

PANOVNICKÉ POSTAVY V ZÁVĚRU SCHODIŠTNÍCH MALEB

KATEŘINA KUBÍNOVÁ

Malbám na schodišti velké věže Karlštejna nebyla dosud věnována zdaleka taková pozornost jako ostatním karlštejnským dílům. Badatelé, kteří se zabývali výzdobou schodiště, se většinou zaměřili na scény svatoludmílské a svatováclavské legendy, ale klečící postavy v závěrečné části schodiště zmiňovali jen okrajově. Pouze výjev s Karlem IV., který byl namalován nad podestou před vstupem do kaple, se dočkal větší pozornosti. Mnozí doufali, že identifikace scény a postav na ní zobrazených může zpřesnit dataci vzniku schodištní výzdoby. Nezájem o postavy klečících panovníků byl způsoben jak neúplným dochováním řady postav, tak i velmi zkreslujícími přemalbami z let 1897–1899, které postihly celé schodiště. Bohužel ani poslední restaurace nedokázala malby od nich zcela očistit a jen na některých postavách můžeme odhalit jejich původní ráz. Proto je třeba zachovaný stav vždy konfrontovat s pauzami a akvarely, které v letech 1887–1888 vytvořil František Sequens.¹⁾

Josef Neuwirth se v díle věnovaném souborně karlštejnským malbám jako první hlouběji zabýval i schodištními malbami.²⁾ Scény v závěru schodištního cyklu uvedl jen zcela na okraj, při jejich popisu se držel především podoby zachycené na Sequensových pauzách. Popsal, že na vnější stěně schodiště před vstupem do kaple (tj. za legendou sv. Václava) byly tři klečící ženy, dvě z nich měly na hlavách korunu a třetí byla oblečena do purpurového pláště zdobeného hermelínem. Na protější stěně pak napočítal tři trojice klečících, většinou korunovaných postav. Konečně na posledním výjevu před kaplí spatřoval císaře v ornátu, s korunou na hlavě, jak stojí před oltářem v ruce drží knihu. Na oltáři pak stál kříž s nohou ozdobenou gotickým opěrným systémem, vlevo od oltáře rozeznával stojící císařovnu v doprovodu modře oděné panny a za císařem tři biskupy. Neuwirth se zatím nepokusil postavy blíže identifikovat, ani výjevy neinterpretovat.

V roce 1923 se také Karel Chytil v souvislosti se snahou o zpřesnění datace karlštejnských maleb zabýval posledním



Obr. 1: Karel IV. ukládá ostatky do relikviářového kříže (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnné malby v závěru schodiště velké věže Karlštejna, foto M. Háek).

výjevem na schodišti.³⁾ Zajímalo jej především zobrazení relikviářového kříže na oltáři. Na malbě viděl kromě císaře držícího v ruce jakýsi čtyřhranný předmět tři biskupy a tři královny. Upozornil, že ani jedna z nich nemá na hlavě císařskou korunu, a vyvodil z toho, že malby musely být namalovány před římskou jízdou v roce 1355. Zda však ostatní malby na schodišti vznikly zároveň s touto scénou anebo dříve, se neodvážil rozhodnout.

Výjevu v závěru schodiště se později opět jen letmo dotkl Jan Krofta.⁴⁾ Ve své studii uvedl do hry novou kartu: Již v roce 1890 byl totiž v *Mitteilungen der K. und K. Zentralkommission für Denkmalpflege* publikován nálezy čtyř pečetí objevených Josefem Mockerem při rekonstrukci Karlštejna.⁵⁾ Ze zprávy se dovídáme, že první dvě, velká pečeť ve tvaru mandorly s trůnicím biskupem a malá kulatá sekretní pečeť se scénou *Noli me tangere*, patřily Arnoštu z Pardubic a že byly přitištěny k autentice nalezené v oltáři Panny Marie v malé věži hradu. Mocker zmiňuje i pergamenový lístek připevněný k autentice a vyvozuje z něj, že se text vztahuje k vysvěcení oltáře v roce 1357. Informace o druhých dvou

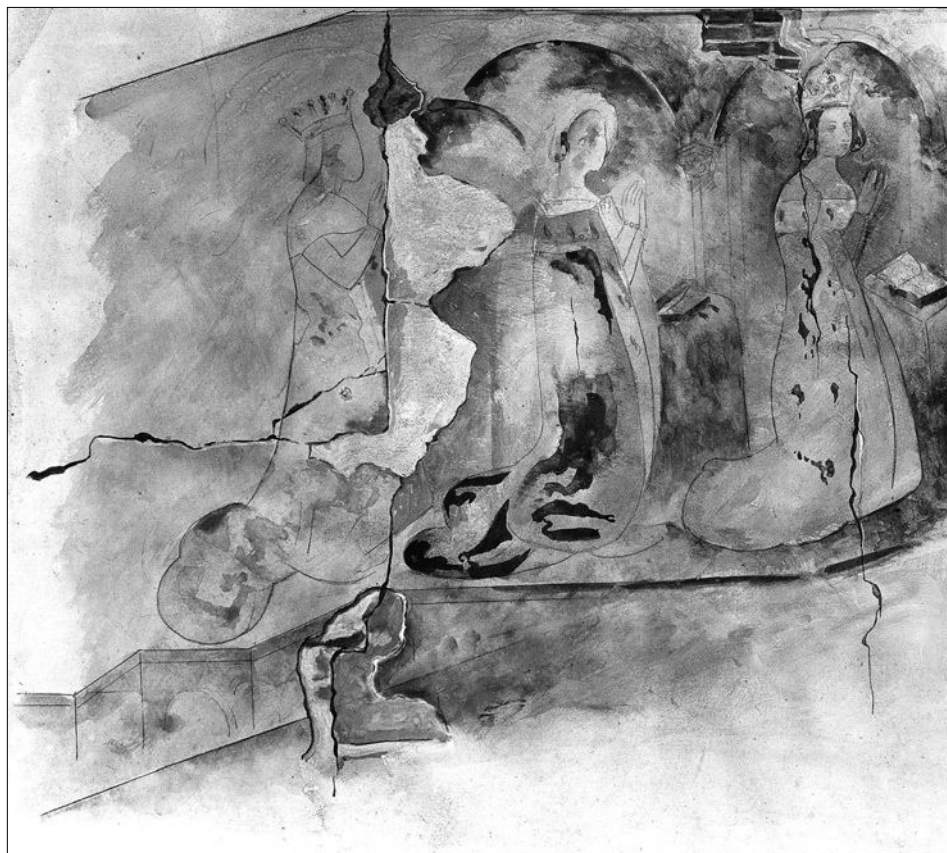
1) Pauzy i akvarely jsou uloženy v depozitáři hradu Karlštejna. Pracovala jsem s jejich fotokopii z fototéky ÚDU AV ČR.

2) J. Neuwirth, *Mittelaltarlische Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen*. Praha 1896, s. 57.

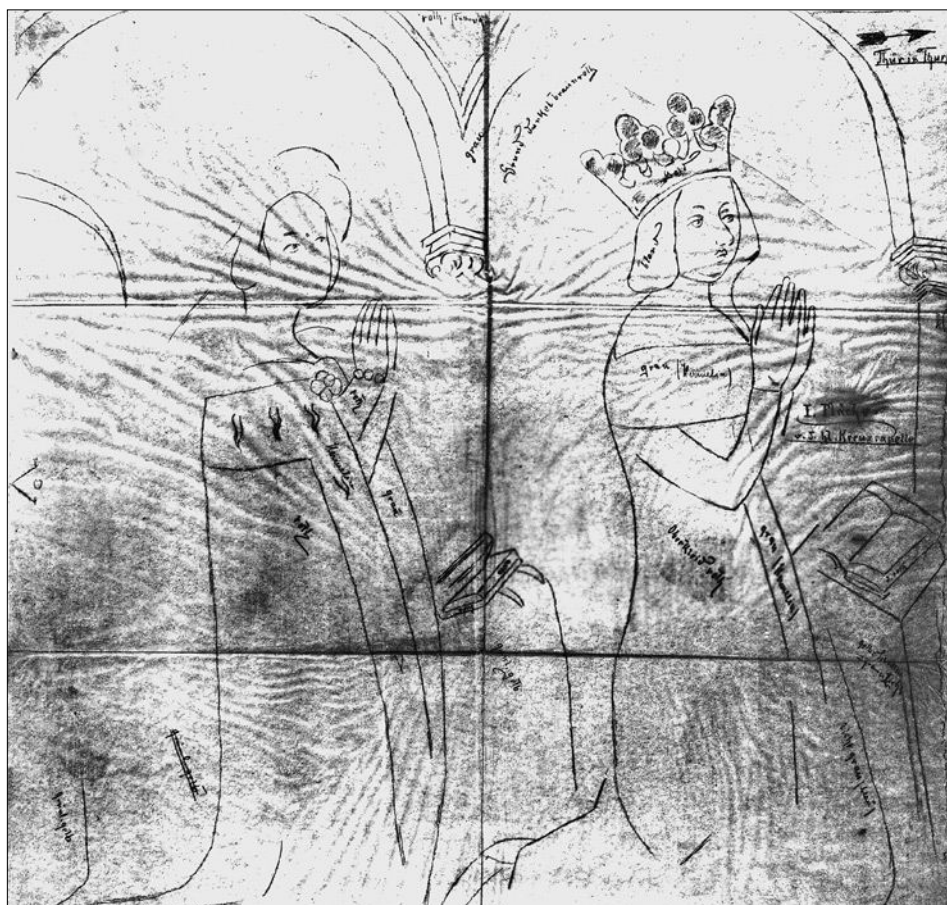
3) K. Chytil, K datování maleb karlštejnských, *Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění* za rok 1923. Praha 1924, s. 26–40, zde s. 38–39.

4) J. Krofta, K problematice karlštejnských maleb, *Umění* VI, 1958, s. 2 až 30, zde s. 27–28.

5) *Mitteilungen der K. und K. Zentralkommission für Denkmalpflege*, 1890, s. 200–201.



Obr. 2: Klečící postavy v první části vnější stěny schodiště (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnných maleb, foto M. Háek).



