

SV. VÁCLAV JAKO SCALA COELI (K INTERPRETACI NÁSTĚNNÝCH MALEB SCHODIŠTĚ VELKÉ VĚŽE NA HRADĚ KARLŠTEJNĚ)

MILADA STUDNÍČKOVÁ

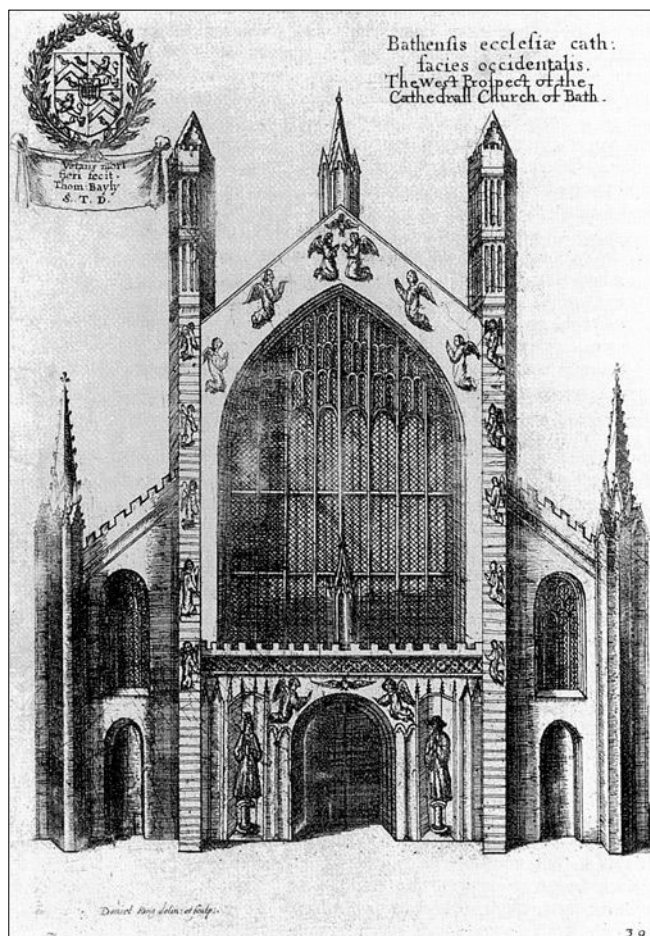
Schodiště bylo ve většině kultur symbolem vzestupu na vyšší rovinu bytí. Lze se po něm přiblížit nebeským sférám, vystoupit blíže k Bohu. Cíle přitom nelze dosáhnout naráz, ale stupeň po stupni, s námahou, prostřednictvím vlastního zdokonalování.¹⁾

Středověké teologické úvahy vycházely z textu knihy Genesis (28, 12–13), jenž líčí, kterak Jákob, poté co získal podvodně otcovo požehnání, prchal před svým bratrem Ezauem. V místě zvaném Lúz/ Bét-el ulehl k odpočinku a měl zvláštní sen: „Hle, na zemi stojí žebřík, jehož vrchol dosahuje k nebesům, a po něm vystupují a sestupují poslové Boží. Nad ním stojí Hospodin...“. Po procitnutí Jákob uvažuje: „Jistě je na tomto místě Hospodin, a já jsem to nevěděl!...Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská“ (28, 16–17). Jákob vzal kámen, který měl pod hlavou, postavil jej, polil olejem a zavázal se slibem: „Tento kámen, který jsem postavil jako posvátný sloup, stane se domem Božím“ (28, 22). Uvedené verše tvoří základ liturgických zpěvů konsekračního obřadu, antifony *O quam metuendus est locus iste, vere non est hic alius nisi domus Dei et porta coeli*,²⁾ či vstupní antifony výroční mše k zasvěcení chrámu *Terribilis est locus iste: hic domus Dei est et porta coeli: et vocabitur aula Dei*.

Dotyk nebeského žebříku se zemí vyznačuje posvěcenost místa, chrám na něm postavený se stává symbolickou branou do nebe. Myšlenku vyjadřuje netradičním způsobem sochařská výzdoba katedrály v Bath z konce 15. století, kde žebříky s postavami andělů jsou umístěny na kostelních věžích severní fasády (obr. 1).³⁾

Exegeze biblického textu podávaly různé interpretace Jákobova žebříku. Otcové východní⁴⁾ i západní církve, včetně sv. Augustina,⁵⁾ viděli v obraze alegorii výstupu lidské duše k Bohu. Jákobův žebřík byl chápán jako Kristův kříž⁶⁾ či jako symbol obecné Církve, *que ex parte militat in terris ex parte triumphat in coelis*.⁷⁾

Moralizující výklad převažoval v mnišských komunitách. Vidění opata sinajského kláštera Jana, zv. Klimakos (obr. 2), z konce 6. století představuje výstup mnichů po ne-



Obr. 1: Daniel King, západní průčelí katedrály v Bath, cca 1640.

beském žebříku jako překonávání 30 pokušení, přičemž ty nedokonalé bratry strhávají ďáblové do pekla.⁸⁾ Pro západní křesťanství nabyl zásadního významu mnišský žebřík o 12 příčkách, který představil sv. Benedikt v 7. kapitole své Řehole mnišského života; k Bohu se vystupovalo po stupních pokory, dolů po stupních pýchy (obr. 3): „*Chceme-li tedy, bratři, dosáhnout vrcholu pokory a co nejrychleji dospět k svému povýšení v nebi, k němuž se stoupá pokorou v tomto životě, musíme si k výstupu postavit ze svých skutků takový žebřík, jaký se ve snu zjevil Jákobovi...Ten žebřík je náš pozemský život a Pán jej vztyčuje až k nebi, je-li naše srdce poníženo. Jeho postranicemi rozumíme naše tělo a duši a do těch nám boží povolání zapustilo různé příčky pokory a dokonalosti, po nichž máme vystupovat.*“⁹⁾

8) J. R. Martin, *The Illumination of the Heavenly Ladder of J. Climacus*. Princeton 1954. K. Corrigan, *Constantine's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Vat. gr. 394, *World and Image* XII, 1996, s. 61–93. K. Corrigan, *Icon with the Heavenly Ladder of John Klimax*, in: č. 247, s. 376–377, obr. 247.

