decoration. The second part is focused on the symbolic context of this decoration and its connection with the scheme of the Saint Conversation. There is also a comparison with examples from the Italian art of duecento and trecento.

## LITERATURA

### Prameny:

Balbín Bohuslav, *Miscellanca historica regni Bohemiae III*, Praha 1681

Dreves Guido Maria, *Conradus Gemnicensis: Konrads von Haimburg und seiner Nachahmer, Alberts von Prag und Ulrichs von Wessobrunn, Reimgebete und Leselieder*, Leipzig 1888

Karel IV., *Vlastní životopis*, Praha 1970

### Literatura:

Bártlová Milena, *Umění XXXIX*, 1991, s. 97-100

Bauer Markus - Oexle Judith - Winzeler Marius (Hrsg.), *Zeit und Ewigkeit – 128 Tage in St. Marienstern. Katalog zur ersten sächsischen Landesausstellung*, Halle (Saale) 1998

Benešová Klára et al., *Gotická architektura*, Praha 2001

Bouše Zdeněk – Myslivec Josef, Sakrální prostory na Karlštejně. Příspěvek k problematice jejich programu, *Umění XIX*, 1971, 280-293

Cleri Bonita, *Antonio Alberti da Ferrara: gli affreschi di Talamello (Studi montefletrani, Ikonografie 4)*, San Leo 2001

Cucco Giuseppe (ed.), *Santuari nelle Marche*, Urbania 1996

Donnini Giampiero, Gli affreschi di Montemartello, *Antichità viva* 13, 1974, č. 6, s. 3-8

Dvořáková Vlasta – Menclová Dobroslava, *Karlštejn – státní hrad a památky v okolí*, Praha 1965

Drdácký Miloš – Jirkovský Ivo – Lesák Jaroslav, *Nedestruktivní průzkum zděných a dřevěných konstrukcí Mariánské věže na hradě Karlštejn* (nepubl.), Supplementum XVII, Praha 2003

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

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

Fajt Jiří, Langer Andrea (eds.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin - München 2009

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

- Friedl Antonín, *Mistr karlštejnské apokalypsy*, Praha 1949
- Gerát Ivan, *Středověké obrazové témy Na slovensku*, Bratislava 2001
- Goffen Rona, *Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, *The Art Bulletin*, s. 198-222
- Guková Sania, „Segni“ della Vergine Maria, *Arte cristiana LXXXXII*, 2004, s. 49-58
- Hledíková Zdeňka, *Arnošt z Pardubic: arcibiskup, zakladatel, rádce*, Praha 2008
- Hradilová Lenka, *Kostýmní habitus zobrazení Panny Marie ve středověkém umění českých zemí. Typologie jednotlivých kostýmních prvků, míra jejich poplatnosti dobové módě a jejich případná symbolika* (diplomová práce), Katedra dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2006
- Hubert Jiří – Kotous Jan – Nechvátal Bořivoj (ed), *Vyšehrad II: sborník k příspěvků ke křesťanskému miléniu a k posvěceních nových zvonů na kapitulním chrámu sv. Petra a Pavla*, Kostelní Vydří 2001
- Chytil Karel, K datování maleb karlštejnských. *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění*, 1923, s. 26-40
- Kramář Vincenc, *Madonna se sv. Kateřinou a Markétou městského muzea v Českých Budějovicích*, Praha 1937
- Krofta Jan, K problematice karlštejnských maleb, *Umění VI*, Praha 1958, s. 2-30
- Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae – Karel IV. a Řím*, Praha 2006
- Matějček Antonín (ed.), *Česká malba gotická: deskové malířství 1350 – 1450*, Praha 1938
- Marcelli Fabio (ed.), *Il Maestro di Campodonico. Rapporti Artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, Fabriano 1998
- Marchi Alessandro – Mazzacchera Alberto (ed.), *Arte Franciscana. Tra Montefeltro e Papato 1234 – 1528*, Pesaro 2007
- van Marle Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting. Volume I*, Haag 1923.
- van Marle Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting. Volume IV*, Haag 1924.
- van Marle Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting. Volume V*, Haag 1925.
- Menclová Dobroslava, Karlštejn a jeho ideový obsah, *Umění V*, 1957, 227-301



- Neuwirth Josef, *Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*, Prag 1896
- Martin Nodl, *Tři studie o době Karla IV.*, Praha 2006
- Pechová Oliva, Gotické nástěnné malby v Holubicích. *Zprávy památkové péče XVII*, 1957, 227-235
- Poeschke Joachim, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Band 2. Gotik*, München 2000
- Poeschke Joachim, *Mosaiken in Italien 300 – 1300*, München 2009
- Pujmanová Olga, Malířství doby Karlovy a Neapol, *Umění XXVII*, 1979, s. 30-58
- Pujmanová Olga, Několik poznámek k dílům Tomasa da Modena na Karlštejně, *Umění XXVIII*, 1980, s. 305-332
- Pavelka Jaroslav, Karlštejnské malby, in: *Cestami umění. Sborník prací k počtě šedesátých narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949
- Royt Jan, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002
- Sedláček August, *Hrady, zámky a tvrze Království českého. Díl šestý. Podbrdsko*, Praha 1889
- Stejskal Karel, *Dějiny umění: Umění na dvoře Karla VI.*, Praha 2003
- Štenc Jan, *Sborník k sedmdesátým narozeninám Karla B. Mádla*, Praha 1929
- Tartuferi Angelo, *Giotto*, Praha 2010
- Togner Milan, Monumentální nástěnná malba na Spiši, *Ars* 1992, s. 110-154
- Turner Jane (ed.), *The Dictionary of Art. 27, Rome, ancient, III: planning to Savot*, London 1996
- Vilímková Milada, *Karlštejn stavebně historický průzkum, I. etapa, 2. část – texty archivních dokladů ke stavebnímu vývoji hradu* (nepubl.), SÚRPMO Praha 1975
- Vítovský Jakub, Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále, *Umění XXIV*, 1976, s. 473-503
- Vítovský Jakub, Několik poznámek k problematice Karlštejna, *Zprávy památkové péče* 11, 1992, 1-14
- Zuzana Všečeková, *Středověká nástěnná malba ve Středních Čechách (Průzkumy památek – Příloha)*, Praha 1999
- Všečeková Zuzana (ed.), *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII*, 2006 – Příloha

### **Internetové zdroje:**

<http://www.bildindex.de>, vyhledáno: 10. 2. 2011.

