



UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA
OBECNÁ TEORIE A DĚJINY UMĚNÍ A KULTURY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ANNA PAVLÍČKOVÁ

**NÁROČNÉ KAMENICKÉ PRVKY V PARLÉŘOVSKÉ DÍLNĚ V EVROPSKÉM
KONTEXTU**

Vedoucí práce: Ing. Petr Macek PhD.
2016

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Ing. Petru Mackovi PhD. za odbornou a velmi inspirativní pomoc při zpracovávání tohoto tématu, Ing. Arch. Petru Chotěborovi za mnoho cenných informací a kompletní provedení katedrálou sv. Víta, Mgr. Monice Hockové za kompletní revizi práce a Tamaře Pavlů, PhDr. Tomáši Gaudkovi a Mgr. Haně Baštýřové za pomoc s překlady francouzských a německých textů.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 21. 5. 2016

Abstrakt

Předkládaná práce se zabývá problematikou přenosu inspiračních prvků použitých v katedrále sv. Víta v Praze se zaměřením na visuté svorníky v sakristii katedrály.

Na stavbě katedrály sv. Víta se podíleli ve 14. století dva stavitelé - Matyáš z Arrasu a Petr Parlér. Oba tito stavitelé se inspirovali nejvýznamnějšími stavbami tehdejší Evropy a získané zkušenosti uplatnili i na pražské katedrále. Důkladným zpracováním života Matyáše z Arrasu se podařilo definovat tohoto stavitele jako svébytnou osobnost, která při stavbě pražské katedrály používala moderní odvážné tvarosloví a položila základy katedrální architektury v Čechách. Následné zpracování vybraných staveb stavěných v jižní Francii druhé poloviny 13. a první poloviny 14. století předkládá mnoho prvků, které vykazují společné znaky s prvky užitými na katedrále sv. Víta, a umožňuje tak rozšířit inspirační zdroje pražské katedrály. Práce obou stavitelů na sebe navazuje v prostoru tzv. Staré sakristie zdobené dvěma unikátními visutými svorníky. Díky kompletnímu zpracování vzorů z jižní Francie a Alsaska byli objasněny okolnosti vzniku těchto svorníků, zmapovaná cesta jejich přenosu po Evropě a nastíněny další možnosti výkladu jejich tvarosloví. Celá práce je doplněna přehledem mapujícím fungování katedrální huti a rozbořem středověké konstrukce visutého svorníku.

Klíčová slova:

středověk, katedrála, architektura, Avignon, Alsasko, katedrální huť, stavitel, visutý svorník, Petr Parlér, Matyáš z Arrasu, Francie, Karel IV.

Abstract

The present work relates to the transfer of the inspirational elements used in St. Vitus Cathedral in Prague focusing on the hanging bolts in the sacristy of the cathedral.

Two architects, Matthias of Arras and Peter Parler, participated in the construction of St. Vitus Cathedral in the 14th. Century

Both of these builders were inspired by the most important buildings of contemporary Europe and the experience they gained was incorporated in the Prague cathedral. Through thorough research of the life of Matthias of Arras I am able to describe this builder as a unique personality who used a bold modern style for the construction of Prague cathedral and laid the foundation for cathedral architecture in Bohemia. Subsequent analysis of selected buildings constructed in the south of France during the 13th. and the first half of the 14th. centuries reveals many features which exhibit common characteristics with elements used on St. Vitus Cathedral, thus indicating the sources of inspiration for Prague cathedral.

Both builders work meets in a space called „Old Sacristy“ decorated with two unique pendant bosses. Thanks to exhaustive investigation it has been clarified that these bosses originated from southern France and Alsace. It has also been possible to chart their transmission throughout Europe and to outline several ways of interpreting their development.

This work is supplemented with an overview tracing the functioning of the cathedral workshop and analysis of medieval construction of a pendant boss.

Keywords

Middle Ages, cathedral, architecture, Avignon, Alsace, cathedral building site, builder, pendant boss, Peter Parler, Matthias of Arras, France, Charles IV.

Obsah

Úvod.....	7
1. Stručný přehled literatury.....	9
2. Katedrální huť	17
2.1 Organizace huti a vedení knih s účty	17
2.2 Najímání sil – mistři, tovaryši a nádeníci.....	19
2.3 Pracovní sezóna a pracovní doba	21
2.4 Způsob opracování kamenných prvků v huti Matyáše z Arrasu a Petra Parlěře.....	22
3. Matyáš z Arrasu	25
3.1 Povolání stavitele Matyáše z Arrasu do Prahy.....	29
4. Importy z Francie	32
4.1 Protínání žeber a nepravidelné žeberné výběhy	32
4.1.1 Mistr Vilém z Avignonu	37
4.2 Prostup pilířů ochozovými kaplemi a principy sjednocení prostoru	38
4.3 Zjednodušení hlavic na kalichy s prstenci.....	41
5. Petr Parlěř.....	46
5.1 Parlěřova inspirace a vzory	47
6. Visuté svorníky	52
6.1 Inspirační zdroje Matyáše z Arrasu.....	53
6.2 Předání stavby Petru Parlěřovi	58
6.3 Technické konstrukce.....	61
Závěr.....	63
Seznam literatury.....	67
Elektronické zdroje	69
Seznam zkráceně citované literatury.....	70
Seznam vyobrazení	73
Obrazová příloha	Chyba! Záložka není definována.

Úvod

Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha je bezesporu velkolepým dílem, které dodnes ohromuje a překvapuje svou celkovou kompozicí a mistrným provedením v detailu.

Tato práce nemá za cíl pojmout problematiku katedrály jako celek. Ve skutečnosti není v jejích možnostech pojmout ani jedno konkrétní časové období. V práci bych se chtěla zaměřit na problematiku architektury a to konkrétně jednoho prvku: visutých svorníků ve Staré sakristii katedrály. Přestože práce nese název: „Náročné kamenické prvky v Parlářovské dílně v evropském kontextu“, nebylo mým záměrem věnovat se všem náročným kamenickým prvkům, které se v Parlářově dílně vytvářely. Bylo by jich nepřehledné množství, ale tento prvek, konkrétně visutý svorník, je objektem natolik zajímavým, že si zaslouží více pozornosti. Tento prvek, ač se zdá jednotlivostí, zasahuje a ukrývá rozsáhlé a komplexní odvětví středověkého stavitelství.

V souvislosti s visutým svorníkem jsem se zaměřila také na problematiku hutě a její fungování v rámci středověkého stavitelství. Bez pochopení toho, jakým způsobem katedrála vznikala a které technologické postupy byly používány při její výstavbě, nelze pochopit složitost, technickou náročnost, zdatnost a zkušenost, jež předcházela vzniku tak výjimečné stavby.

V průběhu přípravy práce jsem se pak od osoby Petra Parláře částečně přesunula k tvorbě Matyáše z Arrasu a vzorům z Francie, protože dnes je badatelsky téměř potvrzeno, že sakristie katedrály byla započata již prvním mistrem. To však vrhá jiné světlo na celou tvorbu Matyáše z Arrasu, který je v dosavadní literatuře často opomíjený a uvedený jen zkratkovitě jako mistr, jenž nepřináší mnoho invencí a pohybuje se striktně v mezích *rayonnantní* gotiky. Avšak pokud přináší novinky jako hvězdovou klenbu a visutý svorník, zaslouží si více pozornosti a možná i přehodnocení vzorů a inspirací, později využívaných Petrem Parlářem.

Katedrála sv. Víta začala být stavěna roku 1344. Hut' začíná fungovat pod vedením magister operis Matyáše z Arrasu. Ten stavbu vede až do roku 1352. Za jeho vedení se postavilo pět kaplí chórového ochozu až do výše triforia a pilíře východní části chóru s kaplí sv. Anny na severu a dvěma kaplemi na jihu. Zároveň začíná stavět sakristii na severu a kapli sv. Šimona a Judy na jihu. Styl Matyáše z Arrasu vychází z poklasické *rayonnantní* gotiky uplatněné na francouzských katedrálách 13. a první poloviny 14. století.

V roce 1356 přebírá hut' mladý Petr Parlář. Parlář se odklání od konceptu započatého Matyášem a ve zcela novém stylu dokončuje vysoký chór a obvodové kaple. Vystaví reprezentativní jižní průčelí s kaplí sv. Václava a započne stavbu věže. Na severu pak

dokončuje sakristii a kapli sv. Zikmunda. Do roku 1399, v němž Parlář umírá, uzavře východní část katedrály, ta v takřka nezměněném stavu zůstane po dalších pět století.

1. Stručný přehled literatury

Základním zdrojem pro studium středověké fáze stavby katedrály a zvláště pro studium díla Petra Parlře zůstávají účty z let 1372 - 1378.¹ Zaznamenávají týdenní výdaje hutě a velmi podrobně sdělují prostřednictvím výpisu výplat a materiálu postup stavebních prací. Díky účtům také známe datum zaklenutí vítězného oblouku a to přímo za přítomnosti Petra Parlře v roce 1373. Poskytují také informace o mzdách pro pracovníky a mistry a dále jména pracovníků huti, kde se vyskytují pouze osoby hovořící německy.² Dále je velmi důležitým zdrojem Kronika Beneše Krabice z Weitmile, která poskytuje stěžejní data, týkající se katedrály a přibližující panovnické prostředí doby Karla IV.³

Z oblasti stavební technologie je potřeba zmínit několik velice přínosných publikací. Úplným základem je, v češtině jediná, komplexně technologie pojímající publikace *Konstrukce historických staveb* od **Jiřího Škabrady** z roku 2003 (dotisk 2007).⁴ Tato kniha se zabývá stavebními konstrukcemi napříč dějinami architektury v Čechách a vysvětluje jejich vývoj a užití. Pro mnou vybrané téma se uplatnily hlavně kapitoly o zdivu a klenbách. Nicméně i další pochopení prvků jako jsou točitá schodiště, okna ad., velmi pomohlo k vytvoření celkové představy o náročnosti a postupu při vytváření jednotlivých částí stavby. Další velkou technologickou syntézou je německy psaná publikace od **Güthera Bindinga** *Bauen in Mittelalter* vydaná v roce 2010.⁵ Kniha pojímá komplexně celou problematiku stavitelství a stavebních technologií ve středověku. Jak z pozice stavebníka (objednávka, požadavky, model apod.), tak z pozice stavitele (vyměření stavby, postup stavby, materiál). Předkládá systematicky postup výstavby a řeší praktické problémy jako transport nebo platidla ve středověku. Jednotlivé úkony podkládá konkrétními příklady z evropských katedrál a to včetně příkladů z pražské katedrály.