Obr. 3: Klečící postavy v první části vnější stěny schodiště (F. Sequens, Pauza z nástěnných maleb, foto J. Hampel).

pečetích jsou mnohem méně konkrétní, nedozvídáme se ani přesné místo nálezu, ani k čemu byly pečeti přitíženy. Třetí pečť mandorlovitého tvaru s trůnicím biskupem patřila prý arcibiskupu Janu von Schönstein a byla původně přechovávána v kapli sv. Kříže. Konečně čtvrtá malá kulatá pečť se sv. Václavem se údajně našla při vybourání stěny na schodišti velké věže. Ač je citován její opis: *Secretum Johannis episcopi olomucensis*, text v *Mitteilungen* tvrdí, že je to otisk pečeti Dětricha z Janovic. Snad tak autor usoudil z toho, že na pečeti nalezl kromě erbu olomouckého biskupství a českého království také erb rodiny Jenštejnů, k nimž patřili také Janovicové (místo supích hlav však mluví o hlavách labutích).

Pro Kroftu se stala tato zpráva klíčovým argumentem pro datování legendárního cyklu k roku 1360. S odvoláním na ni uvedl, že ve vybourané zdi před vchodem do kaple, tj. pod scénou s Karlem IV., byla nalezena listina, kterou vydal Dětrich z Janovic doložený v královské kanceláři v letech 1360–61 a pečtil olomoucký biskup Jan Očko. Zpráva z roku 1890 však jasně hovoří jen o pečeti a ne o listině, nález také vůbec nelokalizuje, Dětricha z Janovic uvádí za majitele pečeti, ale zároveň cituje opis pečeti hovořící o olomouckém biskupu Janovi. Na základě čeho dospěl Krofta ke své interpretaci, nevíme, bohužel jeho závěry byly u pozdějších badatelů často mechanicky přijímány.

Zatím nejpodrobněji se schodištními malbami zabývala Vlasta Dvořáková. Nejprve publikovala rozsáhlý článek věnovaný pouze schodištním malbám,⁶⁾ jehož závěry jednak stručně shrnula ve svém příspěvku v publikaci věnované české gotické malbě, a jednak obsírněji v monografii o hradu Karlštejnu a jeho umělecké výzdobě.⁷⁾ Názory na

6) V. Dvořáková, Karlštejnské schodištní cykly. K otázce jejich vzniku a slohového zařazení, *Umění* IX, 1961, s. 109–169.

7) V. Dvořáková, *The Ideological Castle*

výjevy v závěru schodištního cyklu jsou ve zmíněných dílech prakticky shodné. Dvořáková přebírá Kroftovu dataci nalezené listiny. Ačkoli v první studii zpochybňovala autentičnost místa jejího nálezu a uvažovala o jejím druhotném umístění, později hovoří o pečeti připevněné k nějaké listině a navrhuje, že snad byla původně přivěšena k nějaké schráně s ostatkem, který byl uložen do stěny pod výjev s Karlem IV.⁸⁾ O postavách na konci schodiště se zmiňuje hned na několika místech. Všimá si, že příkrá césura odděluje svatováclavskou legendu od řady klečících postav pod arkádami před pulty s knihou. Domnívá se, že se jedná o krále, knížata, biskupy, opaty, řeholnice, královny a princezny. Mezi nimi tuší blahoslavenou Anežku a Elišku Přemyslovnu. Navrhuje, že by tu mohlo jít o zkrácený historický přehled domácích duchovních a politických osobností až ke Karlu IV. Tento genealogický přehled by na jedné straně zakončoval svatováclavskou legendu a naproti by naopak Ludmilini předci předcházeli její vitě. Aby vysvětlila, proč jsou postavy na obou stranách zpodobněny stejně, tvrdí, že i pohanská knížata na vnitřní straně schodiště byla z formálních hledisek zpodobena jako knížata křesťanská.⁹⁾

Jako další se scénami v závěru cyklu zabýval až Jakub Vítovský. Na rozdíl od Dvořákové neviděl mezi legendárním cyklem a klečícími postavami příkrou césuru, ale naopak plynulý přechod. Na výjev přenesení svatého Václava prý navazuje scéna, na níž se biskup a kníže modlí u svatovítského chrámu, tyto postavy tak zahajují řadu klečících panovníků. Mimo to se Vítovský pokusil pomoci identi-

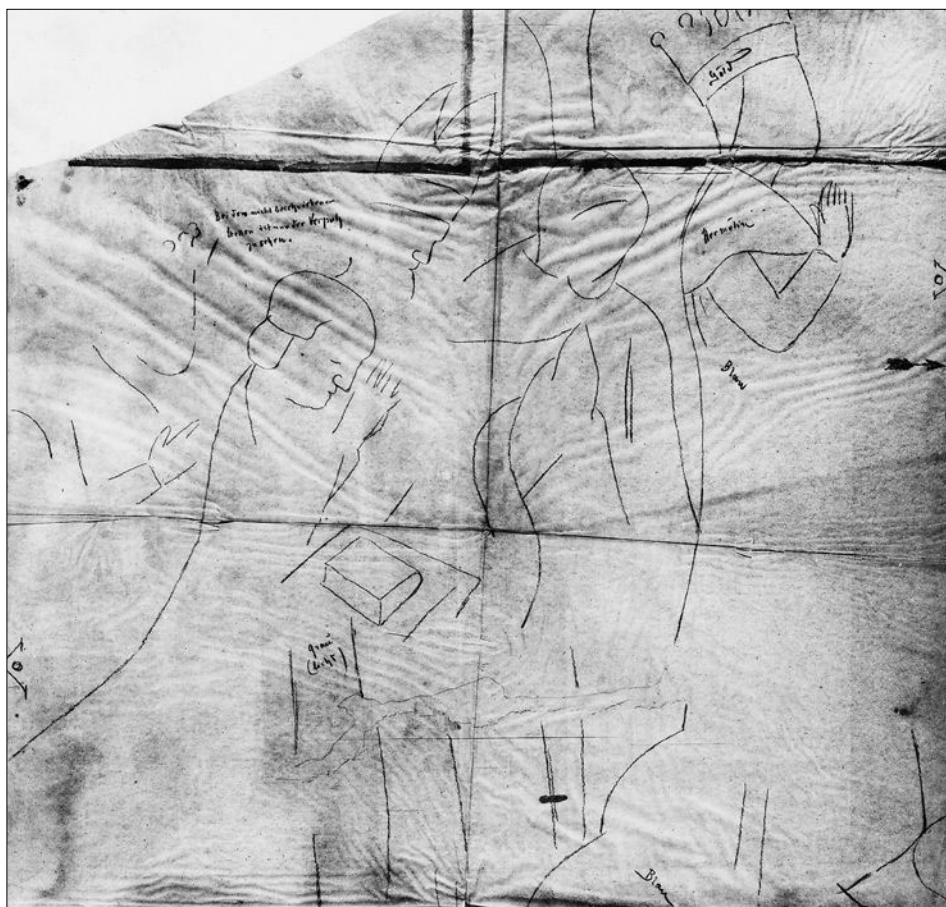
and its Pictorial Decoration, in: *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300–1378*. London 1964, s. 51–65. V. Dvořáková – D. Menclová, Karlštejn. Praha 1965.

8) V. Dvořáková – D. Menclová, o. c. v pozn. 7, s. 117.

9) V. Dvořáková, o. c. v pozn. 6, s. 128; V. Dvořáková – D. Menclová, o. c. v pozn. 7, s. 111 a 114.



Obr. 4: Klečící postavy v druhé části vnější stěny schodiště (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnných maleb, foto M. Hák).



Obr. 5: Klečící postavy v druhé části vnější stěny schodiště (F. Sequens, Pauza z nástěnných maleb, foto J. Hampel).



Obr. 6: Závěr klečících postav na vnější stěně schodiště a poslední scéna svatováclavského cyklu – Přenesení těla sv. Václava do Svatého Víta (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnných maleb, foto M. Hák).

fikace postav na scéně s Karlem IV. zpřesnit dataci schodištních cyklů. Domníval se totiž, že všechny malby na schodišti vznikly zároveň. Scéna je skupinovým portrétem: ve středu je Karel IV. držící v ruce modlitební knihu (stejnou mají i klečící postavy), za ním stojí tři biskupové: Jan Očko, Jan ze Středy a Albert ze Šternberka. Tři korunované postavy za oltářem představují poslední Karlovu manželku Alžbětu Pomořanskou, Václava IV. a jeho choť Janu Bavorskou. Dovolával se analogie s klečícími postavami po stranách ukřižování nad hlavním oltářem svatováclavské kaple. Z toho usuzuje, že malba nemohla být namalována před svatbou Václava s Janou Bavorskou v roce 1370.¹⁰⁾

Starší bádání Františka Fišera mohlo být posmrtně publikováno až v roce 1996 v knize nazvané Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí.¹¹⁾ Ve své velmi přínosné práci se dotkl také několika výše zmíněných problémů a naznačil jiné možné řešení. Pokusil se znovu nalézt pečeti a ověřit si správnost Mockerovy zprávy.¹²⁾ Potvrdil, že první dvě pečeti Arnošta z Pardubic zpečetily autentiku z oltáře Panny Marie. Nenašel však ani samostatnou pečeť arcibiskupa Jana, ani malou pečeť nalezenou údajně ve zdi. Místo toho našel další autentiku stvrzenou úplně stejnými pečetěmi, jak je popsal kdysi Mocker: velkou pečeť tvaru mandorly s trůnícím biskupem a malou kulatou pečetí se svatým Václavem. Fischer navíc správně určil, že obě pečeti patřily Janu Očku z Vlašimi. Opis velké pečeti uváděl Jana Očka již jako zvoleného arcibiskupa pražského a sekretní pečeť ještě jako biskupa olomouckého, z toho

vyplývá, že kapsuli musel potvrdit krátce po svém zvolení 12. července 1364, kdy ještě neměl k dispozici nově sekretní pečetidlo. Toto zjištění potvrzuje, že autentika pochází z oltáře kaple velké věže, která byla vysvěcena 9. února 1365.¹³⁾

Domnívám se, že je zbytečné pátrat v depozitářích hradu Karlštejna po ztracené pečetě kdysi zazděné ve schodišti. S největší pravděpodobností nikdy žádná pečeť ve schodišti zazděna nebyla, ostatně neznáme ani žádné podobné případy. Popsaná pečeť byla nejspíš přitištěna k autentice oltáře z hlavní kaple Karlštejna. Omylu se snad dopustil již sám Mocker, který se zajímal o pečeti spíše z uměleckého hlediska a méně pozornosti věnoval autentikám, k nimž přináležely. Při sepisování zprávy pro Mitteilungen asi pracoval již jen s reprodukcemi pečeti,

které známe z jeho pozůstalosti, a snad si nebyl již zcela jist jejich původem.¹⁴⁾ Domnívám se proto, že z příštích úvah o dataci schodištních maleb bychom měli argument pečeti nalezené ve vybourané zdi schodiště definitivně vyškrtnout.

