

## OBSAH

### I

Dva filosofické systémy vrcholného a pozdního středověku: realismus a nominalismus. Realismus středověký je plodem scholastiky, opírající se o novoplatonské ideje. Nominalismus uvádí funkci rozumu. Poznání světa „per experientiam, non per argumentum“. První krok k rozchodu filosofie s theologií.

Proměna společensko-hospodářského zřízení vrcholného feudalismu, nástup měšťanstva jako nového „třetího stavu“ do veřejného života. (Str. 13.)

### II

Proměna světového názoru a proměna společensko-hospodářská odráží se již ve XIII. st., ale zejména ve XIV. v malbě a plastice. Je to umělecké vyjadřování skutečnosti, rozumem a smysly postižitelné.

Vznik středověkého portrétu. Eliminace vznikajícího jedince vládnoucí vrstvy ze souhrnu jevů na obraze pomocí geometricky vymezených ploch za hlavou portretovaného. Jejich odvozeninou jsou pozdější aureoly a glorioly. Fysiognomie portretovaného je až do vrcholného středověku abstraktní. Typisace a pojmovost. Takto jsou podány již první plastické portréty francouzské a italské. Portréty malované předcházejí portrétům plastickým. (Str. 14.)

### III

České země po návratu Karla IV. z Francie. Vytvoření novodobého státu nezávislého na papežské kurii. Kronika Marignolova líčí descendenci rodu lucemburského jako legitimního pokračovatele Merovejců a Karlovců. Její předobrazy v „Kronice Franků“. Kronika Marignolova byla napsána na příkaz Karla IV. (Str. 20.)

### IV

Kronika Marignolova měla svou obrazovou parafrázi v genealogickém cyklu lucemburském, zdobícím hlavní sál císařského paláce na Karlštejně. Lucemburský cyklus zanikl koncem st. XVI. Byl kopírován ve dvou dnes zachovaných exemplářích. (Praha, Nár. Galerie, „Codex Heidelbergensis“ a Vídeň, Nat. Bibl. Cod. MS 8330). (Str. 22.)

### V

Biblické a starověké počátky Merovejců, Karlovců a v příbuzenské descendenci i Lucemburků. Karel IV., stavebník a donátor genealogického cyklu. Jeho tematika byla kombinací kronik západních

(francských) a kroniky Marignolovy. Cyklem byla vytvořena ikonografie, která zahrnovala šedesát pět fiktivních podobizen lucemburské dynastie. Psané a ilustrované genealogie byly veřejnoprávním dokumentem. (Str. 24.)

### VI

Kronika Edmunda de Dyntera, brabantského vyslance na dvoře krále Václava IV., podává nepřímé svědectví o lucemburském genealogickém cyklu u příležitosti audience a slavnosti na Karlštejně roku 1413. Oba sborníky kopií souhlasí ve svém obsahu s líčením Dynterovým. (Str. 27.)

### VII

Listiny Karla IV., vydané v padesátých a šedesátých letech, uvádějí ve spojitost s malířskou výzdobou hradu Karlštejna Mikuláše Wurmsera, Elsasana ze Štrasburku. K identifikaci jeho osobnosti přispívá i výsada města Žatce. Mikuláš Wurmser, malíř a císařův dvořan, nicméně stále cizinec, jemuž privilegia byla dána jen na dobu jeho života. (Str. 28.)

### VIII

Tři ostatkové scény v kapli P. Marie jsou vlastně portréty. Jako takové jsou pokračováním genealogické řady lucemburského cyklu. K nim se pojí dvouportrét nadpraží v kapli sv. Kateřiny. Zakládací a konsekrační listina Karlova z 27. března 1357 uvádí dvě kaple v dolní věži: „jednu větší, zasvěcenou Utrpení a jeho odznakům“, „druhou menší, oné jaksi přiléhající, P. Marii.“ Ze souslednosti kontextu i ze stavebně historických skutečností vyplývá, že „větší kaple Utrpení a jeho odznaků“ je dnešní kaple P. Marie, a „menší kaple P. Marie, oné přiléhající“, je dnešní kaple sv. Kateřiny, jež se dodatečně stala soukromou kaplí Karlovou. (Str. 30.)

### IX

Tři ostatkové scény: první líčí odevzdání dvou trnů Kristovy koruny dauphinem, královským princem francouzským. Druhá scéna líčí odevzdání neurčitého ostatku, uloženého v krystalu Ludvíkem Velkým, uherským králem, jenž byl Karlovým zetěm. Třetí scéna líčí ukládání ostatků do relikviářového kříže. (Str. 31.)

