

ÚVAHY O VYOBRAZENÍ SVATOVÁCLAVSKÉ LEGENDY NA SCHODIŠTI KARLŠTEJNA

MILENA BARTLOVÁ

Autor středověkého uměleckého díla je pro historiky umění formované modernistickou estetikou obtížně přístupnou entitou. Pokud chceme na co nejmenší míru omezit anachronické projekce, měli bychom se pokusit aplikovat v uměleckohistorické praxi důsledky poznání „neosobního“ charakteru autora, jehož modernisticky koncipovaná individualita se v historickém (a *mutatis mutandis* i v postmoderním) pohledu rozplývá mezi objednavatelem, konceptorem a výtvarníkem. Každá z těchto položek může být navíc jak jednotlivcem, tak i skupinou či korporací.¹⁾ Pro studium Karlštejna a v širším smyslu dvorského umění Karla IV. může být zvláště podnětná představa konceptora jako toho, kdo dává svůj rozhled v oblasti teologie, literatury i vizuální komunikace do služeb objednavatele a konkretizuje jeho přání takovým způsobem, aby je mohl výtvarník realizovat. Nové a kritičtější zkoumání si přitom zaslouží nereflektovaně přijímaná představa o tom, že právě Karel (případně ve dvojici s Arnoštem z Pardubic) byl nejen objednavatelem, ale i určujícím konceptorem umění vznikajícího na jeho dvoře, propagujícího jeho ideje, demonstrujícího jeho moc a šířícího jeho slávu. Prostřednictvím představy o totálním určení výtvarného projevu samotným císařem Karlem IV. se totiž do našeho studia oknem vkrádá předtím již dveřmi vykázaná představa o tvůrčím činu zcela určité lidské osobnosti, byť jí už není výtvarný umělec, nýbrž objednavatel.

V historickém pohledu se ptáme po významu, jaký byl takto pomnožným „tvůrcem“ vložen do jedinečně konkrétního díla, v našem případě nástěnných maleb na schodišti Velké věže hradu Karlštejna. Pro adekvátní pochopení tohoto významu se musíme zorientovat ve čtverém kontextu v takové podobě, jaký byl aktuální na pražském dvoře druhé poloviny 14. století. Prvním je formální charakter a styllová poloha maleb i jejich chronologické, geografické a sociální souvislosti. Dále bychom se měli zamyslet nad tím, jak porozumět umístění díla v konkrétním prostoru s jeho praktickými a symbolickými funkcemi (srov. příspěvek Milady Studničkové v tomto sborníku). Třetí kontext před-



Obr. 2: Černochovec (okres Louny), farní kostel sv. Václava, východní stěna závěru. Legenda sv. Václava, Sv. Václav na vinici a Sv. Václav vyháněn hajným z lesa (foto V. Bohdan).

stavuje svatováclavský hagiografický diskurs, tedy množina epizod světcova života, z níž se vybírají jednotlivé výjevy a motivy. Důležité je uvědomit si přitom, že hagiografický diskurs není omezen na literární legendy, ale tvoří jej rovněž (dokonce většinou) liturgické texty a navíc i orální tradice a kultovní praxe, písemně pro nás nezachycené (srov. příspěvek Zdeňka Uhlíře v tomto sborníku).²⁾ Čtvrtou oblastí je jedna specifická součást tohoto diskursu, totiž starší výtvarná tradice vizuální podoby světcovy legendy. Představa o jednoduchém kauzálním spojení mezi literárním textem a výtvarným zpodobněním narativního celku by totiž byla metodologicky značně naivní. Dnes je zcela zřejmé, že mezi slovesným vyprávěním a jeho vizuálním ztvárněním leží komplikované mezistupně výběru, uspořádání a kondenzace smyslu.³⁾ Podstatnou roli při tom hraje vytváření vi-

2) K termínu „hagiografický diskurs“ srov. Z. Uhlíř, Literární prameny svatováclavského kultu a úcty ve vrcholném a pozdním středověku. Praha 1996, s. 64–113. Přehledně též D. Třeštík, Křesťanství, svatí, legendy, in: Legenda, její funkce a zobrazení. Praha 1992, díl 1, s. 5–15; oba s další bibliografií.

3) Srov. např. W. Wolf, Narrative and narrativity: a narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts. Word & Image XIX, 2003, s. 180–197. Ke speciální otázce „interpictoriality“ viz C. Hahn, Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century. Berkeley – Los Angeles – London 2001. Srov. též I. Gerát, Niekoľko metodických poznámok k výskumu stredovekého obrazového rozprávania. Romboid XXXIV, 1999, č. 3, s. 45–53 (s bibliografií). Vlasta Dvořáková věnovala otázce vzta-

1) Podrobněji s literaturou viz M. Bartlová, Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské. Praha 2004, s. 9–22.

zuálních souvislostí a asociací nového obrazu ke starší tradici. Jedině orientace ve starší výtvarné tradici nám tedy může poskytnout podklady ke snaze o postižení smyslu řešení určitého obrazu.

