

ABSTRAKT: *Příspěvek se zabývá problematikou autorství Petra Parléra, magistera operis a sochaře pražské katedrály sv. Víta mezi léty 1356–1397. Dosavadní historiografické konstrukce sledují Petra Parléra buď jako autora konkrétních sochařských děl, nebo jeho činnost neodůvodněně „rozpouštějí“ do neosobní činnosti sochařů při stavbě. Vnitřně strukturovaná kamenosochařská dílna ovšem pracovala pod jeho vedením s návrhy, které dovolují rozpoznatelnost „korporátního“ svatovítského Parlérova stylu, na druhou stranu ale nevylučují jedinečná autorská díla, jejichž význam a provedení jsou dány výjimečností objednávk. Dekonstrukce Parlérovy tvorby a popírání jeho sochařské činnosti nejsou odůvodněné a vycházejí z chybné interpretace svatovítských účtů (Rüffer). Naopak je nosné dále sledovat iniciátorství Petra Parléra při vzniku krásného slohu přímo v katedrále sv. Víta a nelze při tom opomínat ani druhou generaci svatovítských sochařů – Václava a Jana Parléra, specializované kameníky pražské hutě od roku 1377. Jejich podíl na krásnoslohem sochařství a obchodně úspěšném exportu sochařských děl pod značkou „ymago de Praga“ je znovu aktualizován. Místem, kde tato mnohočetná díla vznikala, byla nejspíše svatovítská huť v kooperaci s kanovníky metropolitní kapituly. Je ale otázkou, zda export opukových soch krásného slohu z Prahy nemohly zabezpečovat i jiné dílenské či obchodní subjekty, které mohly být personálně s parlérovskou hutí propojené.*

KLÍČOVÁ SLOVA: Petr Parlér; svatovítská huť; krásný sloh; ymago de Praga

Petr Parlér and the sculptors of the St. Vitus Lodge

ABSTRACT: *This paper deals with the question of the authorship of Peter Parlér, master operis, and the sculptor of the St. Vitus Cathedral in Prague between the years 1356–1397. Existing historiographical constructions either trace Peter Parlér as the author of specific sculptural works or unjustifiably “dissolve” his activity into the impersonal activity of sculptors during the construction. Nonetheless, the internally structured stone sculpture workshop worked under his direction with designs that allow for the recognizability of Parlér’s “corporate” St. Vitus style, but which on the other hand do not exclude unique original works whose meaning and execution are determined by the uniqueness of the commission. Deconstructing Parlér’s work and denying his sculptural activity is not justified and is based on a misinterpretation of the St. Vitus accounts (Rüffer). On the contrary, it is worthwhile to further trace the initiation of Petr Parlér in the creation of the “beautiful style” directly in St. Vitus Cathedral, and in doing so, the second generation of St. Vitus sculptors, Václav and Jan Parlér, specialist stonemasons of the Prague workshop from 1377, cannot be neglected. Their contribution to beautiful style sculpture and the commercially successful export of sculptural works under the brand “ymago de Praga” is once again updated. The place where these multiple works were created was probably the St. Vitus lodge in cooperation with the canons of the Metropolitan Chapter. However, it is questionable whether other workshops or commercial entities, which may have been personally connected with the Parlér workshop, may have exported beautiful style sculptures from Prague.*

KEYWORDS: Petr Parlér; St. Vitus workshop; beautiful style; ymago de Praga

Psát o Petru Parléri a fungování sochařské části svatovítské hutě se může zdát zbytečné, neboť jde o téma ve speciální literatuře dostatečně detailně probírané a diskutované a našemu milému jubilantovi důvěrně známé. Na druhé straně je to ale téma kontroverzní, a tím vlastně zajímavé, neboť jako červená nit se v bádání vine (autorkou ani jubilantem nesdílená)¹ skepse k množství inovací, které se s Petrem Parlérem spojují a které se raději nahlížejí jako invence někoho jiného, ideálně jiného uměleckého prostředí, odkud Petr Parlér převzal tvůrčí impulsy. Děje se tak nejen v jeho hodnocení coby architekta a stavitele katedrály

sv. Víta, ale též v hodnocení jeho sochařské činnosti.

Petr Parlér strávil ve vedení stavby katedrály více než čtyřicet let života (1356–1397), tedy neuvěřitelně dlouhou dobu, kdy kombinoval tvůrčí činnost – návrhy stavby a jejích detailů – s ryze praktickou činností vedoucího-ředitele hutě. Vedoucími stavby a správci financí byli kanovníci svatovítské kapituly, do podoby stavby zasahoval výrazně panovník i pražští arcibiskupové a každodenní provoz řídil parlér neboli polír, někdy i dva. O detailech provozu hutě jsme zpraveni jen dílčím způsobem. Týdenní stavební účty se dochovaly pouze pro krátké období mezi

■ Poznámky

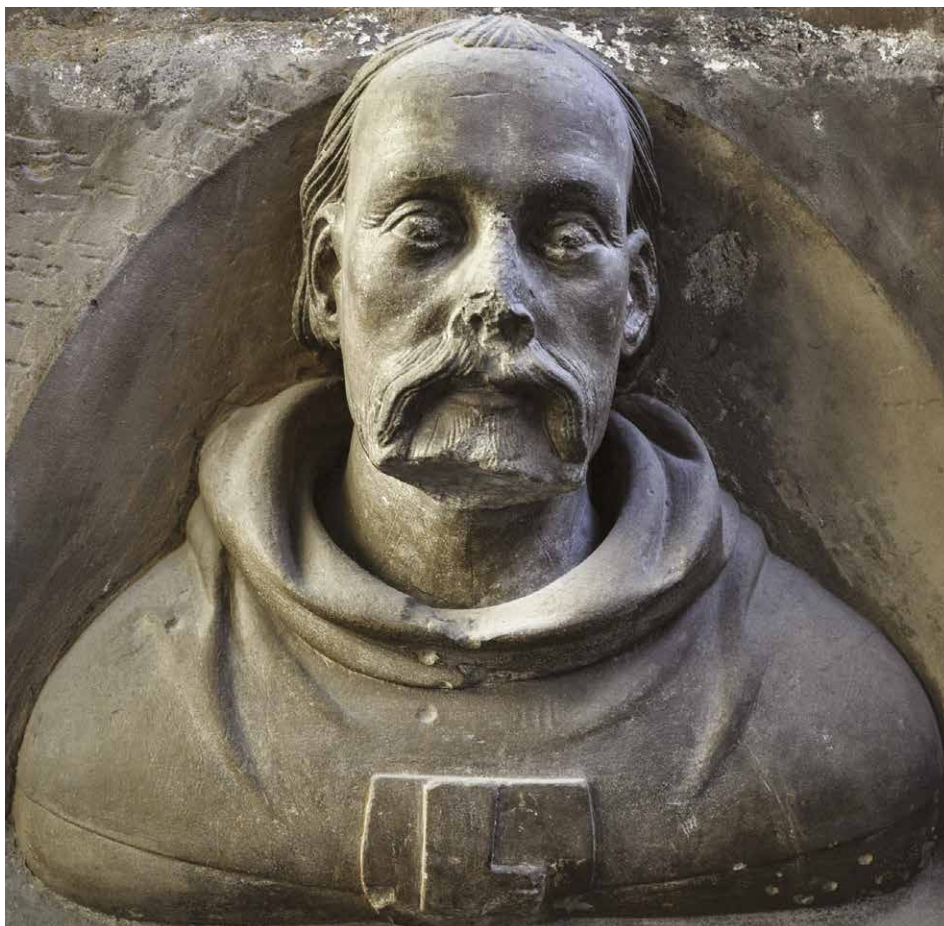
1 Petr Macek, Exkurz: Petr Parlér a jeho místo v evropské architektuře, in: Petr Jindra – Michaela Ottová (edd.), *Nad slunce krásnější: Plzeňská madona a krásný sloh*, Plzeň–Praha 2020, s. 62–82. – Klára Benešová, Einige Randbemerkungen zur Anteil von Peter Parler am Prager Veitsdom, in: *Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung: Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd (17.–19. 7. 2001)*, Stuttgart 2004, s. 117–126; katalogovým způsobem představují Parlérovy invence Klára Benešová a Ivo Hlobil, in: Taťána Petrasová – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Řevnice–Praha 2017, kat. č. 44, 55, s. 182–185, 209–210.