[http://www.brekov.sk/brekov\\_t90.htm](http://www.brekov.sk/brekov_t90.htm), vyhledáno: 29. 3. 2011.

<http://www.facebook.com/media/set/fbx/?set=a.194347440583323.48684.181072895244111>,  
vyhledáno: 26. 4. 2011.

[http://ff.ujep.cz/velimsky/cs\\_1\\_1/10CS/10cs025a.jpg](http://ff.ujep.cz/velimsky/cs_1_1/10CS/10cs025a.jpg), vyhledáno: 18. 4. 2011.

[http://it.wikipedia.org/wiki/File:IMG\\_6001\\_-\\_Milano\\_-\\_Sant'Eustorgio\\_-\\_Cappella\\_Visconti\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall'Orto\\_-\\_2-Mar-2007.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:IMG_6001_-_Milano_-_Sant'Eustorgio_-_Cappella_Visconti_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_-_2-Mar-2007.jpg), vyhledáno: 29. 3. 2011.

[http://www.terminartors.com/artworkprofile/Angelico\\_Fra\\_2010-Annalena\\_Altarpiece](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Angelico_Fra_2010-Annalena_Altarpiece), ,  
vyhledáno: 13. 4. 2011.

[http://www.tripadvisor.it/Attraction\\_Review-g187792-d2040002-Reviews-San\\_Silvestro\\_Church-Tivoli\\_Lazio.html](http://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187792-d2040002-Reviews-San_Silvestro_Church-Tivoli_Lazio.html), vyhledáno 13. 4. 2011.

<http://unilitacagli.blogspot.com/2009/05/11-maggio-2009-tersicore-paioncini.html>,  
vyhledáno: 20. 5. 2010.

[www.wga.hu](http://www.wga.hu), vyhledáno: 29. 3. 2011.

<http://www.wooop.com>, vyhledáno: 28. 3. 2011.

## SEZNAM VYOBRAZENÍ

- [1] Půdorys druhého patra menší věže, hrad Karlštejn. Autor: Dobroslava Menclová, převzato z: František Fišer, *Karlštejn : vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996, s. 53.
- [2] Půdorys kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Autor: M. Chalupníček, V. Chalupníčková, 1942, Archiv plánů, NPÚ, převzato z: Richard Němec, *Kaple sv. Kateřiny*. Praha – Karlštejn – Lauf A. D. Pegnitz, in: Zuzana Všecková (ed.), *Schodištní cykly velké věže hradu Karlštejna. Průzkumy památek XIII*, 2006, s. 145.
- [3] Strop kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková
- [4] Kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Státní ústav památkové péče a ochrany přírody, Praha, převzato z: Karel Stejskal, *Dějiny umění: Umění na dvoře Karla VI.*, Praha 2003, s. 102.
- [5] Oltářní výklenek s nástěnnou malbou Trůnící madony se dvěma císařskými donátory, kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Národní galerie v Praze - Radek Boček a Prokop Paul, převzato z: Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, s. 7.
- [6] Detail trůnící madony v oltářním výklenku, kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková
- [7] Kresba oltářního výklenku s nástěnnou malbou Trůnící madony se dvěma císařskými donátory, kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Kresba: August Sedláček, převzato z: August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého. Díl šestý. Podbrdsko*, Praha 1889, s. 53.
- [8] Sv. Petr, oltářní výklenek kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [9] Sv. Pavel, oltářní výklenek kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [10] Veraikon, oltářní výklenek kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [11] Typář pečeti svatopetrského kanovníka Lorenza dei Tiniozi, přelom 13. a 14. století. Zdroj: *Il volto*, s.123, obr. IV.10, převzato z: Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae – Karel IV. a Řím*, Praha 2006, s. 409, obr. 135.
- [12] Nástěnná malba nástěnná malba Korunování krále Karla Roberta z Anjou, 1317, kostel sv. Martina ve Spišském Podhradí, Slovensko. Zdroj: [http://www.brekov.sk/brekov\\_t90.htm](http://www.brekov.sk/brekov_t90.htm), vyhledáno: 29. 3. 2011.
- [13] Bonino da Campione, náhrobek Stefana a Valentiny Visconti, kaple Visconti v bazilice Sant'Eustorgio v Miláně. Foto: Giovanni Dall'Orto. Zdroj: [http://it.wikipedia.org/wiki/File:IMG\\_6001\\_-\\_Milano\\_-\\_Sant'Eustorgio\\_-\\_Cappella\\_Visconti\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall'Orto\\_-2-Mar-2007.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:IMG_6001_-_Milano_-_Sant'Eustorgio_-_Cappella_Visconti_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_-2-Mar-2007.jpg), vyhledáno: 29. 3. 2011.
- [14] Bonino da Campione, reliéf náhrobku Stefana a Valentiny Visconti, 1359, kaple Visconti v bazilice Sant'Eustorgio v Miláně. Foto: Albert Himer a Irmgard Ernstmeier – Hirmer, převzato z: Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Band 2. Gotik*, München 2000, obr. 250.