### X

Opticky prostorové rozšíření dnešní kaple P. Marie pomocí malovaných arkád a arkádové haly. Malířovu obrazotvornost poutala realita věcí, osob a

dějů. Tři ostatkové scény na Karlštejně jsou prvními středověkými portréty živého člověka z doby nedlouho před rokem 1357, předjímajícími již ideje renesanční. (Str. 34.)

#### XI

Umělecká hodnota karlštejnských portrétů. Tři tváře v čistém profilu, dvě ve třech čtvrtích. Čistý profil tváří pěstoval soustavně Giotto. Tři čtvrti profilu se vyskytují v malbě hellenisticko-římské a byzantské a na ní závislé malbě karolinské a otonské. Profilové tváře i tři čtvrti profilu se proměnily ve schemata. Karlštejnské portréty překonaly však schematičnost svým individualismem. Jsou pokrokem, posunujícím českou středověkou malbu na první místo v soutěži s malbou italskou a francouzskou.

Paralelou jsou plastické portréty ve Francii z období vlády Karla V. Předchází však plastické portrétní rekonstrukce rané gotiky v Německu (Bamberg, Naumburg), které nevyjadřují realitu viděnou, nýbrž jen předpokládanou. Plastické portréty v triforiu u sv. Víta a na náhrobcích Přemyslovců tamtéž, vesměs z doby až po polovině st. XIV., doplňují vývoj. (Str. 36.)

#### XII

Dvouportrét vnitřního nadpraží (Karla IV. a Alžběty Pomořanské) v kapli sv. Kateřiny na Karlštejně není dílem téhož malíře, který maloval portréty tří ostatkových scén v kapli P. Marie. (Str. 39.)

#### XIII

Skupinový portrét Karla IV. s jeho čtyřmi ženami na schodišti horní věže ke kapli sv. Kříže. Pronikavá restaurace z doby Mockerovy restaurace hradu z konce XIX. a počátku XX. st. zasáhla i do maleb na schodišti a v souvislosti s tím znehodnotila i slohové vlastnosti skupinového portréty. (Str. 40.)

#### XIV

Portrét Karla IV. v řadě tří králů na Theodorikově nástěnném obraze „Klanění“ na klenbě severovýchodního výklenku v kapli sv. Kříže. (Str. 40.)

#### XV

Tři ostatkové scény byly restaurovány, lépe řečeno přemalovány, již v XVI. st. za stavebních úprav Aostalisových. Zpráva komise z roku 1597. Za Mockerovy restaurace z konce XIX. st. byly renesanční přemalby z největší části sňaty.

Stejně byly restaurovány v XIX. st. i portréty na schodišti ve velké věži, a to do té míry, že byly zba-veny slohových vlastností originálu.

Malby nad ostatkovými scénami s portréty Karla IV. a jeho tří žen vznikly mezi lety 1355–62; podlely zkáze, o které se zmiňují administrativní zprávy Královské kanceláře ze XVI. st. (Str. 42.)

#### XVI

Typologické vlastnosti panovnických portrétů z lucemburského sálu. Malíř vnesl do dávnověku anachronistické prvky. Dokládají to oba exempláře kopií lucemburského rodokmenu (Viedeň, Nat. Bibl. MS 8330 a Codex Heidelbergensis, Nár. galerie v Praze). Oba exempláře kopií se typologicky i slohově shodují, liší se jen v nepodstatných podrobnostech. (Str. 45.)

#### XVII

Poměr portrétů existujících na třech ostatkových scénách k portrétům lucemburské genealogie, dnes neexistujícím. Kopista nerozuměl středověkým vlastnostem malby originální. Idealisující forma i obsah středověké malby byly neslučitelné s racionalistickým pojetím těchže hodnot v renesanci.

Formálně slohové znaky portrétů na třech ostatkových scénách odpovídají téměř znakům imaginárních portrétů, předcházejících v lucemburském cyklu. Malíř tří ostatkových scén byl totožný s malířem genealogické řady imaginárních portrétů neexistujících. Byl to Mikuláš Wurmser ze Štrasburku. (Str. 50.)

#### XVIII

Realismus portrétů Wurmserových se příkře odlišuje od všeho, co mu předcházelo. Je to realismus také portrétů francouzských. Realismus se však vyskytuje již v některých fysiognomiích apokalyptického cyklu, malovaného v dnešní kapli P. Marie na Karlštejně.