Obr. 1. Petr Parlér a svatovítská huť, Bysta Petra Parléra, kolem 1375, pískovec, zbytky polychromie a zlacení. Praha, katedrála sv. Víta, triforium. Foto: Fototéka Ústavu pro dějiny umění FF UK. Foto: Kamil Wartha, před rokem 2003.

léty 1372 a 1378;² mnohé lze vyčíst ze stavby samotné či ze staveb současných a jejich vybavení. Právě v týdenních účtech jsou jmeny uvedeni konkrétní specializovaní kameníci (sochaři), které však až na výjimky nemůžeme spojit s konkrétními díly. Kolik času trávil Petr Parlér na stavbě a kolikrát vzal do ruky dláto či majzlík, sice nevíme, ale rozhodně lze předpokládat, že důležité činnosti a rozhodnutí se bez něj neobešly.³ Jsme také zpraveni o tom, že kameníci svatovítské huť působili i na jiných stavbách, stejně jako Petr Parlér.⁴

Představa o neuvěřitelně aktivním a tvůrčím umělci, který obsáhl svou činností všechny umělecké druhy, vymyslel nové obrazové a architektonické formy a zásadně přetvořil jejich typologii, je pro některé badatele iritující.⁵ Snad je to tím, že většinou postrádají opakovaně zažívanou zkušenost jedinečnosti stavby pražské katedrály, jejích stavebních detailů a vybavení, a proto jim uniká výtvarná výjimečnost dochovaných sochařských děl a jejich vzájemné souvislosti.⁶ Těmto badatelům, kteří popírají činnost Petra Parléra jako sochaře, připadá vhodnější ponechat vznik dochovaných sochařských děl v neosobním vakuu činnosti huť, z níž je našťastí vyjmout nemůžeme, neboť jsou pevnou součástí stavby. Tito autoři lehkým perem škrtnou více než sto let přemýšlení a bádání o sochařské činnosti Petra Parléra, ze které učinili historiografický konstrukt, a přitom nepovažují za nutné vyrovnat se s názory svých předchůdců nebo nabídnout alternativní badatelskou konstrukci následující po dekonstrukci. Tento přístup snad vychází ze situace, kdy literatury je opravdu již velmi mnoho a vytvořit si názor na proměnlivý badatelský diskurz je časově a odborně velice náročné.⁷

Připusťme, že dříve vášnivě vedená odborná diskuse zaměřená na určení autorství a vymezení osobního stylu Petra Parléra vůči jiným kameníkům-sochařům v huť⁸ a míry jeho odpovědnosti za koncepci, umístění a podobu soch v katedrále i mimo ni se dnes může někomu zdát nedůležitá a nezajímavá, zejména s ohledem na dějiny formální analýzy a komplikovanou, nacionalismem kontaminovanou historiografii našeho oboru. Ivo Hlobil v nedávno vydaném společném textu s Petrem Chotěborem nepochybně správně navrhuje zabývat se autorstvím Petra Parléra zvláště v rovině návrhů sochařských děl – kresebných či plastických – a u výjimečných kusů i v rovině provedení ztracené kresby na kamenný blok, jež je analogií podkresby deskového obrazu.⁹ Tento postup



1

■ Poznámky

2 Joseph Neuwirth, *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378*, Praha 1890. – Ivo Hlobil, Huť svatovítské katedrály za Petra Parléra, in: kolektiv autorů, *Petr Parlér: Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, s. 11–14. – Marek Suchý, Příběh stavby Pražského kostela v letech 1372–1378, in: Jana Maříková-Kubková a kol., *Katedrála viditelná a neviditelná I, Průvodce tisíciletou historií katedrály sv. Víta, Václava, Vojtěcha a Panny Marie na Pražském hradě*, Praha 2019, s. 236–258.

3 Suchý (pozn. 2).

4 Viz latinský nápis nad bystou Petra Parléra v triforiu. Konkrétně se zde vyjmenovávají: chór kostela Vše ch svatých, chór kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem a vedení stavby vltavského mostu. – Hlobil (pozn. 2), s. 153. Dnes víme, že šlo především o stavbu Staroměstské mostecké věže. Kamenické značky shodné se svatovítskou huťí byly (v desítkách výskytů) nalezeny Alešem Pospíšilem i na chóru kostela sv. Barbory v Kutné Hoře.

5 Jens Rüffer, *Petr Parler Baumeister und Bildhauer?*, in: Markus Hörsch (ed.), *Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer? Zu einem Grundproblem der Mediävistik*, Ostfildern 2021, s. 105–210. Tento názor nekriticky převzali Hynek Látal a Agnieszka Patala: Hynek Látal (rec.), Jiří Kuthan, *Parlérův mýtus. Rod Parlérů – dílo a jeho ohlas, Umě-*

ní LXXI, 2023, s. 286–288. – Agnieszka Patala (rec.), Petr Jindra and Michaela Ottová (edd.), *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh, Umění LXXII*, 2024, s. 71–75. Superkritický a v literatuře dávno odmítnutý pohled Pavla Kaliny neznají: Pavel Kalina, *Was Peter Parler a sculptor?*, *Acta Polytechnica* 38, 1998, s. 75–85.