9) *Regula*, VII- De humilitate, PL 66, 371, český překlad Alžběta Francová, *Řehole sv. Benedikta*, Praha 1993, s. 83–85.

1) M. Murker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha 1999, s. 326 až 327. *Dictionnaire des Symboles*. Paris 1982, s. 383–387.

2) *Le pontifical de Guillaume Durand*, (M. Andrieu ed.). Città del Vaticano 1940, s. 455–478, obdobně pontifikál litomyšlského světícího biskupa Jana z r. 1415, viz Fr. Fischer, *Karlštejn. Kostelní Vydří* 1996, s. 273.

3) Barry Cunliffe, *The City of Bath*. Gloucestershire 1990, s. 94. Za zapůjčení děkuji Dr. Zoě Opačič. P. Dinzelsbacher, *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst in Mittelalter*. Darmstadt 2002, s. 108, obr. s. 109.

4) Philo de Alexandria, *De somniis*, (P. Savinel ed.). Paris 1962, s. 133–156.

5) *Enarrationes in Psalmos*, CXIX.2–PL 37, 1597.

6) *De cataclysmo ad cathechumenos*, PL 40, 698, dříve připisováno sv. Augustinovi, v obdobném smyslu (H)rabanus Maurus, *De laudibus sanctae Crucis*, PL 107, 216A, 282 C. Výklad Jákobova snu jako Kristovy smrti na kříži viz např. Walahfrid Strabo, PL113, 154, Beda Venerabilis, PL91, 253.

7) PL 184, 1276.



Obr. 2: Ikona s Nebeským žebříkem Jana Sinaiského, zv. Klimakos. Sinai, klášter sv. Kateřiny, Sinai nebo Konstantinopol, pozdní 12. století.

Text Regule byl později často komentován, především v cisterciáckých a kartuziánských kláštorech.¹⁰ Kolem roku 1124 rozvádí text Benediktovy Řehole sv. Bernard ve spise *De gradibus humilitatis* (obr. 4),¹¹ před rokem 1150 vzniká kartuziánské pojednání *Scala paradisi*,¹² Řeholi komentuje sv. Tomáš Akvinský a řada dalších autorů.¹³ Výklad Kristova kříže jako žebříku kajníků uvádí Adam od sv. Viktora: „*Haec est scala peccatorum, per quam Christus rex coelorum ad se traxit omnia. Crux sancta dicitur mysti-*



Obr. 3: Žebřík sv. Benedikta, *Benedictus de Nursia: Regula*. Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. hist. 2° 415, fol. 87r. Zwiefalten, cca 1162.

10) Některé kláštery byly nazývány „nebeským žebříkem“. K založení kláštera v Camaldoli se vztahuje legenda s motivem nebeského žebříku – *Acta Sanctorum*, Feb. vol. II, 1658, s. 102, A. Pagnani, *Vita di san Romualdo abate, fondatore dei Camaldolesi*, Sassoferato 1927, s. 317; G. Káftal, *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, sl. 899, obr. 1010. Na vyobrazení kláštera ze 17. století jsou nad eremem patrné „schody do nebe“ lemované nebeskými oblaky, Ravenna, *Bibliotheca Classense*, *Iconografia camaldolese*, 82. 12., s. 152 – vyobr. viz J. Stejskal, *Podivuhodný příběh Jana Jeronýma*, Praha 2003, 1. obr. příl.

11) *Opere di San Bernardo I: Trattati*, Scriptorium Claravallense, Fondazione di Studi Cistercensi, Milano 1984; český překlad: Svatý Bernard z Clairvaux, *O stupních pokory a pýchy. Chvály panenské matky*, Praha 1999.

12) Vydání textu Guiga II. se souběžným českým překladem: *Scala paradisi*, Kostelní Vydří 1996.

13) Např. Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 869. K ikonografii nebeského žebříku T. Eriksson, *L'échelle de la perfection. Une nouvelle interprétation murale de Chaldon*, *Cahiers de Civilisation médiévale* 7, 1964, 439–449. M. Smeyers, *Flemish Miniatures from the 8th to the mid 16th Century*, Leuven 1999, s. 73. A. Eörsi, *Haec scala significat ascensum virtutum*, *Arte Cristiana* 85, 1997, 151–156.

ce scala peccatorum quoniam peccatores per eam, et immolationem veri agni in ea factam coelos conscendunt“.¹⁴ Pokora je hlavní ctností P. Marie, ta se tudíž stává rovněž nebeským schodištěm, po němž Bůh sestoupil na zem.¹⁵ Ctnosti P. Marie slouží jako model pro každého, kdo chce vystoupit po nebeském žebříku. „Scala coeli“ umožňuje kontakt s Bohem či vyznačuje místo pro stavbu chrámu v řadě vidění, u sv. Antonína,¹⁶ sv. Romualda,¹⁷ sv. Hildegardy¹⁸ či sv. Brigity.¹⁹ Schodiště slouží výstupu a sestupu duší v XXI. zpěvu Ráje Dantovy Božské komedie, v XXII. zpěvu po něm vystupuje sám básník.²⁰ Latinský výraz *scala* odpovídá jak pojmu „žebřík“, tak „schodiště“ a tato významová ambivalence se projevuje v obrazovém doprovodu textů.²¹

14) PL, 196, 1485, 1484.