Na poslední scéně před kaplí spatřuje Fišer záznam obřadu konsekrace oltáře kaple konané 9. února 1365, a to konkrétně okamžik, kdy Karel IV. vložil do oltáře ostatkovou kapsuli. Domečkovitý předmět na oltáři pokládá za schránku, v níž byla do kaple přinesena kapsule s ostatky. Karla doprovází arcibiskup Jan Očko z Vlašimi a dva pomocní biskupové, za oltářem klečí Alžběta Pomořanská dosud nekorunovaná na císařovnu a za ní Václav IV. spolu s další postavou, zřejmě jiným blízkým členem rodiny. Malba měla podle Fišera být nejen záznamem konkrétní události, ale též připomínkou přenesení ostatkového kříže do kaple v den jejího vysvěcení. Scénu považuje za pokračování a zakončení Ostatkových scén namalovaných v kapli Panny Marie. Vznik malby proto klade do roku 1365.¹⁵⁾ Ostatní klečící postavy na schodišti zmínil jen letmo a považoval je za členy císařské rodiny.¹⁶⁾

Karel Stejskal se naposledy dotkl schodištních cyklů ve své souborné studii věnované nástěnným cyklům doby Karla IV.¹⁷⁾ Zmiňuje se o pečetě zazděné ve schodišti, datuje ji podle Krofty do let 1360–1361, což považuje za velmi hrubé datum *post quem*. Jako mnohem přesnější přijímá Vitovského dataci vzniku maleb po roce 1370.¹⁸⁾ Ke klečícím postavám v závěru cyklu se však nevyjádřil.

13) Ibidem, s. 34–35.

14) Litografické reprodukcce pečeti ve fondu Mockerovy pozůstalosti v Archivu pražského hradu sign. T 35/913, 914, 915.

15) F. Fišer, o. c. v pozn. 11, s. 36, s. 99–100 a s. 158–159.

16) Ibidem, s. 158.

17) K. Stejskal, Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zu neudatierungen und rekonstruktionen im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen, Umění XLVI, 1998, s. 19–41.

18) Ibidem, s. 24.

10) J. Vítovský, Nástěnné malby ze XIV. století v pražské katedrále, Umění, s. 473–502, zde s. 479–481. Svůj názor znovu zopakoval ve studii *týž*, Několik poznámek k problematice Karlštejna, Zprávy památkové péče 52, 1992/ 11, s. 1–14, zde s. 4.

11) F. Fišer, Karlštejn. Vzájemné vztahy tří karlštejnských kaplí. Kostelní Vydří 1996.

12) Ibidem, s. 23.

Také Jiří Fajt a Jan Royt ho-vořili v Theodorikovském kata-
logu o výjevu v závěru schodiš-
tě.¹⁹⁾ Scénu popisují ve shodě
s Františkem Fišerem jako li-
turgický akt uložení ostatků do
oltáře při jeho vysvěcení. Upo-
zornují na zajímavou analogii:
podobně jako Ostatkové scény
v kapli Panny Marie také zde
směřuje tato malba návštěvníka
ke vchodu do svatyně. Domní-
vají se, že malba mohla vznik-
nou nezávisle na ostatních mal-
bách schodiště ještě před rokem
1365. Klečící postavy považují
za členy lucemburského rodu,
za pražského arcibiskupa a dal-
ší preláty. Autoři se také opět
zmiňují o pečeti, kladou ji bez
ohledu na Fišerovy poznatky
k roku 1361 a doufají, že by
mohla pomoci k zpřesnění data-
ce legendárního cyklu, který kla-
dou před rok 1365.

Zcela nedávno Hana Hlaváč-
ková s Jiřím Fajtem přišli se zce-
la novým názorem. Vyslovili do-
mněnku, že klečící postavy nakre-
slené v tzv. wolffenbüttelském
kopiáři Kodex 60.5 Aug. 2 z ro-
ku 1586 jsou kopiemi postav ze
schodiště.²⁰⁾

Malby, kterými se budeme
zabývat, běží po obou stranách
závěru schodiště. Poslední scéna
je vyobrazena nad podestou před
vstupem do kaple (obr. 1). Na-
pravo od malby je vstupní portál
do kaple, nalevo vstupní portál
na vřetenové schodiště vedoucí
v síle zdi do dalších pater věže.
Protože při opravách hradu v 19.
století byla zeď v těchto místech
vybourána, byl výjev nahrazen
ne zcela přesnou kopií [XL]. Zres-
taurovaný originál [XXXIX] je

19) J. Fajt – J. Royt, Umělecká výzdoba
velké věže hradu Karlštejna. *Ecclesia
triumphans*, in: J. Fajt (ed.), *Magister
Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla
IV. Umělecká výzdoba posvátných
prostor hradu Karlštejna*, Praha
1997, s. 156–254, zde s. 202.

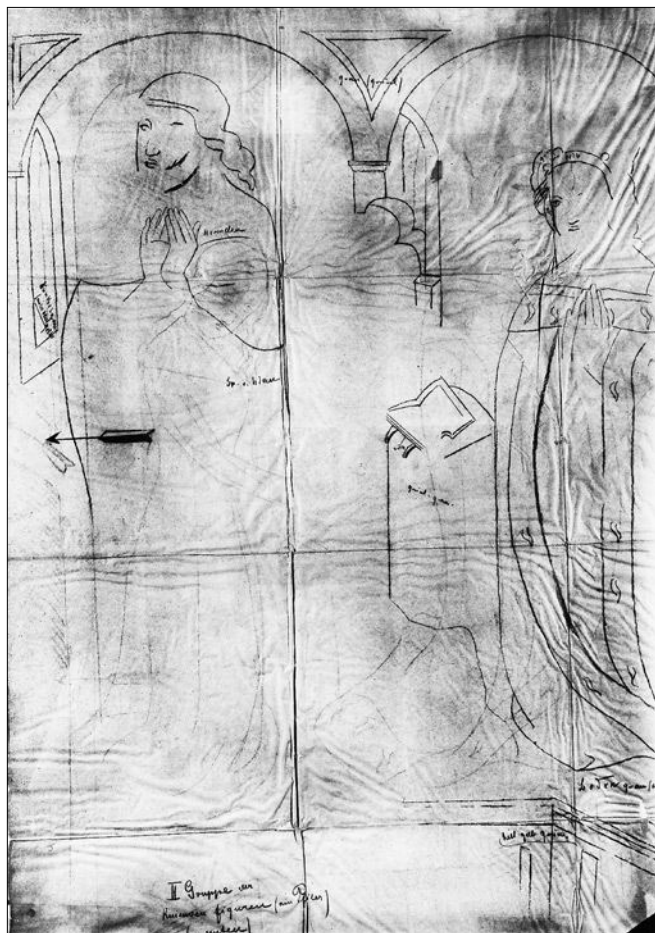
20) J. Fajt – J. Hlaváčková, Zobrazení ro-
diny Karla IV. na schodišti karl-
štejnské velké věže, in: *Court Chap-
els of the High and late Middle Ages
and their Artistic Decorations/Dvorní
kaple vrcholného a pozdního středo-
věku a jejich umělecká výzdoba*,
J. Fajt (ed.) Praha 2003, s. 325–327.
Tuto studii jsem při koncipování své-
ho příspěvku neměla k dispozici.



Obr. 7: Tři klečící postavy v první části vnitřní strany schodiště – Jitka (Bonna), Markéta a Karel IV.? (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnných maleb, foto M. Hák).



Obr. 8: Tři klečící postavy v druhé části vnitřní strany schodiště – Jan Jindřich, Anna a Eliška (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnných maleb, foto M. Hák).



Obr. 9: Klečící postavy v druhé části vnitřní strany schodiště – Jan Jindřich a Anna ? (F. Sequens, Pauza z nástěnných maleb, foto J. Hampel)



Obr. 10: Klečící postavy v druhé části vnitřní strany schodiště – Anna a Eliška ? (F. Sequens, Pauza z nástěnných maleb, foto J. Hampel)

dnes uložen v depozitáři hradu Karlštejna. Uprostřed scény vidíme Karla IV. oblečeného do dlouhého pláště a s císařskou korunou na hlavě. V rukách drží císař jakýsi obdélníkový předmět a sklání se k oltáři, na kterém stojí zlatý kříž zasazený v mohutné zlaté noze ozdobené gotickým opěrným systémem. Nalevo od něj stojí jakási domečkovitá schrána překrytá nejspíše drahocennou látkou. Za císařem stojí tři biskupové, druhý z nich drží snad liturgickou knihu, má pootevřená ústa jakoby z ní předčítal. Z druhé strany za oltářem klečí tři postavy. První z nich je královna v červeném šatu a plášti zdobeném hermelínem, za ní jsou vidět dvě mladistvé vyhlížející hlavy. Na kopii jsou obě dvě ozdobené korunou, na transferu chybí a na Sequensově akvarelu pouze první z nich má nad hlavou jakési růžky, které by mohly být zbytky koruny. Zda byla ozdobena korunou třetí téměř nezřetelná postava, je zcela nejasné.

Jak uvedl F. Fišer, scéna je nejspíše připomínkou vysvěcení kaple Umučení Páně ve velké věži v roce 1365. Domníval se, že je zde zachycen moment vložení kapsule s relikviemi do oltáře kaple, který je součástí obřadu vysvěcení kostela.²¹⁾ Podle řádu vysvěcení kostela má v určitém mo-

mentu vstoupit do svěceného chrámu průvod nesoucí nosítka s relikviemi (pontifikál píše *ornatum feretrum*), v jehož čele je nesen kříž, svíce a kadidelnice.²²⁾ Nosítka s relikviemi mají být postavena na oltář či jiné důstojné místo.²³⁾ Tak bychom mohli vysvětlit onu domečkovitou schránu. O postavení kříže na oltář se však nemluví, pouze řád posvěcení oltáře zmiňuje, že mají být na oltář postaveny i přinesené svíce.²⁴⁾ Fišer se domnívá, že malíř chtěl dominantním relikviářovým křížem naznačit, o kterou kapli se jedná.²⁵⁾ Podle řádu potom biskup posvěti oltářní sepulchrum a vloží do něj kapsuli s ostatky. Dříve než je uzavře kamenem pomazaným křížem, okouří je kadidlem. Kámen pak svěcenou maltou dobře upevní povolání služebníci, aby mohl obřad pokračovat dále.²⁶⁾

Některé detaily však této interpretaci tak docela nevyhovují. Na oltářní mense postrádáme sepulchrum, které bývá obvykle umístěno ve středu horní desky, kromě svíců tu nejsou zobrazeny ani kadidelnice, aby dodaly scéně ráz

tela na s. 455–478.