6 Shrnutí literatury k podílu Petra Parléra na vzniku nových typů v rámci různých uměleckých druhů a krásného slohu: Jindra–Ottová (pozn. 1). – Ivo Hlobil – Petr Chotěbor, *Náhrobky přemyslovských panovníků v katedrále sv. Víta – memoriální funkce a sochařská imaginace*, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (edd.), *Imago Imagines II. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, Praha 2019, s. 340–367. – Ivo Hlobil, *Petr Parlér sochař*, in: *Petr Parlér* (pozn. 2), s. 20–31.

7 Jen souhrn dosavadní literatury by vydal na samostatný článek či knihu. Velmi nápomocné jsou v tomto ohledu články Ivo Hlobila, poctivé v reflexi dosavadních názorů i v přemýšlení o hutních pramenech.

8 Viz např. Jiří Fajt (rec.), Helena Dáňová – Ivo Hlobil (edd.), *Těšínská Madona a vzácné sochy Petra Parléra, Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69, 2006, s. 421–432.

9 Hlobil–Chotěbor (pozn. 6). V týdenních účtech se uvádějí „formy“, šablony, které zhotovoval Petr Parlér pro ostatní kameníky. – Hlobil (pozn. 2), s. 21.



Obr. 2. Petr Parlář, parlář Jindřich, Mistr Oswald a svatovítská huť, Sv. Václav, 1373, opuka, polychromie. Praha, katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava. Foto: Jan Gloc (Správa Pražského hradu), 2016.

Přemysla Otakara I. či vybraných byst v triforiu, např. Beneše Krabice z Weitmile, nebo monumentálních soch Staroměstské mostecké věže.¹¹

Výše popsany recentní přístup je dnes podříván sice raritním, ale dosti výrazným názorem, že Petr Parlář sám sochařem nebyl a soubor soch – volných či architektonických – v katedrále sv. Víta vytvořili blíže neurčení kameníci, kteří mohli působit dokonce i mimo katedrální huť, například v dílnách v pražských městech, a díla do katedrály pouze dodávali. Na podobu soch tak magister operis údajně žádný vliv neměl.¹² Do parlářovského diskurzu, který dříve sochaře Petra Parláře pojímal zejména v rovině sporů o autorství konkrétních soch – zda byl autorem Petr Parlář, parlář Jindřich, nebo někdo jiný –, se dnes dostává generální odmítnutí jeho tvůrčí a kamenosochařské činnosti i faktické role magistra operis. Popírá se tak nejen dosavadní bádání, ale zvláště Parlářův klíčový význam pro sochařství poslední třetiny 14. století v Praze, vznik krásného slohu nevýmaje. Petr Parlář se tím odsuzuje k nicotnosti z hlediska vývoje středoevropského sochařství. Přemyslovské náhrobky ve svatovítském ochozu, socha sv. Václava v jemu zasvěcené kapli, soubor 21 byst vnitřního triforia, sochy madon a piet krásného slohu – díla koncepčně a umělecky jedinečně sevřená a promyšlená, která uvedla do umění zcela novou formu kultického „imago“, jež mělo ovlivnit příslušnou ikonografii na více než dalších sto let –, to vše mělo vzniknout vlastně *nahodile*, bez Parlářova invenčního a konkrétního zásahu, pravděpodobně s tichým předpokladem autochtonního vývoje uměleckých forem v blíže nekonkretizovaných souvislostech.

Obzvláště pikantní je, že se tento názor objevuje v situaci, kdy petrografické průzkumy soch krásného slohu, blízce souvisejících se jmenovanými díly svatovítské hutě – ve Slezsku, na území řádu německých rytířů, ve Vídni, Bavorsku, ale i jinde v Evropě –, už nedovolují

– tedy návrh a případně rozvržení na kámen Petrem Parlářem – Hlobil předpokládá i na tzv. „marginálních“ architektonických skulpturách – maskách, chrličích apod. Ty prováděli specializovaní kameníci-sochaři, které spojujeme s monumentálním sochařstvím, nikoliv tzv. běžní kameníci. Petrovo autorství konceptu, návrhu a kresby na kámen je dle této teorie aplikováno pouze na sochy na stavbách, které s jistotou Parlář vedl, a netýká se tolik soch dochovaných mimo katedrálu.¹⁰ Ivo Hlobil, stejně jako další recentní autoři, sledoval autorství sochy v logice

fungování sochařského řemesla jako více či méně zřetelné kolektivní akce. Vycházel z předpokladu vnitřně strukturované specializované kamenosochařské dílny s vícerymi osobnostmi uvnitř, která pracovala pod jedním koncepčním vedením s návrhy, jež dovolují rozpoznatelnost „korporátního“ svatovítského Parlářova stylu, ale na druhou stranu nevylučují jedinečná autorská díla, jejichž význam a provedení jsou dány výjimečností objednávky. V této linii uvažování je pak možné a nosné přemýšlet o autorství Petra Parláře v případě sochy sv. Václava, náhrobku

■ Poznámky

10 Ivo Hlobil, Skulptury Staroměstské mostecké věže Karlova mostu – zjevné i skryté, in: Kubínová–Benešová (pozn. 6), s. 122–165, zde s. 147.

11 Hlobil (pozn. 2). – Milena Bartlová, Petr Parlář, in: Maříková–Kubková (pozn. 2), s. 169–171. – Michaela Ottová, Autorství a krásný sloh v sochařství, in: Jindra–Ottová (pozn. 1), s. 40–52.

12 Rüffer (pozn. 5), s. 159–164.



3

Obr. 3. Petr Parlér a svatovítská huť, Náhrobek Přemysla Otakara I., gisant, 1377, opuka. Praha, katedrála sv. Víta, Saská kaple. Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., 2016.

pochybovat o jejich původu v Praze, neboť jsou zhotoveny z pražské, tzv. zlaté opuky.¹³ Pražský fond soch krásného slohu je tím obohacen o nová díla – ne jen o několik, ale o více než dvě desítky (!) soch, na jejichž původu se starší bádání nedokázalo shodnout. Připisovalo je Petru Parlérovi a svatovítské huti či sochařům inspirovaným jejich činnostmi (Mistrům Krumlovské a Toruňské madony) nebo je považovalo za doklad paralelních stylových jevů v jiných uměleckých oblastech (nebo dokonce za díla předcházející a iniciující sochařství pražského krásného slohu). Dnes je nepochybné, že jde o typ *ymago de Praga*, tedy sochy krásného slohu, jejichž široká obliba je doložena i archivními prameny.¹⁴ Kde přesně tyto vysoce kvalitní krásnoslohé opukové sochy vznikaly a jaký byl jejich poměr k parlérovské huti a samotnému Petru Parlérovi, se proto zdá být klíčovou otázkou pro současné bádání. Na jedné straně zde existuje nijak nový, v literatuře mnohokrát tematizovaný předpoklad vzniku krásného slohu ve svatovítské huti,

iniciovaného Petrem Parlérem, autorem náhrobku Přemysla I., sochy sv. Václava či Plzeňské madony, a následně rozvíjeného jeho dvěma syny (Václavem a Janem), kteří převzali vedení svatovítské hute v 90. letech 14. století.¹⁵ Na straně druhé je pak neurčitá představa blíže neznámých kamenosochařských dílen v Praze, o jejichž spojení s parlérovskou hutí zatím bohužel nic nevíme, ale tvoří „jeden tok stejné řeky“.¹⁶ Iniciátorská díla krásného slohu našťastí nalézáme přímo v katedrále: sochu sv. Václava (před 1373), náhrobek Přemysla I. (1377) a některé z podobizen triforia. Jeho vrcholná díla se zde rovněž nacházejí: bysta Václava z Radče (před 1385), konzoly s prvotním hřichem a s měsícem

