

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Jaroslav Sojka

**KATEDRÁLNÍ MOTIVY V ČESKÉ GOTICKÉ ARCHITEKTUŘE
DOBY OKOLO ROKU 1400**

Cathedral motives in Czech Gothic architecture around 1400

Disertační práce

Vedoucí práce – **prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc., Dr.h.c.**

2013

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně, s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Mgr. Jaroslav Sojka

Obsah

Úvod	4
Katedrální motivy v běhu staletí	6
Kapitola I.	10–42
Postavení a význam pražské katedrály v architektuře doby okolo r. 1400	10
Postavení a význam pražské katedrály v architektuře doby okolo r. 1400 / <i>Shrnutí</i>	12
Jižní věž pražské katedrály	14
Jižní věž pražské katedrály / <i>Shrnutí</i>	17
Týnský chrám – protějšek katedrály	18
Týnský chrám – protějšek katedrály / <i>Shrnutí</i>	20
Změna portálové architektury	21
Změna portálové architektury / <i>Shrnutí</i>	22
Spojení portálu a předsíně	23
Spojení portálu a předsíně / <i>Shrnutí</i>	30
Zdobná průčelí chrámových kněžišť	32
Zdobná průčelí chrámových kněžišť / <i>Shrnutí</i>	36
Arkýře	37
Arkýře / <i>Shrnutí</i>	42
Kapitola II.	43–92
Kamenosochařská výzdoba	43
Kamenosochařská výzdoba / <i>Shrnutí</i>	50
Zmenšování nebo přebírání katedrální architektury	51
Zmenšování nebo přebírání katedrální architektury / <i>Shrnutí</i>	60
Svatostánky	62
Svatostánky / <i>Shrnutí</i>	66
Baldachýny nad oltáři i hroby	67
Baldachýny nad oltáři i hroby / <i>Shrnutí</i>	73
Monstrance	74
Monstrance / <i>Shrnutí</i>	91
Závěrečné shrnutí	92
Seznam citované a použité literatury	104
Klíčová slova	126
Anotace	127
Anotace v anglickém jazyce / <i>Summary</i>	128

Úvod

U zrodu předkládané práce stál odborný zájem prof. PhDr. Jaromíra Homolky, CSc. Již v době magisterského studia podnítil mou touhu po poznání gotické architektury, když vedl mou práci věnovanou zříceninám klášterního chrámu P. Marie v Panenském Týnci a hradu Žerotín.¹ Při četných konzultacích v semináři středověkého umění a v rámci neformálního semináře zaměřeného výhradně na parlérovskou architekturu vždy dokázal svým osobitým, vášnivým a laskavým přístupem vykreslit v mysli posluchačů kontury dávno zaniklého velkolepého umění gotické doby a v složitých, jinotaji přeplněných, obrazech je přiblížit dnešnímu člověku. Právě v četných diskuzích, za které jsem svému učiteli vděčný, jsem byl veden k detailnímu poznání architektury i heuristice. Díky škole Jaromíra Homolky, Jiřího Kuthana i Jiřího Kropáčka se pokouším o formálně správný popis, který je východiskem k uvědomění si nejrozumnějších fines, ale také úskalí (s popisem spojených) a následnou interpretaci, vedoucí nejen k zasazení uměleckého díla (zde architektury) do širšího slohového prostředí, ale také k přesnějšímu časovému vročení.

Při definování tématu disertační práce jsem se rozhodl přejít od konkrétního tématu monografické práce (viz diplomní práce) k široce rozložené soustavě navzájem propojených témat, reagujících na základní otázku: Jaké bylo **postavení katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha ve vrcholně gotickém umění doby okolo r. 1400**? Co katedrální huť a její dílny ovlivnily? Jak daleké bylo **vyzařování stylu**, který je těžko definovatelný a pojmenovaný po svém tvůrci jako parlérovský? V návaznosti na tyto dotazy se v práci pokouším o hlubší poznání několika problémů spojených s interpretací architektury doby okolo r. 1400 (resp. 1380–1420), tj. doby tzv. krásného slohu.

Pokusil jsem se neustrnout pouze v tomto období a na několika místech své práce se snažím o přesahy při slohovém srovnání, které považuji za nezbytné. Je to především v těch místech textu, kde si s dochovaným fondem památek (z uvedené doby přelomu 14. a 15. století) nevystačíme, nebo tam, kde zřetelně rozpoznáváme dlouhodobější tendence napodobování vzorů i postupného osvojování schémat, koncepcí a principů.

Při řešení uvedených otázek v první kapitole práce postupuji přes poznání významu **jižní věže katedrály**, dekoraci jižního průčelí katedrály a problematiku jejího velikého portálu (Zlaté brány), oken i opěrných pilířů k **Týnskému chrámu**, který, ve shodě s dalšími autory, vnímám jako protějšek katedrály, především díky výzdobě kněžišť bočních lodí, kružbovému západnímu oknu s plaménky a známému severnímu portálu.

Především s Týnským chrámem souvisí **změna portálové architektury**, odehrávající se ve sledovaném období, i nový **vztah mezi portálem a předsíní**. V návaznosti na pražskou katedrální huť se také stávají hojnějšími bohatě **zdobené fasády chrámových kněžišť**. Pro změnu již od klasické francouzské katedrální gotiky lze postupně sledovat genezi i rozrod typu **arkýře** (arkýřového kněžiště), který v Praze zanechal nejušlechtlejší příklady své formy.

Druhá kapitola práce se především soustředí na **kamenosochařskou výzdobu** dochovanou na, téměř výhradně, sakrálních stavbách a **přebíráním i zmenšováním forem** katedrální architektury do vzhledu **svatostánků, baldachýnů a monstrancí**. V tématu,

¹ SOJKA 2005.

věnovaném především architektuře, neopomím ani význam užitého umění, užívajícího v hojné míře právě z ní převzaté tvarosloví.

V závěru se pokouším o syntetické sloučení jednotlivých motivů a naznačení významu stylového přerodu, ke kterému došlo v období okolo r. 1400 pro další vývoj architektury i vybraného užitého umění.

Práce je založena na shromáždění jednotlivých architektonických motivů nebo architektury podřízené kamenosochařské výzdoby, které jsou seřazeny do skupin. Cílem takového rozvržení nebylo vytvořit, ve smyslu úplnosti vyčerpávající, katalog, ale nastínit vývoj i „vnitřní život“ stylu (který předpokládá, že prvky se pouze nepřebírají, ale při každém převzetí dochází k mírnému posunu jejich významu a současně ovlivnění tvorby stavitele či kameníka; tj. že se jejich tvorba vyvíjí).

Na mnoha místech práce se shodují se závěry bádání významných historiků umění, především Václava Mencla, Dobroslava Líbala, Jaromíra Homolky, Emanuela Poche a Jiřího Kuthana.² Jejich poznání staveb a uměleckého řemesla mne ovlivnilo především ve způsobu interpretace, kterou ovšem nekriticky nepřebírám. Naopak, v některých místech se významně rozcházejím s názory především Pavla Kaliny a jiných tzv. historiků architektury. Celá práce je pokusem o osobní prožitek architektury doby okolo r. 1400 a není vedena snahou svéhlavého názorového vydělování vedoucího k unáhleným soudům.

Nedílnou součástí textové části disertační práce je poznámkový aparát, seznam použité literatury a především samostatně svázaná obrazová příloha, kde je na 240 stranách na 310 fotografií a reprodukcí.

Za vedení doktorského studia a hluboký zájem o mou práci především děkuji vedoucímu Ústavu dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy prof. PhDr. Jiřímu Kuthanovi, DrSc., Dr.h.c.

² Vedle prací těchto významných historiků umění posloužil jako jeden ze základních inspiračních zdrojů obdivuhodný ediční počín – několikavazková publikace k výstavě parléfovského umění uspořádané pod vedením Antona Legnera v r. 1978 v Kolíně nad Rýnem (Die Parler und schöne Stil 1350–1400).

Katedrální motivy v běhu staletí

Katedrální motivy se v Čechách objevily spolu s prvními velikými stavbami rané gotiky, zprvu spojenými s objednávkami řádů a panovníka. Teprve o něco později zdomácněly v prostředí rodících se a hojně zakládaných měst. První takové stavby vznikaly v období rané gotiky za vlády Václava I. (1230–1253) a Přemysla Otakara II. (1253–1278). Z velikých staveb, na kterých byly takové motivy, byť zprvu rozpačité a nesměle, užívány, je vhodné připomenout především cisterciácké kláštery. Fiálami opěrného systému se ježil klášterní kostel na Zbraslavi, rozetou se pyšní kapitulní síň ve Vyšším Brodě a ve Zlaté Koruně, dokonce záhy po zdomácnění nového stylu došlo ke hravé miniaturizaci kružbičky a jeptišky, vytesaných neznámým kameníkem do polygonálního soklu jedné z přípor na chodbě ambitu v klášteře cisterciáků. Trojúhelné štíty průčelí chrámů se měnily v mohutné vimperky poseté kraby a završené křížovou kytkou. Před portály byly stavěné předsíně s lomenými oblouky. Tu a tam se objevil náznak náročnější kamenosochařské výzdoby, mezi jejichž nejnáročnější výtvoři patřily ozdobné i funkční chrliče.

Rychle vzrůstající počet královských měst se odrazil v potřebě stavby velikých farních chrámů. Dokonce i u nich se hned v zárodku objevil pokus o náročnější podobu opěrných pilířů, jak je tomu u trojlodí sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem.

Katedrální prvky se přijímaly jako něco nového, moderního a žádaného a byly rychle osvojovány právě v době vzestupu Čech za posledních vládnoucích Přemyslovců – Václava II. a Václava III. Tak jako České království expandovalo, tak dokázalo přijímat nové impulzy. Po jistém ustrnutí za vlády Jana Lucemburského (1296–1346; vládl v letech 1310–1346), kdy byla světlou výjimkou neobyčejně náročná fasáda domu U Kamenného zvonu na Staroměstském náměstí, přeplněná mezi lomenými okny s kružbami vimperky, konzolami, sochami a baldachýny, nastal rozkvět přijímání a zdomácnění katedrálních motivů za vlády Karla IV. (1316–1378; vládl v letech 1347–1378). Stavba nové katedrály se stala duchovním symbolem a architektonickým vzorem. Zpočátku byla stavba vedená stavitelem Matyášem z Arrasu (1290?–1352) a krátce po jeho smrti Petrem Parlěrem (1332 nebo 1333 až 1399). Velkolepá stavba byla napodobována a z jejího přebohatého architektonického rejstříku byly vybírány nejrůznější motivy a volně užívány na jiných stavbách. Tu a tam, kde nestavěla Parlěrova stavební huť (Kolín nad Labem, Kutná Hora, kostel Všem svatých na Pražském hradě), se šlo vlastní a poněkud těžkopádnou cestou, jak ukazuje příklad mohutných opěráků rozepjatých nad jižní lodí emauzského kostela na Novém Městě pražském. Obecně, druhá polovina 14. stol. byla ve znamení parlěrovské architektury, která byla napodobována a hojně přejímána. Již v půli 14. stol. se katedrální motivy dostaly na celou řadu staveb založených Karlem IV. nebo císařem podporovaných. Hojně se s nimi setkáme v Norimberku na západní části kostela P. Marie (Frauenkirche; 1355–1358) nebo na rozetě farního chrámu sv. Vavřince (Lorenzkirche). Také na druhém norimberském farním kostele sv. Sebalda (Sebalduskirche) se setkáme s katedrální architekturou v podobě uspořádání volných žeber severní, tzv. Svatební předsíně (Brautpforte; 1360–1370) a později na podobě opěrného systému a vimpercích kněžišť. Byla to tedy 60. až 70. léta 14. stol., která sehrála důležitou roli pro to, co se následně událo okolo r. 1400.

V 50.–70. letech 14. stol. byly u nás katedrální motivy již užity u celé řady staveb. Jedním z nejlépe viditelných projevů byla tzv. Bílá věž kostela sv. Mikuláše (sv. Jiljí) v Nymburku; nový symbol města.

Za vlády Václava IV. (1361–1419; vládl v letech 1378–1419) se ale katedrála jako by počala rozkládat na řadu jednotlivostí. To je licence, kterou si může dovolit historik umění, protože skutečností zůstává, že se ve stavbě stále pokračovalo (stavěla se vysoká věž a zakládalo pětilodí). Obecně se pokračovalo v dokončování staveb založených za Karla IV. Katedrála, jako celek, nabízela řadu motivů. Ten první a na první pohled srozumitelný a související s konstrukcí katedrál byl opěrný pilíř s opěrným obloukem. Opěrné pilíře byly završené fiálami posetými na hranách kraby a ukončené křížovými kytkami. Na pražské katedrále se v díle obou prvních architektů také setkáme s, na koso postavenými, opěrnými pilíři. Tyto dvojboké opěráky se staly oblíbeným motivem zvláště u kostelních předsíní.

U sv. Víta také došlo k rozmnožení motivu zavěšených oblouků a lilií s vloženými nosy jeptišek. Každému byly viditelné, zavěšeny vysoko nad hlavami kolemjdoucích na opěrných pilířích chrámu (opěrný systém katedrály byl dokončován v druhé polovině 70. let 14. stol.). Doprovázejí ale také mohutně předstupující římsu obíhající uvnitř skoro celou kapli sv. Václava (dokončena v roce 1366). Navíc zdobící archivoly jejích přízdních klenebních žeber, u kterých před jižními okny téměř působí jako krajkoví. Právě z katedrály byl tento motiv hojně přebrán v Praze, jak dokládá příklad kostela sv. Michala na Starém Městě pražském, dále ochoz Staroměstské mostecké věže nebo noha arkýře Staroměstské radnice. Se stejným motivem se setkáme i v lichých kružbách zdobících Vysokou věž dómu sv. Štěpána ve Vídni nebo vnějšek durynského kostela sv. Václava v Naumburku (Wenzelkirche).

Dalším motivem, který je s pražskou katedrálou významně spojený, je plaménková kružba. V pražském prostředí katedrální stavební huti se v té době zrodila její kontinentální podoba znovu jen díky geniálnímu umění Petra Parléře. Zdálo by se, že právě v Praze se jejich užívání postupně změnilo v živoucí strom. Ale místem s nejhojnějším i raným výskytem plaménkové dekorace se stal, možná překvapivě, někdejší cisterciácký klášterní chrám v pomořanském Bad Doberanu. Je otázkou, zda k takové četnosti plamének pomohly vedle rysů např. reliéfní cihlové tvarovky a předměty užitého umění.

Součástí katedrální architektury se stala také kamenosochařská výzdoba nejružnější podoby. Ať již to byla heraldická výzdoba, figurální, rostlinná nebo zvířecí. Její nedílnou součástí byly chrlice. Většinou byly funkční, ale někdy i pouze dekorativní. Další příležitosti pro sochaře činné při katedrále poskytovala výzdoba hlavic a svorníků. Pražská katedrála díky druhému staviteli a jeho příbuzným dala vzniknout nebývalému bohatství sochařství různorodé povahy. V Praze se rozvíjel nejenom mezinárodní Krásný sloh a také samostatný slohový proud tzv. škaredých masek. Svěbytné bylo figurální sochařství a výjimečná byla jemná povaha listového dekoru konzol. Vynikajícími příklady ze sklonku 14. stol. jsou konzoly vsazené v závěru kněžiště; jedna konzola je s Adamem a Evou a druhá konzola s pŕlměsícem. Lze jen litovat, že se nedochovala žádná volná socha, určená pro takové konzoly. Bylo by fascinující sledovat pokusy odpoutání se sochařství od architektury.

Jak bylo naznačeno, byla to zvláště huť Petra Parléře, která dala příležitost celé řadě různých kameníků a sochařských mistrů. Zatímco velcí mistři tesali náhrobky přemyslovských knížat a králů i arcibiskupa, tak jiní, bezejmenní mistři, pracovali

na drobných fantaskních maskách v archivoltách oken vysokého chóru nebo tesali nejružnější přišery nad průchody v opěrných pilířích katedrály.

Petr Parlér byl nejenom geniálním mistrem, ale dobrým organizátorem, protože jinak by nezvládal současně vést stavbu katedrálního závěru farního kostela v Kolíně nad Labem a kolegiátního kostela Všech svatých na Pražském hradě. Dále se pilně stavěla nejen Staroměstská mostecká věž Karlova mostu, ale také další katedrální závěr tentokrát v Kutné Hoře. S tvorbou rodiny Petra Parléra také souvisí studniční kaple v rajském dvoře kláštera cisterciáků ve Zlaté Koruně.

Za Václava IV. nastal opravdový zlatý věk užívání nejjozdojnějších forem převzatých z katedrálního stavitelství. Jak ztrácel panovník na prestiži, tak si nejružnější stavby přisvojovaly stále více a více katedrálních motivů. Přitom se jako by stíraly hranice mezi tím nejvyšším, dvorským uměním, a „měšťanským“ vkusem. Vysoce kulturní prostředí tehdejších Čech ale zabránilo poklesu kvality. Stále šlo o samostatný slohový proud, který byl součástí společného a základního řečiště toku stylu, nazývaného Krásný sloh a vnímaného jako internacionální gotika.

V návaznosti na přesídlení panovníka na Staré Město pražské vzniklo severní sedile v Týnském chrámu a také veliký severní portál (80. léta 14. stol.?) vynikající jemností kamenosochařské práce, současně ale již svědčící o jistém slohovém rozpadu, spolu ovlivněném podílem různých rukou. Ve stejné době byl postavený arkýř kaple Staroměstské radnice a také arkýř Karolina, které jako by se předháněly v nádheře dávané každému na odiv. Tehdy se také pracovalo na, nikdy nedokončeném, kostele klarisek s velkolepým jižním portálem v Panenském Týnci (mezi lety 1380–1420) a na předsíni děkanského kostela sv. Petra a Pavla v Bílině. I na celé řadě kněžišť v Sasku a Durynsku, kde byla napodobována vnější podoba Parlérovy kaple Všech svatých na Pražském hradě. Ostatně, byla to doba, kdy mezi oblíbenou četbu patřil i fiktivní Cestopis rytíře Johna Mandevilla (asi 1300–1370), na mnoha iluminacích přinášející zobrazení fantaskních, ideálních i skutečných měst, kterým dominovala stavba chrámu – stavba katedrály!³

Rok 1400 asi ve skutečnosti nebyl žádný přelom, ale je rokem, ke kterému můžeme vztáhnout jistý přerod Krásného slohu i užívání plamének, které se rychle rozšířilo po skoro celé Evropě – Sicílie, Francie, Flandry, německé země, Polsko, Horní Uhry, Sedmihradsko. V této době se také měnil styl pražských stavitelů. Petr Parlér zemřel v r. 1399 a dílo jeho synů se oprostilo od přísného racionálního a tektonického kánonu otce. Začalo období variací, improvizací a vůbec nové dekorativní povahy slohu, vyzařujícího z Prahy do mnoha zemí a rezonujícího na celé řadě staveb.

Proto stačí jen letmo připomenout návaznosti na pražské vzory, ale současně i jisté uvolnění vazeb, panujících mezi velikými stavebními hutěmi při významných sakrálních objektech. Vždyť bez Prahy by se nestavělo v Pasově na dómu sv. Štěpána. Dokonce ani v Řezně, městě s bohatou tradicí veliké dómské huti (kdysi mj. ovládající podobu kostela sv. Jana Křtitele v blízkém Nabburgu, či jednoho z nejčistších, avšak starších, projevů přebírání katedrálních motivů u nás – kostela sv. Mikuláše v západočeských Čechovicích), okolo r. 1400 se soustředící na západní průčelí a portál s předsíní, stejně tak jako v Landshutu

³ BRODSKÝ 2012, s. 24.

u chrámu sv. Martina, ve Vídni u Maria am Gestade, v Krakově u augustiniánů, v Košicích na portálech chrámu sv. Alžběty nebo v Miláně na oknech závěru katedrály.

Období zbývajících devatenácti let vlády Václava IV., ukončených náhlým výbuchem husitské revoluce (defenestrace 1419), bylo dobou, kdy vznikla celá řada skvělých zlatnických prací. V nich byla miniaturizována veliká architektura a jejich zlatničtí tvůrci se díky tvárnému materiálu a technice montáže dostávali ve svých smělych a fantazie plných konstrukcích dále než soudobí stavitelé.

Husitské války některé stavby předčasně ukončily, aniž by byly práce dokončeny. Tak se to stalo ve zmíněném Panenském Týnci, na stavbě malého kostelíka sv. Brikcí v Dobevi a možná i na kostele v Liticích u Plzně a především u pražské katedrály.

V následujícím období již duchovním centrem Prahy nebyla katedrála, ale Týnský chrám, jedno z nejpřednějších míst reformace.

Tehdy, jak se zdá, až na několik výjimek (takovým příkladem je jihočeské Rožmberské dominium; kostel sv. Víta v rezidenčním Českém Krumlově) domácí stavitelství ustrnulo. Čile se stavělo ale za hranicemi v přilehlých zemích, jako např. na Knížecí kapli ve wettinské Míšni; na zaklenutí hradní (později zámecké) kaple v Altenburgu; na portále s předsíní kostela sv. Petra a Pavla ve Zhořelci; v pokračování ve stavbě chrámu sv. Štěpána ve Vídni, na chrámu P. Marie v Ingolstadtu i na věži chrámu sv. Jiří v Nördlingenu (započata 1427).

Jestliže období pozdní gotiky bylo zprvu dobou slohového návratu a jistého ustrnutí, za vlády Jagellonců ale nastal nový rozkvět. Aniž by vyšly z módy, byly katedrální motivy i nadále rozměňovány v marnotratném předvádění dovednosti tvořit nejružnější variace především na téma plaménkových obrazců v kružbách oken i v užitém umění. Znovu nastal čas miniaturizace nahrávající fantazii při drobné výzdobě čtných pastoforií, portálů, dveří i truhel. Mistři malé formy, jakými byli Matěj Rejsek (okolo r. 1450–1506) nebo kameník Brikcius Gauske ze Zhořelce (činný i ve Vratislavi), se stali posledními uživateli této formy podobně jako Hans Spiess z Frankfurtu (mezi lety 1440 až 1450–1511), pro niž v období nastupující renesance již skoro nebylo v díle Benedikta Rejta (1453–1436) místo. Tak jako ji vytěsnil z Vladislavského sálu na samý okraj do klenbičky průchodu na ochoz jižní vyhlídky, tak byla na samém okraji zájmu. Tu a tam se ale ještě předváděly rafinované technické dovednosti, jakými byly visuté svorníky v saském Annabergu nebo působivá a virtuózní díla v kostele v Pirně nebo v Mostě. Katedrální oblouky se ale stále rozpínaly tam, kde bylo třeba pokračovat v započatém katedrálním díle, jako tomu bylo do 40. let 16. stol. na sv. Barboře v Kutné Hoře.

V barokním období byly katedrální motivy užívány jen příležitostně. Ke slovu přicházely především v rámci obnovy cisterciáckého klášterního kostela v Sedlci u Kutné Hory nebo benediktinského klášterního kostela v Kladrubech u Stříbra. Barokní gotika Jana Blažej Santiniho-Aichela (1677–1723) tak dala na krátkou dobu znovu intenzivně ožít motivům nejenom visutého svorníku nebo bohatého baldachýnu (předsín klášterního kostela v Sedlci) či přebohatého opěrného systému (na oltářích v Kladrubech). Stala se ale součástí i tvorby jiných mistrů, jakým byl např. František Maxmilián Kaňka (1674–1766).

Teprve v 19. století se katedrální gotika opět stala nejvyšším možným zdrojem inspirace. Bylo to zpočátku v duchu romantické a později historické nápodoby, obnovy a dokončení gotických staveb.

KAPITOLA I.

Postavení a význam pražské katedrály v architektuře doby okolo r. 1400

Životodárné i spalující slunce vzoru

Jakkoliv mohlo po smrti Karla IV. dojít k útlumu vlivu katedrální produkce na vývoj pražské architektury, stal se Pražský hrad, díky významné dominantě katedrály a blízkého královského paláce i kaple Všech svatých, při každém pohledu z města a v ohledu k životu v něm, jeho neopominutelnou a trvalou součástí.⁴

Parléřova stavební huť s desítkami kameníků a řadou kamenosochařů, řezbářů a kovářů a také dvorští malíři, iluminátoři, vyšivači, vitrážisté a zlatníci společným dílem přispívali k neobvykle tvůrčí atmosféře pražského dvora. Jako v obrovském vroucím kotli se na Pražském hradě v Praze mísily výtvarné invence italského původu se západoevropskými. Nebývale hustá koncentrace uměleckých provozů umožňovala živou výměnu mezi jednotlivými výtvarnými obory a potkávaly se tu různé umělecké generace. Sjednocujícím prvkem nebyla pouze jednotně promyšlená ikonografie panovnické reprezentace, ale i forma jejího uměleckého ztvárnění, tedy výtvarný styl. Ten ovšem nebyl vázán na jedinou uměleckou osobnost, jakkoliv jeho nesporně nejvýraznějšími představiteli byli v malířství Mistr Theodorik a Mistr třeboňského oltáře a ve stavitelství Petr Parléř.⁵

Pro úvod naší práce se blíže záměrně podíváme jen na jeden z motivů, které jasným způsobem promlouvají o významu pražské katedrály okolo r. 1400. Jedním z nich byl **kružbový pás, tvořený řadou zavěšených půlkruhových oblouků s vloženými nosy po způsobu jeptišek a s dolů svěšenými liliemi**. Zdánlivě maličkost. Drobná součást celku. Ale v základní podobě prvek odvozený od kružbového pásu pod mohutnou římsou v **kapli sv. Václava** v katedrále sv. Víta. Tedy vyňatý ze srdce katedrály. S výstavbou svatováclavské kaple počítal již první stavitel katedrály Matyáš z Arrasu (+1352), ale stavět se začala až za jeho nástupce Petra Parléře (1332/1333–1399). Kaple byla dokončena r. 1366 a o rok později vysvěcena, včetně nové tumby sv. Václava. V roce 1372 byly stěny kaple obloženy drahými kameny.

Tenhle zdánlivě nevýznamný prvek zdomácněl vzápětí na celé řadě staveb. Zvenčí katedrály byl užíván na obloucích severního točitého schodiště, ale ještě lépe mu bylo v podhradí, kde jej bylo užito k ozdobení (později zaniklé) kaple analyticky přiznané na jižním průčelí kostela sv. Michala na Starém Městě pražském, stejně jako na ochozu Staroměstské mostecké věže. Že mu byl do vínku dán dlouhý život, naznačuje jeho uplatnění na věži svatoštěpánského chrámu ve Vídni aj.

A přitom to byl prvek, který se do Prahy možná dostal v původně jiné pozici, jako prvek shora ukončující architekturu, tedy ve své podstatě jako koruna oblouků s liliemi. Tak, jak je tomu např. u chórových ohrazení v katedrále sv. Tří králů v Kolíně nad Rýnem. Tak, jak jej bylo užíváno u prolamovaných balustrád, na ukončení baldachýnů atd. Nakonec bychom se, cestou zdrobnění, s pražským motivem takového pásu zavěšených půlkruhových oblouků s liliemi směřujícími k zemi setkali i na dnes bohužel nedochovaném oltáři v podobě

⁴ CROSSLEY, OPAČÍČ 2006, 213.

⁵ FAJT 2006, 73.

Božího hrobu z Busmannkapelle v Drážďanech, zhotoveném některým z českých mistrů činných okolo r. 1400. Oltář byl provedený v tvarosloví zmenšené parléřovské architektury i pražského dvorského sochařství a původně byl umístěný v kapli sv. Bartoloměje. Později byl získán do sbírek drážďanského městského muzea, kde ale byl při náletu v r. 1945 zničen.⁶ Kaple drážďanské rodiny Busmannů byla navíc vyzdobená neméně kvalitními **figurálními konzolami**, které měly více štěstí a jsou vystaveny v nové expozici muzea.⁷

⁶ ULÍČNÝ 2009, 223–224.

⁷ MAGIRIUS 2006, 6–23.

Postavení a význam pražské katedrály v architektuře doby okolo r. 1400 / Shrnutí

Pražská katedrála, stavěná od r. 1344 zprvu Matyášem z Arrasu a od r. 1356 tříadvacetiletým Petrem Parléřem, v mnohém odráží ambice Karla IV. a nového arcibiskupství stejně jako poučení jejich stavitelů z jihofrancouzské (Narbonne, Carcassonne, Rodez) a porýnské i švábské oblasti (Kolín n. Rýnem, Švábský Gmünd). Zvláště za P. Parléře se Svatovítská katedrála stala jednou z nejvýznamnějších staveb Evropy, ne-li velikostí, tak zcela jistě hojností a významem novátorských myšlenek.

O stavbě katedrály jsme dosti podrobně zpraveni díky dochovaným stavebním účtům (tzv. Týdenní účty z let 1372–1378). Z nich, z nápisových polí nad bustami vnitřního (dolního) triforia a nápisové desky na jižním průčelí, pramení základní poznání organizace a práce svatovítské huti v době, kdy ji vedl P. Parléř. Stavitel pocházel z rozvětvené rodiny – jeho strýc z otcovy strany byl stavebním mistrem na dómu v Basileji i münsteru ve Freiburgu im Breisgau, starší bratr Michal působil ve Zlaté Koruně atd.

Katedrála, jako stavba vysoko čnící nad Hradem a Prahou, ale také jako symbol, se postupně vryla do podoby dalších staveb prostřednictvím napodobování některých jejích detailů, a neváháme říci, i novinek. Dokonce i soudobá knižní malba rychle reagovala na některé architektonické motivy (zavěšený svorník a prohnutý vimperk). Jistě to souvisí i s problematikou dvorského umění, kde se umělci navzájem ovlivňovali a předháněli (ať již to byl architekt, sochař, kameník, zlatník, malíř nebo iluminátor). Navíc její tvůrce Petr Parléř (1332/1333–1399; v Praze činný od r. 1356) byl doslova lidským svorníkem spínajícím několik dovedností a zvládajícím práce na ostatních stavbách, které vedl.

Výjimečnost katedrály si uvědomíme při pohledu na řadu architektonických detailů, tvořících součást celku, jako jsou Parléřovy visuté svorníky ve Staré sakristii (reagující na starší vzory – klenbu brány papežského paláce v Avignonu i nedochovanou klenbu kaple sv. Kateřiny ve Štrasburku) nebo opěrné pilíře s opěrnými oblouky. Opěrné pilíře byly ukončené fiálami posetými na hranách kraby a završenými křížovými kytkami. Na pražské katedrále se v díle obou jejích architektů také často setkáváme s na koso postavenými opěrnými pilíři (opět starší motiv). U sv. Víta také došlo k rozmnožení motivu zavěšených oblouků a lilií s vloženými nosy jeptišek. Každému byly viditelné coby zavěšené na opěrných pilířích chrámu, ale také doprovázející mohutně předstupující římsu obíhající uvnitř skoro celou kapli sv. Václava (dokončena 1366) a přizdobující archivoly jejích přízemních klenebních žeber, před jižními okny kaple téměř na způsob krajkoví. Právě z katedrály byl tento motiv hojně přebrán v Praze, jak dokládají např. jižní stěna kostela sv. Michala na Starém Městě, ochoz Staroměstské mostecké věže a noha arkýře kaple Staroměstské radnice. Dalším motivem, který je s pražskou katedrálou významně spojený, je plaménková kružba, uplatňující se na pastoforiu v kapli sv. Václava, v nadpraží portálu vedoucího do Staré sakristie a ovládající kružbu okna Martinické kaple. Novátorsky zapůsobila i nápisová deska na jižním průčelí Velké věže při Zlaté bráně a vůbec jižní vstup do katedrály – Zlatá brána.

Zvláště huť druhého stavitele katedrály dala příležitost celé řadě různých kameníků a sochařských mistrů. Od velkých realizací, jako jsou náhrobky přemyslovských knížat a králů, přes busty v obou triforiích až po drobné maskarony i nejrůznějším způsobem se pitvořící a šklebící fantaskní monstra, často se špalíkovými očima, při archivoltách oken. Součástí katedrální architektury je také kamenosochařská výzdoba nejrůznější podoby

(heraldická, figurální, rostlinná nebo zvířecí). Její nedílnou součástí jsou chrliče, ať již funkční, tj. odvádějící vodu, nebo jen dekorativní. Jinou příležitostí pro sochaře činné v huti byly oltáře, náhrobky, konzoly, baldachýny, hlavice a svorníky.

V době vlády Václava IV. (1361–1419; vládl v letech 1378–1419) nastal zlatý věk užívání nejokrasnějších forem převzatých z katedrálního stavitelství. Mnohé stavby založené jeho otcem Karlem IV. (1316–1378; vládl v letech 1346–1378) byly dokončovány a ke slovu přišla jejich výzdoba. Nešlo tehdy o žádný samostatný slohový proud, ale součást základního toku stylu nazývaného Krásný sloh a vnímaného jako internacionální gotika. Jak ukazuje rozrod nejenom Parlěovy rodiny, staveb, které její příslušníci vedli, ale také vyzařování stylu z Prahy i do vzdálených míst, je takové vnímání oprávněné. Pražská tvorba byla napodobována na řadě míst, kam také přicházeli i žáci katedrální huti. Proto se setkáváme s neuvěřitelně hustou sítí staveb, které vykazují jasné poučení centrem stylu.

Zde sehrál nezastupitelnou roli i význam Prahy jako politického a kulturního centra říše, byť její význam s blížícími se husitskými válkami jako by pohasínal. V době okolo r. 1400 ale byla Praha středobodem zastiňujícím jiné evropské metropole a úspěšně soupeřící s Londýnem, Paříží, Římem, Florencií a jinými městy. V následujícím období se ale Praha dostala do jisté izolace, ve které rozvíjela „své umění“, až nastalo jisté „manýristické období“ stylu a následná „retardace“, která ale již není předmětem našeho zájmu.

Pražské vyzařování jasně ovlivnilo tvorbu v Krakově, Vídni nebo Míšni, Drážďanech, Pirně, Jeně, Langensalze, Altenburgu, Erfurtu, Magdeburgu, Tangermünde, Amberku, Ansbachu, Bayreuthu, Norimberku, Rothenburgu, Zhořelci, Budyšíně, Žitavě, Pasově, Řezně, Landshutu, Vratislavi, Kladsku, Brně, Bratislavě, Budapešti, Košicích, Ptuj, Kluži i Brašově. Výčet by byl opravdu dlouhý, základní teze je ovšem jasná: na mnoha těchto místech bylo umění přišlé z Prahy pouze rozmělněno a měnilo se v co nejokrasnější formu, poplatnou touze po dekorativnosti, při níž se pádlost, spojená zprvu s P. Parlěm, pozvolna vytrácela.

Pro dobu okolo r. 1400 se stala charakteristickou celková protaženost až vyzáblost forem, při které se baldachýny, zprvu určené pro sochy, staly až příliš úzkými i vysokými, podobně jako všechny niky, členící opěrné pilíře jižní, tzv. vysoké věže (stavěné v 60.–90. letech 14. stol.).

Jižní věž pražské katedrály byla napodobována ve Vídni. Jenže jižní věž (též zvaná vysoká) vídeňského dómu sv. Štěpána (založená asi r. 1359) se vyznačuje právě mnohem více dekorativnějším účinkem a jasnějším způsobem zužování hmoty. To u pražské věže nevidíme, navíc jen tušíme, jak měla být (podle dochovaných nárysů) ukončena.

Co obě věže spojuje, je rafinovaný způsob pronikání profilací opěráků, ubírání a přidávání hmoty, kamenosochařský detail (obří konzoly) aj. Co je ale vzájemně odlišuje na první pohled, je, že v Praze je Zlatá brána vedle věže, jejíž přízemí obsahovalo Hazmburskou kapli, zatímco ve Vídni se součástí přízemí věže stal jižní portál se široce rozevřenou předsíní, která sice ve své skladbě vychází z pražského vzoru, ale posouvá dekorativní povahu stylu ještě dále, než to bylo vlastní tvorbě Petra Parléře.

Protože vztahu Prahy a Vídně v době okolo r. 1400 již byla věnována dostatečná pozornost, zůstaňme na domácí půdě.

Můžeme se domnívat, že první z věží v celém Českém království, které na výstavbu vysoké věže pražské katedrály navázaly, byla **věž chrámu sv. Mikuláše** (později sv. Jiljí) v Nymburku, jenže časové vročení to nepřipouští. Nymburská jižní věž vznikla v letech 1375–1380, a tak pražskou věž předběhla. Samozřejmě, že tou dobou byly dokončeny nejenom plány pro pražskou věž, ale položeny i její základy. Přímá inspirace to ale nebyla, a proto je třeba hledat jinde. Možná u věží západního průčelí kostela sv. Sebalda v Norimberku a pravděpodobněji u věže katedrály v Míšni.

Tak jako tak, neznámý stavitel nymburské věže dokázal zvládnout technické obtíže staveniště, kterými byly písčité podloží i spodní voda, doposud se projevující v trhání cihlového zdiva staršího kostela, a vsadil na velmi kvalitní způsob stavby, výhradně ze světlých pískovcových kvádrů, což dalo věži i doposud užívané pojmenování Bílá věž. Samotná stavba se ale stala natolik těžkou, že se její váha projevila v odpojení i borcení nejbližšího cihlového zdiva trojlodní baziliky, což je dobře patrné při pohledu zvenčí.

V přízemí věže byla původně plánována jednoduchá klenba, po které zůstaly stopy v podobě odtesaných výběhů. O něco výše nad ní později, snad do 80. let 14. století, osadili v koutech čtyři zdařile provedené figurální konzoly se symboly čtyř evangelistů Nového zákona; sv. Matouše (anděl), sv. Marka (okřídlený lev), sv. Lukáše (obětní dobytče) a sv. Jana (orel). Z nich vybíhá hvězdová klenba.

V západní stěně v přízemí věže je i portálek s městským znakem. Nevelký a štíhlý portál má stlačený překlad s tympanonem, v jehož středu je kruh s vloženým, na koso položeným a ve své podstatě i vtipně zkráceným městským znakem. Zřejmý projev sebe prezentace královského města snad kdysi dával každému přichozímu najevo, že stavebníkem věže bylo město a ne fara. Věž se tak stala hláskou i symbolem, vysoko strmicím nad střechy města i věže jeho opevnění.

Citací převzatou z pražské katedrály je i drobný portálek vedoucí na hudební kruchtu, který je stylově blízký západnímu portálu kaple sv. Václava. Vztah se projevil i v kamenosochařské výzdobě, která také napodobuje pražský vzor – nadpraží je opatřené ve vysokém reliéfu provedenou tváří Kristovou.

Sebevědomí i příslušnost k pražské katedrální huti též vyjadřují znaky uplatňující se na dvou stranách nejvyššího podlaží zvonice. Na západní straně je pět znaků; odleva to jsou: znak města Nymburku (se lvem ve skoku výjimečně směřujícím od věže doprava), slepý znak, znak Slezska, Moravy a Čech. Na jižní straně jsou osazeny dva erby přínáležející městským řemeslnickým cechům.

Všechny znaky byly provedené zručným kameníkem ve velké a ozdobné formě s jasně čitelnými obrysy. Jejich autor navázal na znaky tesané k výzdobě nejprřednějších staveb lucemburské Prahy. Není v nich nic rozpačitého. Ten, který je ale osazoval, se zřejmě vzdal jakékoliv snahy po symetrickém rozmístění znaků.

Z historie královského věnného města víme, že důvodem ke stavbě chrámového trojlodí byl velký požár města v r. 1343. Stavbu kostela podporoval, tehdy ještě markrabí, Karel IV. Svorníky na klenbách v hlavní lodi svědčí, že stavbu spolu s ním podporoval i Jan Očko z Vlašimi. Bylo to ještě v době, kdy byl olomouckým biskupem (1353–1364). Největší stavební ruch tak spadl do let 1350–1360. Jako první vznikly všechny obvodové zdi s okny a dvěma, poněkud těžkopádně profilovanými, portály a o něco později klenby i mezilodní arkády.⁸ Když stavěli mohutnou věž, bylo třeba část nejbližší cihlové zdi zbořit, a proto se do ní na jižní straně dostaly velké pískovcové kvádry.

V Nymburku se do souvislosti s pražským katedrálním sochařstvím někdy, dosti unáhleně, dává i socha sv. Mikuláše s klečícím donátorem, jejíž originál je od r. 1942 umístěný uvnitř chrámu. Socha, kdysi zdobící průčelí věže v horních podlažích, je ale příliš poškozená povětrnostními vlivy a ani způsob modelace draperie nesvědčí o její vyšší výtvarné úrovni.⁹ Přesto v době vzniku přínáležela k těm lepším ohlasům tvorby pražské huti, byť jí chyběla velkorysost pražských předloh.

Opusťme ale polabskou nížinu a vraťme se do Prahy. Zde totiž vůbec nevíme, do jaké míry se podoba vysoké věže katedrály odrazila na výzdobě dalších pražských věží. Samozřejmě, že žádná z nich ji v bohatství kamenické práce nemohla dostihnout. Přesto ale mohla být inspirací alespoň pro věž kostela Pokory P. Marie pod Vyšehradem. Tuto mohutnou věž dnes známe již jen z pražských vedut, a tak víme, že byla členěná kružbovými vlysy a úzkými slepými nikami, provedenými ať již z kamene nebo z cihelných tvarovek. Kostel, jehož zasvěcení se v pohusitském pozdně gotickém období změnilo na patrocinium sv. Alžběty, se nedochoval. Jako špitální kostel jej při cestě podél potoka Botič na území vyšehradské kapituly, ležícím mezi Novým Městem a Vyšehradem, založil druhý pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimě v roce 1354. Dohled nad špitálem vykonával probošt kapituly se dvěma kaplany, kteří zde sloužili bohoslužby. Z historie Prahy víme, že když byl nad hlavním městem království v r. 1413 vyhlášen interdikt, chodili pražští katoličtí měšťané

⁸ MENCL 1948, s. 68.

⁹ Je otázkou, zda socha nebyla původně umístěna nad západním portálem, protože na nejstarších vyobrazeních věže chybí. K věži a celému kostelu naposledy: ŘEHOUNEK 2008, 20.

na bohoslužby na Vyšehrad, protože se na tamní kapitulu vyhlášení zákazu mší a sloužení církevních obřadů nevztahovalo. Kostel byl zbořený za vlády Josefa II. v roce 1776, kdy spadla neudržovaná klenba opuštěné stavby. Dnes je na jejím místě škola.¹⁰

Všechny ostatní pražské kostelní věže byly strohé hranolové zvonice rytizované jen římsami a velkými okny, jen výjimečně paneláží (jako např. u sv. Jakuba) a nebo měly podobu štíhlých zvoníc, jejichž spodní čtvercový půdorys se v horních podlažích měnil v polygonální (jako třeba u sv. Kateřiny). Žádná z nich se nemohla rovnat věži katedrály.

¹⁰ Nejvíce vyobrazení kostela přináší kniha: Kašička, Nechvátal 1985, obrazová příloha č. 4, 5, 7, 8, 9, 11. Ke kostelu též: NECHVÁTAL 2004, s. 93–95.

Jižní věž pražské katedrály / Shrnutí

Stavba pražské katedrální věže měla jistou paralelu ve stavbě **věže chrámu sv. Mikuláše (později sv. Jiljí) v Nymburku**. Ta byla postavena v letech 1375–1380, a tak pražskou věž předběhla. Tou dobou byly pro jižní věž katedrály dohotoveny plány a položeny i její základy. Zdá se, že věž v Nymburku je více inspirována západními věžemi kostela sv. Vavřince v Norimberku (Lorenzkirche) i věží při jižní příčné lodi katedrály v Míšni než Prahou. Její tvůrce byl zkušený mistr, detaily provedení ovšem zaostávaly za úrovní pražské tvorby. V přízemí věže byla původně plánována jednoduchá klenba, po které zůstaly stopy v podobě odtesaného výběhu. O něco výše nad ní, později, snad ještě v 80. letech 14. stol., osadili v koutech čtyři zdařile provedené figurální konzoly se symboly evangelistů. Z nich vybíhá hvězdová klenba.

V západní stěně v přízemí věže je i portálek s městským znakem. Jeho nevelký a štíhlý portál má stlačený překlad s tympanonem, v jehož středu je kruh s vloženým, na koso položeným městským znakem. Sebevědomý projev reprezentace královského věnného města dával každému najevo, že stavebníkem věže je město a ne fara. Věž je hláskou i symbolem, strmicím nad střechami domů i věžemi opevnění.

Podobný malý portálek vede z věže i na varhanní kruchtu. Stlačený tvar obou portálů připomene nadpraží západního portálu svatováclavské kaple v katedrále. Portálek na kruchtu je navíc, podobně jako v katedrále, ozdobený hlavou Krista. Inspirace dílem svatovítské huti je jasná, i když provedení zaostává za vzorem.

Sebevědomí a příslušnost k pražské katedrální huti též vyjadřují znaky na dvou stranách nejvyššího podlaží zvonice. Na západní straně je jich pět, na jižní straně dva. Všechny tyto zemské znaky a cechovní erby provedl zručný kameník ve velké formě s jasně čitelnými obrysy.

V Praze mohla na velkolepost jižní věže katedrály navazovat zřejmě pouze **věž kostela Pokory P. Marie pod Vyšehradem** při špitále, založeném arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi r. 1354. Věž známe jen ze starých vyobrazení, protože byla spolu s kostelem zbořena za vlády Josefa II.

Týnský chrám – protějšek katedrál

Nejvýznamnější staroměstskou církevní stavbou doby Karla IV. i Václava IV. je bezpochyby kostel P. Marie před Týnem, dominanta města i náměstí. Stavba vznikala od pol. 14. stol. ve značném rozvinutí vertikální architektury. Vnějšek kostela, značně převyšujícího všechny střechy domů, působí stroze. Členitost se soustřeďuje především na střední závěr, jehož vysoká a štíhlá trojdílná okna s dosti bohatou profilací ostění a jednoduchými plaménkovými motivy v kružbách zabírají převážnou plochu stěny mezi hmotnými opěrnými pilíři. V oknech bočních závěrů a bočních lodí převažují kružbové vzorce druhé třetiny 14. stol., takřka bez plamének. Plaménkové motivy, vyjadřující přímý ohlas Svatovítské katedrály, naopak ovládly okna hlavní lodi. Její velké šestidílné západní okno, jako by dodatečně vsazené do průčelí, obsahuje kružbu silně ovlivněnou vzorcem kružeb Martinické kaple a kaple sv. Zikmunda v chrámu sv. Víta z doby před a těsně po r. 1360.¹¹ Když vstoupíme do chrámu, ocitáme se v prostoru, ze kterého se vydělují jen některé kamenosochařské prvky. Všechny jsou kvalitní a na všech promlouvá postupné zrání slohu a jeho proměna od jasných tvarů přes zženštilou uhlazenost až po rustikální formu. Zatímco jižní sedile je svou výzdobou mnohem těžkopádnější než severní, kde jsou podobizny krále a královny, tak když se díváme na konzolu ze severní lodi týnského kostela, tak jako by se nás dotkl nejjemnější závan lyrického slohu, jako bychom znovu zahlédli nevýslovný klid, jako když se díváme na jemnost žen, ladná gesta a splývavé pláště v měkkých křivkách na jedné z iluminací Bible Václava IV. představující královnu ze Sáby, přinášející Šalomounovi dary.¹² Stačí si do klečící královny promítnout naše, moderní, představy o královně Johanně a do sedícího pyšného, ale i moudrého vladaře osobu krále Václava. Neuvěřitelná, tichá a vznešená, jemná a opravdová krása.

Týnský portál se vyznačuje skutečností, že jeho značná část je původní. I když některé části byly vyměněny či povrchově upraveny (znovu vyhlazeny a ubrány ve hmotě), nebyl pravděpodobně výrazně pozměněn jejich vzhled, jak se tomu za oprav a puristických úprav v druhé polovině 19. a na počátku 20. stol. dělo. Špatný stav portálu vyvolal po roce 1905 snahu po jeho konzervaci a opravě. Proto byl stavitel František Mikš pověřen provedením nákresů a rozpočtu. Konzervátor Luboš Jeřábek se ale r. 1909 zamítavě vyslovil k předpokládaným výměnám některých soklů, baldachýnů a sošek i svorníku. Až r. 1931 byla na návrh Státního památkového úřadu snesena horní polovina opukového reliéfu portálu a nahrazena odlitkem z umělého kamene, část reliéfu byla kopií ale nahrazena již dříve, mezi lety 1906–1908.¹³ Významově i slohově bývá dílo Mistra tympanonu (dvou mistrů) přirovnáváno k dílu Mistra Třeboňského oltáře. Vyjma reliéfů je celý portál z jemnozrného tvrdšího pískovce jemně opracovaného, tam, kde byl poškozen, byly jeho plochy zbroušeny.

¹¹ LÍBAL 1983, 286–290.

¹² Královna ze Sáby přináší Šalomounovi dary. Bible Václava IV., 3. díl, 1391–1395, fol 45v., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2761. Brodský, obr. 116, s. 102.

¹³ Dnes je nad portálem osazena kopie reliéfu; originál (skládající se z pěti desek s výjevy: Bičování Krista, Ukřižování, Korunování Krista trním, Andělé přijímají duši kajícího se lotra, Bůh Otec s holubicí Ducha svatého, ďáblové se zmocňují duše zlého lotra) byl dlouhodobě vystavený ve sbírkách Národní galerie na Pražském hradě (odlitek je v Lapidariu Národního muzea).

Při opravách došlo k ubrání hmoty a k pravděpodobnému setření některých kamenických značek – zejména v dolní části. Uspořádání portálu je velice složité, proto jeho popis zjednodušíme.

Portál vyplňuje plochu mezi dvěma prodlouženými opěrnými pilíři druhého klenebního pole severní chrámové lodi, které spoluurčují jeho vzhled a taktéž jej typově zařazují. Široce rozevřená architektura portálu přechází i na čelní a vnitřní strany opěráků. Vlastní, velice úzký vchod s hrotitým obloukem, k jehož prahu vede pět schodů, je vyzdoben profilací s plastickým listovým vyrůstajícím z tlam nestvůr a hlav ve žlábcích archivoly a je obklopen šikmým, bohatě členěným ostěním s polokruhovým zakončením a plastickým tympanonem. Lomený vchod má jasně profilované ostění, vnitřní hrušková profilace roste z baldachýnků, pod nimi stojí na konzolce poškozené postavy anděla a Panny Marie, znázorňující Zvěstování. Ve cviklech nad lomeným obloukem vnitřního portálu jsou vsazeny obnovené znaky český a říšský. Jemná profilace ostění i archivoly kolem tympanonu přerůstá i na vnitřní strany obou opěráků. Převýšený půlkruhový tympanon je složen z opukových desek. Portálové ostění přechází na vnitřní stěny obou opěráků. Nad podnožím jsou po obou stranách vloženy krátké polygonální příporky, vcholíci profilovanými hlavicemi, na nichž měly stát sochy. Odshora je chránily baldachýny uplatněné v hustém sledu dokola i v archivoltě. V úrovni okosení portálové podnože jsou na rozích i uprostřed čelních stran opěráků osazeny nestejně silné konzolové příporky. Střední nejslabší vrcholí prostými hlavičkami. Vnitřní příporka je nejsilnější, lehce obalená kružbovým panelováním. Nese mohutné hlavice vpravo s postavami dvou andělů vedoucích lva a jelena (býka), vlevo Mojžiš mezi sedícími anděly. Slabší vnější přípory, poněkud úsporněji členěné, vrcholí figurálními hlavicemi, vpravo proroci, vlevo orel, fénix a pelikán. Na krycích deskách dvojic rohových hlavic jsou osazeny podstavce pro sochy, členěné jemným kružbovým panelováním. Pod patkou archivoly s jemným členěním rozvedeným do plochy jsou drobné konzolky, vlevo jedna s maskou, vpravo s panelováním. Zevní archivolta posázená vyschlými kraby vybíhá do oslího hřbetu završeného kytkou, v přechodu s motivem Veraikonu. Vnitřní archivoltu provází volné kružboví, sled obloučků s jeptiškami, ukončených dole liliemi. Předsínka je překlenuta šestidílnou žebrovou klenbou.

Severní portál chrámu je citovou destrukcí. Hmota, zdánlivě pevně a staticky sevřená mezi opěráky kostela, se rozpadá do řady jednotlivých motivů, architektonických prvků, kamenosochařských dílek, někdy tak drobných, že je najednou neuvidíme. Pokaždé je co obdivovat a objevovat. Jde o rozpad odpovídající dekadentní povaze dvorského umění, rozložení na části, ze kterých kdysi vznikala klasická gotika, a přitom na části, se kterými již nemá nic společného. Zdá se, že některé niky vůbec nepočítají s možným osazením soch, zatímco v jiných ještě zůstaly po sochách dokonce skoby. Při detailním průzkumu nalezneme i kamenické značky. A některé z nich jsou příbuzné těm z kostela v Panenském Týnci. I proto je stále otázkou přesné časové vročení portálu, který je na jedné straně závanem katedrálního prostředí do města v podhradí a na druhé straně svým, jako by nevhodným umístěním vytváří skoro manýristický prožitek překvapení, náhlého se otevření na konci úzké uličky. Velkolepý portál je stále potměnlý stínem severní strany kostela. Veliký vstup s úzkou vlastní brankou. Veliká kulisa a forma, která ale vznikala příliš pozdě na to, aby byla dokončena.