22) „Et tunc presbyteri elevant ipsas reliquias super feretrum preparatas, portantes eas cum honore et laudibus, cruce, luminaribus, et thuribulo cum incenso precedentibus, pontifice sequente.“ M. Andrieu, o. c. v pozn. 21, s. 474.

23) „Cum autem ad titulum seu altare in quo debent includi pervenerint, reliquiis super illud vel in alio honesto loco dispositis, episcopus incipit antiphonam ...“ M. Andrieu, o. c. v pozn. 21, s. 476.

24) „...deponit eas (tj. reliquias) reverenter cum luminaribus super illud ...“ M. Andrieu, o. c. v pozn. 21, s. 484.

25) F. Fišer, o. c. v pozn. 11, s. 36.

26) M. Andrieu, o. c. v pozn. 21, s. 484–485.

21) F. Fišer se opíral o texty dvou českých pontifikálů časově blízkých karlštejnským kaplím: pontifikál litomyšlského světicího biskupa Jana z roku 1415 (Národní knihovna, cod. VI B 16) a pontifikál Alberta ze Šternberka z roku 1376 (Strahovská knihovna, cod. DG I 19). Oba rukopisy jsou vlastně opisem pontifikálu Viléma Duranda, jehož kritickou edici pořídil Michel Andrieu: M. Andrieu (ed.), *Le pontifical Romain au moyen-âge. III. Le pontifical de Guillaume Durand*, Studi e testi 87, Città del Vaticano 1940. V této edici je obřad svěcení kos-

liturgického obřadu. Navíc by tu úkon vložení ostatků vykonával sám císař namísto biskupa. Na první výtku však lze namítnout, že malíř nemusel věrně zachytit všechny uvedené detaily. Bohužel nemůžeme výjev srovnat s jiným znázorněním scény vložení ostatků do oltáře. V iluminacích pontifikálů nejčastěji doprovází obřad svěcení oltáře scéna kropení oltáře anebo zobrazení biskupa žehnajícího oltář. Právě na těchto iluminacích však můžeme vidět, že malíři se často nesažili o věrné zobrazení všech detailů, ale že jim šlo především o znázornění určitého gesta.²⁷⁾ Ačkoli se zdá, že se i karlštejnský malíř soustředil především na zobrazení děje, najdeme na malbě řadu konkrétních detailů (schránu s relikviemi, ostatkový kříž), bylo by divné, kdyby vynechal i tak podstatný detail, jakým by bylo zobrazení oltářního sepulchra.

Druhou nesrovnalost vysvětloval již František Fišer tím, že Karel IV. měl nižší svěcení, které císaře opravňovalo konat některé liturgické úkony.²⁸⁾ Ve skutečnosti Karel IV. žádné nižší svěcení neměl, korunovace totiž neměla povahu svěcení, byla pouze svátostí. Přesto posvátný charakter královského a císařského úřadu mu dovoľoval zhostit se při konkrétních příležitostech některých úkonů příslušejících jáhňům či podjáhňům.²⁹⁾ Nezdá se však pravděpodobné, že by císař mohl při vložení ostatků do oltáře zastoupit biskupa, neboť pontifikál vymezuje tuto funkci pouze biskupovi a nikoli jáhňům.

Nabízí se však možnost interpretovat scénu jinak. Fišer se domníval, že mimo záznamu vložení ostatku do oltáře je scéna také připomínkou přenesení relikviářového kříže do kaple. Není právě na scéně znázorněn moment přenesení ostatků do kaple po jejím vysvěcení? Na oltáři bychom kromě kříže viděli postavenou ještě schránu s dalšími ostatky, které měly být uloženy v kapli. Karel IV., podobně jako na Ostatkových scénách v kapli Panny Marie, vkládá do ostatkového kříže poslední relikvii. Snad to může být ampulka



Obr. 11: Tři klečící postavy ve třetí části vnitřní strany schodiště – Eliška Přemyslovna, Jan Lucemburský a císař Jindřich VII. Lucemburský? (F. Sequens, Akvarelová kopie nástěnných maleb, foto M. Hálek).

s krví sv. Václava, která měla být, jak víme z popisů ukazování ostatků, vložena v noze kříže.³⁰⁾ Odkazem na tuto relikvii by mohla být i dosti neobvyklá scéna Stírání krve sv. Václava, která je zobrazena na schodišti.³¹⁾ Poslední „ostatková“ scéna by pak mohla být jakýmsi svorníkem mezi svatováclavskou legendou a kaplí přechovávající posvátné relikvie. Pokud přijmeme jeden z těchto návrhů, je možné z nich vyvodit, že malba vznikla v úzké časové spojitosti s aktem vysvěcení kaple v roce 1365.

Kromě císaře Karla IV. jsou na scéně zobrazeni tři infulovaní preláti. Jedním z nich může být arcibiskup pražský Jan Očko, který kapli konsekroval. Jen sotva můžeme hledat konkrétnější datum v detailu, že nevidíme jeho pallium, které obdržel krátce před tím. Pallium, které se nosí na kasuli, je zřejmě skryto pod pluvialem.³²⁾ Totožnost druhých dvou prelátů můžeme jen sotva určit. Na druhé straně klečí za oltářem tři postavy. První z nich je asi Karlova čtvrtá manželka Alžběta Pomořanská. Lze to vyvodit ze skutečnos-

27) Tak např. na iluminaci v Pontifikálu Albrechta ze Šternberka vidíme v iniciále *O*(rdo in consecracione) příslušející k řádu vysvěcení oltáře biskupa žehnajícího oltář. Strahovská knihovna, cod. DG I 19, f. 62r. K zobrazení biskupa E. Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen âge*. Turnhout 1999, zde k ilustracím doprovázejícím officium posvěcení kostela a oltáře s. 307–356. O scéně žehnání oltáře biskupem s. 348.

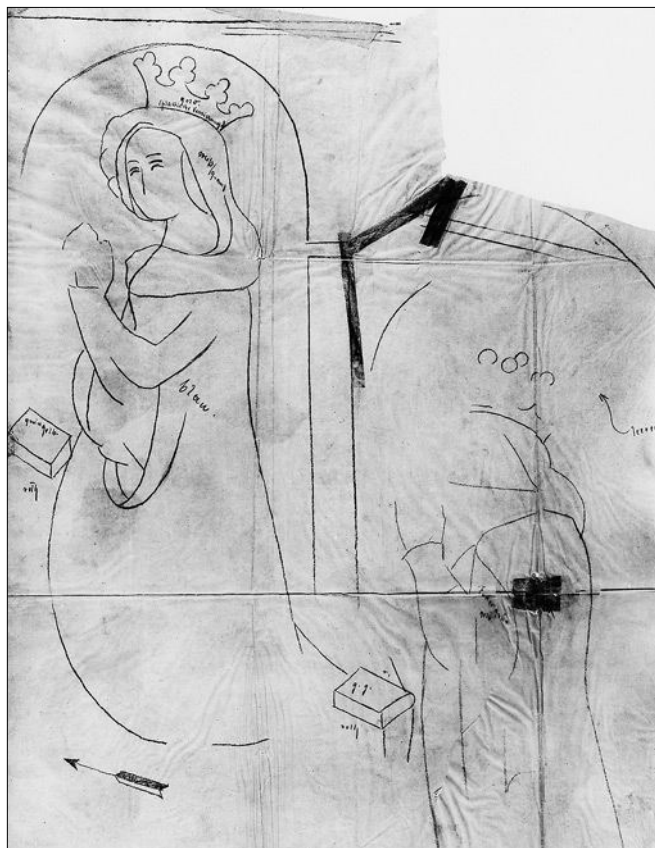
28) Fišer se odvolává na pohřební řeč Jana z Jenštejna, v níž se tvrdí, že měl Karel čtyři svěcení. To je ale pouze literární licence autora, který se snaží proměnit Karla IV. ve svatého panovníka. F. Fišer, o. c. v pozn. 11, s. 36.

29) K tomu H. Heimpel, *Königlicher Weihnachtsdienst im späteren Mittelalter*, Deutsches Archiv 39, 1983, s. 131–206, zde s. 131–132.

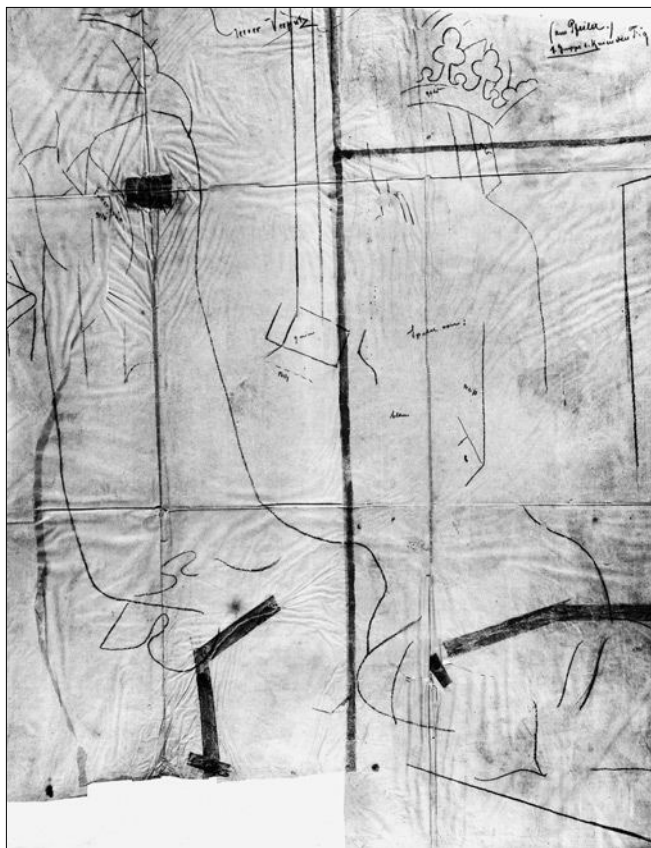
30) „... in pede crucis de cruore sancti Wenceslai ...“ K. Kubínová, *Imitatio Romae*. Karel IV. a Řím I, disertační práce na Ústavu českých dějin FF UK, Praha 2004, s. 270.