15) PL, 177, 862 D. A. Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens*, Linz 1893, s. 88, 536, 540. L. Kretzenbacher, *Der Schwierige Weg nach oben. Legende und Bild von Jakobs-traum, Paradiesleiter und Himmelsstiege*, in: *Bilder und Legenden*, Klagenfurt 1971, s. 16–42.

16) *Acta Sanctorum*, November III, s. 193. Ch. Heck, *The Vision of St. Anthony on a Thebaid Panel at Christ Church, Oxford*, *Journal of the Warburg* I 59, 1996, s. 286–294.

17) Viz pozn. 10.

18) Hildegardis Scivias, (A. Führkötter ed.), in: *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, sv. 43–43a. Turnhout 1978, s. 141. PL 197, 383–738.

19) *Acta Sanctorum*, Oct. IV., s. 497. C. Nordenfalk, *Saint Bridget of Sweden*, in: *De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, s. 377–378, obr. s. 3, 4.

20) A. Farinelli, *Der Aufstieg der Seele bei Dante. Über die Vorstellungen von der Himmelsreise der Seele*, *Vorträge Bibliothek Warburg* 1928–29. Leipzig - Berlin 1930, s. 191–213.

Z českého prostředí Parabola o statečném rytíři domnikána Koldy z roku 1312, známá z iluminovaného rukopisu Pasionálu abatyše Kunhuty,²²⁾ obsahuje alegorickou interpretaci jedné z Kristových zbraní: „Pro snětí křehkého těla byl však nikoli nevhodně přistaven žebřík, aby byla odhalena podivuhodná svátost našeho spasení. Vhodně se totiž připodobňuje ke kříži žebřík, který nám otvírá přístup do nebe. Co tento žebřík, který předvídal patriarcha Jákob, znamená ...Hle, moji vroucně milovaní bratři, brána, která vede k životu, hle žebřík, po němž se stoupá z vyhnanství do vlasti...“²³⁾

Zásadním způsobem pozměnila pojetí Jákobova žebříku františkánská spiritualita 13. století. Sv. Bonaventura v „Putování mysli do Boha“ ukazuje, že nejprve je třeba poznat Boha, vystoupit vzhůru, poté je třeba poznat toho, kterého poslal, tedy jeho vtěleného Syna, a tak určitým způsobem následovat sestup vtělení a ponížení kříže, je to sestup kontemplativní duše s Kristem.²⁴⁾ „Poněvadž Jákobův žebřík slouží nejprve k výstupu a potom k sestupu, začneme zdola a použijeme celý tento hmotný svět jako zrcadlo, jímž přejdeme k Bohu, nejvyššímu Tvůrci...“²⁵⁾ Podle Bonaventury se má člověk, který dosáhne v modlitbě nazíráním na nestvořeného Boha, vracet ke kontemplaci Krista a především ke kontemplaci jeho kříže, „Kristus je náš žebřík“.²⁶⁾ Objevuje se zde důležitý motiv dvojího směřování po stupních žebříku.²⁷⁾ Jedná se o paralelu k božím andělům, kteří kontemplací vystupují nahoru k Bohu, účastí na utrpení pak sestupují k bližnímu.²⁸⁾ V tomto smyslu jsou barevně odlišení andělé na miniatuře vyřiznuté ze Sedleckého graduálu²⁹⁾ (obr. 5): sestupující serafini planou boží láskou, bílý šat vystupujících andělů, cherubínů, odkazuje k Boží moudrosti. Sv. Bonaventura uvádí dále: „Tím vším se náš duch stává hierarchickým ve svém vzestupu k podobě Jeruzaléma shůry, kam vejde pouze ten, do jehož srdce dříve vstoupí tento Jeruzalém milostí, jak to viděl Jan ve svém Zjevení.³⁰⁾ Sestupuje do srdce, když se obnovením obrazu, teologickými ctnostmi, radostmi duchovních smyslů

21) Text 21. a 22. zpěvu Dantovy Božské komedie je v různých rukopisech doprovázen buď vyobrazením žebříku, nebo schodiště. P. Brieger – M. Meiss – Ch. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, sv. 1, s. 198, obr. sv. II, s. 491. Obdobně je tomu s Viděním sv. Romualda. K ikonografii Nebeského žebříku: Lexikon der christlichen Ikonographie, II. Rom – Freiburg – Basel – Wien, 1970, s. 283–284, 373–375. W. Cahn, *Ascending to and Descending from the Heaven: Ladder Themes in Early Medieval Art*, *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale*, secoli V–XI. Spoleto 1989, s. 697–724. Viz též např. duše spravedlivých vystupující do nebeského království po stupních schodiště z růžového kamene na iluminaci Nicola di Giacomo v rukopise z roku 1349, *Kremsmünster, Stiftsbibliothek, Cim 4, fol. 83r*. G. Schmidt, *Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke*, ed. Martin Roland. Graz 2005, sv. 2, barev. obr. 17.

22) E. Urbánková – K. Stejskal, *Pasionál abatyše Kunhuty*. Praha 1975.

23) Frater Colda Ordinis Praedicatorum *Tractatus Mystici* – *Mystické traktáty* (vyd. a přel. D. Martínková, úvod P. Spunar). Praha 1997, s. 25–27.