Týnský chrám – protějšek katedrály / Shrnutí

Nejvýznamnější církevní realizací na Starém Městě pražském za vlády Karla IV. a jeho syna Václava IV. byl kostel Matky Boží před Týnem. Bazilikální stavba s dvojicí západních věží rostla pomalu od poloviny 14. stol. Zřejmě kvůli staveništi obklopenému ze všech stran domy, rostla ne do šíře, ale do značné výšky. Přesto se okna snaží být v daných možnostech co největší. V oknech bočních lodí a jejich závěrů převažují běžné kružbové obrazce druhé třetiny 14. stol., zatímco v oknech hlavní lodi víří a rotují plaménky. Ty ovládly i veliké šestidílné **západní okno**. Jeho kružba byla ovlivněna kružbami v oknech Martinické kaple na jižní a kaple sv. Zikmunda na severní straně pražské katedrály. Předloha ze 60. let 14. stol. tak byla na Týnském chrámu realizována a překonána v 80. letech 14. stol.

Vedle plaménkových oken na Týně zaujme i monumentální **severní portál** a výzdoba **sedilí** v závěrech bočních lodí. Problematika severního portálu je spojena s určením osob a doby vzniku díla. Rozpoznáme zde trojí styl práce a věříme, že dílo bylo provedeno v 80. letech 14. stol. Podobně, snad v 90. letech, vznikla v severní boční lodi uvnitř chrámu drobná **konzolka královny**, v doteku nejjemnějšího závanu lyrického slohu; jako bychom znovu zahlédli nevýslovný klid, jako když se díváme na jemnost žen, ladná gesta a splývavé pláště v měkkých křivkách na iluminacích Bible Václava IV.

Do pozdního 15. stol. přechovala tvarovou tradici jihočeského „krásného“ portálu skupina několika chrámových portálů. Především to byl **západní portál farního kostela sv. Jakuba v Prachaticích** a z něj vnější ostění, protože střední sloupek byl na konci 15. stol. vyměněný. Tak jako v Bavorově, tak i zde jsou pod společným lomeným tympanonem se stříškovou římsou sdružené dva sedlové portálky. A stejně tak jsou opatřené jednotlivé pruty ostění nevelkými soklíky se svislým vyžlabením (prolákým kanelováním).

Na obdobném schématu později vznikly i oba **portály vedoucí do chrámu sv. Bartoloměje v Plzni**. Jsou ale pouze jednodílné. Do jejich původně strohé architektonické osnovy byly vnesené baldachýny, kraby a konzoly. Václav Mencl si také povšiml skutečnosti, že se jednotlivé pruty ostění a stříškové římsy tympanonu již lištovitě na rozích prostoupily.

Nejmladší z této malé, ale významné skupiny je **severní portálek kostela sv. Petra a Pavla** v nedalekých **Liticích**. Jeho „tvarová kostra se už úplně uvolnila, takže obě postranní fiály se už odloučily od vlastního portálu a sedla vnitřního otvoru dostala bohatší pozdě gotický tvar, připomínající typy bavorské, s nadpražím se tu prostupují oblá těla kuželových konzol tympanonů. Zároveň zmizela také ostrost a určitost profilace a na její místo nastoupila modelace světlem a stínem, tedy impresionistická.“¹⁴ Dokončení portálu znemožnily husitské války, takže jeho plastiky zůstaly jenom v neopracovaných hrubých bosách.

Proč se takový portál uplatnil právě v Liticích? Vedle blízkosti Plzně je jedním z klíčů k otázce zřícenina hradu, stojícího na příkrém ostrohu na pravém břehu řeky Radbuzy, a druhým klíčem zdejší význam chotěšovského kláštera. Litický hrad byl, po hradu Plzni, jedním z nejstarších hradů na Plzeňsku a jedním z prvních šlechtických hradů vůbec. Již v r. 1212 se po něm psal Oldřich z Litic z rodu Drslaviců. Později patřil pánům z Potštejna (v r. 1318 byl dobyt vojsky Jana Lucemburského), kteří jej v roce 1367 prodali chotěšovskému klášteru, s jehož rozsáhlým panstvím sousedili.¹⁵ Klášter hrad i statek pronajímal různým šlechticům, zprvu Heřmanu z Nečtin a od r. 1404 Janu z Hrádku, bratru chotěšovského probošta Sulka.¹⁶ Ve 14. stol. klášter vzkvétal; jeho majetek před husitskými válkami čítal na 56 vesnic. Po r. 1380 získal probošt Sulek od papeže právo užívat infule a berly. Sulek, oblíbenec krále Václava IV., proslul dokonce jako válečník, který v r. 1384 u Hradce poblíž Stodu porazil Bavyry a sám vtrhl r. 1406 na jejich území. Původní středověkou podobu kláštera, který značně utrpěl za husitských válek i zástavbou majetku císařem Zikmundem Lucemburským, zcela zakryly raně a vrcholně barokní přestavby.¹⁷ Někdy ve 16. stol. hrad pomalu nahradila tvrz ve vsi, a protože klášter hrad nepotřeboval, změnil se ve zříceninu (ve 20. století navíc porušenou lomem).¹⁸

¹⁴ MENCL 1948, s. 150.

¹⁵ Chotěšovský klášter premonstrátek založil v r. 1200 západočeský velmož Hroznata, známý jako zakladatel premonstrátského kláštera v Teplé. V r. 1227 zde již stál chrám sv. Václava, ve kterém byla pohřbena Hroznatova sestra Vojslava. První jeptišky přišly z Doksan.

¹⁶ Za něhož byl v blízkosti založen velký rybník, pojmenovaný po něm Sulkov a dnes již zrušený.

¹⁷ ANDĚL 1984, s. 111–112.

¹⁸ ANDĚL 1984, s. 175.

Změna portálové architektury / Shrnutí

Na sklonku 14. stol. docházelo k rychlé proměně chrámového vstupu. Portál se stal jedním z nejvýznamnějších míst výzdoby kostela, možná ještě více než v minulosti.

V názorném kontrastu je kružbové schéma západního portálu chrámu sv. Jakuba v Kutné Hoře s kružbou okna nad ním. Zatímco dole je symetrické uspořádání, tak nahoře je plaménky vnesený pohyb a neklid.

Jiné směřování naznačuje široce rozevřený, pozdně goticky upravený, západní portál farního kostela sv. Jakuba v **Prachaticích**, kde se v nadpraží ocitají tři konzolky. Portál je blízký jižnímu portálu kostela Nanebevzetí P. Marie v **Bavorově**, se kterým jej spojuje i materiál, ze kterého je vytesaný. Nedokončené zůstaly portálky kostela v **Liticích** u Plzně a v **Dobevě** u Strakonice. Zatímco u Litic je známa vazba na Chotěšovský klášter premonstrátů, tak kostel v malé obci na Strakonicku stavěl místní zeman, závislý na pánech ze Strakonice.

Při pohledu na jižní průčelí pražské katedrály si mnohdy neuvědomujeme, jak významně mohl vzhled a uspořádání původní románské stavby ovlivnit gotickou katedrálu. U baziliky je téma dobře sledovatelné, ale přehlížené. Románská bazilika, která mezi lety 1060–1096 postupně nahradila starší a již nedostačující rotundu sv. Víta, totiž překvapivě nebyla opatřena žádným monumentálním portálem, jak bychom u takové stavby předpokládali.

Bazilika byl kostel vícenásobného zasvěcení, prostorný a architektonicky velkoryse pojatý. Vystavěna byla na příkaz knížete Svyatopluka II. (+1061) a dokončena za vlády jeho bratra Vratislava II. (+1092). Byla to trojlodní stavba se dvěma chóry, z nichž východní a hlavní byl zasvěcený sv. Vítu, Václavu a Vojtěchovi a západní chór Panně Marii. Západní část měla ještě příčnou loď a dvě věže a téměř se dotýkala apsidy kaple biskupského paláce. Velkorysé založení hlavního chrámu souviselo nepochybně se snahou o povýšení pražského biskupství na arcibiskupství a českého knížectví na království.¹⁹

Přesto ani jeden z jejích tří, díky archeologickým výzkumům známých, portálů neměl patřičný monumentální nástup. Severovýchodní vstup nepřipadá v úvahu, severozápadní vstup vedl přes hřbitov a jižní, pravděpodobně prameny připomínaný jako *ostium magnum*, se také nejeví jako ideální.²⁰ Je ale významné, že poblíž hlavních dveří baziliky byl umístěný hrob sv. Vojtěcha.

Možná, že právě toto vše způsobilo snahu vytvořit u katedrály co možná nejmonumentálnější vstup, portál, bránu plnou symbolů a významů. Z této potřeby vznikla Zlatá brána, ojedinělá nejen svou architektonickou podobou a výzdobou, ale také umístěním. Záhy po dokončení byla napodobována a byly z ní vybírány nejrůznější architektonické motivy, někdy skládané téměř aditivním způsobem.

V souvislosti s katedrálním portálem je vhodné připomenout, že okolo r. 1400 došlo také ke změně způsobu kamenosochařské práce ve svatovítské huti, směřující ke zrychlení práce. Změna se týkala především způsobu opracování kamene a rychlejšího osazování, při kterém si kameníci vypomáhali železnými trny. Právě na Zlaté bráně je mnohé ze členění stěn předsíně provedeno tímto způsobem.

V prvních desetiletích 15. stol. došlo k formálnímu zvratu slohu, navazujícímu na vývoj (nejen) architektury v předhusitském období v Čechách. V domácím umění nastala stagnace a k rozvoji docházelo jen výjimečně a pouze tam, kde bylo možné stavět a kde kameníci poučení pražskými stavbami byli schopni sloh dále rozvíjet, pouze tam neustrnul a nezměnil se v pouhou dobře zvládnutou manýru utíkající se k dekorativnosti nebo zhrublé expresivnosti.

Brána bičování

Nejlépe to dokládá **předsíň** (zvaná Grosse Halle) **chrámu sv. Petra a Pavla ve Zhořelci** (Görlitz). Počátkem 15. stol. byl zdejší městský chrám výrazně rozšířen. Po r. 1423 se stavěla jižní loď a při ní předsíň, sloužící jako hlavní chrámový vstup obrácený k větší části města i k hlavním ulicím vedoucím od náměstí k řece Nise. Od r. 1426 zde začali pracovat dva stavitelé pocházející z pražského okruhu Petra Parléře, které navíc výjimečně známe i jmény; byli to Hans Knobbloch a Hans Baumgart(en). Nejméně do r. 1443 vedli

¹⁹ CHOTĚBOR/SVOBODA 1990, s. 11.

²⁰ MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2000, s. 54.

zhořeleckou stavební huť. Po r. 1429 následovala i stavba severní lodi. A okolo roku 1430 vznikla kamenosochařská výzdoba již zmíněné předsíně.²¹

Je otázkou, zda se již od počátku počítalo se stavbou předsíně předložené před portál na způsob samostatné architektury vyčleňující se z celku. Její věžovitou podobu výrazně pozměnily renesanční a po požáru i barokní úpravy; přesto si ji lze i dnes dobře představit v původní kráse. K předsíni od západu a východu vedou dvě předložená a otevřená schodiště. Samotná předsíň je od jihu osvětlována velkými okny, pod nimiž je uvnitř kamenná lavice. Co největší okna uvnitř vytvářejí světlý prostor, který se stává rafinovaným jevištěm pro další hru; uvnitř stojí sloup, jehož hladký dřík je zhotovený z mramoru červené barvy (možná, že je dokonce ze sliveneckého mramoru, správněji nazývaného vápenec, lámaného v lomech poblíž Prahy). Na sloup, prostřednictvím velmi jednoduché hlavice, dosedají dva zdánlivě půlkruhové, ale ve skutečnosti stlačené oblouky vnitřní předsíně, vystupující na půdoryse trojúhelníka a díky sloupu dělené do dvou vstupů – inspirace pražskou katedrálou je zjevná a nijak nezastíraná. Teprve nad sloupem a nad zkosenou hranou čela zdíva je další, nevysoký sloupek, ze kterého vyrůstají volná žebra síťové klenby. Zvenčí předsíň vrcholila osmibokou věžicí, která byla původně vyšší a prolomená lomenými kružbovými okny s archivoltami přizdobenými kraby a s nárožími zdůrazněnými vysokými fiálami. Vertikální směřování celé stavby, samostatně přesazené před jižní průčelí kostela, dotvářela štíhlá jehlancová střecha. Tato horní věžice byla snesena do poloviny své výšky po požáru v r. 1691.

V horním podlaží předsíně, otevírajícím se do chrámového vnitřku, jsou k r. 1441 písemně zmiňovány varhany (Kleine Orgel) a v nikách po stranách vnitřní předsíně stávaly dvě velké sochy sv. Petra a Pavla.²² Celá architektura portálu a vnitřní i vnější předsíně vznikla mezi lety 1426–1430.²³

Zajímavá je pravoúhlá podoba oken při předsíni. Zatímco okna předsíně připomenou francouzské (burgundské) vlivy, tak okna na západ od předsíně v přízemí chrámové lodi jako by přišla z Anglie. Ve své podstatě vznikla díky slohovému návratu, který lze vyjádřit zhruba takto: nejprve tvary převzaté z církevní architektury (tj. kružby) ovlivnily stavby světské a pak byly stejné tvary zdomácnělé v architektuře světské (okno s kamenným křížem) navraceny stavbám církevním.²⁴ Ve své době to ale bylo srůstání hojně požadované, a tím přirozené až zevšednělé.

Zhořelecká předsíň v sobě spojuje různé tendence a mění je v nový nápaditý celek. Někde přišla ke slovu citace (motiv dvojbokého vstupu, převzatý ze svatovítské katedrály), jinde ovlivnění (spojení okna a dveří jako u svatoštěpánských portálů ve Vídni), dále nápaditá

²¹ WINZELER 2010, 4.

²² Sochy, zhotovené v době dokončení předsíně (1430) a vyřezávané z lipového dřeva (v. 187 a 188 cm), jsou od konce II. světové války ve sbírkách Národního muzea v polské Varšavě (Muzeum Narodowe). Stylově bývají spojovány s českými vlivy na slezské umění v první třetině 15. stol. a jejich původ hledán ve vřatislavské dílně. BÜRGER/WINZELER 2006, 38–39, obr. na s. 38.

²³ BÜRGER/WINZELER 2006, 37.

²⁴ Snadněji si to uvědomíme při srovnání s kružbami opatřenými pravoúhlými dvoudílnými okny se sedátký a kružbami tvořenými jeptiškami a trojlisty kombinovanými u jednoho z oken křížem, dochovanými v západní stěně vysoké místnosti v prvním patře v severozápadní části domu čp. 597–I v Celetné ulici na Starém Městě pražském. LÍBAL 1983, 316, obr. na s. 319.

zkratka (zkrácení sloupku a tryskání jeho žeber do klenby či naopak spouštění z klenby do sloupu) nebo osobitý rukopis (sochařská výzdoba mužskými poprsími s nápisovými páskami a busty na konzolách). Jako by se zde sváril eklektismus s moderností a ozvěna s voláním.

Dveře a okno

Nápaditým bylo spojení okna se dveřmi na **severním portálu kostela sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě pražském**.²⁵ Široký pravoúhlý portál vedoucí do kostela (vyznačujícího se nepravidelným půdorysem způsobeným stísněností staveniště) v nadpraží míval zasklenou kružbovou část tvořenou sedmi jeptiškami, podobně jako na zazděném východním okně jižní lodi kostela. V literatuře byl nepřesvědčivě a v obecné rovině spojen s portálem kostela sv. Michala na Starém Městě pražském.²⁶

Tento typ portálu, kombinujícího kružbové okno se dveřmi, známe z prostředí mnohem významnějších staveb, např. ze severní strany křížení kolegiátního **kostela sv. Bartoloměje ve Frankfurtu nad Mohanem**. Portál vznikl okolo roku 1346 nebo až v r. 1356, kdy stejná stavební huť dokončila protější portál na jižní straně příčné lodi. Kostel sv. Bartoloměje (nazývaný dóm) byl významným místem v rámci tehdejšího císařství, protože jej předchůdce Karla IV., císař Ludvík Bavorský (1282/7–1347; císařem od r. 1328), určil místem kurfiřtské volby nového krále. V dómu se uchovávala tradice údajného zakladatele kostela, sv. Karla Velikého, podporovaná oběma panovníky.²⁷

Předsín, nebo kapitulní síň?

Na okraji zájmu je stále **torzo zdiva předsíně (?) před průčelím kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě**, které ještě v 19. stol. stálo před, tehdy ještě barokním, průčelím kostela. Jeho stěna možná byla inspirovaná řadami výklenků, jak je vidíme v předsíni chrámu P. Marie v Norimberku. Protože ale nebyly určené pro sochy, ale pro sezení, na způsob sedilí, a pro jejich měkký zvlněný rytmus, byly zdi vyšehradské předsíně spojnicí mezi předsíní v Bílině, ostěním portálu v Panenském Týnci i nikami triforiového pásu u věží kostela P. Marie pod řetězem. Z publikovaných zaměření a kreseb architekta Josefa Mockera zhotovených v r. 1885 jasně vyplývá, že předsín byla obdélná a zvenčí nečleněná, v nároží vzepřená obdélným opěrákem a na západní straně dvojbokým opěrákem s odsazeným břitem. Mírným hrotitým obloukem završené niky byly vysoké 237 cm a hluboké 68 cm. Nabízely tak dostatečné pohodlí pro posezení člověka, čekajícího či odpočívajícího před vstupem do kostela.²⁸ Prostor tak mohl být předsíní i netradičně a před hlavní portál kostela umístěnou shromažďovací síní kapituly, o jejímž zaklenutí nic nevíme.

I tato architektura byla zřejmě spojená s dvorským prostředím, protože Vyšehrad byl propojený s osobou krále Václava IV. i jeho ženy Žofie Bavorské těsnými pouty, spoluvytvářeními mj. osobou Buřika. O vazbách na královský dvůr dále svědčí dochované

²⁵ LÍBAL 1983, 249.

²⁶ KALINA/KOŤÁTKO 2004, 108, půdorys na s. 107.

²⁷ FAJT/HÖRSCH 2006, 357–358.

²⁸ Kresby a plány architekta Josefa Mockera byly publikovány společně s historickou fotografií z doby před zbořením zdi v r. 1888 v knize: KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1985, obrazová příloha č. 124, 125, 163.

nástěnné malby, znovu odkryté v r. 1986 v bočních kaplích kapitulního kostela. Vedle obrazu P. Marie mezi sv. Jiřím a sv. Vojtěchem jsou zde také písmena *a p*, modrá lucemburská točenice a heraldický znak. Písmena byla interpretována jako počáteční písmena slov „abatissa pragensis“, a tak dána do souvislosti s abatyší svatojiřského kláštera na Pražském hradě, konkrétně s Kunhutou z Kolovrat (1386–1401). Abatyše se totiž spoluúčastnila na korunovačním obřadu české královny v r 1400.²⁹

Vyzařování

Pražská katedrála, resp. svatovítská huť, byla pokladnicí architektonických detailů, inspirativně vyzařující a ovlivňující celou řadu dalších staveb a jejich výzdobu. Zatímco v jižní **předsíni farního kostela P. Marie v Sulzbachu-Rosenbergu** byla rozpoznána nápodoba Zlaté brány pražské katedrály, tak **farní kostel sv. Jana v bavorském Ansbachu** se příliš netěší zájmu české medievistiky. Přestože zde pravděpodobně nalézáme další ozvěnu jižního vstupu katedrály. Nás v tomto kostele zajímá průchod vedoucí z kněžiště do severní věže. Za dvěma oblouky arkády je zužující se průchod. Je zaklenutý třemi obkročnými klenbami s velikými kruhovými plochými svorníky. Prut středního trojprasku vybíhá z oblounu vyrůstajícího z pilířku arkády. Na svornících jsou namalovány pětিলisté růže, zřejmě pozdně gotického či neogotického původu. Jeho maximální rozměry činí: výška přibližně 300 cm, šířka lomeného oblouku arkády 84 cm, šířka středního pilířku při kněžišti 33,5 cm. Průchod je tedy celkem drobný, přesto výtvarně podmanivý. Celek působí harmonicky, chtělo by se vykřiknout: česky. Povýtce je to řešení především ozdobné než užitkové, vidíme zastírání nudnosti hrubé (ve smyslu tlusté) stěny, tolik důležité pro stabilitu věže. Příklad převzetí a zmenšení velkolepého motivu, jeho redukce³⁰ i marnotratného užití v prostředí, kde bychom toho nečekali. Vyvstává otázka, k jakému účelu sloužila věž, když do ní vede takový ozdobný průchod? Byla to jen měšťanská pýcha, nebo snaha zdůraznit určitou funkci přízemí věže – sakristii či pokladnici?

Druhou ozvěnu pražské katedrály spatřujeme na klenbě hlavní chrámové lodi. Na klenebních žebrech jsou zde jakoby zavěšené lípané kružby, vždy poblíž svorníku či velikého kruhového otvoru ve vrcholu klenby. Upomínají na obloučkové vlysy pod římsou a při klenebních přízedních žebrech v kapli sv. Václava, dále na obloučky s liliemi vepsané do půlkruhu severního portálu téže kaple, zavěšené obloučky jižního a severního schodiště, opěrného systému i jiných míst pražské katedrály. Při pohledu na ansbašské klenební kružboví nás napadá otázka, jak souvisí tento motiv s motivem kružeb vepsaných do klenebních obrazců soudobé sakrální architektury? Zmiňme zde takové příklady, jakými jsou klenba Fürstenkapelle při západním průčelí dómu v Míšni (Sasko) nebo klenba původně hradní kaple, dnes zámeckého kostela v Altenburgu (Duryňsko). Bylo by též možné připomenout některé stavby v Anglii.

Abychom podpořili naši domněnku o přebírání některých vybraných motivů z přebohatého tvarosloví katedrály a jejich užití jinde, zmiňme na okraj ještě jeden případ. Je jím převzetí tvarosloví **balustrády při střeše vysokého chóru a příčné lodi katedrály**

²⁹ NECHVÁTAL 2004, 99, 104.

³⁰ Ve Zlaté bráně jsou obkročné klenby navíc rozdělené klenebním žebrem.

na vytvoření druhého plánu za vimperkem západního hlavního portálu dómu v Magdeburku. Naštěstí zde převzetí není jen nudnou kopií, která by nás ponejvíce zajímala jen z důvodů vztahu jedné stavební huti k druhé. (A v případě Magdeburku bychom o tom mohli dlouze psát, nejen u dómu, ale také o vztahu kostela sv. Petra ke kapli Všechny svatých na Pražském hradě aj.) Převzetí balustrády je zde obrysově rozhojňeno o přidanou „korunu“ z jeptišek a lilií. Ale i tento motiv nalezneme na pražské katedrále (jižní schodiště při příčné lodi, po roce 1370) a navíc i na souvěké architektuře (západní hlavní portál dómu sv. Petra v Řezně, před rokem 1400–1410).

Druhou stavbou, kterou v souvislosti s vyzařováním stylu musíme zmínit, je pražský, malostranský, **kostel P. Marie pod řetězem na konci mostu**. Johanitskou komendu založil král Vladislav II. po roce 1158, nejpozději v roce 1169. Původní románský kostel byla trojlodní bazilika, ležící v místech dnešního kostelního dvora. Tuto stavbu vystřídal v první polovině 14. století gotické kněžiště. Počátek stavby se klade do roku 1314, kdy johanité získali majetek zrušeného řádu templářů. Stavba byla jistě dokončena v roce 1378, kdy zde bylo vystaveno tělo císaře a krále Karla IV. (a následující den přeneseno do katedrály). V roce 1389 byla uzavřena smlouva mezi komendou a novoměstskými staviteli-kameníky, bratry Peškem a Janem Lutkou, na dokončení stavby jedné ze západních věží. Měli dostat zapláceno 13 a půl kopy grošů s tím, že věže zvýší o 10 loket a stavební materiál dodá komtur. Zmínka o zvýšení věží bývá vykládána jako změna staršího projektu. Stavba kostela se v době okolo roku 1400 soustředila na budování západního dvouvěží, dokončení předsíně s chrámovým portálem a stavbu chrámové lodi. Předsíň chrámu je, jak již bylo v literatuře dříve rozpoznáno i dostatečně popsáno, inspirovaná Zlatou bránou pražské katedrály s dílčím ovlivněním Arrasových svatovítských ochozových kaplí. Ačkoliv nevíme, jaké bylo původní zaklenutí malostranské předsíně. Vzhledem k jejímu vzoru lze předpokládat, že zde byla (či měla být) trojice obkročných kleneb. Skutečností je, že kamenické značky, vyskytující se na stlačeném hruškovci archivolt arkády předsíně, jsou totožné s kamenickými značkami vyskytujícími se na severním portále chrámu P. Marie před Týnem (na levé straně). Tato značka se navíc vyskytuje i na sedmém opěrném pilíři nad osovou kaplí závěru katedrály (počítáno od kaple sv. Václava). Pavel Kalina naznačil možnost spojit stavbu předsíně s osobou Markolta z Vrutic, rádce Václava IV., a převora johanitů v letech 1391–1397. Stálým problémem je pak ale datování portálu týnského.

Co už ale v literatuře příliš nenajdeme, je možnost, že stavba kostela P. Marie pod řetězem byla mnohem náročnější a ještě více zrcadlila pražskou katedrálu. Hlavní chrámová loď totiž měla, můžeme-li z torzálního dochování soudit, obsahovat slepé i skutečné triforium. Loď se asi skládala ze tří klenebních polí. Dole byla stěna prolomena arkádou s lomenými oblouky, ve střední části triforiem a nahoře okny, více širokými než vysokými. Rytmus triforia přecházel i na vnitřní členění věží. Jejich stěny při předpokládané západní empoře (stranou nechávám otázku její hloubky) byly členěny vždy osmi vertikálami snad vytvářejících sedile, snad jen členících stěny věží lichým triforiem. Vše je dnes značně

zastřené torzálním stavem dochování s mladšími úpravami.³¹ Pro členění na věžích lze hledat vzor v celé řadě sedilí (např. kostela Všech svatých na Pražském hradě) a členění nikami jižní věže katedrály. Možná, že zde spolu zapůsobilo i dnes neexistující členění západní části chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, o kterém se domníváme, že mohlo být inspirováno členěním vnitřních stěn refektorium tzv. Merville na Mont-Saint-Michelle (viz výše).

V předhusitských Čechách byla jediná skutečná triforia pouze ve vysokém chóru pražské katedrály (70. léta 14. století). Na monumentální stavbě katedrálního typu, cisterciáckém konventním chrámu Nanebevzetí P. Marie a sv. Jana Křtitele v Sedlci (okolo r. 1300), skutečné triforium odpadlo a místo něj je jen úsek s paneláží. Obdobně bylo evokováno sbíháním okenních prutů do stěny pod bankálovou římsu v kněžišti arciděkanského kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem. Zda byla triforia užita i na dalších stavbách, příliš nevíme.³² Teprve mezi lety 1482–1489 provedl mistr Hanuš triforium v závěru chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře (počátek stavby chrámu 1384). Triforium kostela P. Marie pod řetězem na Malé Straně v Praze tak bylo významným článkem mezi dvěma katedrálami vrcholné a pozdní gotiky.

Žádný div, že když se historici umění dívají na triforium pražské katedrály, vidí jeden z nejintenzivnějších pohybů, souboje, příboje, vlny a inspirace, jaké architektura před nástupem baroka dosáhla. Na první pohled tolik rozdílné kostely sv. Jana v Ansbachu a P. Marie na Malé Straně, navíc poznamenané různými lidskými osudy. Přesto mají něco společného: pražskou katedrálu jako největší možný zdroj inspirace skrze redukci vedoucí k jejímu napodobení.

Stupňovité ostění portálu

Jinou cestou se z Prahy postupně vydal, původně zcela nenápadný, motiv stupňovitého ostění portálu. Možná, že jeden z jeho, zcela jistě vícero kořenů lze hledat v na první pohled nenápadném **portálku kazatelny v Betlémské kapli na Starém Městě pražském**. Kaple byla vystavěna v letech 1391–1394 a po obnově zpřístupněna v r. 1954. Z nemnoha architektonických detailů kaple, právě díky své výjimečné nápaditosti, vyniká úzký a půlkruhově zaklenutý portálek vedoucí na kazatelnu, jehož pravoúhlý rám má horní rohy vykrojené s naznačeným perspektivním sbíháním.³³ Kam až se postupným přidáváním profilace a kombinováním tvaru dostal, vidíme nejlépe v Krakově (Malopolsko) a v Košicích (Horní Uhry; Slovensko).³⁴

Variantou portálu **krakovského kostela sv. Kateřiny augustiniánského kláštera** se stal okolo r. 1400 portál chrámu sv. Alžběty v Košicích (1380–1440). Košická katedrální stavební huť ovlivnila i řadu jiných staveb, byť někdy prováděných v mnohem nižší kvalitě. Košický dóm byl vzorem pro **kostel Svatého Ducha v Moldave nad Bodvou**, na **portál**

³¹ Zpola zřícený stav (působící vlastně romanticky) bezděky připomene poškození triforia kostela St-Julien-le-Pauvre v Latinské čtvrti v Paříži.

³² Např.: naše stále nedostatečná představa „katedrální podoby“ cisterciáckého klášterního kostela P. Marie ve Skalici u Kouřimi (po roce 1357), odvíjející se především od mohutnosti a náročnosti pilíře předpokládaného křížení.

³³ LÍBAL 1983, 294–297, obr. na s. 296.

³⁴ Máme na mysli severní, jižní a západní portál katedrály sv. Alžběty v Košicích, která mj. vyniká i osvojením si parlérovského typu dvojitěvstředního schodiště (tentokrát ale užitého v interiéru chrámu).

západní věže v Gyöngyöspate, v severní kapli farního chrámu v Plešivci, pro zaklenutí chóru františkánského klášterního kostela Všechných svatých v Humenném, pro jižní portál kostela Nanebevzetí P. Marie v Rožňave (která navíc měla s Košicemi i úzký hospodářský vztah), pro jižní portál a dvojité točité schodiště v tzv. Bergkirche v Sighisoare, pro portál kostela sv. Michala v Kluži, portál kostela v Braşove, v jižní předsíni kostela sv. Kateřiny v Kazimierzi v Krakově a pro farní kostel sv. Egídie v Bardejove.³⁵

Neobvyklou skladbou vyniká zmíněný **západní portál tzv. Černého kostela (Biserica Naegra) v Braşove** v Sedmihradsku, jehož samotný tvar je již cele pozdně gotický, tvořený neobvyklou a velice pádnou skladbou ostění doprovázeného oslím obloukem posetým mohutnými kraby srostlými listy s kmenem a ukončený původně vysokou křížovou kytkou. Za tímto obloukem po stranách doprovázeným drobnými fiálami je paneláž v dolní části s cimbuřím a v horní části tvořená šesti nehlubokými nikami pravoúhle ukončenými s kružbovými nosy. Portál je sevřený dvěma opěráky kostela a zastřešený nehlubokou předsíní po způsobu segmentového prampouchu.³⁶

Zůstaňme ale ještě ve východoslovenské metropoli, v královském městě tvořícím kdysi centrum Horních Uher. **Kaple sv. Michala v Košicích** je písemně zmiňována teprve v r. 1428.³⁷ Stavba je ale mnohem starší, pravděpodobně již ze druhé pol. 14. stol. I když je někdy datována do období okolo r. 1400. To je dáno způsobem provedení kamenosochařské výzdoby i stavebním typem, beroucím si příklad z pařížské Sainte-Chapelle. V kapli byla uchováвана a příležitostným výstavem ukazována relikvie Svaté krve. Pařížský vzor zde byl výrazně upraven přidáním zvonice vyrůstající ze západního průčelí, vzepřené po stranách štítem s naznačenými půloblouky napodobujícími opěrné oblouky. Jistá strnulost krabů, křížových kytěk a koneckonců i způsob přidávání fiál po stranách vimperku nad hlavním portálem jsou blízké kamenické práci z kláštera Rosa Coeli v Dolních Kounicích. Nezpůsobil ji však tentýž mistr, ale prazvláštní stylový zlom, který se tu na obou, tolik vzdálených a typově odlišných, stavbách odehrál.

Na samém závěru celé této řady portálů stojí, kdysi hlavní a dnes již neužívaný, jižní **portál kostela sv. Kříže v Žitavě.**³⁸ Je už příkladem maximálního zjednodušení, u kterého pouze značná rozměrnost formy poukazuje na dřívější vzory a současně naznačuje cestu k portálům pozdně gotických chrámů, jejichž mohutné kraby se již brzy seschnou v tvarosloví poplatném podzimu středověku a jejichž obří křížové kytky se zakrátko roztnou a svými vrcholy stočí zpět k zemi.

Po mnoha rafinovaných výstřelcích se tak portál znovu ve zklidněné podobě vrací k základnímu tvaru lomeného oblouku v přehledném a na první pohled srozumitelném uspořádání a jen proporce výzdoby a výška trnože jasně svědčí o mladší době vzniku.

Ale již zakrátko přišel čas výzdoby mnoha portálů suchým listovým a osekáním větvořím nebo proplétajícími se fiálami, přináležející již době samotného závěru gotiky současně s nástupem renesance.

³⁵ MAROSI 2003, 221–223. ZUBKO 2013, 86.

³⁶ BIAŁOSTOCKI 2011, 100–101.

³⁷ ZUBKO 2013, 29–33. V knize uvedena i ostatní literatura týkající se stavby.

³⁸ ESTLER-ZIEGLER 2000, 3–15.

Spojení portálu a předsíně / Shrnutí

Jak bylo naznačeno v předchozí krátké kapitole, okolo r. 1400 došlo ke změně architektury gotického portálu. Stává se široce rozevřeným, velmi ozdobným a spojeným s předsíní. V českém prostředí je rozpoznatelná snaha napodobit jižní portál pražské katedrály. Jednotlivé nápodoby ale nemusí doslovně citovat vzor, naopak, jejich tvůrci se snažili nápaditě upravovat předlohu podle své potřeby. Tak někde došlo k obrácení obkročného klenebního schématu, jinde počtu oblouků arkády, vynechání nálevky tvořené rychlým sledem konzol na příporách, varírování motivu volných žeber i předsazeného trumeau.

Ozdobnost formy u některých portálů jako by zvítězila nad logickým schématem a detail zvítězil nad celkem. Navíc se některé portály uzavřely do předsíně předsazené po způsobu kaple. V české gotické architektuře se doba počátku 15. stol. stává dobou portálu a portál samotný se stává jejím leitmotivem.

Na Zlatou bránu katedrály navázaly portály v **Panenském Týnci** a na tento portál pak členění předsíně děkanského kostela sv. Petra a Pavla v **Bílině**. V Praze je mnohé z jižního portálu katedrály obsaženo v západním portálu kostela P. Marie pod řetězem na **Malé Straně**. Také v saském **Zhořelci** (Görlitz) byla mezi lety 1426–1430 vystavěna originální nápodoba Zlaté brány pražské katedrály, originálním způsobem rozvinutá o motiv prosklené předsíně s, pro středoevropskou oblast nezvyklými, okny. Pracovali na ní mistři, vyučení v pražské dílně a pracující dále v **Budyšině** (Bautzen). I když pražské podněty byly ve **Vídni** vstřebávány, celkově vídeňská architektura tíhla k větší dekorativnosti a jemnosti, nahrazující pádnou tektoniku, jak dokládají recepty visutému svorníku v kapli sv. Kateřiny i klenebního schématu a základní osnovy uspořádání podvěžního portálu svatoštěpánské katedrály (Brána ranního klekání; Primglöckleintor).

Zamýšlený portál kostela v **Sázavě** měl být opatřený nehlubokou předsíní s lancetovými oblouky arkády, ještě, po víceméně arrasovském způsobu. Jako to vidíme v torzu západní předsíně dvouvěžového průčelí klášterního kostela v Sázavě nebo v Praze na Malé Straně u kostela P. Marie pod řetězem na konci mostu.

Samostatnou architektonickou skupinu tvořily kostely stavěné ve věnných městech českých královen. Tak ozdobností řešení kleneb vyniká starší a svébytná Královská předsíň v Hradci Králové, zatímco farní kostel v **Chrudimi** je opatřen z jihu i severu předsíněmi se dvěma oblouky a obkročnou klenbou, která hravým způsobem navazuje na klenbu Zlaté brány i nedochovanou klenbu malostranského kostela P. Marie pod řetězem (nedochována). Podobně zaznívá pražské téma v severní předsíni kostela sv. Vavřince ve **Vysokém Mýtě**. Zde se navíc setkáváme s ozvěnou pražské katedrální huti ve značném vysunutí listové konzoly a vůbec s ušlechtilostí dekoru, byť obnoveného při restaurování chrámu.

Zvlněný rytmus nik se vsazenými konzolami, jaký byl na portále v Panenském Týnci a na stěnách předsíně v Bílině, pozorujeme i na nedochovaném torzu předsíně před západním průčelím kostela sv. Petra a Pavla na **Vyšehradě**. Torzo, známé z fotografií a nákrešů arch. Josefa Mockera, se vyznačovalo řadou nik tvořících vlnu, která se vzdouvala podobným způsobem, jako se vykrajují profilace pod konzolami v koutech opěrných oblouků jižní věže katedrály. Tento, vpravdě vodní efekt, jako by opravdu přišel od moře, z paláce kláštera na **Mont-Saint-Michel** ve francouzské Bretani.

Další malou skupinu tvořily portály, spojující dohromady dveře a okno. V Praze jich nebylo mnoho; poškozený se dochoval portál **kostela sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě**, možná byl podobně řešený vstup do kostela **sv. Michala na Starém Městě**. V Německu je jich dochována celá řada již od 13. stol. Velikostí vynikají portál na severní straně kolegiálního kostela sv. Bartoloměje ve **Frankfurtu nad Mohanem** nebo na jižní straně farního kostela sv. Michala v **Jeně**.

V předhusitské Praze je také možné hledat původ zpočátku nenápadného motivu stupňovitého ostění portálu. Možná, že jeden z jeho, zcela jistě vícero kořenů, lze nalézt v na první pohled skromném **portálku kazatelny v Betlémské kapli** (1391–1394). Dále jej užil portál tzv. Bašty v klášteře cisterciáků ve **Zlaté Koruně**, ale místo, kde zdomácněl a pevně zapustil kořeny, je až ve vzdálených **Košicích**. Ovládl podobu portálů dómu sv. Alžběty (1380–1440) a následně se z Košic rozšířil do kláštera a kostela augustiniánů v **Krakově**, aby rezonoval i v západním portále tzv. Černého kostela v **Braszwie**.

Souběžně s rozkladem hmoty na některých velikých portálech, vznikajících v době před a po r. 1400 (dobře to pozorujeme na Týnském chrámu, v Panenském Týnci, na již zmíněném kostele sv. Michala v Jeně i na severním portálu kostela sv. Bonifáce v **Langensalze**), dochází ke zklidnění a po chvějivosti jako by k návratu formy do poklidu širokého lomeného oblouku posetého kraby. Takový je portál kupeckého domu ve **Zhořelci** i kostela sv. Kříže v **Žitavě**. Zatímco ve Zhořelci jsou ještě droboulinká fantaskní monstra sloužící jako konzoly vynášející archivoltu posetou kraby, tak v Žitavě se velké kraby sesychají a směřují ke křížové kytce způsobem, který již naznačuje principy poplatné pozdně gotickému tvarosloví, kdy se obří křížové kytky již zakrátko rozpůlí, jako by rozetnuté, a svými vrcholy se stočí zpět k zemi. Po mnoha rafinovaných výstřelcích se tak portál znovu ve zklidněné podobě vrací k základnímu tvaru lomeného oblouku v přehledném a na první pohled srozumitelném uspořádání a jen proporce výzdoby a výška trnože jasně svědčí o mladší době vzniku.

Již v r. 1342 založil Karel IV. při královské kapli Všech svatých na Pražském hradě kolegiální kapitolu.³⁹ K dalším vynikajícím Karlovým zakladatelským dílům náleželo r. 1348 založení pražského vysokého učení a r. 1366 spojení nově vzniklé kapituly Všech svatých na Pražském hradě s nově založenou kolejí Karlovou.⁴⁰ S aktem souviselo ustanovení, že uprázdněná místa kanovníků u této dvorní kaple se budou obsazovat výhradně univerzitními mistry. Význam stavby si ještě lépe uvědomíme, když čteme nápis nad bystou Petra z Gmündu zvaného Parlér, nad zazděným průchodem vnitřního dolního triforia. Nápis přináleží mezi základní písemné prameny umělecko-historického bádání o Mistru Petrovi. V osmi řádcích čteme: *Petr, (syn) Jindřicha Parléra z Polska, mistra z Gmündu ve Švábsku, druhý mistr této huti, kterého císař Karel IV. přivedl z řečeného města a učinil jej mistrem tohoto kostela. A tehdy mu bylo dvacet tři let a začal řídit (stavbu) roku 1356, a dokončil tento chór léta Páně 1386, kteréhožto roku začal (zhotovovat) stolice onoho kůru, a v napřed napsaném čase také začal a dokončil chór Všech svatých a řídil (stavbu) vltavského mostu a začal od základu chór v Kolíně nad Labem.* Nás tedy zaujme sedmý řádek: *et perfecit chorum omnium sanctorum...* v souvislosti s kaplí Všech svatých ještě zmiňme, že v nápisu nad poprsím Karla IV. pak v šestém až devátém řádku (ze 14) čteme: *sedis fieri procuravit per dominum Urbanum papam Vtum, collegium omnium sanctorum in astro, et mansionarios in ecclesia Pragensi...* tedy, že: *...nechal ustanovit prostřednictvím papeže Urbana V., kolej Všech svatých na Hradě a sbor mansionářů v kostele Pražském...*⁴¹

Kapli, od východu se přimykající téměř ke královskému paláci, postavil v 70. letech 14. stol. Petr Parlér. Východní část kaple, v podstatě jen kněžiště, byla dokončena před r. 1386. Po požáru v r. 1541 se však z původní architektury zachovaly jen obvodové zdi. I proto byla snesena klenba, vznikla nová okna a kaple dostavěna k paláci. Chór měl původně dvě příčně ložená obdélná pole a závěr tvořený pěti stranami desetiúhelníku. Vnitřní stěny byly členěny pásem slepých arkád, jejichž římsa byla totožná s podokenní římsou. Nad nimi se otvírala široká okna, rozevřená vždy od opěráku k opěráku tak, že výplňová stěna byla co nejvíce omezena. Exteriér kaple byl vzepřen deseti dvakrát odstupnými opěráky bohatě členěnými paneláží a převýšenými fiálami (členění bylo podobně jako na Zlaté bráně katedrály nebo u sv. Michala na Starém Městě přidáváno na železné trny, o čemž svědčí dochované otisky viditelné z terasy někdejšího Ústavu šlechticů čp. 2). Záklenky oken, nacházející se v úrovni přízemních klenebních oblouků, byly navenek rámovány prutem ve tvaru výrazného oslího oblouku a doprovázené zavěšeným krajkovým lilií. Stěny kaple byly navenek završeny mohutnou korunní římsou snad nesoucí kružbové zábradlí ochozu, dole podpíranou droboulinkými a sotva viditelnými fantaskními monstry s velikými ušima, nosy a vůbec se různě pitvořícími. Zaklenutí kaple bylo (podle většiny historiků umění a autorů zabývajících se kaplí) řešeno jako nestoupavá síťová žebrová klenba, jejíž klenební

³⁹ KETTNER 1993, 52.

⁴⁰ Jejimi mistry mohli být pouze univerzitní mistři.

⁴¹ BENEŠOVSKÁ/HLOBIL/BRAVERMANOVÁ/CHOTĚBOR/KOSTÍLKOVÁ 1999, 152–155.

vzorec byl zjednodušenou verzí klenby vysokého chóru katedrály sv. Víta. Zatímco stavební podoba chóru kaple nevyvolává velké pochyby, otázkou zůstává, kam kaple sahala, resp. kam měla sahat na západní straně. Vzato čistě prakticky, jistě by bylo nejvýhodnější stavbu přímo navázat na královský palác, protože by z něj byla snadno přístupná (jak se v renesančním období také stalo). I ze statického hlediska by bylo výhodnější opřít kapli přímo o konstrukci paláce, údaje o její předchůdkyni ze 13. stol. ostatně jasně říkají, že na palác přímo navazovala. Starší pohledy na Pražský hrad však ukazují kapli jako samostatně stojící těleso, jak to také předpokládá současná literatura.

Pavel Kalina nedávno upozornil na význam studie Jaroslava Bureše, připomínajícího historickou skutečnost, že kaple byla stavěna na popud Jana Očka z Vlašimi. Ale situace byla trochu složitější; r. 1399 se jako patron kostela uvádí český král.⁴²

Vzorem pro výstavbu kaple byla nepochybně pařížská Sainte-Chapelle (Svatá kaple), ochraňující Kristovu trnovou korunu, jejíž tradici prodlužovaly i další stavby 14. stol. Praha se v tomto případě zcela bezpečně prezentovala jako druhá Paříž.⁴³ Architektura kaple mohla být i součástí imperiální strategie, která měla zdůraznit, že římský císař je hlavou všeho křesťanstva. K pochopení všech významových souvislostí pražské stavby je však třeba uvědomit, že její vzdálený vzor, pařížská Svatá kaple, nebyla jen architekturou, byla to určitá instituce, a podobně je třeba chápat i její četné nástupkyně. Jestliže Robert Banner varoval před ztotožňováním francouzské „královské kaple“ jako specifické dvorské instituce a Sainte-Chapelle (existují např. liturgické knihy, které lze snadno připsat skutečné královské kapli, aniž by byly příslušely Sainte-Chapelle), pak kaple Všem svatých naopak zřejmě byla „královskou kaplí“, jak o tom hovoří dobové prameny. V každém případě kaple jako instituce pařížskou „Svatou kapli“ neimitovala a ostatky spojené s Kristovým umučením tu uloženy nebyly – Beneš z Weimaru alespoň mluví pouze o „četných ostatcích svatých“.⁴⁴ Nesmíme ale zapomenout, že to, co se zachovalo v běžně nepřístupném podzemí kaple (zdivo odhalené a analyticky přiznané architektem Karlem Fialou), naznačuje, že loď kaple měla být skoro čtvercová a stavební typ by tolik nepřipomínal pařížskou kapli jako mnohem více kapli P. Marie v Norimberku a vůbec by směřoval k dobově oblíbené a svým způsobem i obecně centralizující tendenci gotické architektury.

Architektura pražské kaple jasně čitelným způsobem ovlivnila architekturu sousedních německy mluvících zemí. Zejména inspirovala vzhled kaple sv. Kříže v saských Drážďanech (postavené v letech 1407–1411). Kněžiště kostela bylo zbořené v 18. stol. a nahrazené novostavbou barokního kostela. Hradní kaple ovlivnila i hradní kapli na durynském Altenburgu, budovanou míšeňskými lantkrabaty v prvním desetiletí 15. stol., kde je ale otázka pražského vlivu pro Pavla Kalinu poněkud složitější. Drážďanská kaple podle něj krom základní typologické a prostorové souvislosti s Prahou vykazovala zřetelnou pražskou inspiraci i v detailech, jako je především výrazná obíhající korunní římsa, zatímco tyto

⁴² BUREŠ 1989, 137.

⁴³ Kaple byla sídlem samostatné duchovní instituce kapituly Všem svatých, kterou ke starší kapli zřídil markrabě Karel roku 1338. Stavebníkem byl pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimě.

⁴⁴ KALINA/KOŤÁTKO 2004, 165.

charakteristické znaky pražské kaple Všechn svatých na vzdáleném Altenburgu chybějí. V každém případě již jenom tyto dva uvedené příklady dokládají atraktivitu pražské architektury ještě na počátku 15. století, kdy moc Václava IV. byla odleskem politického vlivu jeho otce.⁴⁵

Ještě mladší je tedy původně **hradní kaple v Altenburgu** v Durynsku, která se později stala zámeckým kostelem. Se stavbou se začalo kolem r. 1400 na místě starší románské kaple hradu zasvěcené sv. Jiří. V r. 1413 byla za účasti merseburského biskupa založena a vysvěcená zdejší kapitula na přání wettinského markraběte Viléma II. vládnoucího z Míšně (Wilhelm II. der Reiche, 1371–1425). K zaklenuí kněžiště došlo až po požáru kaple v r. 1444.⁴⁶

Na pražské Parléřovo kněžiště kostela Všechn svatých, Drážďany a Altenburg navázalo i **kněžiště chrámu sv. Petra v Magdeburku** (St. Petri, od r. 1999 katolický univerzitní kostel), stojící téměř při městské hradbě na terase nad řekou Labe a viditelné tak zdaleka (podobně jako kaple Všechn svatých na Pražském hradě nebo kaple na hradě v Altenburgu). Škoda, že kostel byl velmi těžce poškozený při bombardování města za II. světové války (za náletu 16. února 1945) a stroze restaurovaný v letech 1962–1972. Tvoří jej mohutná románská západní věž, na kterou navazuje gotické síňové trojlodí ze 14. stol. s pěti, pro tento chrám charakteristickými trojúhelnými (a po válce znovu obnovenými) štíty a kněžištěm z doby okolo r. 1400. Poblíž kostela stojí štíhlá a vysoká kaple sv. Máří Magdaleny, která byla spolu s kostelem věnována v r. 1385 papežem Urbanem IV. klášteru při kostele sv. Magdaleny. Kostel byl původně farním pro rybářskou osadu Frose, ležící před branami Magdeburku. Ta se stala součástí města teprve na sklonku 14. stol. Rozvoj někdejšího předměstí – nové městské části znamenal potřebu větší stavby kostela. Ta začala od východu kněžištěm a postupovala směrem ke staré západní věži.⁴⁷ S pražským vzorem je závěr kostela sv. Petra především provázán podobou a uspořádáním opěráků i dekorativním zastřením lomených záklenků oken zavěšenými liliemi, které při plném osvětlení vytvářejí v hlubokých výžlabcích okenních ostění hru světla a stínu.

Dekoratívni povaha slohu, která sílila po polovině 14. stol., se ale projevila i v jiných městech než jen na sever od Prahy. Starší příklady jsou zřetězené na pomyslné ose směřující z Francie, ale především cesty císaře Karla IV. – v Norimberku a v Cáchách. Kněžiště obou kostelů, jak **dómu v Cáchách**, tak **sv. Sebalda v Norimberku**, jsou zvenčí přeplněná konzolami a baldachýny pro marnotratně, jako by volně rozhozenou sochařskou výzdobu, svázanou ale původně pevným poutem ikonografického programu, který ale není vždy srozumitelný. Pro chórové fasády bylo příznačné, že na kostele vytvářejí jakési druhé průčelí, že kněžiště tihne k vertikalitě a městský kostel se snaží vyrovnat biskupské katedrále nebo císařskému dómu. Zdobnost ale také souvisí s prostým faktem, že dochází k četným novostavbám kněžišť a skladba, nebo lépe řečeno hmota kostela je tvořena starými věžemi a lodí a novým presbytářem. Přirozeně vyšším a světlejším a také svou výzdobou okázalejším.

⁴⁵ KALINA/KOŤÁTKO 2004, 163–165.

⁴⁶ KEIL/KÜNZL 2001, 16–19.

⁴⁷ TULLNER 2000, s. 3–4, 10, 17–19. UEBBING 1993, 58–65.

Podobně je tomu také v rakouském **Bad Deutsch Altenburgu** nedaleko starého města Hainburg nad Dunajem, jakési bráně mezi Vídní a Bratislavou. Kněžiště je zde zdobenou citací mnoha architektonických prvků užitých na vnějšku i vnitřku vídeňské katedrály, stalo se výkladní skříní nového slohu, na kterém bylo předvedeno maximální množství z repertoáru tehdejší architektury. I přes poškození zemětřesením a výrazné restaurování zůstal zdejší chór kostela, stojícího na výrazném návrší nad nížinou plnou lužních lesů a antických památek (Carnuntum), již zdaleka viditelným znamením stylu, který ve Vídni ovládala osoba stavitele Michaela Knaba (v literatuře nejčastěji uváděného jako Michael Chnab; 1340/1350–1399).