Tomuto autorovi sekunduje také publikace od **Dietricha Conrada** *Kirchenbaum im Mittelalter, Bauplanung und Bauausführung* vydaná v roce 2011.⁶ Stejně jako u předchozího autora se věnuje tématu středověkého stavitelství. Avšak zachází ještě do hlouběji do problematiky a předkládá další příklady středověkých staveb a technologií na nich užitých.

¹ Část podrobně zpracovaná a doplněná tabulkami a grafy v: Marek SUCHÝ: Solutio Hebdomadaria Pro Structura Templi Pragensis. Stavba svatovítské katedrály v letech 1372 – 1378, in: Castrum Pragense 5, 2003.

² Petr CHOTĚBOR: Petr Parlř. Svatovítská katedrála 1356-1399, Praha 1999, 12.

³ Marie BLÁHOVÁ: Kroniky doby Karla IV., Praha 1987, 176 – 447.

⁴ Jiří ŠKABRADA: Konstrukce historických staveb, Praha 2007.

⁵ Güther BINDING: Bauen in Mittelalter, Darmstadt 2010.

⁶ CONRAD Dietrich: Kirchenbau im Mittelalter, Bauplanung und Bauausführung, Leipzig 2011.

Jelikož se u tvorby Petra Parlěře stále spekuluje o inspiraci Anglií, snažila jsem se podívat také na stavební technologie použité na středověkých stavbách v Anglii. V této oblasti mi byly nápomocné publikace od **Alaina Erlande-Brandenburga** *The Cathedral Builders of Middle Ages* vydaná v roce 1995⁷ a **Nicolý Goldstreama** *Masons and Sculptors* z roku 1993.⁸ Oba autoři se zde opět věnují poměrně obecně jednotlivým částem výstavby, objednavateli, staviteli, návrhu stavby a pravidlům a vzorům, z kterých katedrály vycházely. Zároveň stručně přibližují historické události a vývoj architektury do období středověku v Anglii.

Dále jsem vycházela z publikace **Francise B. Andrewse** *The Medieval Builder and his methods* vydané v roce 1992⁹, v níž se autor zabývá samotnou postavou stavitele a ze studie od **Johna Fitchena** *The Construction of Gothic Cathedral*, poprvé publikované v roce 1961.¹⁰ Tato spíše technická studie se věnuje stavbě vertikálních prvků katedrály a jejímu klenutí, kdy podrobně rozebírá i konstrukce a výrobu bednění a lešení užitých při stavbě.

Autorem, kterého bych zmínila pouze okrajově, je **Ernst Ullmann** a jeho publikace *Svět gotických katedrál*, publikovaná v roce 1987.¹¹ Zabývá se teoretickými problémy katedrály jako celku, jejím vývojem a funkcí v tehdejší společnosti. Přiklání se primárně k funkci estetické u některých prvků (např. žebro) před konstrukční.¹² Je pravdou, že žebro postupně pozbylo své tektonické funkce, avšak rozhodně jej nelze považovat pouze za estetický prvek. Dále však rozvádí elementárně postupy a rozdělení prací v huti.

Posledním příspěvkem, jenž se zabývá stavební technologií užívanou ve středověku, a který bych v tomto krátkém výčtu uvedla, je článek od **Viktora Kotrby** *Klenební žebro a jeho funkce na počátku české gotiky*, publikované v časopise *Umění* v roce 1961.¹³ Autor v článku ukazuje změnu funkce žebra v 13. a 14. století. Uvádí, že v románském stavitelství se žebro neuplatňuje jako vysoce aktivní statický činitel a až do konce 13. století se u raně gotických staveb stále uplatňuje románské žebro, které není přímo spojené s vlastním klenutím.¹⁴ Ve 14. století se rozmáhá klenutí z ruky a s tím i změna funkce žebra, které pevně podpírá zdivo kápě kleneb a mění se i technologie, kdy odpadá použití pomocného bednění a podskružuje se již jen diagonální žebro klenby.¹⁵ Závěrem autor nastiňuje další vývoj

⁷ Alain ERLANDE-BRANDENBURG: *The Cathedral Builders of Middle Ages*, London 1995. Za seznámení s knihou a její zapůjčení děkuji Petru Mackovi.

⁸ Nicola COLDSTREAM: *Masons and Sculptors*, London 1993.

⁹ Francis B. ANDREWS: *The Medieval Builder*, Dorset 1992

¹⁰ John FITCHEN: *The Construction of Gothic Cathedrals*, Chicago 1961.

¹¹ Ernst ULLMANN: *Svět gotických katedrál*, Praha 1987.

¹² *Ibidem* 29.

¹³ Viktor KOTRBA: *Klenební žebro a jeho funkce na počátku české gotiky*, in: *Umění IX*, 1961, 236-245.

¹⁴ *Ibidem* 238-239.

¹⁵ *Ibidem* 243.

klenebního žebra (změna od konstrukčního k dekorativnímu prvku), ale podrobněji jej nerozebírá.

Další část literatury, z níž jsem vycházela, se zabývá nebo alespoň částečně zmiňuje visutý svorník v katedrále. Samotný visutý svorník je zmíněn snad v každé syntéze středověkého umění, která obsahuje část zabývající se katedrálou. Ovšem málokdy jde více do hloubky a velmi často opakuje všeobecně uznávané skutečnosti, aniž by důkladněji přispěla k problematice svorníku jako takového. Zde uvedené tituly a články jsou ty, které mi nějakým způsobem dopomohly alespoň přiblížit se odpovědi k mnoha otázkám, které se týkají visutého svorníku. Literaturu zde kvůli jejímu množství proberu chronologicky.

Jedním z prvních je článek **Václava Mencla** *Trojí sloh Petra Parlěře*, publikovaný v *Umění* v roce 1949.¹⁶ Václav Mencl se přiklání k Parlěřovu příchodu do Prahy roku 1353 (podle V. Birnbauma). Dále připisuje obě pole sakristie Petru Parlěři. Uvádí, že Parlěř nikdy nebyl ve Francii.¹⁷ a inspirace bere z katedrály v Kolíně nad Rýnem. Zajímavé pro mě bylo striktní odmítnutí Parlěřovy návštěvy ve Francii.

Naprosto zásadním se však pro mě ukázal další článek Václava Mencla¹⁸, který se později jako jeden z mála zabýval vztahy mezi českou gotikou a gotikou jižní Francie a Švábska. Autor se spolu se studenty vydal roku 1947 do jižní Francie hledat vzoru pro sloh Matyáše z Arrasu. Poukazuje na zvláštnosti jihofrancouzské gotiky a její ovlivnění gotikou severofrancouzskou. Dále samotnou osobu Matyáše připomíná v souvislosti s papežem Klementem VI, který kdysi býval Arrasským biskupem.¹⁹ Dále hledá paralely pro jednotlivé prvky jihofrancouzské gotiky na stavbách gotiky české a navrhuje jejich souvislosti. Zároveň ukazuje, že některé prvky se mohly vyvinout ve Francii, ale již nemusely být přímým vzorem pro Čechy. Také se věnuje stavbám, které vznikly v Avignonu v první polovině 14. stol. a vylučuje působení mistra Matyáše (a Mistra Viléma – činný v Roudnici) v Avignonu, kdy se dle jeho názoru jimi používané formy výrazně liší od forem užitých na avignonských stavbách.²⁰ V druhé části příspěvku se Václav Mencl zabývá vztahem české gotiky s reformovanou gotikou švábskou, hlavně se věnuje utváření prostoru lodi a veliký důraz klade

¹⁶ Václav MENCL: *Trojí sloh Petra Parlěře*, in: *Umění*, 1949, 249-278.

¹⁷ *Ibidem* 256.

¹⁸ Václav MENCL: *Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české*, in: *Umění* XIX, 1971, 217-253.

¹⁹ *Ibidem* 224.

²⁰ *Ibidem* 241.

na vývoj prostorové úlohy sloupu, který se pak projevuje v typu treboňského dvoulodí a haly kostela ve Dvoře Králové.²¹

Na to okamžitě navázal Viktor Kotrba v článku vydaném v roce 1971.²² Celkově shrnuje předchozí bádání týkající se příchodu Parlěře do Prahy (proto zde také chybí publikace a články, které se tímto tématem zabývají dříve). Vyvrací teorie o nástupu Petra Parlěře do pražské huti roku 1353 a trvale je přesouvá do roku 1356. Zaměřuje se na itinerář Karla IV. a podrobným zkoumáním jeho cest vymezuje období, v němž se mohl Karel IV. s Parlěrem setkat a případně si ho přivést do Prahy. Vychází z předpokladu, že v roce 1353, kdy Karel trávil v Čechách pouze čtvrt roku a zbytek putováním na cestách od Uher až po Rýn, byl natolik vytížen, že stěží mohl najít čas na hledání nového mistra pro katedrálu v Praze.²³ Jako další příležitost k příchodu Parlěře do Prahy a řešení dalšího postupu u katedrály shledává teprve rok 1356, kdy v Čechách pobývá celých sedm měsíců.²⁴ Krátce před tím se císař pohyboval v okolí Norimberku a sledoval práci tamější hutě, která byla činná i ve Švábském Gmündu – tam mohl posoudit Parlěřovi schopnosti a povolat jej do Prahy. Jako další potvrzení této teorie autor argumentuje zprávami, které se od roku 1357 dokládají Parlěřovu aktivní činnost v Praze.²⁵

Jako jediný se také **Václav Mencl** pustil spolu s **Pierrem Héliotem**²⁶ do rozboru Matyášova stavebního působení před katedrálou sv. Víta. Neuvádějí nález žádné doložené práce od Matyáše pro papeže v Avignonu, avšak jednotlivé prvky na stavbách v Avignonu dávají do souvislosti se svatovítskou katedrálou. Autoři dále poukazují na mnoho podobností se stavbami Jeana des Champs.²⁷ Prvky použité Matyášem dávají do širších souvislostí se stavbami ve Francii a rozšiřují tak celkový repertoár inspirace pro pražskou katedrálu, jenž se u většiny autorů omezuje na katedrály v Narbonne, Toulouse a Rodez (ve Francii), přeneseně pak jako druhotná inspirace přes katedrálu přes Kolín nad Rýnem, vzory z Remeše a Amiensu. Jako základní inspiraci uvádějí autoři umění z oblasti kolem Seiny a středního toku Loiry.²⁸ Z této práce také čerpá Klára Benešovská v příspěvku uvedeném níže, který je součástí sborníku o katedrále sv. Víta.²⁹

²¹ MENCL 1971, 252.