Umístěním na schodišti výjimečné součásti králova osobního hradu se malby bez problémů řadí do souvislosti dvorského umění Karla IV.⁴⁾ Vzájemně navazující legendy obou dynastických světců sv. Ludmily i Václava však jen obtížně dáváme do logického vztahu s běžnou funkcí schodiště, především díky tomu, že časová linie děje začíná po cestě dolů a pokračuje po cestě nahoru, vždy po levé straně. Situaci si nejspíše vynutil rozdíl v počtu scén, odrážející rozdíl v celkové délce – a tedy i významu – obou legend i obou světců. Vnitřní strana schodiště je totiž podstatně kratší než vnější, takže se na ni lépe hodila legenda o sv. Ludmile; přitom větší význam připsaný Václavovu příběhu vyžadoval, aby právě ten byl umístěn na místě nejvýhodnějším pro sledování, tedy zdola nahoru. Výhodou umístění je nesporná lineární souvislost malované legendy, již v mnohých dochovaných příkladech nástěnných maleb ve větší či menší míře postrádáme. Zdá se, že se tu se stěnami schodiště zacházelo, jako kdyby šlo o samostatný prostor obkroužený malbami (k otázce se ještě vrátíme v závěru tohoto příspěvku). Přesto nepovažuji za přiměřené užívat zažitý pojem „cyklus“, protože cyklický návrat odporuje samé podstatě teologicky významného smyslu jednoznačného časového vektoru jakéhokoli křesťanského vyprávění. Ovšem „ne-logický“ pořádek legendárních dějů vzhledem k pozorovateli přicházejícímu po schodišti do kaple signalizuje, že dějová

hu literární a výtvarné podoby legend v dvorském umění Karla IV. podnětnou stať: V. Dvořáková, Dvorská legenda doby Karla IV. z hlediska vzájemných vztahů literatury a malířství, Strahovská knihovna 9, 1974, s. 5–42 (rozšířená a podrobnější verze jejího příspěvku na konferenci Z tradic slovanské kultury v Čechách, Praha 1975). Tématem narativy a vztahu textu a obrazu v dnešním pojetí se však nezabývala.

4) J. Fajt – J. Royt, Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna, in: J. Fajt (ed.), Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Kat. výst. Národní galerie v Praze 1997, s. 202–203; K. Stejskal, Die Wandzyklen des Kaisers Karls IV. Bemerkungen zur Neudatierung und Rekonstruktionen der im Auftrag Karls IV. gemalten Wandzyklen. Umění XLVI, 1998, s. 19–41.



Obr. 2: Černochoch (okres Louny), farní kostel sv. Václava, východní stěna závěru. Legenda sv. Václava, Sv. Václav uzdravuje chromého a Sv. Václav nese hostii do kostela (foto V. Bohdan).



Obr. 2: Černochoch (okres Louny), farní kostel sv. Václava, východní stěna závěru. Legenda sv. Václava, Sv. Václav pohřbívá tělo sv. Ludmily a Sv. Václav uzdravuje chromé (foto V. Bohdan).

návaznost, drama příběhu, nebyly pro autory podstatné.⁵⁾ Tím spíše vyvstává význam otázky, které jednotlivé scény byly pro nástěnné malby vybrány a jak byly zkomponovány.

V dosud jediném komplexním zpracování maleb na schodišti usoudila Vlasta Dvořáková, že jejich předpokládanou literární předlohou byla Karlova verze svatováclavské legendy.⁶⁾ Ovšem Karlova svatováclavská legenda, pravděpo-

5) Stejně chronologicky nesprávné jsou ale seřazení i legendy sv. Václava a Ludmily v kresleném sborníku Liber depictus. V tomto případě je důvodem pravděpodobně časová následnost hlavních svátků obou světců v průběhu liturgického roku (Martyrium sv. Václava 28. září; Přenesení sv. Ludmily 10. října).

6) V. Dvořáková, Karlštejnské schodištní cykly, k otázce jejich vzniku a slohového zařazení, Umění IX, 1961, s. 109–171.



Obr. 4: Černochovec (okres Louny), farní kostel sv. Václava, severní stěna. Legenda sv. Václava, Sv. Václav na koni a Večeře před martyriem (foto V. Bohdan).

dobně napsaná v r. 1350,⁷⁾ má formu liturgických lekcí, což bychom jen obtížně vztahovali k umístění jejich „ilustrací“ na schodišti. Především se ale karlštejnská legenda výrazně odlišuje od konstrukce Karlova textu několika důležitými rysy: mimořádně rozsáhlý prostor je na schodišti věnován Václavově přípravě obětních darů, tedy mešního chleba a vína, zatímco v Karlově zpracování je obojí obsaženo pouze v jediné nedlouhé větě. Naproti tomu na schodišti vůbec nevidíme většinu světcových zázraků, jimž Karel věnuje naopak mnoho místa. Na Karlštejně chybí obraz Václavovy modlitby před martyriem, jež má u Karla klíčový význam jako důležitá paralela ke Kristově modlitbě v Getsemanech. Na schodišti je také na rozdíl od Karlova textu vyobrazen zázrak přetrvání krvavých skvrn, které se Boleslav marně snaží nechat setřít, a to spolu se samostatnými obrazy nalezení Václavova těla a jeho uložení do hrobu, což jsou výjevy patřící do rámce místního kultu ve Staré Boleslavi. Karlovy liturgické lekce mohly mít, domnívám se, spíše vztah k výzdobě kaple ve Svatovítské katedrále, v jejichž malbách příznačně všechny tři staroboleslavské výjevy chy-