Nejvolnější variaci na téma pražské kaple Všech svatých vytvořil stavitel, kameník i sochař Konrad von Einbeck (1360–1428) na **kněžišti kostela sv. Mořice v Halle nad Sálou** (Moritzkirche) přibližně v letech 1400–1420. Také zde se setkáme s přebohatým řešením záklenku lomeného okna kněžiště, dokonce s hierarchizací osového okna a, zřejmě díky stavitelově sochařské dovednosti, i s marnotratnou kamenickou výzdobou.

Tak jak postupně odcházel tzv. krásný sloh a měnil se v pozdní gotiku, tak se až příliš chvatně pohromadě kupily rafinované hříčky a současně mohutněla chrámová kněžiště městských kostelů, která již nerostla do výšky, ale do šířky. Vznikaly četné stavby se vtaženými pilíři, co nejvíce prosvětlené a zaklenuté jednotným systémem bohaté síťové žebrové klenby, všeobjímající síňové trojlodí i pětিলodí. Zvenčí zůstalo místo pro výzdobu pouze pod okny a na opěrácích, které již nevystupovaly tolik do prostoru, protože v ulicích měst pro ně doslova nebylo místa. (Někdy pod novými kněžišti musela dokonce vést stará ulice.) Ale zvenčí stále předváděli kameníci svou dovednost při ozdobení toho, co z plochy zdiva zbylo. Navazovali na starou tradici a to, čemu se dříve naučili. Znovu a znovu se odvolávali na vzor z Pražského hradu, který ještě respektoval závěr městského **kostela sv. Jakuba v Chemnitz** (Saská Kamenice, kněžiště po r. 1400), vyznačující se v interiéru pod okny s pásem tvořeným bohatými slepými kružbami a zcela nově (při restaurování 2012) odhalenými nástěnnými malbami z doby stavby, které také prozrazují spřízněnost s pražským prostředím. Podobně tomu bylo (vzhledem k uplatnění dvojic oken jen mnohem volněji) ve **Zwickau** (Marienkirche, kněžiště po r. 1453).

Zdobná průčelí chrámových kněžišť / Shrnutí

Tzv. **chórovými fasádami** byly na přelomu 14. a 15. stol. ozdobeny celé řady městských, kapitulních a hradních kostelů i kaplí. Základním inspiračním zdrojem zde byl kolegiátní **kostel P. Marie a Všech svatých na Pražském hradě**, dílo P. Parlěře. Z Prahy se forma šířila do Saska, Durynska a zdomácněla i na území dnešního Saska-Anhaltska a Bavorska. V této souvislosti lze připomenout vzhled hradní (později zámecké) kaple v **Altenburgu** u Jeny (Durynsko), kněžiště chrámu sv. Mořice v **Halle** (Moritzkirche; Halle an der Saale), kněžiště chrámu sv. Petra v **Magdeburgu**, kněžiště farního kostela v **Bayreuthu** (Bavorsko), ale také přebohatý závěr kostela v **Bad Deutsch Altenburgu** (Dolní Rakousko). Druhý proud, který je s Prahou spojený, lze vysledovat na kněžišti kostela sv. Sebalda v **Norimberku** a dómu v **Cáchách**. Vedle dekorativního zahalení opěrných pilířů paneláží se tyto chóry vyznačují značnou vertikality, rafinovaným zastíráním záklenků oken svěšenými liliemi či kružbovými nosy a hojným užíváním konzol a baldachýnů. Na přelomu století vzniklá tradice se udržela do poloviny 15. stol. (**Chemnitz** a **Zwickau** v Sasku).

Arkýře

V architektuře je překvapivě mnoho slov, která jsou krátká a přitom pojmenovávají různorodou součást staveb. Arkýře jsou výstupky osazené na vnějším líci stavby na konzolách, krakorcích či na noze. Tvořily buď součást obytného prostoru, nebo bývaly použity jako kněžiště hradních, radničních nebo domácích kaplí. Také prevét (záchod) měl podobu arkýře.

Křičící ticho

Na začátku dlouhého příběhu arkýřů stojí mohutná francouzská katedrála. Je jí **katedrála St.-Etienne v Bourges**, ležící v kraji Cher. Bourges kdysi bylo sídlem akvitánského primase a současně královským biskupstvím.⁴⁸ Stavba katedrály začala ve stejné době jako stavba katedrály v Chartres, v r. 1195 nebo o něco dříve.⁴⁹ Nejprve byla zřízena krypta s ochozem a od východu stavba pokračovala k západu, takže východní část katedrály, tj. její kněžiště, bylo dokončeno okolo r. 1214 a od r. 1218 sloužilo k bohoslužbám. Celá stavba byla dokončena okolo r. 1250, ačkoli západní průčelí bylo upravené až v pozdně gotickém období. V literatuře se často v souvislosti se stavbou píše o způsobu práce v kamenické huti, kde kameníci zhotovovali kamenné bloky shodné velikosti a profilace k co nejrychlejší výstavbě po způsobu stavebnice.⁵⁰

Mohutný závěr katedrály v Bourges (podobně jako Notre-Dame v Paříži pětিলodní) je vzepřený tenkými a široce vyklenutými oblouky s vysokými pylony opěráků ukončených dvojicemi propojených fiál, mezi nimiž jsou vložena, na první pohled zdánlivě polygonální, ale ve skutečnosti tříčtvrtěkruhová kněžiště **pěti kaplí, vynášených po způsobu arkýřů** kombinací strohých pilířů a podepíraných ještě navíc štíhlými sloupky. Kaple jsou zastřešené vícebokými štíhlými kamenem krytými jehlanci s drobnými bobulovými kraby na hranách. Jemnost kaplí přitahuje pozornost v celkovém stupňovitém uspořádání kněžiště katedrály, jejíž architektura závěru je ovládána hojným užíváním kruhových motivů v uspořádání závěru, v jeho půdorysu, rozvrhu obvodové stěny, podobě kaplí, klenebních obrazců i kruhových oknech.

Přes veliké pozdně románské hrady v Porýní i v Alsasku se původně francouzský motiv šířil dále na východ do německy mluvících zemí, aby nakonec zdomácněl i u nás. Arkýře se stále více a více stávaly součástí hradní architektury, tvořily nedílnou součást podoby paláců a znamenaly svým způsobem i projev sebevědomí jejich majitele, výstavnosti a přirozeně zbožnosti. Proto se s jejich základní podobou, zprvu ještě čtvrtkruhových nebo půlkruhových (a ve své podstatě, jako apsidy vystupujících ze zdiva) setkáme na říšském skalním hradě **Trifels**, na **Landbergu** ale také na **Tannenbergu**, dále v **Altzenau** i na hradě **Fels** v Lucembursku.

⁴⁸ Na stavbě jsou rozpoznatelné vlivy katedrály Notre-Dame v Paříži, ale také clunyjského klášterního chrámu. Arcibiskup z Bourges byl vrchním pastýřem celé řady biskupství v oblasti střední a jižní Francie, jako Limoges, Clermont, Le Puy nebo Albi. Současně byl primasem Akvitánským, a jako takový nadřízeným biskupa z Bordeaux.

⁴⁹ KIMPEL/SUCKALE/HIRMER/ERNSTMEIER-HIRMER 1995, 294–305.

⁵⁰ KIMPEL/SUCKALE/HIRMER/ERNSTMEIER-HIRMER 1995, 510.

Mezi arkýře, které vystupují ze zdí hradních paláců a věží již ne jako apsida, ale svým nesmělým polygonem s malými lomenými okénky přináležejí kaple na zmíněném **hradě Tannenberg** (zvaném též Tannenburg) v Hesensku. Kněžiště kaple s lomenými okny a drobnými opěráky na nárožích, dole nápadně prostě seříznutými, vyrůstá z velké obytné věže postavené v r. 1375 a upravené v r. 1555.⁵¹ Nahoře je vcelku strohý arkýř ukončený přisedlou jehlancovou střechou završenou křížovou kytkou. Hrad držela rodina Baumbachských rytířů, bojujících krátce před vznikem kaple proti fuldskému opatu Konrádu IV. hraběti Hannau, jehož vojska společně s Hesenskými hrad oblehla, avšak nijak vážně nepoškodila.

V Norimberku se arkýře výrazně proměnily (německy zvané *Chörlein*) a staly se součástí architektury města až do barokního období. „Norimberský model“ se později objevil i v případě arkýře kaple na východním průčelí Staroměstské radnice (před r. 1381) a v propracovanější podobě také na arkýři pražského Karolina, tj. Karlovy koleje upravované za Václava IV. v letech 1383–1386.⁵² U obou velmi podobných arkýřů je polygonální jádro pokryto sítí parlérovských plaménkových motivů, architektonicky zpracovanými nikami a slepou, zavěšenou a prolamovanou kružbou.⁵³ S motivem útlého oktogonu příznačného pro arkýře té doby je možné volněji spojit jeden z návrhů pro zakončení vysoké věže na nákresech zobrazujících řez katedrálním chórem, které byly pořízeny okolo r. 1370. Osmiúhelníkové prvky na parlérovském návrhu svědčí o úzké souvislosti s půdorysným řešením Parlérova kněžiště kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Rýnem (před r. 1378). Tamní štíhlá osmiboká schrána nesená konkávně prohnutou nohou a tvořící pastoforium snad reagovala na nový architektonický prvek, který do Prahy přišel z Norimberku, kde, jak již víme, ozdobil průčelí mnoha domů – arkýř kaplí.

Nejodbornějších forem dosáhl v Norimberku arkýř domácí kaple na budově **fary u sv. Sebalda** (zdejší farní dvůr se stavebně rozvíjel především v letech 1361–1379) naproti kostelu a později také na mohutném Nasavském domě, stojícím pro změnu naproti druhému farnímu chrámu města – kostelu sv. Vavřince (Lorenzkirche).

Základem obřího věžovitého **Nasavského domu** (Nassauerhaus) stojícího oproti chrámu sv. Vavřince v Karolinenstrasse 2⁵⁴ byl ministeriální dvůr z raného 13. stol., který byl přestavěný v letech 1422–1437, kdy získal polygonální arkýř kaple (1433) směřující východním směrem ke kostelu a do jedné z hlavních ulic města a také ochoz s nárožními věžičkami a cimbuřím, ozdobený řadou znaků vážících se k oslavě města, císařství a kurfiřtů.⁵⁵ Za císaře Zikmunda Lucemburského dům patřil rodině Ulricha Ortlieba, kterému císař dokonce v r. 1421 do opatrování světil svou korunu.⁵⁶

⁵¹ KNAPPE 2000, 175. BÜFF 2004.

⁵² UPP 1996, 137.

⁵³ UPP 1996, 360. Oběma arkýři se zabývá TIMMERMAN 1999, 403–405.

⁵⁴ Pojmenování domu se ustálilo až v 19. století. Podle mylné tradice patřil Adolfovi Nasavskému (1255–1298), nasavskému hraběti a v letech 1292–1298 římskoněmeckému králi.

⁵⁵ Jsou zde znaky sedmi kurfiřtů, tj. tří církevních a čtyř světských volitelů císaře. Mezi ty církevní přináleželi mohučský arcibiskup, arcibiskup z Kolína nad Rýnem a z Trevíru. Mezi světské volitele především český král a dále rýnský falckrabě, saský vévoda a braniborský markrabě.

⁵⁶ Norimberské patricijské rodině Ortliebů patřil od r. 1427 až do jejich vymření v r. 1478.

Mezitím ozdobily arkýře i četné světské stavby v Čechách. Tak jako je na první pohled skromný arkýř uvnitř norimberského sv. Sebalda sloužící jako drobná oratoř při patrové sakristii, tak byl skromný arkýř kaple na průčelí tvrze, sloužící jako rezidence pražských arcibiskupů, v **Příbrami**. Rozvinutější ozdobnou formu znamenal až **arkýř Starého královského paláce**, vystupující před jeho jižní průčelí obrácené k pražskému souměstí. Kaple byla součástí císařské rezidence, obydlí panovníka, již zdaleka viditelným znamením stejně jako rozestavěné monstrum katedrály za střechami paláce.

Na **Pražském hradě** ale už stála jedna stavba, téměř po způsobu arkýře ve své podstatě nasazená na románskou kapli s apsidou i kněžiště gotické kaple sv. Ludmily, na jižní straně kněžiště baziliky sv. Jiří na Pražském hradě.⁵⁷ Patrová románská kaple sv. Ludmily byla přistavěna za abatyše Anežky (sestry Přemysla Otakara I., vládnoucí v letech 1200–1228).⁵⁸ Kaple sv. Ludmily byla přiložena z jižní strany k presbytáři tak, že vrchol její apsidy dosahuje stejně daleko k východu, tak jako vrchol apsidy jižní kaple pod věží je v jedné linii s vrcholy bočních lodí chrámu. Podkovovitá apsida kaple je přisazena přímo k nároží presbytáře bez vlastní severní stěny.⁵⁹

Půlkruhové zdivo apsidy nese polygonální kněžiště kaple zpevněné v nárožích dvakrát odstupnými opěráky ukončenými stříškami v kombinaci s pulty. Mezi opěráky, které dodávají kapli na vertikalitě, jsou hroty okna se širokými ostěními s nedochovanými kružbami. Ačkoliv byla kaple výrazně poznamenána požárem Pražského hradu v r. 1541 i pozdějšími opravami a zpětnou regotizací (v letech 1897–1908), způsob jejího nasazení na apsidu, respektive střechu apsidy, je věrohodný a tvoří tak nejstarší náznak arkýřového nasazení polygonu kněžiště na starší podnož na Pražském hradě, tedy ještě dříve, než vznikl arkýř na jižní stěně Starého královského paláce.

Gotická kaple sv. Ludmily je současně významná také z důvodu výrazného prosvětlení, kterého se jejímu tvůrci podařilo dosáhnout východními okny v polygonu a především širokým oknem v jižní stěně. I když dnes bohužel neznáme ani jejich kružby a natož vitráže, spoluvytvářející kdysi prosklenou schránu pro hrob světice a její oltář.⁶⁰ Ve stejné době, kdy byla postavena, vznikl i nový náhrobek sv. Ludmily, zhotovený z jemnozrnného pískovce.

Vcelku skromným arkýřem kaple byla ozdobena také jižní fasáda **radnice v Mělníku**, věnném městě českých královen.⁶¹ Její polygonální arkýř (kaple sv. Barbory, asi 1398)

⁵⁷ Základní literaturou ke stavebnímu vývoji baziliky, druhé nejstarší kamenné stavbě na Pražském hradě, jsou knihy archeologa Ivana Borkovského; BORKOVSKÝ 1969 a BORKOVSKÝ 1975.

Jiný pohled na stavební vývoj přinesly knihy Anežky Merhautové; MERHAUTOVÁ 1966 a MERHAUTOVÁ 1971. Novější bádání zastupuje tým mladších archeologů; FROLÍK/MARÍKOVÁ-KUBKOVÁ, RŮŽIČKOVÁ/ZEMAN 2000, 97–143.

⁵⁸ Abatyše Anežka je zobrazena na románském trojdílném opukovém reliéfu, snad původně tvořícím součást hlavního západního portálu nebo jižního románského portálu. Mohlo by se ale jednat i o původní portál vedoucí do kaple sv. Ludmily, odstraněný a pietně uchovaný v době vybourání zdi mezi gotickou kaplí a kněžištěm baziliky. (Reliéf je vystavený ve stálé expozici Příběh Pražského hradu ve Starém královském paláci, patinovaný sádrový odlitek pak v kryptě baziliky. Oba tvoří součást sbírek Pražského hradu.)

⁵⁹ DRAGOUN 2002, 10.

⁶⁰ K hrobu sv. Ludmily především viz BRAVERMANOVÁ 2006.

⁶¹ ZELENÝ 1942, 33. PURŠ 1975, 208 a následující.

se obracel do náměstí tvořícího přirozené centrum města. Později byl tento motiv na průčelí radnice zopakován ve snaze získat zrcadlovou symetrii rozšířené budovy.

V hlavním městě království ale u nejpřednějších domů nebylo místo pro skromnost. Zde bylo třeba okázalé reprezentace a vytvoření i významného urbanistického akcentu (v průhledech ulic).

Teprve po dokončení traktu radní síně se přikročilo k vznešenějšímu architektonickému vybavení **kaple Staroměstské radnice**. K věži byl na východní straně přistavěn mělký trakt, v přízemí obsahující dvě klenební pole podloubí s lomenými arkádami. Pravděpodobná původní kaple ve věži sklenutá jedním polem žebrové křížové klenby byla rozšířena o podélný prostor v patře přidaného východního traktu o třech polích, z nichž střední se otevírá do kněžiště v arkýři. Arkýř je z převážné části obnovený po válečném zničení za Květnové revoluce v r. 1945. Štíhlá lamelovaná noha vrcholí listovým pásem, nad kterým se rozšiřuje v konzolu, přecházející v pětibokou hmotu závěru arkýře. Z profilované římsy s maskami parlérovského zabarvení vyrůstají sloupky, jejichž hlavice byly určeny za podstavce soch. Nad sochami jsou osazeny obnovené baldachýny vybíhající ve fiály. Dvojdílná lomená okna korunují vimperky. Členění vnějšku patra nad podloubím v sousedství velké věže je mnohem prostší. Po obou stranách dvojdílných lomených oken se opakuje motiv přidaných sloupků a baldachýnů. Prostor nad loubím je zaklenut třemi křížovými poli s žebry vyrůstajícími na konzolách s maskami. Závěr v arkýři má šestipaprskovou klenbu, jejíž hruškově profilovaná žebra sbíhají podél stěn.

V západní stěně prostoru věže je osazen půlkruhový, dodatečně doplňovaný gotický portál a nad ním věnik s ledňáčkem, oblíbený motiv Václava IV. Portál byl původně osazený v severní zdi věžního prostoru. Vcházelo se jím do přilehlého, později zaniklého východního radničního křídla, dlouho považovaného za pozdně gotické.

Radniční kaple byla vysvěcena r. 1381 a její arkýř zaujímá jedno z nejvýznamnějších postavení v rámci české architektury pozdního 14. stol.⁶²

Jen o pár desítek metrů vznikal ve zcela jiných podmínkách ještě krásnější arkýř na budově univerzitního Karolina.

Samotné **Karolinum** přináleželo k nejvýznamnějším stavbám gotické Prahy. Základem se stal dům mincmistra Jana Rotleva, věnovaný koleji králem Václavem IV. v r. 1383. (Ostatně, nákladem mincmistra Martina Rotleva byl v Praze kolem r. 1380 pořízen nejstarší úplný překlad biblického textu do němčiny.⁶³) Poté následovala výrazná přestavba, při které vznikla rozšířením domu v patře velká síň pro obřady a slavnosti.⁶⁴ Od jihu ji osvětlovala velká trojdílná okna, jejichž části jsou analyticky přiznány pod okny vzniklými za barokní přestavby. Po vytvoření auly přikročili mistři k dalšímu významnému úkolu, totiž k výstavbě univerzitní kaple. Z ní zbyl arkýř, vystupující z jižního průčelí Karolina. Jeho hmotné pětiboké tělo se směrem dolů zužuje do štíhlého podstavce. Přejít je s velkým výtvarným smyslem zakryt volně visícími kružbami. Stěny arkýře prolamují okna. V plochách pod nimi jsou zasazeny pečlivě tesané znaky pracující bravurně s modelací obrysů

⁶² LÍBAL 1983, 305–306, obr. na s. 307.

⁶³ BRODSKÝ 2012, s. 35.

⁶⁴ LÍBAL 1983, s. 313–314.

i hrou světla a stínů, díky kterým ožívají. Jeho nároží člení sloupky, složité baldachýny, chrliče a štíhlé fiály, jež vystupují až do bohaté balustrády, uvolněné při nedávné obnově. Vrcholy oken svírají strmé vimperky. Drobná, hruškově profilovaná žebra pětibokého závěru arkýře rostou ze štíhlých, listově pokrytých hlavic oblých přípor.

Mimo Prahu arkýře ozdobily sídla Václava IV., ať již to bylo při kapli v nádvoří **Vlašského dvora**, kde došlo k rafinované hře s objemem a tvarem presbytáře, který se ale svým způsobem již zbavoval pout závislosti na katedrální předloze i „ortodoxního“ způsobu užívání jednotlivých motivů aditivní skladby, nebo na hradech oblíbenců Václava IV. na **Krakovci** (majetek křivoklátského purkrabí Jíry z Roztok; kaple svěcena 1383) či v **Roztokách u Prahy** (majetek bratří Eberharda a Reinharda z Remeše). Stará tradice, která se zrodila na francouzské katedrále v Norimberku a v Praze prošla výraznými proměnami, které znamenaly vrcholy podoby tohoto architektonického motivu, nikdy více nepřekonané. Pozdně gotické arkýře již více než s prostorovým účinkem pracovaly s prosvětlením prostoru, ačkoliv v detailech citovaly starší vzory. Takovým příkladem bylo zřízení pravoúhlých a maximálně prosvětlených arkýřů dvou kaplí po obou stranách hlavní apsidy **chrámu Panny Marie Kapitolské v Kolíně nad Rýnem** (jižní kaple patricijské rodiny Hardenrathů z r. 1466 a severní tzv. Hirtzkapelle z r. 1493, křestní kaple pojmenovaná po jejím zakladateli, kterým byl kolínský měšťan Johann Hirtz, a svým stylem upomínající na práce Maderna Gerthenera).⁶⁵

Na závěr této kapitoly ještě přidejme jeden málo známý příklad užití principů velké architektury, kterým je **noha kazatelny (tzv. ambo) krále Jindřicha II. v císařském dómu v Cáchách**. Jak dokládá nápis na horním i dolním okraji její poprsnice, byla věnována zbožným panovníkem (*Rex Henricus pius*). Až do dokončení nového kněžiště císařského dómu v r. 1414 byla kazatelna v interiéru staré centrální stavby, mezi dvěma jižními pilíři. Noha kazatelny tak může být z počátku 15. stol. a podle vzhledu rozet i zavěšených kružbových jeptišek s nosy vznikla v souvislosti s jejím novým umístěním. I když v porovnání s nádherou románské práce se může zdát prostou, je jasným dokladem námi sledovaného užívání motivu volného kružboví zastírajícího přechod nohy arkýřů, ale také, jak později uvidíme, i monstrancí a relikviářů.

⁶⁵ SCHÄFKE 2000. HABERLAND 1992, 131, obr. na s. 133.

Arkýře / Shrnutí

Arkýře tvořily součást obytného prostoru nebo bývaly použity jako presbytáře hradních, radničních nebo domácích kaplí (také převět měl podobu arkýře). Nás zajímá geneze a rozrod arkýřů sloužících jako kaple. Počátky lze hledat na **katedrále St.-Etienne v Bourges** (Francie; kraj Cher), kde na kněžišti (dokončeném kol. r. 1214) je celá řada kaplí v podobě věžovitých arkýřů s nápadnými jehlancovými střechami, na první pohled se vydělujícími zvnějšku katedrálního ochozu. V následném období se arkýře staly součástí hradní architektury, jak dokládají románské a gotické hrady **Trifels, Landberg, Tannenberg, Altzenau** aj. Na hradě **Fels** v Lucembursku vytváří kaple svým kněžištěm dojem arkýře, je však součástí věžice vystupující z paláce. V **Norimberku** byl arkýř značně oblíbený po celé 14. a 15. stol. a zdomácněl zde natolik, že ze všech evropských měst je jich zde dochováno nejvíce (gotických, renesančních a barokních). Ozdobil faru u sv. Sebalda a vnitřek tohoto kostela, Starou radnici i Nasavský dům.

Zřejmě přes Norimberk se architektonický motiv arkýře dostal do Čech, kde se dochovaly nejkrásnější příklady této malé architektury. Jsou jimi **arkýř Karolina a Staroměstské radnice**. Skromnější arkýře ozdobily průčelí královského paláce na Pražském hradě, hrádku v **Příbrami** a radnice v **Mělníku**, též kapli ve **Vlašském dvoře v Kutné Hoře** nebo hrad **Krakovec**. Téma arkýřů dává možnost naznačit vývojový směr i slohovou proměnu od románské doby. Z doby před r. 1400 jsou ale ta nejkrásnější díla, na kterých navíc vnímáme neuvěřitelné provázání nejružnějších motivů, kterými jsou např. lípané kružby, zavěšené lilie a části kružeb, tvořené jeptiškami a nosy. To spojuje arkýře s drobnými umělecko-řemeslnými díly, jakými jsou např. nohy monstrancí a také rozměrná noha kazatelny krále Jindřicha II. v císařském dómu v **Cáchách**.

KAPITOLA II.

Kamenosochařská výzdoba

Chrliče bez příbytku

Ve druhé části práce jsou uvedené příklady, související s katedrálním sochařstvím a zastoupené vesměs konzolami, ať již dochovanými ve dvojici (jako je tomu v Drážďanech a v Prachaticích) a nebo jednotlivě (jako ve Strakonících, Horažďovicích, Turnově a Brně), popř. tvořícími ucelenější soubory klenebních konzol a výzdoby svatostánků (tak je tomu v Horšovském Týně i v Náchodě) či zachovanými v úplnosti na jedné stavbě (v Pirně).

Jeden z nejstarších příkladů užití katedrálních motivů je možné vidět na **věži strakonického hradu nazývané Rumpál**.⁶⁶ Vrchol věže, postavené za Bavora II. ze Strakonice (+1279) již v 70. letech 13. století, byl opatřený dvěma patry ochozu a zděnou helmici. Nižší bylo vysazené na kamenných konzolách. Pod spodním ochozem jsou i netradičně umístěné chrliče v podobě nadpřirozených příšer a oblud, dnes již ale silně poškozené. Současná podoba věže je výsledkem výrazných stavebních zásahů prováděných na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. stol.⁶⁷ Když se na fantaskní monstra vytesaná z kamene díváme, lze na chvíli zaváhat, zda vskutku přináleží do souboru motivů převzatých z katedrální gotiky. Ale čím jiným, než právě prvkem převzatým z katedrálního prostředí a nově zasazeným k ozdobě strohé věže hradu mohou být?

Byl to raný pokus něčeho, co se v dějinách české gotické architektury ještě jednou a mnohem později opakovalo na **radniční věži v Kadani**.⁶⁸ Ale místo přizdobení věže chrličí byla její vysoká jehlancová střecha na hranách hojně poseta jednoduchými kraby.⁶⁹ Nejvyšší a zdaleka viditelná věž ve městě tak dostala neopakovatelnou a pro město dodnes charakteristickou podobu. Oba příklady, jeden příliš raný a druhý příliš pozdní, svědčí o oblibě pokusů přesadit motivy srostlé s katedrálou do půdy zcela světské, ve které nezapustily kořeny a zůstaly jen ojedinělými kuriozitami.

Tak jako se chrliče na věži strakonického hradu objevily v nečekaném umístění, kde se nemohou skrýt před žhnoucím sluncem, tak jiný chrlič doslova zalézá před zraky okolojdoucích do nejstinnějšího místa v jihočeské metropoli. **Chrlič v severovýchodním kněžišti a trojlodí klášterního kostela dominikánů v Českých Budějovicích** byl vytesán v době dokončení východní části kostela někdy okolo r. 1290–1300.

Mnohem mladším příkladem užití katedrálního motivu na jihu Čech je **konzola v kostele sv. Petra a Pavla v Horažďovicích** při řece Otavě, který nechal postavit Bavor II. (+1279) spolu s tamním panským sídlem a hradbou.⁷⁰ Na žádost jeho syna Bavora III. udělil Horažďovicím městská práva král Václav II. v roce 1293.⁷¹

⁶⁶ Věž je tak nazývána podle zařízení, kterým bylo přístupné její spodní patro, sloužící jako sklad i vězení, protože vstup do věže byl až z výše hradebního ochozu.

⁶⁷ SVOBODA 2010, 74–75.

⁶⁸ KIBIC 1988, 32–33.

⁶⁹ Také radniční věž v Žatci dostala obdobné pozdně gotické ukončení s ochozem a vyzděným jehlanem. Její původní nedochovanou podobu připomíná zobrazení na městském prospektu z r. 1602 od Jana Willenberga (1571–1613).

⁷⁰ O horažďovickém opevnění podrobněji RAZÍM 1986, 261–269.

⁷¹ SVOBODA 2010, 96.

Na západní straně městského areálu přiléhal až téměř k hradbě farní kostel, umístěný v jihozápadním rohu prostorného náměstí. Kostel je v Horažďovicích doložený již v polovině 13. stol. v listině markraběte Přemysla z r. 1251. Tehdy to ale ještě byla provizorní, možná i dřevěná, stavba. Dnešní chrám vznikl v době stavebního ruchu ve městě na přelomu 13. a 14. stol.; dokládá to listina Bavora III. (+1318) v jeho prospěch z r. 1298 a především z r. 1316. Patrocinium je doloženo již o sedm let dříve v písemnosti krakovského biskupa Pavla, vyjmenovávajícím všechny kostely patřící johanitskému řádu v Čechách. Kostel byl vysvěcen po dokončení po r. 1320 za přítomnosti příštinského biskupa dominikána Heřmana.⁷² Všechna tato historie ale zřejmě vůbec nesouvisí s téměř neznámým fantaskním monstrem, osamoceně osazeným v hlavní lodi kostela. Vzniklo jistě mnohem později, snad v polovině nebo ještě pravděpodobněji až v druhé polovině 14. stol.

Krásné i škaredé masky

Pro období okolo r. 1400 byly ale mnohem více příznačné tzv. škaredé masky, tedy různě se šklebící a pitvořící stvoření a zrůdy. Chceme-li vidět jeden úplný soubor takových masek pohromadě, je třeba se vypravit do Saska, do **někdejšího klášterního kostela dominikánů v Pirně**, ležící v údolí řeky Labe na půli cesty mezi Děčínem a Drážďany. Dominikánský klášter byl v Pirně založený okolo r. 1300. Nejstarší písemná zmínka o konventu pochází z června r. 1307. Klášter vznikl na severozápadním okraji města a kvůli jeho výstavbě musela být prodloužena městská hradba. Koncem 70.–80. let 14. stol. se stavba klášterního kostela chýlila ke konci. Jeho pravoúhlé (a dnes již nedochované) kněžiště bylo postaveno z cihel a pískovce. Naproti tomu chrámová loď byla postavena téměř výhradně z pískovcových kvádrů. Krov kostela vznikl v r. 1376.⁷³ Po jeho vztyčení následovalo zaklenutí kostela a do r. 1400 i vytvoření nástěnných maleb. Tehdy vznikla také věž po straně chrámové lodi. Horní podlaží věže bývá kladeno až do r. 1470. Věž, vysoká na 30 m, je jen o pár metrů vyšší než hřeben střechy chrámové lodi. Teprve v r. 1856 byla opatřena novým kružbovým zábradlím a novogotickou špicí, zřízenými podle návrhu architekta Gottfrieda Sempera (mj. stavitele drážďanské opery a obrazárny). Střešní jehlanec byl ale odstraněn v r. 1930.⁷⁴ Přejděme ale od chrámového vnějšku sevřeného městskou zástavbou a muzeem (nacházejícím se v budovách zbylých z kláštera) do ztichlého interiéru.

Jednoduchá, ale elegantní podoba sloupů a klenby stejně jako nanejvýš zajímavé fantaskní konzoly prapodivných hlav s velkýma ušima, ale i nástěnné malby, provedené technikou secco, tvoří z dochované části klášterního kostela polozapomenutý klenot, který je, stejně jako celá Pirna, dokladem územních, hospodářských, kulturních a diplomaticko-dynastických vztahů k Českému království.⁷⁵ S Pirnou ve své politice počítali jak Václav II., Jan Lucemburský, tak i Karel IV. Ostatně právě pobyty Karla IV. v Pirně jsou často doložené v letech 1371 a 1372.⁷⁶ V této souvislosti nelze ani opomenout

⁷² SVOBODA 2010, 97–98.

⁷³ MISTEREK/STURM 2005, 14.

⁷⁴ DEHIO 1965, NICKEL 1972, ZIMMERMANN/GROND 2011, 2–16.

⁷⁵ HOLTERMANN 2000, 22–23.

⁷⁶ STOOB 1990.

významnou textilní památku, kterou je antependium z Pirny, pocházející z kláštera a vystavené v expozici umělecko-průmyslového muzea na blízkém zámku v Pilnitz.⁷⁷

Zcela na okraj se ještě zastavme u **věže** klášterního kostela. Sice je datováno do pozdně gotického období, svou podobou ale přináleží k architektuře užívané v době okolo r. 1400. Připomene podobně umístěnou věž někdejšího františkánského kostela v Rothenburgu ob der Tauber (Bavorsko; střední Franky), vzepřenou opěráky ukončenými fiálami a členěnou slepou paneláží a v nejvyšším podlaží se otevírající lomenými okny, nad nimiž se zdvihá koruna z vimperkových štítů zčásti kryjících jehlanec střechy. Vše je na věži v Rothenburgu provedeno v elegantním tvarosloví a zjevné snaze posílit štíhlé proporce vížky, obrácené do ulice, snažící se přerůst dlouhý hřeben vysoké kostelní střechy a obohacující městské panorama o drobnou, ale výraznou vertikálu kamenné zvoničky.⁷⁸

Také ve **východočeském děkanském kostele sv. Vavřince v Náchodě**, stojícím na náměstí uprostřed města se v kněžišti uchoval početný soubor pitvořících se masek, prozrazujících spřízněnost s pražskou katedrální hutí. Všechny jsou vytesány ze světlého pískovce, některé jejich rysy jsou zanesené mladšími nátěry. Celým zdejším podhůřím vedla důležitá a frekventovaná cesta od Ústí nad Orlicí přes Rychnov nad Kněžnou do Náchodu a dále zemskou brankou do Slezska. Když bylo r. 1344 pražské biskupství povýšeno na arcibiskupství, v jednotlivých krajích byly zřízeny archidiakonáty a jim podřízována děkanství. Také v Hradci Králové byl zřízen takový arciděkanát, kterému podléhalo osm děkanství (hradecké, jičínské, bydžovské, kladské, dobrušské, královodvorské, kostelecké a broumovské). Jedinečné svědectví podává sedm neúplně zachovaných rejstříků papežských desátků (*Registra decimalum papalium*) z let 1367, 1384, 1385, 1399 a 1405. Z nich vysvítá, že v této části země patřila Dobruška, Kostelec nad Orlicí a Náchod k nejvýznamnějším střediskům v diecézi – desátek tu činil od 28 do 33 gr. V Náchodě byly vedle faráře zmiňováni i tři oltářníci.⁷⁹

Někdy kolem r. 1390 získal náchodské panství Jetřich z Janovic, který je držel až do r. 1412, kdy připadlo jako odúmrt' králi Václavu IV. Ten je udělil v léno svému oblíbenci Jindřichu Leflovi z Lažan, seděním na Krakovci (viz kapitola věnovaná arkýřům) a, který mu za to postoupil hrad Bechyni. Jindřich Lefl z Lažan byl od r. 1414 královským hejtmanem ve Vratislavi a náchodské panství prodal r. 1415 Bočkovi z Kunštátu a Poděbrad. Za husitských válek obsadili Náchod stoupenci táborů Jan Holý z Nemočic a Mikuláš Trčka z Lípy.⁸⁰ Ostatně, do Hradce Králové mohly proniknout určitější zprávy o Mistru Janu Husovi již na přelomu let 1402/1403, kdy se tu patrně se svým doprovodem zdržovala královna Žofie, učení Jana Husa příznivě nakloněná. Dá se předpokládat, že tu s ní byli i lidé podobně smýšlející, možná i nejvyšší purkrabí, pan Čeněk z Vartenberka.⁸¹

Z Náchodu se vypravme do západních Čech a podívejme se na **konzoly kněžiště chrámu sv. Apolináře v Horšovském Týně**, jednoho z mála zdejších kostelů z doby okolo r. 1400, které unikly pozdějším přestavbám. Kněžiště kostela, které již zvenčí zaujme opěráky

⁷⁷ Antependium z Pirny, Čechy před r. 1350, Kunstsammlungen Dresden, inv. č. 37417, v. 94 cm, š. 339 cm.

⁷⁸ MUTH 1999, 4.

⁷⁹ KOŠTÁL 2000, 14.

⁸⁰ ŠIMEK 1989, 313.

⁸¹ KOŠTÁL 2000, 17.

nahoře přizdobenými nefunkčními, tedy pouze dekorativními, chrliči a na střeše kamenným sanktusníkem, je uvnitř bohatě sochařsky vypraveno. Nejen, že je zde velice pěkný, v kameni provedený, sanktuář s tváří Ježíše Krista, ale také řada konzol s fantaskními obličejí. Některé z nich jsou sice poškozené a jiné jako by rustikálnější, další jsou ale ve své podstatě jemně vytesány a neztratily skoro nic z původního účinku.

Ze západních Čech naše pomyslná cesta vede do Prahy, **na jižní průčelí kostela sv. Michala na Starém Městě pražském**. Zdejší dvojice fantaskní monstra asi z 90. let 14. stol. jsou přímou citací těch, která jsou uplatněna na jižní straně jižní (vysoké) věže pražské katedrály. Charakteristické jsou pro ně špalíkové oči a mohutná zavalitá vlna nadočnicového oblouku.⁸² Některé mají tlamu plnou špičatých zubů, jiným přechází v prazvláštní listové ucho, kterým se zčásti přikrývají a sami jako by znovu zalézaly do zdi, ze které se tak náhle (ve funkci konzol) vynořili.

Pro změnu na Strakonicku leží **kostelík sv. Briekví v obci Dobeš**, asi na půli cesty mezi Pískem a Strakonice. Na stavbě tohoto velice pěkně zachovaného nevelkého gotického kostela, původně ze 14. stol., se podíleli mistři rožmberské stavební hutě. Ves patřila vladýkům, pišícími se po ní z Dobeš a sídlícími na zdejší (dnes již nedochované) tvrzi. Vladýkové užívali jako rodové znamení medvěda, jak to dokládá otisk pečeti Albra z Dobeš z r. 1342 a také pečeť Diviše z Brlohu z r. 1366.⁸³

Vladycký rod z Dobeš se v první polovině 14. stol. vázal k blízkému strakonickému bavorovickému dvoru, ale již ve druhé polovině téhož století změnil směr a byl více propojený s rožmberským dvorem.

Kostelík v Dobeš je jedním z nejlépe dochovaných gotických vesnických kostelů. Je to drobná stavba, stojící na okraji někdejší tvrze, dnešního nevýrazného statku a uprostřed obce. Výzdoba kostela je velmi bohatá a veliké vzory vrcholně gotické architektury se zde zmenšily natolik, že máme pocit, že kostel byl vlastně jen panskou kaplí. Okenní kružby, portál, svatostánek a vůbec vše, co činí jeho architekturu malým klenotem, zde bylo vytesáno z tvrdé černé žuly s příměsí třpytivé slídy. Zatímco kněžiště bylo vystavěno jako novostavba a včas zaklenuto, obdélná loď nebyla, jak se zdá, nikdy dokončena, o čemž dodnes svědčí nedotesaný tympanon portálu, zřejmě z důvodu náhlého přerušení práce. Ani sdružené lomené okénko nebylo osazeno pečlivě a oblouk jeho špalety se navždy změnil ve zhrublý segment. A obdélná loď také nebyla zaklenuta, takže má dnes barokní malovaný strop.

Z Dobeš se vypravme ještě více na jihozápad, do města ležícího pod horou Libín na Zlaté stezce, vedoucí do Pasova. **V Prachaticích jsou na průčelí domu čp. 114 dvě kamenné figurální konzoly**, vzniklé pravděpodobně okolo r. 1400.⁸⁴ Dům stojí v historickém jádru města, na rohu Husovy, Poštovní a Křišťanovy ulice. Konzoly jsou žulové, přibližně 30 cm vysoké. Přestavují hlavu biskupa a nestvůry. Poprsí biskupa může být dílem výrazné, téměř portrétní individualizace a zpodobněním některého z tehdejších vyšehradských proboštů, kteří se jako vlastníci města zasloužili o výstavbu farního chrámu.

⁸² SOJKA 2010a, 23–39

⁸³ SVOBODA 2010, 244.

⁸⁴ Blíže k tématu: SOJKA 2003, 177–185.

Konzoly jistě nevznikly k ozdobě dnes celkem nezajímavého měšťanského domu, ale nejspíše pro farní chrám sv. Jakuba Většího – možná pro jeho sedile v kněžišti, jehož prostý vzhled je snad výsledkem pozdně gotické úpravy.

Presbytář prachatického chrámu byl postaven pravděpodobně v 80. letech 14. stol. Pro Prachatice to byla doba rozkvětu, kdy bylo město obdařeno majestátem krále Václava IV., potvrzujícím městu výsadní postavení v obchodu se solí (od r. 1381). A o něco později, okolo r. 1400 nebo ještě o pár let později, se začalo s budováním chrámového trojlodí.⁸⁵ V tehdejší době bylo zvykem nechat usednout základové zdivo, a proto se asi nejdříve započalo se západním dvouvěžovým průčelím. To mělo být s kněžištěm propojené trojlodím. Zatímco kněžiště již sloužilo liturgickým potřebám, prostor trojlodí byl staveništěm a jen podvěžní prostory byly vysvěcenými kaplemi. R. 1411 prachatický měšťan Ondřej Prundl se svými bratry Křišťanem a Petrem založili v kostele sv. Jakuba kapli sv. Kříže. Téhož roku byly posvěceny ještě další dva oltáře, a sice sv. Kateřiny, Doroty Barbory a 11 000 panen.⁸⁶ Před r. 1420 byl dokončený západní portál, později upravený. Obsazení města přívrženci kalicha, při němž bylo na 85 prachatických měšťanů upáleno (dle tradice v chrámové sakristii), mělo za následek rozpuštění stavební huti a zastavení stavby po dobu husitských válek.⁸⁷ Až mnohem později sem přišli noví mistři, kteří zaklenuli předsíň. Její klenbou započala druhá, pohusitská stavební etapa chrámu, ukončená pozdně gotickou dostavbou kostela.

Architektonická podoba kněžiště prachatického farního chrámu obsahuje jeden významný rys, kterým je nápadná **ozdobná forma opěrných pilířů kněžiště**. Navíc na severní straně se zachoval kamenný **krakorec s přebohatou profilací**, doslova trčící ze zdi sakristie do malé uličky při kostelu. Krakorce byly původně jistě dva a nesly buď stříšku, nebo mnohem pravděpodobněji přechod z přilehlého domu do patra sakristie. Zjevná dekorativnost je stejné povahy, jaká se uplatnila na architektonických člancích v Bavorově. Středověký kameník zde svou prací zvítězil nad tvrdým kamenem, typickým pro prachatický podhorský kraj, kterým je černá žula – diorit.

Zůstaňme ještě na jihočeském panství pánů z růže a zavítejme z Prachatic do **Bavorova**. Zdejší chrám Nanebevzetí P. Marie je jedním z nejlepších příkladů užívání katedrálních motivů v české gotické architektuře na konci 14. stol. a současně jedním z největších kostelů doby lucemburské u nás.⁸⁸ V 70. letech 14. stol. se v jižních Čechách setkáváme ještě se zbytky starší slohové vrstvy, poplatné cisterciácké architektuře, která byla podle Václava Mencla zatlačována středočeským slohem třeboňské huti. Pro Václava Mencla byl právě takovým slohovým reliktem, ve své době již opožděným, presbytář bavorovského farního kostela. Kostel vznikl poté, co v r. 1351 rožmberští bratři koupili od strakonických pánů dědické právo na Bavorov a když nad ním v r. 1355 postavili hrad Helfenburk. Tak nastal rozkvět městečka, který byl podpořen i přenesením fary z blízké obce Blanice. Okolo r. 1370 již u nově započatého kostela stálo štíhlé presbyterium, doprovázené na severní straně subtilní vysokou věží. Půdorys kostela s naznačenou příčnou lodí připomene cisterciácké příčné lodi. Také slohovým pojetím kleneb a přípor prozrazuje presbyterium

⁸⁵ UPČ 1980, 151.

⁸⁶ STARÝ 2001–2002, 227.

⁸⁷ Ke společenské situaci v Prachaticích před výbuchem husitské revoluce nejnověji: ČORNEJ 2010, 137–166.

⁸⁸ KUTHAN 2011a, 377–380.

závislost na poklasické cistercké architektuře, a to podobně jako už presbyterium hradeckých minoritů. Zdejší přípory, ať už oblé nebo polygonální, byly pro Václava Mencla bezkrevně nehmotné a subtilní, až se podobaly nitkám. Cisterciácký je podle něj také věneček rozeklaných konzolek, jimiž se jednotlivá žebra ukončují nad kalichovými hlavicemi těchto přípor. Sloh souvisí s hutí zlatokorunského kláštera, jehož kostel nesl mnohé prvky francouzské katedrální gotiky. Svědčí o tom nejenom chrlice na opěrných pilířích, ale i stříškové baldachýny, vložené do nárožních přípor, a zejména kružba přístěnného sedile, jejíž hlavní oblouk doprovázejí volné trojosé obloučky stejně tak, jako v kružboví jižního portálu kostela zlatokorunského, postaveného v šedesátých letech. 14. stol., tedy těsně před zahájením stavby v Bavorově. Podle Václava Mencla rotující plaménky v baldachýnech datují bavorovský kostel až do sedmdesátých let. Ze stejné doby by byla i věžní helmice, příznačná pro rožmberské kostely v jižních Čechách. Její zděný čtyřboký jehlan se zdvihá nad pásem ozubeného cimbuří. Vznikl tak prvek převzatý z architektury světské a přetvořený v útvar působící už jen malebně (věž s cimbuřím děkanského **kostela sv. Martina v Sedlčanech**).⁸⁹

Přejdeme nyní k jednotlivě dochovaným konzolám, u nichž jsme schopni na první pohled říci, že bezpochyby přináležejí do okruhu ovlivněného pražským katedrálním kamenosochařstvím. Tou první je **konzola na hradě Točnín**, oblíbeném sídle krále Václav IV. Konzola podpírá klenbu velké síně v královském paláci, stavěném mezi lety 1395–1400.⁹⁰ Podobně jako **dvě konzoly po stranách triumfálního oblouku kněžiště – arkýře na Staroměstské radnici** v Praze (o jejichž původnosti bychom mohli vzhledem k vynikajícímu stavu dochování pochybovat) výrazně přestupuje před zeď a přitahuje naši pozornost. Bez vzdutého listoví, užívaného na svornících katedrály od 70. let 14. stol., by ale žádná z nich nikdy nevznikla a nedováděla by jemnost zpracování listů až na samý okraj kamenických možností.

Za posledním příkladem ojediněle dochované fantaskní konzoly se musíme vypravit do srdce moravského markrabství. Fantaskní konzola **na domě v Brně** je jistě na druhotném místě, původně asi tvořila součást výzdoby nejbližšího kostela nebo radnice. Podle „špalíkovitých“ očí konzola musela vzniknout v době okolo r. 1400 a je dobrým příkladem tzv. škaredých masek.⁹¹

Pro Moravu to bylo sice v období sporů mezi příslušníky lucemburského rodu, ale Brno prosperovalo díky přítomnosti markraběte Jošta, i když hojnost jeho pobytů ve městě v letech 1401–1411 slábla.⁹² Největším politickým úspěchem markraběte Jošta bylo zvolení římským králem v r. 1410. Dlouhou dobu se však z tohoto úspěchu neradoval, neboť

⁸⁹ MENCL 1948, 113.

⁹⁰ MENCL 1948, obr. 155, 156.

⁹¹ Podobným způsobem, jakým se ocitly gotické konzoly na běžném domě v Prachaticích, nebo jakým je druhotné umístění brněnské konzoly, byla při nároží volně stojící věže chrámu sv. Mikuláše ve východočeském Turnově osazena, z pískovce tesaná, konzola, která byla původně zřejmě součástí výzdoby barokně přestavěného kostela. Je pravděpodobně předhusitského stáří, ale její bližší datování je kvůli značné výšce osazení i míře poškození nesnadné. Něco podobného se odehrálo i ve Vysokém Mýtě, jak dokládají konzoly na fasádě tamní zvonice při děkanském kostele sv. Vavřince. Podobně se na ochozu věže kostela sv. Vavřince v Opatovicích na Pardubicku ocitla zvětřalá korunovaná pískovcová hlava, snad konzola s podobou jednoho ze sv. Tří králů.

⁹² CHAMONIKOLA 2006, 296.

již v následujícím roce zemřel. Morava připadla Václavovi IV., který se rozhodl markraběcí úřad neobsazovat a správou země byl pověřený zemský hejtman Lacek z Kravař, stojící při teologických disputacích na straně Jana Husa.⁹³

Na závěr této části textu připomeňme stylově závažné, avšak **nepatrné zbytky fantaskních monster nalezených při archeologickém výzkumu v někdejší klášterě v Kladrubech u Stříbra**. Jejich autor, který je zhotovil z jemnozrné opuky (viz v kapitole věnované svatostánkům), byl dobře obeznámený se sochařskou tvorbou v katedrálních hutích v Praze, Řezně, Pasově i Vídni. Vpravdě internacionální povaha fantaskního monstra, odpovídající proměně těchto masek v době krásného slohu, úzce souvisí s katedrální produkcí rozlévající se po ostatních stavbách. Podobné masky nalezneme vedle částí katedrály (jižní schodiště a jižní věž) např. u torza jižní kaple kostela sv. Michala na Starém Městě pražském nebo bývaly v kostele sv. Jakuba Většího v pražských Stodůlkách. Další jsou v kněžišti chrámu sv. Bartoloměje v Plzni, jiný je (asi náhodně?) uložený v lapidáriu zámku v Poděbradech. Jiné nalezneme na vídeňském dómu sv. Štěpána (vysoká věž), bratislavském dómu sv. Martina či budínském chrámu sv. Matyáše. Na uvedených příkladech sledujeme postupnou proměnu fantaskních monster, maskaronů (zkrátka příšer, čerpajících ze středověkých bestiářů), z hrůzyplných sochařských prací do virtuózně podaných dílek, ve kterých se děs změnil v úšklebek a zručnost v neobvyklou fyziognomii. Avšak fantazijní podání se zde stále ještě pojí s touhou po vyvolání strachu. Pádnost ovšem cele nahradil dekorativismus až manýristické noty.

⁹³ CHAMONIKOLA 2006, 298.

Kamenosochařská výzdoba / Shrnutí

Na celé řadě světských a především církevních staveb se setkáme s pracemi, souvisejícími s katedrálním sochařstvím. Vesměs je zastupují konzoly, dochované ve dvojicích (ze zbořené Bussmannkapelle při chrámu sv. Sofie v **Drážďanech** a na domě čp. 114 v **Prachaticích**) nebo jednotlivě (konzoly v kostele sv. Petra a Pavla v **Horáždovicích**, na kostelní věži v Turnově, na domě v **Brně**). Jindy tvoří ucelenější soubor výzdoby, jako např. klenební konzoly a výzdoba svatostánku v kostele sv. Apolináře v **Horšovském Týně** a v kostele sv. Vavřince v **Náchodě**. Popřípadě jsou zachované v úplnosti (dvojlodí někdejšího dominikánského kostela v **Pírně**). Ty starší svědčí o pronikání katedrálních motivů (chrlice) do neobvyklých míst (věž Rumpál ve **Strakonici**, severovýchodní kout kněžiště a trojlodí klášterního kostela dominikánů v **Českých Budějovicích**), tak ty mladší, z let 1380–1400, jsou jasnými doklady nepochybného ovlivnění pražskou katedrální hutí i internacionální povahou krásného slohu. To dobře dokládají fantaskní monstra z jižní fasády **kostela sv. Michala na Starém Městě pražském**, ale také soubor torzálně dochovaného opukového sanktuáře z **Kladruhu** u Stříbra, nalezený při archeologických výzkumech někdejšího benediktinského kláštera. Provázaností s katedrální hutí se vyznačují i kamenosochařské výzdoby kostela Nanebevzetí P. Marie v **Bavorově** a hřbitovního kostela v **Milevsku**. Jistý pokles úrovně dokládají nedotesaný portál v **Dobrušce** u Strakonice, konzoly ve hřbitovním kostele v Milevsku a v sakristii kostela v **Boleticích** na Českokrumlovsku (jejíž úroveň zčásti ovlivnila změna materiálu – přechod od jemného pískovce a opuky k tvrdé žule).

Samostatným tématem jsou doslova „krásné **konzoly**“, kterými se vyznačuje pražská katedrála (**konzola na trumeau Zlaté brány** a **konzola s Adamem a Evou** v závěru katedrály), kaple **Staroměstské radnice** v Praze, královská síň na hradě Václava IV. **Točnická** aj. Za pozornost stojí srovnání rostlinného dekoru a postupná proměna tvaru listů, jejich vzdušnosti a vůbec způsob celkové stylizace.