²² Viktor KOTRBA: Kdy přišel Parlěř do Prahy, in: Umění XIX, 1971, 109-131.

²³ Ibidem 126.

²⁴ Ibidem 127.

²⁵ Ibidem 128.

²⁶ Pierre HÉLIOT / Václav MENCL: Mathieu D'Arras et les sources méridionales et nordiques de son oeuvre a la cathédrale de Prague, in: Cahiers de Fanjeaux 9, 1974, 103-127.

²⁷ Ibidem 108.

²⁸ Ibidem 116.

²⁹ Klára BENEŠOVSKÁ: Gotická katedrála., in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze. K 650. výročí založení., Praha 1994, 25-65.

Jedním z autorů, který se zamýšlí nad spojitostí mezi tvorbou Petra Parlěře a architekturou anglickou je **Petr Muk**. V článku publikovaném v časopise *Umění* v roce 1977³⁰ se zabývá autory, jež se touto problematikou zabývali. Muk uvádí, že jako první uvedl Parlěřovu tvorbu do souvislosti s klenbou katedrály v Yorku E. Bachmann. Dále jmenuje autory, kteří tuto teorii dále potvrzují: D. Líbal, H. Bock, H. Clasen, P. Frankl.³¹ Mukovy práce spíše přibližují technologickou problematiku a proto je velmi zajímavé jeho hledání technologických vzorů pro visutý svorník, v jehož horní části není doposud vysvětlen způsob a postup instalace svorníku do klenby (stejně i pro volná žebra v jižní předsíni). Další konstrukce středověkých kleneb sleduje autor v období od 13. do počátku 16. stol.

V dalším příspěvku z roku 1979³² Petr Muk poukazuje na to, že bude potřeba nově zkoumat případné ovlivnění Parlěřovy tvorby dílem Matyášovým.³³ Dále zmiňuje souvislost Parlěřových prvků s architekturou Anglie, jako nejpravděpodobnější variantu shledává přímý přenos podnětů osobou stavitele, který anglické památky mohl spatřit.³⁴ Připomíná také spojitost mezi kaplí sv. Kateřiny při vídeňském chrámu sv. Štěpána se západním polem svatovítské sakristie. Tato kaple měla být zaklenuta přímo podle projektu pražské huti.³⁵ Dále se autor zabývá popisem všech kleneb a jejich inovativních prvků, které Parlěř použil a vkládá je mezi sebou do souvislostí. U některých vyzdvihuje jejich první použití (jako např. přesečky žeber u svatovítského chóru, které se později hojně užívají v pozdní gotice) a hlavně zdůrazňuje odlišně chápání klenebního systému jako celku, jehož vzdušná plocha je variabilně členěna nově použitými nebo zcela novými originálními prvky.

Dalším příspěvkem k problematice svorníků je článek **Dobroslava Líbala** *Gotická architektura doby Karlovy* publikovaná ve sborníku *Staletá Praha* v roce 1979.³⁶ Líbal pokládá tvarosloví východní části sakristie do mezidobí mezi tvorbou Matyáše a Parlěře. Avšak další Parlěřovské působení vyjímá ze vzorů jihozápadního Německa a navrhuje spíše zprostředkované inspirace z Francie a Anglie.³⁷

³⁰ Jan MUK: Konstrukce a tvar středověkých kleneb, in: *Umění* XXV, 1977, 1-23.

³¹ *Ibidem* 10-11.

³² Jan MUK: O klenbách Petra Parlěře, in: *Staletá Praha* IX, 1979, 189-196.

³³ *Ibidem* 190.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Dobroslav LÍBAL: *Gotická architektura doby Karlovy*, in: *Staletá Praha* IX, Praha 1979, 45-66.

³⁷ *Ibidem* 55.

Neopomenutelným zdrojem je také *Stavebně-historický průzkum katedrály sv. Víta* z roku 1990.³⁸ A to primárně jeho první část - dějiny objektu od **Pavla Zahradníka**, která obsahuje rozsáhlé zpracování pramenů a velice přínosné podrobné vypsání týdenních účtů.

Výše zmíněným a mnou mnohde citovaným dílem je sborník *Katedrála sv. Víta v Praze* vydaný v roce 1994³⁹ shrnující celou historii katedrály. Hlavní částí publikace je pro mě nesmírně přínosná kapitola od **Klára Benešovské** zabývající se gotickou stavební fází katedrály. Obsahuje bohaté množství zdrojů a obsáhlý poznámkový aparát, který využívá mnohdy jinde nepublikované zdroje. Nepřiklání se k inspiraci pro Parlěře z Anglie. Sakristie má být inspirována ochozovými kaplemi z díla Jeana des Champs a Matyášem z Arrasu mělo být postaveno jedno pole ovlivněné tímto vzorem.⁴⁰ Hvězdová klenba i se svorníkem východního pole je pak také dílem Matyáše.⁴¹ Mnoho zde uvedených tezí má zdroj v článcích právě této autorky.⁴²

Další autor, který se dlouhodobě a systematicky věnuje problematice sakristie a potažmo celé katedrále, je **Petr Chotěbor**, ve své publikaci z roku 1999⁴³ uvádí důležité postřehy z týdenních účtů, popisuje historii katedrály a věnuje se vzorům, z nichž mohl Parlěř čerpat a dále rozšiřuje jejich výklad. Velmi přínosné jsou vsuvky, v nichž se autor věnuje technickým postupům při stavbě a vysvětluje způsob výstavby v jednotlivých fázích. Chotěbor uvádí, že rozdělané dílo (sakristie, kaple sv. Kříže, pilíře arkád před sakristií) Petr Parlěř dokončil v jeho (Matyášově) duchu a citoval jej s nadsázkou a asi i tam, kde se dochovaly Matyášovy návrhy.⁴⁴ Rozhodně se přiklání k variantě, že hvězdová klenba v sakristii je dílem prvního mistra.

Jedním z novějších příspěvků k sakristii katedrály je výstup archeologického průzkumu, který proběhl ve Vikářské ulici v souvislosti s překladem inženýrských sítí kvůli dláždění a jehož výtah publikoval Petr Chotěbor ve Zprávách památkové péče v roce 2001.⁴⁵ Autor zde potvrzuje díky odhalení základových partií zdiva sakristie, že její výstavba byla zahájena již Matyášem z Arrasu.

³⁸ Jan MUK (ed.): *Stavebně historický průzkum Pražského Hradu, Katedrála sv. Víta* 1. a 2. díl, Praha 1990. Také vydaný jako publikace: Dobroslav LÍBAL / Pavel ZAHRADNÍK, *Katedrála svatého Víta na Pražském hradě*, Praha 1999.

³⁹ BENEŠOVSKÁ 1994.

⁴⁰ Ibidem 34.

⁴¹ Ibidem 35.

⁴² Klára BENEŠOVSKÁ: Petr Parlěř versus Matyáš z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta, in: *Ars* 1-3, 1996, 100 – 110. Klára BENEŠOVSKÁ: Das Frühwerk Peter Parlers am Prager Veitsdom, in: *Umění* XLVII, 1999, 351 – 363.

⁴³ Petr CHOTĚBOR: Petr Parlěř. Svatovítská katedrála 1356-1399, Praha 1999.

⁴⁴ Ibidem 37.

⁴⁵ Petr CHOTĚBOR: Průzkum základů sakristie pražské katedrály sv. Víta v roce 2000, in: *Zprávy památkové péče* 61/7, 2001, 202-203.

Zahraničním autorem, který se zabývá problematikou Petra Parlěře a potažmo sakristií v katedrále, je primárně **Paul Crossley**. Jeho článek *Peter Parler and England. A problem revisited* publikovaný ve sborníku Wallraf-Richartz Jahrbuch LXIV v roce 2003⁴⁶ je jedním z mála, který hledá pro Parlěřovu tvorbu vzory v Anglii. Avšak u problematiky sakristie se zpočátku přiklání k německým vzorům. U visutých svorníků v sakristii katedrály se přiklání opět k vzoru v kapli sv. Kateřiny ve Štrasburku⁴⁷ a zmiňuje i teorii Kláry Benešové o inspiraci z Avignonu a transport přes Matyáše z Arrasu.⁴⁸ Stále se zamýšlí nad velikou podobností mezi Parlěřovými klenbami a obdobím „*English decorated style*“ v Anglii. Nachází zde i paralely pro visuté svorníky v sakristii a připouští tedy i možnost, že inspirace pro tyto prvky mohla pocházet i z Anglie. Poukazuje na obchodní kontakty Kolína nad Rýnem s Londýnem a tedy i na možnost Parlěřova pobytu v Anglii, avšak ani v závěru autor nedochází k jednoznačnému názoru. Také poukazuje na teorii, že inspirace anglickou architekturou mohla být zprostředkována druhotně přes Avignon, kde na papežském dvoře působili angličtí mistři, a zde jejich práci mohl vidět Karel IV.⁴⁹

Nepříliš rozsáhlým a spíše technickým příspěvkem vydaným v roce 2007 obohacuje Parlěřovskou problematiku o nový pohled **Ilja Kocián**.⁵⁰ Autor rozebírá způsob konstrukce Parlěřových klenebních obrazců na základě kvadratické sítě. Dochází k závěru, že klenební obrazce byly tvořeny pomocí jednoduchých figur – kruhu, čtverce a trojúhelníku. Také bych zmínila rozsáhlou a podrobnou práci o dějinách české středověké architektury od **Jiřího Kuthana** *Splendor et gloria regni Bohemiae*, vydanou v roce 2008.⁵¹ V pasáži o sakristii autor připomíná, že profilace se inspiruje Matyášovým stylem, ale od částí přímo jím navrhnutých se odlišuje.⁵²

Nejnověji se rozsáhle věnuje pražské sakristii **Yves Gallet**.⁵³ Tento autor podrobně popisuje další visuté svorníky, objevující se na konci 13. a v polovině 14. století a na základě formálních podobností s kostely v oblasti Alsaska vytváří teorii o cestě Matyáše z Arrasu do Alsaska na začátku 40. let, před návštěvou Avignonu a jeho povoláním do Prahy.

⁴⁶ Paul CROSSLEY: Peter Parler and England. A problem revisited, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch LXIV, 2003, 53-82.

⁴⁷ Ibidem 57.

⁴⁸ Ibidem 41.

⁴⁹ Ibidem 74.

⁵⁰ Ilja KOCIÁN: Klenby Petra Parlěře, Geometrická analýza klenebních obrazců v katedrála sv. Víta, in: Svorník 5, 2007, 85-92.