Obr. 5: Černochovec (okres Louny), farní kostel sv. Václava, jižní stěna závěru. Legenda sv. Václava, Zavraždění sv. Václava (foto V. Bohdan).

bějí.⁸⁾ Jak upozornila v příspěvku tohoto sborníku Kateřina Kubínová, zařazení motivu krvavých skvrn do legendy na schodišti by mohlo souviset s ostatkem Václavovy krve, který byl vložen do relikviářového kříže, s nímž je v závěrečné části maleb před vstupem do kaple sv. Kříže vyobrazen Karel IV.

O starší tradici vizuálního vyjádření svatováclavské legendy bohužel víme jen velmi málo. Ze Staré Boleslavi se nedochovalo vůbec nic a z ústředního místa kultu nad hrobem zemského patrona ve sv. Vítu se ztratilo vše, co zde nesporně muselo existovat ze tří a půl století před Karlem IV., a většina toho, co vzniklo ve 14. a 15. století – neznáme starší podobu nástěnných maleb, dekorace světcovy tumby, retáblů a samostatné obrazy či reliéfy, textile, zlatnické práce ani iluminované rukopisy: zbyla jediné reprezentativní parlérovská socha světce nad hlavním oltářem kaple.⁹⁾ Malostranský kostel, zasvěcený sv. Václavu na místě jednoho ze zázraků při translaci, zanikl v baroku, a v novoměstském kostele na Zderaze (situovaném v blízkosti pramene vody stejně jako světcův hrob v biskupském kostele na Pražském hradě), ani v kostele na Proseku (který leží rov-

7) L. Bobková, Velké dějiny země Koruny české IV/a. Praha – Litomyšl 2003, s. 267.

8) Karlův svatováclavský text jako předlohu výzdoby kaple předpokládá K. Benešová, Einige Randbemerkungen zum Anteil von Peter Parler am Prager Veitsdom, in: Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Stuttgart 2004, s. 117–126, zejm. s. 120. Zdůvodňuje to tím, že se v 50. letech Karel intenzivně zabýval Václavským kultem (pozn. 10 na s. 125).

9) Naposledy s odkazy na starší literaturu I. Hlobil, Neue Beobachtungen zur Wenzelstatue im Prager Veitsdom, in: Parlerbauten – Architektur, Skulptur, Restauration. Internationales Symposium Schwäbisch Gmünd 2001. Stuttgart 2004, s. 221–228.

něž na translační trase) se nedochovaly žádné středověké památky s Václavskou legendou.¹⁰⁾ Známe jen nepřímé doklady nižší výtvarné kvality z poloviny 14. století: kreslené ilustrace v *Liber depictus* z českokrumlovského kláštera minoritů a klarisek¹¹⁾ a ve *Velislavově bibli*,¹²⁾ a nástěnné malby ve farních kostelech v Žďaru u Blovic¹³⁾ a v Černochově (patřícím cisterciáckému klášteru v Oseku).¹⁴⁾ Nepříliš přesvědčivá je interpretace maleb na západní stěně přízemní místnosti domu U zvonu na Starém Městě pražském jako dvou výjevů z legendy o sv. Václavu; v každém případě by tu ale nešlo o narativní celek.¹⁵⁾

Jen o málo lépe známe mladší výtvarnou tradici konce středověku a renesance. Z konce 15. století pochází několik desek z retáblu, namalovaného v dolnorakouské dílně tzv. Mistra z Eggenburgu, ale snad určeného pro Čechy,¹⁶⁾ z první čtvrtiny století následujícího pak již zmíněná nová výmalba stěn Svatováclavské kaple v katedrále a tamtéž z roku 1534 deska Václavova martyria od Monogramisty I. W. alias Jana Vrtilky.¹⁷⁾ Do let kolem poloviny 16. století je třeba zařadit dosud neznámé iluminace legendy na několika listech z rukopisu z londýnského uměleckého obchodu, jejichž úprava připomíná známé dílo *Icones historici* Matyáše Hutského od Křivokláta z r. 1585,¹⁸⁾ pracují ale s některými invencemi *Kroniky české* Václava Hájka z Libočan, vytištěné roku 1541 (např. výjev s uzdravením Brzeny, ženy knížete Boleslava).