Samostatnou kapitolu tvoří a základním prvkem převzatým z katedrály jsou **plaménkové kružby**, ať již užitá v oknech, v zábradlí nebo lípané. Jejich rozrod sledujeme převzetím z pražské katedrály (kaple sv. Zikmunda, kaple zv. Martinická – kde je v obrazci u plaménků užitá i drobných lilií na koncích nosů, nadpraží Staré sakristie, okna vysokého chóru) na Týnský chrám (západní okno, okna hlavní lodi).

Kromě složitých síťových kleneb (vysoký chór katedrály, průjezd Staroměstské mostecké věže aj.) to především byly svěšené, rozeklané a rotující obrazce plaménkových kružeb, které se v desetiletí mezi lety 1370–1380 rozrostly z pražské dvorské huti. Nejprednější místo mezi nimi zaujímají rotující tvary, užitá Petrem Parléřem zejména ve velkých oknech vysokého chóru kostela sv. Bartoloměje v **Kolíně nad Labem**. Plaménkové kružby vnesly do klasických a symetricky uspořádaných schémat neklid a vzrušení. Mnohem menší kružby s plaménky jsou v oknech chrámu sv. Bartoloměje v **Plzni**. Také ovládly okna nového kněžiště kostela sv. Jakuba ve **Slavětíně** na Lounsku, které dal (asi r. 1375) přistavět ke staršímu románskému kostelu Mikuláš z nedalekého Hazmburka, který byl do r. 1379 majitelem městečka. Ve zdejších oknech nalezneme kromě poklasických sférických trojúhelníků také vzájemně se prostupující i hvězdové obrazce a posléze i rotující. Nové kněžiště dostalo kolem r. 1380 také románský kostel v **Charvatcích** na Roudnicku, jehož žebrová klenba dosedá na kružbové konzoly a jehož okna již mají plaménkové kružby svěšených i rotujících obrazců. Plaménkové kružby (Václav Mencl by napsal „plamenité kružby“) jsou také v oknech vysokého kněžiště kostela P. Marie v **Ústí nad Labem** aj.⁹⁴ Jsou také i na farním kostele ve **Vetlě** u Litoměřic, který se ve své původní podobě zachoval nedotčený mladšími zásahy. Vznikl okolo r. 1370 jako stavba některého z mistrů blízké stavební huti roudnického augustiniánského kláštera, kterému ves Vetlá ve 14. století patřila.⁹⁵

Bohatství plaménkových kružeb bylo přijato zvláště v **Budyšíně** (Bautzen), kde rezonovalo a bylo tvořivě rozvíjeno, ale navíc i dlouho přežívalo. Plaménkové kružby jsou nejenom v **oknech kostelů sv. Mikuláše** (Nikolaikirche; zničen za třicetileté války) a františkánského klášterního kostela (zvaný Mönchskirche; neobnoven po požáru v r. 1598), které jsou v rozvalinách a udržované městem jako romantické zříceniny a hřbitov, ale především ve čtyřech rozměrných oknech kostela sv. Petra (Dom St. Petri). Obří městský kostel, již od r. 1530 simultánní (tj. rozdělený na katolickou a evangelickou část) a dnes navíc kapitulní chrám, má ojedinělý lukovitě prohnutý půdorys stavby a navíc jeho klenby opakuji klenební schéma od sv. Víta v Praze.⁹⁶ Nás ale zajímají jeho okna na jižním průčelí, obráceném do náměstí a k radnici. Okna s opakujícími se bohatými plaménkovými kružbovými obrazci vznikla mezi lety 1456–1463 v závislosti na oknech severní lodi chrámu sv. Petra ve Zhořelci (Görlitz).

⁹⁴ MENCL 1948, 102.

⁹⁵ MENCL 1948, 103, půdorys 59 na s. 109.

⁹⁶ RAUDA 1905. SCHWARZBACH 1925, 13. BIEHL 1953. SEIFERT 2008.

Podobně jako v Budyšině, tak i ve **Zhořelci** přežívaly plaménkové kružby hluboko do 15. stol. Snad to způsobil početný odchod českých kameníků v době nejistého výdělků za husitských válek a přesunutí menších stavebních hutí k velkým městským kostelům. Nesmíme ale zapomínat, že všechna tři města měla historický vztah k Praze a k Českému království, jak následně poznáme na příkladu Žitavy.

Jak bylo výše naznačeno, jsou okna budyšínského farního kostela (od r. 1921 katedrály) inspirována **okny severní lodi chrámu sv. Petra ve Zhořelci**, která jsou součástí zdiva stavěného v letech 1430–1440.⁹⁷ Kružby čtyř severních a jednoho západního okna jsou nápaditější a bohatší; byly opravdovým vzorem, který byl v Budyšině jen následován, resp. přejímán.

Ve Zhořelci plaménkové kružby zdomácněly i v západním okně chrámové lodi někdejšího **františkánského klášterního kostela Nejsvětější Trojice** (Dreifaltigkeitskirche) a v oknech od severu přiléhající **kaple sv. Barbory** (mezi lety 1437–1457).⁹⁸

Vrchol tradice plaménkové kružby, ve Zhořelci samostatně rozvíjené, tvoří okna **kostela P. Marie** (Frauenkirche), stavěného před branami města (na místě staršího gotického kostela) od r. 1473 do r. 1480.⁹⁹ Nápaditostí kružby zvláště vyniká jeho západní okno, jehož kružby jsou velmi blízké přebohaté pozdně gotické rozmařilé rozmanitosti užívané v Paříži a zvláště v Anglii, která ovlivnila okna Matyáše Rejska v kněžišti katedrály sv. Barbory v Kutné Hoře.

Triumf vimperku

Asi nejnázornějším dokladem převzetí dalšího motivu z katedrální architektury, na kterém je možné pozorovat nejenom slohovou proměnu, ale také způsob přebírání, je nepochybně **vimperkový štít**. Zatímco na průčelí někdejšího klášterního kostela premonstrátů v Rosa Coeli v **Dolních Kounicích** na jižní Moravě je ještě klasický tvar „strnulého“ strmého trojúhelníku posetého kraby a ukončeného hmotnou křížovou kytkou, tak na **východním průčelí Staroměstské mostecké věže** (před r. 1380) je doširoka rozkročený a propojený s fiálami. Náznorný příklad jeho využití k ozdobení světské stavby tedy poskytuje přímo samotná tvorba Petra Parléře – **východní průčelí Staroměstské mostecké věže**. Věž byla dokončena před r. 1380 a je bezesporu nejkrásnější gotickou bránou Evropy.

Její stavba souvisí se stavbou Karlova mostu, jehož historie začala v okamžiku, kdy velká povodeň pobořila v r. 1342 románský Juditin most. Ten po celou řadu let ve funkci nahrazovalo dřevěné provizorium, které ale nestačilo dopravě a nezvládalo jarní přívaly vody. Proto Karel rozhodl postavit nový most, ke kterému byl položen základní kámen v r. 1357. Stavbu řídil Petr Parléř. Most je napjat téměř v jedné přímce a stojí o něco jižněji než most Juditin. Je širší a vyšší než románský předchůdce. Jeho úroveň se vyrovnala s hrozbou povodní i zvýšením staroměstského terénu. Má mohutné půlkruhové oblouky, obložené tesanými pískovcovými kvádry, značně širší než u románského mostu. Místo jeho jednadvaceti má gotický most pouze šestnáct oblouků. Masivní pilíře jsou na obou stranách

⁹⁷ BÜRGER/WINZELER 2006, 43, 45–47.

⁹⁸ WENZEL 1995. WINZELER 2010, 14, 51.

⁹⁹ WENZEL 2008.

dvojboce zaostřené, tvořící tak břít, rozrážející proud řeky Vltavy. Most byl dokončený na počátku 15. stol.

Nad prvním mostním pilířem vyrostla právě Staroměstská mostecká věž. Ze dvou bohatě pročleněných průčelí zbylo nedotčené pouze to východní, zatímco západní průčelí bylo silně poškozeno za bojů svedených na mostě při vpádu Švédů v r. 1648.

Průčelí věže rozdělují římsy do tří pater. Dolní vykrajuje takřka v celé šíři lomená arkáda s vnější archivoltou, posázenou kraby a s kytkou ve vrcholu. Pod mezipatrovou římsou jsou osazeny znaky zemí českého státu z doby výstavby mostu. Výtvarné těžiště průčelí se soustřeďuje do druhého patra s fiálami na nárožích i po stranách širší střední části, uzavřené půlkruhovým lichým obloukem a rámované vimperkem, jehož kytka prostupuje do mezipatrové římsy. Uprostřed se rozvíjí hlavní děj. Na reliéfu dvojice mostních oblouků stojí socha patrona nového mostu sv. Víta, po jeho stranách sedí vlevo již stařecký Karel IV. a vpravo mladistvý Václav IV. Plochu nejvyššího patra rozdělují lamelování na úzké svislé pruhy, do nichž jsou vepsány lomené obloučky vrcholící kytkami. Dvojice středních obloučků rámuje výklenky se sochami sv. Vojtěcha a sv. Zikmunda. Horní patro věže doplňují nárožní věžičky, spočívající na hlavicích přípor a dole odlehčené sloupkovou arkaturou. Mezi věžičkami probíhá cimbuří, zakrývající patu původní valbové střechy. K jižnímu boku věže se připojuje hranol šnekového schodiště.

I když se v celé práci vyhýbám klenbám, zde, ve vzdušném a prostorném průjezdu věže, se jim vyhnout nelze. Vždyť svou nápaditostí soutěží s průčelím. Klenba je tvořená systémem protilehlých, vzájemně propojovaných a obráceně prokládaných trojpařských. Vyžlabená klenební žebra se v patkách přetínají, v jejich stycích nebyly užity žádné svorníky. Klenba Staroměstské mostecké věže představuje vývojový předstupeň klenby svatovítského chóru.¹⁰⁰ Skvělý projev Parlěrova tvůrčího génia nastoupil záhy vítěznou cestu pozdně gotickou Evropou. Jedinečná klenba byla provedena po r. 1373 a věž dokončena před r. 1380.¹⁰¹

Zatímco vimperk v Dolních Kounicích byl strnulý a na Staroměstské mostecké věži široce rozkročený, tak vimperk na **nápisové desce z jižního průčelí katedrály** (z r. 1396) se již prohnul do konkávního tvaru, příznačného také pro kamenné krajkoví při ochozu nad jižní příčnou lodí katedrály.

Na proláklý tvar vimperku nápisové desky z jižního průčelí pražské katedrály dokonce okamžitě zareagovalo i soudobé pražské malířství – stejnou podobu dostal i starozákonní oltář posetý kraby a ukončený kytkou v drobné iluminaci Šalamounovy oběti ve třetím díle Bible Václava IV.¹⁰²

Spojení několika vimperků do řady mohlo doslova vytvořit architektonickou korunu některých staveb. Mnohdy bývaly nasazovány jako trojúhelné štíty na věže a jindy jen zakrývaly vysokou kostelní střechu (např. na vídeňském svatoštěpánském chrámu). Dobrým příkladem takové koruny nasazené na zdivo jsou ažurové vimperky doprovázené fiálami na kněžišti po obou stranách provázeném polygonálními závěry bočních kaplí chrámu

¹⁰⁰ LÍBAL 1983, 284.

¹⁰¹ LÍBAL 1983, 286.

¹⁰² Bible Václava IV., 3. díl, 1391–1395, Mistr Šalomounových knih, fol. 45r.,

Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2761. BRODSKÝ 2012, obr. 448 na s. 261.

P. Marie (St. Marien) v Mühlhausenu v Durynsku. Chrámová stavba je obecně známou především zdejší sochařskou výzdobou jižního průčelí příčné lodi, kde jsou nad portálem na balkoně umístěné sochy císaře Karla IV. s manželkou a doprovodem a nad nimi, pod baldachýny na konzolách umístěné, sochy zpřítomňující Klanění tří králů a ještě výše nad nimi, již na stupňovitém štítě v reliéfně provedené mandorle, Kristus-soudce doprovázený po stranách přímlyvcí P. Marií a sv. Janem Křtitelem. Celá tato sochařská výzdoba, tvořící jasně definovanou významnou část architektury, vznikla někdy mezi lety 1360–1370. Tehdy měl stavbu městského kostela na starost Heinrich von Sambach (+1382; jehož náhrobní deska je v severní boční lodi).¹⁰³ Vše snadněji pochopíme, když si uvědomíme, že město Mühlhausen, od r. 1348 (1349) užívající titul říšského města, bylo Karlu IV. vděčné za vyřešení dlouhodobého sporu s řádem německých rytířů. Navíc se před portálem konala každoroční obměna městské rady. Císař zde byl spolu s chotí, dvorní dámou a komorníkem (?) vytesán jako věčný dohlížitel řádu ve městě a v oslavě královského majestátu. Původ sochaře, činného v Mühlhausenu je hledán v kamenosochařské dílně pracující v blízkém Erfurtu.¹⁰⁴

Již nikdy více, jako právě v architektuře okolo r. 1400, se vimperk nebude tak rychle proměňovat, ani nebude hrát tak významnou roli na průčelích staveb či jejich ukončení.

Tíha lehkosti

Když se díváme na sugestivní **zobrazení krále Václava IV. s královnou Žofií v prvním díle bible Václava IV.**, a odhlédneme-li od lesku královského majestátu zobrazeného páru, uvědomíme si náhle několik architektonických prvků vystupujících z iluminace, které neznámý malíř využil.¹⁰⁵ Předně, že za zobrazenými postavami, za nimiž je napnutý koberec na způsob závěsu, je půlkruhový portál zdobený stylizovanými stočenými kraby a lemovaný liliemi, a že celá iniciála je pod otevřenou architekturou na způsob baldachýnu královského trůnu, kde střední část, přizdobená ažurovou kružbou lomených oblouků (jeptišek se zavěšenými liliemi), je zaklenutá žebrovou klenbou sbíhající se do visutého, chceme-li zavěšeného, svorníku. Věnujme proto tomuto motivu náležitou pozornost.

Již papežský palác v Avignonu, představovaný za papeže Klimenta VI. (vládnoucí v letech 1342–1352), znamenal pro Karla IV. a jeho architekta Matyáše z Arrasu velikou inspiraci.¹⁰⁶ A právě tamní **visutý svorník v bráně zvané Champagne** mohl později rezonovat v potřebě ozvláštnit klenbu nově budované sakristie v katedrále sv. Víta, která se stala pro Arrasova nástupce Petra Parléře svědectvím jeho dovedností již po příchodu do Prahy. Ne Arrasovi, ale Parléři je nutno přičítat obě klenby s visutými svorníky především kvůli atistnímu provedení odvážné a přitom krajně dekorativní architektury. Jistou inspirační roli možná sehrála i volná žebra v prolamované helmici **věže katedrály Nanebevzetí P.**

¹⁰³ BADSTÜBNER 2008, 7–8.

¹⁰⁴ FAJT/HÖRSCH 2006, 381–382, obr. V.24 na s. 380.

¹⁰⁵ Bible Václava IV., 1. díl, 80. léta 14. stol., fol. 2r., Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2759. STEJSKAL/KROPÁČEK 1983, obr. na s. 591. BRODSKÝ 2012, obr. 350 na s. 211.

¹⁰⁶ FAJT/SUCKALE 2006, 175.

Marie ve Freiburg im Breisgau (Münster), která obdivuhodně doprovázejí lehce a vzdušně působící nejvyšší část jedné z mála ve středověku dokončených katedrálních věží. Přirozeně, že při detailní prohlídce **obou svorníků ve Staré sakristii** shledáme chyby v osazení kamenných prvků, přesto práce vzbuzuje zaslouženou úctu (byť restaurována v 19. stol.). Architekt si při její konstrukci také významně vypomohl železnými táhly, vedenými z nestoupavé dvoudílné klenby sakristie.

Největší zmenšení

Tak jako několikrát dříve, ale i později v dějinách architektury byly velké stavby často zmenšovány. Příkladem takové miniaturizace, která ale zůstává tektonicky pádná, je kaple s polygonálním kněžištěm po severní straně kostela Nejsv. Trojice (původně kláštera cisterciáček) v **Sezemcích** u Pardubic pravděpodobně z let 1380–1390. Klášterní kostel stojí uprostřed městečka ležícího při říčce Loučná, vlévající se u Pardubic do Labe, a na dohled zdaleka viditelné Kunětické hory.¹⁰⁷ Její drobné presbyterium je sklenuto na běžné patky opatřené podložkami a zaklenuto žebry s typicky cisterciáckým dvojvyžlabením.¹⁰⁸ Václava Mencla zaujaly plaménkové i srdčité obrazce okenních kružeb, tvarově složité opěrné pilíře, které svými fiálami zdaleka připomínají podobné tvary pilířů parlérovských, a také obkročná klenba v lodi kaple, podmíněná rozložením otvorů v obou podélných stěnách a opřená o několik figurálních konzol, nesoucích znamení evangelistů. Zdejší triumfální oblouk, tyčící se nad novogotickým oltářem (z r. 1877) s ještě původní gotickou kamennou menzou, se podobně jako na hrádce Jenštejn u Prahy nebo v kostele v Libiši, ležící při cestě do Mělníka, obrací svým profilem pouze na jednu stranu do chrámové lodi, tj. k věřícím. Tak se z původně obecné formy stává relativní, soustředěná na každého, kdo si jí povšimne. Je to jednosměrný způsob prezentování architektury, až téměř divadelní.¹⁰⁹

V návaznosti na vzhled drobné kaple v Sezemcích, jejíž kněžiště je přepečlivě složeno z velikých bílých pískovcových kvádrů, je ještě třeba uvést již delší dobu platný trend zmenšování opěráků, který trval po celé 14. století. Za jedním takovým názorným příkladem zdobnění opěráků měnících se ve vytáhlé, vyzáblé a vlastně nepotřebné tvary se musíme vypravit do Bavorska; jsou jimi **opěráky kněžiště poutního kostela Nanebevzetí P. Marie v Sossau**, ležícím při dunajském břehu naproti městu Straubing. Zdejší starší románský kostelík, vystavěný na místě kaple založené opatem premonstrátského kláštera ve Windbergu Gebhardem v r. 1177, byl v letech 1350–1352 výrazně rozšířený stavbou kněžiště za opata Friedricha II. Styl štíhlé architektury, ale také kvalitní způsob opracování vápencových kvádrů vypovídají především o souvislosti s katedrální stavební hutí při dómu sv. Petra v Řezně.¹¹⁰

¹⁰⁷ Základní a přehlednou literaturou věnovanou kostelu v Sezemcích je drobný sborník vydaný nákladem Františka Štefana u příležitosti znovuvysvěcení kostela 28. září 1941, viz ŠTEFAN 1941.

¹⁰⁸ Záměrně zde uveďme pro lepší pochopení tohoto malého skvostu rozměry kostela a kaple. Kostelní loď má rozměry: d. 36,6 m, š. 9,7 m. Jižní kaple má rozměry: d. 7,4 m, š. 5 m, v. 6,7 m. Severní kaple: d. 8,6 m, š. 5,7 m, v. 9,1 m; její kněžiště: hl. 2,5 m, š. 2,5 m, v. 4,42 m.

¹⁰⁹ MENCL 1948, 127, obr. 77 na s. 124 a obr. 78 na s. 125.

¹¹⁰ HUBER 2007, 2. DEHIO 1988, 666–668, 733.

Staroměstská mostecká věž, kterou jsme zmínili v souvislosti s motivem vimperku, posloužila jako veliký zdroj inspirace v pozdně gotickém období pro gotickou severní věž na malostranském konci Karlova mostu.

Právě Pražský most (zvaný později Karlův) se přirozeně stal významnou veřejnou stavbou, které se i v poděbradské době věnovala značná architektonická péče. Zápis z r. 1409 naznačuje, že severní gotická věž malostranská i s branou průjezdu jsou současné se stavbou mostu v druhé polovině 14. stol. Domněnku podporují znaky nad oběma branami průjezdu, taktéž poukazují k předhusitské době. Prameny ze druhé pol. 15. stol. však sdělují, že v roce 1464 byl položen základ k nové Malostranské mostecké věži, jejíž postavení i Pavel Židek výslovně připisuje králi Jiřímu Poděbradskému.

Architektonický vzhled dochované severní malostranské věže Karlova mostu se váže silně na její umělecky daleko významnější staroměstský protějšek. Mezi románskou a pozdně gotickou věží se na obou stranách, vnější i vnitřní, rozevírají široké, lomené profilované arkády s archivoltami, posázenými kraby s kytkou ve vrcholu, nadezdívka arkád vrcholí cimbuřím ozdobeným znaky. Malostranská mostecká věž je svědectvím určitého vývojového ustrnutí pražské architektury v desetiletích, jež následovala po husitské revoluci.¹¹¹ Současně je jasným dokladem převzetí základních principů vzoru a jejich přizpůsobení ke zmenšení.

Sloupy pro živé i mrtvé

Jiným druhem zmenšené architektury jsou **sloupy pro živé i mrtvé**, kterými míníme především sloup v Klosterneuburgu u Vídně či rozcestník zvaný **Přadlena na kříži (Spinnerin am Kreuz) ve Vídni** (1382–1384), jehož ozvěnou je tzv. **Zderadův sloup v Brně**. Tyto sloupy, stavěné při cestách pro živé, ale také na hřbitovech pro mrtvé, se staly velmi oblíbené především v pozdně gotickém období, ze kterého se jich uchovalo nejvíc.

Na tento typ sloupů majících podobu složitých fiál se sochařskou výzdobou a sloužících vícero účelům navazovala řada památek menších rozměrů, ale shodně věžovité formy. Nejsou sice tolik početně dochované ze 14. stol., ale mnohem více až z následujícího 15. stol., přesto je musíme připomenout. Jsou to tzv. světla mrtvých, což je, dost možná, otrocký překlad z německého „Totenleuchter“.

Ve střední Evropě patří k nejstarším takovým stavbám drobná víceboká věžička **světla mrtvých v někdejší cisterciáckém klášteře ve Schulpfortě u durynského Naumburku**, zmiňovaná v pramenech již k r. 1268.¹¹² Její vzhled je zřejmě reakcí na věžovité lucerny stavěné na francouzských hřbitovech, snad jako zdobněliny katedrálního tvarosloví – fiál posetých kraby a ukončených křížovou kytkou. Hojně byly rozšířeny v centrální a jihozápadní části Francie, oblíbené byly také na hřbitovech cisterciáckých a benediktinských klášterů.¹¹³

¹¹¹ LÍBAL 1983, 336.

¹¹² DORFMÜLLER/KISSLING 2004, 38–39.

¹¹³ Naposledy se tématu světél, luceren či lamp mrtvých věnovala studie: ULIČNÝ 2009, 232–233.

Jedním takovým světlem byla pravděpodobně i nedochovaná **kamenná věž s lucernou** (turris lapidea), vztyčená r. 1270 nákladem rytíře Jiřího **v klauzuře kanovníků při pražské bazilice sv. Víta**.¹¹⁴

Ze 14. stol. je dochováno **světlo mrtvých na kapli Archanděla Michaela v Oppenheimu** (Michaelskapelle; Rheinland-Pfalz). Prostor v přízemí podlažní kaple stojící při hřbitovní zdi ve stínu mnohem slavnějšího chrámu sv. Kateřiny (Katharinenkirche)¹¹⁵, proslulého kružbovými okny na jižní straně, sloužil od r. 1400 do r. 1750 jako kostnice. Kamenná lucerna vystupuje z průčelí a svíci sem bylo možné vkládat z horní místnosti, užívané jako kaple.

Je pozoruhodné, že funkci světel mrtvých měly zřejmě i nejvyšší části dvou věžiček západního průčelí dvoupodlažní **kaple kostnice na hřbitově zvaném Svaté pole v Sedlci u Kutné Hory**. V lucernách umístěných ve věžích dnem i nocí hořel plamen, zdáli označující místo, kam byla podle pověsti přinesena půda z Jeruzalémské Kalvárie.¹¹⁶

Závěrem ještě dodejme, že dokladem dlouhého přežívání těchto drobných stavebních památek, prováděných v bohaté a ozdobné kamenické práci a formě, je např. světlo mrtvých v kněžišti kostela P. Marie ve Freistadtu (Liebfrauenkirche; Dolní Rakousko – Mühlviertel) z roku 1484. Mnohem hrubší práce je na hřbitově při farním kostele v blízkém Haslachu. A další je dochováno v tyrolském městě Schwaz. Již beztak malé stavbičky a kamenická díla byla v jihočeském prostředí ještě více redukovány a změnily se ve výklenky ve zdech kostelů sv. Jiljí v Dolním Dvořišti nebo u sv. Mikuláše v Rožmberku nad Vltavou.¹¹⁷

Jen na okraj ještě zmiňme, že věžovitou podobu měly také **pranýře**, stavěné na náměstích a sloužící k potrestání viníků a jako místo veřejně předvedeného trestu. I když se z doby kolem r. 1400 u nás nedochoval žádný, předpokládáme, že již tehdy měly podobu dřevěných nebo kamenných fiál či kruhového nebo polygonálního sloupu, jak o tom svědčí mladší dochované památky z období pozdní gotiky a renesance. Dlouhé přežívání gotických tvarů a proporcí dokládá štíhlý kamenný pranýř v Hořicích na Šumavě z r. 1547.

Kružby vypálené ohněm

Přebírání katedrálních forem a jejich zmenšování se po celé 14. i 15. stol. výrazně projevilo také na podobě umělecko-řemeslných výrobků. Jedním z mnoha byly práce hrnčírů a kamnářů.

Kamna, která byla zprvu jen v kláštorech a sídlech velmožů, se ve 14. stol. stala běžnější součástí obydlí. Spočívala na kamenném nebo zděném soklu a až v samém závěru

¹¹⁴ ULÍČNÝ 2009, 233, pozn. 91.

¹¹⁵ Chrám sv. Kateřiny v Oppenheimu (dnes přináležející tamní evangelické obci) je beze sporu jednou z nejvýznamnějších gotických církevních staveb v Porýní mezi městy Štrasburkem a Kolínem nad Rýnem. Kružbová okna na jižní straně chrámového trojlodí (stavěného mezi lety 1317–1340) vznikla před pol. 14. stol. Kostel byl zničen francouzským vojskem v r. 1689 a v 19. stol. výrazně restaurován (druhé opravy započaté po r. 1879 a ukončené po deseti letech se účastnil vídeňský stavitel Fridrich Schmidt a jeho syn Heinrich von Schmidt. Ke chrámu např.: ZIMMERMAN 1968–1973, 45 a další. DEHIO 1984, 792–798. ZIMMERMAN 1989, 489–535. RAUCH 1995.

¹¹⁶ ULÍČNÝ 2009, 231–233.

¹¹⁷ ŠIMŮNEK/LAVIČKA 2011, 188–190.

středověku na zvířecích, nejčastěji lvích, barevně glazovaných nohách. Byla válcová nebo polygonální, někdy s věžovitým architektonickým zakončením, jindy s korunou členěnou vimperky nebo ukončená cimbuřím. Stavba kamen i výroba jednotlivých kachlů byla u náročněji prováděných kusů blízka práci sochaře, vždy ale patřila k povinnostem hrnčírů.

Kachle měly nejrůznější tvary. Hojné byly typy dutých nádobkových (baňkových, tygříkových a s různě tvarovaným ústím), uzavřených (s plochou zadní komorou) a komorových kachlů (s reliéfní výzdobou nejrůznějších námětů, od heraldických motivů po biblické postavy či moralizující výjevy atd.).

Nejtěsnější souvislost s principy gotického stavitelství se ale od 2. pol. 15. stol. projevila na velkých tzv. **výklenkových (nikových) kachlích**. Jejich přední stěnu prolamovaly motivy gotických kružeb a ornamentika, vyžadující značnou zkušenost hrnčíře. Proto jejich kvalita kolísá od bravurně zvládnutých příkladů, ovlivněných dvorským prostředím, až k rustikálním způsobem provedeným nepovedeným nápodobám.

Mezi vynikající práce, které si osvojily plaménkové kružboví rotujících plaméneků, přináleží četné archeologické nálezy z kdysi luxusního prostředí. Jsou jimi kachle z hradů Křivoklát a Žebrák.¹¹⁸ Dále nálezy z Kroměříže a hradů Melice, Točnick, Žebrák i Valdek.

Vytříbený vkus a kultivovaný, vpravdě královský, životní styl Václava Králíka z Bubenic prozrazují architektonicky i heraldicky zdobené kachle z hradu v Melicích, kde pobýval jako olomoucký biskup (1412–1416).¹¹⁹ Jsou srovnatelné pouze s kvalitou kachlů z Pražského hradu, nalezených při archeologickém výzkumu III. nádvoří v r. 1926.¹²⁰ Melické kamnové kachle patří před husitskými válkami k těm nejpreciznějším výrobkům ve svém oboru. Můžeme se jen dohadovat, že pocházejí z kamen vyhrávajících tamní královský palác, v němž možná pobýval Václav IV.¹²¹ Několik pěkných příkladů kachlů, ať již polévaných nebo nepolévaných, je také vystaveno v muzejní expozici na hradě Obere Vestehaus v Pasově, jiné jsou vystaveny v expozici brněnského podzemí pod Zelným trhem.

Zajímavé je, že katedrální motivy se v hrnčířství projevily pouze při výzdobě kachlů a nebyly vůbec užívány při ozdobě obkládacích desek. Snad proto, že tyto v dřívějších dobách oblíbené reliéfní hliněné desky, sloužící k obložení stěn a které známe především z románského období z archeologických nálezů na někdejších benediktinském klášteře Ostrov, ležícím poblíž soutoku Vltavy a Sázavy u Davle, v gotickém období vymizely.¹²²

Plaménkové kružby zdomácněly v Čechách na celou řadu let a byly varírované nejrůznějším způsobem. Svědčí o tom mnohé truhlářské i zámečnické práce. Vesměs jsou ale již pozdně gotického původu. Přesto ale zůstaly závislé na starších a nedochovaných vzorech a vůbec na veliké architektuře doby okolo r. 1400.

Výjimečně dochované jsou **dvoukřídlé dveře děkanského chrámu sv. Gotharda ve Slaném**, umístěné v západním lomeném portálu hlavního vstupu. Dveře jsou vyřezávané

¹¹⁸ Od Velké Moravy po dobu gotickou 1999, 93.

¹¹⁹ MICHNA 1976, 148–158.

¹²⁰ FROLÍK 2006, 520–521.

¹²¹ SMETÁNKA 1988, 180.

¹²² O obkladových reliéfně zdobených hliněných deskách přibíjených na dřevěnou podložku, a nikoliv na stěnu, a sloužících původně snad k přizdobení oltářů, chórové přepážky nebo kazatelny, nejvíce v: MERHAUTOVÁ 1988, 105–119, 127.

z dubového dřeva a rozdělené do lomených polí s navzájem se lišícími přebohatými kružbovými obrazci doprovázenými navíc nahoře plochou řezbou draků a po stranách i stylizovaných krabů a v dolní části na koso poleženou prostou mříží z profilovaných lišt.¹²³

Závěrem této kapitoly si dovolueme jeden krátký exkurs k paralelnímu jevu s katedrálními motivy. Tak, jako se katedrální motivy zmenšovaly a přebíraly, tak se volně užívala zdobná pevnostní architektura převzatá z hradů – cimbuří, věže, střílny aj. Nakonec to bylo ovlivnění doslova stejného druhu, který se projevoval u katedrálních motivů a projevil se i na vzhledu velikého krbu v síni městského paláce Jasquese Coeura ve francouzském Bourges zhotoveném v letech 1443–1451. Krb, polygonálně vystupující ze stěny, zde byl hlavní dominantou slavnostní síně. Jeho horní část ovládá motiv převzatý z tehdejších hradeb – bašty s okny a cimbuřím vysazeným na konzolách navzájem propojené cimbuřím s prolukami a stínkami navíc opatřenými střílnami. Krenelování, které zde vidíme v počátcích, se mnohem později stalo oblíbeným výtvarným motivem třeba v renesančních Čechách.¹²⁴ Krb v Bourges je pouze přirozeným pokračováním cesty, naznačené užíváním kružeb a přípor nesoucích ochoz s kružbovým zábradlím, který známe z díla Guy de Dammartina (+1398) z veliké síně paláce Jeana de Berry v Poitiers z let 1384–1398 (dokončeného před r. 1416).¹²⁵ Kaple byla zřízena po vzoru pařížské Sainte-Chapelle a po svém zničení v letech 1765–1766 je známá jen z kreseb a plánů.¹²⁶ Zmenšení opevňovacích prvků ale nemuselo být pouze součástí vzhledu krbu, ale stalo se též významným detailem při ozdobení zlatnických výrobků světské i církevní povahy – picích rohů, stolních ozdob nebo noh monstrancí.

¹²³ Rozměry dveří jsou: v. 325 cm, š. 230 cm.

Ke slánskému kostelu sv. Gotharda a stručně i ke dveřím např.: VELC 1904, 231–232.

¹²⁴ Např. Týnská škola na Staroměstském náměstí, dům u Bílého koníčka v Třeboni, předsíní kostela v Trhových Svinech atd.

¹²⁵ Stejněmu architektovi bylo v r. 1391 zadáno postavení hrobní kaple Sainte-Chapelle při zámku v Bourges. Stavbu dokončil stavitelův bratr Drobet de Dammartin.

¹²⁶ BIALOSTOCKI 2010, 346–347.

Zmenšování nebo přebírání katedrální architektury / Shrnutí

Na chrámových stavbách ve Vídni, v Pasově a v Řezně se užívaly motivy, které byly používané při řešení kleneb a podpory stropů volnými žebry nebo žebry opatřenými kružbou, jak to dále dokládají studniční kaple při dómu v **Magdeburgu**, předsíň kostela sv. Michala v **Jeně** (Durynsko) nebo studniční kaple ve Zlaté Koruně. Tato volná žebra navazují na starší tradici ažurové kružby, které se v Čechách užívalo v portálku v cisterciáckém klášteře v **Oseku**, na severním portále v **Emauzích** na Novém Městě pražském nebo jinde. Bezpochyby nejzářivějším takovým příkladem je užívání volných žebířů v tzv. **Královské předsíni v Hradci Králové** (kryjící jižní portál katedrály sv. Ducha).

Jedním z motivů, na kterém lze pozorovat slohovou proměnu a způsob přebírání, je vimperk, nedílná součást katedrální gotiky. Zatímco na průčelí někdejšího klášterního kostela premonstrátek v Rosa Coeli v **Dolních Kounicích** je klasický tvar „strnulého“ strmého trojúhelníku, na **východním průčelí Staroměstské mostecké věže** (před r. 1380) je doširoka rozkročený a propojený s fiálami, aby se na **nápisové desce z jižního průčelí katedrály** (z r. 1396) prohnul do tvaru, příznačného též pro kamenné krajkové při ochozu nad příčnou lodí katedrály. Tuto změnu dokonce ve stejném desetiletí reflektovala knižní malba (iluminace Šalamounovy oběti ve třetím díle Bible Václava IV.).

Velikým tématem pro budoucí specializované bádání je poznání **motivu zavěšeného svorníku**, baldachýnu, **volného žebra** a **kružby podpírající strop nebo klenbu**. Vedle již výše zmíněné Královské předsíně kostela sv. Ducha v Hradci Králové do této skupiny přináleží **studniční kaple**, jejichž stropy vynášely kružby s lomenými žebry, tak jak se to dochovalo v **Magdeburgu**. Podobné uspořádání mívala i studniční kaple v rajském dvoře cisterciáckého kláštera ve **Zlaté Koruně** i drobná kaple sv. Mikuláše v hesenském **Calwu**.

U jednoho z nejrafinovanějších stavebních motivů se ale zdá, že pražská katedrála nesehrála významnější roli při jeho vzniku a rozrodu, ale mnohem více jej novátorským způsobem vstřebala a přehodnotila. Jsou to volná klenební žebra, která v katedrále najdeme na dvou různých místech, významem ale zcela odlišných. Nejdříve byla užitá v podobě visutých svorníků kleneb tzv. Staré sakristie na její severní straně a později na její jižní předsíni zvané Zlatá brána.

Ostatně, vždyť již papežský palác v Avignonu, představovaný za papeže Klimenta VI. (vládnoucí v letech 1342–1352), znamenal pro Karla IV. a jeho architekta Matyáše z Arrasu velkou inspiraci. Zvláště visutý **svorník v bráně zvané Champagne** mohl později rezonovat v potřebě ozvláštnit klenbu nově budované sakristie v katedrále sv. Víta, která se stala pro Arrasova nástupce Petra Parléře svědectvím jeho dovedností již po příchodu do Prahy. Ne Arrasovi, ale Parléři je nutno přičítat obě klenby s visutými svorníky (Stará sakristie byla dokončena na konci 50. až počátkem 60. let 14. stol.).

Samostatnou kapitolu tvoří **plaménkové kružby**. Jejich rozrod sledujeme z pražské katedrály (kaple sv. Zikmunda, kaple zv. Martinická, nadpraží Staré sakristie, okna vysokého chóru) přes Týnský chrám (západní okno, okna hlavní lodi), dále kostel sv. Bartoloměje v **Kolíně nad Labem** (okna vysokého chóru), ale také na chrámu sv. Bartoloměje v **Plzni**, v kněžišti kostela sv. Jakuba ve **Slavětíně** na Lounsku, v kněžišti kostela v **Charvatech** na Roudnicku, v kněžišti kostela P. Marie v **Ústí nad Labem** aj. Plaménkové kružby silně zdomácněly i v prostředí **Horní Lužice**, ve městech **Budyšin** (Bautzen; kostel sv. Mikuláše,

kostel sv. Petra) a ve **Zhořelci** (Görlitz; kostel sv. Petra, františkánský klášterní kostel Nejsv. Trojice i přilehlá kaple sv. Barbory, kostel P. Marie). Plaménkové kružby vnesly do klasických a symetricky uspořádaných schémat neklid a vzrušení...

Tak jako několikrát dříve, ale i později v dějinách architektury byly veliké stavby často zmenšovány. Příkladem takové miniaturizace, která ale zůstává tektonicky pádná, je kaple s polygonálním kněžištěm po severní straně kostela Nejsv. Trojice (původně kláštera cisterciáček) v **Sezemíci** u Pardubic.

Jiným druhem zmenšené architektury jsou **sloupy pro živé i mrtvé**, tj. sloup v Klosterneuburgu u Vídně či rozcestník zv. **Přadlena na kříži (Spinnerin am Kreuz) ve Vídni** (1382–1384), jehož ozvěnou je tzv. **Zderadův sloup v Brně**. Samostatnou kapitolou jsou tzv. světla mrtvých, což je otrocký překlad z německého „Totenleuchter“. Mezi ty nejstarší patří světlo mrtvých v někdejším cisterciáckém klášteře v durynské **Schulpfortě** (okolo r. 1268), z pramenů víme o kamenné věži s lucernou, vztyčené r. 1270 v klauzuře kanovníků při pražské bazilice sv. Víta. Ze 14. století je dochováno světlo mrtvých na **kapli Archanděla Michaela v Oppenheimu** (Porýní-Falc). Stejnou funkci měly zřejmě i nejvyšší části dvou věžiček západního průčelí dvoupodlažní kaple kostnice na hřbitově zvaném Svaté pole v **Sedlci u Kutné Hory**. Dochována je i celá řada mladších příkladů (v dolnorakouském Freistadtu, katedrála sv. Alžběty v Košicích aj.).

V užitém umění byly zdobené architektonické motivy užívány především ve zlatnictví, truhlářství a hrnčířství, resp. kamnářství. Právě z doby okolo r. 1400 je dochována celá řada jednotlivých výklenkových **kachlů** s prořezávanou čelní stěnou opatřenou ažurovou kružbou. Mnohé takové kachle zdobily kamna na předních hradech doby Václava IV. (**Pražský hrad, Křivoklát, Melice** na Vyškovsku), ale také v kláštorech (kanonie premonstrátek v **Louňovicích pod Blaníkem**). Jiné kachle byly nalezeny v **Sezimově Ústí** a na **Malém Blaníku**. Ačkoliv se žádná kamna z té doby nedochovala jako celek, dá se díky jednotlivým archeologickým nálezům dobře rekonstruovat jejich podoba.

Svatostánky

Těžkopádným, zhrubým, ale přesto názorným příkladem svatostánků z poloviny 14. stol. je sanktuář, který se po způsobu pastoforia odpoutává v kněžišti **kostela sv. Jakuba v Norimberku**. Vyrůstá z polosloupů a je nesený mohutnou a těžkopádně vypadající konzolou, poněkud rozpačitě dekorovanou volně hozeným listovým, ukončenou šikmou římsou, po které následuje pádná architektura „kaple“ s výklenkem opatřeným segmentovým okénkem s osazenou běžnou gotickou provlékanou kovanou mříží s na koso položenými pruty. Po stranách je členěná slepými lomenými okénky a vpředu završená vimperky posetými přisedlými kraby a ukončená náznakem křížové kytky, za kterými vzhůru stoupá jehlancová střecha na hranách posetá stejnými kraby, vzadu se zčásti odpoutávající od stěny a v úrovni podokenní římsy kněžiště končící římsou s mohutnou a nahoře protaženou křížovou kytkou. Jakkoliv se toto pastoforium snaží za každou cenu odpoutat od stěny kostela a růst vzhůru, výsledek je nejistý a vše zůstalo na půli cesty. Podobně se v tomto období chtěly odpoutat sochy od svých výklenků, jejich pohyb byl ale labilní a nesmělý – sochařství se ještě nevydělilo od architektury.

V porovnání s Norimberkem se vyznačuje významně pokročilejším přijetím projevů katedrální gotiky sanktuář na císařském **hradě Karlštejn**, ale mnohem běžnější typ rozšířený v Čechách představuje **sanktuář kostela sv. Jakuba Většího ve Slavětíně** u Loun. Kostel, známý ojedinele dochovanou malířskou výzdobou kněžiště, vyniká i kvalitní architekturou. Ta je vysvětlitelná pouze osobou stavebníka, kterým byl Mikuláš z Házmburka, jak naznačuje monogram na sanktuáři.

První písemná zpráva o Slavětíně je z r. 1268, kdy jej král Přemysl Otakar II. postoupil pražskému biskupovi Janu III. z Dražic. Již tehdy byl kostel starší než městečko. Jeho románská část (dnes chrámová loď) pochází z počátku 13. stol. Na začátku 14. stol. koupili slavětín vladykové ze Rvenic, kteří zde postavili hrádek, připomínaný prvně v roce 1340. Později jej získali páni z Házmburka. Mikuláš z Házmburka (+1395) nechal přestavět kostel a vyzdobit jej freskami. Ostatně, jedna z maleb (v dolním pásu při triumfálním oblouku) možná volně zobrazuje zdejší hrad.¹²⁷ V r. 1837 byla před západním průčelím postavena věž ve stylu romantické novogotiky (asi na místě starší). Dříve zabílené malby obnovil malíř Petr Maixner v r. 1871, který též obnovil letopočet 1383, o jehož původnosti se pochybuje. Následně kostel prošel v letech 1880–1881 puristickou úpravou podle návrhu Josefa Mockera.¹²⁸

V r. 1406 držela Slavětín Anna z Libochovic, vdova po Vilémovi z Házmburka a matka pražského arcibiskupa Zbyňka Zajíce (+1411), po jejíž smrti (po r. 1408) zde sídlil její syn Oldřich (+1415) a po r. 1416 jeho bratr Jaroslav z Házmburka (+?). Po husitských válkách se vlastníkem městečka stalo město Louny, na konci 15. stol. znovu Házmburkové a před r. 1525 Václav Sokol z Mor, který pro kostel nechal pořídit pozdně gotický až raně

¹²⁷ Hrad se nedochoval; bývá situován do míst panské zahrady, na jejíž ohradní zeď prý bylo užito jeho zdiva.

¹²⁸ MATĚJKA 1897, 71, půdorys na s. 72.

renesanční oltář a jehož rodina vlastnila pozdně gotický dům s krásným arkýřem v Lounech (také obnovený Josefem Mockerem a dnes sídlo muzea).¹²⁹

Sanktuář ve Slavětíně vyrůstá ze šikmé římsy a jeho podobu utváří pravoúhlý mírně obdélný výklenek. Ten je po obou stranách provázený profilací, zalamující se do přísně trojúhelného tvaru vimperku. Po stranách je doprovázený odsazenými, jednou odstupněnými pravoúhlými opěráčky, ukončenými kombinací pultové a sedlové stříšky. Opěráčky mají dokonce naznačený sokl a navíc jsou jejich stříšky při okraji vrupovány drobnými kraby. Pod stříškami jsou na čelní straně opěráků drobné jeptišky, v malém opakující tvar velikých nosů, vložených do tympanonu nad dvířky. Na opěrácích jsou tesané, na koso položené a dosti drobné, gotické štítky. Vimperk, porostlý výraznými a navzájem téměř propojenými kraby, nahoře končí dvojitou křížovou kytkou. Práce je provedená v čisté kameničině, nezaostávající za krásou i nápaditostí kružbových obrazců v oknech kněžiště i okna z jižní strany kostela při empoře. Z virtuózního způsobu provedení se poněkud vyděluje zaoblení profilace nosíků při zalomení pravoúhlé profilace do trojúhelného tvaru, kde jako by došlo ke kolizi ladného tvaru s přísně geometrickým. Výrazná polychromie ze žluté, modré, karmínové a tyrkysové barvy v sobě mísí zbytky původní barevnosti s živými barvami pozdní gotiky a z obnovy maleb Petrem Maixnerem.

V kněžišti slavětínského kostela ještě zaujme jedna výrazná kamenická práce, kterou je zvětší části dobře dochované **sedile** v jižní zdi. Je orámováno podokenní římsou, která vymezuje jeho značnou výšku, a zdůrazněné po stranách štíhlými hranolovými jednou odstupněnými opěráky, přecházejícími do jehlanců ukončených křížovou kytkou. Na tyto opěráky, v podstatě fiály, navazovala (dnes již otesaná) trojice vimperků, dělených dalšími štíhlými fiálami. Pod tímto kružbovým baldachýnem je pravoúhlé orámování vlastního sedile, kdysi také s přebohatými baldachýny a navíc v celé ploše se zbytky nástěnných maleb.

Kdyby bylo sedile v Panenském Týnci a ve Slavětíně dochováno, ještě lépe bychom mohli pozorovat posun výzdoby sedilí v Čechách v jisté řadě, odvíjející se od kařovských kostelů na Novém Městě pražském (Emauzy, P. Marie Sněžná, Karlov) přes obě sedile v Týnském chrámu.

Další oblíbený typ zastupuje **sanktuář kostela sv. Bartoloměje v Koči u Chrudimi**.¹³⁰ Svatostánek, osazený ve zdi kněžiště, je vytesaný z pískovce a má nehlubokou čtvercovou schránu opatřenou původní mříží (?) z nýťovaných pásků se závlačkou zámku. Jeho architektonickou podobu tvoří hrotitý oslí oblouk mohutně ukončený křížovou kytkou s poškozenými listy, po jehož stranách jsou reliéfně provedené dvě rozetky a především štíhlé jehlance fiál posetých kraby. Na první pohled by se chtělo soudit, že práce je nevalné kvality, ale při pohledu na ostří nosíků vepsané kružby, lilie, ale také na některé dochované kraby zas až tak špatnou úroveň nemá a zčásti se na něm dochovala původní barevnost (polychromie). V předhusitském období také vznikl **sanktuář v kostele sv. Markéty u Královic** ležících dnes na okraji velké Prahy a známých především věžovitou

¹²⁹ ANĐEL (ed.) 1984, 423, 599.

¹³⁰ Ke kostelu sv. Bartoloměje v obci Kočí, který je obecně známý především díky středověkým a renesančním nástěnným malbám a malebnému „lidovému“ charakteru architektury, spoluvytvářenému dřevěnou zvonící, podsebitím kněžiště, krytým mostem i roubením hřbitovní zdi s vodním příkopem např.: LÍBAL 2001, 184.

tvrzí. Má podobu niky s vylomenými a chybějícími dvířky doprovázené po stranách dvojicí věží s cimbuřím a je krytý polygonálně vystupujícím baldachýnem, na přední straně přizdobeným lomenými obloučky s náznakem oslích oblouků. Sokly věžic členěných slepou paneláží lomených okének a jeptišek jsou ozdobené navíc erbovními štítky.¹³¹ Drobná a kvalitní architektura byla kdysi bohatší, je ale poškozená a zanesená nátěry.

Bezesporu mezi nejvýznamnější díla mezi svatostánky české gotiky doby lucemburské patří **pastoforium z kaple sv. Václava v pražské katedrále**.¹³² Bylo zhotovené v r. 1375. Základním materiálem jsou prostřihávaný a prořezávaný měděný a železný plech, novodobě silně (galvanicky) pozlacený. Na nárožích je přizdobený znaky Českého království a Svaté říše římské. Podle pramenů vzniklo pastoforium pro uložení eucharistie (hostie) v kapli sv. Václava a stávalo zhruba v dnešních místech, poblíž obrazu Kristova ukřižování. Později se dostalo na mohutnou římsu, obíhající kapli, o čemž dobře svědčí mj. litografie z korunovace Ferdinanda V. Dobrotivého českým králem v r. 1836. (Ostatně, tehdejší umístění pastoforia na římsu evokuje umístění ostatkových skříní a schrán v kostelech v Kolíně nad Rýnem – nemohla by tedy mohutná římsa v kapli sloužit od počátku pro umístění relikviářů?) Pro Achima Timmermanna je pražský svatostánek raritou, ať již kvůli užitému materiálu, tj. kovu, ale také pro jeho „skromnou velikost“ v porovnání s mladšími kamennými pastoforii pozdně gotických městských chrámů. Ty byly často umístovány poblíž hlavních oltářů, hojně na severní straně kněžiště. Tak tomu bylo u sv. Sebalda v Norimberku (1361–1379), u sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem (1360 až 1378) a v Brandenburku (1375–1380). Důvodem umístění v kapli sv. Václava podle něj byla úcta k zemskému patronu, který se podle legend po celý život nadšeně věnoval „propagaci oltářní svátosti proměnění chleba a vína ve Spasitelovo tělo a krev“.¹³³

Opusťme ale téma umístění svatostánku a podívejme se na jeho boční stranu, vždyť ve vířivém rytmu zde rotuje jeden z nejbohatších plaménkových kružbových vzorů, který již jasně naznačuje, jakým směrem se následující umění bude ubírat. Je příznačné, že jej jeho autor ještě neumístil na přední stranu pastoforia nad dvířka, ale jako by jej chtěl skrýt po straně. Či, ještě lépe, možná měla tato podivuhodně velkolepá forma být odhalena při bližším pohledu, prohlídce díla, tak jak to známe z renesančního období; z potěšení nad prohlížením bronzů při sběratelství. Motiv překvapení a radosti z odhalení, to je radostně rafinovaná hra pastoforia, které pracuje především se pochybovačnou touhou člověka vidět, ne již „pouze“ slyšet; vidět, a tedy i věřit.

V archeologickém ústavu v Plzni je t. č. uložený početný soubor prvků dochovaných z velice náročného kamenného sanktuáře, zničeného husity. Soubor byl nalezený v někdejší benediktinském klášteře v **Kladrubech** u Stříbra při archeologickém výzkumu v jižním sousedství chóru klášterní baziliky. Celkem jej tvoří na 1400 zlomků o váze necelých 30 kg. Nenašly se pouze torza gotických drobných soch se stopami zlacení a polychromie,

¹³¹ Pavel Kalina spojil tento sanktuář s osobou Jana Dubce z Dubečka, od r. 1400 majitele Královic a pocházejícího ze staroměstské patricijské rodiny. Současně navrhl vročení sanktuáře do let 1406–1408 v souvislosti se zdejším působením Václava Urydila. KALINA/KOŤÁTKO 2004, 206–207, obr. na s. 207.

¹³² KOTRBA 1960, 341. KOTRBA 1971, 117. KOSTÍLKOVÁ 1975, 543. MICHNA 1976, 156.

TIMMERMAN 2002, 9 a následující.

¹³³ TIMMERMAN 2006, 219.

ale také železné okenní mříže, zlomky malovaných vitráží aj. Vše nese stopy záměrné destrukce a požáru (po dobytí kláštera v lednu r. 1421?). Drobné práce byly zhotovené z jemnozrnné (tzv. turonské) opuky pražské provenience, lámané mezi Strahovem a Bílou horou. Z celkového počtu bylo stylovou analýzou možné určit na 87 kusů. U ostatních prvků lze váhat nad bližším určením z důvodu značného poškození. Soubor jsem rozdělil do tří skupin – architektonických prvků, sochařských torz a fantaskních monster. Vznik nalezeného kamenosochařského souboru lze spojit s obdobím ohraničeným pozdní vládou opata Racka II. a vpádem husitských vojsk do kláštera s možným bližším vymezením do let 1380–1410.¹³⁴

Kladrubský sanktuář vlastně předurčila k zániku jeho nádhera. I přestože z něj zbylo tak málo, můžeme si učinit představu o jeho stylu. Ten byl jedním z nejčistších projevů tzv. krásného slohu mezi Prahou a Norimberkem.