24) Bonaventura z Bagnoregia, *Putování mysli do Boha. Itinerarium mentis in Deum*. Praha 1997, s. 30.

25) Tamtéž, kap., 9, s. 66.

26) Tamtéž s. 30, 40–41, 45, 47, 50, 61–63.

27) W. Cahn, *Ascending and Descending from Heaven: Ladder Themes in Early Medieval Art*, in: *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale secoli V–XI*. Spoleto 1989, s. 697–724.

28) *Ascendunt per contemplationem ad Deum, et descendunt per compassionem ad proximum*. – Bernardus Claraevallensis, *In psalmum PL 183, 228*. Obdobně Anonymus, *De modo bene vivendi PL 184, 1276C*.

29) Budapešť, Szépművészeti Múzeum, Grafikai osztály, Inv. č. 3108.

30) Zj 21,1.



Obr. 4: Žebřík sv. Bernarda, *De gradibus humilitatis*. Douai, Bibliothèque municipale, ms. 372/I, fol. 100. Anchin, cca 1165.



Obr. 5: Iniciála T ze Sedleckého graduálu s vyobrazením Jákobova snu. Budapešť, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény, 3108. Praha, cca 1414.

a úchvatnými povzneseními stává náš duch hierarchickým, tedy očištěn, osvícen a zdokonalen. – Náš duch je také poznamenán devíti stupni andělských řádů, když se v něm po pořádku odehrávají zvěstování, nařizování, vedení, uspořádání, posílení, příkazování, přijetí, zjevení, pomazání, které stupňovitě odpovídají devíti andělským řádům, takže první tři stupně odpovídají přirozenosti, následující tři vědění a umění, poslední tři pak milosti.³¹⁾

Texty sv. Bonaventury byly známy na pařížském královském dvoře, jeho spis ‚O trojí cestě‘ parafrázuje např. traktát ‚O šesti stupních boží lásky‘, který s netradičním obrazovým doprovodem nalezneme v Žaltáři Bonny Lucemburské (1345–50), sestry císaře Karla IV. (obr. 6).³²⁾ Bonna je zde zobrazena jako prosebnice, vystupuje po šesti kvalitativně odlišných stupních Boží lásky, které umožňují přiblížit se k Bohu. Reprezentanti devíti andělských kůrů dávají napomenutí a pomáhají v cestě ke spáse. Stejný text doprovází miniatura též v Malých hodinách vévody z Berry (obr. 7),³³⁾ šest schodů však zde představuje šest ctností: víru, spravedlnost, pokání, milosrdenství, naději a modlitbu.

Schodiště Velké věže je jedinou přístupovou cestou k nejvyšší karlstějnské svatyni, tvoří spojnici mezi kaplí P. Marie a kaplí sv. Kříže (Utrpení Páně). Zde uchovávané Kristovy ostatky – „hmotné stopy inkarnace Božího slova“³⁴⁾

– a množství relikvií světců v rámech obrazů znamenají průnik transcendence do časného světa, jakousi možnost zážitku Boží přítomnosti na zemi. Tyto okolnosti naznačují, že schodiště ke kapli považované za obraz Nebeského Jeruzaléma by bylo možné chápat jako schodiště nebeské, jako *scala coeli*. V podstatě se jedná o dvanáct úseků výstupu po pěti schodech,³⁵⁾ což připomíná 12 stupňů na žebříku sv. Benedikta. Postavy andělů na klenbách interpretovala Hana Hlaváčková jako anděly Jákobova žebříku.³⁶⁾ Domnívám se, že ani světecké scény na zdech neodporují tomuto pojetí. Světci vystupují k nebeské obci svými činy, hlásáním evangelia, vlastním životem, snášením odpůrců, připodobením se Kristu. Sv. Ludmila a sv. Václav, Karlovi předchůdci na českém trůně, měli hlavní zásluhu na uvedení křesťanství do Čech, na duchovním povýšení země. Karel IV., v jehož žilách kolovala krev posvěcená mučednictvím svatých předků, na jejich činnost programově navazoval a v duchovním smyslu Čechy povýšil získáním nejceněnějších Kristových ostatků a jejich umístěním v samém srdci země, v karlstějnské svatyni.³⁷⁾

Cyklos schodištních maleb začíná výukou sv. Václava [XIII], četbou Písma,³⁸⁾ studium a kontemplace je prvním stupněm výstupu duše.³⁹⁾ Po vyobrazení Smrti knížete Vratislava následuje výjev Korunovace [XV], zdůrazňující legitimitu moci, který lze patrně interpretovat jako světcovu poslušnost úřadu pozemskému v augustinovském smyslu *regnare est servire Deo*.⁴⁰⁾ Rezenský zázrak [XVI] pak dokládá Boží vyvolení a povýšení sv. Václava.⁴¹⁾ Panovnícké scény střídají vyobrazení Václavových milosrdných činů, svědčících o jeho pokoře;⁴²⁾ skloněním se k trpčím a chudým se Václav připodobňuje Kristu. Sytí a osvobozuje vězně, kácí šibenice [XVIII]. Úcta ke spásnosné eucharistii je vyjádřena scénami, kdy světec chléb a víno k mešním obětem získává vlastníma rukama, přičemž vyobrazení péče o vinnou révu [XXIV] obsahuje konotaci Boha vinaře, lisování vinných hroznů [XXV] přímo evokuje kompozici Krista ve vinném lisu. Následují další skutky milosrdenství (udílení almužny, sycení chudých, pohřbívání mrtvých, modlitba za jejich du-

35) Poslední úsek má schodů sedm. Viz schéma schodiště in: V. Dvořáková – D. Menclová, Karlstěj. Praha 1965, s. 112–113.