Vzájemným porovnáním tohoto žalostného zbytku středověké výtvarné tradice svatováclavské legendy s textovou tradicí, jak ji zpřístupňují edice literárních legend a systematická analýza Zdeňka Uhlíře z roku 1996, se ukáže, že výtvarná díla nejen že nelze uvést do vzájemných genetických souvislostí, ale ani do dostatečně přesvědčivého vztahu s texty. To platí dokonce i o ilustracích *Velislavovy bible*, výslovně nadepsaných incipitem legendy *Crescente fide*. Dnešní stav poznání nás tedy nutí pracovat s představou poměrně rozsáhlého hagiografického diskursu, jehož obsah i vnitřní souvislosti neumíme vyhovujícím způsobem postihnout. Jeho variabilitu ukazují např. malby ve Žďaru u Blovic, kde je jako stálý průvodce Václavův znázorněn sluha Podiven, a to se svatozáří – jako lokální blahoslavený byl vskutku spolu se světcovou sestrou Příbyslavou ctěn na oltáři ve Svatovítské katedrále. Reprezentační zobrazení světce jako jezdce na koni (v Černochově a snad také v domě U zvonu) patrně odráží starší výtvarnou



Obr. 6: Tzv. Mistr z Eggenburgu, Večeře sv. Václava před martyriem, kolem 1500. Národní galerie v Praze, inv. č. O 11909 (foto V. Fyman).

podobu vojenského a rytířského charakteru vládařských světců, jak se konstituovala ve 12. století a již ve 14. století nahradil statičtější typ stojícího sv. Václava ve zbroji, se štítem a kopím.¹⁹⁾ Jiným příkladem vnitřního bohatství vizuální tradice hagiografického diskursu je výjev, který jsme dosud měli ve vizuální tradici doložen až v 17. století malostranským cyklem Karla Škréty, přesto existoval už dříve: na jedné z nově objevených renesančních iluminací vidíme pohlcení Václavovy matky Drahomíry pekelnou hlubinou, k němuž došlo podle slov Karla IV. „na veřejné cestě před Pražským hradem směrem k západu, kde lze dodnes

10) Průběh zániku malostranského kostela rekapituluje S. Dobalová, Pašijový cyklus Karla Škréty. Praha 2004, s. 82–90. Bud' z malostranského nebo ze zderazského kostela pochází retábl z Jílového, srov. k tomu znění údajů citovaných ve statích: J. Pešina, Česká desková malba pozdní gotiky a renesance. Praha 1950, s. 113, a K. Chytil, Malířstvo pražské a jeho cechovní kniha. Praha 1906, s. 139 pozn. 1. Sv. Václav je tu však zpřítomněn pouze v ústředním nástavci a narativní legenda schází. Srov. heslo „Kostel sv. Václava Na Zderaze“ in: P. Vlček (ed.), Soupis památek – Nové Město 1998, s. 163–167.

11) G. Schmidt – F. Unterkircher (eds.), Krummauer Bilderkodex ÖNB 370. Graz 1967.

12) K. Stejskal (ed.), Velislav biblia picta. Praha 1970.

13) O Žďaru J. Pešina (ed.), Gotická nástěnná malba v zemích českých, díl 1, Praha 1958, s. 315–324, poslední zpracování žďarských maleb nedosahuje kvality tohoto korpusu, srov. J. Fajt (ed.), Gotika v západních Čechách 11230–1530. Kat. výst. Národní galerie v Praze 1996, díl 2, s. 433–435 (Jan Rojt).

14) P. Kroupa – J. Kroupová, Presbytář středověkého kostela v Černochově a jeho nástěnné malby. Umění 35, 1987, s. 560–563. Oseckou filiálci Černochova uvádí K. Charvátová, Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420, I., Praha 1998, s. 314–315. Za upozornění na čer-

nochovské malby děkuji Zuzaně Vsetečkové.

15) Srov. Z. Vsetečková, Nástěnné malby v přízemní kapli domu U zvonu. Umění XXXVIII, 1990, s. 377–398, zejm. s. 388–389.

16) Národní galerie v Praze, inv. č. O 1256–1257, 1483–1484, 11903 a 11909; Metropolitan Museum New York, Nr. 44.147.1–2; soukromá sbírka. Naposledy viz J. Pešina, Ještě k otázkám německého malířství 15.–16. století v Československu. Umění XVIII, 1970, s. 486–504, na s. 488. Na pravděpodobně českou provenienci oltáře ukazuje skutečnost, že několik desek bylo původně ve sbírce Antonína Podlahy.

17) J. Pešina, 1950, o. c. pozn. 8, s. 131, č. kat. 389.

18) Matyáš Hutský od Křivokláta, Historické obrazy života a umučení sv. Václava (1585). Cod. 2633 ÖNB. Praha – Londýn 1997 (s texty Eduarda Petrů, Karla Stejskala a Zdeňka Uhlíře); Z. Uhlíř, Die Legende des Matthias Hutský aus Křivoklát über den heiligen Wenzel als ein Werk der Renaissance-Hagiographie, in: L. Konečný (ed.), Rudolf II., Prague and the World. Papers from the international conference in Prague. Praha 1998, s. 281–285.

19) K rytířskému charakteru vládařských světců srov. G. Klaniczay, From Sacral Kingship to Self-Representation: Hungarian and European Royal Saints, in: The Uses of Supernatural Power. Cambridge 1990, s. 92; aplikace v kultu sv. Václava viz Z. Uhlíř, 1996, o. c. v pozn. 2, s. 22–24.