¹³⁴ SOJKA 2010, s. 78–100.

Svatostánky / Shrnutí

Vhodné je připomenout tradici kamenných **sanktuářů** opatřených dvířky a umístěných ve stěně kněžiště kostela (např. v kostele sv. Bartoloměje v **Kočí**, v kostele sv. Jakuba ve **Slavětíně** u Loun, sv. Jakuba ve **Stodůlkách** v Praze, ve sv. Markétě v **Královicích** v Praze) a také postupný rozkvět velikých sanktuářů vyplňujících celou podokenní stěnu v městských chrámech, jako např. ve sv. Sebaldu v **Norimberku** a sv. Jakubu v **Rothenburgu ob der Tauber**. Postupné osamostatnění schrány na hostie vedlo k proměně sanktuářů ve volně stojící pastoforia at' již dovedně vytesaná z kamene, jak o tom svědčí Parléřovo pastoforium v chrámu sv. Bartoloměje v **Kolíně nad Labem** nebo kované **pastoforium ve Svatováclavské kapli** pražské katedrály, ale také dřevěné pastoforium ve Wieskirche v **Soestu**. Motiv věže a vůbec vysoké a náročně utvářené fiály se postupně stává leitmotivem tohoto období. Za zbytky velice náročného sanktuáře, zničeného husity, lze také považovat (na jiném místě již zmíněné) jemně provedené opukové kamenosochařské prvky v někdejším benediktinském klášteře v **Kladrubech** u Stříbra, nalezené při archeologickém výzkumu (uložené v Plzni).

Baldachýny nad oltáři i hroby

Doba okolo r. 1400 byla dobou plnou kontrastů podobně jako naše dnešní doba. Na jedné straně bylo utrpení lidí živořících a umírajících díky černé smrti a na druhé straně nikdy člověka neopouštějící pýcha a touha po lesku.¹³⁵ Vředy a hnis moru schované pod drahocennými rouchy. Architektonickou oslavou Boha, světců i lidí byly baldachýny. Pod nimi byly slouženy mše, ale také stály sochy na portálech, věžích nebo ležely figury představující zemřelé.

Baldachýny se od počátku vyskytovaly v nástěnné, ale i knižní malbě s cílem zvýraznit význam postavy zobrazené pod nimi. Ze samého sklonku 14. stol. pochází jeden takový příklad, kterým je **iluminace počátečního písmena (iniciály) s Korunováním P. Marie v druhém díle Antifonáře pražských karmelitánů.**¹³⁶ Za Kristem a P. Marií je opona, tvořící klidné pozadí a zastupující nebeskou sféru, za níž je dovedně namalovaná symetricky rozvržená architektonická kompozice věže ukončené liliemi a jehlancovou střechou, z níž do stran vybíhají opěrné oblouky k vysokým fiálám při postranních lodích ideálního chrámu. Je zde dobře odpozorovaná skutečná architektura převedená do obrazu symboliky nadpozemsky dokonalé stavby, možná symbolizující samotnou církev.

Zřejmě nejvelkolepějším z kamene postaveným baldachýnem v české gotické architektuře byla nedochovaná polygonální **věžovitá stavba nad hrobem sv. Vojtěcha v pražské katedrále.**¹³⁷ Stavba vznikla v návaznosti na dokončování vysokého chóru (svěcen 1385) a položení základního kamene k novostavbě trojlodí katedrály (1392). Do jeho prvního pole od východu bylo z románské baziliky slavnostně přeneseno tělo sv. Vojtěcha (1396) a nad jeho hrobem zřízena kaple, poprvé uváděná již k r. 1397.¹³⁸

Věžovitá forma náhrobku jistě reagovala na starší předlohu, kterou zřejmě byla dodnes dochovaná tzv. **Krásná kašna v Norimberku** (Schönen Brunnen na náměstí Hauptmarkt). Trístupňová kašna, vysoká 19 m, byla postavena v letech 1385–1396 na objednávku městské rady, jako alegorie dobré vlády uprostřed svobodného říšského města, nabízejícího lucemburským císařům neutrální půdu k politickým jednáním.¹³⁹ Kašna byla několikrát opravována; nejvýznamnější bylo její rozebrání a nové uspořádání sochařské výzdoby v letech 1821–1824, kdy byly také sejmuty hlavy proroků, dnes ve sbírkách Státních muzeí v Berlíně.¹⁴⁰ Jiná hlava, příslušející postavě krále Artuše, je ve sbírkách Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.¹⁴¹ Sochařskou výzdobu kašny tvoří, odspodu nahoru, sedm říšských kurfiřtů, tj. voličů římského krále, a devět hrdinů, z nichž tři jsou z klasického

¹³⁵ Morová epidemie hubila obyvatele Evropy zvláště v letech 1346–1352, 1358, 1359 a 1370.

¹³⁶ Korunování P. Marie, Antifonář pražských karmelitánů, 2. díl, 1397, pag. 145, Krakov, Archiwum Provincji i Klostoru OO. Karmelitów Na Piasku, Nr. 12. BRODSKÝ 2012, obr. 176 na s. 129.

¹³⁷ Naposledy a nejvýstižněji se tématu věnoval Jiří Kuthan, který též připomenul skutečnost, že rys uložený ve Stuttgartském archivu zobrazující tuto centrální stavbičku vůbec nemusel vzniknout pro pražskou katedrálu, viz KUTHAN/ROYT 2012, 175.

¹³⁸ BENEŠOVSKÁ 1999, 138.

¹³⁹ CHAPUIS 2006, 391–392.

¹⁴⁰ Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, inv. č. 365a.

¹⁴¹ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. P1.0 251–298, v. 25,5 cm.

starověku, a tři ze Starého zákona a tři z křesťanských dějin. Prostřední část je zdobená drobnějšími postavami sedmi proroků a Mojžíše s deskami přikázání. Po obvodu nádrže byly kdysi navíc na samostatných podstavcích umístěné čtyři postavy evangelistů a čtyři církevní otcové.

Za sochaře, dohlížejího na skupinu kamenosochařů, pracujících na výzdobě kašny, a udávajícího koncept celému dílu je považován Heinrich Beheim starší, doložený v Norimberku mezi lety 1363–1406 a podle jména snad pocházející z Čech.¹⁴²

Kašna byla protějškem přebohatě sochařsky vybavenému západnímu průčelí císařské kaple P. Marie (Frauenkirche) a spolu s ní tvořila součást jeviště pro císařovu trvalou přítomnost uprostřed města, podobně jako sochy na mülhausenském kostele.

Počátkem 15. stol. se v Anglii postupně rodil jiný typ baldachýnu nad hrobem, než byl svatovojtěšský v pražské katedrále. Svědčí o tom vzhled **pohřební kaple biskupa Williama of Wykeham** z doby okolo r. 1404, vestavěné mezi pilíře arkády v katedrále ve Winchesteru.¹⁴³ Uvnitř oratoře je náhrobek biskupa (mj. zakladatele New College v Oxfordu), zhotovený v letech 1399–1403 s ležící figurou zesnulého, vytesanou z bohatě polychromovaného alabastru, u nohou s třemi malými postavami kaplanů, kteří jako by se neustále modlili za duši zemřelého. Lomené oblouky arkády jsou vepsané kýlovými oblouky vimperků, ať již na členění prolomené stěny kaple, tak na drobných obloucích stěn samotného náhrobku. Kýlové a konkávní prohnutí oblouku je velmi blízké obloukům na jižním průčelí příčné lodi, na vysoké věži a na nápisové desce katedrály sv. Víta.

V následujícím období zdomácnil právě v Anglii typ náhrobního monumentu, doprovázeného přebohatou architekturou baldachýnu, rozdrobeného v celou řadu jednotlivých vyzábělých baldachýnků a fiál, nejvíce ze všech evropských zemí, jak o tom svědčí další tři **pohřební kaple (chantry) biskupů v katedrále ve Winchesteru**. První byla postavena nad hrobem biskupa Williama of Wyneflete (+1486), druhá kaple je pohřebištem biskupa Henry Beuforta (+1447)¹⁴⁴ a třetí se stala místem posledního odpočinku Richarda Foxe (+1528). Od skákavého rytmu baldachýnů až po zklidněný vzhled na způsob bohatě prořezávané skříně upomenou na pozdně gotické zástěny empor v některých francouzských kaplích.

Můžeme se ptát, proč zrovna hroby biskupů jsou ozdobené skrumáží baldachýnů, ale nesmíme přitom zapomenout na tradiční bohatství anglické církve 15. století, opírající svou moc o Magnu chartu.¹⁴⁵

Jen výjimečně měl náhrobek podobu miniaturizované stavby. Mezi několik starších výjimek přináleží z kamene vytesaná **relikviářová schrána na ostatky sv. Willibalda v dómu v Eichstättu** zhotovená již r. 1269. Tumba má podobu zmenšeného kostelíka, resp. jeho kněžiště či, ještě lépe, samostatně stojící polygonálně ukončené kaple, vzepřené

¹⁴² SUCKALE 2004a, 197, 200.

¹⁴³ BIAŁOSTOCKI 2011, 189.

¹⁴⁴ Henry Beaufort (1374–1447) byl biskupem ve Winchesteru, papežským legátem a kardinálem, který mj. proslul vedením křížové výpravy, poražené v bitvě u Tachova (3.–4. srpna 1427), ale i procesem proti Janě z Arku (upálena 30. května 1431).

¹⁴⁵ Magna charta liberatum, stvrzená v r. 1214 anglickým králem Janem Bezzemkem.

řadou opěráků podepřených sloupky a ukončených fantaskními monstry na způsob chrličů. Opěráky jsou střídané lomenými okny s kružbami a nad nimi je naznačené kružbové zábradlí ochozu se sedlovou střechou.

Mnohem početnější ale byla forma náhrobku opatřeného po obvodu tumby figurální výzdobou umístěnou do řady nik a výklenků, nebo v ploše ohraničených arkádami posetými kraby a dělenými sloupky i fiálami. Pro 14. stol. bylo takové řešení charakteristickým. Za všechny příklady zmiňme **náhrobek sv. Vendelína ve farním kostele sv. Vendelína v St. Wendel** z doby před r. 1350.¹⁴⁶

Vraťme se ale od podoby hrobů a náhrobků k baldachýnům. Jemné formy **baldachýnu nad oltářem v boční chrámové lodi u sv. Štěpána ve Vídni**, zřízeného nákladem Elizabeth von Puchheim před r. 1434 a vystavěného jako drobná architektura pravděpodobně stavitelem Hansem Puschbaumem, jsou plné dekorativismu, spadajícího do mezinárodního charakteru umění kolem r. 1400.¹⁴⁷ Přesto je již jiného druhu, než byly na začátku rozrodu této architektury pražské předlohy – tj. jižní průčelí příčné lodi katedrály se slepým kružbovým krajkovím (okolo r. 1390) nebo kružbová dekorace severního portálu chrámu P. Marie ve Frankfurtu nad Mohanem (Liebfrauenkirche). Ta navíc získala na západním portále vyrovnané spojení dekorativní architektury a výrazné sochařské výzdoby v reliéfu Klanění tří králů, připisovaném Madernu Gerthenerovi z r. 1425.¹⁴⁸ Puchheimovský baldachýn je drobná architektura, v níž její tvůrce rozehrál veškeré své umění vykouzlit na malé ploše zdání přehledných kružbových obrazců a vůbec celého uspořádání.¹⁴⁹ Zajímavým detailem, který je svým způsobem blízký k motivu uplatněnému na fiálách předsíně kostela ve Dvoře Králové nad Labem, je posetí nejenom špicí fiál, ale i jejich těl na hranách drobnými kraby (ve Dvoře Králové jsou to drobné lilie). Tak došlo k volnému zacházení s pevně ustáleným tvaroslovím a promiskuitnímu užívání architektonických detailů, které až doposud měly pevně vyhrazená místa. Ve svatoštěpánském dómu to ale není jediný Puschbaumův baldachýn nad oltářem, protože na jižní straně je ještě **Füchslbaldachin** s výrazně vyloženou poprsnicí ozdobenou reliéfně provedenou a jako koberec do plochy rozloženou slepou kružbou. Tento baldachýn již ale přináleží světu pozdní gotiky.

Starou tradici baldachýnů nad hroby a oltáři¹⁵⁰ v Praze podnes dokládá jediné pozdně gotický kamenný **baldachýn nad hrobem biskupa Luciana Augusta z Mirandoly v chrámu Matky Boží před Týnem** od Matěje Rejska z r. 1493.¹⁵¹ Lehce působící stavba nesená štíhlými sloupky s rozpustile odvážným řešením stropu podpíraného volnými žebry

¹⁴⁶ HÖRSCH 2006, 34–35, obr. 1–9.

¹⁴⁷ BIAŁOSTOCKI 2011, 94.

¹⁴⁸ BIAŁOSTOCKI 2011, 60–61. Ke staviteli a sochaři Madernu Gerthenerovi, s nímž je spojena mj. věž frankfurtského dómu sv. Bartoloměje (Stiftskirche Sankt Bartholomäus / Dom) především: HABERLAND 1992.

¹⁴⁹ GRIMSCHITZ 1947, 37–38, obr. 5–7.

¹⁵⁰ Na Slovensku jsou kamenné baldachýny nad oltáři doložené archeologickým výzkumem nebo obrazovými materiály v několika málo kostelech (Šamorín, Rača, Žíp a u klarisek v Trnavě), ale jediné dva dochované jsou po stranách triumfálního oblouku v lodi nevelkého kostelíku Božského srdce Ježíšova v obci Most u Bratislavy (první písemná zmínka pochází z r. 1283 a původní zasvěcení bylo sv. Tomáši).

<http://www.apsida.sk/c/7982/most-pri-bratislave>, vyhledáno 5. 3. 2013

¹⁵¹ UPP 1996, 105.

je zvenčí ovládaná lomenými oblouky vybíhajícími do tvaru oslích hřbetů, doplněných kraby, a nahoře ukončená balustrádou s fiálami zdůrazňujícími nároží.

Radnice i domy plné baldachýnů

Bezesporu celá řada nových impulzů na sklonku 14. stol. přicházela z Burgundska a oblasti dnešního Nizozemí. Záplavou soch a symetrickým rozvrhem architektonického členění celého průčelí vyniká **radnice v Brugách** z let 1376–1420, stavěná Pieterem van Oostem. V návaznosti na tuto radnici je třeba zmínit snahu o co největší a nejreprezentativnější, jednotně působící, budovu městské rady, tak jak byla postavena **radnice v Bruselu**. Její velická stavba ale přece jen dlouho trvala, a tak bylo nejprve v letech 1402–1421 postaveno levé křídlo stavitelem Jakobem van Thienen, později v letech 1444–1449 pravé křídlo Hermanem de Voghele a nakonec v letech 1449–1455 věž, postavená stavitelem Janem van Ruysbroekem.

Do jaké krásy, harmonie a vůbec až marnivé dekorativnosti, již tolik nepřipomínající zlatnickou práci po způsobu relikviáře jako více hračku, se tento styl postupně dostal, dobře dokládá vzhled **radnice v Lovani** (Louvain), kterou stavěl od r. 1439 Sulpitius van Vorst a v letech 1448–1463 Mathijs de Layens. Z jiných pozdně gotických realizací dochovaných na území dnešního Nizozemí ještě zmiňme **radnici s věží v Middelburgu**.¹⁵²

Všechny tyto stavby se již neobracejí do svého nitra, ale spoluvytvářejí veřejný prostor náměstí, snaží se upoutat, být nepřehlédnutelné a k co největší ozdobě náměstí. Na všech těchto stavbách radnic (holandsky zvaných *Stadhuis*) jsou lomená okna základem členění fasády spoluvytvářené ochozem opatřeným cimbuřím a nárožními, či na způsob arkýřů vystupujícími, polygonálními věžičkami a věžicemi. Jsou užívány maximálně vertikální proporce, ale také formy v čistě etážovém a přehledném rozvrhu, tvořícím řady oken, nik, baldachýnů a vimperků, vhodných pro sochy a znaky. Když se k tomu připojily třepotající vlajky a praporce s barevností okenic, slavnostnost stavby se stala každému srozumitelnou.

Na fasádách všech těchto staveb tedy významnou roli hrály baldachýny. Podobně tomu bylo u dávno zničeného **východního křídla Staroměstské radnice** a také u později přestavěné **radnice ve Vídni**, jejíž návrhy známe z dochovaných plánů stavitele Hanse Puschbauma.¹⁵³ Obě radnice tíhly k maximální ozdobnosti průčelí, která byla architektonicko-sochařskou oslavou vládnoucích dynastií i projevem městského sebevědomí a reprezentace. Současně bylo pro obě radnice příznačné, že jejich fasády byly podány v harmonickém celkovém účinku, za kterým ale zatím pokulhávala skladba interiéru, zkrátka, že vše se soustředilo na splývavou přehlednost průčelí.

V Praze ale již mělo východní křídlo Staroměstské radnice významný předstupeň v monumentálním architektonickém rozvrhu **průčelí domu U kamenného zvonu** na Staroměstském náměstí. Průčelí vzniklo v letech 1310–1320 a bylo zdobené celou řadou soch od neznámého umělce francouzského původu. Průčelí domu, svým způsobem paláce

¹⁵² Ozdobná forma, která se ve středoevropském prostředí uplatňovala především na chórových fasádách (viz samostatná kapitola), se v Nizozemí počátkem 15. stol. podepsala i na vzhledu málo známé severní příčné lodi tzv. Starého kostela (Oude Kerk) v Delftu (svěcený v r. 1396).

¹⁵³ Nákras průčelí vídeňské radnice (perokresba na papíře) ze sbírek plánů Akademie výtvarných umění ve Vídni bývá považován za práci Lorenze Speninga z r. 1457. SCHMIDT 1939, 47.

stojícího naproti radnici, s postavami rytířů, trůnících vladařů, zemských světců, ale i jezdce, navazovalo na vzory ze srdce tehdejší Francie – z Paříže a oblasti Île-de-France (konkrétně na vzhled královského paláce v pařížském Cité, jeho Grande Sale i schodiště). Sochy, které na průčelí pražského domu byly, pak jsou dávány do vztahu se sochami z klášterního kostela v Ecouis.¹⁵⁴

Fiály, baldachýny a trůny malované na zdech i pergamenech

Ze všeho předchozího jasně vyplývá, že samotná stavba katedrály byla vzorem a předlohou. Nesmíme ovšem zapomenout na obecnou významnou úlohu modelu v architektuře, tedy na předkládané návrhy zhmotněné do trojrozměrné podoby. Stavebník si je chtěl často uchovat a stavitel je mnohdy zhotovil z kvalitních materiálů ve spolupráci s mistry jiných řemesel. Model byl pak závazným vzorem, podle kterého se provádělo dílo řadu let, někdy i století. Podobně velká architektura u nás v několika málo případech inspirovala malbu.

Dvacet let od začátku stavby katedrály vznikla **nástěnná malba Křtu sv. Otýlie**, ozdobená plastickými aplikacemi na pozadí a namalovaná kolem r. 1368 na východní stěně kaple pražského arcibiskupa Jana Očka z Vlašimi (arcibiskupem v letech 1364–1378) v katedrále sv. Víta.¹⁵⁵

Nástěnný obraz zachycuje řezenského svatého biskupa při křtu slepé dcery alsaského vévody, která při něm zázračně prohlédla. Otýlie byla osobní patronkou na jedno oko slepého arcibiskupského fundátora celé kaple, který se nechal zobrazit v pokleku před křtitelnicí.¹⁵⁶

Scéna, odehrávající se před gotickým chrámem s přebohatou architekturou, zjevně inspirovanou stavbou pražské katedrály, cituje a kompozičně obohacuje podobný, o málo starší Křest sv. Ludmily ze schodiště karlštejnské velké věže. Obě malby pojí i malířské provedení a dekorativní výprava, jakou je např. šablonová malba kombinující plastické aplikace.¹⁵⁷

V Praze se ze stejné doby dochovala ještě jedna malba, v níž rezonuje struna katedrální gotiky. Je to dnes již silně poškozená nástěnná malba **Judita a Holofernes v jižním křídle křížové chodby benediktinského kláštera Na Slovanech**. Judita s mečem v ruce sedí na širokém trůně s postranicemi přizdobenými fiálami posetými kraby a završenými křížovými kytkami.

Na podobném širokém trůnu ukončeném po stranách fiálami a s opěradlem zdobeným vzhůru otočenou ažurovou kružbou tvořenou řadou jeptišek ukončených kytkami také sedí **císař Karel IV. na zobrazení z berlínského iluminovaného rukopisu**.¹⁵⁸ Malba na pergamenu sice vznikla až okolo r. 1430, ale právě podle starší předlohy ze 60. let 14. stol.

¹⁵⁴ HÖRSCH 2006, 37.

¹⁵⁵ Nástěnná malba vznikla v době ohraničené získáním ostatku svěťice v r. 1365 Karlem IV.

a vysvěcením oltáře sv. Edharda a sv. Otýlie v r. 1368 pražským arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi.

¹⁵⁶ K významu malby též: STEJSKAL 1984, 336–338, obr. 258.

¹⁵⁷ FAJT 2006, 72.

¹⁵⁸ Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. č. 1748.

Sedící císař, s korunou na hlavě a se žezlem i jablkem v rukou, je po stranách doprovázený znaky Svaté říše římské a Českého království a při dolním okraji znaky jeho čtyř manželek.¹⁵⁹

Také z doby okolo r. 1390 známe reprezentativní podobu trůnu, vyjadřujícího symbolicky vládu, přizdobeného třemi fiálami. Tentokrát z nástěnné malby **Posmívání Kristu ze severní stany kněžiště kostela sv. Jakuba v Libiři**.¹⁶⁰ Vynikající úroveň, ale i živost zdejší malované výzdoby kněžiště a lodi drobného a malebného kostela způsobily nejenom blízkost Prahy, ale také Mělníka, jednoho ze sídelních měst českých královen (viz kapitola věnovaná arkýřům).¹⁶¹

Kam až se fascinace baldachýnovou architekturou dostala, v užitém umění dobře ukazuje barvitá a výpravně pojatá **tapiserie s vyobrazením Julia Caesara** mezi hudebníky z cyklu tapiserií věnovaných antickým i biblickým hrdinům a vládcům, utkaných na konci stoleté války pro vévodu Jeana de Berry (1340–1416) mezi lety 1400–1410.¹⁶² Takové uspořádání dávalo možnost pro zobrazení řady hrdinů spojených s obdivuhodnými činy a schopností vlády, ať už to byl Alexandr Veliký nebo Caesar, tolik opěvovaní středověkými legendisty, básníky, hudebníky a vůbec symboly rytířské kultury.

Baldachýny zde již neoslavují výhradně světce a kontemplativní život, ale válečníky a dobyvatele. Svým způsobem to byl úděl tohoto architektonického motivu od jeho stvoření a užívání v románském období (např. tzv. Dorsale v míšeňské katedrále nebo baldachýn nad sochou Jezdce v bamberském dómu atd.).

¹⁵⁹ FAJT 2006, obr. V.44 na s. 422.

¹⁶⁰ Za stavitele malebného libiřského kostelíka s vížkou, vyrůstající z koutu lodi a podpíranou oblým tenkým sloupkem, býval považován pražský kameník Petr Lútka, ale Václav Mencl autorství ze stylových důvodů rázně odmítl s poukazem na nevalnou kvalitu jiné práce stavitelských mistrů Petra a jeho bratra Jana, jakým je např. kostel Božího Těla ve Skutči na Chrudimsku. Viz: MENCL 1948, 125–126.

¹⁶¹ STEJSKAL 1984, 346–347.

¹⁶² Dnes ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku (Metropolitan Museum of Art, The Cloisters). CAVALLO 1993.

Baldachýny nad oltáři i hroby / Shrnutí

Doba okolo r. 1400 byla dobou kontrastů, stejně jako dnešní doba. Na jedné straně utrpení lidí živořících a umírajících díky černé smrti a na druhé straně nikdy člověka neopouštějící pýcha a touha po lesku. Vředy a hnis moru schované pod drahocennými rouchy. Architektonickou oslavou Boha, světců i lidí byly baldachýny. Pod nimi byly slouženy mše, ale také stály sochy na portálech, věžích nebo ležely figury představující zemřelé. Baldachýny se od počátku vyskytovaly v nástěnné, ale i knižní malbě s cílem zvýraznit význam postavy zobrazené pod nimi. Ze sklonku 14. stol. pochází iluminace počátečního písmene s Korunováním P. Marie ve druhém díle Antifonáře pražských karmelitánů. Zřejmě nejvelkolepějším skutečným baldachýnem postaveným v české gotické architektuře byla nedochovaná věžovitá **stavba nad hrobem sv. Vojtěcha v pražské katedrále** (před r. 1397). Jistě navazoval na tzv. **Krásnou kašnu v Norimberku** z let 1385–1396, vysokou 19 m. Na kašně pracoval Heinrich Beheim, podle jména snad pocházející z Čech. Jiná situace ale byla počátkem 15. století v Anglii, kde se rodil jiný typ baldachýnu nad hrobem, než byl ten svatovojtěšský z pražské katedrály. Svědčí o tom vzhled pohřební kaple biskupa Williama of Wykeham s náhrobkem (1399–1403) nebo tři **pohřební kaple (chantry) biskupů v katedrále ve Winchesteru** (Williama of Wyneflete, Henry Beuforta a Richarda Foxe). Protože baldachýny nad oltáři (po způsobu ciboria) se ve středoevropském prostoru příliš nedochovaly, lze ze starších zmínit pouze baldachýny nad bočními oltáři po stranách vítězného oblouku v nevelkém kostele Božského srdce Ježíšova v obci **Most u Bratislavy**, nebo mnohem mladší baldachýn nad oltářem v boční chrámové lodi u sv. Štěpána ve **Vídni**, dílo stavitele Hanse Puschbauma (před r. 1434). Nejmladším, nejkrásnějším a vyrůstajícím z této staré tradice je kamenný baldachýn nad hrobem biskupa Luciana Augusta z Mirandoly v chrámu **Matky Boží před Týnem** v r. 1493.

Monstrance

Smrt Karla IV. (1378) ve své podstatě nezměnila nic na vývoji architektury, a tudíž se ani nedotkla uměleckého řemesla. Nový král Václav IV. dával přednost knihám, do jejichž iluminací vkládal symbolicky svůj osobní vztah k obrodnému církevnímu hnutí. Za Václavovy pohnuté vlády, plné střídajících se úspěchů a především neúspěchů, se vystupňoval společenský život v Praze do příkrých třídních kontrastů, které se staly předmětem ostrých útoků četných mravokárců. Nezřízenost a nemravnost byly stíhány slovem i písmem. Francouzská móda, která v Čechách nastoupila svou vládu za první manželky Karla IV. princezny Blanky z Valois, mezitím hluboce zapustila kořeny a zdomácněla nejen na císařském dvoře, ale i mezi panstvem a pražským patriciátem. Receptivní české prostředí rozvinulo u mužů vycpávané krátké i dlouhé mužské kabátce, do špice vybíhající střevíce a složité úpravy pokrývek hlavy, luxusní šlojře, měšce i nožnice a pásy u žen vedle nesčetných nových, dosud zde neznámých, druhů oděvů. S nimi souvisela i hojnější výzdoba šperky, projevující se vzrůstem množství vyráběných, nošených a darovaných prstenů, pásů a řetězů, náušnic, přezek a zápon, což se vše přirozeně stalo terčem kritiky všech reformátorů, od Jana Milíče po Jana Husa.¹⁶³ Jak poznamenal Emanuel Poche, do sféry zájmu zlatníků patřila i výroba zrcadel. Právě s nimi spojil neobvyklý nárůst počtu zlatníků a současně majitelů domů předhusitské Prahy a vzrůst jejich společenského významu a mohovitosti s upozorněním, že několik z nich bylo i konšely.¹⁶⁴ Spotřeba drahokamů byla natolik veliká, že touhu po efektu bylo třeba sytit i vývojem českého sklářského umění. Na tabulové ozdoby, votivní předměty a kněžská roucha, jinak hojně pokrývaná drahokamy a perlami, byla dávána „skla na způsob safírů“, aniž by v tom bylo něco méněcenného.

Do jaké míry veliká architektura ovládala tzv. malé umění užitého umění, dokládá **mříž v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně**, založeném ve druhé polovině třicátých nebo čtyřicátých let 14. stol. a zásadně přestavěném po r. 1355 a stavebně dokončeném k r. 1365. Kaple sv. Kříže ve druhém patře Velké věže hradu byla vysvěcena 9. února 1365 a její výzdoba se protáhla k r. 1370. Nástavec kovové zlacené mříže, jako by se vznášející a vyplňující prostor po způsobu slavnostní brány a dělicí kapli na dva prostory, je v celém českém prostředí neopakovatelným importem, který dokázal zaujmout ještě i v 19. století.¹⁶⁵ Tvarosloví mříže připomene zavěšenými obloučky s vloženými kružbovými nosy pás pod římsou kaple sv. Václava v katedrále, stejně tak motiv křížových kytek je převzatý

¹⁶³ POCHE 1983, 682.

¹⁶⁴ „Bohužel jejich prací, jež z hlediska kulturního představovaly neobyčejnou vyspělost životního stylu v soumraku evropského mocenského postavení Prahy, se zachovalo jen nepatrně. Několik zlatých prstenů, ovínutých miniaturním provazcem a vytvářejících sestavu minuskulních písmen jmen obdivovaných žen včetně Madony, jež jsou v Národním, Městském a Umělecko-průmyslovém museu v Praze, či prsten se smaragdem z hrobu českých královen ze 14. stol. je náhodným zbytkem bohatství, které pro vzácnost kovu bylo od počátku předurčeno k zániku.“ POCHE 1983, 682.

¹⁶⁵ Máme na mysli zlacenou repliku mříže, vyřezávanou ze dřeva a umístěnou za hlavním, novogotickým, oltářem v katedrále sv. Víta na Pražském hradě. Mříž, která je projevem romantické novogotiky, odděluje nejen vysoký chór, ale je i pozadím pro oltář sv. Víta se sochou světce od Emanuela Maxe z r. 1840.

z architektury katedrály, včetně vepsaných čtyřlístů. Zavěšení drahých kamenů a přidání ramen svícnu tvoří z mříže součást liturgického vybavení.

Podobná, ale mnohem skromnější je kovaná **mříž před svatostánkem v kněžišti farního kostela P. Marie v Bamberku** (Obere Pfarkirche Unsere Liebe Frau). V porovnání s karlštejnskou je sice menší, ale v prostřihávaných a prořezávaných detailech živější.

Toto malé umění tvoří vedle nábytku celá řada zámků, závěsů, přítuh dveří a truhel s aplikací kované nebo prolamované, popř. prostřihávané ornamentiky, v podobě listů, lilií, kružeb atd. Kružby, převzaté z oken, portálů i kleneb, ovládly nakonec ucha klíčů i dvířka sanktuárií. Mezi takové příklady až z konce 15. století patří **dvířka sanktuáře v kněžišti Týnského chrámu**, stejně jako **troje dvířka pastoforia v kněžišti chrámu sv. Ducha v Hradci Králové** z r. 1497.¹⁶⁶ Právě takové drobné umělecko-řemeslné práce dobře dokládají Rejskovo mistrovství v malých a dekorativních formách na rozdíl od Benedikta Rejta, mistra pádné formy i velké plochy. Je to stejné, jako když se díváme na klenby v kněžišti a v trojlodí chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře a porovnáme si jejich účin.

Vraťme se ale z doby vlády Jagellonců do pozdně lucemburské Prahy a jejího nejbližšího okolí, na císařský hrad Karlštejn. S ním je třeba uvést předměty zlatnické povahy, které tam byly nalezené v poslední třetině 19. stol. V souvislosti s uměním užívaným v Kolíně nad Rýnem, kde katedrála zdvihající se nad městem ovlivnila téměř všechnu tamní tvorbu, vznikla **spona oděvu s postavou Madony z tzv. Karlštejnského pokladu** ze sbírek Umělecko-průmyslového musea v Praze.¹⁶⁷ Spony byly, společně s prsteny a pásy, nejobvyklejšími středověkými šperky. I když její základní tvar kvadrilobu ve čtverci je velmi tradiční, lze více typových i stylových paralel nalézt především mezi zlatnickými pracemi z přelomu 14. a 15. stol.¹⁶⁸ Na kolínský původ ukazuje nejen figurální typ P. Marie s nahým dítětem, ale především drobné sekané aplikace na rámu ve tvaru rozet a patinovaných květů.¹⁶⁹

Ačkoliv z přelomu 14. a 15. stol. neznáme žádný kvalitní příklad pánského nebo ženského pásu, snadno si představíme, jak vypadaly díky mnohem mladšímu pásu, poeticky zvanému **pás královny Elišky z muzea v Hradci Králové**. Staršími badateli byl považován za práci ze čtrnáctého století. Soudilo se, že se jím ve věnném městě českých královen zdobila královna Eliška Rejčka nebo královna Eliška Pomořanská. Jeho černou hedvábnou stuhu s vetkaným proužkem červených a modrých nití zdobí dvacet litých stříbrných rozet z akantových listů a trojic žaludů, z nichž v patnácti jsou vsazeny české granáty vybroušené do routy. Nejkrásnější jsou stříbrná nákončí s prolamovaným nápisem *na tom světě žádná*

¹⁶⁶ POCHE 1983, 730–731.

¹⁶⁷ Karlštejnský poklad, objevený ve zdi v průběhu rekonstrukce hradu Karlštejn v letech 1877–1899 a později často měnící majitele, je vystavený v hlavní budově Umělecko-průmyslového musea v Praze. Čítá na 387 předmětů, od picích nádob přes spony pláště, závěsné pouzdro na vůně, nákončí dlouhého pásu, různé oděvní brakteáty, knoflíky, knoflíčky a spinadla. Spona s Madonou je zhotovena ze zlaceného stříbra, inv. č. 90967, rozměry 9,7 x 9,7 cm.

¹⁶⁸ UREŠOVÁ 1980, UREŠOVÁ 1987, FRITZ 1982, LIGHTBOWN 1992.

¹⁶⁹ KOENIGSMARKOVÁ 2006, 116.

jiná. Ostatní milostné verše, vyškrapané na spodní straně, jsou ale dnes nečitelné. Práce vznikla v Čechách někdy ve 2. polovině 15. stol.¹⁷⁰

Obdobně je pásem prořezávaných lilií ukončena **ostruha ze sbírek Umělecko-průmyslového musea v Praze** z r. 1455, nalezená při kopání základů budovy rudolfina a považovaná více než za práci platnéře za práci zlatníka, znalého ryjeckého umění.¹⁷¹

Nyní se ale blížeji podívejme na jednotlivé relikviáře zachované v pražském svatovítském pokladu. Právě zde najdeme celou řadu architektonických motivů užívaných od 14. do 16. století. Nejprve zmiňme starší předměty zhotovené v polovině 14. stol.

Tak např. řadu celkem prostých lomených obloučků s vloženými nosy, tj. jeptišek, vidíme na pásech montáže při horním okraji dolní části křišťálové misky **relikviáře části závoje Panny Marie**¹⁷² stejně jako po obvodu jeho víka, kde je obrys montáže (zhotovené ze zlaceného stříbra) navíc obohacený nevysokými zuby cimbuří, jehož proluky a stínky rytmičují obvod nádoby v úrovni dvou uch.

Stejné motivy pásové výzdoby drobným cimbuřím byly užity i na víku konvice sloužící jako **relikviář dílu ubrusu od Poslední večeře Páně**.¹⁷³ Montáž konvice je na jejím víku a odstupněné noze navíc ozdobená pásy tvořenými motivy prořezávaných čtyřlístů hojně zakrytými drahými kameny a perlami v kónicky se zužujících osaznách.

Větší prostřihávané čtyřlísty kombinované v pásu s trojlísty jsou na **relikviáři ve tvaru vztyčené ruky sv. Ludmily** z první čtvrtiny 14. stol.¹⁷⁴ Svou podobou upomenou na vzhled gotických zábradlí, odkud byl tento hojně užívaný gotický motiv přejat do zlatnictví.

Jak mohly být některé nohy relikviářů a kalichů jednoduše utvářené a jejich drobná architektura přehledně podaná, ukazuje **noha relikviáře zdobeného translucidními emaily**.¹⁷⁵ Noha, nesoucí mnohem mladší schránku (z 15.–16. stol.), je završená drobnou polygonální kaplicí s lomenými okny a malými opěráky se zkosenými stříškami na hranách. Předmět ale prošel příliš výraznou úpravou, než abychom znali jeho původní podobu.¹⁷⁶

Mnohem náročnější podobu má kaplice na **noze relikviářového kříže vladyky Jana Kůrky z Korkyně** (darovaný pražské katedrále před r. 1540).¹⁷⁷ Vznikla na sklonku 14. stol.

¹⁷⁰ BENDA 1999, 131.

¹⁷¹ POCHE 1983, 728, obr. na s. 730.

¹⁷² Relikviář části závoje Panny Marie je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 16, v. 9,5 cm, d. 20 cm. OTAVSKÝ 2012, 51.

¹⁷³ Relikviář dílu ubrusu Poslední večeře je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 33, v. 39,5 cm, průměr 16 cm. OTAVSKÝ 2012, 52.

¹⁷⁴ Relikviář ruky sv. Ludmily je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 22, v. 49,8 cm, základna 14,3 x 13 cm. STEHLÍKOVÁ 2012, 56.

¹⁷⁵ Relikviář je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 57, v. 24,5 cm. OTAVSKÝ 2012, 57.

¹⁷⁶ Jednoduchá podoba opěráků je blízká opěrákům užitým u přechodu dříku v nodus u ciboria z doby okolo r. 1340, pravděpodobně hornorýnské práce zhotovené ze zlaceného stříbra s užitím přihrádkových emailů, ze sbírek Germanisches Nationalmuseum v Norimberku (inv. č. KG 1334, v. 34 cm).

¹⁷⁷ Relikviářový kříž je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 49, v. 43,5 cm. OTAVSKÝ 2012, 60.

v jasné závislosti na velké „parléřovské“ architektuře, což dokládá zvládnutí plaménkových kružeb, miniaturizovaného opěrného systému a pádné podání (vesměs odlomených) křížových kytek ukončujících fiály, mezi kterými jsou trojúhelné tvary vimperků zčásti kryjících jehlanec střechy. Celá tato stříbrná architektonická část byla původně určená pro jiný relikviář, resp. monstranci – kříž ani noha k ní nepří náleží.

Převážně pozdně gotický **relikviář tvaru srdce pro ostatky svatých mučedníků** je ukončený pásem prořezávaných obloučků, s jasně oddělenými nosíky a ukončených liliemi, nasazeným po způsobu stylizované koruny na vrchol relikviáře.¹⁷⁸ Snad zde přišla ke slovu inspirace střešními hřebeny či velkou architekturou, jako např. ukončením jižního schodiště katedrály nebo prolamovanou kružbou ze západního průčelí dómu v Magdeburgu. Relikviářová schránka je navíc po obvodu zdobená zčásti olámanými liliemi po způsobu krabů. Nejstarší zlatnickou částí relikviáře je jeho noha s kaplí štíhlých proporcí, po stranách přizdobenou opěrnými pilíři i drobnými chrliči. V literatuře byla shledána příbuznost této architektury s relikviářem s parléřovskou značkou i relikviářem ostatků sv. Kateřiny, kterým se věnujeme vzápětí.¹⁷⁹ Navíc se domníváme, že zlatnický mistr Bartoš, pracující na schránce, využil při její montáži nejenom starší kapli a nohu, ale také kružbové pásy.

Přejdeme ale od starších děl k vrcholům českého zlatnictví vzniklých v období sklonku vlády Karla IV. a nástupu Václava IV. Nepochybně mezi ně přináleží **relikviář s parléřovským znakem**, zhotovený v nejčistší myslitelné formě drobné architektury geniálního stavitele Petra Parléře.¹⁸⁰ Relikviář mohl vzniknout již v 70. letech 14. století stejně jako po r. 1400, z formy se jeho přesného datování nedobereme, pomůckou nám je ale stavba samotné katedrály.

Relikviářová monstrance obsahuje dvě schránky na relikvie. V horní je uložený zub sv. Benedikta s částí čelisti i částí oděvu sv. Antonína (Paduánského?). V dolní kruhové schránce jsou drobné ostatky svatých – Mikuláše, Martina, Jiljí, Alexia, Onufria a Prokopa. K patce monstrance je upevněný emailovaný, černo-červeně polcený znak s dvakrát lomeným stříbrným kulem, používaný v rozvětvené stavitelské rodině Parléřů. Naposledy Karel Otavský připomněl, že se k tomuto relikviáři zřejmě vztahuje písemný záznam v inventářích z let 1512 a 1540, umínající „znaky junkerů“ (*cum insignii junkerorum in pede*), jak byli v 15. stol. označováni potomci Petra Parléře, činní v Praze a později na různých místech nejen střední Evropy.¹⁸¹

V žádném zjevném vztahu k císaři nejspíše není ani pozlacený stříbrný věžovitý **relikviář sv. Kateřiny** ze svatovítské klenotnice, který byl zhotovený nejspíše až po Karlově smrti a v záznamech se poprvé objevuje až r. 1420 na Karlštejně.¹⁸² Lze jej ztotožnit s „monstrancí s kříšťálem a relikviemi sv. Kateřiny“, uvedenou v seznamu asi osmdesáti předmětů, které byly na konci července 1420 odvezeny z Pražského hradu na Karlštejn. Zpět

¹⁷⁸ Relikviář tvaru srdce je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 165, v. 40,3 cm, průměr patky 16 cm, š. 21 cm.

¹⁷⁹ STEHLÍKOVÁ 2012, 61.

¹⁸⁰ Relikviář s parléřovským znakem je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 26, v. 35,7 cm.

¹⁸¹ TIMMERMAN 2006, 227. OTAVSKÝ 2012, 66. KUTHAN/ROYT 2011, 340–341.

¹⁸² BOEHM 2006, 142, 144.

do katedrály byl navrácen až v r. 1645.¹⁸³ Relikviář tvoří protějšek relikviářové monstrance s parlérovským znakem.¹⁸⁴ Obě mají shodný architektonický charakter, ale zaujmou i volným obměňováním tradičního základního typu gotického ostensoria.

Z mnoha jiných relikviářů uložených ve svatovítském chrámovém pokladu jen krátce zmiňme různá užití architektonických motivů na relikviářích, ze kterých ale žádný nesnese srovnání s předchozími dvěma vynikajícími pracemi, svou kvalitou všechny ostatní převyšující. Patří mezi ně **relikviář ve tvaru vztyčené ruky sv. Jiří** již ze 70. let 13. Stol., který se vyznačuje na přední straně paže prořezávaným pásem na koso položených čtyřlístů a okénkem na dlani ruky.¹⁸⁵ Z dalších pražských prací, uložených ve svatovítském pokladu, svou nápadnou strohostí vyniká věžovitý **relikviář sv. Václava** z konce 14. stol., zhotovený běžnou zlatnickou technikou ze zlaceného stříbra a křišťálu.¹⁸⁶ Jeho čtyřhranný architektonický sokl dříku je na stranách zdobený slepými gotickými okenními kružbami a na hranách opěrnými pilířky. Naproti tomu drobná **nádobka (pyxis) pro uložení svatých ostatků** zaujme nadužíváním ozdobného motivu zavěšených prořezávaných lilií, postavených při jejím horním okraji vzhůru po způsobu koruny, a také pádností krabů, zhusta dekorujících nároží věžice, i nápadnou velikostí křížové kytky, původně dvojité.¹⁸⁷ Právě podoba listů křížové kytky může vést k posunutí nádobky do doby okolo r. 1400.

Typově ojedinělý a přesto z architektonických motivů složený je **relikviář na mitru sv. Eligia**, zhotovený v Paříži a upravený v Praze po r. 1378 ze sbírek Národního muzea v Praze.¹⁸⁸ Je ze zlaceného stříbra s vloženým horským křišťálem a uvnitř s nepůvodními tkaninami pocházejícími z doby okolo r. 1600. K přepravě slouží pouzdro s mosazným kováním ze 17. stol.¹⁸⁹ V dolní části relikviáře je po obvodu rytý latinský nápis určující jeho dobu vzniku i dárce, kterým byl císař Karel IV.¹⁹⁰

Další významnou prací pražských zlatnických mistrů je **relikviář sv. Markéty z břevnovského kláštera** z r. 1406.¹⁹¹ Nechal jej zhotovit sakristián Václav, jak o tom svědčí nápis na obvodu obdélné desky, pokryté zlatým plechem s drahokamy, emailovanými znaky, válcovou schránkou s ostatkem, přidržívanou architektonicky členěnými prstenci. Po stranách

¹⁸³ OTAVSKÝ 2012, 68.

¹⁸⁴ Relikviář sv. Kateřiny je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 27, v. 45 cm.

¹⁸⁵ Relikviář ruky sv. Jiří je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 19, v. 54,6 cm, základna 10 x 10 cm. K relikviáři naposledy: STEHLÍKOVÁ 2012, s. 59.

¹⁸⁶ Relikviář sv. Václava je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 35. OTAVSKÝ 2012, 83, č. kat. 48.

¹⁸⁷ Schrána je vystavená v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 53.

¹⁸⁸ STEHLÍKOVÁ 2006, 245, č. kat. 81, obr. na s. 244.

¹⁸⁹ Národní muzeum v Praze, inv. č. H2-60701, v. 32,5 cm.

¹⁹⁰ *Anno domini M.CCC.LXXVIII.infula.s(an)c(t)i.Elighii.apportata.est.per.serenissimu(m)p(rin)cipem at(que)d(ominu)m d(ominu)m Karolum. Quartum, Romanor(um) imp(er)atorem (semper augustum et) Bo(h)em(ie) regem, donatam ei domino Karolo rege Franci(a)e, que nobis aurifabris Pragen(sinus) per ip(s)um d(omi)n(u)m n(ost)r(u)m imp(er)atorem data es tet donata ex gra(c)i(a) sp(eci)ali.* Od 14. stol. až do r. 1851 byl relikviář součástí pokladu zemského cechu zlatníků, stříbrníků a klenotníků na Starém Městě pražském.

¹⁹¹ Benediktinské arcidiecéze sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Praze-Břevnově, inv. č. B-24, v. 37 cm, š. 30,5 cm.

schránky jsou ve dvou svislých pruzích baldachýny a galérie, v nichž je pět v perleti řezaných reliéfů. Jeden torzálně zobrazuje Zvěstování, jiný Narození Krista, další výjev se Třemi králi, Bičováním a Ukřižováním Krista a dva evangelisty. I když jeho provedení nedosahuje úrovně např. sedlecké monstrance a prací parléřovského okruhu, představuje dobový průměr pražského zlatnictví lucemburské epochy.¹⁹²

Ostatně, právě z takové vysoké úrovně pražského zlatnictví čerpala i pozdější doba jagellonská, což dobře dokládá vzhled jednotlivých baldachýnů i nik doprovázených zmenšenými opěrnými oblouky posetými kraby na **plenáři Hanuše z Kolovrat**, zhotoveném pražským zlatníkem Martinem v r. 1465.¹⁹³ Pod trojbokými nebo dvojbokými (na koso postavenými) baldachýny jsou v nehlubokých nikách osazeny cizelované stojící postavy českých zemských patronů – sv. Víta, Václava, Vojtěcha a Zikmunda, doprovázené čtyřmi postavami sedících evangelistů; u všech je draperie ještě v krásnoslohém splývavém uspořádání a u některých postav (sv. Vojtěch) i v charakteristickém esovitém prohnutí jejich těl.

Zmínili jsme motiv prořezávaného kružboví. Právě je tvoří řada prolamovaných čtyřlístých okének tvořících latinský kříž ve středu montáže **křišťálového kříže ze svatovítského pokladu**.¹⁹⁴ O tomto kříži ale toho příliš nevíme; v poslední publikaci věnované chrámovému pokladu je vročen do 1. pol. 14. stol. a považován za benátskou práci, což ale považujeme za chybné především kvůli výskytu (současnými badateli nepovšimnutého) drobného gravírovaného dekoru větrníků zdobících montáž ramen kříže a dokonce byla nadhozena ne příliš šťastná myšlenka, že v žádném z pramenů týkajících se pokladu (tj. především v inventářích) není zmínka o relikviích, a proto je možné, že schránka ve tvaru kříže se zmíněnými prolamovanými (prořezávanými a cizelovanými) kvadriloby je novodobým doplňkem.¹⁹⁵

Prořezávané kružboví je také vidět při obvodu **relikviáře sv. Kříže ve formě přívěsku ze sbírek Palazzo Pitti ve Florencii**.¹⁹⁶ Přívěsek je zhotovený ze zlata a zlaceného stříbra a ozdobený drahými kameny, perlami, polodrahokamy a sklem.¹⁹⁷ Typ přívěsku, který se nosil zavěšený na krku pomocí, dnes již chybějícího, řetízku, vychází z tzv. encolpionu, nošeného na hrudi po způsobu pectorálu či tzv. pacem, užívaného především v obdobích morových epidemií.

Ve zlatnictví byla také užívána ozdobná podoba nohy nebo podstavce relikviáře tvořená fiálami a vlastně naznačeným opěrným systémem, ve 14. stol. již plně rozvinutá, jak o tom svědčí nástěnná malba od Mikuláše Wurmsera ze Štrasburku na jižní stěně v kapitulním kostele P. Marie na hradě Karlštejn z konce 50. či ze 60. let 14. stol., na které je zachycený

¹⁹² POCHE 1983, 684.

¹⁹³ Plenář je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 80, v. 50 cm, š. 39 cm. KYZOUROVÁ 2012, 98, č. kat. 63.

¹⁹⁴ Křišťálový kříž je vystavený v expozici chrámového pokladu svatovítského v kapli sv. Kříže na II. nádvoří Pražského hradu, inv. č. K 31, v. 67 cm, š. 53,5 cm.

¹⁹⁵ OTAVSKÝ 2012, 53.

¹⁹⁶ Palazzo Pitti ve Florencii, inv. č. 274 A.s.e, v. 14,5 cm, š. 13 cm.

¹⁹⁷ MORASSI 1963, obraz. tabule č. 38. WAGNER 2000, 583–584, č. kat. 324.

Karel IV. vkládající ostatek dřeva sv. Kříže do velikého relikviářového kříže, umístěného ve výjevu na oltářním stole. Jedna z maleb tzv. ostatkových scén nás tedy dobře zpravuje o původní podobě později ztracené nohy proslulého kříže.¹⁹⁸

Mezi vrcholy českého gotického zlatnictví z námi sledované doby přináleží trojice monstrancí – Mělnická, Sedlecká a Velkobítešská. První z nich je menší gotická **monstrance z Mělníku**, zhotovená ze zlaceného stříbra se zlatou lunulou a skleněnou schránou.¹⁹⁹ Monstrance pochází z proboštského kostela sv. Petra a Pavla a byla zhotovena v pražské dílně v prvních dvou dekádách 15. stol.²⁰⁰

Bezesporu nejvýznamnější monstranci vzniklou okolo r. 1400 je **monstrance ze Sedlce**, nazývaná tak podle místa nálezu.²⁰¹ Je zhotovená ze zlaceného stříbra a pochází z cisterciáckého klášterního kostela P. Marie v Sedlci u Kutné Hory. Byla několikrát opravována a restaurována (v letech 1856, 1880, 1910). Sloužila k vystavení eucharistické hostie o předních křesťanských svátcích. Nosila se ale i ve slavnostním procesí nejen v kostele, ale i po ulicích města. Vynikající technické provedení třívěžové architektury s baldachýny a opěráky katedrálního typu s figurou P. Marie a andělů i Kalvárie na vrcholu povyšují tuto monstranci do popředí vši tehdejší zlatnické práce nejen české, ale i světové.²⁰²

Druhou monstranci, kterou zde chceme ze špičkových děl dochovaných na území dnešní České republiky zmínit, je **monstrance z Velké Bíteše**, zhotovená pravděpodobně v Brně před r. 1414.²⁰³ Stejně jako většina z předchozích i následujících monstrancí je zhotovená z pozlaceného stříbra a zlata a na její výzdobě bylo navíc užito čirých i barevných skleněných kamenů a horského křišťálu. Výrazně byla ale upravená v r. 1471 a také několikrát později (v letech 1551, 1770 a v r. 1970).²⁰⁴ Monstrance pocházející z majetku města byla až do r. 1878 uchovávána v kostelní věži. To, co je na monstranci z našeho pohledu nejzajímavější (vedle ikonografického programu), je především pokračování, až téměř nepochopení vztahu opěrných pilířů a oblouků a fiál ve vztahu k pilířům při stylizaci opěrného systému po stranách centrální vížky. To spolu s posazením chrličů vzbuzuje tak silné rozpaky, že máme pocit, že se díváme na výsledek chybné montáže. Ale přitom zde jde pouze o volné, až svévolné zacházení s jednotlivými katedrálními motivy.