- [15] Paolo Veneziano, náhrobek dóžete Francesca Danodola, 1339, bazilika Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách. Zdroj: <http://www.wga.hu>, vyhledáno: 29. 3. 2011.
- [16] Giotto a dílna, Madona s dítětem, freska, Sala d'armi, Palác Bargello ve Florencii. Zdroj: Archivio Giunti, převzato z: Angelo Tartuferi, *Giotto*, Praha, 2010, s. 150.
- [17] Strahovská madona, kolem roku 1340, desková malba, Obrazárna kláštera premonstrátů na Strahově. Foto: Jaroslav Jeřábek, převzato z: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310 – 1437*, Praha 2006, s. 86.
- [18] Madona z Veveří, kolem 1345 – 1350, desková malba, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze - Radek Boček a Prokop Paul, převzato z: Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách*, Praha 2002, s. 3.
- [19] Madona ze Zbraslavi, kolem 1340 – 1350, desková malba, Národní galerie v Praze. Foto: Radovan Boček, převzato z: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV., císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310 – 1437*, Praha 2006, s. 83.
- [20] Vyšehradská madona, po roce 1355, desková malba, Národní galerie v Praze. Foto: Radovan Boček, převzato z: Ibidem, s. 45.
- [21] Kopie pečeti dominikánského konventu v Marienthalu, 1314, Lucembursko, výstava Královský sňatek, Dům U Kamenného zvonu, 4. 11. 2010 - 6. 2. 2011. Foto: Barbora Holečková
- [22] Oltářová skříň z Ebersdorfu u Chemnitz, po roce 1403. Foto převzato z: Judith Oexle - Markus Bauer - Marius Winzeler (Hrsg.), *Zeit und Ewigkeit – 128 Tage in St. Marienstern. Katalog zur ersten sächsischen Landesausstellung*, Halle (Saale) 1998, s. 93.
- [23] Nástěnná malba světce v první arkádě (sv. Vojtěch?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [24] Nástěnná malba světce v druhé arkádě (apoštol/sv. Petr/sv. Ondřej?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [25] Nástěnná malba světce ve třetí arkádě (sv. Václav?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [26] Nástěnná malba světce ve čtvrté arkádě (apoštol?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [27] Nástěnná malba světců ve páté, šesté a sedmé arkádě (sv. Vít? – apoštol? – sv. Prokop?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn. Foto: Barbora Holečková.
- [28] Schéma rozmístění figur cyklu Heroldi ukřižovaného Soudce. Autor: F. Fišer, převzato z: František Fišer, *Karlštejn : vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí*, Kostelní Vydří 1996, s. 134.

- [29] Sv. Ondřej, kolem 1360, kresba na omítce, kaple sv. Kříže, hrad Karlštejn. Foto: Radovan Boček, převzat z: Jiří Fajt (ed.), *Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. : umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, Praha 1997, s. 553.
- [30] Sv. Ondřej, 1360 - 1364, desková malba, kaple sv. Kříže, hrad Karlštejn. Foto: Radovan Boček, převzato z: Idem, s. 403.
- [31] Fra Bartolomeo, Bůh Otec se sv. Kateřinou a sv. Máří Magdalenou, 1509, transfer, 361 x 236 cm, Lucca, Pinacoteca. Zdroj: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), vyhledáno 21. 5. 2010.
- [32] Mistr sv. Mikuláše, Madona s dítětem se sv. Mikulášem a sv. Františkem, kolem 1307, freska, kaple sv. Mikuláše, dolní kostel sv. Františka v Assisi. Foto: Albert Himer a Irmgard Ernstmeier – Hirmer, převzato z: Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Band 2. Gotik*, München 2000, obr. 196.
- [33] Náhrobek Giangaetana Orsiniho, kolem 1325, kaple sv. Mikuláše, dolní kostel sv. Františka v Assisi. Foto: Albert Himer a Irmgard Ernstmeier – Hirmer, převzato z: Ibidem, obr. 196.
- [34] Pohled do kaple sv. Jana Křtitele, dolní kostel sv. Františka v Assisi, Zdroj: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), vyhledáno 21. 5. 2010.
- [35] Dílna Pietra Lorenzettiho, Madona s dítětem se sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem, kolem 1315, freska, kaple sv. Jana Křtitele, dolní kostel sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [36] Pietro Lorenzetti, Madona s dítětem se sv. Františkem a sv. Janem Evangelistou, kolem 1320, freska, jižní transept dolního kostela sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [37] Pohled do severního transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [38] Dílna Simona Martiniho, Madona s dítětem mezi párem svatých, zřejmě francouzských či uherských monarchů, po roce 1317, freska, severní transept dolního kostela sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [39] Dílna Simona Martiniho, Sv. Alžběta, sv. Markéta a sv. Jindřich Uherský, po roce 1317, freska, severní část transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [40] Dílna Simona Martiniho, Sv. František z Assisi a sv. Ludvík Toulouský, po roce 1317, freska, severní část transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [41] Ambrogio Lorenzetti, Madona se světci, polovina 30. let 14. století, oltářní stěna kaple Piccolominiů, kostel S. Agostino v Sieně. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [42] Ambrogio Lorenzetti, Maestà, kolem 1335, desková malba, Museo di arte sacra v Massa Marittima. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.