36) H. Hlaváčková, Karlstěj, in: Z. Všecková, Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, Průzkumy památek VI, 1999 – Příloha, s. 55.

37) K augustiniánském klášteře na Karlově jako k původně zamýšlenému místu uložení viz Z. Hledíková, Fundace českých králů ve 14. století, Sborník historický XXVIII, 1982, s. 5–51. J. Kroupová – P. Kroupa, K otázkám svátostin Svaté říše římské v Čechách, in: Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration/Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba (J. Fajt ed.). Praha 2003, s. 399–409.

38) Novou interpretaci scény podává H. Hlaváčková, viz pozn. 36, s. 52–53. Čtení ze sv. Písma připomíná i první liturgická lekce Karlovy Legendy o sv. Václavovi: „...blažená Ludmila, sulažovala mysl svého vnuka, blaženého Václava, křesťanskou vírou, Písmem svatým a výroky z evangelia“. Karel IV., Literární dílo. Praha 2000, s. 126.

39) ‚Septem gradus philosophiae‘ vede k sedmi darům Ducha sv. a k sedmi pilířům Moudrosti – viz Alcuin, De grammatica, PL 101, 853. Zdůrazňuje se tak morální hodnota světských studií jako podpůrného prostředku vedoucího k ‚perfectio evangelica‘, viz A. C. Esmayer, Divina Quaternitas. A preliminary Study in the Method and Application of visual Exegesis. Assen – Amsterdam 1978, s. 46.

40) Z. Kalista, Karel IV. v českých dějinách duchovních, in: Otec vlasti (J. Polc ed.). Řím 1980, s. 9–21.

41) K ikonografii nástěnných maleb na schodišti naposledy H. Hlaváčková, o. c. v pozn. 36, s. 52–55 a jednotlivé studie tohoto sborníku.

42) Pokorou překonával všechny své vrstevníky, Legenda o svatém Václavovi, o. c. v pozn. 38, s. 126.

31) Bonaventura, o. c. v pozn. 24, kap. VI, 4, s. 88–89.

32) Fastes du Gothique le siècle de Charles V. Kat. Paris 1981, č. 267, s. 315–316, obr. 267; Ch. Heck, L' iconographie de l' ascension spirituelle et la dévotion de laïcs: le Trône de charité dans le Psautier de Bonne de Luxembourg et les Petites Heures du duc de Berry, Revue de l'art, 110, 1995, s. 9–22; M. Krieger, Der Psalter der Bonna de Luxembourg, in: King John of Luxembourg (1296–1346) and the Art of His Era (K. Benešová ed.). Prague 1998, s. 69–81, obr. 20; Dr. Klára Benešová, CSc. děkuji za upozornění na toto vyobrazení.

33) Millard Meiss, French Painting in the Time of Jean de Berry. London – New York 1967, sv. II., obr. 173; Ch. Heck, o. c. v pozn. 32, s. 11, obr. 2.

34) Viz H. Hlaváčková, Středověký obraz v muzeu: Madona svatotomášská, Bulletin Moravské galerie v Brně 50, 1994, s. 19.



Obr. 6: Trůn lásky, Psautier de Bonne de Luxembourg. New York, Metropolitan Museum, Cloisters, 69.88, fol. 315. Paříž, cca 1345–1350.

ši, nošení dříví z lesa chudé vdově) [XXVI]. Scéna mírového řešení sporu s kouřimským knížetem Radslavem má opět charakter zázraku. Závěrečné výjevy ze života sv. Václava jsou obdobou Kristovy Poslední večeře [XXX]⁴³⁾ a vědomého se vydání do rukou odpůrců.⁴⁴⁾ V okamžiku mučednické smrti se mění barva klenby. V dolní zóně to byla červená, výjevy zavraždění, nalezení těla, uložení a posmrtné zázraky doprovází modrá. Barevná symbolika je zde zřejmá, červená bývá obecně považována za barvu mučednictví, barvu Boží lásky, barvu země, modrá je pak barvou nebe, nebeských ctností, symbol společenství světců na nebesích, nebeského království. Život sv. Václava je strmou cestou stoupající k nebeské bráně. Tomuto pojetí odpovídá i motiv skalnaté krajiny [LVII]. Hluboké skalní průrvy a temný les patří mezi přírodní topoi převzaté původně z pozdně antické rétoriky, hojně užívané středověkým dvorským románem i teologickou literaturou.⁴⁵⁾ Na rozdíl od pohodlné cesty v údolí symbolizuje strmá horská stezka v skalnaté

43) Viz interpretace Mileny Bartlové v tomto sborníku. Odpovídá připitku sv. Michalovi v textu kázání o sv. Václavu „Ecce vox sanguinis fratris tui Abel clamat ad me de terra: ...Bibamus hunc calicem, scilicet passionis, in honore sancti Michaelis, ut perducat animas nostras in paradysum...“, viz R. Holinka, Svatováclavská kázání ze 14. století, in: Svatováclavský sborník III., s. 95.

44) Kniže ovšem svou smrt předvídal, ale nechal se vést jako ovce na porážku, Legenda o svatém Václavovi, o. c. v pozn. 38, s. 128.