31) Na tuto scénu upozornila ve svém příspěvku v tomto sborníku M. Bartlová.

32) Podobně v Pontifikálu Albrechta ze Šternberka najdeme biskupa s palliem pouze tam, kde je zobrazen v kasuli – např. iniciála *N*(os autem) řádu svěcení olejů, naopak bez pallia v iniciále *F*(eria sexta) velkopátečních obřadů. Strahovská knihovna, cod. DG I 19, f. 29v a 48v.



Obr. 12: Klečící postavy ve třetí části vnitřní strany schodiště – Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský? (F. Sequens, Pauza z nástěnných maleb, foto J. Hampel).



Obr. 13: Klečící postavy ve třetí části vnitřní strany schodiště – Jan Lucemburský a císař Jindřich VII. Lucemburský? (F. Sequens, Pauza z nástěnných maleb, foto M. Hampel).

ti, že má na hlavě pouze královskou korunu.³³⁾ Anna Svidnická byla v Římě korunována císařovnou spolu s Karlem 5. dubna 1355 a Alžběta Pomořanská samostatně teprve 1. listopadu 1368. Malby na schodišti jistě nevznikly před rokem 1355 a je pravděpodobné, že kdyby vznikly po roce 1368, byla by Alžběta ozdobena císařským diadémem, jako to vidíme jednak na zobrazeních císařovny Anny Svidnické v kapli sv. Kateřiny a také na jejím vlastním zpodobení na svatovítské mozaice či ve svatováclavské kapli. Sňatek s Alžbětou Pomořanskou v roce 1363 můžeme považovat za datum post quem a rok 1368 za datum ante quem pro vznik této malby.³⁴⁾ Pokud platí zjištění restaurátorů, že

33) Na to též upozornil již F. Fišer, o. c. v pozn. 11, s. 158.

34) Samozřejmě můžeme uvažovat i o tom, že rozmezí 1363–1368 určuje pouze dobu vzniku námětu a že výjev byl jako přesný historický záznam namalován až později po roce 1368. Historickým záznamem jsou také Ostatkové scény v kapli Panny Marie. Pro nás je důležitá identifikace francouzského krále, který předává Karlu IV. ostatek z trnové koruny. Pokud je to opravdu Karel V., pak se musíme ptát, proč má na hlavě korunu. V době předání relikvie na sněmu v Metách v květnu 1356 byl pouze dauphinem, ačkoli po bitvě u Poitiers (19. 9. 1356) a zajetí Jana II. Dobrého stanul v čele státu. Pokud malby vznikly před rokem 1357, jak předpokládá J. Fajt a J. Royt (J. Fajt – J. Royt, o. c., pozn. 19, s. 192.), pak je koruna na hlavě dauphinově omylem anebo to není dauphin, ale Jan II. Dobrý, který byl skutečným dárce ostatku, jak dosvědčuje i jeho listina (B. Mendl – M. Linhartová (ed.), Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae VI. Praha 1954, č. 363). Jinak bychom museli uvažovat o tom, že malby vznikly až po roce 1364, kdy se Karel V. ujal vlády. Malba by pak byla záznamem historické události, ale Karel V. by vystupoval již ve své nové královské důstojnosti. Tak uvažoval K. Stejskal (o. c. v pozn. 17). Stejskalův názor vyvrátil J. Royt, K datování a ikonografii tzv. ostatkových scén v kapli Panny Marie na Karlštejně, in: Court Chapels of the High and the Late Middle Ages and their Artistic Decorations / Dvor-

podkresba maleb na schodišti byla učiněna do vlhké omítky, pak tuto dataci můžeme použít i pro ostatní schodištní malby. Tuto domněnku by však měla potvrdit či vyvrátit stylová analýza.

Druhá postava, pokud skutečně měla korunu, mohla představovat mladičkého Václava IV. jako krále českého. V roce 1365 mu byly sice pouhé čtyři roky, ale víme, že na reprezentativních zobrazeních byl spolu se svým otcem zobrazován v jinošském věku. Tak tomu bylo například i na relikviářovém kříži papeže Urbana V. (po roce 1368), kde je zobrazen spolu se svým otcem jako protiváha papeži Urbanovi V. a kardinálovi Perilovi z Beaufortu anebo na votivní desce Jan Očka z Vlašimi (kolem 1371). Otevřenou musíme ponechat otázku třetí z postav, jejíž podobu zachytil Sequens již jako téměř nezřetelnou. S největší pravděpodobností neměla na hlavě korunu, můžeme však předpokládat, že to byl někdo blízký císařské rodině, snad některá z Karlových dcer.³⁵⁾

Nyní se konečně dostáváme k panovnickým postavám, které běží po obou stranách schodiště směrem k výše popsané scéně s Karlem IV. I po restauraci je velmi výrazný zásah přemalů 19. století, a proto musíme dnešní stav

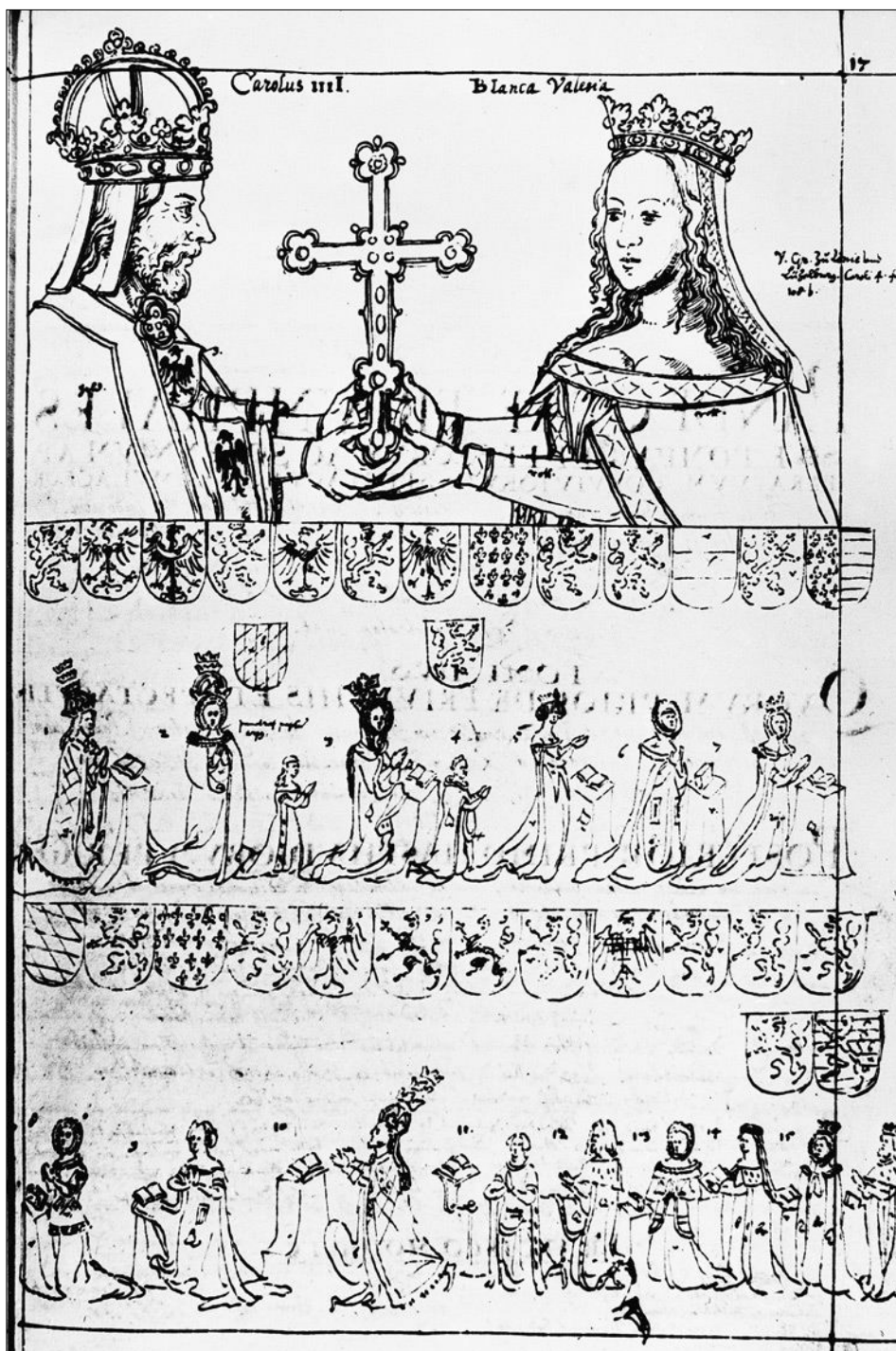
ní kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba (J. Fajt ed.) Praha 2003, s. 354–356.

35) Tehdy žily dvě Karlovy dcery: Kateřina a Eliška. Pokud uvažujeme o roce 1365, kdy byla vysvěcena kaple, pak by v úvahu připadala spíše mladší Eliška, která byla tehdy ještě při císařském dvoře, neboť teprve roku 1366 byla jako osmiletá provdána za Albrechta Habsburského. Starší sestra Kateřina byla již mimo otcovský dům, neboť byla nejprve provdána za Rudolfa Habsburského (zemřel 27. 7. 1365) a od roku 1366 znovu za Otu Braniborského.

konfrontovat se Sequensovémi pauzami a akvarely. Na vnitřní (tj. svatoludmílské) straně vidíme klečící postavy celkem ve třech polích. V každém rozeznáme jasně tři, přičemž v prvním delším poli mohlo být postav více. Na straně vnější (tj. svatováclavské) rozeznáváme postavy pouze v prvním delším poli, na které navazují dvě pole se zcela nečitelnými výjevy.