Obr. 7: Latinský zlomek Dalimilovy kroniky, Praha, NK, sign. XII.E.17, *Legenda sv. Václava*: nahore – Sv. Václav na trůně, Křest dětí a Mše svatá, dole – Sv. Václav peče hostie, sklízí a lisuje víno; před polovinou 14. století – italský iluminátor (foto NK Praha).

spatřit šlépěje v půdě²⁰. Příkladem nestandardního obsahu hagiografického diskursu v klerikálním prostředí může být např. také slavnostní epiteton sv. Václava jako „čísňůka a jídloňoše božského“, jak vysvětluje z textu tzv. delší verze legendy *Ut annuncietur*²¹ a jež možná zobrazil jeden málo srozumitelný obraz ze Svatováclavské kaple. Mnohem razantněji vyjádřil Václavův podíl na svátostném vysluhování liturgie Jan Milič z Kroměříže v kázání na světcův svátek z postily *Gratiae Dei*, kde se světec stává přímo kněžským králem.²²

20) Karel IV., Literární dílo, Praha 2000, s. 129 (překlad Richard Mašek).

21) A. Matějček – J. Šámal, *Legenda o českých patroních v obrázkové knize ze XIV. století*, Praha 1942, s. 64.

22) P. C. A. Morée, *Preaching in Fourteenth-century Bohemia*, Heršpice 1999, s. 184. Ke klerikálnímu pojetí svatého vladaře jako „kněze“ srov. G. Klaniczay, *From Sacral Kingship*, o. c. v pozn. 19, s. 79–94, zejm. s. 91.

Další příklad představuje přípisek písaře v textu jediného dochovaného rukopisu právě zmíněné tzv. širší verze legendy *Ut annuncietur*, napsané pravděpodobně Janem ze Středy po roce 1364: „*Sequitur natiuitas ipsius gloriosa cum picturis*“.²³ Rámečky vynechané pro nikdy nedoplněné iluminace v části textu obsahují i další původní instrukce o žádoucí ikonografické náplni.²⁴ Podle citovaného příspěvku měla iluminace první iniciály znázornit narození sv. Václava, jež je zachyceno právě v rozšířené redakci legendy *Ut annuncietur*; ve všech ostatních začíná vyprávění Václavovou touhou po vzdělání a jeho pobytem na Budči, jak je tomu i na schodišti Karlštejna. Jako vzor pro zcela nový obrázek narození sv. Václava by byl malíř nejspíše použil kompozici, která by vizuálně připomínala Narození Krista či sv. Jana Křtitele. Takový postup byl základním prostředkem konstrukce tzv. vnitřní typologie výtvarného narativního celku.

Ve Václavově případě bylo ovšem dosti obtížné využívat obrazových motivů stvrzujících světcovu „*christoformitas*“ či „*christomimesis*“²⁵ neboť jeho příběhem přes všechny úpravy a redakce stále prosvítala základní historická osnova bratrovražedného mocenského sporu. Jestliže hagiografický diskurs se v pojetí středověku vztahoval k předpokládané realitě světcova příběhu (a jako takový se pohyboval zcela mimo naše souřadnice či měřítka pravdivosti a fikce), jsou konkrétní legendi-

stická zpracování případy stále obnovované a aktualizované konstrukce – a rekonstrukce – tohoto denotátu. Stále znovu se obnovuje a aktualizuje světcův příběh i světcova identita.²⁶ Nemůžeme tedy počítat s nějakou fixní a auto-

23) Z. Uhlíř, 1996, o. c. v pozn. 2, s. 241, Nr 131; rkp. NKČR VIII.A3.

24) B. Ryba, *Poznámky k překladům legend*, in: *Matějček – Šámal* 1940, o. c. pozn. 19, s. 122.

25) K pojmu „*christomimesis*“ srov. C. Hahn, *Absent no longer. The Sign and the Saint in Late Medieval Pictorial Hagiography*, in: *Gottfried Kerscher (ed.), Hagiographie und Kunst*, Berlin 1993, s. 152–178, zejm. s. 152–153.

26) Srov. D. Treštík, 1992, o. c. v pozn. 2 a Jaroslav Kolár v diskusi, *tamtéž*, díl 2, s. 33. Srov. též B. Mohaupt, *Typologisch strukturierte Heiligenzyklen: Die Adalbertsvita der Geneser Bronzetür*, in: *Kerscher, Hagiographie* 1993, o. c. v pozn. 25, s. 357–368; A. S. Labuda, *Czytanie Drzwi Gnieźnieńskich – przekaz i język obrazu*, in: *Z. Kurnatowska (ed.), Tropami świętego Wojciecha*, Poznań 1999, s. 235–256.

ritativní verzí příběhu či rovnou textu, ale s neustálou proměnlivostí jednotlivých vyprávění, vždy znovu vybíraných a skládaných z „jednotek“ hagiografického diskursu. Výtvarná díla mají v tomto rámci postavení rovnocenné se slovesnými. Naše činnost nebude tedy spočívat ve vyhledávání co nejpřesnějších korespondencí mezi určitým textem a sérií obrazů, nýbrž spíše ve snaze rozpoznat vnitřní logiku či strategii, kterou se řídí konstrukce každé konkrétní série.