⁵¹ Jiří KUTHAN: Splendor et gloria regni Bohemiae, Praha 2008.

⁵² Ibidem 288.

⁵³ Yves GALLET: Matthieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, XXX, 2012, 19 – 40.

Tento výčet se ani zdaleka neodvažuji považovat za vyčerpávající, nicméně je to stěžejní literatura, která mi byla v této práci oporou a z níž nejvíce čerpám. Jsou v ní zahrnuti jak zahraniční autoři, tak převážně autoři čeští, kteří se (logicky) o problematiku pražské katedrály zajímají nejvíce. Povětšinou se nejzásadnější informace o svorníku objevují v článcích nebo kratších příspěvcích, v kterých se autoři spíše odváží sdělit nějaké nové stanovisko k problematice svorníku než v rozsáhlých publikacích, věnujících se tomuto tématu většinou jen okrajově. Literatura ke středověkým stavebním technologiím je, kromě výše uvedené publikace od Jiřího Škabrady, u nás poměrně málo dostupná. Zahraniční autoři se (tedy alespoň u publikací, které jsem zde použila) mnohdy ve svých názorech shodují a často od sebe navzájem čerpají. Bohužel zde není ve větší míře zahrnuto dílo Johna Jamese, australského badatele zabývajícího se francouzskými katedrálami a technologií jejich výstavby.

2. Katedrální huť

Katedrální huť byla rozsáhlým a živým organismem, jenž sdružoval mnoho osob různého zaměření a stával se středobodem pracovní aktivity v dané oblasti. Stavební hutě nejprve vznikají v prostředí církevních řádů, jako jsou benediktini nebo cisterciáci. Ullmann také uvádí, že součástí klášterních stavebních skupin nebyli pouze mniši, ale i laici. Ti nepatřili k žádnému cechu a nebyli ani poddansky vázání k půdě. Členové hutí požívali církevní i zeměpanské ochrany, byli osobně svobodní a podřízení pouze soudní pravomoci huti.⁵⁴ Pokud tomu tak bylo, vzniká spolu s hutí zcela unikátní společenství, vymykající se soudobým zvyklostem. To postupně vedlo k osamostatnění huti jako celku, který se postupně oddělil od klášterních řádů a fungoval zcela nezávisle. Díky stanovám, které byly uznány v roce 1459 v Řeznu, se pak huť stala oficiálně místem vzdělání, práce a administrativy.⁵⁵ Nutno podotknout, že huť ve své plné šíři nebyla pevně svázaným celkem, její členové se měnili podle potřeby a mnoho pracovních sil bylo najímáno nárazově. Stabilním jádrem hutě byl stavitel *magister operis*, jenž sebou mohl na nové staveniště přivést maximálně pár mistrů (kameníka, tesaře, kováře nebo vlastní lokátory), kteří s ním zahájili práci v nové huti (např. Mistr Vilém z Avignonu, který si s sebou přivedl tři další stavitele).⁵⁶ Huť byla postupně rozpuštěna až po smrti stavitele s příchodem nového mistra, ten si zpravidla přivedl i vlastní spolupracovníky. Jako v případě pražské katedrály, kde po smrti Matyáše z Arrasu v roce 1352, byla jeho huť pravděpodobně vedena parlérem a v roce 1356, po nástupu Petra Parléře, byla většina kameníků nahrazena nově příchozími – objevuje se jiný způsob opracování kamene.⁵⁷ Všechny ostatní síly, jako lokátoři, tovaryši a nádeníci, byly většinou najímány na místě a podle potřeby. V závislosti na stavební sezoně tak měla huť poměrně proměnlivý počet pracovníků.

2.1 Organizace huti a vedení knih s účty

Technicko-organizační řízení stavby bylo v pravomoci stavitele (*Baumeister, magister operis*, v případě Petra Parléře byl plat 56 grošů týdně + příplatky)⁵⁸, který měl na starosti jak mistry jednotlivých řemesel, tak parléře/políra (plat 20 grošů týdně v létě/ 16 grošů v zimě),

⁵⁴ ULLMANN 1987, 50.

⁵⁵ COLDSTREAM 1991, 10.

⁵⁶ CIHLA/PANÁČEK 2006, 4.

⁵⁷ Viz. CHOTĚBOR 2014.

⁵⁸ Platy v pražské svatovítské huti, u všech jednotlivých profesí čerpáno, pokud není uvedeno jinak, z: CHOTĚBOR 1999, 12.

který ho mohl v jeho nepřítomnosti zastupovat a zároveň mohl jednat se stavebníkem. Parlér nejen, že mohl zastupovat stavitele, ale také měl na starosti činnost výkonného stavbyvedoucího. Spolu se stavitelem na huť dohlížel ředitel stavby (*director fabricae*), který měl na starost spíše její administrativní stránku. Ředitelem stavby mohl být v prostředí církevním člen kapituly a v městském např. obchodník z významné rodiny. U pražské katedrály to byli kanovníci pražské kapituly zajišťovaní kapitulním stavebním úřadem (Bušek Leonardův, Mikuláš Holubec, Beneš Krabice z Weitmile, Ondřej Kotlík a Václav z Radče – všichni jsou zobrazení v triforiu katedrály). Dómské kapitule zcela náleželo i vedení financí.⁵⁹

Za celou stavbu odpovídal stavební správce hutí (*magister fabricae*, plat 6 - 4 groše týdně). Správci se v průběhu stavby často měnili. Správce musel často ručit za stavbu svým vlastním majetkem. Správce z duchovní sféry byl na tuto funkci svým vzděláním připraven. Městský správce musel své zkušenosti získat sám, např. z dřívější obchodní činnosti nebo se učil „za pochodu“. S touto funkcí bylo spojeno i vedení knihy se záznamy o výdajích. Vedena byla ve dvou verzích - jedna byla používána přímo na staveništi a jedna byla v kanceláři u stavebního správce. Část těchto knih s účty se dochovala i na Pražském hradě, a to konkrétně účty z let 1372 – 1378 (účty se zachovaly i na dalších velkých stavbách, např. v katedrále ve Westminsteru – byly psány ve 14 denních intervalech a doplňovány týdně doklady a náklady,⁶⁰ účty ve sv. Lazaru v Autun mezi lety 1294-95 nebo účty v Řeznu z let 1380 – 1550). V pražských stavebních účtech byly zaznamenávány pravidelné i nepravidelné týdenní výdaje. Mezi ně se počítaly výplaty stálým zaměstnancům fabriky: staviteli, parléři, správci hutí a jeho pomocníkovi, tesaři, kováři, lokátorům a zedníkům. Zvlášť se pak vypláceli kameníci. V účtech jsou také zahrnuty záznamy o dovozu kamene, nákupu stavebních materiálů, náradí a jiné neperiodické výdaje (např. platy řemeslníkům pracujícím pro huť nepravidelně - mezi ně patřili pilaři, provazník a bednáři). Dále jsou zde vedeny smluvní roční platy mistru tesaři, kováři, ale i řediteli stavby nebo vedoucímu účtů. Nakonec je výčet uzavřen souhrnnou sumou výdajů za celý týden. Luxusní výdaje, jako např. kameny pro obložení kaple sv. Václava, byly vedeny pravděpodobně v jiné knize.⁶¹

Částky vynaložené na stavbu katedrál nebo hradů byly obrovské. U královských zakázek byly většinou placené z daní. U menších zakázek (městské kostely, kláštery) byly získány velkým darem (nadáním), případně dary nebo stálou podporou krále/šlechtice. Zcela pravidelně tyto stavby přerůstaly původní plánové výdaje, jelikož s pokračující výstavbou se

⁵⁹ CHOTĚBOR 1999, 11.

⁶⁰ COLDSTREAM 1991, 21.

⁶¹ SUCHÝ 2003, 7-8.

stávaly nákladnějšími. Stavba většího rozsahu tak zůstala často nedokončena. Tesání kamenů pro části stavby jako třeba klenutí nebo výzdoba, které byly mnohem složitější a vyžadovaly mnohem sofistikovanější práci s kamenem, jež bylo nutné provést na místě, bylo nákladnější než původně dostačující vylamování bloků a jejich dělení na co nejmenší kusy v lomu (ovšem ani v tomto případě nešlo o neobornou činnost, protože správně vylamování a jeho následné dělení bylo specializovaným odvětvím kamenictví a někteří kameníci se na něj specializovali).

Celkové náklady za stavbu pražské katedrály v roce 1373 činily 842 kop 20 grošů 10 haléřů, nejvíce výdajů bylo za kámen, jeho dovoz a plat kameníků (28,57%), o trochu méně za platy řemeslníků a nádeníků (23,81%), poté za platy pro vedoucí stavby (19,05%), dále za dřevo (14,29%), pojiva (9,52%) a nakonec zvláštní výdaje (4,76%).⁶² Oproti tomu náklady na hrady Edvarda VIII. ve Walesu dosáhly mezi lety 1277-1339 dohromady astronomické částky až 93 000 liber (přibližně částka 600 liber za dva hrady za sezónu).⁶³

2.2 Najímání sil – mistři, tovaryši a nádeníci

V samotné stavební huti se trvale uplatňovalo několik řemesel. Byli to hlavně kameníci, zedníci, tesaři a kováři. Kameníci byli rozdělení do několika odborností. Specializovaní kameníci, tzv. lamači kamene byli přímo v lomu, protože díky svým zkušenostem dokázali vést vylomení velkého kusu kamene tak, aby se později dobře dělil bez přebytku odpadového materiálu. Pro stavbu katedrály v Praze se poté kámen dovážel buď ve formě bloků hrubě ztesaných do vhodných velikostí (v záznamech se počítají na „fůry“, dovoz tvoří 80% souhrnné ceny) ze Žehrovic a Kostelce. Ekonomičtější variantou bylo co největší opracování bloků v samotném lomu, v tomto případě musely být do lomu zaslány míry požadovaných kusů (dovoz tvoří 76% souhrnné ceny).⁶⁴ Další kameníci pracovali přímo na stavbě a dali by se považovat za kameníky umělecké, měli však na starost převážně opracování kamenných bloků bez výzdoby, kdy byla opracovaná ložná a lícová plocha kvádrů. Tito kameníci mohli pracovat v dílnách celoročně a tesat kamenné kvádry do zásoby. Od 13. století se totiž objevují uzamykatelné domky, které byly v zimě vytápěné.⁶⁵ Kameníci byli placeni za provedené kusy kamene (výjimečně i za den 3 - 6 grošů). Mezi nimi se uplatňují přímo kameníci-sochaři, propláceni za zhotovení architektonických soch. Byli

⁶² SUCHÝ 2003, 44.

