

Hledání řádu

Karel IV. a výtvarné umění

Milena Bartlová

Nádherně vybavený katalog velké newyorské výstavy umění z českých zemí v době vlády Lucemburků shrnuje tendenci, která je patrná v českých dějinách umění nejméně od jubilejních oslav roku 1978 a již lze stěží nazvat jinak než *kult osobnosti Karla IV.*¹ V souladu s tím nese evropská verze výstavy na Pražském hradě na jaře roku 2006 titul *Karel IV., císař z boží milosti*. Úspěch hlubokého přeznačení významu osobnosti panovníka ve srovnání ještě s první polovinou 20. století se odráží i v obecném povědomí – Karel IV. se stal „největším Čechem“ a muzikálový film *Noc na Karlštejně* je jediným z domácích historických filmů o středověku, který úspěšně žije v populární kultuře. Chci si zde položit otázku z užší oblasti (umělecko)historické metodologie: Na jakých základech stojí vládnoucí představa o Karlovi jako největším z mecenášů výtvarné tvorby v českém středověku, jako o člověku, který výtvarné umění hluboce osobně chápal a miloval a který byl schopen vlastního tvůrčího přínosu?² Tato představa nabyla totiž za poslední čtvrtstoletí povahy paradigmatu – obecně sdíleného mínění, jež není třeba dokazovat, na němž lze stavět další hypotézy

1 *Prague, the Crown of Bohemia 1347–1437*, edd. BARBARA D. BOEHM – JIŘÍ FAJT, katalog výstavy, Metropolitan Museum New York 2005. Za základní formulaci této koncepce lze považovat knihu KARLA STEJSKALA *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1979, a stať JAROMÍR HOMOLKA, *Karel IV. a pražské dvorské sochařství*, in: VÁCLAV VANĚČEK (ed.), *Karolus Quartus*, Praha 1984, s. 381–402.

2 Na metodickém principu nic nemění v poslední době často uváděný dovětek, že Karel jednal ve spolupráci s Arnoštem z Pardubic. PAUL CROSSLEY, *Bohemia sacra: Liturgy and History in Prague Cathedral*, in: *Pierre, lumière, couleur: études d'histoire de l'art du moyen âge en l'honneur d'Anne Prache*, Paris 1999, s. 341–365, na s. 344, pozn. 3 o Arnoštovi píše: „His biographer, Vilem of Lestková, emphasizes his active involvement in the cathedral's progress, but not his artistic leadership.“ Ovšem ani o Karlovi „artistic leadership“ se nikde nedočteme ani slovo; srov. také zde, pozn. 44.

a interpretace a jež se pro účely uměleckohistorické argumentace stává dokonce důkazním materiálem. Domnívám se naproti tomu, že ve skutečnosti zůstává tato psychologizující představa hypotézou, a v následujících řádcích se pokusím ji jako takovou kriticky zhodnotit. Metodickým východiskem bude ověření rozsahu Karlových uměleckých donací, jak je zjištělý bez pracovního použití zmíněné hypotézy.

Nejspolehlivější informaci o objednání konkrétních uměleckých děl nelze získat jinak než z písemných pramenů, k dispozici jsou však pouze prameny vyprávěcí. Ty dokládají v Čechách dvě rozsáhlé, bohužel zcela nedochované Karlovy donace k výzdobě hrobu sv. Václava v chrámu sv. Víta na Pražském hradě, včetně relikviářové busty.³ Vedle toho Karel IV. pořídil korunovační klenoty, uložené v chrámové pokladnici. Roku 1354 také věnoval kapitulní knihovně čtyři rukopisy a katedrálnímu pokladu 21 relikviářů s relikviemi. Ne všechny relikviáře však musely být dárcem nově objednány, rozhodně ho většinou nepřipomínaly znaky či nápisy, takže v mladších inventářích už jsou jako Karlův dar označeny jen výjimečně (naproti tomu zřetelně označené dary byly ve svatovítských inventářích identifikovány se svými dárci i po desetiletích).⁴ Jak takové označení císařova daru vypadalo, napovídá relikviář zubu sv. Víta, dnes v Herrieden.⁵ Další bezpečně zajištěnou donací pak je mozaika na fasádě jižní brány katedrály s výjevem Posledního soudu.⁶ Ze zpráv o donacích mimo Čechy víme o založení oltářů sv. Václava v Cáchách a ve vatikánském Sv. Petru, kde lze předpokládat i pořízení výbavy, včetně nějakého obrazu, dále o nedochované relikviářové bustě sv. Dionysia/Diviše pro Augsburg a relikviářích pro pokladnici dómu v Cáchách⁷ – a tím dosud známé konkrétní zprávy o první skupině končí. Vycházíme-li ze základní premisy, že rozhoduje ten, kdo platí, můžeme naštěstí spolehlivé Karlovy objednávky rozšířit o rozsáhlou druhou skupinu uměleckých památek, u nichž nelze předpokládat, že by je financoval kdokoli jiný, než právě Karel IV. Jde především o hrad Karlštejn s veškerou výzdobou, kte-

3 Karlovy donace zaznamenával ve své kronice kanovník pražské kapituly Beneš Krabice z Weitmile; KAREL OTAVSKÝ, *Die Sankt-Wenzelskrone im Prager Domschatz und die Frage der Kunstauffassung am Hofe Kaiser Karls IV.*, Bern etc. 1992, s. 89.

4 *Chrám sv. Víta*, edd. ANTONÍN PODLAHA – EDUARD ŠITTLER, Praha 1903, s. III-LXIV; BARBARA DRAKE BOEHM in *Prague*, edd. B. D. BOEHM – J. FAJT, s. 23–32, 183–188.

5 K. OTAVSKÝ, *Die Sankt-Wenzelskrone*, s. 150–151.

6 Naposledy ZDEŇKA HLEDÍKOVÁ, *Svatovítská mozaika*, in: *Verba in imaginibus. Františku Šmahelovi k 70. narozeninám*, edd. MARTIN NODL – PETR SOMMER, Praha 2004, s. 43–60.