45) Teze literární teorie, že středověká líčení přírody se nesnaží reprodukovat skutečnost, platí i v oblasti výtvarného umění, lze říci, že až do roku 1600 se ve většině případů jedná o paysage moralisé. E. R. Curtius, Evropská literatura a latinský středověk. Praha 1998, s. 212–213, 220–222. Srov. např. exegezi biblické krajiny v Písni písní u Hugona ze sv. Victora. Tropologická interpretace první části cesty, kterou ženich – Bůh podniká se svou nevěstou – duší, je vyznačena Myrhou horou a Libánskými pahorky, tj. umrtvením těla (hořká myrha slouží k uchování mrtvých těl) a očistěním srdce od nevědomosti (etymologická interpretace), viz L. Karfíková, Studie z patristiky a scholastiky II. Praha 2003, s. 201–202.



Obr. 7: Trůn lásky, Petites Heures de Jean de Berry. Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 18014, fol. 278v. Paříž či Bourges, 1375–1380.

krajině většinou ctnostný pozemský život.⁴⁶⁾ Domnívám se, že krajiny v okenních výklencích nelze považovat za samostatné vyobrazení krajiny v moderním slova smyslu, nýbrž že se tematicky váží k výjevům ze života sv. Václava, a současně tvoří zdánlivě přirozenou kulisu jednotlivým scénám. Tomu napovídá systém výmalby okenních výklenků. Špalety okna ve spodní části schodiště pokrývají iluzivní, plasticky malované kazety mramorových výplní. Další okna mají ve špaletách obrazy krajín (obr. 8); právě v tomto úseku jsou představeny Václavovy skutky milosrdenství, práce na přípravě hostií a vína a mučednická smrt. Špalety horních oken pokrývají opět malby imitující mramorové desky.⁴⁷⁾

Po vnitřní straně schodiště jsou ve směru dolů znázorněny výjevy ze života sv. Ludmily. Pokud by svatoludmilský cyklus měl vyjadřovat duchovní sestup ve smyslu účasti na utrpení bližních, nemohly by chybět Ludmiliny milosrdné skutky konané na Tetíně,⁴⁸⁾ ty však na Karlštejně zobrazeny nejsou. Uspořádání scén ze života obou světců, které na sebe navazují, bylo pravděpodobně dáno prostoro-rovými možnostmi karlštejnského schodiště, jak se domníval již František Fišer.⁴⁹⁾

Malby na stěnách schodiště doprovázejí na stropě vyobrazení andělů,⁵⁰⁾ které však neodpovídají obvyklému iko-

46) C. S. Wood, Albrecht Altdorfer and the Origins of the Landscape. London 1993. Množství dalších příkladů uvádí Zs. Urbach, Marginális megfigyzések MS mester művészetéhez, in: Magnificat anima mea Dominum. MS mester vizitáció képe és egykori selmecbányai főoltára. Budapest 1997, s. 77–97.

47) Poslední horní okno má pravé ostění diagonálně přepůlené, vyobrazení v horním trojúhelníku nelze jednoznačně identifikovat, mohlo by se snad jednat o výhled do nebeských oblaků.

48) Oblékala nahé, sytila hladové, navštěvovala nemocné, rozdávala almužny nuzným.

49) F. Fišer, Karlštejn. Kostelní Vydří 1996, s. 156.

50) Velká část originálních maleb stropu schodiště byla zničena při rekonstrukci, dochovaly se transfery maleb a Sequensovy pauzy a akva-



Obr. 8: Krajiny v okenních špaletách, Karlštejn, schodiště Velké věže. Akvarelové kopie Sequensovy (1887–1888) (foto M. Háek).

nografickému schématu devíti andělských kůrů. Převážnou část klenby pokrývají polopostavy andělů hrajících na různé hudební nástroje [LIII]–[LIV]. Nástroje byly jedním z obrazných vyjádření harmonie universa, k hudebnímu nástroji byl přirovnáván kříž, pašije, Kristovo Tělo. Pravé harmonie bylo možno dosáhnout jen skrze ctnosti, *moralitas artis musicae* se stala pevnou součástí exegeze.⁵¹⁾ K ctnostem (*fides*, *caritas*) byly například přirovnávány psalterium a citara.⁵²⁾ Sv. Augustin vyzývá: „*Cantate oribus, cantate moribus*“ a pokračuje jmenováním jednotlivých skutků milosrdenství.⁵³⁾ Nad horní scénou Přenesení ostatků sv. Václava do chrámu Svatovítského začíná pole s pěti postavami andělů oděných v kněžská roucha s rozevřenými knihami [LII], což by nejspíše odpovídalo vyobrazení řádu cherubínů.⁵⁴⁾ Cherubíni vyzařují Boží moudrost, jejich křídla před-

rely z let 1887–1888.

51) K tématu podrobně A. C. Esmayer, *Divina Quaternitas. A preliminary Study in the Method and Application of visual Exegesis*. Assen – Amsterdam 1978, s. 116–128.

52) A. C. Esmayer, o. c. v pozn. 39, s. 117. Uspořádání devíti andělských kůrů sloužilo jako analogie pro hierarchii ctností.