⁶³ COLDSTREAM 1991, 20.

⁶⁴ SUCHÝ 2003, 16-17.

⁶⁵ BINDING 2010, 69.

mezi nimi zřejmě i kameníci specialisté, kteří se zaměřovali např. na vlasy a křídla (Orvietto).⁶⁶

U zedníků se také objevuje dělení, a to na lokátory a zedníky. Obě skupiny pracovaly v těsné spolupráci. V Praze však bývali lokátoři lépe placeni a na staveništi početněji zastoupeni. Zdění bylo pravděpodobně placeno podle tarifů za různě obtížnou práci. Platy lokátorů se pohybovaly kolem 15 - 20 grošů týdně. V účtech se ale objevují pouze v létě.⁶⁷ Zedníci si přišli na 13 - 16 grošů týdně.⁶⁸ Lokátoři se pohybovali přímo na stavbě a pravděpodobně kontrolovali správné pořadí usazovaných bloků a jejich správné umístění na stavbě. Zedníci pak mohli provádět dalších korekční práce jako např. spárování a vnitřní výplně zdiva. Konkrétní záznam o jejich spolupráci za přítomnosti samotného *magister operis* Petra Parlěře se objevuje 1. 5. 1373, tento den byla vyplacena výjimečná odměna 1 kopa grošů za uzavření triumfálního oblouku chóru.⁶⁹

Dalšími nepostradatelnými řemeslníky byli tesaři. Mistr tesař měl na starosti samotnou stavbu dřevěných konstrukcí a strojů (např. jeřáby, lešení apod.). Tesařský mistr v Praze byl vyplácen dvakrát ročně fixní taxou dvě kopy grošů a dále týdně. Z těchto peněz také platil své tovaryše, ale také nakupoval náradí a měl i další neperiodické výdaje. Tovaryši byli vypláceni podle odpracovaných dní částkou přibližně 2-3 groše za den.⁷⁰ Na stavbě se pohybovali v počtu přibližně kolem 1-3 v průběhu týdne.⁷¹ Jako zvláštní výdaj získával mistr tesař příspěvek na ošacení. V hutí se také pohybovali pilaři, kteří zde řezali přivezené dříví na fošny. Dřevo na svatovítskou huť bylo z velké části přiváženo z křivoklátských lesů, které daroval Karel IV. na stavbu katedrály.⁷²

Další nezbytnou skupinou v hutí byli kováři. Nejenom, že kovali čepy a táhla, která zpevňovala stavbu, ale také vyráběli a pravidelně brousili kovové nástroje pro huť. Svatovítská fabrika měla nejméně jednoho kováře v pevném smluvním vztahu, z čehož mu plynul pravidelný roční plat. Tento kovář také pro huť obstarával materiál - kovové pruty, po kterých se železo nakupovalo.⁷³ Mistr kovář pravděpodobně pracoval především na uměleckých zakázkách pro chrám, běžnou kovářskou práci prováděli pod jeho dohledem jím vyplácení tovaryši.⁷⁴ Dále byli najímáni podle potřeby tzv. týdenní kováři.

⁶⁶ COLDSTREAM, 1991, 70.

⁶⁷ CHOTĚBOR 1999, 13.

⁶⁸ Ibidem 14.

⁶⁹ Ibidem 20.

⁷⁰ SUCHÝ 2003, 27.

⁷¹ Ibidem 26.

⁷² Ibidem 28.

⁷³ Ibidem 35.

⁷⁴ Ibidem 40.

Dalšími řemeslníky, kteří se v huti uplatňovali, byli např. provazníci, vápeníci nebo skláři. Nepřehlédnutelnou složku tvořili také nádeníci. Byli využíváni pro všechnu těžkou a nekvalifikovanou práci, jako bylo kopání základů, přemísťování materiálu na stavbě, úklid staveniště nebo třeba pohánění jeřábů (šlapali v bubnu jeřábu). Tito pracovníci se zpravidla najímali z řad místní chudiny. Oproti mistrům řemesel, kteří mohli díky svým výdělkům vlastnit i nemovitosti, byla chudina placena denní mzdou 1 groš (a méně), což bylo v 2. polovině 14. století chápáno jako životní minimum.⁷⁵

2.3 Pracovní sezóna a pracovní doba

Pracovní sezóna byla závislá na počasí. Pokud byla mírná zima, mohla sezóna začít již v lednu navážením materiálu. Nejlevnějším a nejrychlejším způsobem dopravy materiálu bylo splavení po vodním toku na vorech, které uvezly 3 - 4 tuny kamene. Na rozdíl od vorů podobně naložené vozy na nezpevněných cestách často zapadaly a byly daleko pomalejší. Pro dopravu vozy byla využívána zvířecí síla a to hlavně volská nebo koňská. Výhodou transportu v zimě byla pevná, zmrzlá zem a transport byl tudíž jednodušší. Před započatím stavebních prací se staveniště připravovalo na novou sezónu. Nejprve bylo odstraněno prozatímní zakrytí stavby, které ji chránilo přes zimu, navezl se další (např. sypký) materiál a postavilo se lešení pro novou sezónu.

Samotná stavební sezóna začínala na jaře v období, kdy přestaly hrozit mrazy, např. v roce 1373 začala v Praze stavební sezóna začátkem května a⁷⁶ v roce 1375 již koncem března.⁷⁷ Stavební sezóna trvala až do podzimu. V roce 1375 skončila již v prvním říjnovém týdnu,⁷⁸ za i příznivého počasí by však mohla trvat až do listopadu.⁷⁹

S letním provozem většinou ustaly dovozy kamene. Nejnutnější materiál, pokud se nenacházel na staveništi, byl objednávan po kusech. Během stavební sezóny se stihlo pokaždé jiné množství práce. V pražské huti byla v roce 1373 dokončena východní stěna příčné lodi s točitými schodišti na obou koncích a s triumfálním obloukem uprostřed. V průběhu stavby bylo potřeba dodržovat dané postupy tak, aby stavba nebyla před dostatečným vyschnutím materiálu přetížena. Např. existoval kontrakt z roku 1372 na vybudování kostelní zvonice

⁷⁵ SUCHÝ 2003, 45.

⁷⁶ Ibidem 43.

⁷⁷ Ibidem 29.

⁷⁸ Ibidem 44.

⁷⁹ COLDSTREAM 1991, 18.

v Berkeley, v ní je stanoveno, že věž se může stavět jen do výšky 12 stop za rok.⁸⁰ Také u zdění kleneb bylo potřeba dodržet určité stavební pauzy, při kterých došlo k dostatečnému vyschnutí materiálu. John James poukazuje u stavby Saint-Chapelle na to, že při klenutí existovaly dvě pracovní pauzy. První, delší, když oblouky či klenební žebra několik měsíců (3-12) podpíralo dřevěné lešení, a druhá, kratší, týkající se konečného sesedání klenáků, která nastala poté, co bylo lešení odstraněno a vše bylo na čas ponecháno v klidu, dokud malta zcela nezatuhla (minimálně 2 týdny).⁸¹ Poté byla stavba opět tesaři zakonzervována a připravena na zimu. Přes zimu pokračovala práce kameníků v dílnách huti. Dřevěné otevřené boudy, jež jsou k vidění v iluminovaných rukopisech, jsou zde spíše pro znázornění toho, co se dělo uvnitř. V huti se předpokládají prostory uzavřené. Velké, dlouhodobě fungující hutě měly odolné budovy, často i s více místnostmi (např. v Poitiers v roce 1385, prostor 50x14m).⁸² Sporadicky mohly probíhat u rozestavěných staveb vnitřní práce na výzdobě. Byl také obnoven dovoz materiálu.

V létě bývala pracovní doba 12 hodin a v zimě se zkracovala na 10 a méně podle dostupnosti světla.⁸³ Tedy od svítání do soumraku s pauzami na snídani, oběd a pití. V roce 1352 se v Yorku poprvé objevuje pravidlo o pracovních podmínkách a vyznačení pracovní doby. Kameníci byli nuceni se přizpůsobit požadavkům liturgických hodin. V sobotu a ve sváteční dny přestali pracovat v deváté hodině (cca 3 odpoledne). Ve Freiburgu pracovní den pokračoval do pěti, ale každých 14 dnů práce končila ve tři hodiny a kameníci mohli jít do lázní.⁸⁴ V huti zpravidla nikdo nebydlel. Místitři měli vlastní domy nebo (v případě *magister operis*) bydleli u stavebníků, dělníci v krčmách, hostincích nebo dílnách. Nástroje, s nimiž se pracovalo, se ukládaly v huti. Pokud nebyla huť zabezpečená, byly uloženy např. ve věži kostela nebo u stavebníka.

2.4 Způsob opracování kamenných prvků v huti Matyáše z Arrasu a Petra Parlěře

Opracování kamene v hutích probíhalo v několika fázích. Hotové bloky, které byly přivezeny z lomu, měly podobu hrubě opracovaných (nejčastěji pouze špicovaných) bloků. Jejich finální úprava byla prováděna v huti.⁸⁵ Většinu kamenických kusů dokončili kameníci

⁸⁰ SALZMAN L. F.: Building in England down to 1540: A Documentary History, Oxford 1952, 445, in: Petr KOVÁČ: Stavitelé katedrál 2, Praha 2009, 279.

⁸¹ JAMES 2009, 280.

⁸² COLDSTREAM 1991, 18.

⁸³ BINDING 2010, 66.

⁸⁴ COLDSTREAM 1991, 18.