7 BARBARA DRAKE BOEHM in *Prague*, edd. B. D. BOEHM – J. FAJT, s. 28; JIŘÍ FAJT, *Karl IV. – Herrscher zwischen Prag und Aachen*, in: *Krönungen. Könige in Aachen. Geschichte und Mythos*, II, Aachen 2000, s. 489–493.

rý byl Karlovým osobním, jakoby „rodovým“ hradem v Čechách; pravděpodobně by sem patřil i hrad v braniborském Tangermünde, o jehož podobě ale víme jen velmi málo. Máme také jen málo informací o vzhledu důkladné přestavby královského paláce na Pražském hradě a ani radikálně přestavěná palácová kaple Všech svatých se nedochovala v původní podobě. Jestliže byly hroby přemyslovských vladařů přemístěny do nově budované Svatovítské katedrály na Karlův příkaz, můžeme předpokládat, že objednal a snad z větší části hradil i zhotovení nových náhrobků (jeden z náhrobků je jedinou zde probíranou položkou zanesenou v dochovaných katedrálních účtech). Podobně to platí o založení královské hrobky v ose chóru před hlavním oltářem, v jejímž neosobním pojetí (platí-li rekonstrukce v podobě tumby bez figur s doplňovanými epitafy⁸) dominovala nad osobní memoriální funkcí královská reprezentace. Do této kategorie rovněž patří umělecká díla podílející se na Karlově císařské reprezentaci – pořízení schrány na říšské relikvie, či takové památky jako relikviářová busta sv. Jana Křtitele v Cáchách-Burtscheidu.⁹

Ostatní výtvarné projekty, které bývají obvykle spojovány s Karlovým jménem, jsou stavební a umělecká díla související s institucemi, které Karel založil.¹⁰ U této kategorie považuji za nezbytné vycházet ze skutečnosti, že fundátorova role spočívala v nadání, tj. poskytnutí majetkového základu pro další rozvoj a existenci instituce; o konkrétním použití výdajů, např. na stavbu chrámu či mobilní umělecká díla, však již rozhodovali sami představitelé těchto institucí. Jedním z jejich cílů při volbě podoby uměleckých děl jistě mohlo také být veřejné a názorné přihlášení se k fundátorovi, v našem případě tedy k takovému stylu a ikonografii, které asociovaly krále a císaře Karla IV. Nebylo by však po mém soudu korektní počítat v těchto případech vždy a automaticky také s jeho osobním rozhodováním. Do této kategorie patří dvacet jedna Karlových fundací na území České koruny (nepočítám denní mše ve Staré Boleslavi) od velkých klášterů po jednotlivé prebendy. Za nejvýznamnější fundaci tohoto typu je považována Svatovítská katedrála, jíž se budu věnovat podrobněji v druhé části svého příspěvku. Projekty, u nichž ne-

8 KLÁRA BENEŠOVSKÁ, *Ideál a skutečnost. Historické a badatelské peripetie kolem královského pohřebiště v katedrále sv. Víta v Praze v době Lucemburků*, in: *Epigraphica et sepulcralia* 1, 2005, s. 19–48, zejm. s. 28.

9 K říšskému pokladu K. OTAVSKÝ, *Die Sankt-Wenzelskrone*, a J. FAJT, *Karl IV. – Herrscher*; k bustě z Aachen-Burtscheid BARBARA DRAKE BOEHM in *Prague*, edd. B. D. BOEHM – J. FAJT, s. 153.

10 ZDEŇKA HLEDÍKOVÁ, *Fundace českých králů ve 14. století*, in: *SH* 28, 1981, s. 5–55; TÁŽ, *Karlovy církevní fundace a koncepce jeho vlády*, in: *Mezinárodní vědecká konference Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR. Materiály z plenárního zasedání a ze sekce historie*, Praha 1981, s. 142–151.

lze vyloučit, ale ani potvrdit Karlův finanční a ideový podíl, pak leží především na Starém Městě pražském – zde jde zejména o most a mosteckou věž, ale např. i o převážně ztracenou výzdobu radniční budovy.¹¹ Podobně je tomu s kostelem Panny Marie v Norimberku, jež stavěla tamní městská rada, či s novostavbou chóru dómu v Cáchách.¹² Karlovu osobní rozhodovací a ideovou účast při plánování je zvykem předpokládat také u takového založení, které finanční podíl nepředpokládalo: vytýčení urbanistické osnovy Nového Města pražského ve tvaru „roštu“ (*grid pattern*). Spíše než jako architektonicko-uměleckou aktivitu je však bude patrně třeba chápat především jako „... výkon vladařské ‚magnificentia‘, tisíciletého nároku vladařů stavět a utvrzovat svou vládu velkými stavebními podniky. Částečně šlo také o snahu vladařů tvarovat obyvatelstvo tak, aby si zajistili výhodu v rámci procesu vzniku nových společenských a politických skutečností.“¹³

Příznačné je, že ona úvodní, bohužel mnohdy špatně dochovaná skupina písemně jednoznačně doložených uměleckých objednávek Karla IV. patří převážně do skutečně osobní sféry. Jsou to donace spojené s náboženským rozměrem osobní identity: uctívaly vlastního křestního patrona a patrona biřmovacího jména, dotýkaly se transcendentních zážitků (tj. panovníkova vidění) a k stáru zhmotnily naděje na spasení a memoriální zajištění přímluvných modliteb. V těchto případech je patrně správné považovat rozhodování o funkci, velikosti, námětu a ztvárnění (našimi pojmy o výtvarné formě, ikonografii a stylu) příslušného uměleckého díla za skutečně Karlovo vlastní, osobní rozhodnutí. Mluvím zde o osobním, nikoli soukromém rozměru, neboť pro vladaře oddělení soukromé a veřejné identity přichází ve druhé polovině 14. století dosud v úva-

- 11 JAKUB VÍTOVSKÝ, *Stavitel Karlova mostu Oto – k otázce vztahů mezi stavební činností Jana IV. z Dražic a Karla IV.*, in: Zprávy památkové péče 54, 1994, s. 1–6; TÝŽ, *K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže*, in: Průzkumy památek 2, 1994, s. 15–42. Na vyobrazeních východní fasády staré radnice jsou mezi okny patrné baldachýny, které lze podle paralel např. v Ulmu rekonstruovat se sochami, jež souvisely s městskou samosprávou a jejím vztahem k vladaři.
- 12 Nástěnnou malbu ze zaniklé kaple sv. Mořice na hřbitově farního kostela sv. Sebalda vykládají ROBERT SUCKALE, *Die Porträts Kaiser Karls IV. als Bedeutungsträger*, in: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, edd. MARTIN BÜCHSEL – PETER SCHMIDT, Mainz am Rhein 2003, s. 191–204, zde s. 198, pozn. 19, a JIŘÍ FAJT in *Prague*, edd. B. D. BOEHM – J. FAJT, s. 15–16 a s. 91, fig. 8.2, jako alegorický obraz „zvěstování“ narození Václava IV. a jeho křtu, zkomponovaný osobně Karlem IV. Vzhledem k unikátnosti takového projektu a zároveň k restaurování kaple před polovinou 19. a na počátku 20. století by bylo třeba ještě spolehlivěji ověřit původnost maleb, bohužel zachovaných jen ve fotografické dokumentaci. – Financování novostavby v Cáchách nesla ze svých zdrojů tamní kapitula, srov. jejich výčet v GÜNTHER BINDING, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, s. 43.
- 13 DAVID SUMMERS, *Real Spaces*, London 2003, s. 420–421. Tuto interpretaci podporuje i skutečnost, že položením základního kamene k hradbám Nového Města zahájil Karel klíčový generální sněm Českého království, jak upozornil MARTIN WIHODA, *Zlatá bula sicilská*, Praha 2005, s. 161.