Odhlédněme na chvíli od dvorského umění a připomeňme několik významných památek zlatnictví, dochovaných z území severních Čech. Další **monstrance** se nazývá **Solecká** a také je českou prací z let 1410–1420 a zřejmě pochází z gotického kostela Nanebevzetí P. Marie v Solci u Kněžmosta na Mladoboleslavsku, nebo z kláštera cisterciáků v Hradišti nad Jizerou, pobořeného na počátku husitských válek v r. 1420.²⁰⁵ Monstrance byla

¹⁹⁸ GRIMME 1972, 168, obr. VIII.

¹⁹⁹ V. 71 cm, oválná noha má š. 24,8 x 15,5 cm.

²⁰⁰ STEHLÍKOVÁ 1997, 47, kat. č. 2.

²⁰¹ Sedlec u Kutné Hory, římskokatolický farní úřad; dříve dlouhodobá zápůjčka Národní galerii v Praze (dnes vystavena v sedlecké bazilice), v. 96 cm.

²⁰² POCHE 1983, 684, obr. na s. 685.

²⁰³ Velká Bíteš, Městské muzeum, inv. č. BH 200, v. 85,7 cm, š. 27,5 cm.

²⁰⁴ BOEHM 2006, 305–306, obr. na s. 305.

²⁰⁵ STEHLÍKOVÁ 1997, 47, kat. č. 3.

zhotovena z pozlacené mosazi a její schránka na hostii i lunula jsou mladší. Ostatně kostel v Solci vyniká značnou mírou dochování původní gotické stavby, především kněžiště i lodi (věž je novější). V kněžišti je kvalitní, z kamene tesaný sanktuář s obloukem, posetým kraby a ukončeným křížovou kytkou.

Naproti tomu doba vzniku **monstrance z Mostu** je mnohem širší, bývá datována do rozmezí let 1411–1450.²⁰⁶ Drobná, ale přesto monumentálně působící práce je zhotovena z běžného materiálu užívaného při výrobě monstrancí, tj. ze zlaceného stříbra. Monstrance byla zřejmě vyrobena již v Mostě, z jehož minoritského klášterního kostela pochází. Z šestilaločné nohy přechází v přiškrbený dřík, nad kterým je šestiboká kaple a nad schránou, doprovázenou po stranách zdařile provedeným opěrným systémem, je kaple typu Lorety vrcholící štíhlým sanktusníkem, ukončeným již dávno ztraceným křížkem.²⁰⁷ Opěrný systém je dobře odpozorovaný od skutečné architektury pražské katedrály, navíc již bylo dříve rozpoznáno, že i kaple na dříku nohy je odvozená z české tvorby kolem r. 1400, jak o tom svědčí kresby architektury v rukopisech Václava IV.²⁰⁸

Na celou tuto řadu monstrancí navazuje také veliká **monstrance z dómu sv. Martina v Bratislavě**, již doba vzniku nebyla doposud uspokojivě určena. Podle místní tradice pochází z kostela sv. Vavřince a po jeho zřícení se dostala do korunovačního chrámu. Možná ale také pochází z majetku bratislavského františkánského kláštera. Na monstranci je letopočet 1517, který je pravděpodobně rokem některé z oprav, ale ne rokem vzniku díla. Styl monstrance období přelomu pozdní gotiky a rané renesance neodpovídá. V monografii o Bratislavském dómu je smířlivě uvedený rok 1455 jako možný rok vzniku v souvislosti s třiceti zlatými, darovanými městem na pořízení nové monstrance. Ale i tento rok se nám jeví pozdním; práce je stylově starší.²⁰⁹

Vlastní monstrance vytváří z pilířů, sloupků, věžic a fiál širokou a hmotně působící fasádu, obepínající ze všech stran schránu na hostii. V takto vytvořeném architektonicky chápáném i budovaném prostoru je na obou stranách výjev Zvěstování, pod jedním baldachýnem s drobnou postavou P. Marie, pod druhým s archandělem Gabrielem. V prostoru prvního poschodí stojí litá drobná postava Bolestného Krista (*Vir Dolorum*), s tvaroslovím věžičky koresponduje i výstavba masivního kapličkového nodu. Osm polí nohy zdobí ryté výjevy z christologického cyklu. Při pokuse o atribuci monstrance přichází do úvahy jak domácí zlatník, tak i vzdálenější středoevropské prostředí.

Klasickou věžovitou podobou s opěrným systémem se také vyznačuje **monstrance ze sbírek arcidiecézního muzea v Olomouci**, původně pocházející z tamního kostela sv. Michala.²¹⁰ Zhotovena byla v 1. pol. 15. stol. (pravděpodobně před r. 1438?).²¹¹

²⁰⁶ Monstrance je dlouhodobě vystavena v Umělecko-průmyslovém museu v Praze, inv. č. 65.014, v. 53,5 cm, š. max. 17,8 cm.

²⁰⁷ Datování kolísá mezi druhou polovinou a koncem 14. stol.

²⁰⁸ STEHLÍKOVÁ 1997, 47.

²⁰⁹ TORANOVÁ 1990, 134, obr. na s. 120.

²¹⁰ Monstrance je zhotovena ze zlaceného stříbra a vystavená v části arcidiecézního muzea nazvané Klenotnice, inv. č. MZ-324e, v. 91 cm, š. 32 cm, průměr nohy 23 a 26,8 cm.

²¹¹ PERŮTKA 2006, 62, obr. 11.

Za poznáním relikviářů, ostensorií a monstrancí výrazně zaostává naše poznání kalichů z doby okolo r. 1400. A přitom jen ve svatovítském inventáři z r. 1387 je uvedeno na dvacet kalichů.²¹²

Jedním z nejkrásnějších kalichů té doby, které je možné vidět v nám blízkém prostředí, je **kalich v chrámu sv. Petra v Soestu** (St. Petrikirche; Vestfálsko). Kalich, příhodně zvaný Nesterkelch (kalich ptačích hnízd), byl zhotovený pravděpodobně místním zlatníkem, který při jeho výzdobě užil nezvykle bohatou laločnatou formu nohy, obohacenou prolamovanými kružbami. Na ní je rytina Bolestného Krista, doprovázená po obou stranách postavami klečícího muže a ženy, které mají nad hlavami nápisové pásy s textem *miserere m(e)i d(omi)ne*. Pozvolna se zvedající noha kalicha je nahoře obroubená miniaturními hradebními věžemi s hradbou ukončenou cimbuřím, kryjícími přechod ve dřík, tvořený větvoím, jehož listoví se mění v mohutný nodus v podobě tří ptačích hnízd s dovedně provedenými ptáky. Jeden představuje pelikána, krmícího svou krví mláďata, druhý Fénixe, povstávajícího z popela, a třetí orla, rozpínajícího křídla, jako by právě chtěl vylétnout. Plastiky, odrážející se v lesku zlaté a široce rozevřené kupy kalicha, představují Smrt, Obětování, Znovuvzkříšení a Nanebevstoupení Ježíše Krista.²¹³

Také ve vídeňské klenotnici v Hofburgu nalezneme řadu předmětů souvisejících s naším tématem a dávaných, ať již blížeji či vzdáleněji do historických souvislostí a převážně stylového vztahu s pražským parléřovským uměním. Prvním je **královské žezlo**, zhotovené v Praze někdy ve 3. čtvrtině 14. stol. z pozlaceného stříbra.²¹⁴ Spolu s ním tehdy vzniklo v některé z pražských dvorních dílen i **říšské jablko**.²¹⁵

V Praze byl také ve 3. čtvrtině 14. stol. zhotovený **relikviář zubu sv. Jana Křtitele**.²¹⁶ Jeho kovová část je ze zlaceného stříbra a schrána pro ostatek z horského křišťálu. V nádobce je uložena pergamenová autentika s textem: *DENS DE MENO S(ANCTI) JOH(ANNIS) BAPTISTE SV(M)TVM IN TAVRINO*, tj. „Zub z lebky sv. Jana Křtitele získaný v Turíně“. Svatá relikvie byla získána již v r. 1246 a v r. 1350 zmiňována v souvislosti s říšským křížem. Zub je umístěn v cylindrické schráně zhotovené z horského křišťálu, která jej pohledově zpřístupňuje ze všech stran, vsazené do věžového relikviáře. Relikviář byl objedнан Karlem IV.²¹⁷

Z dalších památek uložených ve vídeňské dvorní klenotnici zmiňme **relikviářový kříž krále Ludvíka Velikého Uherského**, uherskou práci, zhotovenou následovníkem Pietra di Simone da Siena (?) mezi lety 1370–1382 především ze zlata a pozlaceného stříbra s užitím přihrádkového smaltu, drahokamů, perel a horského křišťálu.²¹⁸

²¹² KYZOUROVÁ (ed.) 2012, 106, č. kat. 68 a 69.

²¹³ RÖGER 2005, 34.

²¹⁴ Královské žezlo je vystavené ve Weltliche Schatzkammer, inv. č. XIV 44, d. 79,6 cm. K žezlu např.: TRNEK 2000, 35–36.

²¹⁵ Královské jablko (stejně jako žezlo zhotovené z pozlaceného stříbra) je vystavené ve Weltliche Schatzkammer, inv. č. XIV 43, v. 16 cm. K jablku např.: TRNEK 2000, 36.

²¹⁶ Relikviář je vystavený ve Weltliche Schatzkammer, inv. č. XIII 27, v. 41 cm.

²¹⁷ TRNEK 2000, 180.

²¹⁸ Relikviářový kříž je vystavený v Geistliche Schatzkammer, inv. č. D 251/252, v. 67,2 cm, š. 33,7 cm. Ke kříži např.: KOLBA 1980, s. 149 a následující. TRNEK 2000, 238–239.

Oproti předchozímu kříži je opět pražskou prací **relikviářový kříž**, zhotovený z pozlaceného stříbra mezi lety 1380–1400.²¹⁹

V době okolo r. 1400 byl také upravený mnohem starší **relikviář bursy sv. Štěpána**, snad práce zhotovená v Cáchách nebo v Remeši v 1. třetině 9. stol. Přední strana relikviáře se dřevěným jádrem pokrytým zlatým plechem je poseta kameny a perlami v rozvrhu vytvářejícím uprostřed kříž. Po stranách jsou reliéfy rybáře, ptáčníka, sokolníka aj. Zcela nahoře je úprava, jak se domníváme, z počátku 15. stol. uprostřed s prořezávanou plaménkovou kružbou doplněnou kameny, loženými jiným způsobem než na relikviáři a navíc i v jiném rytmu osazení. Zatímco kružboví mohlo vzniknout v Praze, způsob osazení horních kamenů na „koruně“ relikviáře nesvědčí o pražském původu.²²⁰

Opusťme vídeňskou světskou i duchovní klenotnici a podívejme se, přes krátké bavorské intermezzo, na liturgické předměty uchované v Cáchách a jejich okolí.

V r. 1358 totiž v Praze vznikla jedna z dalších hodnotných zlatnických prací, na které vidíme další užití motivu převzatého z veliké architektury; **ostensorium pro relikvii sv. Víta z farního kostela v Herrieden** u Ansbachu.²²¹ Na obvodu jeho nohy obíhá nápis psaný gotickou majuskulí *KAROLUS ROMANORUM IMPERATOR ET REX BOHEMIE DONAVIT ISTAM MONSTR(N)CIAM*, tj. „Karel, římský císař a český král, daroval tuto monstranci“.²²²

Ale nyní již do korunovačních Cách! Zde je dochována **relikviářová busta paže sv. Jana Křtitele z Burtscheidu**, ležícího na předměstí města. Busta byla zhotovena v Cáchách po r. 1355 ze stříbra zčásti zlaceného a přizdobeného drahými kameny, perlami a horským křišťálem.²²³ Ačkoliv slouží pro ostatky světce odříkajícího se v poušti, je zlatnický provedena jako podobizna ideálního krále s korunou na hlavě. Na přední straně poprsí je podélné okénko rozdělené do čtyř polí vždy s jiným kružbovým motivem. Přes horský křišťál je vidět na ostatek světcovy paže přidržovaný drobnými andílky. Práci věnoval pravděpodobně Karel IV. klášteru cisterciáků P. Marie a sv. Jana Křtitele v cášském Burtscheidu v druhé polovině 50. let 14. stol., kdy byla v běhu stavební obnova kláštera i jeho kostela podporovaná městskou radou v Cáchách i dříve vydanými papežskými odpustky.²²⁴

Mladšími pražskými pracemi, ze 70. až 80. let 14. stol., jsou tři věžovité relikviáře uložené v cášské pokladnici, tradičně spojované s osobou Karla IV. jako jejich jediného možného dárce.

První je **relikviář provazu Kristova bičování**.²²⁵ Stejně jako u zbývajících dvou je jeho schrána na relikvii kruhová a zhotovená z horského křišťálu a montáž provedena ze zlaceného stříbra.²²⁶ Navíc je ozdobený perlami, drahokamy a při jeho výzdobě bylo užito

²¹⁹ Relikviářový kříž je vystavený v Geistliche Schatzkammer, inv. č. Kap. 233, v. 45 cm, noha š. 21 cm, hl. 13 cm. Ke kříži např.: TRNEK 2000, 239–240.

²²⁰ GRIMME 1972, 23–24, obr. 4 na s. 83.

²²¹ Herrieden ve Sředních Frankách, farní chrám (Stiftskirche St. Vitus und St. Deocar), v. 42 cm.

²²² OTAVSKÝ 2006, 377, č. kat. 126, obr. tamtéž.

²²³ Cáchy (Aachen-Burtscheid), farní úřad sv. Jana Křtitele, v. 77 cm, š. 50 cm.

²²⁴ BOEHM 2006, 358, č. kat. 124, obr. na s. 384.

²²⁵ Cáchy (Aachen), Münster, Schatzkammer, v. 54 cm, průměr nohy 21 cm.

²²⁶ K průzračné čirosti horského křišťálu byla ve středověku připodobňována Kristova čistota.

antických i středověkých kamenorezeb (zvláště na noze a dříku). Relikviář má velmi působivé uspořádání s překvapivým užitím hranolové nohy přizpůsobené dvojbokými otevřenými kaplicemi se stříškami a u paty zpevněný ažurovými kružbami s plaménkovými motivy.²²⁷ Také horní část zaujme dobrou skladbou fiál a navíc dvoupatrovou střední věžicí s nápaditými obrazci kružeb, vůbec nepůsobící labilně, ale naopak, jako dobře pochopená architektonická skladba.

Druhá pražská práce v cášském pokladu je **relikviář Kristova opasku**.²²⁸ Také jeho základní materiály jsou stejné (tj. stříbro zčásti zlacené a horský křišťál), na noze a nodu je ale navíc užito polodrahokamů, drahokamů i kamenů antického původu; sardonixu s portrétem dvou vládců a onyxu s reliéfem ženského poprsí. U tohoto relikviáře zaujme jeho víceboký dřík, formou kontrastující s neobvykle klidnou kruhovou základnou a také přechodem v relikviářovou nádobu. Ta je také kruhová a její horní část kupolovitě vyřezána z křišťálu. Zvláštního účinku je zde dosaženo především střídáním klidných a přehledných forem se skrumáží dříku, nahloučeností nodu a vrcholové věžice přezdobené drobnými postavami (čtyř mučedníků a muzicírujících andělů) a zakončené křížem s Ukřižovaným a po stranách s Pannou Marií a Janem Evangelistou. Na dnešní podobě předmětu se ale podepsalo i jeho restaurování v r. 1870.

Třetím a posledním z význačných věžovitých relikviářů v Cáchách je **relikviář opasku P. Marie**, zhotovený v Praze již o něco dříve, pravděpodobně okolo r. 1360.²²⁹ Také jeho schrána je zhotovena z horského křišťálu, na rozdíl od předchozích dvou ale není kruhová, ale víceboká. Nahoře je ale obdobně ukončená kopulí. Relikvie je určená nápisovou páskou *Zingulum B. Mariae Virginis*. Pozvolna se zvedající noha relikviáře je zdobená translucidními emaily v kapkovitých polích s vyobrazením Ukřižování, sv. Jana Evangelisty, Petra, Marie, Pavla a Máří Magdaleny a nesená řadou plastik sedících lvů střídajících se s postavami sedících muzicírujících andělů. Také při koruně relikviářové schrány jsou drobné plastiky čtyř muzicírujících andělů a v lomených oknech věže vzepřené čtyřmi opěráky postavy sv. Petra, Pavla, Apolonie a P. Marie. Postava Madony se opakuje ještě jednou, a to na samém vrcholu relikviáře, umístěná na ukončující křížové kytce.

V samotných Cáchách starou tradici věžovitých relikviářů, ať již se třemi nebo dvěma věžemi, nejlépe připomíná za Karla IV. okolo r. 1360 zhotovený **relikviář sv. Karla Velikého vystavený v chrámovém pokladu v Cáchách**, zřejmě již ve své době nemající období.²³⁰ Ale místem, které výrazně ovlivnilo podobu zlatnických prací přebírajících architektonické motivy katedrální gotiky, byl ve 14. a 15. stol. především Kolín nad Rýnem, město ve stínu katedrály sv. Tří králů.

²²⁷ Dvojboké kaplice vzdáleně připomenou řadu baldachýnů ukončených stříškami ze spony na pluviál s reliéfem Zvěstování a postavami sv. Kryštofa, Kornelia a klečícího donátora (dómského kanovníka Heimbacha, jehož štít je také na sponě). Spona tvaru kvadrilobu je také vystavena v cášském chrámovém pokladu a byla zhotovena v Cáchách někdy mezi lety 1340–1350. Spona je zhotovena ze zčásti zlaceného stříbra a ozdobená perlami a emaily. Ke sponě např.: FRITZ 1982, 181.

²²⁸ Cáchy (Aachen), Münster, Schatzkammer, v. 69,5 cm, průměr nohy 22,5 cm.

²²⁹ Cáchy (Aachen), Münster, Schatzkammer, v. 62,5 cm, průměr nohy 21 cm.

²³⁰ GRIMME 1972, 73–78, obr. 37 na s. 108.

Právě v Kolíně nad Rýnem vznikl i známý **křídlový oltář** nazývaný **Malý dóm (Kleiner Dom)**, nalézající se od r. 1875 ve sbírkách Bayerischen Nationalmuseum v Mnichově.²³¹ Oltář vznikl okolo r. 1355 a původně byl v klášterním kostele františkánek u sv. Kláry na Římské věži (St. Clara am Römerturm), od r. 1827 ve sbírce Boisserée, odkud jej zakoupil bavorský král Ludvík I. a věnoval muzeu.²³²

Oltářní retábl, završený nástavcem vyřezávaným z dubového dřeva se zlacením, je tvořený dvěma spojenými věžicemi se štíhlými jehlanci posetými kraby a ukončenými křížovými kytkami a navíc vzepřenými opěrnými pilíři s fiálami, přináleží k nejranějším porýnským křídlovým oltářům. Jen několik let po jeho vzniku byl pro stejný chrám sv. Kláry zhotoven nový hlavní oltář, který je předním dílem kolínského umění 14. stol. a dnes je v boční lodi kolínské katedrály.

Podobně završený, ale jen s jednou a uprostřed osově umístěnou věží, tvořící baldachýn pro dnes již ztracenou sochu, je i **oltářní retábl z kaple sv. Pankrácia na hradě Tirol** v Tyrolsku z let 1370–1372.²³³ Když je retábl zavřený, zobrazuje na jednom křídle malbu P. Marie Bolestné se sv. Jiřím a na druhém křídle sv. Jana Evangelistu se sv. Pankrácem. Pod světci klečí dvojice donátorů: na levém křídle tyrolský vévoda Leopold III. s manželkou z rodu Visconti, na pravém křídle je pak jeho starší bratr a rakouský vévoda Albrecht III. se svou chotí Alžbětou, dcerou Karla IV. Když je oltářní retábl otevřený, pak jeho malby (provedené temperou se zlacením na dřevěné bukové podložce) zobrazují šest výjevů ze života P. Marie.²³⁴

Nejmladším z retáblů ovládaných věžovitou architekturou ideální gotické stavby je **Carrandův diptych z Museo Nazionale del Bargello ve Florencii**, zobrazující na jednom křídle Madonu s dítětem mezi světci a anděly a na druhém křídle Ukřižování. Dvoudílný oltářík byl namalovaný francko-vlámským malířem činným v Paříži mezi lety 1390–1400.²³⁵ Vyřezávaná a zlacená architektura jako by soutěžila s prací malíře; zde se nestaví jen samotná věž, ale přímo celé katedrální průčelí s portálem vrcholícím vimperkem, s rozetou, zábradlím, opěrným systémem a fiálami. Vše je provedené v ušlechtilých a protažených formách a vložené do rámu posetého drobnými květy. Vzrušující rotace plamének zde ještě nepřichází ke slovu a vše prozatím ovládá touha po harmonickém – symetrickém – rozvržení. Samotné utrpení Krista se pod takovou architekturou z kruté bolesti změnil v lyrické posmutnění.

V četných kolínských dílnách vznikaly veliké i malé kříže, relikviáře, monstrance a další zlatnické práce pro liturgické účely. Z přelomu 14. a 15. stol. vynikají v chrámovém pokladu při kolínské katedrále tři předměty.²³⁶ Prvním je **velká monstrance** zhotovená ze zlaceného stříbra (tradičně litého, prořezávaného a cizelovaného) s užitím emailu

²³¹ Bayerische Nationalmuseum München, inv. č. MA 1968, v. 148 cm, š. při otevření křídel 123,5 cm.

²³² K oltáři zvanému Malý dóm např.: EIKELMANN (ed.) 2008, 39.

²³³ Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandum, v. 249 cm, š. 279 cm.

²³⁴ FAJT/SUCKALE 2006, 432, obr. V.54 na s. 430 a V.55 na s. 431.

²³⁵ Diptych je zvaný též podle místa vystavení jako Bargellovský a pochází ze sbírky Louise Carranda (+1881), jeho datování kolísá též do 80. let 14. stol.; Museo Nazionale del Bargello, tempera na dřevě, v. 51 cm, š. 31 cm. BIAŁOSTOCKI 2011, 19, obr. na s. 20.

²³⁶ Ke Kolínu nad Rýnem a chrámovému pokladu při katedrále např.: SCHULTEN 1978, SCHULTEN 1980, LEGNER (ed.) 1972.

a perleti.²³⁷ Monstranci dómu věnovala v r. 1846 Marie Theresie Schaffhausen. V horní části stojí pod baldachýnem P. Marie, doprovázená andělem držícím svícen a andělem s hudebním nástrojem. V kapli ukončující nohu (pod nodem) je šest stojících postav svatých: Jiří, Jan Evangelista, Kryštof, Kateřina, Máří Magdalena, Barbora. Architektonický rozvrh monstrance byl původně širší, ale vnější opěrné pilíře se nedochovaly. Podobné monstrance zdomácněly v Kolíně nad Rýnem a v Porýní především v období okolo r. 1400. Soška Madony a celý rozvrh zlatnické práce jsou plně poplatné výrobkům kolínských dílen té doby, v nichž je nutné hledat i původ díla. Opěrný systém i podoba vrcholové věžice této monstrance jsou nejzdařilejší ozvěnou architektonického rozvrhu a promlouvají nejčistším provedením skladby všech prvků. I když rozvrh fiál a oblouků je až příliš dokonalý, dokáže překvapit živým obrysem laločnaté nohy (jako bychom před sebou měli zminiaturizovaný půdorys baštovitěho opevnění ideálního hradu) i cimbuřím pod prosklenou schránou na hostii či na koso položeným středním baldachýnem, díky kterému má dokonce blízko k pražským pracím ovlivněným tvorbou Petra Parléře.

Dalším předmětem vzniklým v Kolíně nad Rýnem v závislosti na formách převzatých z katedrální architektury do zlatnictví je **procesní kříž z chrámové klenotnice (Vortragekreuz)**.²³⁸ Vlastní kříž byl zhotovený okolo r. 1350; z té doby pochází jeho noha v podobě věžovité kapličky s protaženými sloupky na nárožích (které vzdáleně upomenou na protažené sloupky baldachýnů opěráků vysokého chóru a nároží velké věže pražské katedrály), postava P. Marie na zadní straně i rozvilinový dekor na ramenech kříže. Okolo r. 1400 byl kříž výrazně upravený přidáním postavy sv. Kolumbana, dále nové postavy Ukřižovaného, medailonů se symboly čtyř evangelistů a pozdně goticky působícího dekoru po obvodu ramen kříže i baldachýnu nad postavou Madony. Styl stříbrného a zčásti zlaceného kříže je natolik výrazný, že ještě v 19. stol. inspiroval Gabriela Hermelinga, když v r. 1892 navrhoval nový novogotický procesní dómský kříž.²³⁹

Z Kolína nad Rýnem také pochází další **monstrance**, zhotovená kolem r. 1400 a vystavená v chrámové klenotnici katedrály. Byla několikrát opravována; v r. 1700 vznikla lunula v podobě pelikána krmícího mláďata a v r. 1736 byla ozdobena přívěsky. V r. 1975 byla spolu s několika dalšími předměty po krádeži poškozena natolik, že byl upravený její vzhled (kříž na vrcholku a čtyři zavěšené medaile).²⁴⁰ Práce je provedena ze zlaceného stříbra zdobeného rytím (postavy apoštolů sedící na fantastických trůnech v jednotlivých lalocích nohy monstrance), gravitováním a cizelováním, doplněná horským křišťálem, drahokamy, perlami a na kumule i emaily (dva znaky na křídlech pelikána příslušející manželům Rudolfovi von Geyr a Marii von Groote, kteří v r. 1700 monstranci nechali opravit a doplnit novou lunulou).²⁴¹ I když je monstrance považována za přední dílo kolínského zlatnictví

²³⁷ Kolín nad Rýnem (Köln), chrámová klenotnice u katedrály (Domschatz), inv. č. I.32, v. 86,5 cm, š. nohy 30,6 cm.

²³⁸ Kolín nad Rýnem (Köln), chrámová klenotnice u katedrály (Domschatz), v. 79,8 cm, š. 49,5 cm. Dlouhodobá zápůjčka církevní obce při kostele sv. Kolumbana (St. Kolumba).

²³⁹ LAUER 2000, 55, obr. 80.

²⁴⁰ LAUER 2000, s. 47, obr. 61.

²⁴¹ Kolín nad Rýnem (Köln), chrámová klenotnice u katedrály (Domschatz), v. 88,5 cm, š. nohy 30,8 cm, hl. nohy 24 cm. Dlouhodobá zápůjčka církevní obce při kostele sv. Kolumbana (St. Kolumba).

té doby, svým způsobem se její podoba stává již pozdně gotickou (v uspořádání paty nohy, opěráků, fiál i nahlučení vrcholového baldachýnu) a v podstatě rozmělnující ozvěnou (po manýristickém či eklektickém způsobu) předchozí pádnosti, kdysi jasně dané, srozumitelného a závazného schématu rozložení opěrných oblouků. Také kupolovitá stříška nad prosklenou schránou naznačuje směr, po kterém se vydali mnozí tvůrci monstrancí i pohárů po r. 1400.

Že svět velké a reálné architektury prostupoval uměním a uměleckým řemeslem od počátku, je již jasné. Díky tomuto neustálému prostupování je doslova jedno, zda si představíme nejprve lilii zavěšenou na některém opěrném oblouku katedrály a teprve pak lilii, kterou vrcholí např. středověká koruna. Stačí se podívat na **svatováclavskou korunu Karla IV.** z let 1344–1345, kde se motiv lilie uplatnil v nejkrásnější myslitelné formě.²⁴² Přitom ale nesmíme zapomenout na oblíbené užívání tohoto motivu v heraldice.

Kvůli drobným prořezávaným obrazcům kružeb složených převážně z jeptišek nás zaujme i bohatě drahokamy osázená tzv. **Česká koruna anglické královny Anny ze sbírek klenotnice v mnichovské Rezidenci**, na jejíž výzdobě se též uplatnily emaily.²⁴³ Práce bývá kladena do doby okolo r. 1380, může být ale i mírně mladší. Proláklé tvary rozet připomínají šesticípé hvězdice i způsob propojení do jednoho pásu ovládajícího dolní část koruny po způsobu členky, z níž nahoru rostou lilie téměř blízké vyzáblým rostlinám toužícím po světle. Vzhled koruny je ušlechtilý, ale vytratily se z ní význam symbolu a pádnost tvaru, zbyla jen ozdobnost šperku a hlubší smysl rozložení výzdoby se rozmělnil v dekorativní úlohu.

Jestliže jsme výše uvedli královská žezla, musíme závěrem naší práce také připomenout **univerzitní žezla**. Žezla souvisejí s úřední mocí rektora jako nejvyššího hodnostáře univerzity, byla a jsou symbolem jeho svrchovaného úřadu, svobody, pravomoci, užívaná při slavnostních inauguracích, bohoslužbách a výnosech rozhodnutí. Právo nosit žezla se ale na každé univerzitě lišilo, někde je měl rektor, jinde zástupce „národů“, jinde přední fakulta.

Bohužel, žezla pražská, vážící se k první univerzitě na východ od Rýna a na sever od Alp (založené 7. dubna 1348 Karlem IV.), se nezachovala. Jak zhruba vypadala, si dobře představíme při pohledu na **univerzitní insignie z Humboldtovy univerzity** v Berlíně.²⁴⁴ Vznikly v Praze v letech 1380–1390 a byly doplněné v 17. a 19. stol. Jsou zhotovené z pozlaceného stříbra a podle tradice byly v r. 1412 darovány Zikmundem Lucemburským rektorovi univerzity v durynském Erfurtu. Od r. 1818 jsou v majetku berlínské univerzity.²⁴⁵ Na horním konci rukojetí s mladšími prstencovými přízdobami jsou víceboje kaplice, vzepřené drobnými opěráčky s fiálami s prořezávanými okénky s přebohatě rozvinutým kružbovím. Kružbové obrazce se zdají být až příliš živé pro období před r. 1400 a svádějí

²⁴² Svatováclavská koruna (uložená v korunní komoře nad Zlatou bránou pražské katedrály) je zhotovená ze zlatého plechu a ozdobená drahými kameny (rubelitem, safíry, spinely, akvamarínem, rubíny, smaragdy a perlami), sbírky Pražského hradu, inv. č. HS 1 a,b, v. 19 cm, průměr 19 cm, obvod 61 cm.

²⁴³ POCHE 1983, obr. na s. 687.

²⁴⁴ BOEHM 2006, 271, kat. č. 98, obr. na s. 270.

²⁴⁵ Berlin, Humboldt-Universität, inv. č. A 7, d. 108 cm.

k pozdějšímu datování. Přesto je v nich život, který byl již vdechnut do pastoforia z kaple sv. Václava (1375) nebo do **univerzitních žezel z Heidelbergu**, zhotovených v r. 1387, svého druhu nejstarších insignií.

V r. 1401 bylo pořízeno i **univerzitní žezlo filozofické fakulty ve Vídni**.²⁴⁶ Z pramenů spojených s vídeňskou univerzitou, založenou Rudolfem IV. v r. 1365, vyplývá neobyčejně vysoký počet dvanácti žezel. Tyto pozdně gotické práce byly ale téměř, až na několik výjimek, zničeny nebo zcela předělány v 16. a 17. stol. U čtyř žezel z Vídně ale zůstala i přes výrazné úpravy dochována gotická část, nejvíce u žezla filozofické fakulty, upravovaného v r. 1666 a završeného figurou sv. Kateřiny. Jsou to právě krásnoslohá postava světice a vířivé utváření listů na způsob zdvojené křížové kytky, které z nich tvoří vynikající příklady zlatnické práce počátku 15. stol. a žezlo je tak možné spojit se zmínkou o objednavce žezla z r. 1401.²⁴⁷

Katedrály vtlačené do vosku

Bez nároku na úplný výčet ještě připomeňme celou řadu pečeti, ozdobených reliéfem trůnu, nahlučené katedrální architektury ve fantazijních skladbách plných nik, baldachýnů, fiál a věžic. Většina z těchto pečeti přináležejí králi a nejvyšším světským i duchovním hodnostářům, nejčastějšími uživateli byli arcibiskupové, biskupové, opati a abatyše. Naprostá většina z nich je přivěšená k listinám uloženým v archivech. Právě sfragistické památky mohou významně doplnit naše poznání katedrálních motivů, ale protože jsou jen dílčím předmětem naší práce, jejich poznání zůstává úkolem do budoucna.

Zatímco druhou **jezdeckou pečeť vévody Rudolfa IV. Zakladatele** (vládnoucího v letech 1358–1365), která je přivěšená k listině datované 25. květnem 1363, po obvodu doprovází jen drobné čtyřlísty, špatným otiskem dokonce působící jako plaménkové kružbičky,²⁴⁸ tak mnohem více architektonických prvků tvoří tzv. **Trůnící pečeť salzburského arcibiskupa Pilgrima von Puchheim** z arcibiskupovy listiny dané 27. října 1366.²⁴⁹

Jiná pečeť byla vydána v době největšího budování rožmberské rodové domény v r. 1380 a patří **Oldřichu I. z Rožmberka** (+1390), jednomu ze synů Petra I. z Rožmberka (+1347).²⁵⁰ Budování rodové domény bylo v generaci synů Petra I. dílem vzájemné spolupráce všech čtyř bratrů. Do let 1350–1390 spadá několikeré zásadní rozšíření majetkové držby (nejvýznamnější zisky představovaly koupě panství Nové Hradky r. 1359, Třeboně v r. 1366 a Velešín r. 1387) a také založení několika klášterů – minoritů a klarisek v rezidenčním Českém Krumlově v 50. letech 14. stol., augustiniánské kanonie v Třeboni

²⁴⁶ Vídeň, rektorát univerzity, d. 143,5 cm.

²⁴⁷ GALL 1965. WAGNER 2000, 382, kat. č. 322.

²⁴⁸ Druhá jezdecká pečeť vévody Rudolfa IV. Zakladatele přivěšená k listině z 25. května 1363 (Köln, Historisches Archiv der Stadt Köln, inv. č. HUA K/2386, průměr 12,5 mm).

²⁴⁹ Trůnící pečeť salzburského arcibiskupa Pilgrima von Puchheim přivěšená k listině z 27. října 1366 (Salzburg, Archiv Benediktinererzabtei St. Peter, průměr 80 mm). Pilgrim von Puchheim se stal salzburským arcibiskupem 11. srpna 1365. Nejdříve od r. 1353 přináležel ke členům salzburské dómské kapituly. Pečeť vznikla v období mezi volbou a intronizací arcibiskupa.

²⁵⁰ SOA Třeboň, pracoviště Český Krumlov, VsČK, I 3PN.2b.

(1367) a posléze ještě paulánské poustevny na Výtoni (1384). Vývoj sítě rodových klášterů tak dosáhl svého vrcholu a byl na celé století uzavřen.²⁵¹

V českokrumlovském archivu jsou uloženy také **tři pečete zlatokorunských opatů**.²⁵² Jedna přináležela opatu Arnoldovi a je datována listinou z 10. srpna 1390, druhá opatu Arnoštovi ze dne 22. února 1401 a třetí pečeť je z listu opata Rudigera z 15. dubna 1436.²⁵³

Jiné pečete jsou v jindřichohradeckém archivu a přináležely arcibiskupu **Olbramu (Volframovi) ze Škvorce** (na listině z r. 1397). Dále **Janu staršímu z Hradce** (na listině z r. 1407) a **Janu mladšímu z Hradce** (na listině z r. 1408).²⁵⁴

Mezi nejkrásnější pečete právem patří **pečeť Václava Králíka z Buřenic**, patriarchy antiochijského a probošta vyšehradského, přivěšená k listině z 24. října 1410.²⁵⁵ Ve středu architektonického rámce je Kristus vstávající z hrobu se dvěma anděly. Po stranách jsou apoštolové sv. Petr a Pavel a dole prelát, klečící před trůnící Madonou. Vlevo je znak vyšehradských proboštů (již od 90. let 14. stol. chápáný jako erb kapituly) a vpravo rodový znak majitele pečeti.²⁵⁶

Lesk dvorského prostředí i pražského arcibiskupství se zřejmě projevil také na výpravném vzhledu **pečetí dvou abatyší kláštera benediktinek u sv. Jiří** na Pražském hradě; abatyše Kunhuty z Kolovrat z r. 1392 (vládnoucí v letech 1386–1401) a abatyše Anny Bartovny ze Šamberka z r. 1414 (vládnoucí v letech 1401–1435).²⁵⁷ Navíc u Kunhutiny pečeti máme pocit, že se díváme ne na katedrální opěrný systém, ale na relikviář se sv. Bartolomějem uprostřed. Ne prvotní vzor, ale nápodoba tu byla efektně reprodukována.

Vedle mnoha pečetí osob se pro úplnost zmiňme také o městských pečetích a pečetidlech. Jenže na žádném, dochovaném v Čechách z doby okolo r. 1400, není užito katedrálního motivu. Města a jejich práva jsou symbolicky vyjádřena zdmi opatřenými cimbuřím, věžemi a bránami, mnohdy s hřebenem či otevřenými vraty. Jedinou výjimku tvoří až pozdně gotické **velké pečetidlo saského města Chemnitz** z r. 1486.²⁵⁸ Je ojedinělé jak

²⁵¹ ŠIMŮNEK/LAVIČKA 2011, 22.

²⁵² SOA Třeboň, pracoviště Český Krumlov, velkostatek Český Krumlov. Pečeti jsou poškozené. Za laskavé sdělení bližších informací o pečetích děkuji Anně Kubíkové.

²⁵³ Pečeť opata Arnolda ze dne 10. 8. 1390 (I 7 Gdelta No.1, Pangerl číslo 105).

Pečeť opata Arnošta ze dne 2. 2. 1401 (I 7 Mbeta No. 1, Pangerl číslo 133).

Pečeť opata Rudigera ze dne 15. 4. 1436 (I 1 Abeta No. 10, Pangerl číslo 183).

²⁵⁴ Pečeť pražského arcibiskupa Volframa přivěšená k listině z r. 1397 (fond Archiv města Jindřichův Hradec, sg. A–27). Pečeť Jana staršího z Hradce přivěšená k listině z r. 1407 (fond Archiv města Kardašova Řečice, sg. I / 1). Pečeť Jana mladšího z Hradce přivěšená k listině z r. 1408 (fond Archiv města Jindřichův Hradec, sg. B–1). Za laskavé sdělení potřebných informací děkuji Michaelae Körnerové-Chládkové ze Státního okresního archivu v Jindřichově Hradci.

²⁵⁵ Majetek řádu sv. Augustina, české provincie. Uloženo ve Státním ústředním archivu v Praze. Vosk červené barvy, průměr 84 mm.

²⁵⁶ VYŠEHRADEK 2000, 51.

²⁵⁷ Pečeť abatyše kláštera benediktinek u sv. Jiří Kunhuty z Kolovrat přivěšená k listině z r. 1392 (Národní archiv Praha, fond Archiv zrušených klášterů, inv. č. 305; ŘB sv. Jiří).

Pečeť abatyše kláštera benediktinek u sv. Jiří Anny Bartovny ze Šamberka přivěšená k listině z r. 1414 (Národní archiv Praha, fond Archiv zrušených klášterů, inv. č. 326; ŘB sv. Jiří).

²⁵⁸ Stříbro lité a cizelované, opatřené dřevěnou montáží; Kunstsammlungen Chemnitz, průměr 48 mm, inv. č. VII/63.

podobou brány v hradební věži, tak i dvěma věžemi s fiálami a jehlancovými střechami ukončenými makovicemi. Zdařile provedená ozdobná forma architektury zde převládla nad obecnou symbolikou opevněného města, česky pojmenovaného Saská Kamenice.²⁵⁹

Vedle pečetí a pečetidel se katedrální motivy občas užily k vytvoření rámce pro drobné upomínkové a devocionální předměty, jakými ve středověku byly např. **poutnické odznaky**. Stejně tak byly především vimperky, kružbové arkády, zavěšené lilie aj. užívané i na řadě dalších výrobků odlévačů kovů, mezi které přináležely **cínové křtitelnice** a **zvony**.

²⁵⁹ FIEDLER 2011, 126.

Monstrance / Shrnutí

Nejen liturgickým účelům sloužící zlatnické práce, zhotovené na přelomu 14.–15. století, byly ovládané motivy převzatými z veliké katedrální architektury. Období zbývajících devatenácti let vlády Václava IV., náhle ukončených výbuchem husitské revoluce, bylo dobou, kdy vznikla celá řada skvělých zlatnických prací. V nich byla miniaturizována veliká architektura a jejich zlatničtí tvůrci se díky tvárnému materiálu a technice montáže dostávali ve smělých, až fantazijních konstrukcích dále než stavitelé.

Velká architektura ovládla tzv. malou (tj. mobiliář) a prvky přenesené ze světa gotické katedrály zdomácněly v palácích i domech bohatých měšťanů. Katedrální motivy kružboví, vimperků, fiál, krabů, zavěšených lilií atd. najdeme jak na velikých mřížích na hradě **Karlštejn** (kaple sv. Kříže), tak na mříži před svatostánkem v kněžišti farního kostela P. Marie v **Bamberku** (Obere Pfarkirche Unsere Liebe Frau). Někdy je ale stará tradice připomenuta díly dochovanými z mladší doby, jako je tomu u kružbami přeplněných dvířek sanktuářů (v **Týnském chrámu** a v katedrále sv. Ducha v **Hradci Králové**; Matěj Rejsek, 1497). Pražské vytříbené zlatnictví zanechalo ale také celou řadu předmětů, dokládajících okamžité přijímání novinek ze světa architektury, jak o tom svědčí spona oděvu s postavou Madony z tzv. **Karlštejnského pokladu** (ze sbírek UPM v Praze) a **relikviáře sv. Kateřiny a tzv. Parlérofský relikviář** (oba ze Svatovítského chrámového pokladu). Stejně tak tzv. **Sedlecká monstrance** a starší **monstrance z Mělníka** jsou mistrovskými díly, svědčícími o vyspělosti Prahy doby okolo r. 1400, o miniaturizaci velkých předloh a smyslu pro improvizaci. Ten je také vlastní o něco mladší **Velkobítešské monstranci**. Architektonické motivy křížové kytky pak najdeme i na **univerzitních žezlech** z Vídně a z Berlína, motiv lilií pak zdomácněl na **královských korunách**, u kterých též můžeme sledovat postupnou proměnu slohu.

Pro úplnost je třeba zmínit i celou řadu **pečetí** ozdobených reliéfem trůnu a nahloučené katedrální architektury podané ve fantazijních skladbách plných nik, baldachýnů, fiál a věžic. Většina z těchto pečetí přináleží od starších dob králi a nejvyšším světským i duchovním hodnostářům. Nejčastějšími uživateli pečetí s katedrálními motivy byli v době okolo r. 1400 papežové, arcibiskupové, biskupové, opati a abatyše. Naprostá většina z nich je přivěšena k listinám dnes uloženým v archivech. Velikostí nad jiné vystupuje trůnící pečeť salcburského arcibiskupa Pilgrima von Puchheim (1366), majestát Rožmberků odráží pečeť Oldřicha I. z Rožmberka (1380), v českokrumlovském archivu jsou tři pečete zlatokorunských opatů – Arnolda (1390), Arnošta (1401) a Rudigera (1436). Jiné pečete jsou v jindřichohradeckém archivu a přináležely arcibiskupu Olbramu ze Škvorce (1397), Janu Staršímu z Hradce (1407) a Janu Mladšímu z Hradce (1408). Elegantní je též pečeť vyšehradského probošta a patriarchy antiochejského Václava Králíka z Buřenic (1410). Zajímavé je, že na městských pečetích se s katedrálními symboly nesetkáme a pokud ano, tak až v závěru 15. století (velké pečetidlo saského města Chemnitz).

Závěr

Katedrální motivy v české gotické architektuře doby okolo r. 1400 jsou tématem, které přes všechnu lákavost názvu zůstalo ve stínu monograficky upřené zájmu o katedrálu sv. Víta a dílo jejích dvou prvních stavitelů. Užívání motivů převzatých z katedrálního stavitelství na ostatních českých gotických stavbách doposud nebylo souborně zpracováno. Pokusem o zpracování je až tato práce, snažící se vyhnout formě katalogu, přinášejícího nejrůznější příklady užití architektonických prvků převzatých z katedrály.

Pražská katedrála byla od počátku stavby středobodem, z něhož vyzařovalo umění Matyáše z Arrasu a Petra Parléře. Z jejich díla čerpali tvůrci jiných, mnohem skromnějších staveb. Přirozenou cestou, definovanou v podstatě jako napodobování vzorů, se šířily ve své době nejnovější a nejozdobnější stavební formy, užívané ve snadno pochopitelné odvěké lidské touze po něčem novém (dnešním jazykem bychom řekli: po něčem moderním a exkluzivním) [1, 2].

Stejně tak je přirozené, že lidé toužili napodobovat to, co před sebou nejvíce viděli, a tím bylo rozestavěné monstrum novostavby katedrály s její vysoko čnějící věží. Při zcela lidské, možná přízemní tužbě, šlo také o prastarou touhu po kráse. Nádherymilovnost zřejmě způsobila užívání přeozdobných forem i tam, kde toho možná nebylo vůbec zapotřebí. Na přebírání vzorů mělo také vliv vyspělé kulturní ovzduší nejen lucemburských Čech.

Tak, jako stavba katedrály směřovala vší svou vertikálitou k Bohu, tak její široce rozevřený opěrný systém v diagonálách směřoval k lidem a podněcoval, ne vždy uskutečnitelnou, touhu po napodobení [3]. Nedostižný vzor a hojné nápodoby – v to se změnilo užívání katedrálních motivů kolem r. 1400. Zatímco dříve se internacionálně přebíraly z francouzské gotiky a porůznu aplikovaly na nejrůznějších stavbách, především v návaznosti na jejich půdorysné schéma, tak nyní to již nebyly půdorys a struktura katedrály, co byly napodobovány. Velký *celek katedrály se náhle rozpadl v celou řadu jednotlivých motivů a stavebních prvků*; tedy to, z čeho kdysi katedrála vznikla, se rozložilo na jednotliviny. Chtělo by se říci, že *tak, jako se rozkládala katedrála, tak se i rozkládala společnost*, v následném přerodu v období pozdní gotiky, kdy již ne katedrála, ale městský chrám hrál hlavní úlohu. Snad i proto se setkáváme s takovou přemírou uplatňování nejrůznějších ozdobných forem na stavbách, které ale vůbec nedosáhly významu předlohy.

S rozpadem struktury katedrální gotiky se celá řada jednotlivých motivů (např. portál nebo opěrný systém) dostala do zcela nového prostředí a souvislostí. Proto mohl na městském kostele být portál katedrálního typu s předsíní. Stejně tak mohla být, v půdoryse jednoduchá, kaple opatřena přebohatou fasádou. A uprostřed polí stát rozcestník v podobě štíhlé fiály.

Jestliže od počátku gotiky nejvíce fascinoval *opěrný systém katedrály* se všemi fiálami posetými kraby a ukončenými křížovými kytkami, vzepřený opěrnými oblouky se zavěšenými liliemi, tak s blížícím se přelomem 14. a 15. stol. se více a více napodobovala jižní strana pražské katedrály s rozestavěnou vysokou věží [4, 6]. Na *svatovítské věži* je dobře vidět nejenom změnu stavitelů v rámci Parléřovy rodiny, ale především *posun slohu, který je stále více neklidnější a hybnější*. Zvlněný rytmus všech protáhlých výžlabků a nik mohutných opěráků na nárožních opěracích věže byl napodobený na *svatoštěpánském dómu ve Vídni* [7]. Vídeňská gotická architektura se ale, přes všechny dynastické, politické a jiné vazby, od té pražské lišila ztrátou tektoničnosti a oblibou krajní míry zdobnosti. Právě

dekorativnost všech paneláží, zavěšených kružbovů i visutých svorníků, spojená s nadužíváním a zmenšením, byla vlastní nové povaze Krásného slohu [8].

U mnoha *fantaskních monster* není těžké odhadnout, odkud byla převzata jejich podoba. Je jasné, že pražské parlérovské sochařství položilo základy pro realizace na celé řadě jiných míst Evropy. Proto jsou nám tak důvěrně známé nestvůry z pražské katedrály, stejně jako z vídeňské vysoké věže, nebo budínského či bratislavského hradu. Jejich miniaturizace občas mohla zajít tak daleko, až byla nakonec některá fantaskní monstra prováděna ve velikosti šachových figurek, jak dokládají **nálezy z kladrubského kláštera**. Bylo to v předvečer husitských válek, kdy se ale již *původní sytost slohu vyčerpávala a tiše vytrácela*.

K rozrodu katedrální gotiky v českých zemích před r. 1400 svým dílem přispěl samotný Petr Parléř. Svědčí o tom stavba **chrámu sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem**, kde použil nejenom katedrální závěr s opěrným systémem, ale i maximálně možnou ozdobnou formu v **prolamované koruně ukončující schodišťovou věžici** [139–141], **kružbách oken vysokého chóru** [235, 236] a na kamenném **pastoforiu** uvnitř [268]. Také v další stavbě Petr Parléř rozvíjel motivy, které sám užil na katedrále; průčelí **Staroměstské mostecké věže** ovládá stylizovaný *vimperk* s fiálami, vytvářející pevný střed pro bohatou sochařskou výzdobu [12, 251]. Jak se měnil charakter gotické architektury ve 14. stol., tak se měnil i tvar vimperku. Od zprvu strnulého trojúhelného tvaru, jaký je v **Dolních Kounicích** na jižní Moravě [250], po široce rozložený, příbuzný opěrákům katedrály na již zmíněné Staroměstské mostecké věži. Slohová proměna pokračovala dále a vedla k prohnutému tvaru **nápisové desky katedrály**, jejíž originál byl na opěrném pilíři mezi Zlatou bránou a jižní věží [252].

Petr Parléř také přehodnotil vzhled katedrálního *triforia* a díky jeho genialitě se **triforium pražské katedrály** stalo hybným uskupením průchodů i místem pro sochařské portréty oslavující vladaře, ale také zpřítomňující osoby, které měly stavbu katedrály na starost – triforium je nejenom mistrovským dílem architektury, ale i galerií. Je to místo uprostřed mezi smrtí a věčným životem určené pro lidi a lidi oslavující. Život promlouvá i z uspořádání kaplic horního triforia, vnášejících spolu s okenními kružbami do vysokého chóru neklid vzrušené doby [254]. V Praze bylo triforium katedrály ve zjednodušené formě napodobeno také u malostranského kostela **P. Marie pod řetězem** [255, 256].

I **kostel Všech svatých na Pražském hradě** v mnohém prozrazoval rukopis svého tvůrce a jeho přeozdobná fasáda (zničená požárem v r. 1541) se stala vzorem pro jiné hradní kaple [124, 125]. Parléřova kaple na Hradě navazovala na samostatný proud nastupující pozdně gotické architektury, tvořený chórovými fasádami. Jejich starší příklady jsou **závěr Münsteru v Cáchách** [126, 129] a u **sv. Sebalda v Norimberku** [130]. Mladšími, a na Parléřovo dílo jistě reagujícími, byly pak kněžiště **kostela sv. Petra v Magdeburgu** [127, 128], hradní **kaple v Altenburgu** [131, 132] i **kostela sv. Mořice v Halle** [133, 134]. Jednu z posledních a málo známých ozvěn pražské hradní kaple představuje rozložitý závěr kostela **sv. Jakuba v Chemnitz**, jehož opěráky byly věrnou citací těch, které byly u kostela Všech svatých na Pražském hradě zničené za požáru v r. 1541 [136, 137, 125]. Rozložitost formy, ale i jasné vymezení dekorativní povahy opěráků jako by připomenuly vzhled kněžiště **kostela sv. Kříže ve Švábském Gmundu**, který současně ovlivnil strohost a způsob utváření dolní části již výše uvedeného **katedrálního závěru kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem** [138, 139]. Tato zvláštní hra na strohý, chladný a jako by nedostupný plášť obalující pevným zdívkem katedrální věnec kaplí, odtažitý od vnějšku a vše zahalující, avšak

současně poskytující i jakýsi veliký sokl, ze kterého se zdvihá opěrný systém vzpírající vysoký chór a vytvářející tak chtěný svár mezi strohou uzavřeností obrysu přízemí a otevřeností patra, je dobře viditelná nejen v Kolíně, ale také u chrámu **sv. Barbory v Kutné Hoře** [142]. Jak vzdálená byla tato hra některým oblastem „zatíženým“ místní tradicí hojného sochařství a touhy po dekorativnosti, naznačuje **chrám P. Marie v Bamberku**, kde byl víceboký závěr přizdoben celou řadou titěrných a nikdy se neopakujících zvířecích, rostlinných, figurálních i fantaskních konzol a různorodých baldachýnů, ale také řadou vimperků, lípaných kružeb a paneláže v touze zakrýt nahotu stěny [145]. Krajkové kružbové paneláže se zde nakonec spustilo i na stěnách vysoké, a nikdy nedokončené věže [144].