⁸⁵ MĚCHURA 2014, 130.

již na zemi a hotové je vytahovali na místo. Komplikované tvary, jako klenební obrazce nebo kružby velkých oken se nejprve sestavovaly na zemi, kde se ještě mohly upravit jejich styčné plochy. Teprve pak byly díly, označené konstrukčními značkami, dopraveny na lešení. Kameník nejprve dlátem vytvořil jednu delší hranu čelní stěny a pak hrany ostatní. Střed budoucí stěny, dosud výrazně a nepravidelně vystupující nad rovinu hran, začal pak zarovnávat, a to většinou špicováním. K tomu sloužil převážně špičák a dvojšpic, nástroj v podobě malého krumpáče s hroty na obou koncích. Následovalo hrubé srovnání ozubenou plošinou a stejným nástrojem provedl definitivní opracování povrchu.⁸⁶ U jemné kamenické práce byl většinou postup odlišný, aby se vyloučilo případné poškození, byl blok zhruba opracován (tzv. bosa), poté dopraven na místo, osazen a teprve nakonec sochařsky dokončen.⁸⁷ Tento postup byl ale pro kameníka nevýhodný, protože po osazení kamene již nemohl ke kusu ze všech stran a byl omezen stavbou. Za provedení práce na lešení byl však lépe placen. Před osazením na místo bylo pracování každého běžného kusu zcela dokončeno. Při kladení kvádrů se kameny podkládaly plochými břidlicovými úlomky tak, aby byl zachován přesný spárořez a kvádry nevytlačily maltu ven. Zdilo se vždy z vlhčených kvádrů, tím byla zajištěna větší přilnavost malty.⁸⁸

Na lících zdech zdiva lze sledovat charakteristické stopy po opracování kamenickými nástroji. Sekerovitými nástroji se lépe a rychleji opracovávaly rovné plochy, zatímco zubák se hodil na složitější a jemné profilace. V huti Matyáše z Arrasu převládalo opracování lícových ploch kvádrů plošinami s užším ostřím opatřeným drobnými, nápadně ostrými zuby, jejichž šířka byla pouze jeden až tři mm. V huti Petra Parlěře po roce 1372, jsou stopy plošin se zuby širokými zpravidla 6-8mm, někdy tak hustě kladené, až splývají.⁸⁹ Na pražské katedrále se objevují i dvě skupiny kameníků, které přímo nesouvisí s jednotlivými hutěmi. Menší skupina kameníků nechávala při finálním opracování zřetelné, téměř hladké úzké lemy po obvodě lícové stěny a pouze takto vymezená plocha byla opracována typickým způsobem ozubenou plošinou. U složitějších tvarů byly hladké stěny vytvořeny kolem všech hran. Na rozdíl od této manýry pracovala většina členů huti tak, že stejnoměrně pokryla stopami plošiny celou lící plochu kamene bez ohledu na hrany.⁹⁰ V hutích se tedy vyskytovaly rozdíly, které souvisely i s tím, kde byli kameníci vyškoleni. Dá se předpokládat, že školení v Matyášově huti vycházelo z francouzských zkušeností, kdežto školení v huti Petra Parlěře z německých.

⁸⁶ CHOTĚBOR 2014, 106.

⁸⁷ Idem 1999, 8.

⁸⁸ MĚCHURA 2014, 129.

⁸⁹ CHOTĚBOR 2014, 112-113.

⁹⁰ Ibidem, 111-112.

Proto se způsob opracování mohl v detailech lišit, avšak v obou případech se jednalo o prestižní práci, jež byla po technické stránce nadprůměrná.

3. Matyáš z Arrasu

V roce 1344 si pozval Karel IV. z Avignonu stavitele Matyáše z Arrasu, aby v Praze zahájil výstavbu nové katedrály. [1] Přímé zdroje informací ohledně díla a života Matyáše z Arrasu nejsou známe. Lze však sledovat stavby na území Francie, na kterých se objevují formální znaky podobné těm, které použil Matyáš z Arrasu v Praze, a tím doložit jeho aktivitu na těchto francouzských stavbách.

Matyáš se narodil v Arrasu a vzdělání ve své profesi získal na severu, pravděpodobně v kraji kolem Seiny a Loiry. Poté měl zřejmě příležitost studovat v Languedoku jihofrancouzské katedrály Jeana des Champs.⁹¹ Jeho inspirace a pravděpodobně i spolupráce s Jeanem des Champs je velmi dobře známá, protože právě stavby katedrál v Narbonne a Toulouse jsou obecně považované za jednu z jeho inspirací pro katedrálu pražskou.

Předpokládá se, že po svém školení Matyáš v letech 1313 - 1334 spolupracoval na stavbě chóru a transeptu katedrály Saint German v Auxerre a na stavbě katedrál v Narbonne a Rodez, v těchto místech se s jistotou stavělo až do roku 1350.⁹² Je možné, že poté odešel do Avignonu a i zde se podílel realizaci některých staveb. Předpokládám, že Matyáš se neúčastnil přímo stavby nového papežského paláce, protože od roku 1343 je v záznamech papežské kurie uvedeno, že stavba je proplácena staviteli Jeanovi de Louvres.⁹³ Ani při pátrání v avignonských archivech, jsem na žádnou spojitost s jeho jménem nenarazila, jméno Matyáše z Arrasu se zdá být pro tamější archiváře neznámé. Dá se předpokládat, že pokud se Matyáš nějakým způsobem v Avignonu realizoval, tak spíše jako pomocný mistr, resp. jako jeden z kamenických mistrů. Jeho práce však musela být velmi kvalitní, když si jej Karel IV. vybral za stavitele pro něho tak významné stavby, jako byla pražská katedrála a zároveň jsem toho názoru, že musel vidět i stavbu papežského paláce, nebo alespoň být v kontaktu s jejími tehdejšími staviteli.

Matyáše mohl znát z Arrasu ještě i Pierre Roger (pozdější papež Kliment VI.). Ten se narodil v Maumontu, v Correze, mezi lety 1290 a 1291 do rodiny nižší šlechty v Limousin. V roce 1301 vstoupil do benediktinského opatství v La Chaise-Dieu. Od roku 1307 studoval teologii a kanonické právo na univerzitě v Paříži a od roku 1328 působil v Arrasu jako biskup. V roce 1329 byl ustanoven arcibiskupem v Sens, následně v roce 1330 v Rouenu.⁹⁴ Po zvolení Klimenta VI. papežem, začala v roce 1342 velká přestavba, resp. rozšíření papežského paláce.

⁹¹ HÉLIOT/MENCL 1974, 118 – 119.

⁹² Ibidem 119.

⁹³ Dominique VINGTAIN: The Palace of the Papes at Avignon, Bergamo 2015, 17.

⁹⁴ VINGTAIN 31.

[2] Práce byly zahájeny na začátku července 1342⁹⁵ a pokračovaly až do papežovy smrti v roce 1352 a postupně je převzal Jean de Louvre, jenž je poprvé zmiňován v roce 1343 (jako *lathomus* - kameník nebo zedník) a poté až do roku 1357, kdy řídil současně několik staveb na papežském paláci.⁹⁶ Od roku 1355 byl dokonce důvěrníkem papeže Inocence VI.⁹⁷

Pokud tedy znal Kliment VI. Matyáše již z Arrasu, mohl ho poté, co Matyáš přijel do Avignonu, při návštěvě Karla IV. v roce 1344, svému příteli doporučit.⁹⁸ Aby si jej Karel IV. vybral jako stavitele své nové katedrály, která byla pro panovníka nesmírně významná, musel být Matyáš velmi schopný a dostatečně známý. Proč by si tedy měl Karel IV. vybrat zrovna tohoto architekta a proč zrovna v Avignonu? Jistě, mohl dát na radu svého přítele papeže Klimenta VI., ale spíše vybíral v souvislosti s místem, protože sídlo papeže bylo jedním z nejrepresentativnějších v Evropě své doby a tedy by zde logicky měli být zastoupeni jedni z nejschopnějších řemeslníků. Karel IV. by si přeci nevzal jen tak někoho, pokud by neznal jeho práce a ty se mu nezdály dostatečně kvalitní. Bylo ale potřeba, aby viděl nějakou jeho stavbu nebo opravdu stačilo doporučení od papeže, potažmo Karlova přítele?

Karel se inspiroval mnohými městy a s nadsázkou lze tvrdit, že řádovou architekturu skoro sbíral (kostely na Novém Městě Pražském), takže je zřejmé, že vybíral architektonické náměty tak, aby jej dobře reprezentovaly a zároveň se mu líbily. Lze tedy předpokládat, že Matyáš musel vytvořit něco, co panovníka skutečně zaujalo a co chtěl mít i v Praze. Případně mohl Karel IV. přinejmenším vyžadovat klasickou reprezentativní architekturu, jež by následovala nejvýznamnější stavby na území Francie (což Matyáš splnil, protože navrhl katedrálu, která se podobala katedrálám vztyčovaným již asi po sto padesát let na francouzském území - to znamená chór s věncem kaplí, třídílné členění stěny, triforium a vysoká okna).⁹⁹ Matyáš z Arrasu mu také mohl dodat pouze plány (popř. model), aby dokázal svoje kvality. Je třeba si však také uvědomit, že Karel byl v té době ještě velmi mladý a mohl se řídit opravdu pouze doporučením. V tomto případě ale musel znát Matyášovy realizace nebo plány papež Kliment VI., jinak by jej pravděpodobně nedoporučil (pokud tomu tak bylo, neexistuje žádná konkrétní zmínka o tomto činu, pouze si ji dedukujeme ze skutečnosti, že Pierre Roger a Matyáš pobývali nějakou dobu v Arrasu). Jak velmi dobře připomíná Václav Mencl, Matyáš nemusel používat ve Francii přízvisko „z Arrasu“, ale mohl používat jiné nebo

⁹⁵ VINGTAIN 71.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem 73.

⁹⁸ Marie BLÁHOVÁ: Kroniky doby Karla IV., Praha 1987, 205.

⁹⁹ HÉLIOT/MENCL 1974, 107.

také žádné.¹⁰⁰ Autoři také uvádí, že v archivech Svatého stolce nedohledali v textech z architektonické současnosti o jeho osobě žádnou zmínku. Nezdá se, že by pracoval na papežských stavbách v Chaise-Dieu ani v Avignonu.¹⁰¹

Poté, co se Avignon stal sídlem papeže, zaznamenává město velký příliv obyvatelstva, převážně Francouzů ze severu.¹⁰² I Klára Benešová se přiklání k teorii, že Matyáš přišel s vlnou architektů a řemeslníků, kteří přicházeli koncem 13. stol. ze severu Francie do nových hutí na jihu.¹⁰³ Matyáš mohl být v této vlně stavitelů ze severu a účastnit se stavebního rozmachu zahájeném zvláště po zvolení Klimenta VI. papežem v roce 1342.