hu jen okrajově.¹⁴ Druhá skupina uměleckých děl, jež Karel téměř jistě financoval, se v tomto rámci kloní spíše k pólu, který my již jako osobní nechápeme, totiž ke konstrukci legitimních forem moci a vlády prostřednictvím vizuálních a prostorotvorných médií, stručně řečeno k vladařské reprezentaci (přičemž pojem *reprezentace* zde užívám v „silném“ smyslu¹⁵). V rámci přetrvávajících relikvů archaické identifikace vladaře s jeho zemí a nezbytnosti sakrálního osvědčení jeho osoby stála vladařská reprezentace výtvarným uměním jak mimo identitu jednotlivce coby unikátní osobnosti v novodobém psychologickém smyslu, tak i mimo politickou aktivitu chápanou dnešním způsobem jako činnost instrumentální.¹⁶

Na hranici mezi první a druhou vytýčenou skupinou leží české korunační klenoty. Váží se ke svatováclavské účtě, jež se odvíjela od osobního vztahu, měla však rovněž klíčové místo v Karlově státoprávní koncepci.¹⁷ Všimněme si, že vyjmenované umělecké projekty druhé skupiny se systematicky váží k tématům Karlovy rodové, královské a císařské legitimacy. Velké měřítko těchto podniků a jejich efektivita se mohou zdát výjimečné, je tomu tak ale pouze z úzce českého hlediska. Při srovnání se zdrojem Karlovy inspirace, jímž byla tradice francouzského královského dvora, jde o akce spíše standardních rozměrů. Pozornost a nemalé prostředky, jež jim Karel IV. věnoval, nepochybně v prvé řadě vyplývaly z naléhavé potřeby legitimizovat rod Lucemburků na říšském i českém trůnu a v obrácené perspektivě demonstrovat význam Českého království a Prahy jako mocenské základny císaře přes jejich zeměpisně i historicky periferní polohy. Názorným příkladem takových motivací je zmíněné hromadné darování relikvií v relikviářích katedrálnímu pokladu, stejně jako translace těl sv. Víta a později i sv. Zikmunda: jejich smyslem bylo

14 JACQUES LE GOFF, *Král*, in: *Encyklopedie středověku*, edd. JACQUES LE GOFF – JEAN-CLAUDE SCHMITT, Praha 2002 (francouzský originál 1999), s. 305–320. Ke kategorii „soukromí“ srov. GEORGES DUBY, *Introduction: Private Power, Public Power*, in: *A History of Private Life*, II, *Revelations of the Medieval World*, edd. PHILIPPE ARIÈS – GEORGES DUBY, Cambridge – London 1988, s. 30–32.

15 DAVID SUMMERS, *Reprezentácia*, in: *Kritické pojmy dejín umenia*, edd. ROBERT S. NELSON – RICHARD SCHIFF, Bratislava 2004, s. 31–46; CARLO GINZBURG, *Representation. The Word, the Idea, the Thing*, in: TÝŽ, *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, New York 2001, s. 63–78. Srov. také MILENA BARTLOVÁ, *Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách vladařské reprezentace Jiřího z Poděbrad a českých stavů v době jagellonské*, in: *Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám*, edd. LENKA BOBKOVÁ – MLADA HOLÁ, Praha – Litomyšl 2005, s. 243–258; TÁŽ, *Reprezentace*, in: *Kultura jako téma a problém dějepiscův. Práce k poctě J. Marka*, Brno 2006 (v tisku).

16 K problematice metodického uchopení vztahu politiky a umění u Karla IV. srov. recentně K. OTAVSKÝ, *Die Sankt-Wenzelskrone*, zejm. s. 91; IVA ROSARIO, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge – Rochester 2000. Bez potřebné systematické reflexe se zabývá „politickou propagandou“ Karla IV. také PAVEL KALINA, *Praha 1310–1419*, Praha 2004.

17 M. WIHODA, *Zlatá bula*, s. 159–165.

především posílit sakrální hodnotu dosud v tomto směru nedostatečně vybaveného centra.¹⁸ Instruktivní je v obou ohledech rovněž srovnání s aktivitami vladařské reprezentace Karlova zetě Rudolfa Habsburského zvaného Zakladatel v Rakousích, či s rozsáhlou, ale díky územnímu rozptylu méně přehlednou výtvarnou reprezentací jeho syna Zikmunda.¹⁹

Modernistický pohled na výtvarné umění se neobešel bez představy tvůrčího a psychologicky určitého jednotlivce. V posledních desetiletích se ale zřetelně ukázalo, že projekce takového tvůrce do postavy výtvarníka je pro středověk s jeho dílenským provozem a řemeslnickým pojetím umělecké tvorby nevěrohodná. Umělecká osobnost se rozplývá mezi výtvarníkem, konceptorem a objednavatelem.²⁰ Významný posun ve studiu tématu výtvarného umění vznikajícího pro vladaře přinesla vlivná kniha Roberta Suckaleho, věnovaná v roce 1993 dvorskému umění Ludvíka Bavora.²¹ I když autor sám se veškeré psychologizaci a s tím související nepřiměřené individualizaci pečlivě vyhnul, někteří jeho následovníci upadají do pastí zmíněné modernistické projekce a spojují nový důraz na objednavatelské prostředí vladařských dvorů s metodicky nedostatečně reflektovanou, v zásadě romantickou představou o možnosti rekonstrukce osobního habitu, vkusu, myšlení a citění konkrétní osoby. I když to již není umělec, nýbrž objednavatel, zůstává metodický problém týž: Historické prameny, včetně uměleckých děl samých, se vykládají za pomoci nereflektované matrice novověkého a moderního pojetí, která je ale pro středověk neadekvátní. Rozsáhlé, bohaté a vysoce kvalitní umění podporované Karlem IV. či související s jeho dvorem nepochybně existovalo a mělo celoevropský vliv a dosah. Víme také, že panovník dovedně a rozsáhle využíval tradici výtvarné vladařské reprezentace i tradici zhmotňovat náboženské prožitky objednááním „votivního“ výtvarného díla. Můžeme z toho však usoudit, že poznáváme

18 Na tento aspekt upozornil K. OTAVSKÝ, *Die Sankt-Wenzelskrone*; srov. též JAROSLAV V. POLC, „Vášeň“ Karla IV. po ostatcích svatých, in: *Česká církev v dějinách*, ed. JIŘÍ KUTHAN, Praha 1999², s. 133–151 (první vydání 1980). Starší bádání rozvíjelo spíše spekulace na téma „sběratelství“ novověkého typu; srov. zejména K. STEJSKAL, *Umění*.