Pražská katedrální huť bezpochyby ovlivnila stavbu tzv. **Bílé věže chrámu sv. Mikuláše v Nymburku** nejen v pečlivosti založení, ale také užitím *fiál*, kterými jsou ukončené nárožní opěráky [13, 14]. Dvorské sochařství pak mělo vliv na podobu **konzol** se symboly čtyř evangelistů **v podvěží**, ale také na vzhled **portálku s městským znakem v přízemí** a ještě menšího portálku s tváří Kristovou vedoucího na hudební kruchtu [15–19].

Protipólem katedrály byl **chrám Matky Boží před Týnem**, nejvýznamnější kostel Starého Města pražského [20, 21]. Severní **sedile** a **konzola s hlavou královny** na zkrácené klenební přípoře, umístěné taktéž v severní lodi, svou jemností na první pohled nikoho nenechají na pochybách o příbuznosti s dvorským prostředím [22–28]. **Severní portál**, v českých dějinách výtvarného umění samostatná kapitola s mnoha otázkami, je ale vědomým protipólem jižního portálu pražské katedrály [33, 34]. Na týnském portále lze také rozpoznat rozpad formy – mnohé niky jsou až příliš úzké i mělké pro sochy a doširoka rozevřená nálevka mezi opěráky obsahuje malý lomený průchod. Přesto základní forma portálu, opatřeného předsíní s půlkruhovou archivoltou, je příbuzná jižnímu **portálu augsburgského dómu** [35].

Oblíbeným motivem převzatým z katedrál bylo *zavěšené kružboví*, kterým se přizdobily portály v cisterciáckých klášterech v **Oseku** [29] a ve **Zlaté koruně** [31], stejně jako v benediktinských **Emauzích** na Novém Městě pražském [32]. Rafinovaná ozdobná forma vytvářející pocit zjemnělé krajkové hříčky, ne nepodobné drobné zlatnické práci, též ovládá kružboví rozepjaté nad (či před) císařskou emporou chrámu **P. Marie v Norimberku** [30] a také kružbu v záklenku lomeného tzv. **Svatebního portálu u sv. Sebalda**, za kterou je navíc schovaný rovný strop podpíraný volnými klenebními žebry [36].

Pro období před a kolem r. 1400 je příznačné, že se stalo dobou, kdy se výrazně *proměnila architektura gotického portálu* [10, 11, 37–39, 135, 153]. V neuvěřitelně rychlém sledu přibývaly stavby, u kterých se vnější výzdoba soustředila právě a někdy výhradně na portály. Nešlo již tolik o výšku věže nebo šířku lodi, ale o vstup do kostela, resp. o první prožitek ze vstupu do chrámu.

Na Zlatou bránu pražské katedrály navázal západní **portál chrámu P. Marie pod řetězem** na Malé Straně v Praze nejenom půlkruhovým tvarem, ale také předsíní s (nedochovaným) obkročným systémem klenby i dvojbokými opěrnými pilíři [117, 118]. Vlastní portál byl po stranách ozdobený konzolami pro sochy s, dnes již silně poškozenými, polygonálními **baldachýny** tvořenými věžicemi, zvenčí zastřenými prolamovaným kružbovím s jemnými fiálami na hranách (podobné jsou při triumfálním oblouku v kapli Staroměstské radnice) [119].

Z katedrály byl také převzatý motiv dvojsoého portálu, opatřeného středním pilířkem (trumeau). Mezi příklady uplatnění pražského slohu přináleží **jižní portál farního kostela P. Marie v Sulzbach-Rosenbergu** [40]. V porovnání s ním působí vzhled **portálů kaple P. Marie ve Würzburgu** mnohem chladnějším a internacionálnějším dojmem [84, 85]. Zcela jinak působí západní **portál chrámu sv. Jakuba v Kutné Hoře** [41]. Jeho strnulá forma klasického lomeného oblouku je uvnitř rozrušena dvojím průchodem s bohatým kružbovým obrazcem v nadpraží. Symetrické rozvržení kontrastuje s *neklidem plaméneků* v okně nad portálem [42–44].

Forma, která se rozpadala u katedrály, ale která současně dávala vznikat neklidu členění stěn jižní věže, se také stala základem rytmizování vertikálami nik s vloženými konzolami široce rozevřeného **jižního portálu zříceniny klášterního kostela v Panenském Týnci** [45]. Portál v Panenském Týnci, který uchvátí bohatstvím formy a kvalitou kamenosochařské práce provedené v jemném pískovci i opuce, byl jistě předstupněm pro *chvějivý pohyb vlny* tvořící ostění analyticky odhaleného členění **předsíně kostela sv. Petra v Bílině** [46, 47]. Struktura stěny, připomínající vlny přílivu a odlivu, je téměř neuchopitelným způsobem příbuzná stěně v dormitáři na Mont-Saint-Michel i **nedochovanému torzu předsíně před západním průčelím kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě** [50, 51]. Kam až se styl takového portálu v marnotratné kombinaci s náročností klenby dostal, dokládá **jižní portál chrámu sv. Michaela v Jeně** [48, 49]. Motivy volných žebířů, kružbové zástěny, pravoúhlého portálu s vloženými kýlovými oblouky a stěny rytmizované řadou konzol a mohutných baldachýnů se staly pozdní fází slohu, zprvu vyzařujícího z Prahy.

Samostatným výtvarným zjevem byl *lomený nebo pravoúhlý portál s prosklenou horní částí v nadpraží dveří*. Jeho tradice byla dlouhá, jak naznačují stavby z porýnské oblasti, kde lze vedle kostelů v Kolíně nad Rýnem především připomenout značně převýšený a katedrálním dojmem působící **portál severní příčné lodi dómu sv. Bartoloměje ve Frankfurtu nad Mohanem** [115]. Vnímání je ovlivněné především vložením rozety do lomeného oblouku nadpraží dveří a dvojdílným vstupem se středním sloupkem, jejichž eleganci dohání stupňovité uspořádání baldachýnů nad sochami. Portál je samostatnou jednotkou vtaženou do strohé zdi příčné lodi. Zjednodušenou variantu takového portálu známe i z jednoho ze dvou jižních portálů kostela sv. Michaela v Jeně a také z Prahy, ze severní fasády **kostela sv. Michala v Opatovicích na Novém Městě** [116].

Převzetí schématu portálu, opatřeného předsíní s osově postaveným opěrákem, se uplatnilo po obou stranách **kostela Nanebevzetí P. Marie v Chrudimi** [89]. Obě nevysoké a vlastně do šířky rozložené předsíně, vystupující z obrysu kostela a zaklenuté obkročnými klenbami, získaly na významu vysokým hrotem štíhlé fiály, provokativně vysunuté do osy vnitřního portálu [90–93]. Chrudimský kostel, byť poznamenaný regotizací, vedle předsíní vyniká i ojedinělými **reliéfními pásy zdobícími sloupy trojlodí** po způsobu lípané kružby nahoře ukončené liliemi a několika mohutně působícími zvířecími **konzolami v podvěží jižní věže** (později upravené na schodiště) [94–96].

Samostatnou kapitolu hodnou bližšího poznání tvoří *spřízněnost staveb ve věnných městech českých královen* – vedle Chrudimi ve Vysokém Mýtě a Dvoře Králové nad Labem. **Kostel sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě** se na severní straně, obrácené k blízkému náměstí, otevírá trojosou **předsíní**, nad kterou jsou mohutné opěrné pilíře vzpírající hlavní chrámovou

lodí [97–101]. Ačkoliv i zde byla silná regotizace, předsíní si doposud uchovala křehkou krásu a lehkou eleganci odpovídající stylu dvorského umění spojeného s osobou Václava IV. Touha po ozdobném řešení způsobila v hlavní lodi tohoto kostela nebývale graciózní a v proporcích značně převýšené a štíhlé **niky s konzolami zdobenými zpeřenými dubovými listy nahoře ukončené korunami baldachýnů** [102, 103]. I když značná část kamenosochařské výzdoby kostela byla upravena na konci 19. stol. (konzoly v kněžišti jsou štukové, chrliče a znaky na vnějšku vyměněné), přesto se v severní kapli uchovaly **konzoly s fantastickými monstry**, ze kterých vyrůstá obkročná klenba příbuzná té, která se uplatnila v předsíni [104, 105]. Také **kostel sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové nad Labem**, známý objevením jednoho z Rukopisů, udiví vytříbeností architektury, na první pohled ale mladší než předchozí dva městské kostely [106]. Dispozice je zde zcela jiná a první, co zaujme, je pohled na zdejší klenební schéma vyzařující klidem a přehledností [107, 109]. Přesto se i na zdejší kostelní předsíni a na sloupech v lodi uplatnil drobný kamenický dekor, tvořený především reliéfním pásem z lilií, vytesaný ve stejné nevzrušenosti, jaká vyzařuje z klenebních obrazců lodi [108].

Obdobně se pozdní fázi slohu stal motiv *několikrát se pravoúhle zalamujícího portálu*. Snad jsou jeho počátky spojené s **portálkem vedoucím na kazatelnu v pražské Betlémské kapli** a o něco větším **portálkem tzv. bašty ve Zlaté Koruně** [52]. O tom, že se schéma osvědčilo, svědčí jeho rychlá proměna v obří strukturu ovládající **severní portál dómu sv. Alžběty v Košicích** [53, 56]. V Košicích ale zvítězil vzrušený neklid, příbuzný tomu, který jsme viděli již v durynské Jeně; navíc struktura **jižního portálu** se rozložila do soustavy navzájem se předstupujících a ustupujících lomených oblouků i vimperků, které se nakonec prostupují, takže vznikl prazvláštní tvar nadpraží dveří [54, 55]. V době, kdy v Čechách vypukly husitské války, tento nový „*košický*“ **sloh** silně poznamenal vzhled **jižní předsíně a jejího portálu kostela sv. Kateřiny v Krakově** [58, 59]. S nadsázkou lze říci, že tak jako v Košicích rezonovala Praha, tak se v Krakově ozývalo mnohé z Košic. V **portále vedoucím do kláštera od východu u krakovské sv. Kateřiny** se typ pravoúhle se zalamujícího ostění vstupu, o něco později, posunul ještě dále, až na samotný práh pozdně gotického umění [61]. Nejzazším místem, kam pražské umění postoupilo, se stalo území dnešního Slovinska a Rumunska. Právě v Sedmihradském **Brašově** (Braşov) práh pozdní gotiky překročil západní portál tzv. Černého kostela [62, 63]. Přes všechnu ozdobnost a složitost formy lze i na tak vzdáleném místě rozpoznat pražský základ stylu; především v paneláži nad oknem v prvním patře mohutné jihozápadní věže kostela.

K pozdní fázi tzv. krásného slohu také přináleží **jižní předsíní s portálem chrámu sv. Petra a Pavla ve Zhořelci**, stojící po způsobu samostatné prosklené schrány, kaple, před průčelím kostela, vystupující z jeho obrysu a kdysi ukončená vzdušnou polygonální věží se štíhlou jehlancovou střechou [120]. Ačkoliv její podoba byla upravena po poškození požáry, zaujme předsíní především svými okny s plaménkovými kružbami [121, 122] a rafinovaným vrstvením interiéru, stupňujícím prožitek ze vstupu do chrámu. Vysunutý sloup dvojdílného vnitřního vstupu, kdysi po stranách doprovázený sochařskou výzdobou, z něhož nahoře tryskají zčásti volná žebra, z nichž vyrůstá klenební obrazec, je dovedením pražského slohu na hranice únosnosti, kdy jde ještě o velikou architekturu v malém provedení, a nikoliv o bezduchou nápodobu, miniaturní imitaci [123]. Předsíní, která vytvořila obvod pro scénu, jako by převzatou z Kristova bičování, se stala svými podokenními lavicemi i hledištěm. Náš pohled by byl ale zcela mylný, kdybychom v duchovním prožitku hledali výhradně divadelní

efekt – i proto nelze nikdy (!) při interpretaci gotické architektury nadužívat slov jako scéna, hlediště, jeviště nebo divák. Tomu je liturgický význam gotické architektury až příliš vzdálený.

Zvláštním motivem, ožívajícím v návaznosti na katedrální architekturu, se stala do prostoru předstupující **baldachýnově zaklenutá předsíň**, tak jak se dochovala u západního portálu **kostela P. Marie ve Vídni** [64] nebo severního portálu **chrámu sv. Martina v Landshutu** [65]. Z takovéto maximálně rozvinuté ozdobné formy bylo asi jediného návratu vedoucího zpět k počátkům, tj. k základnímu schématu lomeného portálu, po stranách zdobeného fiálami a ukončeného vysoko nasazenou křížovou kytkou. Z předchozího období zůstaly jen mohutná forma, šířkové rozvinutí a vysoká trnož. Nově přibýly vyzáblost fiál a seschlost krabů, naznačující blížící se podzim středověku (jižní portál **kostela sv. Kříže v Žitavě**) [66].

Katedrální formy, ke kterým přináležejí také **chrliče**, zdomácněly na půdě českého venkova zvláště na panství Rožmberků. Při vědomém napodobení lesku pražského dvorského prostředí pánů z Růže byly stavěné nové a mohutné městské kostely v **Bavorově** [68–74] a **Prachaticích** [67, 203–204], které jsou propojené nejen užíváním příbuzných architektonických motivů, ale také prováděcí kamenickou hutí. V jižních Čechách to nebyla žádná výjimka, jak naznačují další stavby v **Soběslavi** [173, 174] a v **Miličíně**. Přestože byly tesány z tvrdé a skoro černé žuly, jsou zdejší architektonické prvky a vůbec celá kamenosochařská výzdoba té nejjemnější povahy. Výrazněji za pražskými vzory pokulhávaly jen **konzoly kleneb na hřbitovním kostele sv. Jiljí v Milevsku**, stojícího poblíž premonstrátské baziliky [175, 176]. Hrůzní démoni šířící strach z neznámého se zde změnili v neškodná stvoření. Podobně v **sakristii kostela sv. Mikuláše v Boleticích** došlo ke zjednodušení a téměř zlidovění vzhledu fantaskních i architektonických konzol [183–184]. Zůstaly zcela vzadu za velikými vzory, které poskytovala pražská katedrála i práce dvorských kameníků doby Václava IV., tesanými ovšem z jemnějších materiálů [177–182, 185].

Fantaskní monstra pražského typu, tak jak je známe z vysokého chóru katedrály, kde se krčí nikým neobdivována v příšeří záklenků oken, objevíme i v zešeřelém přítmí podvěží jižní (nedokončené) věže a v koutech kněžiště při vítězném oblouku **chrámu sv. Bartoloměje v Plzni** [75, 77–81]. **Západní portál plzeňského chrámu** svou klidnou osnovou i zdrobněním vnitřních profilací byl asi jedním ze vzorů pro **severní portál kostela sv. Petra a Pavla v Liticích** [76, 82, 83]. Tu a tam se s takovým monstrem setkáme v prostředí, kde je vytržen z kontextu původního umístění. Je tomu tak např. na domě v Mečové ulici v **Brně** nebo na domě čp. 114 v **Prachaticích** [188, 201–202]. V původním prostředí zůstaly tyto nestvůry, bájná zvířata a podivná stvoření a jiné tzv. škaredé masky jen v kněžišti **kostela sv. Apolináře v Horšovském Týně** [189–191] nebo v **síňovém dvojloží někdejšího kostela dominikánů v Pirně** [193–196]. Zdejší konzoly jsou ovlivněné pracemi z Mísně a možná i Drážďan obecně napodobujícími styl pražského katedrálního sochařství. Také v **kostele sv. Vavřince v Náchodě** rozpoznáme na konzolách v kněžišti pražskou notu [197]. V samotné Praze je málo známým příkladem takové volné nápodoby nestvůr z vysoké věže katedrály dvojice fantaskních monster z analyticky prezentovaného torza stěn kaple na **jižním průčelí kostela sv. Michala** na Starém Městě [198–200].

Okolo r. 1400 se také proměnila podoba **krakorce** z uskakujících bloků do ozdobnějšího celku, připomínajícího v řezu zachycenou profilaci ostění, jehož hrany

se zjemnily splývavým, jako by stékajícím rytmem. Zřejmě nahodilou příbuzností se vyznačují **krakorce na sakristii kostela v Prachaticích** [203] a na nárožích vysoké **věže radnice v Krakově**, kde jsou navíc podpírány fantaskními konzolami [205–207]. Jsou příbuzné tvaru konzol, které známe z **torza krbu nalezeného ve zříceninách Nového hrádku u Kunratic**, jedné z posledních rezidencí Václava IV., u kterých ozdobná forma zvítězila nad obrannou a blokovou dispozici hradu rozložila téměř po způsobu novověkého zámku [208].

Zmenšení formy, které je vlastní přebírání katedrálních motivů, má starší tradici, živenou vzhledem náhrobků, baldachýnů, oltářů a zlatnických děl pro liturgické účely.

Mezi takové formy zmenšení architektury můžeme počítat i **arkýřová kněžiště**. Arkýř postupem doby zdomácněl v románské hradní i gotické architektuře, usídlil se na průčelích radnic i nejpřednějších domů [147, 148, 156, 159, 160, 161]. Jeho počátky jsou ale také spojené s francouzskou katedrální architekturou. Za nejstarší příklad arkýřových kněžišť lze považovat kaple vystupující z obvodu závěru **katedrály St.-Etienne v Bourges** [146]. V Norimberku získal vzhled ozdobných polygonů, které lze nalézt nejenom na průčelí **fary u sv. Sebalda** (originál je v norimberském Germanisches National Museum), ale také v chrámovém interiéru [149, 150]. Přesto nejzdobnější podobu získaly arkýře kaplí teprve v prostředí lucemburské Prahy, a to jako součást vzhledu nejpřednějších staveb města. Arkýř ozdobil jižní průčelí Starého královského paláce na Pražském hradě stejně jako východní průčelí **Staroměstské radnice** nebo jižní průčelí **Karolina** [151–155]. Zatímco interiéry kaplí byl v protisvětle zalit sluncem a mezi okny nezbylo, až na triumfální oblouk a oltář, místo pro výzdobu, tak vnějšek jí byl doslova přeplněn. Kružbové nosy s liliemi zastíraly pádné nohy konzol, jemné sochařství dekorovalo konzoly, baldachýny byly vysekané v minuciézní práci a nad tím vším ozdobné chrliče, vimperky nad záklenky oken, kružbové zábradlí a vysoké jehlance střech. Arkýře se staly maximální možnou formou okázalého prezentování zbožnosti, prostoupením interiéru do exteriéru a přivlastněním si kousku katedrální architektury. Někdy byla jejich polygonální podoba zastírána složitým tvarem nároží, jak je tomu např. v kutnohorském **Vlašském dvoře** [157], a jindy přiznána s odzbrojující jednoduchostí, jako u **radnice v Mělníku** [158].

Podobu drobných polygonálních kněžišť měly tradičně v gotických kláštorech i **studniční kaple**. Jejich nevelká architektura byla často natolik křehká, že jich celá řada zanikla. Po vzoru **studniční kaple při dómu v Magdeburgu** [209–211] byl **volnými klenebními žebry**, dalším z oblíbených architektonických motivů, podepřen rovný strop i ve **studniční kapli ve Zlaté Koruně** [217]. Ačkoliv z ní zůstalo jen torzo na stěně rajskeho dvora, přesto jasně svědčí o způsobu původní kombinace klenby a stropu, vytvářející rafinovanou hru světla procházejícího kružbami vloženými do volných žebů, jak je tomu také u jižní tzv. Královské **předsíně chrámu sv. Ducha v Hradci Králové** [212–213]. Volná žebra se stala oblíbenými i na celé řadě dalších staveb a doprovázel je stejný vývoj umění od velkého vzoru k nápodobě, od velké formy k malé a vůbec postupné zmenšování. Přehledností obdobného řešení vyniká rovný strop nevelké **kaple sv. Mikuláše v Calwu** [214–215], stojící na mostě přes říčku Nagold v Bádensko-Württembersku, stejně jako baldachýn nad schránou pro hostii sanktuáře v **kostele sv. Jakuba v Rothenburgu** [216].

Jestliže jsme v úvodu zmínili nedostiznost vzoru, kterým byla pražská katedrála, tak v návaznosti na volná klenební žebra je potřebné také připomenout **visutý svorník**, tj. motiv,

který nebyl v Praze vymyšlen, ale byl v díle Petra Parlěře úspěšně převzat a proměněn v obdivovaný konstrukční zázrak, který učaroval celé řadě napodobitelů Parlěřova díla a měl daleký časový přesah v následném renesančním, ale dokonce i barokním období [221]. Jeho nejstarší formy známe z postupného protahování nasazení svorníků ve středech klenby až k zavěšení jejího plného středu, tak jak je tomu v **bráně někdejšího papežského paláce v Avignonu** [218]. Svorníky v Parlěřově podání se mění ale v **křížové kytky**, posazené obráceně a směřující místo do nebe k zemi. Jsou zavěšené na válcovém dřívku, dovedně zakrytém volnými žebry, vyrůstajícími z paprsků kleneb a doprovázenými na jejich kápích pokračováním hry světla a stínu, která vždy efektně doprovází volná žebra. Emotivní zpracování plné pohybu vzhůru i dolů, vzbuzujícího pocit artistní hádanky, se stalo ve **Staré sakristii** pražské katedrály nadčasovou vizitkou mladého architekta [219, 220].

Jiným dobrým příkladem zmenšení architektury až do „kapesní“ a vlastně i karikaturní podoby je také drobné kněžiště ukončující **severní kapli kostela Nejsvětější Trojice v Sezemicích** u Pardubic [110]. Malý skvost členěný opěráčky ukončenými fiálami a dříve přizdobený i drobnými chrličy působí pitoreskně – jako by se tady sneslo na zem arkýřové kněžiště z některé hradní kaple [111]. A přitom jde o přirozený vývoj stylu přecházejícího od velké formy k malé, až vzniká pochybnost o správném datování. Uklidní ale pohled do vnitřku kaple sklenuté opět (jako ve Vysokém Mýtě nebo v Chrudimi) obkročnou klenbou [112, 113]. Ta vyrůstá z kvalitních **konzol** zdobených symboly evangelistů i fantastickými příšerami, které jsou výraznými nadočnicovými oblouky příbuzné monstrům z pražské katedrály [114].

Ještě menším je **kostelík sv. Brikcí v Dobevě** na Strakonicku, který kromě drobnosti zaujme snahou po ozdobnosti [167–171]. Z nepoddajného černého kamene tesaná sochařská výzdoba je zdánlivě neumělá a přitom promlouvá o šíření nových motivů do venkovského prostředí. Lze jen litovat, že zdejší práce nebyla, snad kvůli husitským válkám, nikdy dokončena, podobně jako u portálu v Liticích u Plzně.

Miniaturizace také ovlivnila podobu četných svatostánků, ať již sanktuářů ve zdi nebo volně stojících pastoforií. Základním typem sanktuáře před r. 1400 byl nehluboký výklenek ve zdi, lemovaný profilací lomeného oblouku s jeptiškou a po stranách doprovázený fiálami. Takovou podobu má např. sanktuář v **kostele sv. Bartoloměje v Kočí** u Chrudimi [86–88]. Někdy mohl být střední vimperk i malovaný, jak naznačuje volný prostor mezi vysokými kamennými fiálami zdůrazňujícími po stranách sanktuář v **kostele sv. Brikcí v Dobevě** na Strakonicku [172]. Ale převážně to býval tesaný vimperk posetý kraby a ukončený křížovou kytkou. Podoba fiál se měnila v souvislosti s různou úrovní stavby. Mnohdy tuto malou architekturu osazenou do zdi prováděli jiní kameníci než ti, kteří pracovali na velkých profilacích triumfálních oblouků, klenebních přípor nebo okenních ostění. Jeptiška byla do vimperku vepsána buď v klasické lomené podobě, jak je tomu u sv. Ducha v **Hradci Králové** [273], nebo byl její tvar přizpůsoben trojúhelnému vymezení jako u sv. Jakuba ve **Slavětíně u Loun** [274]. Svatostánek ale mohl mít i pravoúhlou podobu; jeden takový z pískovce tesaný sanktuář se dochoval v kostele sv. Apolináře v **Horšovském Týně**, kde byl navíc ozdobený v nízkém reliéfu kvalitně provedenou kružbou i tváří Krista [192].

Vedle malých sanktuářů převážně vesnických a klášterních kostelů byly ve druhé polovině 14. stol. oblíbené i rozložené sanktuáře jako pevná součást liturgického vybavení městských farních chrámů, kde postupně vyplnily celou jednu podokenní stěnu v kněžišti

řadou nik a baldachýnů s bohatou sochařskou výzdobou, doprovázející schránu pro uložení Nejsvětější svátosti. Pádností konzol i soch vyniká **sanktuář v kostele sv. Jakuba v Rothenburgu** [265], zatímco **sanktuář v kostele P. Marie v Bamberku** [266] je až příliš zaplněný třemi řadami mnohem menších baldachýnů a konzol. Nahloučenost odpovídá přílišnému uplatňování sochařské výzdoby uplatněné i na vnějšku stavby a navazující na zdejší tradici, u které ale ne vždy šlo množství ruku v ruce s kvalitou. Pevnější strukturou působí základní katedrální schéma opěrných oblouků uplatněné na, o něco starším, **sanktuáři v kostele sv. Sebalda v Norimberku** [267]. Je zajímavé, že pro gotické umění charakteristická tradice hierarchického podání figur, jejichž velikost především vyjadřovala jejich význam, se na těchto svatostáncích také postupně narušila. Zcela jiné řešení zvolil ale u věžového opukového **pastoforia v Kolíně nad Labem** Petr Parlér, kde různě kombinoval natočení polygonálního půdorysu a čtverce základní fiály [268]. Na jeho pastoforiu není místo pro práci sochaře. Jde o architektonickou poctu uložené svátosti. Tato mikroarchitektura ale neztratila nic z pádnosti tvorby autora; není ani příliš složitá a nechce ani klamat pozorovatele a jakkoliv je křehká, je současně i pevná. Je věží určenou pro Krista, tou věží, které se vnějšku kolínského kostela nedostávalo. Motiv věže byl natolik oblíbený, že se s ním setkáme i u dalších pastoforií, kterým vtiskl podobu. Z nich vynikají především kované železné zlacené **pastoforium v kapli sv. Václava v pražské katedrále** [269–271] a dřevěné malované **pastoforium v chrámu P. Marie v Soestu** [272]. U obou se jejich autoři snažili vyhotovit co nejkrásnější schránu pro hostii, která byla umístěna viditelně a srozumitelně prezentována. Zatímco u pražského pastoforia lze dlouze obdivovat jednotlivé strany schrány, umně prostřihávané a prořezávané, a především pozorovat hru kružeb, z nichž ta plaménková přináleží k zázrakům své doby, tak u soestského pastoforia je narativně namalována přímo adorace Svátosti. Ve své době tedy mohly být svátosti uloženy jak v kamenných, tak dřevěných i železných samostatně a všem na očích umístěných schránách.

Celé 14. stol. bylo prostoupené touhou maximální zdobnosti stavby, někdy v souvislosti s dosažením pocitu větší lehkosti skeletové architektury. Tak jako na starších francouzských katedrálách a kaplích byla stěna co nejvíce odlehčena, tak to, co zbylo ze stěny (podokenní pás pod bankálovou římsou, cvikly při lomených obloucích, čela opěráků atd.), bylo přizdobeno lípanými kružbami z jeptišek, trojlistů a čtyřlistů. Příkladem takové touhy po zaplnění vnějšku stavby co nejvíce **paneláží**, z níž současně promlouvá nejen kresebná dekorativnost, ale možná i strach z prázdnoty kamenného zdiva, je **chrám sv. Kateřiny v Oppenheimu** [222]. Prostředí katedrální architektury výrazně ovlivnilo stavby ve svém okolí, katedrála jako středobod si podmanila své okolí. V Kolíně nad Rýnem tomu tak bylo v architektuře nejen v síni Staré radnice a na její věži, ale také na celé řadě zlatnických prací. **Kružbová paneláž Staré radnice v Kolíně nad Rýnem** je nejen výplní holé stěny, ale je místem, ke kterému se sbíhají pohledy, a dekorací, která předběhla funkci dnešní televizní obrazovky [223]. Ušlechtilost kružbového obrazce, převzatého z dómského prostředí, sakralizuje prostor a dává mu vznešenost pro závažná rozhodnutí městské rady. Ale v pražském díle Petra Parléra ožívá kružbový obrazec užíváním plaménků nejen v **tympanonu Staré sakristie** v katedrále [230], v **okně Martinické kaple** [224], ale i kaple sv. Zikmunda. Motiv **okna s plaménkovou kružbou** záhy zdomácněl nejen v české gotické architektuře. Rychle jej převzal autor velikého **okna západního průčelí chrámu Matky Boží před Týnem** na Starém Městě pražském, kde byl všem viditelným znamením novosti

a překonání dalších hranic slohu [225]. *Neklid a vzrušení byly vyjádřeny krásnou formou* a nahradily strnulé uspořádání starších kompozic převzatých z katedrálních průčelí [226, 227]. Tradice katedrální **rozety** se k r. 1400 postupně vytrácela [228]. Místo toho byla rozeta vtažena do hybného kružbového obrazce v kostelních oknech nebo do tympanonů v nadpraží portálů [229, 233–237]. Stala se též nedílnou součástí repertoáru nastupující pozdní gotiky, a bylo jedno, zda ozdobila náhrobek nebo chrámovou lavici [231, 232], popř. se stala pitoreskně drobnou součástí výplně soklíku [246]. Plaménky, ať již v záměrně zjednodušené podobě, jako je tomu v jednom z oken **kostela sv. Jakuba ve Slavětíně** [238], známého svými malbami v kněžišti, nebo dávající do pohybu jedny z největších oken gotiky v závěru **dómu v Miláně** [239], zůstaly na dlouhou dobu nejvíce vyhledávanými leitmotivy pozdní fáze slohu na evropském kontinentě [240, 241, 243, 271]. Stejně jako rozety ozdobily plaménky chrámové lavice [242], ale i dveře, jak dokládají v Čechách jedinečně dochované vyřezávané **dveře v západním portále chrámu sv. Gotharda ve Slaném** [245]. Plaménková kružba také zdomácněla i v dalších příkladech užitého umění, jakými byly kamnářské výrobky, kterými byly především **komorové kachle** [247–249]. Stala se i dlouho oblíbenou součástí kovářských a zámečnických prací, jakými byla dvířka pastoforií. Taková dvířka zdobí i vysoké pozdně gotické **pastoforium v chrámu sv. Ducha v Hradci Králové**, práci Matěje Rejska [275, 276]. Ta ale již byla jedněmi z posledních prací, v nichž svět veliké katedrály ovládal každý detail, u nás.

Tak, jako se zmenšila kněžiště, zmenšily se také některé věže u převážně klášterních kostelů a staly se drobnými stavbičkami protaženými po stranách chrámových kněžišť, snažících se přerůst vysokou a strmou střechu kostela svými fiálami a prolamovanými jehlanci. Z katedrál převzaté vertikální prvky na takových věžích ztratily funkci a byly jen elegantně příkládány na nároží. Bylo tomu tak u někdejšího klášterního kostela dominikánů v saské **Pirně** [162] stejně jako u, za II. světové války těžce poškozeného, kostela františkánů v **Erfurtu** [163] nebo v **Rothenburgu** [164], podobně jako u klášterních **kostelů klarisek a františkánů v Bratislavě** [165, 166].

Věže byly dále zmenšovány do drobných staveb, jakými byly **kašny, rozcestníky a světlá mrtvých**, které se staly v podstatě vyzáblým svazkem převýšených fiál [261–264]. Zdrobněným opěrným systémem je tvořený **rozcestník zv. Přadlena na kříži ve Vídni**, jehož volná a hmotnější nápodoba stojí v **Brně** [258–260].

Z rychlých proměn architektury i společnosti snadno rozpoznáme, že doba okolo r. 1400 byla plná kontrastů. Na jedné straně války, mor a živoření a na druhé straně pýcha a přepych. Architektonickou oslavou Boha, světců i lidí byly v nestálém světě **kamenné baldachýny**. Od počátku gotiky se vyskytovaly v nástěnné, ale i knižní malbě, ve snaze zdůraznit význam postav, pod nimi zobrazených. Asi nejvelkolepějším skutečným baldachýnem postaveným v české gotické architektuře byla nedochovaná věžovitá **stavba nad hrobem sv. Vojtěcha v pražské katedrále**, zřejmě navazující na tzv. **Krásnou kašnu v Norimberku** [262]. V Anglii té doby ale vládl jiný typ baldachýnu, kterým byly pohřební kaple (chantry) nad hroby biskupů. Protože se ale baldachýny nad hroby ve střední Evropě příliš nedochovaly, jsou nejvýznamnějšími příklady **náhrobek polského krále Kazimíra III. Velikého** v Krakovské katedrále [278] a mnohem mladší baldachýn nad oltářem v boční chrámové lodi u sv. Štěpána ve **Vídni**, dílo stavitele Hanse Puschbauma (před r. 1434).

Nejmladším a nejkrásnějším výhonkem této staré tradice je kamenný **baldachýn nad hrobem biskupa Luciana Augusta z Mirandoly** v chrámu Matky Boží před Týnem v r. 1493 [281].

Podobně jako se baldachýny objevily nad hroby světců a privilegovaných osob, tak byly stavěny nad křtitelnicemi a oltáři (po způsobu ciboria). ***Baldachýn se tak stal oslavou nejen zemřelého, ale i věčného života.*** Základna se sloupy a pilíři nemusela být pouze obdélná jako u většiny baldachýnů [277], ale i čtvercová, jako je tomu nad oltářem v dómu v **Regensburgu** [280]. Mohla ale také být trojúhelná, jako např. u baldachýnu nad křtitelnicí v Münsteru v **Ulmu** [279].

Jestliže starší gotická architektura byla spojená se stavbami klášterů a katedrál, tak pro 14. století jsou charakteristické kaple. Jako do uzavřených schrán se do nich soustředilo vše mystické, ale i světské. Kaple byla prostorem vyhrazeným osobní zbožnosti, místem soukromé adorace a vzpomínky [283]. Velkým vzorem byla **kaple sv. Kříže na hradě Karlštejn** [282]. Je rozdělena do dvou částí výraznou kovanou a prostřihávanou **mříží**, jejíž vzhled je citací řady motivů užívaných na stavbě katedrál, ale současně charakteristických pro gotické umění. Zdejší mříž není pouze funkčním předmětem, ale tvoří výtvarnou součást celku. Ve zjednodušené podobě podobná mříž chrání i již zmíněný sanktuář kostela P. Marie v **Bambergu** [266].

Katedrála tedy opravdu prostoupila nejenom architekturou, ale i užitým uměním. Zvláště výzdoba předmětů, sloužících liturgickým účelům, byla ovládaná motivy převzatými z veliké architektury. V nich došla miniaturizace veliké architektury až na práh možností; díky ***tvárnému materiálu a technice montáže se zlatníci dostávali ve smělych konstrukcích plných fantazie dále než stavitelé.*** Příkladů dochovaných v sakristiích kostelů a v expozicích i depozitářích muzeí je mnoho. Podobně jako porýnská gotická architektura v Kolíně nad Rýnem ovlivnila podobu proslulého **třívěžového relikviáře** uloženého v chrámovém pokladu v Cáchách a řady dalších **relikviářů a monstrancí**, tak v Čechách byla katedrální architekturou Petra Parléře inspirována **Sedlecká a Mělnická monstrance** [284–289]. Vedle těchto dvou monstrancí jsou nejčistšími projevy užití katedrálních motivů miniaturizované opěráčky, plaménkové kružbičky a dvojboké kaplice na relikviářích ze svatovítského pokladu. Zatímco **tzv. parléřovský relikviář** [290] věrně napodobuje opěrný systém katedrály a jeho tvůrce hravě pracoval s natáčením půdorysů osově vížky, tak vzhled **relikviáře sv. Kateřiny** [291] je poznamenán touhou po, co možná nejozdobnějším, uplatnění fíal opěrného systému, které mezi sebou vytěsnilo opěrné oblouky. Na obou relikviářích se výjimečně pracovalo s vložením ostatkových prosklených schrán. Horní ukončení nohy u relikviáře sv. Kateřiny navíc vzdáleně připomene vějíř volných žeber „podpírajících“ arkýř univerzitního Karolina.

Z horského křišťálu zhotovené a zdaleka přivážené předměty byly v Praze vsazovány do stříbrné zlacené montáže, jejíž dekorace tvoří zdobné motivy prolamovaných zábradlí a pásů kružboví [292, 293]. Součástí neustálé touhy po zdobnění byla miniaturizace cimbuří.

Ovšem ne vždy byl opěrný systém katedrály pochopen. Naznačuje to vzhled **monstrance z Velké Bíteše**, mezi jejímiž fíalami jsou nelogicky rozepjaté obloučky poseté kraby se zavěšenými liliemi [294, 295]. I když na první pohled působí, že jsou umístěné doslova vzhůru nohama, není tomu tak. Stejně tak se dostaly příliš vysoko jednotlivé chrlice, což by mohlo vést k unáhlené domněnce, že monstrance byla příliš chvatně sestavena. Přitom se zde jedná pouze o volné skládání jednotlivých prvků do celku a hledání vlastní cesty.

Architektonické motivy prostoupily téměř všechny části užitého umění. Křížové kytky ukončovaly **univerzitní žezla** a lilie **královské koruny**, aniž by se vytratil jejich starý heraldický význam [300, 301]. Obdobně, jako se na monstrancích a relikviářích objevily motivy opěrného systému, tak byly užívány na **pečetích** především církevních hodnostářů [302–310]. Drobná práce na malé ploše dokázala překvapivě velice dobře vystihnout velikost předloh. Někdy se ale zdá, že předlohou rytecké práce už nebyla katedrála, ale samotná monstrance – ne vzor, ale jeho nápodoba [308].

Napodobování bylo nedílnou součástí gotiky, při jejích začátcích, ale také na jejím konci. Přesto to nebylo napodobování bezduché, schematické, ale volné, tvořivé a nápadité. Vznikalo s vědomím služby Bohu a k jeho oslavě, stejně jako v touze zanechat odkaz následujícím lidem. Krásná a ušlechtilá forma, doprovázející nastupující pozdně gotickou architekturu, si podmanila téměř vše a prostoupila výtvarné i užitě umění.

Tak se umění na přelomu 14. a 15. stol. dostalo na cestu tvořenou neustálým napodobováním vzorů. Gotická architektura, u které se ozdobná forma postupně odpoutávala od závislosti na tektonických zákonitostech i účelnosti, se nakonec dostala, za přispění užívání katedrálních motivů, na samotnou krajní mez slohu, po které následovaly jen ustrnutí a příchod nového renesančního umění.

Seznam citované a použité literatury

- ANĎEL 1984 — Rudolf ANĎEL (ed.): Hradý, zámky a tvrže v Čechách, na Moravě a ve Slezsku III. Severní Čechy. Praha 1984
- AUBERT/GOUBET 1958 — Marcel AUBERT / Simon GOUBET: Cathédrales et trésors gothiques de France. Paris 1958
- BADSTÜBNER 2008 — Ernst BADSTÜBNER: Mühlhausen, St. Marien. Regensburg 2008
- BACHMANN 1969 — Erich BACHMANN: Architektur bis zu den Hussitenkriegen. In: Karl M. Svoboda (ed.): Gotik im Böhmen. München 1969, 91–92
- BARTOŠ 1947 — František Michálek BARTOŠ: Čechy v době Husově 1378–1415. České dějiny II/6. Praha 1947
- BARTŮŇEK 1946 — Václav BARTŮŇEK: Stručné dějiny zrušeného kostela sv. Michala v Praze 1. In: zvl. otisk z časopisu Rodokmen. Praha 1946
- BAUMÜLLER 1994 — Barbara BAUMÜLLER: Der Chor des Veitsdomes in Prag: Berlin 1994, 62
- BAYER 1937 — Adolf BAYER: Pfarrei und Kirche St. Johannis zu Ansbach im Mittelalter. In: 67. Jahresbericht des Historischen Vereines für Mittelfranken. Ansbach 1937
- BEER 1952 — Ellen Judith BEER: Die Rose der Katedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters. Bern 1952
- BEHLING 1944 — Lottlisa BEHLING: Masswerk des weichen Stils: ein Beitrag zur Datierung des Pelpliner Chorgestühls. In: Pantheon 32. München 1944, 63–68
- BEHLING 1964 — Lottlisa BEHLING: Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen. Köln 1964
- BENDA 1999 — Klement BENDA: Od Velké Moravy po dobu gotickou / Dějiny uměleckého řemesla a užitého umění v českých zemích. Praha 1999
- BENEŠ 1938 — František BENEŠ: Pečeti českého duchovenstva I. / Do válek husitských, johanité. Praha 1938
- BENEŠOVSKÁ 1999 — Klára BENEŠOVSKÁ: Stavba trojlodí. In: Petr Parlér / Svatovítská katedrála, 1356–1399. Praha 1999, 138
- BENEŠOVSKÁ 2000 — Klára BENEŠOVSKÁ: La haute tour de la cathédrale Saint-Guy dans ses rapports avec la facade sud. In: Umění XLIX. Praha 2001
- BENEŠOVSKÁ 2000 — Klára BENEŠOVSKÁ: Petr Parlér v interpretaci Václava Mencla. In: Pocta Václavovi Menclovi, Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho génia. Bratislava 2000, 137–152

- BENEŠOVSKÁ/HLOBIL/BRAVERMANOVÁ/CHOTĚBOR/KOSTÍLKOVÁ 1999 — Klára BENEŠOVSKÁ, Ivo HLOBIL, Milena BRAVERMANOVÁ, Petr CHOTĚBOR, Marie KOSTÍLKOVÁ: Petr Parlér / Svatovítská katedrála 1356–1399. Praha 1999, 152–155
- BIAŁOSTOCKI 2011 — Jan BIAŁOSTOCKI: Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera. Warszawa 2011
- BIEHL 1953 — Walter BIEHL: Der Dom St. Peter zu Bautzen. In: Das Christliche Denkmal, Heft 1. Berlin 1953
- BILLOT 1987 — Claudine BILLOT: Les Saintes-Chapelles (XIII-XVIe siècles). Approche comparée des fondations dynastiques. In: Revue d'histoire de l'église de France LXXIII. Paris 1987, 229–248
- BIRNBAUM 1929 — Vojtěch BIRNBAUM: Kdy přišel Petr Parlér do Prahy? In: Umění 2. Praha 1929, 51–56
- BIRNBAUM 1929 — Vojtěch BIRNBAUM: Stat' o gotické architektuře. In: Dějepis výtvarného umění v Čechách I. (red. Z. WIRTH). Praha 1931, 99–180
- BIRNBAUMOVÁ 1947 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Město Strakonice. Praha 1947
- BIRNBAUMOVÁ 1947 — Alžběta BIRNBAUMOVÁ: Strakonický hrad. Praha 1947
- BOEHM 2006 — Barbara D. BOEHM: Monstrance, č. kat. 112. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- BOEHM 2006 — Barbara D. BOEHM: Relikviářová busta pro paži sv. Jana Křtitele, č. kat. 124. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- BOEHM 2006 — Barbara D. BOEHM: Univerzitní insignie – pár žezel, č. kat. 98. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- BOEHM 2006 — Barbara D. BOEHM: Zbožný panovník. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- BORKOVSKÝ 1969 — Ivan BORKOVSKÝ: Pražský hrad v době přemyslovských knížat. Praha 1969
- BORKOVSKÝ 1975 — Ivan BORKOVSKÝ: Svatojiřská bazilika a klášter na Pražském hradě. Praha 1975
- BRANIŠ 1890 — Josef BRANIŠ: Jak piší historii českého umění. Kutná Hora 1890, 44
- BRANIŠ 1907 — Josef BRANIŠ: Svatá koruna, bývalý klášter cisterciácký. Praha 1907
- BRANNER 1971 — Robert BRANNER: The Sainte-Chapelle and the Capella regis in the Thirteenth Century, Gesta X/1. New York 1971, 19–23
- BRAUNFELS 1969 — Wolfgang BRAUNFELS: Abendländische Klosterbaukunst. Köln 1969

- BROD 1898 — František BROD: Některé paměti Týnce Panenského a Žerotína, Lučan, č. 32–35, 37. Louny 1898
- BROD 1904 — František BROD: Týnecké abatyše, Lounské hlasy V. Louny 1904, 32–34
- BRODSKÝ 2012 — Pavel BRODSKÝ: Krása českých iluminovaných rukopisů. Praha 2012
- BROŽOVÁ 2000 — Věra BROŽOVÁ (ed.): Vyšehrad. Historické podoby. Praha 2000
- BRUCHER 2000 — Günter BRUCHER (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik. Wien 2000
- BRUCHER 2000 — Günter BRUCHER: Architektur von 1300 bis 1430. In: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich / Band 2 / Gotik. München 2000, 263–264
- BÜFF 1990 — Ludwig BÜFF: Schlösser, Burgen, alte Mauern. Wiesbaden 1990
- BÜFF 2004 — Ludwig BÜFF: Zur Geschichte von Nanterhausen. Merzhausen 2004
- BÜCHNER 1967 — Joachim BÜCHNER: Ast-, Laub- und Masswerkgewölbe der endenden Spätgotik. Zum Verhältnis von Architektur, dekorativer Malerei und Bauplastik. In: Festschrift Karl Oettinger zum 60. Geburtstag. Erlangen 1967, 265–302
- BUCHOWIECKI 1952 — Walther BUCHOWIECKI: Die gotischen Kirchen Österreichs. Wien 1952
- BUREŠ 1989 — Jaroslav BUREŠ: Peter Parlers Chor in Kolin und seine Beziehung zur Prager Bauhütte im Lichte der schriftlichen Quellen. In: Gesta, Bd. 28. New York 1989, 136–146
- BÜRGER/WINZELER 2006 — Stefan BÜRGER / Marius WINZELER: Die Stadtkirche St. Peter und Paul in Görlitz. Dössel 2006
- CAVALLO 1993 — Adolfo Salvatore CAVALLO: Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art. New York 1993
- CIBULKA 1969 — Josef CIBULKA: Korunovační klenoty Království českého. Umělecké poklady. Praha 1969
- CIMBUREK/HALÁK/HERAIN/WIRTH 1948 — František CIMBUREK / Jan HALÁK / Karel HERAIN / Zdeněk WIRTH: Dějiny nábytkového umění. Brno 1948, 45–140
- CLASEN 1961 — Karl Heinz CLASEN: Deutsche Gewölbe der Spätgotik. Berlin 1961
- CROSSLEY 2004 — Paul CROSSLEY: Peter Parler and England – A problem re-visited. In: Parlerbauten, Architektur, Skulptur, Denkmalpflege / Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17. – 19. 7. 2001, Stuttgart. Stuttgart 2004, 155–179
- CROSSLEY/OPAČIĆ 2006 — Paul CROSSLEY / Zoë OPAČIĆ: Koruna českého království. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 212–213

- CSEMEGI 1955 — József CSEMEGI: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Budapest 1955
- ČERNÝ 2006 — Pavol ČERNÝ (ed.): Du Bon du Coeur. Poklady francouzského středověkého umění v českých a moravských sbírkách. Olomouc 2006
- ČORNEJ 2010 — Petr ČORNEJ: Prachatice, Zlatá Koruna (a Praha) v roce 1420. In: Za zdmi kláštera. Cisterciáci v českých dějinách. České Budějovice 2010, 137–166
- DEHIO 1965 — DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, die Bezirke Dresden, Karl-Marx-Stadt, Leipzig. München-Berlin 1965
- DEHIO 1979 — DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I / Franken. München-Berlin 1979
- DEHIO 1984 — DEHIO: Rheinland-Pfalz/Saarland. Berlin 1984, 792–798
- DEHIO 1988 — DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern II: Niederbayern. München-Berlin 1988
- DENKSTEIN 1935 — Vladimír DENKSTEIN: Děkanský kostel sv. Jiljí v Nymburce. Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1935. Praha 1935, 111 a následující
- DENKSTEIN/DROBNÁ/KYBALOVÁ 1958 — Vladimír DENKSTEIN / Zoroslava DROBNÁ / Jana KYBALOVÁ: Lapidárium Národního musea / Sbíрка architektonické plastiky XI. až XIX. století. Praha 1958
- DINZELBACHER 1994 — Peter DINZELBACHER: Poslední věci člověka / Nebe, peklo, očistec ve středověku (přeložil Petr BABKA). Praha 1994, 112
- DORFMÜLLER/KISSLING 2004 — Petra DORFMÜLLER / Eckart KISSLING: Schulpforte. Zisterzienserabtei Sankt Marien zur Pforte. Landesschule Pforta. München-Berlin 2004
- DRAGOUN 1990 — Zdeněk DRAGOUN: Zjišťovací výzkum u věže kostela sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Archaeologia historica 15. Praha 1990, 287–292
- DRAGOUN 2002 — Zdeněk DRAGOUN: Praha 885–1310 / Kapitoly o románské a raně gotické architektuře. Praha 2002
- DUBY 2002 — Georges DUBY: Umění a společnost ve středověku. Praha 2002
- DURDÍK/KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1995 — Tomáš DURDÍK / František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Hrady, zámky a tvrze na Písecku. Písek 1995, 337–339
- DUTKIEWICZ 1962 — Josef E. DUTKIEWICZ: Rzeźba. In: Tadeusz DOBROWOLSKI (ed.): Historia sztuki Polskiej I. Krakow 1962
- DVOŘÁK 1974 — Radovan DVOŘÁK: Vysoké Mýto. Stručné dějiny města. Hradec Králové 1974

DVOŘÁK 1987 — Radovan DVOŘÁK: Vysokomýtský kreslíř Josef Šembera.
Vysoké Mýto 1987

EGER 1940 — Sophie Luise EGER: Studium zum gotischen Architekturornament
im Mittelrheingebiet, Diss. phil. Giessen 1935. Giessen 1940

ERLANDE-BRANDENBURG 1982 — Alain ERLANDE-BRANDENBURG: Les sculptures
de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny. Paris 1982

ESTLER-ZIEGLER 2000 — Tania ESTLER-ZIEGLER: Kirche zum Heiligen Kreuz zu Zittau.
Görlitz-Zittau 2000

FAJT 2006 — Jiří FAJT: Horní Falc – nová země za Českým lesem. In: Karel IV. / Císař
z Boží milosti. Praha 2006, 327–335

FAJT 2006 — Jiří FAJT: Karel IV. 1316–1378. Od napodobení k novému císařskému stylu.
In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 72–73

FAJT/BOEHM 2006 — Jiří FAJT / Barbara D. BOEHM: Václav IV. / Panovnická reprezentace
v otcových šlépějích. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 468–470

FAJT/HÖRSCH 2006 — Jiří FAJT / Markus HÖRSCH: Karel IV. a svatá říše římská.
Mezi Prahou a Lucemburskem – zemský most na západ. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti.
Praha 2006

FAJT/ROYT 1997 — Jiří FAJT / Jan ROYT: Svatý Vojtěch ve vrcholném a pozdním středověku.
In: Svatý Vojtěch – tisíc let svatovojtěžské tradice v Čechách. Praha 1997

FAJT/SUCKALE 2006 — Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Další panovnické dynastie – mezi
napodobením a konkurencí. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006

FAJT/SUCKALE 2006 — Jiří FAJT / Robert SUCKALE: Okruh rádců. In: Karel IV. / Císař z Boží
milosti. Praha 2006

FIEDLER 2011 — Uwe FIEDLER: Grosses Siegel der Stadt Chemnitz. In: Kunstammlungen
Chemnitz. Schlossbergmuseum. Museumsführer. Bielefeld-Leipzig-Berlin 2011

FOLTÝN 2005 — Dušan FOLTÝN: Encyklopedie moravských a slezských klášterů. Praha 2005

FRANZ 1956 — Heinrich Gerhard FRANZ: Die Fensterrose und ihre Vorgeschichte
in der islamischen Baukunst. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10. Berlin 1956, 1–22

FRIEDRICH 2000 — Verena FRIEDRICH: Der Dom St. Marien zu Erfurt. Passau 2000

FRITZ 1982 — Johann Michael FRITZ: Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa.
München 1982

FROLÍK 2006 — Jan FROLÍK: Kachel s ornamentální dekorací z výklenkových kamen.
In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 520–521

FROLÍK/MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ/RŮŽIČKOVÁ/ZEMAN 2000 — Jan FROLÍK / Jana MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ / Eliška RŮŽIČKOVÁ / Antonín ZEMAN: Nejstarší sakrální architektura Pražského hradu / Výpověď archeologických pramenů, Catrum Pragense 3. Praha 2000

FUCHS 1998 — Friedrich FUCHS: Regensburg: Spiegelungen der Gotik aus Prag und Böhmen. In: Gotika v západních Čechách. Praha 1998

GAUS 1971 — Joachim GAUS: Die Urhütte Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 32. Köln 1971, 7–70

GEREVICH 1991 — László GEREVICH: The Art of Buda und Pest in the Middle Ages, Budapest 1971, s. 74, XLIX / 126. Braunschweig 1991

GINHART 1923 — Karl GINHART: Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik. In: Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung 3. Wien 1923

GRIMME 1960–1961 — Ernst Günther GRIMME: Das Karlsfenster in der Kathedrale von Chartres. In: Aachener Kunstblätter 19/20. Aachen 1960–1961, 11–22

GRIMME 1972 — Ernst Günther GRIMME: Goldschmiedekunst im Mittelalter / Form und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500. Köln 1972

GRIMSCHITZ 1947 — Bruno GRIMSCHITZ: Hanns Puchspaum. Wien 1947

GROSS 1967 — Werner GROSS: Mitteldeutsche Chorfassaden um 1400. In: Kunst des Mittelalters in Sachsen, Festschrift Wolf Schubert dargebracht zum sechzigsten Geburtstag am 28. Januar 1963. Weimar 1967, 117–141

GRUEBER 1869 — Bernhardt GRUEBER: Die Kathedrale des heil. Veit zu Prag und die Kunstthätigkeit Kaiser Karl IV. Prag 1869

GRUEBER 1870 — Bernard GRUEBER: Die Maria – Himmelfahrtskirche vor dem Teyn in Prag. In: Mitteilungen der K. K. Central Kommission zur Erforschung der Baudenkmale, XV. Wien 1870

GUTH 1915 — Karel GUTH: Zříceniny klášterního kostela v Panenském Týnci, Časopis společnosti přátel starožitností 4, XXIII. Praha 1915, 125

HABERLAND 1992 — Ernst-Dietrich HABERLAND: Madern Gerthener „der Stadt Franckenfurd Werkmeister“: Baumeister und Bildhauer der Spätgotik. Frankfurt am Main 1992

HACKER-SÜCK 1962 — Inge HACKER-SÜCK: La Sainte Chapelle de Paris et les chapelles palatines du moyen-age en France. In: Cahier archéologique XIII. Paris 1962, 217–257

HAUPT 1941 — Gottfried HAUPT: Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst der abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form- und Geistesgeschichte. Berlin 1941

HEBER 1846 — František Alexander HEBER: Böhmens Burgen, Vesten und Bergschlösser, díl IV. Prag 1846, 225–230

HEINRICHS-SCHREIBER 1997 — Ulrike HEINRICHS-SCHREIBER: Vincennes und die höfische Skulptur. Die Bildhauerkunst in Paris 1360–1420. Berlin 1997

HLAVÁČEK 1972 — Ivan HLAVÁČEK: Český panovník a jižní Čechy v době předhusitské, Jihočeský sborník historický 41. České Budějovice 1972, 1–17

HLEDÍKOVÁ 1982 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Fundace českých králů ve 14. století. In: Sborník historický 28. Praha 1982

HLEDÍKOVÁ 1984 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Ke studiu a možnostem využití patronátních práv v předhusitských Čechách. In: Folia historica Bohemica 7. Praha 1984, 43–99

HLOBIL 2001 — Ivo HLOBIL: Die Bauskulptur an der Frontseite des Parler-Turms am St. Veitsdom. In: Umění XLIX. Praha 2001

HOLTERMANN 2000 — Sabine HOLTERMANN: Das ehemalige Dominikanerkloster – Domizil der Stadtmuseums. In: Stadtmuseum Pirna. Pirna 2000, 22–32

HOMOLKA 1963 — Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“. In: Umění 11. Praha 1963, 414–448

HOMOLKA 1976 — Jaromír HOMOLKA: Recenze sborníku Sztuka i ideologia XIV. wieku, Warszawa 1975. In: Acta universitatis Carolinae, Philosophica et historica IV., Příspěvky k dějinám umění II. Praha 1976

HOMOLKA 1976 — Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. In: Acta Universitatis Carolinae Philosophica et historica monographia LV 1974. Praha 1976

HOMOLKA 1976 — Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. Praha 1976, 55–97

HOMOLKA 1978 — Jaromír HOMOLKA: Ikonografie katedrály sv. Víta v Praze. In: Umění 26. Praha 1978, 564–575

HOMOLKA 1978 — Jaromír HOMOLKA: Peter Parler, der Bildhauer. In: Anton Legner (Hrsg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Bd. 3. Köln 1978, 27–34

HOMOLKA 1983 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Praha středověká / Čtvero knih o Praze. Praha 1983

HOMOLKA 1999 — Jaromír HOMOLKA: Zur Problematik der Prager Parlerarchitektur. In: Umění XLVII. Praha 1999

HOMOLKA 2002 — Jaromír HOMOLKA: Královská kaple Všech svatých na Pražském hradě, In: Pro Arte, Sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 141–146

- HÖRSCH 2006 — Markus HÖRSCH: Vzestup rodu Lucemburků. Rozmanitost počátků umělecké reprezentace. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 34–35
- HORVÁTH 1932 — Henrik HORVÁTH: A Székesfővárosi Múzeum középkori lapidárium leíró lajstroma, kat. č. 285. Budapest 1932, 33
- HOŘEJŠÍ 1968 — Jiřina HOŘEJŠÍ: Linhart z Aldenberku jako rožmberský stavitel? In: Umění XVI. Praha 1968, 299
- HUBEL/SCHULLER 2000 — Alfons HUBER / Manfred SCHULLER: Regensburger Dom / Das Hauptportal. Regensburg 2000
- HUBER 2007 — Alfons HUBER: Marienwallfahrtskirche Sossau. Regensburg 2007
- HUML 1996 — Václav HUML: Dosavadní výsledky archeologického výzkumu v kostele sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Archaeologica Pragensia 12. Praha 1996, 219–246
- HUML 1996 — Václav HUML: Pražské kostely sv. Michala a sv. Haštala na Starém Městě ve světle nových archeologických výzkumů. In: Archaeologia historica 21. Praha 1996, 17–29
- HUML 1997 — Václav HUML: K výzkumu fary u kostela sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Z pravěku do středověku, Sborník k 70. narozeninám Doc. Dr. Vl. Nekudy, DrSc. Brno 1997, 293–301
- HUML 1998 — Václav HUML: Příspěvek ke gotické podobě kostela sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Archaeologia historica 23. Praha 1998, 323–334
- CHAMONIKOLA 2006 — Kaliope CHAMONIKOLA: Země koruny české. Morava – na cestě k samostatnosti. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- CHAPUIS 2006 — Julien CHAPUIS: Hlavy proroků z krásné kašny (Schöner Brunnen), č. kat. 130. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 391–392
- CHOTĚBOR 1988 — Petr CHOTĚBOR: Architektonické články v lapidáriu Pražského hradu. In: Archaeologia historica 13. Praha 1988, 209–216
- CHOTĚBOR 2003 — Petr CHOTĚBOR: Kostel Panny Marie v Sulzbachu v souvislostech karlovského umění. In: Umění 51/6. Praha 2003, 506–509
- CHOTĚBOR/SVOBODA 1990 — Petr CHOTĚBOR / Jiří SVOBODA: Pražský hrad. Praha 1990
- CHYTIL 1886 — Karel CHYTIL: Petr Parlér a mistři gmündští. Praha 1886
- CHYTIL 1903 — Karel CHYTIL: O junkerech pražských. Praha 1903
- CHYTIL 1904 — Karel CHYTIL: Die zweischiffige gotische Halle des ehemaligen Neustädter Rathauses in Prag. In: Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission, Band III, dritte Folge. Wien 1904, 168–180.