53) *Sermones in Scripturis*, PL 38, 211–212; obdobně u dalších autorů, např. u Řehoře Velikého, *Moralia in Iob*, 29.

stavují ctnosti svatých, které světce vynášejí k nebi.⁵⁵⁾ Poškození maleb dalších polí neumožňuje postihnout systém vyobrazení na stropě. V nejvyšší zóně na stěnách klečí po obou stranách schodiště postavy panovníků a panovníků. Nad nimi byly na sytě modrém pozadí se žlutými hvězdami namalovány postavy letících andělů zahalených v lehké pláště, s doprovodnými nápisovými páskami nesoucími text mariánské antifony *Regina coeli letare alleluia*⁵⁶⁾ [L]. Andělé se sepnatými rukama se obrací k Boží tváři v kruhovém, zlatavě okrovém nimbu lemovaném monochromními hlavičkami serafínů se dvěma páry křídel [LIV]. Tento obraz je namalován na stropu podesty, těsně před vstupem do kaple sv. Kříže. Polopostava Boha či Boží tvář je takřka vždy zobrazena na konci nebeského žebříku, respektive schodiště.⁵⁷⁾ Královna nebes, P. Maria, jež byla vzata na nebesa a povýšena nad všechny světenské i nebeské hierarchie, je hlavní přímlyvkyní lidí před Bohem a zdá se, že antifona *Regina coeli* by mohla mít obdobný účinek jako mariánská modlitba Bernarda z Clairvaux, která na samém konci Božské komedie umožní básníkovi pohledět do Boží tváře. Tomu by nasvědčoval i závěr antifony, která se recitu-

je na konci kompletáře v době velikonoční:⁵⁸⁾ *Raduj se nebes královno, neboť ten, kterého jsi nosila, vstal z mrtvých,*

54) K ikonografii devíti andělských kůrů přehledově K. A. Wirth, *Engelchöre*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, sv. 5. Stuttgart 1967, s. 556–602. B. Bonard, *Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien*. München 1980, s. 30–31.

55) *Beda Venerabilis, Hexameron*, PL 91, 764 C.

56) Dvě postavy ze třech dochovány na transferu.

57) Velice podobné vyobrazení doprovází v rukopise Paris, Arsenal 8530, fol. 164r XXVIII. zpěv Ráje Dantovy Božské komedie, obsahující vizi Boha jako bodu, obklopeného kůry cherubů, serafínů a dalšími vzdálenějšími andělskými kůry – P. Brieger – M. Meiss – Ch. S. Singleton, viz pozn. 21, s. 203–204, obr. 505, 506.

58) Podle legendy sv. Řehoř slyšel při prosebném procesi za odvrácení moru, v němž byl nesen zázračný obraz P. Marie uchovávaný v Santa Maria Maggiore, anděly zpívat první tři části antifony, sám pak připojil závěrečnou prosbu. *J. de Voragine, Legenda aurea* (A. Vidmanová ed.). Praha 1998, s. 109. K jejímu rozšíření došlo vlivem františkánského breviáře, Klement VI. uvedl 4 mariánské antifony r. 1350. R. Bäumer – L. Scheffczyk, *Marienlexikon I*, St. Ottilien 1988, s. 175. Text antifony *Regina coeli* je uveden na řadě českých mariánských obrazů, viz K. Chytil, *Madona svatoštěpánská a její poměr k typu Madony vysebrodské a k české malbě XV. století. Památky archeologické* XXXIV, 2925, s. 41–76; M. Bartlová, *Poctivé obrazy*. Praha 2001, s. 77. Bohuslav Balbín spojoval zavedení antifony v českých zemích s působením Arnošta z Pardubic.

jak předtím pravil, přimluv se za nás u Boha. Povýšení P. Marie, obsažené v titulu královny nebes, je příslibem pro křesťany, že i oni spatří Boží tvář a vejdou do Nebeského Jeruzaléma. Je příslibem i pro Karla IV. a členy jeho širší rodiny, kteří, pohroužení ve věčné modlitbě, klečí u pultíků s knihami. Postavy panovníků tvoří součást výjevu zobrazeného na průčelní stěně podesty, vedle vstupu do kaple.⁵⁹⁾ Malba patrně představuje přenesení ostatkového kříže a ukládání relikvie v den vysvěcení kaple [XXXIX].⁶⁰⁾ Kateřina Kubínová se domnívá, že onou relikvií, kterou drží v ruce císař Karel IV., mohla být ampule s krví sv. Václava uložená v noze kříže,⁶¹⁾ k tomuto ostatku se patrně vztahuje i scéna Stírání světcevy krve. Poslední vyobrazení by tak tvořilo logický závěr svatováclavské legendy, odkazovalo by k relikvii uložené v kapli, informovalo o okolnostech uložení a roli císaře Karla. Autentika v obrazové podobě.

Následování sv. Václava bylo výstupem po nebeském schodišti, výstupem k Nebeskému Jeruzalému, k věčnému příbytku, který si Bůh tvoří z celého sboru světců. Sv. Václav se vlastně sám stává nebeským schodištěm, po němž,

59) Původní malba dochována na transferu.

60) F. Fišer, o. c. pozn. 49, s. 156–159; J. Fajt – J. Royt, Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna, in: Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. (J. Fajt ed.). Praha 1997, s. 156–255, hl. s. 202; naposledy s přehledem dosavadních interpretací viz příspěvek K. Kubínové v tomto sborníku.

61) Tamtéž.

62) Obměna 9. strofy sekvence o sv. kříži: [Cru]x... *Haec est scala peccatorum Per quam Christus rex celorum Ad se traxit omnia.* – J. Török, Szent László liturgikus tisztelete, in: *Athleta patriae* (L. Mezey ed.). Budapest

díky jeho zásluhám, může před Boží trůn dojít císař Karel se svou rodinou i lid jeho země. K nebeskému schodišti je obdobně přirovnáván i uherský patron sv. Ladislav: *Scala gentis ungarorum per quam scandit ad celorum cathedram Pannonia*, přičemž text sekvence na svátek sv. Ladislava je variantou sekvence o sv. Kříži.⁶²⁾

Jákobův žebřík byl pokládán za předobraz Kristova Nanebevstoupení,⁶³⁾ *scala coeli* však mohla být též schodištěm, po němž Kristus sestoupí na konci věků.⁶⁴⁾ S takovými symbolickými významy mohlo být spojováno i karlštejnské schodiště.