19 IMRE TAKÁČZ (ed.), *Sigismundus Rex et Imperator*, Budapest – Luxemburg 2006. Metodicky pozoruhodná je skutečnost, že v monografickém pohledu kulturně-historického východiska, založeného na výpovědi písemných pramenů, se téma výtvarné reprezentace ani v tomto případě vůbec nemusí objevit; srov. DANIELA DVOŘÁKOVÁ, *Rytier a jeho král. Stibor zo Stiboric a Žigmund Lucemburský*, Budmerice 2003.

20 Podrobněji s literaturou viz první kapitola knihy MILENA BARTLOVÁ, *Mistr Týnské kalvárie, český sochař doby husitské*, Praha 2004.

21 ROBERT SUCKALE, *Hofkunst des Kaisers Ludwig der Bayern*, München 1993. Ke konceptu dvorského umění srov. také M. BARTLOVÁ, *Vlastní cestou*, kde i další literatura.

jedinečné lidské a duševní ustrojení Karla IV. Lucemburského, že zjišťujeme jeho moderně pojaté ocenění estetické stránky uměleckého díla? A hlavně: můžeme tento soud považovat za natolik pevný, aby obstál ve funkci věcného důkazu při budování a dokazování vědeckých hypotéz? Domnívám se, že tomu tak není a že považujeme-li lásku a aktivní vztah k výtvarnému umění v psychologickém obraze Karla jako konkrétního člověka za „historický fakt“, překračujeme hranice možností historické či umělecko-historické analýzy a interpretace.

Nejvýznamnějším souborem umělecko-historických interpretací založených na hypotéze o hluboce osobním vztahu Karla IV. k jeho uměleckým objednávkám jsou ty, které se věnují katedrále sv. Víta. Vycházejí ze znění nápisu nad bustou císaře a krále v triforiu Svatovítské katedrály, jenž tvrdí, že Karel IV. „... založil tento nový Pražský kostel nákladným dílem, jak je zjevné, a nákladem vlastním se sám přičinil...“²² Představu o Karlovi jako o muži, který osobně určuje celkové utváření architektonického díla a společně s architektem rozhoduje tvůrčím způsobem i o jeho detailech, zdůvodnil v roce 1971 Reiner Hausherr a nezávisle na něm ji rozpracoval Jaromír Homolka ve velmi vlivné stati z roku 1978, vycházející z podnětů Karla M. Swobody a Viktora Kotrby.²³ Homolka přitom ještě neměl k dispozici pojem *konceptor*, který byl teoreticky rozpracován teprve nedávno, ale fakticky považuje Karla jako objednavatele za plnohodnotného tvůrce, který v harmonické souhře s architektem Petrem Parléřem formuluje nejen obecně ideovou náplň stavby, ale i její konkrétní propracování a materiální realizaci. Chór katedrály sv. Víta se tak stává detailně promyšleným zhmotněním panovníkovy koncepce sakrálního odůvodnění jeho vlády v Českém království. Zatím nesmělé kritické hlasy na adresu této koncepce se ozývají teprve několik posledních let.²⁴ Metodicky podobně jako Homolka však postupují i badatelé, kteří v posledním desetiletí nově interpretovali utváření Svatovítské katedrály

22 Transkripce a překlad ŠÁRKA LENOCHOVÁ, *Nápisy v triforiu katedrály sv. Víta na Pražském hradě*, Praha 2006, s. 129–130 (magisterská diplomová práce, PdF UK Praha).

23 REINER HAUSHERR, *Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 34, 1971, s. 21–46; JAROMÍR HOMOLKA, *Ikografie katedrály sv. Víta*, in: *Umění* 27, 1979, s. 564–575; KARL M. SWOBODA, *Peter Parler*, Wien 1940; VIKTOR KOTRBA, *Kdy přišel Petr Parléř do Prahy?*, in: *Umění* 19, 1971, s. 109–135. Naposledy toto pojetí bere za základ a rozvíjí MARC CAREL SCHURR, *Die Baukunst Peter Parlers*, Ostfildern 2003, s. 52–88.

24 Nezávisle na sobě R. SUCKALE, *Die Porträts Kaiser Karls IV.*, zejm. s. 204, pozn. 41; P. KALINA, *Praha*, s. 167–198; MILENA BARTLOVÁ, *Parlerbauten. Architektur – Skulptur – Restaurierung*, in: *Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 2004, s. 185–188 (recenze).

buď jako prostor ztělesňující memoriální funkce pro Karla a jeho rodinu,²⁵ nebo jako prostor pro korunovační rituál českého krále.²⁶ Ve všech třech případech se předpokládá, že katedrála sv. Víta byla Karlovým „*Eigenkirche*“, „vlastnickým kostelem“.²⁷ Obstojí ale takový základní předpoklad ve světle pramenů čtených bez interpretačního vzorce, který by už tento předpoklad obsahoval?

Základním problémem je rozpor mezi zmíněnou výpovědí nápisu nad Karlovou bustou v triforiu katedrály a zakladatelskou listinou. Ve světle skutečnosti, že nápisy v triforiu nelze považovat za spolehlivý historický pramen, pokládám za správnější klást větší důraz na fundační listinu.²⁸ Podle ní byl fundátorem katedrály sv. Víta v roce 1341 český král Jan Lucemburský. Ten daroval finanční prostředky metropolitní kapitule, zastoupené děkanem Arnoštem z Pardubic.²⁹ Byl to desátek z královských výnosů ze všech stříbrných dolů v zemi bez časového omezení, tedy potenciálně obrovská částka. Fundátor stanovil trojí účel jejího využívání: výstavbu a ozdobu hrobů sv. Václava a Vojtěcha, výstavbu a výzdobu nejprve nového chóru a pak celého kostela sv. Víta a konečně po jejím dokončení (a této třetí položce je v listině věnován největší prostor) *in perpetuis temporibus* zajišťování aniversarií pro všechny členy své rodiny, včetně zemřelých rodičů a první manželky Elišky. Jakkoli je nepochybné, že velkorysá nadace vznikla v dohodě s designovaným českým králem Karlem a souvisela především s budoucí slávou očekávaného

25 MICHAEL V. SCHWARZ, *Felix Bohemia, sedes imperii*, in: *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, ed. TÝŽ, Luxemburg 1997, s. 123–154.