- [43] Giovanni Bonsi, Polyptych, 1370, desková malba, Vatikánská pinakotéka. Zdroj: <http://www.wooop.com>, vyhledáno: 28. 3. 2011.
- [44] Fra Angelico, Annalenův oltářní obraz, kolem 1445, desková malba, Museo di San Marco ve Florencii. Zdroj: [http://www.terminartors.com/artworkprofile/Angelico\\_Fra\\_2010-Annalena\\_Altarpiece](http://www.terminartors.com/artworkprofile/Angelico_Fra_2010-Annalena_Altarpiece), vyhledáno: 13. 4. 2011.
- [45] Fra Angelico, Oltář z kostela sv. Marka, kolem 1440, desková malba, Museo di San Marco ve Florencii. Zdroj: [www.wga.hu](http://www.wga.hu), vyhledáno 21. 5. 2010.
- [46] Cimabue, Trůnící masona s dítětem, sv. Františkem a čtyřmi anděly, kolem 1280, nástěnná malba, 320 x 340 cm, dolní kostel sv. Františka v Assisi. Zdroj: Ibidem, vyhledáno 21. 5. 2010.
- [47] Trůnící madona se světci, kolem 1100, nástěnná malba, kostel San Silvestro v Tivoli. Zdroj: [http://www.tripadvisor.it/Attraction\\_Review-g187792-d2040002-Reviews-San\\_Silvestro\\_Church-Tivoli\\_Lazio.html](http://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187792-d2040002-Reviews-San_Silvestro_Church-Tivoli_Lazio.html), vyhledáno 13. 4. 2011.
- [48] Trůnící madona se světci, kolem 1161, mozaika, kostel Santa Francesca Romana v Římě. Foto: Piero Piccioni, převzato z: Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300 – 1300*, München 2009, s. 34.
- [49] Madona mezi sv. Kateřinou a sv. Vojtěchem; po stranách sv. Barbora a sv. Otýlie, kolem 1340, nástěnná malba, severní stěna podvěžní předsíně v kostele Narození P. Marie v Holubicích. Foto: V. Obereigner, převzato z: Oliva Pechová, *Gotické nástěnné malby v Holubicích. Zprávy památkové péče XVII*, 1957, s. 231.
- [50] Madona doprovázená (zleva) sv. M. Magdalenou, sv. Bartolomějem, sv. Jakubem a světcem s dvěma klečícími kanovníky, 70. léta 14.století, nástěnná malba, kaple sv. Máří Magdaleny, katedrála sv. Víta v Praze. Foto: Jan Gloc, zdroj: <http://www.bildindex.de>, vyhledáno: 10. 2. 2011.
- [51] Madona doprovázená (zleva) sv. Šimonem (?), Janem Křtitelem (?), sv. Leopoldem, sv. Janem Evangelistou, sv. Judou Tadeášem (?) se třemi donátory, 70. léta 14.století, nástěnná malba, kaple sv. Šimona a Judy, katedrála sv. Víta v Praze. Foto: Hana Runcíková
- [52] Tommaso da Modena, Triptych s madonou, sv. Václavem (vlevo) a sv. Palmáciem (?) (vpravo), 1355 – 1359, desková malba, hrad Karlštejn. Zdroj: [http://ff.ujep.cz/velimsky/cs\\_1\\_1/10CS/10cs025a.jpg](http://ff.ujep.cz/velimsky/cs_1_1/10CS/10cs025a.jpg), vyhledáno: 18. 4. 2011.
- [53] Maestadella, malby kolem poloviny 14.století, kostel Madonna delle Stelle, kopec Monte Martello, Cagli, Itálie. Zdroj: <http://unilitacagli.blogspot.com/2009/05/11-maggio-2009-tersicore-paioncini.html>, vyhledáno: 20. 5. 2010.
- [54] Kostel Madonna delle Stelle, po roce 1495, kopec Monte Martello, Cagli, Itálie. Foto: Barbora Holečková
- [55] Trůnící madona s dítětem, Maestadella, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: Ibidem, vyhledáno: 20. 5. 2010.

[56] Pohled do Maestadelly, nástěnné malby kolem poloviny 14. století, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: Ibidem, vyhledáno: 20. 5. 2010.

[57] Světci v arkádách – (zleva) sv. Kateřina Alexandrijská, sv. Jan Evangelista, sv. Michael archanděl, sv. Jana Křtitel, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: Ibidem, vyhledáno: 20. 5. 2010.

[58] Světci v arkádách – (zleva) sv. Uršula, sv. Benedikt (či jiný řeholník), sv. Petr a sv. Blažej, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: Ibidem, vyhledáno: 20. 5. 2010.

[59] Klenba s Kristem v mandorle a anděly, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: <http://www.facebook.com/media/set/fbx/?set=a.194347440583323.48684.181072895244111>, vyhledáno: 26. 4. 2011.

[60] Sv. Jan Křtitel, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: Ibidem.

[61] Sv. Uršula, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie. Zdroj: Ibidem.

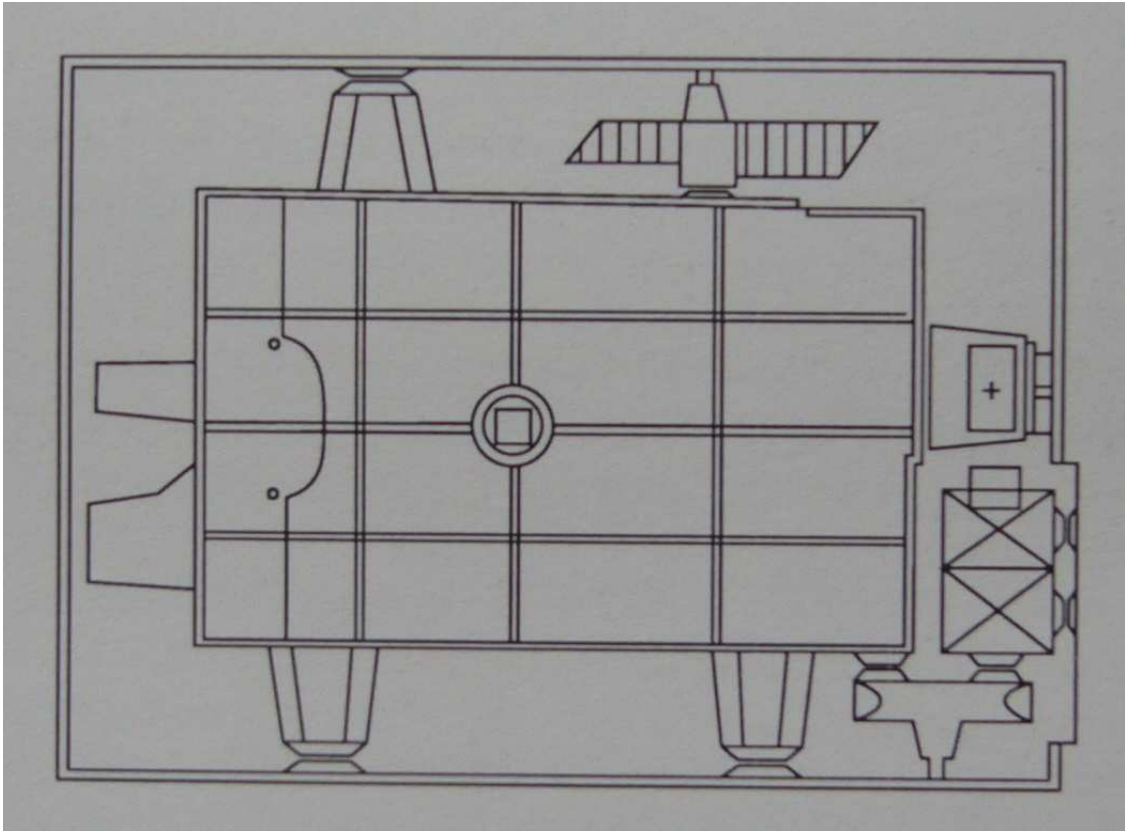
[62] Madona s dítětem, světci a donátorem, 1437, nástěnná malba, hřbitovní kaple v Talamellu, Itálie. Foto: Barbora Holečková