Systém výmalby nelze přímo odvodit z žádného z uvedených textů. Většina z nich však byla obecně známá a přístupná v rukopisech dobových knihoven. Při tvorbě nových textů byly z děl různých církevních autorit běžně přebírány jednotlivé pasáže či motivy a včleňovány do nových souvislostí. Obdobný postup lze předpokládat při vytváření koncepce a výkladu maleb schodiště Velké věže hradu Karlštejna.

1980, s. 156. L. Mezey, *Deákság és Európa*. Budapest 1979, s. 141. *Ernő Marosi*, Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.–15. Jahrhundert, *Acta Historiae Artium* 33, 1987, s. 240.

63) Srov. např. *Speculum humanae salvationis*. Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster. Graz 1997, s. 43; Krumlovský sborník, Knihovna Národního muzea III B 10, fol. 37r.

64) *Treppe im Sinne der Himmelsleiter*, in: H. Sachs – E. Badstübner – H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1980, s. 342.

ST. WENZEL ALS SCALA COELI

Der Beitrag erforscht einzelne Bedeutungslagen des Symbols des Treppenhauses, begründet auf der Metapher der Jakobs Leiter (Gen. 28, 12–22), die vor allem als eine Parallele des Aufstiegs der Menschenseele zum Gott verstanden wurde, als Kreuz Christi oder als ein Symbol der allgemeinen Kirche. In Mönchskommunitäten überweg die moralisierende Auslegung, wobei für das westliche Christentum die grundlegende Bedeutung die Leiter des hl. Benedikts erlangte (7. Kap. Regule); zum Gott ist man auf den Stufen der Demut, durch gute Taten, durch ein tugendhaftes Leben hinaufgestiegen. Im Geiste der Franziskaner Spiritualität hat das allegorische Bild der Himmelsstreppe/Leiter der hl. Bonaventura weiter entwickelt, dessen Schriften auf dem Pariser Königshof verbreitet wurden; eine Bilderreflexion mit sechs Stufen der Gottesliebe finden wir z.B. in dem Psalter der Bonna von Luxemburg, Schwester Karls IV.

Das Treppenhaus des Großen Turmes in Karlstein ist der einzige Zugangsweg zum höchsten Karlsteiner Heiligtum, das für das Bild des Himmlischen Jerusalems gehalten wurde, man kann es also als *scala coeli* verstehen. Dieser Auffassung entspricht die Verzierung mit Maleisen auf den Wänden und auf dem Gewölbe, eine zielstrebige Auswahl der Episoden aus dem Leben der hl. Ludmila und des hl. Wenzels, der heiligen Vorläufer Karls IV. auf dem böhmischen Thron. Durch ihr Leben, den Gehorsam der irdischen Behörde, die Angleichung dem Christus, das Tun der Barmherzigkeitstaten, die Zubereitung der eucharistischen Gaben und den Märtyrertod steigen sie die Treppe zur himmlischen Gemeinde hinauf. Das Nachfolgen dem hl. Wenzel öffnet dem Karl IV., der Familie des Kaisers und dem Volk des Landes den Zutritt zum ewigen Quartier, das Gott aus dem ganzen Ensemble der Heiligen schafft. Es wird dabei die Parallele zwischen dem heilbringenden Blut Christi und

dem Blut des hl. Wenzels angedeutet. Die Hinterlegung der Ampulle mit dem Blut des hl. Wenzels in den Fuß des Reliquienkreuzes (Interpretation von K. Kubínová) ist die letzte Szene vor dem Eingang in die Kapelle. Die Abbildung auf der Stirnwand des Podestes ist eher eine bestimmte Bilder-Authentik, die über die Umstände der Hinterlegung der Reliquie informiert als die Erfassung des historischen Ereignisses.

Der hl. Wenzel selbst wird zum „himmlischen Treppenhaus“. Ähnlich wird z.B. der ungarische Heilige Ladislaus *scala gentis Ungarorum* genannt, wobei der Text eine Variation der Sequenz vom hl. Kreuz ist. In Karlstein wird diese Metapher in den Stein „verkörpert“.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Daniel King, *Westfassade der Kathedrale in Bath*, ca. 1640.

Abb. 2: Ikone mit der Himmelsleiter Johannes von Sinai, gen. Klimakos. Sinai, Kloster der hl. Katharina. Sinai oder Konstantinopel, spätes 12. Jahrhundert.

Abb. 3: *Leiter des hl. Benedikts*, *Benedictus de Nursia: Regula*. Stuttgart, Landesbibliothek, Cod. Hist. 2°415, fol. 87r. Zwiefalten, ca. 1162.

Abb. 4: *Leiter des hl. Bernhards*, *De gradibus humilitas*. Douai, Bibliothèque municipale, ms. 372/, fol. 100. Anchin, ca. 1165.

Abb. 5: *Initiale T aus dem Sedlec-Graduale mit der Abbildung des Jakobs Traums*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Grafikai Gyűjtemény, 3108. Praha, ca. 1414.

Abb. 6: *Liebesthron*, *Psautier de Bonne de Luxembourg*. New York, Metropolitan Museum, Cloisters, 69.88, fol. 315. Paris, ca. 1345–1350.

Abb. 7: *Liebesthron*, *Petites Heures de Jean de Berry*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 18014, fol. 278v. Paris oder Bourges, 1375–1380.

Abb. 8: *Landschaften in Fensterlaibungen*, Karlstein, Treppenhaus des Großen Turmes.

(Übersetzung J. Kroupová)