26 P. CROSSLEY, *Bohemia sacra*; TÝŽ, *Bohemia sacra et Polonia sacra. Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals*, in: *Folia Historiae Artium*, series nova 7, 2001, s. 49–68.

27 Doslova P. CROSSLEY, *Bohemia sancta*, s. 344. Inspirací této formulace je pravděpodobně HANS SEDLMAYR, *Die gotische Kathedrale Frankreichs als europäische Königskirche*, in: TÝŽ, *Epochen und Werke*, Wien 1959, s. 182–199.

28 Podrobně Š. LENOCHOVÁ, *Nápisy*, a MILENE BARTLOVÁ, *The Prague Cathedral Triforium Revisited: the Inscriptions and More*, British Archeological Association Annual Conference Proceedings 2006 (v tisku). Fundační listina, vydaná 20. října 1341 v Praze, je otištěna v *RBM IV*, ed. JOSEF EMLER, Praeae 1892, s. 411–412, č. 1029, s. chybnou lokalizací do Avignonu. Datum 23. 10. a královu „navštěvu slavnostního zasedání kapituly“ uvádí bez důkazů WÁCSLAW WLADIWOJ TOMEK, *Dějepis města Prahy*, I, Praha 1855, s. 553. Z dosavadních badatelů fundační listinu zcela vážně bere v úvahu pouze R. HAUSHERR, *Zu Auftrag*, snaží se ji však uvést do kompromisního souladu s triforiovým nápisem. KLÁRA BENEŠOVSKÁ, *Gotická katedrála – architektura*, in: *Katedrála sv. Víta v Praze*, ed. ANEŽKA MERHAUTOVÁ, Praha 1994, s. 25–65, se listinou rovněž zabývá na s. 25–26, nad její výpověď však zcela nadřazuje Homolkovu interpretaci a nazývá katedrálu „Karlovým kostelem“ podle H. SEDLMAYERA, *Die gotische Kathedrale*. Zmínkou o nijak nedoložených patronátních právech českých knížat a králů ke kostelu se snaží překlenout (výslovně nevedený) protiklad mezi výpovědí nápisu v triforiu a fundační listinou MARIE KOSTÍLKOVÁ in *Petr Parlér*, Praha 1999, s. 154.

29 Děkan byl zodpovědný za majetek kapituly. Viz ZDEŇKA HLEDÍKOVÁ, *Pražská metropolitní kapitula, její samospráva a postavení do doby husitské*, in: *SH 19*, 1972, s. 5–46.

arcibiskupství, zůstává přece skutečností, že Jan vydal fundační listinu za Karlovy dlouhodobé nepřítomnosti a že tento akt logicky souvisel s jeho lucemburskou závětí z předchozího roku.³⁰ Markrabě je tu navíc zmíněn pouze jako prvorozený z fundátorových potomků. Jan Lucemburský ovšem v únoru 1342 odjel na dva roky z Čech a vládu zde *de facto* zanechal Karlovi. Oba vladaři společně s Janem Jindřichem Lucemburským a Arnoštem z Pardubic vykonali slavnostní položení základního kamene 21. listopadu 1344 při příležitosti předání pallia nově jmenovanému arcibiskupovi a povýšení pražské diecéze. Tři roky, které uplynuly od nadace, musely být využity na přípravu projektu a kopání základů, neboť slavnost pokládání základního kamene nelze považovat za úplný počátek prací na stavbě. S prostředky darovanými králem v plném rozsahu zodpovědnosti a společně se svými dalšími rozsáhlými finančními zdroji hospodařila svatovítská metropolitní kapitula, kterou je nutno považovat v souladu se zněním donační listiny a vzhledem k ekonomické a správní tradici její samostatnosti za stavebníka katedrály.³¹ Viditelným dokladem je přítomnost podobizen ředitelů stavby z řad svatovítských kanovníků v triforiu katedrály. Karel IV. mohl mít s metropolitní kapitulou nadstandardní vztahy, ta však byla ve věcech týkajících se jejího vlastního účelu, totiž zajišťování slavnostních bohoslužeb v širokém kontextu, značně samostatná, a to i ve vztahu k (arci)biskupovi.³²

Katedrála se nestavěla na zelené louce, nýbrž nahradila starší stavby. Postup nahrazování byl komplikovaný, odráží se v některých formálních prvcích gotické stavby a jeho klíčovým parametrem byla nezbytnost, aby se nikdy nezastavily liturgické funkce chrámu. Právě ty tvoří obecně jed-

30 K situaci v letech 1340–1341 srov. Jiří SPĚVÁČEK, *Jan Lucemburský a jeho doba 1296–1346*, Praha 1994, s. 546–548; LENKA BOBKOVÁ, *Velké dějiny země Koruny české, IVa, 1310–1402*, Praha – Litomyšl 2003, s. 181–183. Beneš Krabice z Weitmile chybně uvádí Janovu donační listinu až při příležitosti položení základního kamene v roce 1344; viz FRB IV, ed. JOSEF EMLER, Pragae 1884, s. 495.

31 Z dnešního hlediska nejasné a nepřehledné vztahy mezi kapitulou, biskupem a králem při stavbě katedrály byly pravděpodobně u tak nákladného a komplikovaného podniku běžné; srov. k tomu výklad o katedrále v Amiens, jak jej podávají DIETER KIMPEL – ROBERT SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1995², s. 28–31. Obecnou charakteristiku otázky s těžištěm ve starším středověku podává G. BINDING, *Baubetrieb*, s. 31–100. Vzhledem ke konkrétní situaci v Praze, jak ji analyzovala Z. HLEDÍKOVÁ, *Pražská metropolitní kapitula*, je třeba zdůraznit právě roli kapituly. Tuto interpretaci podporují rovněž formulace Arnoštových statut z roku 1350 o břemenech arcibiskupa a kanovníků ke stavbě chrámu; srov. *Statuta Metropolitanae ecclesiae Pragensis*, ed. ANTONÍN PODLAHA, Praha 1905, s. 20–21.