Vraťme se nyní na karlštejnské schodiště a pokusme se využít naznačených úhlů pohledu k interpretaci maleb. Budeme-li hledat motivy vnitřní typologie narativního celku, všimneme si především obrazu *nastolení a korunovace* – ve svatováclavské legendě [XV] se opakuje varianta obrazu z legendy svatoludmilské [VIII], ukazujícího nastolení Václava otce Vratislava. Vizuální vzorec kompozice se podobá konvenčnímu obrazu korunování Krista trnovou korunou, což se na první pohled jeví jako matoucí. Korunovační řád římského krále však interpretoval korunování trnovou korunou jako rituál nastolení Krista – krále, a sugeroval tak roli panovníka jako pomazaného, který nese utrpení společně s Kristem.²⁷⁾ Obraz *zázraku na císařském dvoře* [XVI] je bohužel velmi silně poškozen, přesto zvláštnosti jeho kompozice umožňují uvažovat o tom, že tak jako v textových legendách – avšak v žádném z dochovaných vizuálních zpracování – zde původně císař před Václavem doprovázeným anděly poklekal (zhruba horizontální hranice mezi novou a původní omítkou probíhá krkem císařovy figury, takže podivný náklon jeho hlavy i nejasné umístění v obrazovém prostoru by mohly být důsledkem zobrazení pokleknutí). Pak by byl obraz v menším měřítku a jednodušším výtvarném provedení párovou dvojicí obrazu *pokoření knížete kouřimského* [XXVIII], jenž vyzdvihuje pokojnou metodu řešení politických konfliktů. Vzhledem k nejasnosti této rekonstrukce se však neodvažuji pouštět do spekulací o tom, jak by takový obraz mohl vyjadřovat specifické pojetí vztahu mezi císařskou hodností a českým vládařem.

Christoformní podobu má pouze scéna *večeře před martyriem* [XXX]. Vzhledem k přítomnosti samostatně komponovaného obrazu téhož námětu v Černochově a na retáblu Mistra z Eggenburgu lze soudit, že obraz Václavovy „poslední večeře“ může odrážet nějaký autoritativní vzor ze starší výtvarné tradice. Značný rozsah zaujímají na schodišti výjevy, na nichž Václav pěstuje obilí a vinnou révu a připravuje mešní pokrmy. Podstatný pro tuto charakteristiku je skutečně mimořádný prostor věnovaný těmto výjevům na Karlštejně ve srovnání jak s ilustracemi *Liber depictus* [XIX–XXV], tak s malbami kostela v Černochově, kde se s oběma rovněž setkáme. Naléhavosti jim dodává i větší měřítko jednajících postav, podmíněné jejich menším počtem na obrazovém poli ve srovnání s více zalidněnými scénami. Eucharistické zaměření schodištní legendy se tak shoduje s intencí literárního textu druhé recenze *Oriente iam sole*, již sepsal kolem roku 1370 anonymní augustiniánský kanovník z Roudnice.²⁸⁾ Zvýraznění Václavovy přípravy obětí vedle eucharistického zaměření také vyzdi-



Obr. 8: Hrad Karlštejn. Velká věž, malby na schodišti z pohledu procházejícího diváka (foto D. Buran).

huje pokoru světce, který tajně koná fyzickou práci, jaká jeho společenskému statutu nepřísluší; stejně tak působí i zařazení scény *přinášení dřeva chudě vdově* [XXVI–XXVII].

Silně poškozený závěrečný obraz legendy na schodišti představuje nejspíše *uložení ostatků sv. Václava v chrámu sv. Víta* [XXVIII], ukázaném jako vysoký gotický chór (podobný zobrazení kostela – *ecclesia* v 6. poli jižní stěny ambitu emauzského kláštera v Praze, pravděpodobně rovněž odkazujícímu na katedrálu²⁹⁾). Existenci této scény ve středověké vizuální tradici svatováclavské hagiografie potvrzuje i stejný výjev na retáblu Mistra z Eggenburgu. Z posmrtných zázraků světcových si legenda na karlštejnském schodišti všimá pouze těch, které se pojí k translaci těla z Boleslavi do Prahy, kdežto série osvobozování vězňů a uzdravování na pražském hrobě zcela chybí. Spolu s ukázáním tří výjevů lokalizovaných do Staré Boleslavi to ukazuje na určitý odstup od hlavního kultovního centra svatováclavské úcty v katedrále.

Základní vzorec definice křesťanské svatosti kanonizovaných panovníků spočíval v „*hodnotách rex iustus, který obrátil svůj lid ke křesťanství, podporoval církevní instituce a vedl boj proti pohanství, až se sám stal mučedníkem pro víru.*“ Právě pro doplnění motivu konverze lidu byla k legendě

27) M. Büchsel, Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht, in: M. Büchsel – P. Schmidt (eds.), Das Porträt vor dem Erfindung des Porträts. Mainz am Rhein 2003, s. 123–140.

28) Z. Uhlíř, 1996, o. c. v pozn. 2, s. 26, Nr 61.

29) Srov. M. Bartlová, Obraz církve v Emazušském klášteře ve 14. a 15. století. Symposium o Emazušském klášteře 2003 (sborník v tisku).