- CHYTIL 1929 — Karel CHYTIL: Umění české na počátku 15. století. In: Umění II. Praha 1929, 270
- JINDROVÁ 1958 — Jarmila JINDROVÁ: Malba tří světců z domu čp. 460 v Praze 1. In: Zprávy památkové péče XVII. Praha 1958, 173–175
- JIREČEK 1884 — Hermegild JIREČEK: Královské věnné město Vysoké Mýto. Vysoké Mýto 1884
- KADLEC 1949 — Jaroslav KADLEC: Dějiny kláštera Zlaté Koruny. České Budějovice 1949
- KALINA 2004 — Pavel KALINA: Architecture as a Mise-en-scene of Power: The Týn Church of the Virgin Mary in Prague in the Pre-Hussite Period. In: Umění LII. Praha 2004, 123–135
- KALINA/KOŤÁTKO 2004 — Pavel KALINA / Jiří KOŤÁTKO: Praha 1310–1419 / Kapitoly o vrcholné gotice. Praha 2004
- KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1976 — František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Příspěvek archeologie k poznání zaniklého Vyšehradu, Průzkumy památek. Praha 1976, 583–592.
- KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1978 — František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Vyšehrad a Karel IV. In: Staletá Praha IX. Praha 1978, 103–125
- KAŠIČKA/NECHVÁTAL 1985 — František KAŠIČKA / Bořivoj NECHVÁTAL: Vyšehrad pohledem věků. Praha 1985
- KAVKA 1993 — František KAVKA: Život na dvoře Karla IV. Praha 1993
- KEIL/KÜNZL 2001 — Günter KEIL / Uta KÜNZL: Schloss Altenburg. Regensburg 2001, 16–19
- KETTNER 1993 — Jiří KETTNER: Dějiny pražské arcidiecéze v datech. Praha 1993, 52
- KIBIC 1971 — Karel KIBIC: Staroměstská radnice. In: Staletá Praha V. Praha 1971, 33–63
- KIBIC 1988 — Karel KIBIC: Historické radnice. Praha 1988
- KIESOW 1956 — Gottfried KIESOW: Das Masswerk in der deutschen Baukunst bis 1350 (mit Ausnahme des Backsteingebietes), Diss. phil. Göttingen 1956 (stjopis)
- KIMPEL/SUCKALE/HIRMER/ERNSTMEIER-HIRMER 1995 — Dieter KIMPEL / Robert SUCKALE / Albert HIRMER / Irmgard ERNSTMEIER-HIRMER: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. München 1995
- KLETZL 1940 — Otto KLETZL: Die Junker von Prag in Strassburg. Frankfurt am Main 1936
- KLETZL 1940 — Otto KLETZL: Peter Parler. Der Dombaumeister von Prag. Leipzig 1940
- KNAPPE 2000 — Rudolf KNAPPE: Mittelalterliche Burgen in Hessen. 800 Burgen, Burgruinen und Burgstätten. 3. Aufl. Gudensberg-Gleichen 2000

- KOENIGSMARKOVÁ 2006 — Helena KOENIGSMARKOVÁ: Karlštejnský poklad, č. kat. 25.
In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 115–116
- KOLBA 1980 — Judit H. KOLBA: Zur ungarischen Goldschmiedekunst der Parlerzeit.
In: Katalog Die Parler und der schöne Still 1350–1400, Bd. IV. Köln 1980
- KOSTÍLKOVÁ 1975 — Marie KOSTÍLKOVÁ: Pastoforium katedrály sv. Víta v Praze.
In: Umění 23. Praha 1975, 536–543
- KOŠTÁL 2000 — Miroslav KOŠTÁL: Od počátků do třicetileté války. In: Křesťanství
v Podorlicku / Historický vývoj od nejstarších dob až do současnosti. Nové Město nad Metují
2000
- KOTLÁROVÁ 2002 — Simona KOTLÁROVÁ: Strakonický hrad – stavebně historický vývoj.
In: Strakonice. Vlastivědný sborník, díl I. kapitoly z historie. Strakonice 2002, 139–147
- KOTRBA 1960 — Viktor KOTRBA: Kaple svatováclavská v pražské katedrále.
In: Umění 8. Praha 1960, 329–356
- KOTRBA 1970 — Viktor KOTRBA: Architektura. Katalog architektury. In: Jaroslav PEŠINA
(ed.): České umění gotické 1350–1420. Praha 1970, 59–83
- KOTRBA 1971 — Viktor KOTRBA: Kdy přišel Petr Parléř do Prahy? In: Umění 19.
Praha 1971, 109–135
- KRÁL 1974 — Karel KRÁL: Chrám sv. Jakuba Většího ve Slavětíně nad Ohří. Uloženo v NPÚ
Ústí nad Labem, 1974
- KRAUSE 1989 — Hans-Joachim KRAUSE: Zum Einfluss der Prager Parler-Architektur auf
Sachsen und die Oberlausitz. In: Ausst.-Kat. Die Parler und der Schöne Still. Europäische
Kunst unter den Luxemburgern, hg. von Anton Legner, Bd. 2. Köln 1978, 552–556
- KROPÁČEK/PAUL 1981 — Jiří KROPÁČEK / Prokop PAUL: Severní Čechy. Praha 1981
- KROUPA 1989 — Pavel KROUPA: O středočeské architektuře druhé poloviny 14. století
(Matyáš z Arrasu a Petr Parléř). In: Památky středních Čech, 4/ 1989, 54–69
- KROUPA 1996 — Pavel KROUPA: Farní kostel sv. Mikuláše ve Znojmě. In: Průzkumy
památek II / 1996. Praha 1996
- KUBÍČEK — Alois KUBÍČEK: Betlémská kaple. Praha 1953
- KUBÍČEK/PETRÁŇOVÁ/PETRÁŇ — Alois KUBÍČEK / Alena PETRÁŇOVÁ / Josef PETRÁŇ:
Karolinum a historické koleje university Karlovy v Praze. Praha 1961
- KUTAL 1940 — Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1940
- KUTHAN 1994 — Jiří KUTHAN: Česká architektura v době posledních Přemyslovců / Města,
hrady, kláštery, kostely. Vimperk 1994

KUTHAN 2004 — Jiří KUTHAN: Zu Parlers Chor der St. Bartholomäuskirche in Kolín an der Elbe. In: Parlerbauten, Architektur, Skulptur, Denkmalpflege / Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. 7. 2001, Stuttgart. Stuttgart 2004, 141–148

KUTHAN 2008 — Jiří KUTHAN: Staré opatství v nové záři majestátu císaře Karla IV. Michael Parlér a klášter cisterciáků ve Zlaté Koruně. In: Jiří KUTHAN: Splendor et Gloria Regni Bohemiae. Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity (= Opera Facultatis theologiae catholicae Universitatis Carolinae Pragensia vol. VII). Praha 2008, 488–489

KUTHAN/ROYT 2010 — Jiří KUTHAN, Jan ROYT: Hradní kaple v Krumlově jako Sainte-Chapelle. In: Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010, 443–455

KUTHAN 2011a — Jiří KUTHAN, Architektura v rožmberské doméně do počátku 15. století. In: Rožmberkové / Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami. České Budějovice 2011, 374–386

KUTHAN/ROYT 2011b — Jiří KUTHAN, Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha / Svatyně českých patronů a králů. Praha 2011

KYZOUROVÁ 2012 — Ivana KYZOUROVÁ: Kalich, č. kat. 68 a 69. In: Katalog stálé výstavy v kapli sv. Kříže na Pražském hradě. Praha 2012

LANG 1999 — Holger G. LANG: Ansbach / Evang.-Luth. Stadt-Pfarrkirche St. Johannis. Regensburg 1999, 2–4

LEGNER 1972 — Anton LEGNER (ed.): Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400, výstavní katalog. Köln 1972

LEGNER 2003 — Anton LEGNER: Kölner Heilige und Heiligtümer. Ein Jahrtausend europäischer Reliquienkultur. Köln 2003

LEMPER 1950 — Ernst-Heinz LEMPER: Das Astwerk: seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung, Diss. phil. Leipzig 1950. Leipzig 1950

LEYH 1992 — Robert LEYH: Die Frauenkirche zu Nürnberg. München-Zürich, 1992

LÍBAL 1946 — Dobroslav LÍBAL: Kostel sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Pražské gotické kostely. Praha 1946, 83–84

LÍBAL 1946 — Dobroslav LÍBAL: Pražské gotické kostely. Praha 1946

LÍBAL 1948 — Dobroslav LÍBAL: Gotická architektura v Čechách a na Moravě. Praha 1948

LÍBAL 1949 — Dobroslav LÍBAL: Stavitelství a sochařství. In: Albert KUTAL / Dobroslav LÍBAL / Antonín MATĚJČEK: České umění gotické I. Praha 1949

- LÍBAL 1961 — Dobroslav LÍBAL: Architektura gotická. In: Architektura v českém národním dědictví (red. Z. WIRTH a A. MÜLLEROVÁ). Praha 1961, 63
- LÍBAL 1967 — Dobroslav LÍBAL (ed.): Týnský chrám – Stavebně historický průzkum. Praha 1967
- LÍBAL 1978 — Dobroslav LÍBAL: In: Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Köln 1978, 638–639.
- LÍBAL 1978 — Dobroslav LÍBAL: Prag und Böhmen. In: Anton Legner (ed.): Die Parler und der schne Still 1350–1400 / II. Köln 1978
- LÍBAL 1983 — Dobroslav LÍBAL: Architektura. In: Praha středověká. Čtvero knih o Praze. Praha 1983
- LÍBAL 1984 — Dobroslav LÍBAL: Gotická architektura. In: Dějiny českého výtvarného umění I / 1. Praha 1984
- LÍBAL 1984 — Dobroslav LÍBAL: Staré Město pražské. Praha 1996
- LÍBAL 1996 — Dobroslav LÍBAL: Gotické Staré Město a Josefov. In: Umělecké památky Prahy – Staré Město a Josefov. Praha 1996
- LÍBAL 2001 — Dobroslav LÍBAL: Architektonické proměny Prahy v 11. stoletích. Praha 2000
- LÍBAL 2001 — Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001
- LÍBAL/LÍBALOVÁ 1983 — Dobroslav LÍBAL / Veronika LÍBALOVÁ: Gotická architektura středních Čech. Praha 1983
- LÍBAL/MUK 1984 — Dobroslav LÍBAL / Jan MUK: Staré Město pražské. Praha 1996, 187
- LÍBAL/ZAHRADNÍK 1999 — Dobroslav LÍBAL / Pavel ZAHRADNÍK: Katedrála svatého Víta na Pražském hradě. Praha 1999
- LIGHTBROWN 1992 — Ronald LIGHTBROWN: Medieval European Jewellery. With a Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum. London 1992
- MACEK 2001 — Petr MACEK: Bílina – portál arciděkanského kostela sv. Petra a Pavla. In: Ústecký sborník historický 2001, Gotické umění a jeho historické souvislosti. Ústí nad Labem 2001, 433–449
- MÁDL 1897 — Karel B. MÁDL: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém, díl I., Politický okres kolínský. Praha 1897, 46
- MAGIRIUS 2003 — Heinrich MAGIRIUS: Der Dom zu Meissen. München-Regensburg 2001
- MAGIRIUS 2003 — Heinrich MAGIRIUS: Der Meissner Dom im Spannungsfeld der Kunst in Mitteldeutschland und Böhmen zwischen 1250 und 1450. In: Umění 51. Praha 2003

- MAGIRIUS 2006 — Heinrich MAGIRIUS: Die Bussmannkapelle an der Sophienkirche in Dresden – ein Meisterwerk der Zeit um 1400. In: Denkmalpflege in Sachsen 2006, 6–23
- MANNLOVÁ 1967 — Hana MANNLOVÁ: Historický vývoj středověkého znaku spojeného s architekturou. Diplomová práce UK. Praha 1967, 87–90
- MAROSI 2000 — Ernő MAROSI: Centralizujúce tendencie v architektúre Uhorska okolo roku 1400. In: Pocta Václavovi Menclovi, Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho génia. Bratislava 2000, 153–168
- MAROSI 2003 — Ernő MAROSI: Architektúra prvej polovice 15. storočia na Spiši a východnom Slovensku. Dóm sv. Alžbety v Košiciach. In: Dušan Buran (ed.): Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava 2003, 221–223
- MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2000 — Jana MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ: Basilika sv. Víta, Václava, Vojtěcha a P. Marie. In: Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy / Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000, 54
- MATĚJČEK/LÍBAL/KUTAL 1949 — Antonín MATĚJČEK / Dobroslav LÍBAL / Albert KUTAL: České umění gotické I. Praha 1949
- MATĚJKA 1897 — Bohumil MATĚJKA: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém II. Politický okres Lounský. Praha 1897
- MAUR 1986 — Eduard MAUR: Morová epidemie roku 1380 v Čechách. In: Historická demografie 10. Praha 1986, 33–71
- MENCL 1948 — Václav MENCL: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948
- MENCL 1950 — Václav MENCL: Románská a gotická hlavice jako prostředek k datování české architektury, ZPP 10. Praha 1950, 1–24
- MENCL 1952 — Václav MENCL: Tvary klenebních žebířů v české gotické architektuře, ZPP 11 a 12. Praha 1952, 268–281
- MENCL 1957 — Václav MENCL: Tisíc a sto let české stavební tvorby. Praha 1957
- MENCL 1960 — Václav MENCL: Vývoj okna v architektuře českého středověku. In: Zprávy památkové péče 20. Praha 1960, 203–220
- MENCL 1960 — Václav MENCL: Vývoj středověkého portálu v českých zemích, ZPP 20. Praha 1960, 8–26; 113–153
- MENCL 1969 — Václav MENCL: Podunajská reforma gotické katedrály, Umění 17. Praha 1969, 301–334
- MENCL 1971 — Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české. Umění 19. Praha 1971, 217–254
- MENCLOVÁ 1972 — Dobroslava MENCLOVÁ: České hrady, díl II, Praha 1972, 521

- MENCL 1974 — Václav MENCL (ed.): Výtvarný vývoj středověkých omítek. Praha 1968
- MENCL 1974 — Václav MENCL: České středověké klenby. Praha 1974
- MENCLOVÁ/DVOŘÁKOVÁ 1965 — Dobroslava MENCLOVÁ / Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Karlštejn. Praha 1965
- MENOUŠKOVÁ/MĚŘÍNSKÝ 2008 — Dana MENOUŠKOVÁ / Zdeněk MĚŘÍNSKÝ: Krása, která hřeje / Výběrový katalog gotických a renesančních kachlů Moravy a Slezska
- MERHAUTOVÁ 1966 — Anežka MERHAUTOVÁ 1966: Bazilika sv. Jiří na Pražském hradě. Praha 1966
- MERHAUTOVÁ 1971 — Anežka MERHAUTOVÁ 1966: Raně středověká architektura v Čechách. Praha 1971
- MERHAUTOVÁ 1988 — Anežka MERHAUTOVÁ: Skromné umění. Ostrovská zdobená terakota. Praha 1988, 105–119
- MERKLE 1968 — Gottlieb MERKLE: Geist und Form der St. Paulskirche in Esslingen. In: 700. Jahre St. Paul Esslingen. Esslingen 1968, 131–141
- MEZNÍ 1990 — Jaroslav MEZNÍ: Praha před husitskou revolucí. Praha 1990
- MICHNA 1976 — Pavel J. MICHNA: Melická skupina gotických kachlů. In: Umění 24. Praha 1976, 148–158
- MIKŠ 1907 — František MIKŠ: Severní portál chrámu P. Marie před Týnem. In: Architektonický obzor VI. Praha 1907, 8–9
- MISTEREK/STURM 2005 — René MISTEREK / Albrecht STURM: Aus der Geschichte Pirnas. In: Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna. Pirna 2005
- MÖBIUS/MÖBIUS/BEYER 1974 — Friedrich MÖBIUS / Helga MÖBIUS / Klaus G. BEYER: Ecclesia ornata. Ornament am mittelalterlichen Kirchenbau. Berlin 1974
- MORASSI 1963 — Antonio MORASSI: Il tesoro dei Medici / Oreficerie, argenterie, pietre dure. Milano 1963
- MRUSEK 1963 — Hans Joachim MRUSEK: Drei Deutsche Dome. Quedlinburg, Magdeburg, Halberstadt. Dresden 1963
- MRUSEK 1963 — Hans Joachim MRUSEK: Drei sächsische Kathedralen / Merseburg – Naumburg – Meissen. Dresden 1976
- MUK 1977 — Jan MUK: K typologii nejstarších českých mendikantských chrámů. In: Umění 13. století v českých zemích. Praha 1983, 237–254
- MUK 1977 — Jan MUK: Konstrukce a tvar středověkých kleneb. In: Umění XXV. Praha 1977

- MUK 1991 — Jan MUK: Dojde konečně k obnově historické památky? Neznámé o kostelu sv. Michala. In: Svobodné slovo 47. Praha 1991, 15. 1.
- MUK/HUML 1990 — Jan MUK / Václav HUML: Kostel sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Archaeologia historica 15. Praha 1990, 277–285
- MUK/MUKOVÁ/URBAN 1977 — Jan MUK / Jana MUKOVÁ / J. URBAN: Kolín, zámek, Stavebně historický průzkum SÚRPMO, nepublikovaný strojopis v archivu PÚSČ. Praha 1990
- MUTH 1999 — Hanswernfried MUTH: Evang.-Luth. Kirche St. Maria – Ehemalige Franziskanerkirche – Rothenburg ob der Tauber. Regensburg 1999
- NECHVÁTAL 1988 — Bořivoj NECHVÁTAL: Středověká dlaždice v jižních Čechách. AH 13/88. Brno-Bratislava 1988, 575–607
- NECHVÁTAL 2004 — Bořivoj NECHVÁTAL: Kapitulní chrám sv. Petra a Pavla na Vyšehradě. Praha 2004, 93–95
- NECHVÁTAL/HEJDOVÁ 1970 — Bořivoj NECHVÁTAL / Dagmar HEJDOVÁ: Raně středověké dlaždice v Čechách, PA 61. Praha 1970, 100–183; 395–471
- NĚMEC 1936 — Karel NĚMEC: Dějiny města Horažďovic. Horažďovice 1936
- NEUSS/PIECHOCKI — Erich NEUSS / Werner PIECHOCKI: Halle an der Saale. Dresden 1955
- NEUWIRTH 1888 — Josef NEUWIRTH: Geschichte der Christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. Prag 1888, 397–400
- NEUWIRTH 1893 — Josef NEUWIRTH: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen. Praha 1893, 570–571
- NEUWIRTH 1893 — Josef NEUWIRTH: Geschichte der bildenen Kunst in Böhmen von Tod Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, díl I. Prag 1893, 447–448
- NIECKEL 1972 — Heinrich Leopold NIECKEL: Mittelalterliche Wandmalereien in der DDR. Leipzig 1972
- NOVÝ 1989 — Rostislav NOVÝ: Nejstarší heraldické památky Staroměstské radnice v Praze. In: Pražský sborník historický XXII. Praha 1989, 33–64
- NUSSBAUM 1985 — Norbert NUSSBAUM: Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik / Entwicklung und Bauformen. Köln 1985
- OFFERMANN 1932 — Rudolf OFFERMANN: Die Entwicklung des gotischen Fensters am Mittelrhein in 13. und 14. Jahrhundert, Diss. phil. Frankfurt am Main 1931. Wiesbaden 1932
- OPITZ 1935 — Josef OPITZ: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků. Díl první. Praha 1935, s. 27–83

- OTAVSKÝ 2012 — Karel OTAVSKÝ: In: Ivana KYZOUROVÁ (ed.): Katalog stálé výstavy v kapli sv. Kříže na Pražském hradě. Praha 2012
- OTAVSKÝ 2012 — Karel OTAVSKÝ: Ostensorium s relikvií sv. Víta, č. kat. 126. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- OUTRATA 1986 — Jan Jakub OUTRATA: Kostel Panny Marie před Týnem v Praze – architektonický vývoj ve středověku a současná oprava. In: Staletá Praha XVI. Praha 1986, 147–170.
- PAPÍK 1972 — Michal PAPÍK: Jan IV. z Dražic – stavebník. Diplomová práce FFUK, 1972, rukopis
- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA (ed.): České umění gotické 1350 – 1420. Praha 1970
- PEŠINA/HOMOLKA 1970 — Jaroslav PEŠINA, Jaromír HOMOLKA: K problematice evropského umění kolem roku 1400. In: Umění XI. Praha 1963, 161–206
- PETRASOVÁ 2001 — Taťána PETRASOVÁ: Die unvollendete puristische Instandsetzung des hohen Turms der St. –Veits-Kathedrale zu Prag (1879 – 1911): Quelle der Erkenntnis und Ursprung von Irrtümern. In: Umění XLIX. Praha 2001
- PODLAHA 1903 — Antonín PODLAHA: Ze starých účtů chrámu Svatovítského. In: Památky archeologické a místopisné XX. Praha 1903, 369–380
- PODLAHA 1907 — Antonín PODLAHA: Posvátná místa království českého. Praha 1907
- PODLAHA/HILBERT 1906 — Antonín PODLAHA / Kamil HILBERT: Soupis památek historických a uměleckých, Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Praha 1906
- POCHE 1932 — Emanuel POCHE: Arciděkanský chrám sv. Jakuba v Kutné Hoře, Sborník výtvarné práce. Praha 1932
- POCHE 1944 — Emanuel POCHE: Pražské portály. Praha 1944
- POCHE 1983 — Emanuel POCHE: Umělecké řemeslo. In: Praha středověká. Čtvero knih o Praze. Praha 1983
- POJSL 1989 — Miroslav POJSL: Kamenické značky a stavebně historický průzkum. Památky a příroda 14. Praha 1989, 395–402
- POLLAK 1910–1911 — Oscar POLLAK: Studien zur Geschichte der Architektur Prags 1520–1600. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXIX. Wien 1910–1911, 85–170
- PREISS 1986 — Pavel PREISS: Italští umělci v Praze. Praha 1986, 20–38
- PROCHÁZKA 1930–1931 — Antonín PROCHÁZKA: Týnec Panenský, Vlastivědný sborník okresu Louny I. Louny 1930–1931, 4; 21–23; 66

- PURŠ 1975 — František PURŠ: K vývoji mělnické radnice. In: Památková péče, 1975, 266 a následující
- QUAST/JERRATSCH 2004 — Giselher QUAST / Jürgen JERRATSCH: Der dom zu Magdeburg. München-Berlin 2004
- RAU/WACHOWSKI 1985 — Johannes RAU / Gerd WACHOWSKI (ed.): 500 Jahre St. Jakob Rothenburg o. d. T. Rothenburg ob der Tauber 1985
- RAUDA 1905 — Fritz RAUDA: Die mittelalterliche Baukunst Bautzens. Görlitz 1905
- RAUCH 1995 — Ivo RAUCH: Memoria und Macht. Die Glasmalereien der Katharinenkirche in Oppenheim und ihre Stifter, phil. Diss. Freiburg 1995
- RAŽÍM 1986 — Vladislav RAŽÍM: Raně gotická fortifikace města Horažďovic. In: Zprávy památkové péče 46. Praha, 1986, 261–269
- RBM VI — Regesta diplomatica nec non epistolaria Bohemiae et Moraviae VII, 179–180, č. 275
- RBMV — Regesta Bohemiae et Moraviae aetatis Venceslai IV.
- RECHT 1994 — Roland RECHT: Strassburg un sein Münster. Strassburg 1994
- RECHT/CHATELET 1988 — Roland RECHT / Albert CHATELET: Automne et Renouveau 1380–1500. Paris 1988
- RICHTER 1932 — Václav RICHTER: Maltézský kostel P. Marie na Malé Straně v Praze ve středověku. In: Památky archeologické II. Praha 1932, 40–62
- RÖGER 2005 — Bernd-Heiner RÖGER: Die St. Petrikirche in Soest. München 2005
- RYŠLINK/JOUZA 1990 — Vladimír RYŠLINK / Ladislav JOUZA: Renesance na Kolínsku, společnost a kultura v letech 1530–1650. Kolín nad Labem 1990, 25–26
- ŘEHOUNEK 2008 — Jan ŘEHOUNEK: Dějiny kostela sv. Jiljí v Nymburce / Jak kameny promlouvají. Nymburk 2008, 20
- SAMEK 1994 — Bohumil SAMEK (ed.): Umělecké památky Moravy a Slezska, 1. svazek, A/I. Praha 1994, 214
- SANDRON 1998 — Dany SANDRON: La cathédrale de Soissons. Paris 1998
- SECKER 1911 — Hans Friedrich SECKER: Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben. Strassburg 1911
- SEDLÁČEK 1891 — August SEDLÁČEK: Hrady, zámky a tvrze království Českého VIII. Praha 1891, 219–224
- SEIFERT 2008 — Siegfried SEIFERT: Dom St. Petri. Bautzen. Regensburg 2008

- SCHÄFKE 2000 — Werner SCHÄFKE: St. Maria im Kapitol. Köln 2000
- SCHALLER 1785 — Jaroslaus SCHALLER: Topographie des Königreichs Böhmen, darin alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser und Städte unter den ehemaligen, und jetzigen Bennungen samt ihren Merkwürdigkeiten beschrieben werden, sv. 1, Rakonitzer kreis. Prag 1785, 190–192
- SCHMIDT 1939 — Justus SCHMIDT: Wien. Wien 1939
- SCHUBERT 1994 — Ernst SCHUBERT: Der Dom zu Magdeburg. Leipzig 1994
- SCHULTEN 1978 — Walter SCHULTEN: Kostbarkeiten in Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum. Köln 1978
- SCHULTEN 1980 — Walter SCHULTEN: Der Kölner Domschatz. Köln 1980
- SCHÜTZ 1982 — Bernhard SCHÜTZ: Die Katharinenkirche in Oppenheim. Berlin-New York 1982
- SCHWARZBACH 1925 — Franz SCHWARZBACH: Geschichte der Kollegiatkirche und des Kollegiatstiftes St. Petri in Bautzen im Mittelalter. In: Neues Lausitzer Magazin 105. Berlin 1925
- SMETÁNKA 1988 — Zdeněk SMETÁNKA: Gotický prolamovaný kachel z Pražského hradu, Castrum Pragense I. Praha 1988, 177–180
- SOJKA 2003 — Jaroslav SOJKA: Krásný sloh v Prachaticích. O dvou dochovaných konzolách z doby okolo r. 1400. In: Zlatá stezka 10. Prachatices 2003, 177–185
- SOJKA 2005 — Jaroslav SOJKA: Zříceniny klášterního kostela Panny Marie v Panenském Týnci a hradu Žirotín. Diplomová práce uložena na UDU FF UK. Praha 2005
- SOJKA 2010a — Jaroslav SOJKA: Jižní fasáda chrámu sv. Michala na Starém Městě pražském: příspěvek k poznání pražské parléřovské architektury. In: Staletá Praha 26. Praha 2010, 23–39
- SOJKA 2010b — Jaroslav SOJKA: Studniční kaple ve Zlaté Koruně a v Českých Budějovicích. In: Klášter Zlatá Koruna: dějiny, památky a lidé. České Budějovice 2007, 209–323
- SOJKA 2010c — Jaroslav SOJKA: Vybavení a výzdoba interiérů. In: Karel NOVÁČEK (ed.): Kladrubský klášter 1115–1421: osídlení, architektura, artefakty. Plzeň 2010, 78–100
- SOMMER 1835 — Johann Gottfried SOMMER: Das Königreich Böhmen, statistisch-topographisch dargestellt, s. 13, Rakonitzer Kreis. Prag 1835, 74–78
- SPĚVÁČEK 1986 — Jiří SPĚVÁČEK: Václav IV. 1361–1419. Praha 1986
- STARÝ 2001–2002 — Václav STARÝ: Z historie hodin na věži děkanského kostela sv. Jakuba v Prachaticích. In: Zlatá stezka 8–9. Prachatices 2001–2002, 227

STEHLÍKOVÁ 1997 — Dana STEHLÍKOVÁ: Z pokladů Litoměřické diecéze III, č. kat. 2. Umělecké řemeslo 13.–19. století. Praha 1997

STEHLÍKOVÁ 2012 — Dana STEHLÍKOVÁ: In: Ivana KYZOUROVÁ (ed.): Katalog svatovítského pokladu. Praha 2012

STEINER 1953 — Maximilian STEINER: Wasserspeier an Kirhengebäuden als Bestandteil des mittelalterlichen Dämonnglaubens. Ein religionsgeschichtlich-folkloristischer Deutungsversuch, Diss. phil. Erlangen 1953 (strojopis)

STEJSKAL 1978 — Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978

STEJSKAL 1984 — Karel STEJSKAL: Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy. In: Dějiny Českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, 336–338

STEJSKAL/KROPÁČEK 1983 — Karel STEJSKAL / Jiří KROPÁČEK: Malířství. In: Praha středověká. Čtvero knih o Praze. Praha 1983

STOOB 1990 — Heinz STOOB: Kaiser Karl IV. und seine Zeit. Graz-Wien-Köln 1990

SUCKALE 1994 — Robert SUCKALE: Die Hofkunst kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993

SUCKALE 2004a — Robert SUCKALE: Über die Schwierigkeiten, Peter Parler Skulptur zuzuschreiben. In: Richard STROBEL (ed.): Parlerbauten, Architektur, Skulptur, Denkmalpflege / Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmund, 17.–19. 7. 2001, Stuttgart. Stuttgart 2004, 197–205

SUCHÝ 2003 — Marek SUCHÝ: Solutio Hebedomadaria Pro Structura Templi Pragensis I. / Stavba svatovítské katedrály v letech 1372–1378, díl I. In: Castrum Pragense V. Praha 2003, 3–44

SVOBODA 2005 — Miroslav SVOBODA: Postavení a správa patronátních kostelů johanitského řádu v předhusitských Čechách. In: Časopis národního muzea 174, řada historická, č. 1–2. Praha 2005, 1–21

SVOBODA 2010 — Miroslav SVOBODA: Páni ze Strakonice / Vládcí Prácheňska a dobrodinci johanitů. Praha 2010

ŠAFRÁNEK 1974 — Vlastimil ŠAFRÁNEK: Kostel sv. Jakuba Většího ve Slavětíně nad Ohří, okr. Louny, SHP 1974. Uloženo v NPÚ Ústí nad Labem. Ústí nad Labem 1974

ŠAMÁNKOVÁ 1961 — Eva ŠAMÁNKOVÁ: Architektura české renesance. Praha 1961

ŠIMEK 1989 — Tomáš ŠIMEK (ed.): Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku / Východní Čechy. Praha 1989

- ŠIMŮNEK 2010 — Robert ŠIMŮNEK: Český Krumlov v 15. století. Pozdně středověké město jako jeviště sakrální reprezentace. In: Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví. České Budějovice 2010, 475–520
- ŠIMŮNEK 2010 — Robert ŠIMŮNEK: Hrad jako symbol v myšlení české středověké šlechty. In: Český časopis historický 108. Praha 2010, 185–219
- ŠIMŮNEK/LAVIČKA 2011 — Robert ŠIMŮNEK / Roman LAVIČKA: Páni z Rožmberka 1250–1520. Jižní Čechy ve středověku. České Budějovice 2011, 188–190
- ŠTĚDRÝ 1906/1907/1908 — František ŠTĚDRÝ: Panenský Týnec (Úherce, Žerotín ves a hrad). In: Sborník historického kroužku VII, 1906, VIII, 1907, IX, 1908
- ŠTĚDRÝ 1908 — František ŠTĚDRÝ: Otisk ze Sborníku kroužku, roč. VII – IX. Praha 1908
- ŠTEFAN 1941 — František ŠTEFAN (ed.): Památky kostela Nejsvětější Trojice v Sezemicích. Sezemice 1941
- ŠTECH/WIRTH 1915 — Václav Vilém ŠTECH / Zdeněk WIRTH: Hlavní portál chrámu P. Marie před Týnem v Praze. In: Umělecké poklady Čech II. Praha 1915, 42
- ŠTĚPÁN 2003 — Václav ŠTĚPÁN: Moravský markrabě Jošt (1354–1411). Brno 2003
- ŠTROBLOVÁ/ALTOVÁ 2000 — Helena ŠTROBLOVÁ / Blanka ALTOVÁ (ed.): Kutná Hora. Praha 2000
- TIMMERMANN 1999 — Achim TIMMERMANN: Two Parlerian Sacrament Houses and Their Microarchitectural Context. In: Umění 48, č. 5. Praha 1999, 400–412
- TIMMERMANN 2002 — Achim TIMMERMANN: Architektur und Eucharistie. Sakramentshäuser der Parlerzeit. In: Das Münster 55. Münster 2002, 2–13
- TIMMERMANN 2006 — Achim TIMMERMANN: Monstrance ze Sedlce, č. kat. 192. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006
- TIMMERMANN 2006 — Achim TIMMERMANN: Pastoforium (svatostánek) z kaple sv. Václava. In: Karel IV. / Císař z Boží milosti. Praha 2006, 219
- TOMEK 1861 — Václav Vladivoj Tomek: Příběhy stavby kostela sv. Víta na hradě Pražském. In: Památky IV/2 (roč. VIII). Praha 1861
- TULLNER 2000 — Mathias TULLNER: St. Petri zu Magdeburg. München 2000
- UEBBING 1993 — Christof UEBBING: St. Petri zu Magdeburg. München-Berlin 1993
- ULIČNÝ 2009 — Petr ULIČNÝ: Jeruzalémská topografie sedleckého kláštera. In: Sedlec. Historie, architektura a umělecká tvorba sedleckého kláštera ve středoevropském kontextu kolem roku 1300 a 1700. Mezinárodní sympozium, Kutná Hora 18.–20. září 2008. Praha 2009, 223–224

- UMPRUM 1905 — Uměleckoprůmyslové museum: Zpráva kuratoria za rok 1904. Praha 1905, 23
- UPČ 1980 — Umělecké památky Čech. III / P-Š. Praha 1980
- UPČ 1980 — Umělecké památky Čech. IV / T-Ž. Praha 1982
- UPP 1996 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy / Staré Město, Josefov. Praha 1996
- UPP 1999 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy / Malá Strana. Praha 1999
- UPP 2000 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy / Pražský hrad a Hradčany. Praha 2000
- UREŠOVÁ 1980 — Libuše UREŠOVÁ: Stříbrný poklad vrcholného středověku. In: Acta Uměleckoprůmyslového muzea v Praze 15/2. Praha 1980, 10–29
- UREŠOVÁ 1987 — Libuše UREŠOVÁ: Karlštejnský poklad. In: Umění 35. Praha 1987, 490–497
- VAJDIŠ / VILÍMKOVÁ 1969 — Jaroslav VAJDIŠ / Milada VILÍMKOVÁ: pasport SÚRPMO. Praha 1969
- VELC 1904 — Ferdinand VELC: Soupis památek historických a uměleckých v království Českém od pravěku do počátku XIX. století. Politický okres Slanský. Praha 1904
- VÍTOVSKÝ 1994 — Jakub VÍTOVSKÝ: K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže. In: Průzkumy památek II/1994. Praha 1994
- VLČEK/SOMMER/FOLTÝN 1998 — Pavel VLČEK / Petr SOMMER / Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášterů. Praha 1998
- VŠETEČKOVÁ/PRIX 2003 — Zuzana VŠETEČKOVÁ / Dalibor PRIX: Nově odkryté nástěnné malby v domě čp. 458/I U Zlaté lilie na Starém Městě v Praze. In: Umění LI. Praha 2003, 510–516
- WAGNER 2000 — Franz WAGNER: Kunsthandwerk. In: Günter BRUCHER (ed.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Gotik. Wien 2000
- WALDSTEIN-WARTENBERG 2008 — Berthold WALDSTEIN-WARTENBERG: Řád johanitů ve středověku. Praha 2008
- WENZEL 1995 — Horst WENZEL: Dreifaltigkeitskirche. Ein Schatzkästlein in Görlitz. Görlitz 1995
- WENZEL 2008 — Horst WENZEL: Die Görlitzer Frauenkirche. Görlitz 2008
- WINTER 1906 — Zikmund WINTER: Dějiny řemesel a obchodu v Čechách v 14. a 15. století. Praha 1906

- WINZELER 2010 — Marius WINZELER: Dreifaltigkeitskirche Görlitz. Görlitz 2010
- WINZELER 2010 — Marius WINZELER: St. Peter und Paul Görlitz. Görlitz 2010
- WIRTH 1915 — Zdeněk WIRTH: Kovář svatovítské huti Václav. In: Umělecké poklady Čech II. Praha 1915, 21
- WOLFF 2005 — Arnold WOLFF: Der Dom zu Köln. Köln 2005
- WORTMANN 2000 — Reinhard WORTMANN: Das Ulmer Monster. München 2000
- WRATISLAVOVÁ/LORENC 1950 — Ludmila WRATISLAVOVÁ / Vilém LORENC: Kostel sv. Michala na Starém Městě pražském. In: Zpráva památkové péče 10. Praha 1950, 225–237
- ZAP 1855 — Karel Vladimír ZAP: Týnský chrám. In: Památky archeologické I. Praha 1855, 9–21; 52–68; 101–111
- ZAP 1870 — Karel Vladimír ZAP: Svato-Václavská kaple a korunní komora při hlavním chrámě u sv. Víta na hradě Pražském. In: Památky archeologické a místopisné III (roč. 1868–1869). Praha 1870, 1–19; 94–102
- ZELENÝ 1942 — Jan Bohuslav ZELENÝ: Radnice v Mělníce. In: Architekt SIA, č. 2, roč. 1942. Praha 1942
- ZIMMERMANN 1968–1973: Georg ZIMMERMANN: Die Restaurierungen der Katharinenkirche zu Oppenheim seit 1815. In: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, Jahresberichte 23–24. Trier 1968–1973
- ZIMMERMANN 1989 — Georg ZIMMERMANN: Restaurierungen und Renovierungen der Katharinenkirche seit 1689. In: Carlo Servatius u. a. (Hrsg.), St. Katharinen zu Oppenheim. Lebendige Steine – Spiegel der Geschichte. Alzey 1989, 489–535
- ZIMMERMANN/GROND 2011 — Wolfgang ZIMMERMANN / Eberhard GROND: Pirna. Klosterkirche St. Heinrich. Katolische Pfarrkirche St. Kunigunde. Regensburg 2011, 2–16
- ZUBKO 2013 — Peter ZUBKO: Kult svätej krvi v Košiciach. Rozprávanie o stratených stredovekých relikviách. Košice 2013
- ZIKANOVÁ 1991 — Marlene ZIKANOVÁ: Ke stavebním dějinám a uměleckohistorickému významu Svatoštěpánského dómu ve Vídni. In: Vídeňská gotika, kat. č. 45. Vídeň 1991
- ŽÁRY/BAGIN/RUSINA/TORANOVÁ — Juraj ŽÁRY / Anton BAGIN / Ivan RUSINA / Eva TORANOVÁ: Dóm sv. Martina v Bratislavě. Bratislava 1990

Klíčová slova

Katedrála (sv. Víta, Václava a Vojtěcha), jižní věž, chrám Matky Boží před Týnem (Týnský chrám), Pražský hrad, Karolinum, Staroměstská radnice, Staroměstská mostecká věž, Betlémská kaple, Vyšehrad, Sezemice, Prachatice, Kladruby, Vysoké Mýto, Nymburk, Dvůr Králové, Hradec Králové, Norimberk, Vídeň, Kolín nad Rýnem, Halle, Magdeburg, Altenburg, Jena, Brno, Kolín nad Labem, Zlatá Koruna, Kutná Hora, Melice, Panenský Týnec, Louňovice pod Blaníkem, Horní Lužice, Durynsko, Porýní, chórové fasády, portál, předsíň, arkýř, konzola, baldachýn, vimperk, kružba, zavěšená kružba, plaménková kružba, lilie, jeptiška, volné žebro, svorník, svatostánek (sanktuář, pastoforium), výklenkový kachel, monstrance, pečeť, univerzitní žezlo, koruna, krásný sloh, Václav IV., Petr Parléř aj.

Anotace:

Předkládaná disertační práce je široce rozloženou soustavou navzájem propojených témat, reagujících na základní otázku: Jaké bylo postavení katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha ve vrcholně gotickém umění doby okolo r. 1400? Co katedrální huť a její dílny ovlivnily? Jak daleké bylo vyzařování stylu, který je těžko definovatelný a pojmenovaný po svém tvůrci jako parléřovský? V návaznosti na tyto dotazy se pokouším hlouběji poznat několik problémů spojených s interpretací architektury doby okolo r. 1400 (resp. 1380–1420), tj. doby tzv. Krásného slohu. V několika místech textu jsou při slohovém srovnání nezbytné přesahy. Je to především tam, kde dochovaný fond památek (z uvedené doby) nepostačuje, nebo tam, kde je rozpoznatelné dlouhodobé směřování k napodobování vzorů i postupnému osvojování schémat, koncepcí a principů.

Řešení uvedených otázek v první kapitole práce tvoří postupné poznání významu jižní věže katedrály, dekorace jižního průčelí katedrály a problematiky jejího velikého portálu (Zlaté brány), oken i opěrných pilířů, ale také Týnského chrámu (především díky výzdobě kněžišť bočních lodí, kružbovému západnímu oknu s plaménky a známému severnímu portálu vnímanému jako protějšek katedrály). S Týnským chrámem souvisí změna portálové architektury, odehrávající se ve sledovaném období, i nový vztah mezi portálem a předsíní. V návaznosti na pražskou katedrální huť se také stávají hojnějšími bohatě zdobené fasády chrámových kněžišť. Pro změnu již od klasické francouzské katedrální gotiky lze postupně sledovat genezi i rozrod typu arkýře (arkýřového kněžiště), který v Praze zanechal nejušlechtilější příklady své formy.

Druhá kapitola práce se soustředí na kamenosochařskou výzdobu dochovanou na sakrálních stavbách a přebírání i zmenšování forem katedrální architektury do vzhledu svatostánků, baldachýnů a monstrancí. V tématu věnovaném architektuře není opomenuto ani užitého umění, užívající v hojné míře z ní převzaté tvarosloví.

Závěr je pokusem o syntetické sloučení jednotlivých motivů a naznačení významu stylového přerodu, ke kterému došlo v období okolo r. 1400 pro další vývoj architektury i vybraného užitého umění.

Práce je založena na shromáždění jednotlivých architektonických motivů nebo architektury podřízené kamenosochařské výzdoby, seřazených do skupin. Cílem není katalog, ale nástin vývoje i „vnitřního života“ stylu. Práce je pokusem o osobní prožitek architektury doby okolo r. 1400 a není vedena snahou svéhlavého názorového vydělování vedoucího k unáhleným soudům. Nedílnou součástí textové části disertační práce je poznámkový aparát, seznam použité a citované literatury a především samostatně svázaná obrazová příloha, kde je na 240 stranách na 310 fotografií a reprodukcí.

Anotace v anglickém jazyce / Summary:

The submitted dissertation is a wide ranging collection of mutually connected themes reacting to the basic question of the position of the Cathedrals of Sts. Vitus, Wenceslas and Adalbert in high Gothic art during the period around the year 1400? What influenced the cathedral foundry and its workshops? How widespread was this difficult to define style which was named the Parler style after its creators? In connection with these questions, there is an attempt at exploring several issues in more depth linked with the interpretation of the architecture of the period around the year 1400 (specifically 1380–1420), this being the period of the so-called Beautiful Style. There are essential overlappings when carrying out stylistic comparisons at several points in the text. These are primarily when the preserved collection of monuments (from the listed period) are insufficient in number or when there is a distinguishable long-term shift toward imitation of certain models as well as a gradual liberalization of schemes, conceptions and principles.

The analysis of the above-mentioned issues in the first chapter consists of a study of the significance of the southern tower of the cathedral, the decor of the southern facade of the cathedral and questions concerning the size of the portal (the Gold Gate), the windows and the supporting pillars as well as the Týn Church (first and foremost due to the decor of the chancel of the side aisles, the tracery of the western window with flames and the renowned northern portal which is viewed as a counterpart to the cathedral). The alterations to the portal architecture are connected with the Týn Church with a new relationship coming about in the observed period between the portal and the annex. More elaborately decorated facades for church chancels also appear in connection with the Prague cathedral workshop. Changes can be gradually seen in the genesis and development of a type of bay window (the bay window chancel), out of the classic French cathedral Gothic, with Prague containing some of the finest examples of this form.

The second chapter of the dissertation focuses on stonework sculpture decor preserved on ecclesiastical structures along with adaptations and decreased sizes of forms of cathedral architecture for the appearances of shrines, baldachins and monstrances. Applied art, which was used to a significant extent in this inherited style, is also dealt with in the themes dealing with architecture.

The conclusion is an attempt at a synthetic summary of the particular motifs and the indicating of the significance of the stylistic transformation which came about at the time around the year 1400 for further architectural development and selected applied art.

The dissertation involves the accumulation of particular architectural motifs or an architecture consisting of stonework sculpture decor arranged into groups. This is not an attempt at a catalogue, but instead an overview of the development and “internal life” of the style. The work aims at a personal reflection on the architecture of the period around the year 1400 without trying to create willful opinion making leading to hasty conclusions. The notes section is a key part of the text of the dissertation along with the bibliography and first and foremost the separately bound pictorial supplement which consists of 310 photographs and reproductions on 240 pages.