■ Poznámky

13 Pražský původ kamene a sochařů je potvrzen u tak vynikajících děl, jako je např. náhrobek Arnošta z Pardubic v Kladsku (Jakub Ďoubal, Průzkum a restaurování náhrobku Arnošta z Pardubic v kostele Nanebevzetí Panny Marie v Kladsku, in: Ivo Hlobil – Helena Dáňová – Klára Mezihráková – Dalibor Prix [edd.], *Uprostřed Koruny české: Gotické a rané renesanční umění východních Čech, 1250–1550, I, Studie*, Praha 2020, s. 509–516); konzola s Mojžišem v kostele

sv. Janů v Toruni; Kristus na hoře Olivetské na Malborku (Monika Jakubek-Raczkowska [ed.], *Rzeźba kamienna czeskiego stylu pieknego z lat 1380–1400 na terenie państwa zkonu krzyzackiego w Prusach. Material-technika-styl-funkcja*, Malbork–Toruń 2022, kat. č. 14, 8, s. 455, 357–364); tzv. Kristus bolení zubů v dómu sv. Štěpána ve Vídni (Franz Zehetner – Robert Linke – Gertrude Zowa, *Der „Zahnwehhergott“ von St. Stephan in Wien*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 3–4, 2016, s. 425–437); Pieta ze Seeonu v Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově (Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimische Produktion*, Petersberg 2017, s. 119–136) a mnohá další (viz též Jindra–Ottová [pozn. 1], s. 85).

14 K problematice obchodu s uměním v Praze, včetně exportu soch, naposledy Jan Dienstbier – Martin Musílek, *Pražští malíři ve světle písemných pramenů*, in: Petr Skalický – Jan Fiřt – Anežka Mikulcová (edd.), *Středověké nástěnné malby v Praze: Kapitoly*, Praha 2023, s. 36–49, zvl. 46–48.

15 Shrnutí dosavadní literatury přináší v poslední době např. Kvapilová (pozn. 13), Ottová (pozn. 2), Hlobil (pozn. 2) nebo Jakubek-Raczkowska (pozn. 13).

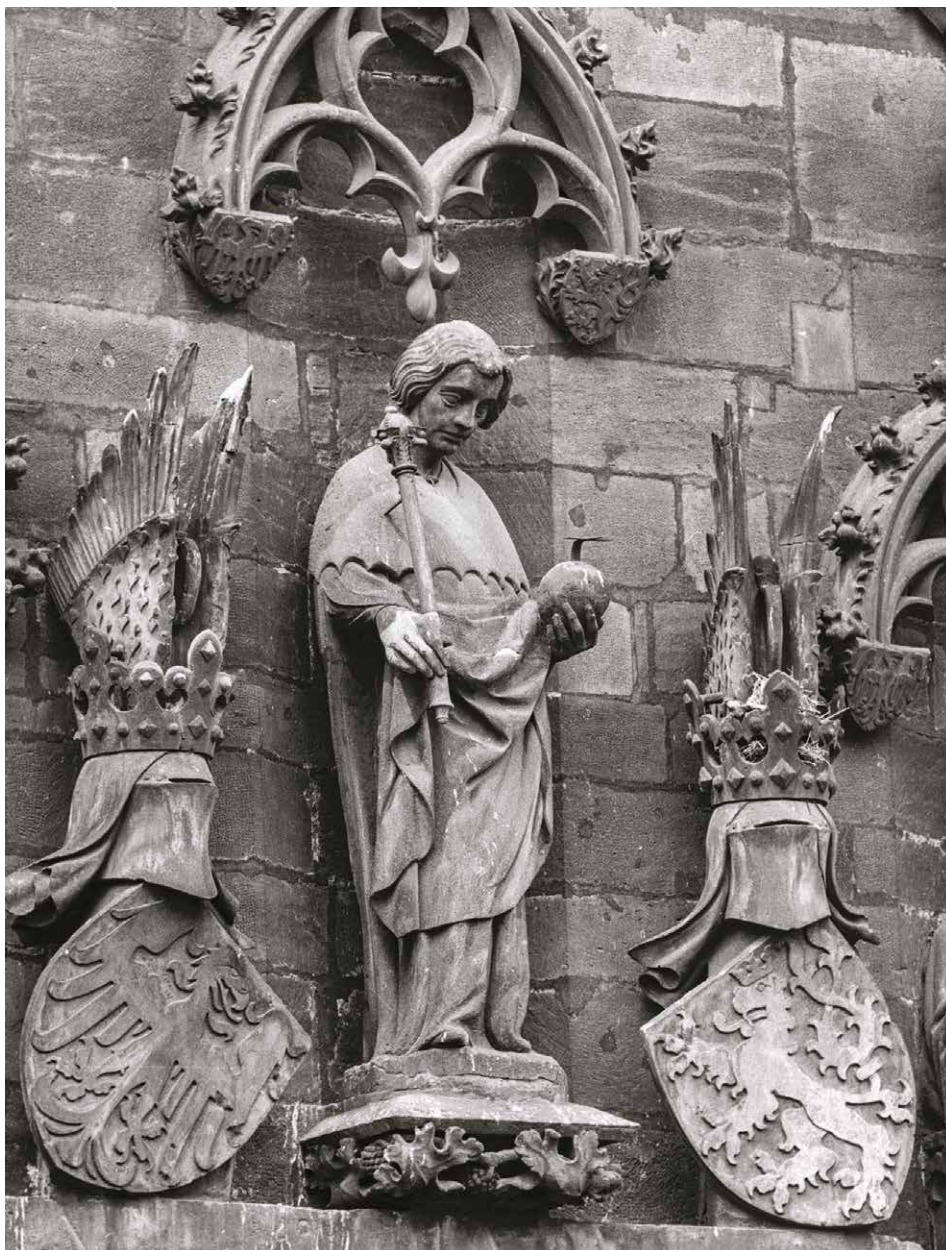
16 Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźby czeskiego stylu pieknego w Prusach. Rozwazania o forme*, in: Jakubek-Raczkowska (pozn. 13), s. 103–124, zde s. 124.



4

Obr. 4. Petr Parléř a svatovítská huť, Bysta Beneše Krabice z Weitmile, kolem 1375, pískovec, zbytky polychromie. Praha, katedrála sv. Víta, triforium. Foto: Jan Glac (Správa Pražského hradu), 2005.