[63] Svěťice, 1437, nástěnná malba, hřbitovní kaple v Talamellu, Itálie. Foto: Barbora Holečková

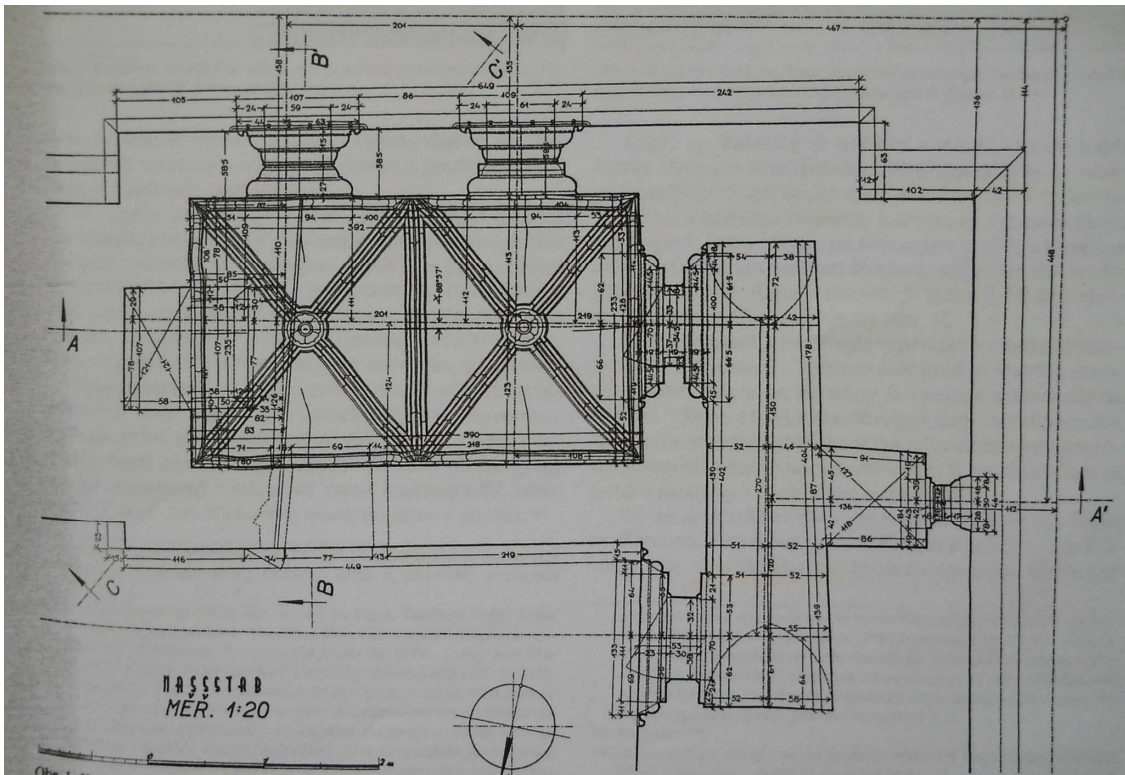
[64] Světci, 1437, nástěnná malba, hřbitovní kaple v Talamellu, Itálie. Foto: Barbora Holečková

# **Obrazová příloha**





1. Půdorys druhého patra menší věže, hrad Karlštejn.



2. Půdorys kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



3. Strop kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



4. Kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.





5. Oltářní výklenek s nástěnnou malbou Trůnící madony se dvěma císařskými donátory, kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



6. Detail trůnící madony v oltářním výklenku, kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



7. Kresba oltářního výklenku s nástěnnou malbou Trůnící madony se dvěma císařskými donátory, kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



8. Sv. Petr, oltářní výklenek kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.





9. Sv. Pavel, oltářní výklenek kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



10. Veraikon, oltářní výklenek kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



11. Typář pečeti svatopetrského kanovníka Lorenza dei Tiniozi, přelom 13. a 14. století.



12. Nástěnná malba nástěnná malba Korunování krále Karla Roberta z Anjou, 1317, kostel sv. Martina ve Spišském Podhradí, Slovensko.





13. Bonino da Campione, náhrobek Stefana a Valentiny Visconti, kaple Visconti v bazilice Sant'Eustorgio v Miláně.



14. Bonino da Campione, reliéf náhrobku Stefana a Valentiny Visconti, 1359, kaple Visconti v bazilice Sant'Eustorgio v Miláně.



15. Paolo Veneziano, náhrobek dóžete Francesca Danodola, 1339, bazilika Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách.



16. Giotto a dílna, Madona s dítětem, freska, Sala d'armi, Palác Bargello ve Florencii.





17. Strahovská madona, kolem roku 1340, desková malba, Obrazárna kláštera premonstrátů na Strahově.



18. Madona z Veveří, kolem 1345 – 1350, desková malba, Národní galerie v Praze.



19. Madona ze Zbraslavi, kolem 1340 – 1350, desková malba, Národní galerie v Praze.



20. Vyšehradská madona, po roce 1355, desková malba, Národní galerie v Praze.





21. Kopie pečeti dominikánského konventu v Marienthalu, 1314, Lucembursko.



22. Oltářová skříň z Ebersdorfu u Chemnitz, po roce 1403.





23. Nástěnná malba světce v první arkádě (sv. Vojtěch?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



24. Nástěnná malba světce v druhé arkádě (apoštol/sv. Petr/sv. Ondřej?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.