V této souvislosti Václav Mencl poukazuje na to, že Matyáš byl jedním ze severanů, kteří po roce 1320 odcházeli za prací do jižní Francie a přímo uvádí, že se zdá, že z Arrasu si jej do Avignonu přivedl roku 1342 sám papež Kliment VI.¹⁰⁴

Nepřikláním se k teorii, že si jej přivedl sám papež a rozhodně ne rovnou z Arrasu. Pochybuji o tom, že by Matyáš v Arrasu zůstal po delší čas. Doba, kdy byl Pierre Roger biskupem v Arrasu (1328), byla současně dobou, kdy Matyáš již dokončil své učení a mezi lety 1313- 1334 měl spolupracovat na stavbě chóru a transeptu katedrály Saint Germain v Auxerre a také na stavbě katedrál v Narbonne a Rodez.¹⁰⁵ Zdá se tedy pravděpodobnější, že papežská kurie byla spíše obeznámena s prací Jeana des Champs, u něhož mohl Matyáš pracovat. Jeho inspirace katedrálami v Narbonne a Rodez se tak projevila i na pražské katedrále. Z katedrály v Narbonne převzala základní uspořádání chóru, rozchod vnitřního tvaru kaplí s obvodní zdí a průnik opěráku skrze ni, klopení římsy i lavice oken, prstence navlečené místo hlavic a snad i obrazce kružeb z tamějšího vysokého chóru. V Rodez najdeme obdobnou klenbu v kaplích a zesílení stěn zevně nad okny kaplí.¹⁰⁶ To probíhalo pod vedením Jeana des Champs, který mohl schopného kameníka doporučit papeži, potažmo Karlu IV. místo sebe (např. kvůli vytíženosti) jako mistra, který je schopen vytvořit stejnou reprezentativní katedrálu francouzského typu. To už se ale pohybujeme v rámci spekulací, pro které nemám žádný podklad. Jediným vodítkem jsou výše zmíněné formální paralely mezi katedrálami.

Objasnit důvody výběru Matyáše na stavbu nové pražské katedrály by mohl článek od Yvese Galleta, který se zabývá teorií, podle níž mohl Matyáš ještě před svým působením

¹⁰⁰ HÉLIOT/MENCL 1974, 105.

¹⁰¹ IBIDEM 106.

¹⁰² GUILLEMAIN Bernard: La Cour pontificale d'Avignon, Paris 1962, 686, in: HÉLIOT/ MENCL 1974, 106.

¹⁰³ BENEŠOVSKÁ 1994, 28.

¹⁰⁴ MENCL 1971, 224.

¹⁰⁵ HÉLIOT/MENCL 1974, 119.

¹⁰⁶ CHOTĚBOR 1999, 33.

v Avignonu navštívit Alsasko a čerpat inspiraci i zde. Jediné pevné datum, které známe, je započetí stavby katedrály v Praze v roce 1344 a s tím spojené povolání Matyáše z Avignonu. Kde se ale Matyáš před příchodem do Avignonu pohyboval?

Pokud však Matyáš putoval po Francii za prací nebo byl na jih případně povolán, nemusela jeho cesta směřovat přímo do Avignonu. Z toho mála co víme, se nabízí časová mezera mezi lety 1334 a 1342. Na základě formální podobnosti lze nalézt paralely pro detaily na pražské stavbě i na stavbě kolegiálního kostela v Niderhaslachu¹⁰⁷ a to zvláště u kaple Panny Marie, která vznikla na konci 30. let.¹⁰⁸ Tato kaple je zvenčí lemovaná opěráky, které se shodují svými proniky fiál skrz stříšky [3], jež stejným způsobem stupňují vnější stranu opěráku s opěráky u rayonantních kaplí v Praze.¹⁰⁹ [4] Ve studii o kapli sv. Kateřiny v katedrále ve Štrasburku byl Rüdiger Becksmann první, následujíc Marca Shurra, který upozornil na tyto architektonické detaily v Niderhaslachu a provedl jejich srovnání s prací Matyáše z Arrasu v presbytáři pražské katedrály.¹¹⁰

Jelikož projekt chóru katedrály podle Yvese Galleta musel být vypracován nejdříve v roce 1344, v souvislosti s položením základního kamene 21. 11.1344,¹¹¹ jsou vlivy Niderhaslachu jsou přítomny již od zahájení stavby.¹¹² Z tohoto důvodu Gallet uvažuje o tom, že tyto prvky (stříškami prostupující fiály) byly součástí architektonického vzdělání Matyáše z Arrasu a tedy, že je musel vidět ještě před zahájením stavby v Praze. Pokud by Matyáš navštívil Niderhaslach, mohl také vidět katedrálu ve Štrasburku, s níž kolegiální kostel souvisí, a inspirovat se tamní kaplí sv. Kateřiny při realizaci visutých svorníků v sakristii. Pobyt v Alsasku měl předcházet příchodu do Avignonu.

Kaple Panny Marie v Nideraslachu byla dokončena někdy kolem roku 1344 nebo dříve¹¹³ a kaple sv. Kateřiny někdy kolem roku 1338 - 40 (Roland Recht navrhuje 1340 - 45¹¹⁴, Rüdiger Becksmann 1339 - 47¹¹⁵). Z tohoto důvodu zasazuje Yves Gallet Matyášův pobyt v Alsasku na počátek 40. let.¹¹⁶

¹⁰⁷ GALLET 2012, 28.

¹⁰⁸ Ibidem 31.

¹⁰⁹ ibidem 29.

¹¹⁰ BECKSMANN Rüdiger: Architecture sculptures et verrières de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg: Un ensemble artistique au seuil du gothique tardif, in: BSACS XXV, 2002, 113-134, p. 119, in: GALLET 2012, 31.

¹¹¹ Marie BLÁHOVÁ: Kroniky doby Karla IV., Praha 1987, 222.

¹¹² GALLET 2012, 31.

¹¹³ GALLET 2012, 31.

¹¹⁴ Roland RECHT: L 'architecture de la chapelle Sainte-Catherine au XIVE siècle. Reconstitution de son état primitif, BSACS IX 1970, 66-67, in: GALLET 2012, 31.

¹¹⁵ BECKSMANN 2002, 114 a 116 (pozn. 73), in: GALLET 2012, 31.

¹¹⁶ GALLET 2012, 31.

3.1 Povolání stavitele Matyáše z Arrasu do Prahy

V této souvislosti je potřeba se zamyslet nad dnes již téměř nezpochybnovaným datem 1344, v kterém měl Karel IV. povolat Matyáše z Avignonu do Prahy. Nápis nad triforiem zmiňuje letopočet 1342.¹¹⁷ Nápis zní: „*Matyáš, narozený ve francouzském městě Arrasu, první stavitel tohoto kostela, jehož Karel IV., tehdy markrabě moravský, když byl zvolen římským králem v Avignonu, odtud přivedl k postavení tohoto kostela, který od základů započal léta Páně 1342 a řídil až do roka 1352, v němž zemřel.*“ Karel nebyl zvolen římským králem v Avignonu, ale v Rhens roku 1346.¹¹⁸ Takže jisté pochybnosti o pravdivosti nápisu, jsou zde na místě. Teorie o povolání Matyáše z Avignonu vycházejí z předpokladu, že Karel IV. musel být fyzicky přítomen povolání stavitele. Karel IV. byl se svým otcem v této době v Avignonu dvakrát, krátce na jaře roku 1340 a poté na několik týdnů na jaře roku 1344. Jak uvádí Beneš Krabice z Weitmile: „*A v první neděli postní (22. února 1344) se vydal (Karel IV.) k římské kurii do města Avignon k papeži Klimentovi VI. ... Zůstali tam a zdrželi se přes půst. Za toho pobytu jednali též o povýšení Pražského kostela na metropolitní.*“¹¹⁹ A přestože se Beneš Krabice dále zmiňuje o návratu Karla IV. do Prahy a o položení základního kamene, není tu žádná další zmínka o povolání Matyáše do Prahy. Za stěžejní je považován právě rok 1344, kdy zde panovníci pobýli delší dobu a řešili i povýšení pražského kostela na metropolitní. Proto se, zcela logicky, nabízí letopočet 1344 jako pravděpodobnější než rok 1342. Je však nutná Karlova fyzická přítomnost při povolání stavitele? Není možné, že by Karel žádal o doporučení nějakého zkušeného mistra svého přítele kardinála Pierra Rogera již v roce 1340 a jeho povolání poté zprostředkoval písemně před rokem 1344?¹²⁰ Pokud by nebyla nutná fyzická přítomnost panovníka (jsem toho názoru, že nebyla), pak by mohl být Matyáš klidně povolán roku 1342 tak, jak uvádí nápis v triforiu. Stejně jako se potvrdila teorie o příchodu Petra Parláře v roce 1356, oproti tezi vyslovené Vojtěchem Birnbaumem o příchodu v roce 1353, která byla nejprve obecně přijata a poté vyvrácena a objasněna Viktorem Kotrbou v roce 1971.¹²¹ Dalším argumentem pro rok 1342 může být rekapitulace samotného postupu založení katedrály. Beneš Krabice uvádí: „*... a přišli na místo vykopané a připravené pro nové základy. Do tohoto výkopu vstoupily čtyři, totiž arcibiskup, král a dva jeho synové, sestoupili na dno a položili s úctou a zbožností jaká náleží, první kámen pro*

¹¹⁷ CHOTĚBOR 1999, 9.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ BLÁHOVÁ 1987, 221.

¹²⁰ Podobná myšlenku vyslovil i Petr Chotěbor, CHOTĚBOR 1999, 9.

¹²¹ KOTRBA 1971.

*stavbu nového kostela ...*¹²² Je tedy jisté, že musel být minimálně vykopán výkop pro novou stavbu. Avšak pokud byl proveden výkop, tak musel být hotový i půdorys katedrály, aby se vědělo, kde mají nádeníci kopat. Hotový půdorys předpokládal návrh stavby od stavitele a v poměrně specifických pražských podmínkách lze předpokládat za nutnou jeho fyzickou přítomnost, aby mohl posoudit konkrétní situaci a plán připravit na míru místním podmínkám. Pokud tedy započteme poměrně dlouhou cestu z Avignonu, čas na navržení půdorysu stavby dle specifických místních podmínek, najmutí pracovních sil, vyměření výkopu a minimálně jeho částečné provedení, zdá se nepravděpodobné, že by toto Matyáš stihl. Karel IV. navštívil Avignon 22. února 1344 a základy byly položeny již 21. 11. 1344. To znamená, že by na provedení celého úkolu měl přibližně devět měsíců. Stihl by to za tak krátkou dobu? Příklad ze stavby mostu v Roudnici nad Labem přibližuje tuto situaci na přesněji datované stavbě. Se stavbou prvního říčního pilíře bylo podle písemných pramenů započato 24. srpna 1333, kdy je hladina řeky nižší, tedy ideálnější pro založení jímky v říčním korytě. Založení stavební hutě a s tím i skutečné zahájení stavebních prací muselo být ovšem realizováno daleko dříve. Předpokládáme, že již na sklonku roku 1332 bylo započato s kácením potřebného dřeva pro výrobu ležatých základových roštů. Průběžně byl v lomech lámán materiál pro zdění pilířů a kleneb a v huti byl kameníky již opracováván.¹²³ Další argument pro rok 1342 nabízí Dobroslav Líbal: Cesta Karla IV. z Avignonu do Prahy nebyla přímá. Je vysoce nepravděpodobné, že by byl Matyáš účasten složité pouti a Karlových zastavení na cestě z Avignonu do Čech. Lze tedy považovat za takřka vyloučené, že by Karel Matyáše do Čech přivedl.¹²⁴ Připomíná také to, že stavba katedrály byla mimořádně složitým procesem. V případě příchodu Matyáše v roce 1344 by se začalo stavět nejdříve v roce 1345. Avšak kdyby byl povolán již v roce 1342, mohl mít delší čas na organizování kamenické huti a vypracování plánu katedrály v složitém prostředí Pražského hradu.¹²⁵

Pokud se však přikloníme k teorii Yvese Galleta a k tomu, co uvádí Pierre Heliot a Václav Mencl, dala by se kariéra Matyáše z Arrasu shrnout přibližně takto: Narodil se v Arrasu, vzdělání získal v severní Francii. Později byl aktivní na katedrálách Jeana des Champs a to zejména v Narbonne a Rodez. Dále spolupracoval na stavbě chóru a transeptu katedrály Saint German v Auxerre a to vše mezi léty 1313- 1334.¹²⁶ Kolem roku 1340

¹²² BLÁHOVÁ 1987, 206.