Obr. 5. Petr Parléř a svatovítská huť, Sv. Vít, kolem 1378, pískovec. Praha, Staroměstská mostecká věž, východní strana. Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., 2016.



5

pro nedochované sochy Bolestného Krista a Assumpty v závěru katedrálního chóru (1385) nebo obraz Svatovítské madony s vyřezávaným rámem (před 1396). V parléřovském kontextu nelze zapomínat ani na sochy na průčelí Staroměstské mostecké věže (před 1378), které patří mezi první doklady formulace krásného slohu. Odmítnout tezi o vzniku krásného slohu a jeho aplikaci v prostředí Parléřem vedené svatovítské hutě je ve světle těchto hmotných dokladů pochybné.

Týdenní stavební účty pražské katedrály jsou výjimečným pramenem ke stavbě a výplatám pracovníků stavebních profesí mezi léty 1372 a 1378.¹⁷ Zachycují převážně platby za „hrubou stavbu“, dovoz a opracování stavebních kamenů, tesání chrličů, konzol a dalších architektonických prvků a jejich osazování. Stavebním účetním byl tehdy kanovník kapituly Ondřej Kotlík, jenž od roku 1375 zastával též funkci ředitele stavby.¹⁸ Tento zásadní pramen byl opakovaně analyzován a interpretován, po dosud nepřekonané edici Josefa Neuwirtha zejména Ivo Hlobilem a naposledy velmi podrobně též Markem Suchým.¹⁹ Že by nás v účtech čekala nějaká zcela překvapivá a nová zjištění, se tedy nezdá příliš pravděpodobné.

Z účtů plyne jednoznačně vedení stavby magistrem operis Petrem Parléřem, kterému náležel vysoký fixní plat 56 grošů týdně a další příplatky. Objevuje se přirozeně vždy na prvním místě, přičemž jeho plné označení *magister operis Petrus* je nesoustavně alternováno zkrácenými variantami *magister Petrus*, *magister operis* nebo pouze *magister*. Vzhledem k Petrově dlouhodobě stabilnímu postavení v huti a utilitární povaze účtů nebylo víc potřeba a záměna s jiným Petrem nebo jiným mistrem byla vyloučena. Výkonny stavbyvedoucí – polír (*parlerius*) – byl uváděn na druhém místě s fixním platem 20 grošů v letní sezóně a 16 grošů v zimě. Následují kameníci pod souhrnným nadpisem *in hutta lapicide*. Placeni byli za zhotovené kusy dle předem stanovené úkolové mzdy. Počet kameníků v huti značně kolísal, průměrně jich bývalo vypláceno kolem

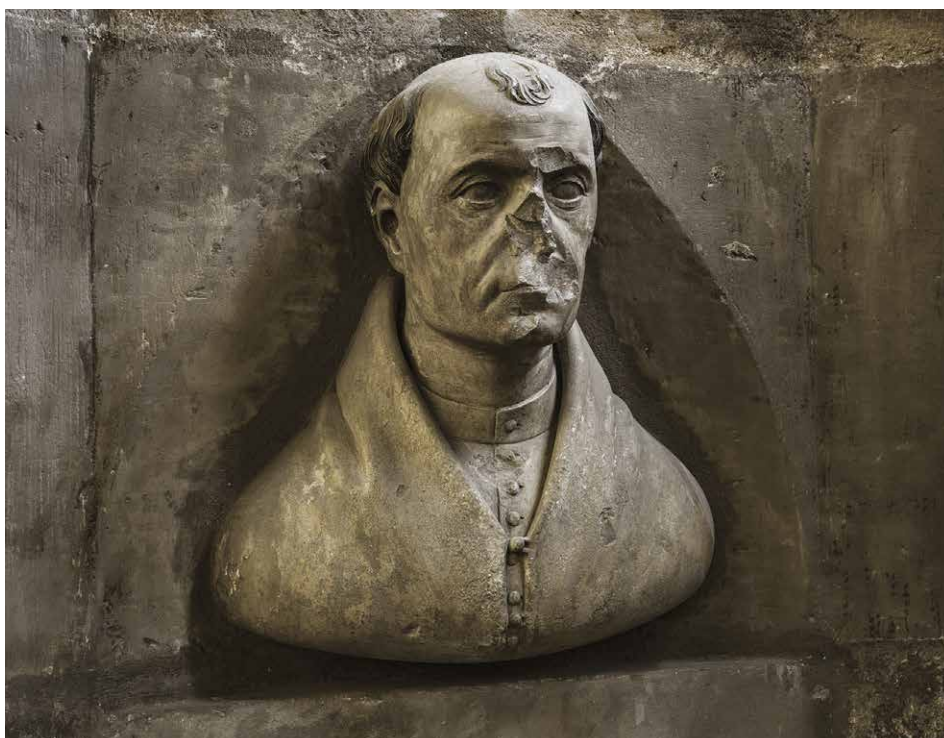
■ Poznámky

17 Neuwirth (pozn. 2).

18 Suchý (pozn. 2), s. 258–260. Výjimkou ze zaměření účtů na hrubou stavbu jsou platby za inkrustace svatováclavské kaple, za mramorovou náhrobní desku královny Guty mistru Tilmanovi (nedochováno) a za náhrobek Přemysla I.

19 Ivo Hlobil, Parléřovská huť a stavba katedrály sv. Víta za Karla IV. (1344/1346–1378), in: Zdeněk Mahler – Petr Chotěbor – Ivo Hlobil, *Katedrála sv. Víta: Díl první: Stavba*, Praha 1994, s. 49–82. – Ivo Hlobil, Huť Svatovítské katedrály za Petra Parléře, in: *Petr Parléř* (pozn. 2), s. 11–14. – Marek Suchý, *Solutio hebdomadaria pro structura templi Pragensis. Stavba svatovítské katedrály v letech 1372–1373, Castrum Pragense* 5, Praha 2003. – Suchý (pozn. 2).