25. Nástěnná malba světce ve třetí arkádě (sv. Václav?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.

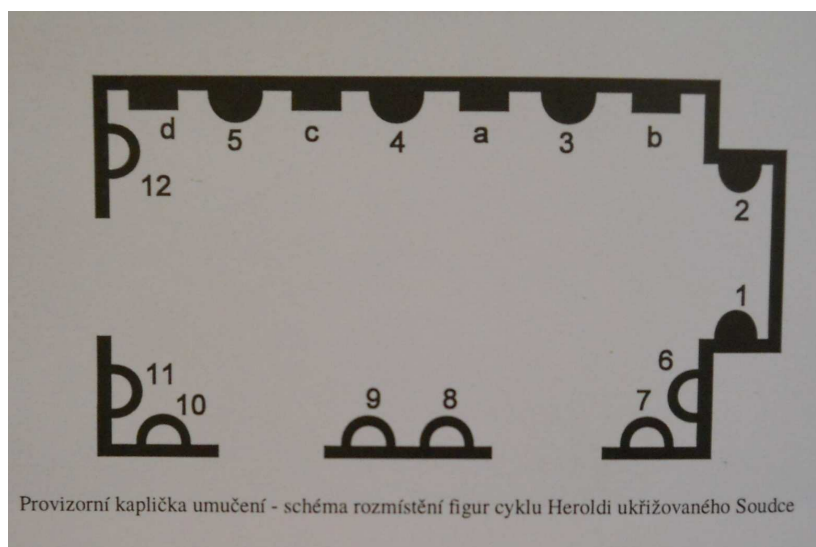


26. Nástěnná malba světce ve čtvrté arkádě (apoštol?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



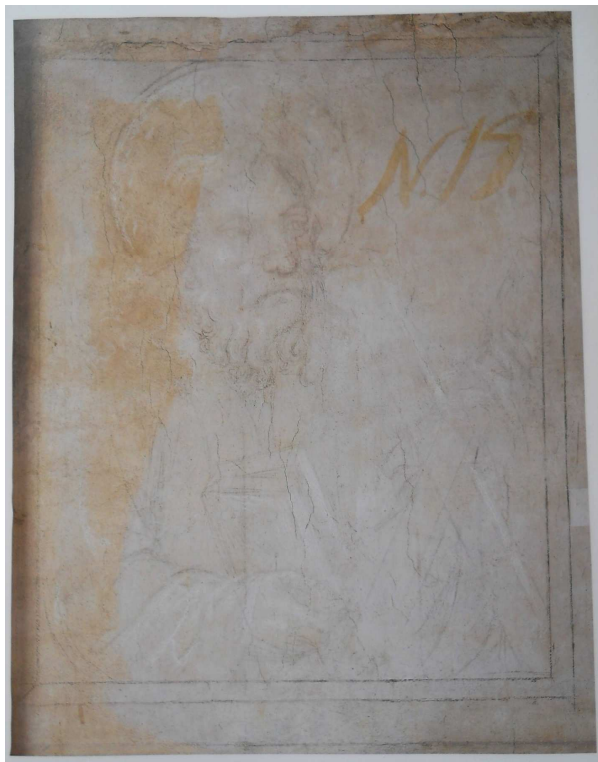


27. Nástěnná malba světců ve páté, šesté a sedmé arkádě (sv. Vít? – apoštol? – sv. Prokop?), kaple sv. Kateřiny, hrad Karlštejn.



- 1 - 2 : v úplnosti dochované figury Petra Pavla  
 3 - 5, a - d: torza figur Sedmi světců: Václav, Vojtěch, Vít, Prokop (a, b, c, d)  
 Bartoloměj, Ondřej, Matouš (3, 4, 5)  
 6 - 12 figury zlikvidované inkrustací: Jan a Jakub (6 - 7), Filip a Jakub Menší (8 - 9) , Šimon a  
 Juda (10 - 11), Tomáš (12).

28. Schéma rozmístění figur cyklu Heroldi ukřižovaného Soudce.



29. Sv. Ondřej, kolem 1360, kresba na omítce, kaple sv. Kříže, hrad Karlštejn.



30. Sv. Ondřej, 1360 - 1364, desková malba, kaple sv. Kříže, hrad Karlštejn.





31. Fra Bartolomeo, Bůh Otec se sv. Kateřinou a sv. Máří Magdalenou, 1509, transfer, 361 x 236 cm, Lucca, Pinacoteca.



32. Mistr sv. Mikuláše, Madona s dítětem se sv. Mikulášem a sv. Františkem, kolem 1307, freska, kaple sv. Mikuláše, dolní kostel sv. Františka v Assisi.