32 Z. HLEDÍKOVÁ, *Pražská metropolitní kapitula*. Srov. zejména vizitační nařízení citované zde na s. 17: to doporučuje kanovníkům, aby se s císařem dohodli na nové osobě sakristana, což zdůvodňuje – již výše zmíněnou – skutečnost, že císař jako rozmnožitel katedrálního pokladu na tom má právem zvláštní zájem, nikoli např. jeho patronátním či fundátorským právem (k němu srov. pozn. 28). K otázce též CHRISTIAN FREIGANG, *Werkmeister als Stifter*, in: *Nobilis arte manus. Festschrift für Antje Middeldorf-Kosegarten*, Dresden 2002, s. 244–264.

nu ze základních souřadnic utváření jakékoli církevní architektury, přesto však byly při dosavadních uměleckohistorických interpretacích zpravidla opomíjeny, nebo nanejvýš brány v úvahu jako zdroj popisu jednotlivých objektů v kostele.³³ Liturgické funkce *ecclesiae pragensis* jsou zatím soustavněji studovány pro románské období, víme však o obecně platné, pro nás dnes až neuvěřitelné setrvačnosti liturgických forem.³⁴ Na všeobecné rovině můžeme říci, že kostelní stavba sv. Víta musela být vždy připravena splňovat čtveru funkcí: musel zde být prostor pro každodenní ritus kapituly, jak se formoval v průběhu staletí její existence, a pro liturgické funkce biskupství (od 1344 arcibiskupství). Zcela pominout nelze ani farní funkci pro Pražský hrad, zpočátku patrně i pro Hradčany. Kostel byl rovněž centrem úcty k zemskému patronu sv. Václavovi a musel být utvářen tak, aby zde mohl fungovat poutní provoz; sv. Vít i sv. Vojtěch byli z tohoto hlediska méně významní. Teprve poslední funkce souvisí s panovníkem – chrám sv. Víta byl korunovačním kostelem českých knížat a králů, což nepochybně souviselo s pradávnu tradicí existence knížecího stolce v prostorech dnešního Hradu.³⁵ Pohřebním kostelem českých králů učinil chrám až Karel IV., aniž by sem byl přenesl své předchůdce (stěží tedy lze hovořit o inspiraci St. Denis sv. Ludvíka): náhrobků v chórových kaplích se dostalo pouze těm, kdo byli pohřbeni již v románském kostele. V gotické chórové partii při tumbě sv. Víta bylo založeno také (arci)biskupské pohřebiště.³⁶

Nově budovaná gotická katedrála sv. Víta zdědila všechny tyto funkce a musela být projektována tak, aby jim vyhověla. Umístění biskupského chrámu přímo v areálu královského hradu je neobvyklá konstelace, opakovaná doslova snad pouze na Wawelu v Krakově. Můžeme počítat s tím,

33 Záslužnou výjimku tvoří upozornění PAVLA KALINY, *Praha*, s. 172, na význam liturgie pro koncepci Svato-vítské katedrály a pro docenění metropolitní kapituly jako stavebníka. Nemohla jsem zde již vzít v úvahu vystoupení téhož badatele na konferenci *Kunst als Herrschafts-Instrument* (květen 2006, Praha), v němž došel k obdobným závěrům jako já v tomto textu.

34 JANA MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ – DAVID EBEN, *Organizace liturgického prostoru v bazilice sv. Víta*, in: *Castrum pragensis* 2, 1999, s. 227–240. Výčet „funkcí katedrály“ ALBERT KUTAL, *Gotické sochařství*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, I/1, Praha 1984, s. 238; K. BENEŠOVSKÁ, *Gotická katedrála*, s. 26, se týká funkcí symbolických, nikoli liturgických ve vlastním slova smyslu, právě o ty však v naznačeném metodickém pohledu jde.

35 JAN FROLÍK – ZDENĚK SMETÁNKA, *Archeologie na Pražském hradě*, Praha – Litomyšl 1997, s. 48–49; DUŠAN TŘEŠTÍK, *Počátky Přemyslovců*, Praha 1999, s. 342; TÝŽ, *Mýty kmene Čechů (7.–10. století). Tři studie ke „starým pověstem českým“*, Praha 2003, s. 156–167; srov. též M. WIHODA, *Zlatá bula*, s. 119.

36 MILENA BRAVERMANOVÁ – MICHAEL LUTOVSKÝ, *Hroby, hrobky a pohřebiště českých knížat a králů*, Praha 2001, zejm. s. 39–44 a 51–62; *Pohřbívání na Pražském hradě a jeho předpolích*, I/1, in: *Castrum Pragensis* 7, 2005, zde na s. 26–28 přehledná tabulka pohřbů českých panovníků včetně sekundárních uložení. Z konfrontace s popisem situace od Beneše Krabice z Weitmile (*FRB* IV, s. 547–548) vyplývá, že dnes schází náhrobky tří Habsburků: královny Guty a dvojité náhrobek jejího bratra Rudolfa a Rudolfa zvaného Kaše.

že takové soužití mělo asi značný vliv na nadstandardní posílení panovníkovy role při fungování, správě, výstavbě i výzdobě chrámu. To však ještě neznamená, že bychom měli přesvědčivý důvod, proč úplně nadřadit právě panovníkův vliv nad všechny ostatní shora vyjmenované funkce kostela. Z tohoto hlediska se ukáže, že některé specifické rysy architektonické podoby Svatovítské katedrály musíme vyložit právě z nutnosti navázat na místní liturgické potřeby a tradice. V půdorysu chrámu, jak jej poznáváme z dochované části a ze založení hlavní lodi kolem roku 1390, zabíral chór – tedy prostor určený arcibiskupovi a kapitule – polovinu celkové velikosti stavby.³⁷ Domnívám se, že se sem měly vejít liturgické prostory určené pro oba chóry bývalého románského kostela a navíc pro Karlem nově založený sbor mariánských mansionářů (představu o možnosti dvou chórů gotické katedrály, stavebně replikující románskou dvouchórovou baziliku, jak ji nedávno navrhli Marc C. Schurr a Jiří Kuthan, vyvrací neexistence takového architektonického tvaru v základech z doby kolem 1390).³⁸ Dominanci jižního vstupu (*hostium magnum*) původně ovlivnila především vzájemná konstelace chrámu a panovníkova paláce, stalo se tak ale už u románské baziliky.³⁹ Nová katedrála na toto řešení navázala mj. také proto, že pravděpodobně právě tento vstup byl zároveň vstupem pro poutníky, kteří přicházeli ke hrobu sv. Václava; naopak panovníkovi mohl být spíše určen menší vstup pod královskou oratoří (*hostium minus* ?), označený královským znakem. Dnes má královská oratoř podobu, kterou jí dal Benedikt Ried po roce 1490, avšak její existenci již v době budování katedrály dokládá schodiště, jež na ni vede. Rovněž architektonická samostatnost kaple sv. Václava, koncipované jako uzavřený kvadratický prostor vymykající se slohovým konvencím katedrální gotiky, navazuje na řešení v předchozím kostele, kde byla zachována v hmotě zdiva jižní apsida původní svatovítské svatyně se světcovým pohřbem.⁴⁰ To nepochybně souvisí i se skutečností, že z hlediska správního, organizačního a především majetkového byla Svatováclavská kaple dosti samostatnou jednotkou, poměrně volně spojenou