dvaceti, v době největšího stavebního boomu v roce 1377 až 36. Pokud se mezi kameníky objeví někdo jménem Petr, vždy je buď identifikován přídomkem (např. *de Dlazení*), nebo svou příslušností ke kameníkům, takže opět nemohlo dojít k záměně. Totéž platí pro veškeré další pracovníky uváděné s titulem mistr, kteří se od hlavního mistra stavby (*magister operis*) jednoznačně odlišují svým řemeslem (např. *carpentarius*) nebo jménem. Elitní skupinu kameníků-sochařů tvořili ti, kterým bylo propláceno zhotovování architektonických skulptur, hlavic, figurálních chrličů, masek a podobně.²⁰ Důležité je zmínit, že v hutních účtech se neobjevují, až na výjimky, platby za sochařská díla, která bychom dokázali přesně identifikovat. Nenalezneme zde platby za monumentální sochy, náhrobky ani bysty triforií, tedy díla, která existují a která dnes díky stavebním dějinám umíme přesně datovat do doby zachovaných týdenních účtů. Mezi jmény kameníků rozeznáváme Michala Savojského, který asi pracoval i na Staroměstské mostecké věži,²¹ nebo Henricha – Jindřicha, od roku 1375 políra, který v huti končí roku 1378. S parléřem Jindřichem je spojována platba vázaná na sochu sv. Václava (asi osazení) a předpokládá se jeho autorství v případě Pieti od sv. Tomáše v Brně. V letech 1381–1387 asi působil v Brně ve službách Jošta Lucemburského a poté v Kolíně nad Rýnem.²² Mezi kamenosochaři se uvádějí také *magister* Rutger a kameníci Herman a Warnhofer, jejichž práci většinou nedokážeme konkretizovat, jen víme, že roku 1377 dostali zapláceno za 25 chrličů pro odvodnění vysokého chóru.²³ V téže roce jsou poprvé uváděni i specializovaní kameníci Václav a Jan, synové Petra Parlěře, jako příjemci plateb za dekorativní skulptury (masky).²⁴ Oba se stali na sklonku otcova života vedoucími hutě – *magistry operis*. Václav roku 1397, Jan po bratrově odchodu do Vídně roku 1398; ve vedení stavby zůstal do roku 1406. Oba tedy pravděpodobně měli za sebou sochařskou činnost delší než dvacet let, jinak by pro ředitele stavby, svatovítské kanovníky, mohli být stěží relevantní náhradou za Petra Parlěře. S Václavem bývají spojovány sochy na vídeňské svatoštěpánské jižní věži, navrženo bylo jeho autorství také u bysty Václava z Radče, blízké soše sv. Petra ze Slivice a Krumlovské madoně.²⁵ S Janem bývají spojovány skulptury na jižní věži pražské katedrály, zejména dvě zoomorfní konzoly nad ochozem první etáže. Dále se mu přisuzuje socha Madony ze Šternberka s jeho pravděpodobnou signaturou.²⁶ I když po roce 1378 stavební účty chybí, postup stavby a dochované



6

sochařské vybavení katedrály nedovolují pochybovat o stálé přítomnosti vysoce kvalifikovaných kameníků-sochařů v huti. Sochařské mistrovství a neopakovatelnost konkrétních řešení dokládají nejen bysty tzv. horního triforia, ale také zoomorfní reliéfy nad průchody v pilířích chóru ve výši obou triforií.²⁷ Srovnání s monumentálními sochami krásného slohu snese i nepříliš známý soubor vynikajících maskaronových konzol pod opěrnými oblouky, krytých kružbovými vimperky. Jde o deformované zvířecí či lidské hlavy organicky prorůstající listovím, provedené v jedinečné živosti a plasticitě prostupujících se prostorových plánů. Listy prorůstají lidské, zvířecí a architektonické tvary a naopak. I tento soubor vznikl do svěcení chóru katedrály roku 1385.²⁸ Stavební fáze doby uzavření a svěcení chóru je již obdobím, kdy předpokládáme vznik nejstarších soch krásného slohu, konkrétně Madony plzeňské a Madony třeboňské (obě před, respektive k roku 1384).²⁹ V katedrále tuto fázi zastupují již zmíněná opuková bysta Václava z Radče a konzoly pro sochy Assumpty a Bolestného Krista přímo v závěru katedrálního chóru. Do následného období konce 14. století a doby kolem roku 1400 jsou díky logice stavebních postupů datované sochařské detaily na jižním

²² Michaela Ottová, Jindřich z Gmündu, dříve Jindřich IV. Parlér, in: Jindra–Ottová (pozn. 1), s. 42–44.

²³ Kameník Herman se nově objevuje v huti roku 1375, kdy dostal zapláceno za několik týdnů práce na architektonické skulptuře. Kameník Warnhofer byl v téže roce vyplacen za práci na hlavici pod sanktuarium v kapli sv. Václava. – Suchý (pozn. 2), s. 249, 244.

²⁴ Oba od 10. dubna 1377. Oba mají již mistrovský titul. Tovaryšské cesty absolvovali pravděpodobně již v době předcházející. – Josef Neuwirth, *Peter Parler von Gmünd – Dombaumeister in Prag und seine Familie: Ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Künstlergeschichte*, Prag 1891, s. 46.

²⁵ Lothar Schlutes, *Plastiky v chrámu sv. Štěpána ve Vídni: Od Rudolfa IV. k Maxmiliánovi I.*, in: *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, Wien 1991, s. 80–81.

²⁶ Ivo Hlobil, *Šternberská madona: Krásná socha krásného slohu*, Šternberk 2007. – Robert Novotný – Michaela Ottová, *Šternberská madona*, in: Jindra–Ottová (pozn. 1), s. 230–233, kat. č. I/16.

²⁷ Petr Chotěbor – Petr Měchura, *Katedrála sv. Víta. Architektura a její výzdoba*, in: Milena Bravermanová – Petr Chotěbor (edd.), *Koruna království. Katedrála sv. Víta a Karel IV.*, Praha 2016, s. 14–77, zvl. s. 53–57.

²⁸ Ibidem, s. 56–57, obr. 1–4. – Aleš Mudra (rec.), Jana Maříková-Kubková a kol., *Katedrála viditelná a neviditelná: průvodce tisíciletou historií katedrály sv. Víta, Václava, Vojtěcha a Panny Marie na Pražském hradě*, *Studia Mediaevalia Bohemica* XI, 2019, s. 85–93, zde s. 90.

²⁹ Michaela Ottová, Petr Parlér jako autor sochařských konceptů a konkrétních děl, in: Jindra–Ottová (pozn. 1), s. 45–52, 50.

■ Poznámky

²⁰ Neuwirth (pozn. 2), *passim*.

²¹ Jakub Vitovský, *Staroměstská mostecká věž*, in: Ondřej Šefců, *Karlův most*, Praha 2007, *nestr.*



7

průčelí velké věže, spojované s Janem Parlě-
řem. Jde o zmiňované koutové konzoly v podobě
zvířecích monster či menší konzolové masky.³⁰
Jejich srovnání s monumentálními díly krásného
slohu je opět namístě, v sofistikovaném a jem-
ném pojetí tvarů i ve zpracování hřív či vlasů
kompozitních bytostí. Vznik krásného slohu
a jeho aplikace přímo sochaři katedrální hutě,
Petra Parlěře nevyjímaje, jsou v naznačené per-
spektivě nepochybné.