33. Náhrobek Giangaetana Orsiniho, kolem 1325, kaple sv. Mikuláše, dolní kostel sv. Františka v Assisi.



34. Pohled do kaple sv. Jana Křtitele, dolní kostel sv. Františka v Assisi.



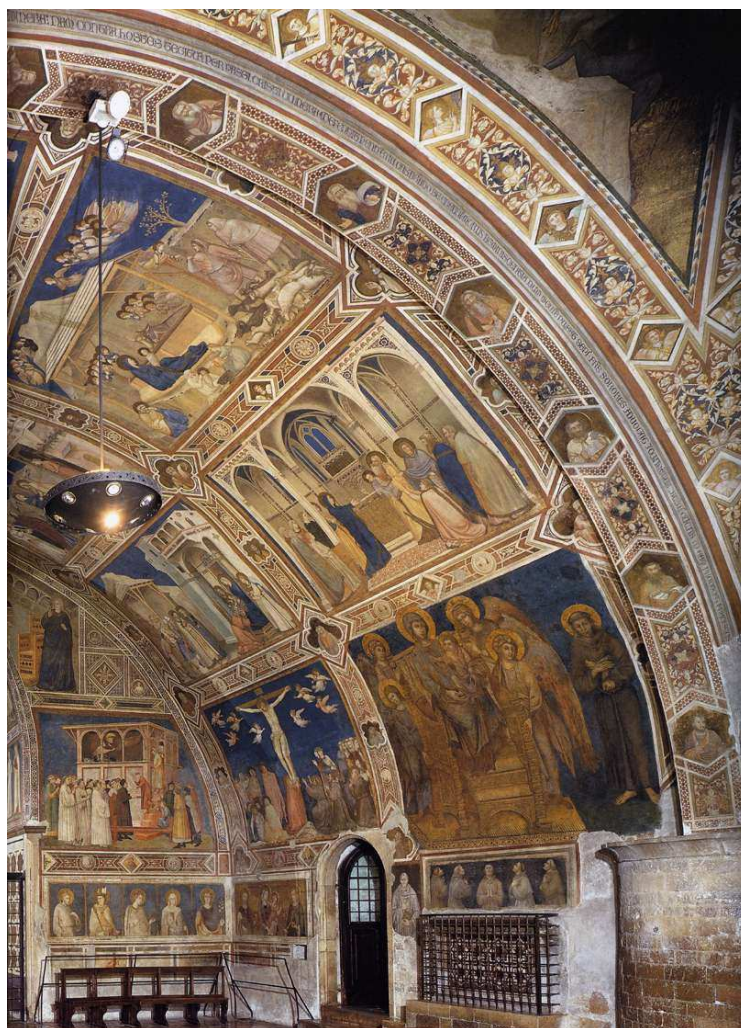


35. Dílna Pietra Lorenzettiho, Madona s dítětem se sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem, kolem 1315, freska, kaple sv. Jana Křtitele, dolní kostel sv. Františka v Assisi.



36. Pietro Lorenzetti, Madona s dítětem se sv. Františkem a sv. Janem Evangelistou, kolem 1320, freska, jižní transept dolního kostela sv. Františka v Assisi.





37. Pohled do severního transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi.



38. Dílna Simona Martiniho, Madona s dítětem mezi párem svatých, zřejmě francouzských či uherských monarchů, po roce 1317, freska, severní transept dolního kostela sv. Františka v Assisi.





39. Dílna Simona Martiniho, Sv. Alžběta, sv. Markéta a sv. Jindřich Uherský, po roce 1317, freska, severní část transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi.



40. Dílna Simona Martiniho, Sv. František z Assisi a sv. Ludvík Toulouský, po roce 1317, freska, severní část transeptu dolního kostela sv. Františka v Assisi.



41. Ambrogio Lorenzetti, Madona se svěci, polovina 30. let 14. století, oltářní stěna kaple Piccolominiů, kostel S.Agostino v Sieně.





42. Ambrogio Lorenzetti, Maestà, kolem 1335, desková malba, Museo di arte sacra v Massa Marittima.

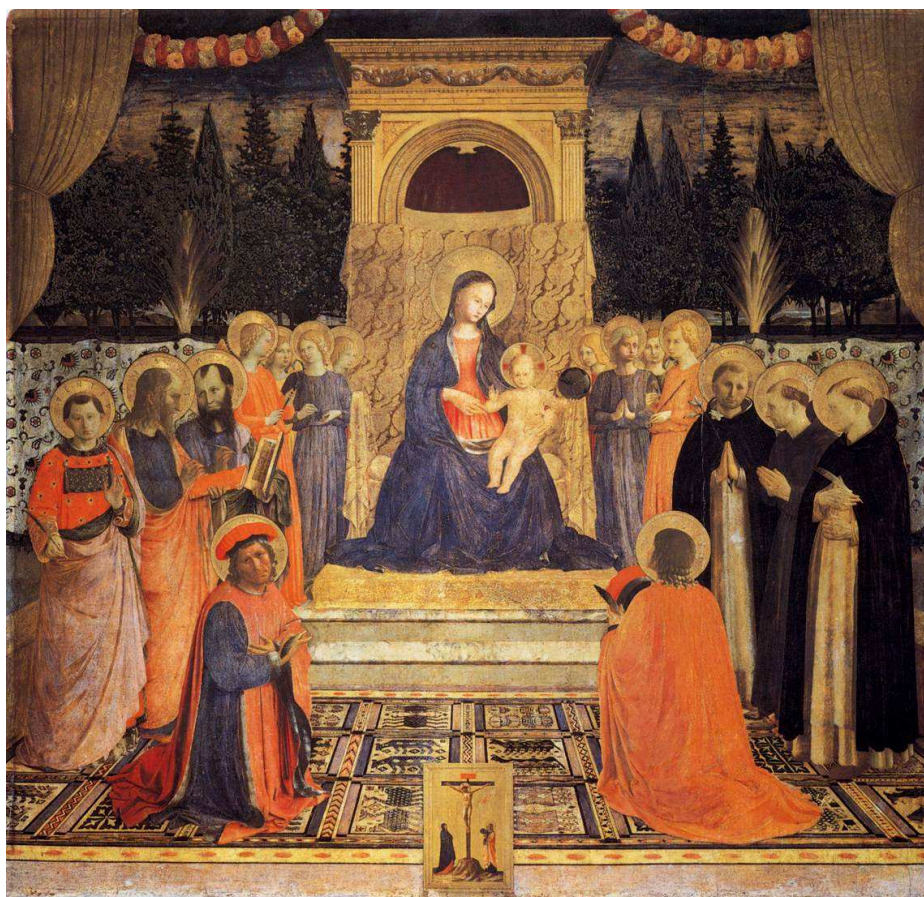


43. Giovanni Bonsi, Polyptych, 1370, desková malba, Vatikánská pinakotéka.





44. Fra Angelico, Annalenův oltářní obraz, kolem 1445, desková malba, Museo di San Marco ve Florencii.



45. Fra Angelico, Oltář z kostela sv. Marka, kolem 1440, desková malba, Museo di San Marco ve Florencii.





46. Cimabue, Trůnící madona s dítětem, sv. Františkem a čtyřmi anděly, kolem 1280, nástěnná malba, 320 x 340 cm, dolní kostel sv. Františka v Assisi.