37 Srov. DOBROSLAV LÍBAL, *Zaniklá gotická loď svatovítské katedrály*, in: Zprávy památkové péče 54, 1994, s. 288–294.

38 M. C. SCHURR, *Die Baukunst*, s. 67; JIŘÍ KUTHAN, *K vizi posvátné Prahy císaře Karla IV.* in: ČNM, řada historická, 173, 2004, č. 1–2, s. 21–50. K otázce původního plánu srov. příspěvky z konference o věžích gotických katedrál otištěné v Umění č. 5, 47, 1999, a vídeňský rys č. 16 821 (k němu HANS J. BÖKER in Prague, edd. B. D. BOEHM – J. FAJT, s. 181–182).

39 Narys rekonstruovaného půdorysu románského kostela podle předběžných výsledků doktorské práce Jany Maříkové, připravované na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, je otištěn na s. 120 in *Pohřbívání na Pražském hradě*. Děkuji autorce za konzultaci v této i dalších otázkách.

40 *Tamtéž*.

s metropolitní kapitulou.⁴¹ Konfigurace dveří v dnešní svatováclavské kapli zřetelně odpovídá požadavkům poutního provozu, kdežto souvislost kaple s novým korunovačním obřadem, jak jej zformuloval Karel IV., spočívala pouze ve vyzvednutí královských insignií z komory, přístupné z rohu kaple.⁴² Poněvadž neznáme elevaci románské baziliky, nemůžeme vyloučit, že také za unikátním, a tudíž obtížně vyložitelným konceptem řady bust v obou triforiích nestála reminiscence na cosi z místní tradice.⁴³ Interpretace ve smyslu symbolu „nebeského Jeruzaléma“ jsou sice platné, avšak představují velmi všeobecnou rovinu středověkého výkladu chrámu, takže nemohou posloužit pro osvětlení konkrétních, tím spíše unikátních řešení.⁴⁴

Nechci samozřejmě upírat Karlu IV., že společně se svým otcem cíleně zvolil pro novostavbu chrámu architektonickou formu, totiž klasickou francouzskou katedrálu. Stejně tak volba Petra Parléře druhým *magistrem operis*, jež mohla podléhat panovníkovu schválení, byla nepochybně uměleckou volbou, nyní ve smyslu přizpůsobení stavby střeoevropským poměrům, i když nelze spoléhat na doslovné znění nápisu v triforiu, podle něž měl Karel svého architekta do Prahy skutečně „přivést“.⁴⁵ Nepochybně také rozhodoval o podobě svých osobních donací v katedrále, jakou byl velmi neobvyklý výběr mozaiky na exteriér stavby. Tam, kde šlo o jím samým financovaná jednotlivá umělecká díla, mohl sám volit umělecké formy či ikonografii, i když stejně dobře také mohl jen schvalovat volbu svých poradců či volbu arcibiskupa a kapituly.⁴⁶ V širším smyslu lze mít za to, že Karel IV. požadoval

41 Z. HLEDÍKOVÁ, *Pražská metropolitní kapitula*, s. 10–11.

42 P. Crossley v *Bohemia sacra a Bohemia sacra et Polonia sacra* nesprávně a nadsazeně interpretuje úlohu Svatováclavské kaple v korunovačním obřadu podle Karlova korunovačního řádu, přestože VIKTOR KOTRBA, *Kaple svatováclavská v pražské katedrále*, in: *Umění* 8, 1960, s. 329–356, zřetelně ukázal, že zde měla význam jen okrajový. Srov. též P. KALINA, *Praha*, s. 172.

43 Podrobněji viz M. BARTLOVÁ, *The Prague Cathedral Triforium*.

44 KALIOPI CHAMONIKOLA, *Die Idee des himmlischen Jerusalems und die Triforiumsgalerie im Prager Veitsdom*, in: *Umění* 46, 1998, s. 4–18; hlavním zdrojem je V. KOTRBA, *Kaple svatováclavská*. K historicky korektnějšímu symbolickému výkladu středověkého chrámu srov. především MARTIN BÜCHSEL, *Ecclesiae symbolorum cursus completus*, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 9, 1983, s. 69–88. Srov. také kritiku celé této symbolické koncepce: WILHELM SCHLUNK, *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem: a Fiction of German Art History*, in: *The Real and the Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art*, ed. BIANCA KÜHNEL, Jerusalem 1999, s. 275–285.

45 K věrohodnosti nápisů srov. pozn. 28. PETER MORAW, *Schwäbisch Gmünd, Kaiser Karl IV. und Peter Parler im deutschen Reich des späten Mittelalters*, in: *Parlerbauten. Architektur – Skulptur – Restaurierung*, Stuttgart 2004, s. 19–24, dokládá, že mnohem pravděpodobnější je představa, že Petrovi prestižní post pomohl získat někdo ze skupiny „königsnahen“ (císařských úředníků), pocházejících ze Švábského Gmündu.

46 Arcibiskupa Arnošta z Pardubic označuje nejen za zakladatele, ale i za stavebníka chrámu kronikář František Pražský; viz *FRB IV*, s. 438.

po svých umělcích „císařský styl“ a stanovil, co by měl vyjadřovat.⁴⁷ Velmi pravděpodobně lze také na Karlovu osobní preferenci odkázat rozšíření, či snad dokonce sám vznik výrazové formy sakrálního identifikačního portrétu.⁴⁸ Připisovat vladaři autorský tvůrčí podíl na architektonickém díle však považují za příliš nadsazené. Ostatně i Jan Očko z Vlašimi ve své řeči po vladařově smrti připomněl, že Karel měl větší zásluhy než jen chrám postavit, totiž že jej ozdobil „slitým zlatem, gemami a drahými kameny“.⁴⁹