Pomyslnou smrtelnou ránu sochaři Petru
Parlěři se pokusil zasadit Jens Rüffer, a to ra-
dikální interpretací nejvýznamnějšího prame-
ne, který parlěřovské bádání od počátku bere
za pevný doklad jeho sochařské činnosti. Jde
o jeho autorství v případě náhrobku Přemysla I.,

k němuž je dochován záznam o platbě roku
1377 ve zmíněných týdenních účtech stavby
svatovítské katedrály.³¹ Rüffer odmítá, že lze
uvedené označení magister Petrus (ve formě da-
tivu magistro Petro) spojit s Petrem Parlěřem.³²
To však naprosto odporuje logice čtení staveb-
ních účtů, neboť z kontextu záznamů vyplývá,
že může jít jen a pouze o Petra Parlěře. Navr-
žená varianta, že by šlo o jakéhosi neznámého
kamenického mistra působícího ve městě, kte-
rý dostal zaplacenou za jednorázovou zakázku,
je neopodstatněná – je to hypotéza bez opory
v písemných i hmotných pramenech a s nulo-
vou schopností vysvětlit problém, který chce
řešit. Přehlíží přitom základní fakt, že pracuje-
me s knihou výdajů svatovítské hutě. Platba je

Obr. 7. Jan Parlěř a svatovítská huť, *Madona ze Šternberka*,
kolem 1390, opuka, polychromie. Římskokatolická farnost
Šternberk, zapůjčeno do Arcidiecézního muzea Olomouc, inv.
č. P 1270. Foto: Markéta Ondrušková (Muzeum umění Olo-
mouc), 2014.

provedena přímo z příkazu panovníka, Karla IV.,
a její neobvyklá výše 15 kop grošů je adekvátní
celoročnímu platu kmenového kameníka nebo
platu magistra operis za více než tři týdny.³³
Jaký by měli zadavatelé důvod přenechat takto
významnou zakázku někomu působícímu mimo
huť? Outsourovali snad také vytesání ostatních
panovnických náhrobků, byst a dalších sochař-
ských prací v triforiích, které v účtech nefigurují?
Absurdní hypotéza.

Smrtící rána nezasáhla svůj cíl. Navržená de-
konstrukce je postavena na očividně plytkých,
účelově a chatrně zkonstruovaných předpokla-
dech; je to dekonstrukce bez konstrukce, vlast-
ně pouhé „de“, které sotva může cokoli přeho-
dotit. Petr Parlěř tedy pokus o dekonstrukci své
sochařské činnosti ustál. Stále tak musí být po-
važován za autora, kterému se podařilo skloubit
požadavky námětu, významu a funkce s výtvar-
nými aspekty středoevropské sochařské tradice
a vlastními inovacemi v umělecky dokonalý a vy-
soce funkční celek, jak to dokládá nejen náhro-
bek Přemysla I. Otakara, ale i protější náhrobek
Přemysla II. Otakara, připsaný mu na základě
stylově-kritické metody. Toto konstatování ne-
vyklučuje princip kolektivního či šířeji definova-
ného autorství, který je užitečný zejména právě
v hutním prostředí, kde se objevují nejen od-
lišnosti v přístupech dalších specializovaných

■ Poznámky

30 Ivo Hlobil, *Sochařská výzdoba velké věže*, in: *Petr Parlěř* (pozn. 2), s. 130–133.

31 Neuwirth (pozn. 2), s. 324: „Nota: de mandato domi-
ni Imperatoris feci sepulchrum domino Ottakaro primo
regi Boemie et solvi magistro Petro XV. sexag. gr.“

32 Dle Rüffera mohl být magister Petrus v podstatě
kdokoliv. Zrušil jeden názor, sdílený badateli více než
sto let, a nabídl hned čtyři varianty „řešení“. Podle první
z nich je mistr Petr uvedený v účtu za náhrobek identic-
ký s Petrem Parlěřem, ale neznámá to, že je autorem
náhrobku – pouze přijal platbu! Jako druhou variantu
udává, že mistr Petr je blíže neznámým specializova-
ným kameníkem ze svatovítské hutě, který není jinde
zmíněn. Třetí varianta: mistra Petra prameny neuvádějí
mezi pražskými měšťany, byl proto kameníkem, který
dostal zadání pouze vytvořit náhrobek. Vysoká cena
a rozhodnutí císaře v tom nehrají roli. A čtvrtá, ještě
méně pravděpodobná varianta: mistr Petr byl pražským
měšťanem a byl zapsán v cechovním bratrstvu sv. Lu-
káše, kde ho ovšem neumíme identifikovat. – Rüffer
(pozn. 5), zvl. s. 159–164.

33 Suchý (pozn. 2), s. 260.

Obr. 8. Jan Parlér a svatovítská huť, Monstrum, kolem 1400, Praha, katedrála sv. Víta, jižní věž. Foto: Petr Chotěbor, 2009.

Obr. 9a–b. Jan Parlér a svatovítská huť, Maskaronové konzoly kryté vimperky, kolem 1400 (obnoveno v 19. století), pískovec. Praha, katedrála sv. Víta, opěrný systém. Foto: Petr Chotěbor, 2011.

kameníků-sochařů, pracujících pod Parlérovým vedením, ale dokonce i stylové polohy více či méně přesahující koncept stylové jednoty. Jejich souběžná existence v jedné době je charakteristická zejména pro výjimečné tvůrčí prostředí, jakým Parlérova huť zajisté byla. Stylové pojetí konkrétních soch flexibilně reagovalo na objednatelské požadavky týkající se obsahové i formální stránky děl, na významový a funkční kontext stavby i na díla jiných prvotřídních sochařů.³⁴ Také proto byla Parlérova huť ideálním místem pro vznik kultických obrazových forem krásného slohu v 70. a 80. letech 14. století a není žádný důvod vyřazovat Petra Parléra, ale ani ostatní hutní sochaře z účasti na jejich vzniku.

Klíčovou otázkou pro další bádání zůstává, zda se samotná katedrální huť stala střediskem produkce krásnoslohých soch pro obchod pod značkou *ymago de Praga*. Značka postupně nabyla takového evropského věhlasu, že sama prodávala sochy, aniž by objednatel musel mít předem představu, co mu bude doručeno.³⁵ Její slávu šířily zejména peregrinace intelektuálních elit, jejichž příslušníci studovali na pražské univerzitě či měli velmi blízko k pražskému církevnímu a panovnickému dvoru, řeholní kongregace nevýmaje. V této souvislosti bude důležité pokračovat v objasňování jejich objednatelských strategií, tj. zda šlo primárně o důvody kultické, církevně-politické, ekonomické, či obecně pouze o demonstraci příslušnosti k nejvyšší elitě.³⁶ Přitom je třeba mít na paměti, že krásný sloh je ve své podstatě uměním církevním, nikoliv dvorským, a předmětné sochy byly určeny do míst intenzivního kultu.³⁷

Při řešení otázky, kde sochy na export vznikaly, zjednodušeně zda v huti, nebo ve městě, je asi namístě úvaha, proč by svatovítské kanovníci, kteří řídili a financovali stavbu katedrály, takto luxusní a úspěšnou produkci vykazovali mimo rámec hutě, z níž vzešla. Pro kapitolu by to zaručeně znamenalo ztráty na financích i na prestiži, nemluvě o bezprostředním přístupu k umělcům schopným produkovat na nejvyšší úrovni kultická díla, přitahující zástupy věřících, nebo vybavení nových oltářů v době, kdy strmě rostla odpustková praxe a počty oltářních fundací. Ani ze strany sochařů, vytvářejících v huti krásné madony a piety, by odchod do vlastní dílny v podhradí nedával příliš smysl. Prakticky by to pro ně znamenalo ztrátu komplexního zázemí