Všechny postavy klečí a většinou mají ruce sepnuté k modlitbě, téměř před každou je umístěn pultík s otevřenou či zavřenou modlitební knihou. Postavy jsou umístěny pod iluzivní arkádou na průběžně běžícím a zalamovaném soklu, který je zdoben iluzivním plastickým členěním. Arkády i sokl jsou sice dnes špatně čitelné, ale přesto můžeme rozpoznat, že měly vyvolat dojem hloubky. Také hranolovité pultíky zobrazené v perspektivním pohledu vyvolávaly dojem plastičnosti. Zajímavý detail dosažení hloubky prostoru nalazeme také na vnitřní straně schodiště v druhém poli seshora, kde jsou dodnes patrná jakási perspektivně podaná okna mezi jednotlivými arkádami. Na prvním poli vnější strany schodiště zase rozpoznáváme jemný detail hlavic sloupků arkád zdobených vegetabilními prvky (snad listy). Tento detail najdeme i na Sequensových pauzách. Bohužel dnes malby působí velmi ploše, snad si prostorovou hru arkád můžeme představit při srovnání s Ostatkovými scénami v kapli Panny Marie. Také zde jsou jednotlivé skupiny zasazeny do iluzivních arkád nesenými na sloupcích s hlavicemi zdobenými podobným listovým ornamentem. Podobný typ štíhlých sloupků s listovými hlavicemi nalazeme i v iluzivní sloupové síni pod Ostatkovými scénami.

V prvním poli na vnitřní straně schodiště [XLI] spatříme tři klečící postavy s rukama sepnutými v modlitbě. První z postav představuje ženu v červeném šatě odkrývajícím jí ramena a ozdobeném hermelínem, hlavu má pokrytou bílým krajkovým čepcem. Koruna, kterou má dnes na hlavě, však na Sequensových pauzách i akvarelech chybí (obr. 7). Je pravděpodobné, že restaurátoři 19. století této postavě korunu mechanicky připojili po vzoru ostatních. Za ní následuje žena v modrém šatu se závojem a královskou korunou na hlavě. Třetí postava je dnes dosti setře-



Obr. 14: Wolfenbüttelský kopiář 60.5 Aug. 2, fol. 17r (foto ÚDU AV ČR).

lá, a tak tomu bylo již v době Sequensově. Na pauzách je korunovaná hlava zachycena jen v obryse, podle toho, že postava byla oblečena do pláště zdobeného hermelínovým límcem můžeme usoudit, že to byl král. Ženské šaty, jak vidíme jinde, mají vždy větší dekolt. Po této postavě je určitá mezera [XLII]. Nevíme, zda v této zúžené části byla další dnes nezachovaná postava (nasvědčovala by tomu snad modrá skvrna na omítce, tj. možná barva šatu) anebo zda řada pokračovala na dalším poli za rohem.

Druhé vnitřní pole [XLIII] je jedno z nejautentičtější zachovaných v části s panovnickými postavami. Při srovnání s pauzami můžeme získat dobrou představu o jeho podobě (obr. 8, 9 a 10). Jako první klečí dospělý vousatý muž.



Obr. 15: Král Priamus, Heidelberský kodex (NG Praha, foto NPÚ ÚP).



Obr. 16: Eliška Přemyslovna, Heidelberský kodex (NG Praha, foto NPÚ ÚP).

Je prostovlasý, oblečený do červeného spodního šatu a modrého pláště s hermelínovým límcem. Před sebou nemá pulník s knížkou. Za ním následuje žena v červeném šatu a plášti s lemy zdobenými hermelínem. Závoj či čepec má ozdobený zlatou čelenkou. Jako třetí následuje klečící dívka, její tělesná konstituce naznačuje nedospělý věk, rozpuštěné světlé vlasy snad kryla jakási čepička či čelenka. Hlavu má skloněnou a oči snad měla zavřené. Je oblečena do modrého přiléhavého šatu.

Konečně třetí pole ([XLIV] a obr. 11) na vnitřní straně schodiště zobrazuje tři korunované postavy. Na prvním místě klečí žena v modrém plášti a v červeném šatu, z něž je vidět pouze rukáv. Na hlavě nese bílý závoj, který jí obíhá také ramena, na hlavě má též královskou korunu. Za ní následuje mladý bezvousý muž se světlými vlasy, který je oblečen do modrošedého pláště a na hlavě má královskou korunu. Ze Sequensovy pauzy (obr. 12) však vůbec není jasné, jakou měl muž tvář, zda byl opravdu bezvousým mladíkem či již dospělým mužem. Totéž platí i o podobě posledního muže, jehož plášť je o něco jasnější, vlasy pak tmavší. Dnes má na hlavě královskou korunu, Sequensova pauza (obr. 13) však zachycuje část oblouku nad korunou, špičky vložené mitry a na skrání spadající stuhu, na níž je poznamenáno, že byla zlatá. Je jisté, že poslední postava měla na hlavě císařskou korunu.

Na vnější straně schodiště [XLV] začíná nahoře v prvním poli řadu klečících postav královna v modrém šatu a čer-

veném plášti zdobeném hermelínem. Vlasy světlehnědé barvy má rozpuštěné a ozdobené pouze korunou. Zdá se však, že původní účes královny byl odlišný. Sequensův akvarel (obr. 2) ukazuje místo rozpuštěných vlasů vlasy stočené a jakoby zachycené do sítky, pauza však je méně jednoznačná. Za ní klečí další žena, tentokrát celá v červeném, její plášť má opět límec a okraje z hermelínu. Z její hlavy dnes rozeznáme pouze korunu, Sequensova pauza (obr. 3) však ukazuje tvář a hlavu s jakousi turbanovitou pokrývkou, ale žádnou korunu. Asi i zde bude koruna doplňkem 19. století. Třetí klečící postava dnes vyhlíží jako královna, ale z pauzy (obr. 5) i akvarelu to vůbec jednoznačně nevyplývá. Postava měla v každém případě na hlavě korunu, byla oblečena do modrého pláště s hermelínovým límcem. Snad podle tohoto detailu můžeme opět usuzovat, že to byl spíše muž.

Za touto postavou dnes již nic nerozeznáme [XLVI]. Pauzy (obr. 4 a 5) však alespoň zachytily obrysy několika postav. Tyto postavy již nebyly umístěny každá ve zvláštní arkádě, ale ve skupině. Jako první klečela postava oblečená v šat připomínající mnišskou kutnu. Za ní pak rozpoznáváme pouze skloněnou hlavu s mitrou, před ní klečela mužská postava s čapkou na hlavě skloněná nad pulníkem se zavřenou knihou. Pouze črty byly patrné z poslední z postav, podle koruny a pláště můžeme usoudit, že snad šlo o krále. Za ní opět vidíme pouze fragmenty další královské koruny a po krátké mezeře opět obrys tváře s královskou korunou.



Obr. 17: Král Ludvík, Heidelberský kodex (NG Praha, foto NPÚ ÚP).

Bohužel dvě pole schodiště [XLVII] a [XLVIII] mezi poslední scénou svatováclavské legendy a prvními postavami byly natolik poškozené, že z nich na Sequensových pauzách a malbách (obr. 6) vidíme pouze jedinou klečící postavu v poli těstě za scénou Přenesení sv. Václava do Svatého Víta. Jakub Vítovský se domníval, že je tu namalován český kníže, jak se spolu s biskupem modlí u hrobu sv. Václava, a že tak měla tato poslední scéna legendy propojit cyklus s postavami klečících panovníků.³⁶⁾ Jedinou na pauze zachycenou postavou je klečící muž, který má na hlavě čapku připomínající čapku knížecí. Zdá se však, že mezi poslední scénou legendy a dalším polem je ostrá hranice, kterou mezi jednotlivými scénami legendy nenajdeme, neboť jinde je líčeno kontinuálně. Snad můžeme tuto postavu považovat za první z řady klečících panovníků táhnoucí se až na vrchol schodiště. Pokud tomu tak bylo, pak by řada panovníků na vnější straně schodiště byla téměř stejně dlouhá jako řada na straně vnitřní, která končí ještě o jedno pole níž.

Můžeme tedy sumarizovat: Na vnitřní straně vidíme dnes devět postav, z toho bylo pět žen a čtyři muži (jeden je sporný). Tři ženy měly královskou korunu, dva muži jsou zobrazeni s královskou korunou a jeden s císařskou. Na druhé straně víme o nejméně deseti postavách, jistě dvě z nich byly ženy a čtyři muži. Korunovaných postav bylo na této straně alespoň pět, nadto jeden biskup a snad jedno kní-

36) J. Vítovský, *Nástěnné malby*, o. c. v pozn. 10, s. 479.



Obr. 18: Blishilda a Ansubert, Heidelberský kodex (NG Praha, foto NPÚ ÚP).

že. Dohromady na obou stranách pak víme celkem o devatenácti postavách, z nichž devět neslo na hlavě korunu.

Koho představují klečící postavy na schodišti? Jako málo pravděpodobná se jeví domněnka, že panovnické postavy jsou jakýmsi přemyslovským genealogickým rámcem schodištních legend.³⁷⁾ Tomuto názoru by neodpovídal ani počet postav (muselo by jít o přísný výběr), ani orientace postav na vnitřní straně schodiště (postavy jsou obrácené zády k počátku svatoludmílského cyklu) a konečně i pro počet korunovaných hlav bychom asi těžko hledali vysvětlení, stejně jako pro postavu císaře. Přesto myšlenka jistě souvislosti legendy a přemyslovské genealogie není zcela nepravděpodobná. Později další autoři hovořili namísto o přemyslovské dynastii o císařské rodině,³⁸⁾ lucemburském rodu³⁹⁾ anebo uvažovali o Karlovu příbuzenstvu.⁴⁰⁾

Výzdoba Karlštejna silně akcentovala dynastickou myšlenku, víme, že na Karlštejně byl v císařském paláci zobrazen lucemburský rodokmen zachycující vývod od biblického Noema až ke Karlu IV.⁴¹⁾ Zároveň dbala na reprezenta-

37) V. Dvořáková, o. c. v pozn. 6, str. 128 a J. Vítovský, *Nástěnné malby*, o. c. v pozn. 10, s. 479 až 481.

38) F. Fišer, o. c. v pozn. 11, s. 158.

39) J. Fajt – J. Royt, o. c. v pozn. 19, s. 202.

40) J. Fajt – H. Hlaváčková, o. c. v pozn. 20, s. 327.