Právě katedrály sv. Víta se týkal nedávný krizový moment dosud dominantně přijímaného výkladového systému. Po „znovuobjevení“ původní královské hrobky Karla IV. byli historikové umění nuceni připustit, že některé předchozí výkladové konstrukce hlubších významů katedrální stavby neobstály, neboť počítaly s totožností české královské s dnes dochovanou habsburskou hrobkou. Uvedením motta ze závěrečného dialogu hlavních hrdinů Ecova románu *Jméno růže* přitom Klára Benešová výstižně upozornila⁵⁰ na jedno paradigma našeho pojetí středověku, které podle mého mínění leží v základech moderního sklonu k „přeinterpretování“ tehdejšího umění, jehož typickým příkladem je umění karlovské doby v Čechách. Čím více totiž ve svém vlastním životě a světě postrádáme řád, a to především řád duchovní, tím intenzivněji jej promítáme do minulosti. Extrémními případy takové projekce jsou esoterní výklady.⁵¹ I v rámci vědy však máme tendenci předpokládat, že např. něco tak ohromného a velkolepého jako katedrála muselo obsahovat především duchovní osnovu, zatímco veškeré praktické okolnosti, jako třeba liturgický provoz či dobové sociální vztahy, musely být při-

47 K pojmu „císařský styl“ v malířství a sochařství Karla IV. viz MILENA BARTLOVÁ, *Výtvarné umění*, in: LENKA BOBKOVÁ – MILENA BARTLOVÁ, *Velké dějiny země koruny české, IVb, 1310–1402*, Praha – Litomyšl, 2003, s. 239 a 254; TÁŽ, *Parlerbauten*; Jiří FAJT in *Prague*, edd. B. D. BOEHM – J. FAJT, s. 3–22. M. C. SCHURR, *Die Baukunst*, s. 137, zařazuje do podobné kategorie i architektonický styl Svatovítské katedrály.

48 ANTONÍN MATĚJČEK, *Podíl Čech na vzniku portrétu ve XIV. století*, in: *Umění 10*, 1937, s. 65–70; JAROSLAV PEŠINA, *Podoba a podobizny Karla IV.*, in: *Universitas Carolina II, Philosophica 1*, Praha 1955, s. 1–17; FRIEDRICH POLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, Worms 1988, zejm. s. 27–30; I. ROSARIO, *Art and Propaganda*.

49 Řeč arcibiskupa pražského Jana Očka z Vlašimi in *FRB III*, ed. JOSEF EMLER, Pragae 1882, s. 423–432, zde s. 427. V rámci žánru učeného sermonu se na tomto místě objevuje srovnání Karla se Šalamounem, který chrám boží pouze vystavěl.

50 K. BENEŠOVSKÁ, *Ideál a skutečnost*; srov. TÁŽ, *Aménagement des tombeaux royaux dans la cathédrale de Prague à l'époque des Luxembourg*, in: *Hortus artium medievalium 10*, 2004, s. 65–74. K umístění starší hrobky srov. M. BRAVERMANOVÁ – M. LUTOVSKÝ, *Hroby*, s. 39–45; JANA MAŘÍKOVÁ A KOL., *Předběžná zpráva o průzkumu staré královské hrobky v chóru katedrály sv. Víta na Pražském hradě*, in: *Castrum Pragense 6*, 2005, s. 99–124.

51 Mám na mysli solidní esoterní literaturu (např. MICHAEL ESCHBORN, *Karlstein. Das Rätsel um die Burg Karls IV.*, Stuttgart 1971), nikoli pouhé komerční odvary. Oblíbeným předmětem esoterních interpretací se stávají zejména půdorys Nového Města pražského a výzdoba Staroměstské mostecké věže (srov. zejména MILAN ŠPŮREK, *Praga mysteriosa*, Praha 2003?).

nejlepším sekundární. Snaha vzdorovat mocenskému nátlaku oficiální a povinné marxisticko-leninské ideologie s jejím odmítáním jakéhokoli spirituálního rozměru umění i všeho, co souviselo s církví a náboženstvím, v české vědě po čtyři desetiletí tento idealizující sklon jen posilovala. Právě podrobné studium uměleckých objednávek Karla IV. na Karlštejně ale ozřejmilo, jak „nepořádně“ se mohl projekt realizovat: ve velké věži měly být původně běžné místnosti, obložené polodrahokamy v kapličce sv. Kateřiny, obložené stěn kaple sv. Kříže deskovými obrazy či použitím plastických aplikací na nich jsou až druhotná rozhodnutí.⁵²

„Středověcí lidé“ (budiž zde na chvíli dovolena tato paušální generalizace) žili ve světě, jehož podstatou a základní osnovou byl boží řád – jednotný systém organického uspořádání s centrem v Bohu a okrajem v zászvětí, zahrnující vše od prachu země k hvězdám na nebi. Právě jakožto jednotný řád byl tento svět smysluplný, takže bylo možné číst z hvězd lidské osudy a z jednotlivého slova biblického textu odvozovat morální závazky panovníka. Za formální odraz tohoto řádu lze považovat scholastickou *summu*, vzniklou ovšem jako intelektuální nástroj zvládnutí krizové situace, kdy se ukázalo jako potřebné zahrnout do stávajícího řádu i předkřesťanský antický racionalismus a naopak omezit vliv arabského fatalismu.⁵³ Nikoho by však nenapadlo předpokládat, že je možné tento řád ztělesnit hmotně v díle vytvořeném člověkem: takovou představu umožnilo až 19. století, i když vědecké formulace se tato romantická fikce dočkala – snad příznačně – až v letech restituce zbytků tradičního společenského řádu po chaosu druhé světové války.⁵⁴ Ve výtvarných uměleckých dílech nebylo ve středověku třeba řád konstruovat, protože byl samozřejmým prostředím přirozeného světa. I když počátky rozkladu, který už scholasticky zvládnout nešlo, se datují právě do první poloviny 14. století, plně se prosadil až o staletí později. Měli bychom si vždy zůstat vědomi toho, že duchovní řád jako základ výkladů středověkého výtvarného umění patří k našim projekcím. Ty jsou sice nevyhnutelné, ale můžeme – a máme – o nich alespoň vědět.⁵⁵

52 *Magister Theodoricus*, ed. Jiří FAJT, katalog výstavy, Národní galerie v Praze 1997; *Court Chapels – Dvorské kaple*, ed. Jiří FAJT, Praha 2004.

53 Srov. ZDENĚK KRATOCHVÍL, *Mýtus, filosofie, věda*, I–II, Praha 1993, s. 187–221.

54 ERWIN PANOFSKY, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951.

55 Vtiskování řádu dění minulosti je ovšem charakteristikou jakéhokoli historického výkladu; srov. výstižně DUŠAN TŘEŠTÍK, *O co skutečně jde v českém dějepísectví?*, in: TÝŽ, *Češi a dějiny v postmoderním očistci*, Praha 2005, s. 100–119. Zde mám na mysli jinou rovinu, totiž představu, že otisk spirituálního řádu byl intencí tvůrců.