8



9a



9b

po mnoho let fungující specializované kamenosochařské dílny se zaběhnutými postupy, s vybudovaným fondem vzorníků, předloh apod. Přišli by o výhodu napojení na prostředí vzdělávacích konceptorů schopných sledovat tendence zbožnosti, ztratili by vazby zajišťující dostupnost vybraného materiálu v opukových lomech, vazby na nejlepší malíře polychromií, a zejména kontakty na širokou sociální síť církevních hodnostářů – potenciálních odběratelů.³⁸ I když ani to samozřejmě vyloučit nemůžeme, jelikož společenská situace před vypuknutím husitských válek v Praze byla komplikovaná a existence a úspěšnost dílen specializovaných na kamenosochařskou činnost, včetně prodeje a exportu superluxusních soch z pražské opuky, se mohla proměňovat.

Pro to, že místem vzniku soch na export byla pražská svatovítská huť, hovoří i dobře známá legenda o pražských junkerech, spojovaná mnohými badateli se syny Petra Parléra – Václavem a Janem – a s blíže neznámým Petrlíkem (jenž převzal vedení svatovítské hutě po Janovi), významných sochařích, malířích a architekttech. Pravděpodobně jejich jména, ve formě panicz

■ Poznámky

34 Na tento fenomén upozornil ve své juniorní práci již Robert Suckale, Petr Parler und das Problem der Stilagen, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400, Europäische Kunst unter den Luxemburgen*. Bd IV., Köln 1980, s. 175–183.

35 To byl patrně případ vratislavského kanovníka Paula Hima, který se podle dopisu zachovaného ve formulářové sbírce rozhodl k objednavce pouze na základě doslechu („kdosi mi řekl, že prý je u vás ve městě jakýsi kameník, který je obdivuhodně precizní v zhotovování soch“). – Konrad Burdach, *Schlesisch-Böhmische Briefmuster aus der Wende des vierzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1926, s. 113–114. Do české literatury uvedl tento zdroj Jan Klípa, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě, 1400–1430*, Praha 2012, s. 23, pozn. 114. Po něm též Dienstbier–Musilek (pozn. 14), s. 48.

36 Aleš Mudra – Robert Novotný, *Imitatio Pragae: Objednatelský kontext sochařských děl krásného slohu*, in: Jindra–Ottová (pozn. 1), s. 83–99.

37 Hana Hlaváčková, Kultické aspekty v umění krásného slohu, in: ibidem, s. 118–122, zvl. s. 121.

38 Vzájemná typová blízkost některých artefaktů, zejména piet, umožnila uvažovat o jisté sériovosti či



10

Waclaw, panicz Janek a panicz Petr, jsou uvedena mezi zemřelými členy pražského malířského bratrstva. Hypotéza o pražských junkerech se opírá, ve vši stručnosti, o několik nepřímých pramenů, v nichž hraje roli kromě jiných např. Svatovítská madona nebo relikvíář s parléřovskou úhelnicí, jež ve svatovítském inventáři z první třetiny 16. století figuruje jako „*insignia Junkanorum*“.³⁹ Vznik krásných madon a piet určených na export ve svatovítské huti to samozřejmě

přímo nedokládá, ale jako dílčí aspekt této problematiky nelze panice pominout. Pokud se zabýváme hledáním místa či míst, kde by mohly být luxusní sochy vytvářeny, lze zvážit ještě jeden pozoruhodný fenomén. Vede nás k němu způsob osazení opukových kvádrů tzv. parléřovské předsíně v severočeské Bílině, jejíž přesný formální a strukturální výklad coby „vlnícího se závěsu“, včetně kamenicky rozrůzněných baldachýnů předvádějících roztodivné varianty

Obr. 10. Svatovítská huť, Sv. Petr ze Slivice, kolem 1380–1390, opuka, zbytky polychromie a zlacení. Římskokatolická farnost Slivice-Milín, zapůjčeno do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 3. Foto: Aleš Mudra, 2021.

možných i nemožných klenebních obrazců, provedl vynikajícím způsobem náš milý jubilant.⁴⁰ Uvážíme-li, nakolik jsou jednotlivé kamenosochařské části provedeny dokonale a inovativně, nekvalitní způsob jejich sestavení je až zarážející. Nejde tak opět o možný dovoz již hotových částí z pražské svatovítské hute, kam ukazuje nejen neuvěřitelně tvůrčí přístup, ale i použitý materiál? Při osazování v Bílině už možná chyběl adekvátní čas či zručnost místních kameníků.

Uvedené jednotlivosti jistě neskládají ani obraz fungování svatovítské huti v závěru 14. a především na počátku 15. století, ani nemohou vést k tvrzení, že export pod značkou *ymago de Praga* je tímto vyřešen. Opak je pravdou. Příspěvek je spíše otevřením dveří do dalších fází výzkumu: historického, pramenného, sociokulturního, ale i uměleckohistorického, který třeba objasní i další možnosti vzniku soch nebo architektonických realizací v Praze a jinde ve sledované době. Považuji za obrovské štěstí a dar, že posledních více než dvacet let mohu tyto a mnohé jiné aspekty „parléřovské problematiky“ sdílet, prožívat a komunikovat s Petrem Mackem. S velkou vděčností a láskou, Petře, všechno nejlepší do mnoha dalších let Ti přeji!

Prof. PhDr. Michaela OTTOVÁ, Ph.D.
Ústav pro dějiny umění, FF UK v Praze
michaela.ottova@ff.cuni.cz

■ Poznámky

prefabrikaci, dobře představitelné v hutním provozu. – Matthias Weniger, Olomoucká Pieta a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků, in: Jana Hrbáčová (ed.), *Křivákova pieta: Restaurování 2005/2013–2014*, Olomouc 2015, s. 30–38. Pokud bychom předpokládali, že výše citovaný dopis kanovníka Hima zrcadlí skutečnou situaci, pak by nemusela být ani vyloučena produkce „na sklad“.

³⁹ Shrnutí literatury k panicům pražským viz: Michaela Ottová, Václav a Jan Parléřové, pražští panicové?, in: Jindra–Ottová (pozn. 1), s. 52–54.

⁴⁰ Petr Macek, Bilina – portál arciděkanského kostela sv. Petra a Pavla, in: *Gotické umění a jeho historické souvislosti I*, Ústí nad Labem 2001, s. 433–448. – Idem, Fenomén sklípkových kleneb, in: *Trans Montes: Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, s. 93–107. – Idem (pozn. 1), s. 77–78.