Václavově už Kristiánem připojena předejhra o sv. Ludmle, resp. Bořivojovi.³⁰⁾ Na karlštejnském schodišti vidíme silně zdůrazněnou eucharistickou službu svatého předobrazu ideálního vladaře, motivy jeho kněžské identity tu však chybí. Ideální způsob uplatňování vladařské moci je vyjádřen přítomností několikanásobných skutků milosrdenství nově nastoleného panovníka a podobnou funkci má předvedení ideálu mírového řešení konfliktu s knížetem kourimským. To vše v konfrontaci s tradicí kultu svatých vladařů ukazuje na dobovou aktualizaci tématu, již lze dobře uvést do souladu se známými konturami postoje Karla IV.: panovník je sakralizován a přibližuje se svému ideálnímu předobrazu především svou osobní zbožností nového, eucharisticky zaměřeného typu a schopností mírového řešení konfliktů namísto slavných válečných vítězství.

Druhý smysl legendy na karlštejnském schodišti pak představuje legitimizace lucemburské dynastie na českém trůně, jak to vyplývá ze samotné návaznosti na legendu Ludmilinu i ze zmíněného propojení obou obrazů nastolení a korunovace. Jestliže Karlovo vlastní zpracování legendy podle rozboru Zdeňka Uhlíře vyjádřilo legitimizaci země Koruny,³¹⁾ schodištní legenda se jakoby vrací ke starší, dynastické motivaci svatováclavské legendistiky, přenáší ji však z přemyslovské na lucemburskou dynastii. Ukazuje lucemburského vládce jako pravoplatného následovníka jediné předchozí dynastie, k níž patřili dva z domácích světců a jejíž vláda se dovozovala přímo z mýtických počátků.³²⁾

Tento pohled prohlubuje standardně přijaté vysvětlení umístění svatováclavského cyklu v rámci sakrálních prostor Karlštejna jako připomínky Karlova přemyslovského původu. Domnívám se, že stejně jako přítomnost tzv. lucemburského genealogického cyklu v paláci patří i připomínka „sakrální genealogie“ vladaře do kontextu výzdoby hradu jako svého druhu substituce Karlova rodového hradu v Čechách.³³⁾ Lucemburkové postrádali totiž v zemi svůj rodový hrad, který patřil k základním statusovým symbolům feudálního systému; Pražský hrad byl v tomto směru hradem Přemyslovců (Karel pro něj ostatně razil název *castrum*

sancti Wenceslai). Když se Karel rozhodl zakotvit těžiště svého působení v Čechách, začal stavět – velmi pravděpodobně ještě před královskou korunovaci – jakoby symbolickou náhradu takového sídla. Pojmenování Karlštejna můžeme rozumět jako „rekonstrukci“ názvu, podle kterého se Karel jako feudální pán píše. Takové určení rovněž pomůže vyložit skutečnost, kterou znovu a zřetelněji ukázal příspěvek Zdeňka Chudárka a diskuse na přítomném sympoziu: Karlštejn byl v původní verzi stavěn jako „obyčejné“ hradní sídlo, do něhož byla velká ideová koncepce vázící se k pokladu říšských regálií a svátostin vložena dodatečně, takže se s původní dynastickou koncepcí částečně prolíná.

Vraťme se ještě na závěr znova na karlštejnské schodiště, tentokrát „doopravdy“. Jedinečný prostor, na jehož stěnách malby vidíme, nám názorněji než jiné případy nabízí vedle historického přístupu i další interpretační možnosti. Tělesný pohyb vystupování, sestupování a zastavování zavádí osobu diváka přímo „dovnitř“ díla zřetelněji než např. chrámový interiér, nemluvě o prostorově neutrální muzejní situaci či o fotografiích úplně vytržených z kontextu. Obrazy na schodišti skutečně nelze z odstupů, divácky pozorovat, ale je nutno mezi nimi v poměrně úzkém prostoru fyzicky projít. Nejde jen o to, že pouze z ostrých úhlů a podhledů jsou funkční některé namalované prostorové konstrukce, v nichž se scény odehrávají, což platí zejména o Ludmilině legendě. Zdá se dokonce, že právě zdejší extrémní situace přivedla malíře k uplatnění mimořádně pokročilých typů takových architektonických prostorů,³⁴⁾ a že tedy jsme právě na schodišti svědky zrodu aktuálního výtvarného řešení. Vedle této čistě vizuální stránky mám na mysli rovněž stránku významovou. Tělesný pohyb po schodišti umožnil intenzivnější prožitek identifikace se zobrazenými světci jako s exemplarem posvěceného života muže i ženy, vladaře a jeho choti. Považuji za pravděpodobné, že právě zde bychom měli hledat důvod pro umístění maleb s legendou sv. Václava na tomto konkrétním místě hradu Karlštejna.

Text příspěvku vznikl v rámci plnění výzkumného záměru MSM0021622426 na FF MU Brno.

30) G. Klaniczay, o. c. v pozn. 19, s. 82–84. Obecněji k tématu též R. Peroud, *Die Heiligen im Mittelalter*. Paris 1984 (Německý překlad Bergisch Gladbach 1988), s. 217 a 222–241. Další souvislosti srov. v příspěvku Ivana Geráta v tomto sborníku.