47. Trůnící madona se svěťci, kolem 1100, nástěnná malba, kostel San Silvestro v Tivoli.



48. Trůnící madona se svěťci, kolem 1161, mozaika, kostel Santa Francesca Romana v Římě.





49. Madona mezi sv. Kateřinou a sv. Vojtěchem; po stranách sv. Barbora a sv. Otýlie, kolem 1340, nástěnná malba, severní stěna podvěžní předsíně v kostele Narození P. Marie v Holubicích.

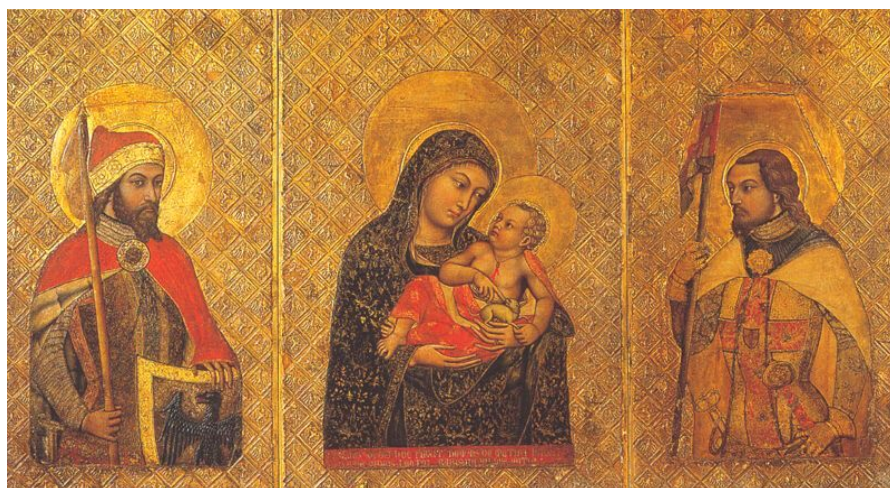


50. Madona doprovázená (zleva) sv. M. Magdalenou, sv. Bartolomějem, sv. Jakubem a světce s dvěma klečícími kanovníky, 70. léta 14.století, nástěnná malba, kaple sv. Máří Magdaleny, katedrála sv. Víta v Praze.





51. Madona doprovázená (zleva) sv. Šimonem (?), Janem Křtitelem (?), sv. Leopoldem, sv. Janem Evangelistou, sv. Judou Tadeášem (?) se třemi donátory, 70. léta 14.století, nástěnná malba, kaple sv. Šimona a Judy, katedrála sv. Víta v Praze.



52. Tommaso da Modena, Triptych s madonou, sv. Václavem (vlevo) a sv. Palmáciem (?) (vpravo), 1355 – 1359, desková malba, hrad Karlštejn.



53. Maestadella, malby kolem poloviny 14.století, kostel Madonna delle Stelle, kopec Monte Martello, Cagli, Itálie.

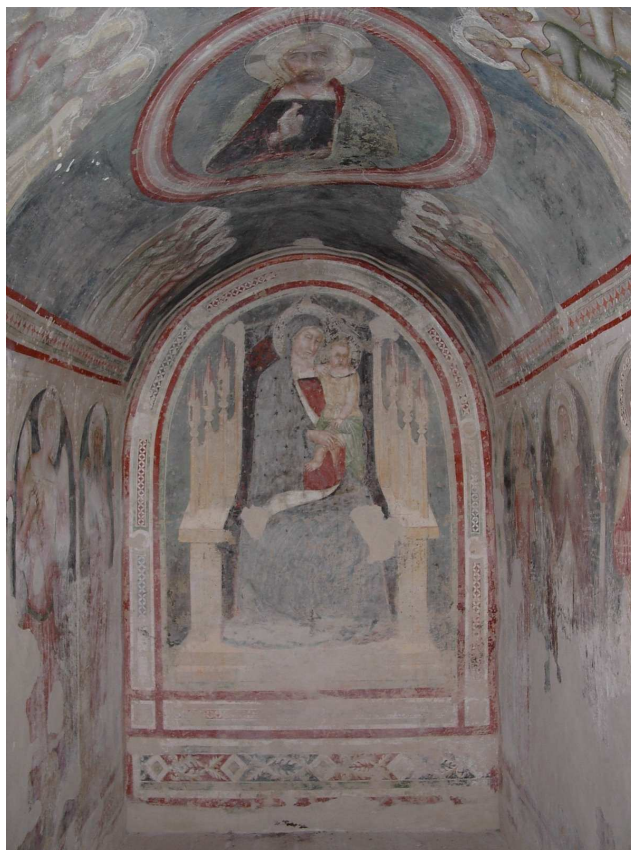


54. Kostel Madonna delle Stelle, po roce 1495, kopec Monte Martello, Cagli, Itálie.



55. Trůnící madona s dítětem, Maestadella, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.





56. Pohled do Maestadelly, nástěnné malby kolem poloviny 14. století, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.



57. Světci v arkádách – (zleva) sv. Kateřina Alexandrijská, sv. Jan Evangelista, sv. Michael archanděl, sv. Jana Křtitel, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.



58. Světci v arkádách – (zleva) sv. Uršula, sv. Benedikt (či jiný řeholník), sv. Petr a sv. Blažej, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.



59. s Kristem v mandorle a anděly, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.





60. Sv. Jan Křtitel, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.



61. Sv. Uršula, kolem poloviny 14.století, nástěnná malba, Maestadella, kostel Madonna delle Stelle, Cagli, Itálie.



62. Madona s dítětem, světci a donátorem, 1437, nástěnná malba, hřbitovní kaple v Talamellu, Itálie.



63. Světice, 1437, nástěnná malba, hřbitovní kaple v Talamellu, Itálie.



64. Světci, 1437, nástěnná malba, hřbitovní kaple v Talamellu, Itálie.