41) K rodokmenu naposledy K. Stejskal, o. c. v pozn. 17. Jinak základní dílo představuje práce J. Neuwirth, *Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes auf Karlstein*. Praha 1897. Též A. Friedl, *Mistr královských portrétů na Karlštejně*. Praha 1956.

tivní zobrazení císaře a jeho manželky, najdeme je v kapli sv. Kateřiny a podle fragmentu nápisu víme, že Karel IV. byl se svou první ženou Blankou zachycen nad Ostatkovými scénami a tamtéž na jiném místě zase jeho další dvě ženy Anna Falcká a Anna Svídnická.⁴²⁾ Je velmi pravděpodobné, že na Karlštejně byl namalován rodokmen zachycený dnes pouze na perokresbě na foliu 17r ve wolfenbüttelském kopiáři 60.5 Aug. 2 z roku 1586 (obr. 14). V kopiáři je totiž nad ním nakreslena kopie malby Karla IV. a Anny Svídnické pozvedající kříž, která je namalována v kapli sv. Kateřiny, a na předchozí stránce (f. 16v) je soupis jmen postav lucemburského rodokmene z karlštejnského císařského paláce.⁴³⁾ Podle identifikace zobrazených postav se zdá, že se jedná o českou lucemburskou větev, a to v době před rokem 1361, což by odpovídalo dataci vzniku maleb v kapli Panny Marie mezi léty 1357 a 1363.⁴⁴⁾ Snad bychom mohli uvažovat o tom, že tento rodokmen mohl být zachycen v nejvyšším dnes zničeném pásu v kapli Panny Marie.

K identifikaci postav ve wolfenbüttelském sborníku můžeme s úspěchem využít erbovní galerii doprovázející postavy, ačkoli nelze vždy jednoznačně určit, ke které postavě znak patří a ani nevíme, kolik znaků ke které postavě náleží. Srovnání znakové galerie s galerií ze svatovítského triforia, kde každá busta má po stranách dva znaky, napovídá, že snad i zde měla každá postava nad sebou dva. Počet znaků se však nerovná dvojnásobku postav. Je možné, že kreslíř učinil někde chybu anebo některé sousední postavy mohou mít znak společný. V dolní řadě zprava doleva klečí nejprve Jan Lucemburský spolu s Eliškou Přemyslovnou, dvojice níže položených znaků je asi oběma společná. Právý znak je lucemburský (červený jednoocasý lev ve skoku na bílém štítě s modrým mřížováním)⁴⁵⁾ a vlevo znak českého království (tj. bílý lev se zlatou zbrojí a korunou na červeném pozadí). V triforiu najdeme u obou postav shodnou dvojici. Za povšimnutí stojí i shodný typ Elišky Přemyslovny jako ženy se zavínutou hlavou a korunou. Před nimi pak klečí jejich děti seřazené zleva doprava od nejstaršího k nejmladšímu: Vpravo tedy klečí nejprve poslední nejmladší dcera Eliška, která zemřela velmi mladá, aniž byla provdána. Proto je asi nad ní pouze jediný erb s českým lvem. Pak následuje nejspíše dcera Anna, která byla provdána za Otu Rakouského, bohužel erb rakouských vévodů tu na potvrzení naší domněnky není. K Anně můžeme tak přiřadit pouze českého lva. Před ní však klečí Jan Jindřich, kterého jednoznačně určuje šachovnicová moravská orlice a erb s českým lvem. Stejnou dvojici znaků má Jan Jindřich také v triforiu. Mladík před ním je zřejmě Přemysl, který zemřel asi jako dvouleté dítě, patrně i k němu patřil pouze jeden erb s českým lvem. Pak konečně klečí Ka-

rel IV. a nad ním stejně jako v triforiu říšská orlice a český lev. Následuje Jitka, choť Jana II. Dobrého, jednoznačně ji identifikuje francouzský liliový erb doprovázený erbem českým. Korunu nemá, neboť zemřela již v roce 1349, tedy o rok dříve než se Jan ujal vlády. Jako první v řadě klečí nejstarší dcera Markéta, žena Jindřicha, vévody Dolnobavorského, nad ní je routový erb wittelsbašský⁴⁶⁾ a český erb.

V horní řadě pak zleva doprava klečí rodina Karla IV. Nejprve Karel IV., pak Anna Svídnická, nad ní červená svídnická orlice se stříbrným půlměsícem přes prsa.⁴⁷⁾ Druhým znakem mohla být opět říšská orlice jako je tomu v triforiu, měla by ji společnou s Karlem IV., anebo jí patří znak s českým lvem (tj. čtvrtý v pořadí). Před ní klečí její dcera Eliška, která se narodila v roce 1358, provdána byla za Albrechta III. Rakouského až roku 1366. Proč je nad ní routový wittelsbašský erb, si neumím vysvětlit. Snad jediné, že se jedná o omyl a že tento erb ve skutečnosti přínáležel před ní klečící druhé ženě Karla IV. Anně Falcké pocházející z rodu falckých Wittelsbachů, kteří vedle erbu routového používali i erb se zlatým lvem na černém poli.⁴⁸⁾ Asi od poloviny 14. století se pak objevuje prvně čtvrcený štít se lvem a routami, jak vidíme v triforiu u Anniny busty.⁴⁹⁾ Na kresbě není ani jeden čtvrcený štít. Anně Falcké proto může patřit jak erb routový, tak erb se lvem (jedno zda s českým či falckým), tak i erb s říšskou orlicí, neboť byla římskou královnou. Před Annou klečí její syn Václav (1351–1353), k němuž zřejmě patří erb s českým lvem a možná i erb s říšskou orlicí, neboť se narodil Karlovi již jako římskému králi. Poslední tři postavy můžeme určit s jistotou: První z nich je Blanka z Valois, nad ní je stejně jako v katedrále erb francouzský a český. (Za povšimnutí stojí také shodný účes.) Před ní klečí její dvě dcery: Kateřina, choť Rudolfa Habsburského, nad níž je český znak a znak rakouských vévodů (tj. stříbrné břevno na červeném poli),⁵⁰⁾ a Markéta, choť Ludvíka Uherského z Anjou, nad ní je kromě českého erbu polcený erb uherských Anjouovců (v levé polovině anjouovské lilie, v pravé pak sedm příčných červených a bílých pruhů starouherského znaku).⁵¹⁾

Tuto teorii jen zdánlivě narušuje skutečnost, že Karel IV. je na kresbě zobrazen se čtyřmi korunami, což by mělo odpovídat stavu po roce 1365, kdy ke koruně české, lombardské a císařské připojil ještě korunu arelatskou. Pokud

42) J. Fajt – J. Royt, o. c. v pozn. 19, s. 195. K zachovaným textům A. Friedl, Mistr Karlštejnské apokalypsy. Praha 1950, s. 14.

43) Bohužel dosud jsem pracovala pouze s fotografickými kopiemi zachycujícími jen fol. 17r a 16v. Zejména by stály za prozkoumání předchozí folia zachycující posloupnost českých králů (fol. 15r–16r). Podle K. Stejskala je to opis latinských epigramů pod obrazy českých panovníků namalovaných v letech 1502–1514 na Pražském hradě. Klečící postavy na perokresbě jsou očíslovány, a proto předpokládám, že měl být v rukopise číslován jmenný seznam. Jako první publikoval tento rukopis K. Stejskal, Matouš Ornýs a jeho „Rod císaře Karla IV.“ (K otázce českého historizujícího manýrismu), Umění XXIV, 1976, s. 13–58, zde s. 19–20.

44) J. Fajt – J. Royt, o. c. v pozn. 19, s. 195.

45) V. Vojtíšek, Naše státní znaky staré a novější. Praha 1921, s. 48.

46) W. Volkert, Die Bilder in der Wappen der Wittelsbacher. in: Wittelsbach und Bayern I/1. Die Zeit der frühen Herzoge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern, s. 13–28, zde k routovému erbu s. 14.

47) V. Vojtíšek, o. c. v pozn. 45, s. 160–163. Též V. Růžek, Česká znaková galerie na hradě Laufu u Norimberky z roku 1361, Sborník archivních prací 38, 1988, s. 37–311, zde k svídnickému znaku popis s. 103, č. 7 a historie s. 160–163.

48) W. Volkert, o. c. v pozn. 46, s. 14–16.

49) Je to jedno z nejstarších zobrazení tohoto erbu. W. Volkert, o. c. v pozn. 46, s. 16.

50) Tento znak najdeme vyobrazen i na šatě Kateřiny na Pěvecké bráně svatoštěpánského dómu. Malé znaky jsou ozdobami jejího opasku a spon na plášti. Vyobrazena např. v publikaci G. Brucher (ed.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 2. Gotik. München–London–New York 1999, s. 354–355. Upozorňuji opět na velmi podobný čepce obou postav. Znak rakouského vévodství: bílé břevno na červeném poli se prvně objevuje na pečetích Fridricha II. Bojovného v letech 1234–46. Od roku 1276, kdy získali Rakousko Habsburkové, je znak v jejich držení. F. Gall, Österreichische Wappenkunde. Wien–Köln 1977, s. 124–125.

51) F. Gall, o. c. v pozn. 50, s. 179–181. Starouherský pruhovaný znak najdeme vyobrazen např. na relikviářové bustě svatého Ladislava (po r. 1406). A. Legner (ed.), Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern 2, Köln 1978, s. 462–463.

však spočítáme i koruny na hlavách jeho žen, je jasné, že třetí královská koruna představuje korunu krále římského, což je neobvyklé, snad je to připomínka Karlovy cášské korunovace 24. července 1349. Anna Falcká má dvě koruny – tj. českou (1. 11. 1349) a říšskou (24. 7. 1349 v Cáchách) a Anna Svidnická má tři koruny, neboť byla korunována 28. 7. 1354 v Praze, 9. 2. 1354 v Cáchách a konečně 5. 4. 1355 v Římě.

I když nepřijmeme hypotézu, že klečící postavy z wolffenbüttelského kopiáře byly původně namalovány v kapli Panny Marie, je nepopíratelné, že jsou podobné postavám ze schodiště, které také klečí s rukama sepjatýma a mají před sebou pultíky s knihami. Zejména šaty, účesy a pokrývky hlav jsou si velmi blízké. Nezdá se však, že by kresba byla přímo kopií schodištních postav, jak se naposledy domnívala H. Hlaváčková spolu J. Fajtem.⁵²⁾ Sedmnáct postav by sice odpovídalo sedmnácti dnes rozeznatelným postavám schodiště, ale ani pořadí, ani počet korunovaných hlav na malbě a na kresbě nesouhlasí. Navíc postavy nejsou umístěny v arkádách, a ještě je nad nimi vymalována erbovní galerie. Na perokresbě je nad hlavami některých postav zobrazena více než jedna koruna jako poukaz na získané královské tituly, ani tento detail na schodišti nenajdeme.