31) Z. Uhlíř, 1996, o. c. v pozn. 2, s. 23–24.

32) Srov. G. Klaniczay, *The Cult of Dynastic Saints in Central Europe: Fourteenth-Century Angevins and Luxemburgs*, in: *The Uses of Supernatural Power*. Cambridge 1990, s. 109–128. V korektuře doplňují odkaz na výklad funkce svatováclavské úcty pro legitimizaci Lucemburků, jež podal M. Wihoda, *Zlatá bula Sicilská*, Praha 2005, s. 160–162.

33) Stručně jsem následující myšlenku uvedla už ve statí M. Bartlová, *Karlštejn jako posvátné místo a chrám sv. Grálu: kritické poznámky*, in: J. Fajt (ed.), *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration*, Proceedings from a Conference. Praha 2003, s. 28–32, 331–334. K významu genealogií srov. M. Bláhová, *Panovnické genealogie a jejich funkce ve středověku*. Sborník archivních prací XLVIII, 1998, s. 11–45, zejm. s. 34–43 (výsledky přítomného příspěvku však vyvracejí některé závěry, k nimž zde autorka došla).

34) Na nečekanou pokročilost prostorových řešení maleb upozornil v diskusi na sympoziu Dušan Buran.

BETRACHTUNGEN ÜBER DIE ABBILDUNG DER ST. WENZELSLEGENDE IN DEM TREPPENHAUS IN KARLSTEIN

Für das Verständnis der Wandmalereien des Karlsteiner Treppenhauses beschäftigt sich der Beitrag nicht mit formalen Fragen, sondern mit anderen Seiten des historischen Kontexts: und zwar damit, was aus der Platzierung des Werkes im konkreten Raum mit seinen praktischen und symbolischen Funktionen hervorgeht, vor allem jedoch mit ihrer Einfassung in den hagiographischen St. Wenzels-Diskurs. Die größte Aufmerksamkeit wird dem spezifischen Bestandteil dieses Diskurses gewidmet, nämlich der breiteren bildenden Tradition der visuellen Form der Legende des Heiligen. Die Orientierung an den hagiographischen Diskurs, an das Studium der Malereien in ihrer narrativen Ganzheit und an die Fragen der „Interpiktorialität“ (Cynthia Hahn) begründet eine kürzere methodologische Erklärung. Erworbene Ergebnisse vertiefen die bisherige Interpretation der Malereien im Treppenhaus als den Ausdruck der Anknüpfung der Luxemburger an die ursprüngliche böhmische Herrscherdynastie. Im Abschluss erwägt der Beitrag die Rolle des körperlichen Aufstieges auf der Treppe als der einzigen Art der Wahrnehmung der Bilder, als auch für die Rekonstruktion der ursprünglichen Invention der Schöpfer hat.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Černocho (Bezirk Louny), Pfarrkirche des hl. Wenzels, Ostwand des Chorabschlusses. St. Wenzelslegende, hl. Wenzel im Weinberg und hl. Wenzel wird vom Heger aus dem Wald vertrieben (Foto V. Bohdan).

Abb. 2: Černocho (Bezirk Louny), Pfarrkirche des hl. Wenzels, Ostwand des Chorabschlusses. St. Wenzelslegende, hl. Wenzel heilt einen Lahmen und hl. Wenzel bringt Hostie in die Kirche (Foto V. Bohdan).

Abb. 3: Černocho (Bezirk Louny), Pfarrkirche des hl. Wenzels, Südostwand des Chorabschlusses. St. Wenzelslegende, hl. Wenzel beerdigt die hl. Ludmila und hl. Wenzel heilt die Lahmen (Foto V. Bohdan).

Abb. 4: Černocho (Bezirk Louny), Pfarrkirche des hl. Wenzels, Nordwand. St. Wenzelslegende, hl. Wenzel zu Pferd und Nachtmahl vor dem Martyrium (Foto V. Bohdan).

Abb. 5: Černocho (Bezirk Louny), Pfarrkirche des hl. Wenzels, Südwand des Chorabschlusses. St. Wenzelslegende. Ermordung des hl. Wenzels (foto V. Bohdan).

Abb. 6: Sog. Meister von Eggenburg, Nachtmahl des hl. Wenzels vor dem Martyrium, um 1500. Nationalgalerie in Prag, Inv.-Nr. 011909 (Foto V. Fyman).

Abb. 7: Burg Karlstein, Großer Turm, Malereien im Treppenhaus vom Blick des durchgehenden Zuschauers (Foto D. Buran).

Abb. 8: Lateinisches Bruchstück der Dalimil Chronik, Prag, NB, Sign. XII.E.17, St. Wenzelslegende: oben – hl. Wenzel auf dem Thron, Taufe der Kinder und Heilige Messe, unten – Hl. Wenzel bäckt Hostien, pflückt und keltiert Wein; vor der Mitte des 14. Jahrhunderts – italienischer Illuminator (Foto NB Prag).

(Übersetzung J. Kroupová)