Realismus jako výtvarný názor přijal také druhý císařský malíř na Karlštejně, mistr Theodorik. Mikuláš Wurmser byl starším malířem a mistr Theodorik byl jeho mladším současníkem.

Genealogická řada Lucemburků na Karlštejně z poloviny stol. XIV. má předcházející příklad v genealogické řadě Přemyslovců z roku 1134 ve Znojmě. Řada lucemburská byla opakována v sále na Karlově hradě v Tangermünde v letech 1374–77. Wurmserovo dílo na Karlštejně se řadí v podobě tří ostatkových scén do vývoje evropského. (Str. 53.)

#### XIX

Prvním údobím, kdy lze doložit realistické tendence v portréty italském, bylo ducento a trecento. Příklady v Giottových portrétech v Santa Maria dell' Arena v Padově. Druhým okruhem byl pozdní

středověk ve Flandrech. Zde to byl však realismus popisný, až drastický. Wurmser italskému a francouzskému realismu byl kongeniální, realismu vlámskému předcházel.

Ve vývoji světovém předchází portrétnímu realismu západoevropskému a Wurmserovu portrétní realismus z doby egyptského faraona Amenothepa IV., jenž se zval Echnaton, t. j. „ten, kdo hledá pravdu“. Výrazem tohoto období jsou portréty egyptského sochaře Thutmosise (cca 1370 před naším letopočtem). Jeho portréty se radikálně přiklonily k přirozenosti, jež v egyptském výtvarném umění již nebyla opuštěna.

Portréty z oblasti řecko-římské civilizace. Portrét řecký vyjadřoval již plně vyhraněnou osobnost. Přesto však řecký portrét klasického období se chvěl v dopadajícím světle svým matným a měkkým, téměř smyslově cítěným povrchem. Naproti tomu však byl římský portrét racionálně objektivní, vyjadřoval přesně viděnou skutečnost.

Ve vývoji evropského umění renesančního byl objeven portrét se vztahem k člověku jako jedinci tehdy, kdy výtvarná forma jako odraz realistické skutečnosti překročila stadium pojmovosti a izolovanosti jevů a věcí bez vztahu k lidem. Tehdy se vytvořil nový vztah člověka k člověku.

Požadavek realismu se šířil ponaáhlym uvolňováním myšlení od náboženského dogmatu. Průvodním znakem je uvolňování myšlení od strohosti církevních předpisů. Dante a Petrarca. Benvenuto Cellini a Firenzuola pokračovatelé. Nejdříve se stali individualisty feudálové. V tom je záhy sledovali příslušníci nového, „třetího“ stavu, měšťané.

Estetisující theoretikové italské renesance byli přesvědčeni, že vnitřní, psychická náplň člověka se odráží i v jeho fyzickém zjevu. V souvislosti s tím malíři a sochaři vyjadřovali psychologickou podstatu portretované osobnosti. Realismus italský byl všeobecně platný.

Naproti tomu v Nizozemí, Flandrech, Burgundsku, právě tak jako v celé oblasti středoevropské s výjimkou Čech umělecká tvorba setrvala na konzervativních tradicích XIV. a XV. st.

Portrét ve středověku a jeho sociologická funkce ve vládnoucí společnosti západní. Plastiky náhrobní byly zároveň portréty. Faksimilisující drastičnost západního portrétního oslňovala svou řemeslnou a formální dokonalostí současníky i mimo vlastní kulturní oblast. Nechyběly však také hlasy, které ji odmítaly. Nejzávažnější z nich byl sám Michelangelo.

Portrétní realismus italský a vlámsko-nizozemský z konce středověku nejsou totožné: italský je racionální, severský je empiricky intuitivní.

Realismus portrétů Mikuláše Wurmsera na třech ostatkových scénách na Karlštejně je odrazem portrétních tendencí západoevropských. Wurmser rozvedl a zdokonalil všechny jeho znaky. Proto se stal předstupněm realismu Theodorikova. Umění obou předešlo v postižení reality i realismus školy vlámsko-nizozemské. (Str. 55.)

#### FRONTISPICE

Pohled do kaple Panny Marie v dolní věži na Karlštejně, na jejíž jižní stěně jsou namalovány tři ostatkové scény jako dodnes zachované dílo Mikuláše Wurmsera.