Je spíše pravděpodobné, že galerie klečících postav zachycená ve skicáři mohla být vzorem skupině schodištní. Vnitřní lépe zachovaná řada svou posloupností odpovídá téměř přesně dolní řadě ve wolffenbüttelském skicáři, s tím rozdílem, že na prvním místě, tj. nejnižší, by musel klečít nějaký císař. V tomto případě to mohl být jedině otec Jana Lucemburského Jindřich VII., teprve po něm by následoval jeho syn s chotí Eliškou Přemyslovnou. Pak by pokračovaly děti tohoto páru: Eliška (zemřela jako dítě), Anna, manželka Oty Rakouského, Jan Jindřich, pak následuje mezera, kde mohla být namalována dětská postava syna Přemysla. Následující postavou, která je dnes téměř nečitelná, by měl být Karel IV., což se dnes nezdá jako pravděpodobné. Před ním pak jeho sestry Jitka (Bonna) a Markéta, žena Jindřicha Dolnobavorského.

Pro vnější stranu schodiště se vysvětlení asi nenalezne. Nezdá se pravděpodobné, že by zde byla zobrazena rodina Karla IV. nebo alespoň ta část, která není na závěrečné scéně nad podestou (tj. Blanka z Valois, Anna Falcká a Anna Svidnická s dětmi). Nebo se jedná o rozrod posledních Přemyslovců (tj. poslední tři postavy Václav III. se sestrami Markétou a Annou)? Koho by pak představovala postava

s mitrou a další osoby bez korun? Jsou to snad levobočkové Václava II. (olomoucký biskup Jan Volek ad.)? Snad na vnější straně schodiště mohl být rozrod posledních Přemyslovců jako pokračování svatováclavské legendy a jako předstupu nastupujících Lucemburků. Nejasností je však více než jistých záchytných bodů, bohužel torzální zachování této strany už nám asi nedovolí být více konkrétní.

Zdá se navíc, že stylovým východiskem obou dvou „klečících genealogií“ mohl být lucemburský rodokmen. Postavy jsou si podobné zejména typem oděvu a pokrývek hlavy. Ačkoli perokresba rukopisu je dosti schematická a malby na schodišti jsou velmi poškozené, můžeme snad poukázat alespoň na několik blízkých typů. Tvář muže v druhém poli vnitřního schodiště se podobá tváři fiktivního portrétu Priamova (obr. 15), královna v posledním poli vnějšího schodiště připomíná Elišku Přemyslovnou (obr. 16), z profilu zachycení králové v tomtéž poli mohli být velmi blízcí králi Ludvíkovi (obr. 17) a konečně dívka se skloněnou hlavou a rozpuštěnými vlasy se zase podobá skloněné hlavě fiktivního portrétu Blisildy (obr. 18). Zdá se pravděpodobné, že lucemburský cyklus namalovaný mezi léty 1356–1357⁵³⁾ jako první z Karlových genealogií mohl být vzorem jak malbám překresleným ve wolffenbüttelském kopiáři, tak malbám schodištního cyklu. Již výše jsem upozornila na některé afinity mezi panovníckým cyklem schodiště a Ostatkovými scénami, přesto se neodvážuji vyslovit konkrétnější názor o jejich vzájemném vztahu, než že lucemburský cyklus i malby v kapli Panny Marie byly inspirací malíři panovníckého schodištního cyklu.

Ač nemůžeme s jistotou tvrdit, že jednotlivé části vyzdoby schodiště byly od počátku koncipovány do jednoho celku a že vznikly zároveň, zdá se, že tvoří společně logický celek. Na vyprávění o počátcích české státnosti a o životě a smrti věčného českého panovníka navazuje přemyslovský rodokmen, genealogie českých Lucemburků pak představuje pokračování a vyvrcholení českých dějin – tedy dosažení císařského titulu českým panovníkem. Poslední scéna schodiště pak může být připomínkou vysvěcení kaple a přenesení relikvií. Klečící postavy se tak rovněž stávají jakýmsi komparesem zobrazené slavnosti, doprovázejí ji svou modlitbou a vyprošují pro ni přízeň. Zároveň postavy pohroužené ve věčné modlitbě navozují dojem posvátnosti a vyzývají příchozího ke zbožnosti a pokoře a upozorňují jej, že se blíží k duchovnímu centru hradu, ke kapli Umučení Páně.

52) H. Hlaváčková – J. Fajt, o. c. v pozn. 20, s. 326. K. Stejskal se domnívá, že klečící postavy byly namalovány v některém z Karlových hradů. K. Stejskal, o. c. v pozn. 17, s. 19.

53) J. Fajt – J. Royt, o. c. v pozn. 11, s. 183. Stejskal však klade lucemburský rodokmen až za rok 1370. K. Stejskal, o. c. v pozn. 17, s. 32.

HERRSCHERGESTALTEN IM ABSCHLUSS DES TREPPENZYKLUS IN KARLSTEIN

Der erste Teil des Beitrags ist der Frage des in die Mauer des Treppenhauses eingemauerten Siegels gewidmet, das in die Zeitspanne der Jahre 1361 – 1363 datiert wurde und als ein Argument für die Datierung der Wandmalereien benützt wurde. Die Nachricht über den Fund des Siegels, veröffentlicht im Jahre 1890, ist sehr unglaubwürdig, erst F. Fišer, der sich wieder mit Karlsteiner Siegeln beschäftigte, hat gezeigt, dass das angeblich im Treppenhaus eingemauerte Siegel mit größter Wahrscheinlichkeit das Sekretsiegel Jan Očko von Vlašim als Olmützer Bischofs ist, mit dem er die Authentik des Altars der Kapelle des Leidens Christi bestätigte. Das Siegel sollte also weiter nicht als das Hilfselement der Datierung benützt werden.

Der zweite Teil beschäftigt sich dann mit den Malereien im Abschluss des Treppenhauses. Die Malerei über dem Podest vor dem Eingang in die Kapelle stellt offensichtlich den Moment dar, als nach der Weihe der Kapelle die Reliquien in sie gebracht wurden. Karl IV. mit dem Gefolge dreier Bischöfe legt die letzte Reliquie in das Reliquienkreuz hinein. Hinter dem Altar kniet Karls vierte Gemahlin Elisabeth von Pommern, weil sie auf dem Kopf keine Kaiserkrone hat, musste das Bild vor 1368 entstehen. Soweit die nächste Gestalt eine Krone hatte, könnte sich um Wenzel IV. handeln. Die dritte Gestalt, wie es die Sequens Pausen und Aquarelle zeigen, hatte höchstwahrscheinlich nie eine Krone.

Die knienden Gestalten im Abschluss des Treppenzklus sind typenweise der Zeichnung in dem Wolfenbüttel-Skizzenbuch 60.5 Aug. 2 aus dem Jahre 1586 sehr nah. Die Zeichnung erfasst mit größter Wahrscheinlichkeit die Malerei, die vor 1361 in Karlstein gemalt wurde (vielleicht das höchste Feld in der Marienkapelle?). Diese Gestalten stellen in der unteren Reihe Johann von Luxemburg mit seiner Gemahlin und Kindern, in der oberen Reihe dann Karl IV. mit drei Gemahlinen und Kindern dar. Es könnte diese Genealogie als Muster für die Gestalten des Treppenhauses dienen. Die Gestalten auf der Innenseite des Treppenhauses entsprechen fast treu der unteren Reihe der Luxemburger, wie sie in dem Skizzenbuch erfasst ist. Nur an der ersten Stelle (d.h. am untersten) kniet eine Gestalt mit der Kaiserkrone – d.h. Heinrich von Luxemburg. Die andere Seite des Treppenhauses könnte, mindestens schematisch, den Przemysliden-Stammbaum erfassen. An die Erzählung über die Anfänge der böhmischen Staatlichkeit und das Leben des ewigen böhmischen Herrschers knüpft der Przemysliden-Stammbaum an, die Genealogie der böhmischen Luxemburger stellt dann die Fortsetzung und den Gipfel der böhmischen Geschichte dar – also die Erlangung des Kaisertitels vom böhmischen Herrscher.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Karl IV. legt Reliquien in das Reliquienkreuz ein (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalerei im Abschluss des Treppenhauses des Großen Turmes Karlsteins, Foto M. Háek).

Abb. 2: Kniende Gestalten im ersten Teil der Außenwand des Treppenhauses (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 3: Kniende Gestalten im ersten Teil der Außenwand des Treppenhauses (F. Sequens, Pause von Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 4: Kniende Gestalten im zweiten Teil der Außenwand des Treppenhauses (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 5: Kniende Gestalten im zweiten Teil der Außenwand des Treppenhauses (F. Sequens, Pause von Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 6: Abschluss der knienden Gestalten auf der Außenwand des Treppenhauses und die letzte Szene des St. Wenzel-Zyklus – Übertragung des Leibes des hl. Wenzels in die St. Veitskirche (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 7: Drei kniende Gestalten im ersten Teil der Innenseite des Treppenhauses – Jitka (Bonna), Margareta und Karl IV. ? (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 8: Drei kniende Gestalten im zweiten Teil der Innenseite des Treppenhauses – Johann Heinrich, Anna und Elisabeth (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 9: Kniende Gestalten im zweiten Teil der Innenseite des Treppenhauses – Johann Heinrich und Anna ? (F. Sequens, Pause von Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 10: Kniende Gestalten im zweiten Teil der Innenseite des Treppenhauses – Anna und Elisabeth ? (F. Sequens, Pause von Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 11: Drei kniende Gestalten im dritten Teil der Innenseite des Treppenhauses – Elisabeth von Böhmen, Johann von Luxemburg und Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg ? (F. Sequens, Aquarell-Kopie der Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 12: Kniende Gestalten im dritten Teil der Innenwand des Treppenhauses – Elisabeth von Böhmen und Johann von Luxemburg ? (F. Sequens, Pause von Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 13: Kniende Gestalten im dritten Teil der Innenseite des Treppenhauses – Johann von Luxemburg und Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg ? (F. Sequens, Pause von Wandmalereien, Foto M. Háek).

Abb. 14: Wolfenbütteler Kopiar 60.5 Aug. 2, fol. 17r (Foto ÚDU AV ČR).

Abb. 15: König Priamus, Heidelberger Kodex (NG Prag, Foto NPÚ ÚP).

Abb. 16: Elisabeth von Böhmen, Heidelberger Kodex (NG Prag, Foto NPÚ ÚP).

Abb. 17: König Ludwig, Heidelberger Kodex (NG Prag, Foto NPÚ ÚP).

Abb. 18: Blishilde und Ansubert, Heidelberger Kodex (NG Prag, Foto NPÚ ÚP).

(Übersetzung, J. Kroupová)