¹²³ Michal CIHLA / Michal PANÁČEK: Středověký most v Roudnici nad Labem, in: Průzkumy památek XIII/2, 2006, 21.

¹²⁴ LÍBAL/ZAHRADNÍK 1999, 175.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ HÉLIOT/ MENCL 1974.

navštívil Alsasko a inspiroval se kostelem v Niederhaslachu a štrasburskou katedrálou. V roce 1342 se již pohybuje v Avignonu (možná kvůli povolání papežem), a též roce je povolán do Čech na stavbu pražské katedrály. Umírá v Praze roku 1352.

4. Importy z Francie

Přestože jsem původně zamýšlela srovnávat vzory, jimiž se inspirovaly tvůrci pražské katedrály, z více zemí a primárně se snažit vyřešit otázku, zda-li Parlér mohl navštívit Anglii, nakonec jsem se převážně zaměřila na vzory pocházející z Francie.

Náročným kamenickým prvkem, jenž se stal nosným pilířem této práce, je visutý svorník. Moje původní domněnka, že oba svorníky v sakristii pražské katedrály jsou bezpochyby dílem Petra Parléra, byla velmi záhy narušena a přivedla mě blíže k dílu stavitele Matyáše z Arrasu, jehož životní cestu jsem se snažila rekonstruovat v předchozím textu. Osoba Matyáše z Arrasu mě nasměrovala ke stavbám, které vznikaly v době mezi lety 1250 – 1350 v jižní Francii. V této oblasti, hlavně v centru tehdejších náboženských elit Avignonu, jsem hledala stavby, které by mohly souviset nebo dokonce inspirovat prvního mistra Matyáše z Arrasu při stavbě katedrály sv. Víta a nepřímo i jeho následovníka Petra Parléra. Hlavní oporou pro toto téma byl pro mne článek Václava Mencla¹²⁷, který velmi podrobně, díky jeho osobní návštěvě jihofrancouzských katedrál, popsal vývoj a šíření některých konstrukčních a dekorativních prvků, které můžeme spatřit i na pražské katedrále a jiných českých stavbách.

4.1 Protínání žeber a nepravidelné žeberné výběhy

Prvním prvkem, jenž mne při mé návštěvě Avignonu ihned zaujal, bylo obrovské množství různě protínaných a ukončených žeber u přípor kleneb. Takových, které se objevují jak na katedrále sv. Víta (v detailech opěrného systému, ostění oken ad.), tak např. v tzv. sloupové síni na Pražském hradě [5] nebo na hradě Krakovci. Jako jedno z prvních míst, kde se protínání žeber u nás objevuje, je chór kostela sv. Kateřiny v Chomutově, v jehož interiéru se nacházejí nejen velmi pokročilé průniky žeber v klenebních náběžích [6], ale některá žebra v závěru nedosedají na hlavice a přesahují jejich okraj. Tento příklad je z 80. let 13. století.¹²⁸ Prvek přetínání žeber nebyl poté dlouhou dobu v našem prostředí užít a výrazněji se uplatnil až v realizacích Petra Parléra.

Parlérův dekorativní přístup je obecně považován (v našem prostředí) za geniální počín, který transformoval jednoduché poklasické lineární tvarosloví velice originálním způsobem. Po dlouhé odmlce se poprvé objevuje v jeho podání na katedrále sv. Víta přetínání, nepravidelné výběhy nebo jejich náhlé ukončování ve stěně, což byla jistým způsobem hříčka

¹²⁷ MENCL 1971.

¹²⁸ František ZÁRUBA / Miroslav ŠMIED (eds.): *Ve službách českých knížat a králů*, Praha 2013, 258.

určená pro znalce. Pouze opravdoví znalci tehdejší architektury si těchto detailů povšimli a byli schopni je ocenit.

Přetínaná žebra a nepravidelné výběhy jsou poměrně častým jevem zvláště za vlády Václava IV., kdy se objevují nejprve na významných stavbách, jakou byla právě katedrála, tzv. sloupová síň na Pražském hradě nebo třeba ve Vlašském dvoře.¹²⁹ Později se objevují i na dalších stavbách - na hradě Krakovci, kostele sv. Bartoloměje v Kolíně, kostele sv. Jakuba a kostele Panny Marie Na Náměti v Kutné Hoře, kostele Nanebevzetí Panny Marie v Nezamyslicích ad. Přetínaná žebra jsou pak dále transformovaná do diamantových prvků, rozšířených v 15. století především v podobě dekorace, a stávají se tak jedním z poznávacích znaků pozdně gotického tvarosloví. Pokud budu vycházet z poznatků Václava Mencla, pak tyto prvky se objevují mnohem dříve a to právě na území jižní Francie v okolí Avignonu a to přibližně od 70. let 13. století.

Kolem roku 1300 se prosadil v jižní Francii zvláštní sloh lokálních kostelů (např. v Toulouse), který je opoziční vůči tektonice scholastické gotiky severní Francie do té míry, že nakonec vyústil v jeho přímou kritiku (oproti výrazně vertikalizujícím tendencím ze severu se kostely stávají prostorově vyváženější, jasné členění prvků je náhle znejasněno a postupně se spojuje se stěnou, výrazné tektonické prvky (např. hlavice) se postupně zmenšují a ustupují hladké ploše pilíře). Architektonické zaměření těchto kostelů vytváří sloh provokující formy, které jakoby hraničily s absurditou (např. přetínání prutů nebo zabíhání říms v tektonicky nelogickém místě).¹³⁰ Je třeba připomenout, že na jih Francie přinesla katedrálu až druhá severská vlna a to již ve formě poklasické (první se zastavila za Loirou v Poitou).¹³¹ Poklasickou gotickou je zde chápán odklon od principů gotiky klasické, jejíž posledním představitelem je Saint-Chapelle v Paříži, u které se již projevují formy gotiky poklasické jako je výrazně vertikalizující tendence, kdy prvky nejsou přerušovány žádnými dělicími prvky, prostor je sjednocován, zjednodušován a výrazně odhmotněn a celá stavba směřuje k principům *rayonance*.

V souvislosti s tímto proudem se objevuje v katedrále v Narbonne, která je ve své nejstarší etapě dílem Jeana de Champs, a to v letech 1272 – 95, přetínání prutů.¹³² Jean de Champs zde vytváří pět závěrových kaplí do výše hlavic přípor. V roce 1295 je zde vysvěcen oltář sv. Michaela v nejjižnější kapli závěru chóru.¹³³ Dále vytvořil dvě celé a část třetí kaple

¹²⁹ ZÁRUBA 2013, 258.

¹³⁰ MENCL 1971, 220.

¹³¹ Ibidem 200-221.

¹³² MENCL 1971, 222.

¹³³ Ibidem.

na jihu chóru do výše kleneb. Právě v těchto kaplích se objevuje na stěnách lineární panel, jehož pruty se v koutech přetínají.¹³⁴ [7] Další kaple chóru jsou již nepanelované. Toto pravoúhlé a spíše nevýrazné přetínání na panelech však nemusí mít žádnou souvislost s dekorací, která se objevuje později v Praze. Jako samotný dekorativní prvek mohlo přetínání vzniknout na více místech současně, a vůbec nemuselo mít kontinuální vývoj, i když na dalších příkladech, při nichž dochází k jeho další transformaci, nelze pominout myšlenku souvislosti zvláště, když se tyto prvky objevují na katedrálách, které jsou dávány do užší souvislosti s katedrálou pražskou. Nota bene, pokud se předpokládá, že Matyáš z Arrasu byl činný u Jeana de Champs a na těchto stavbách se podílel.

Dalším příkladem je totiž katedrála v Toulouse, zahájení této stavby je datováno rokem 1272 s přestávkou mezi lety 1286 až 1310, kdy se v bočních chórových kaplích objevují opět přetínavé pruty v panelaci.¹³⁵ V této katedrále se také, a to i na nejstarších kaplích z let 1272 – 1286, objevují směrem do ochozu v čele dělicích zdí prosté mohutné oblé pilíře. [8] Archivolty oblouků do nich zabíhají tak, že členitá profilace se přímo prostupuje s pláštěm pilíře. Samotné žebro má hruškovou příporu s listovou hlavičkou,¹³⁶ ale všechny ostatní články této archivoly se v různých výškách ztrácí v povrchu pilířového válce podle toho, jak hluboko dopadají.¹³⁷ Motiv válcového pilíře se objevuje v trochu subtilnější formě i v katedrále v Carcassonne, jejíž stavba byla započata kolem roku 1310, při dostavbě příčné lodi byly do arkád také zapojeny vysoké válcové sloupy, do kterých oblouky arkád zabíhají volně a ztrácejí se pomocí proniků.¹³⁸

Tyto motivy se výrazně uplatňují v Avignonu a jeho blízkém okolí. Ve Villeneuve les Avignon se v pevnostní věži [9], jejíž stavbu vedl pro Filipa Sličného od roku 1307 stavitel Robert de Moruel, klenební výběhy žeber v patě klenby překládají přes sebe a navzájem se prostupují.¹³⁹ Také v místním kostele sv. Symphoriona (kol. 1320) se objevují hruškově profilované přípory s kalichovitou hlavicí, na níž žebra dopadají tak, že se v patkách navzájem podvlékají.¹⁴⁰ Stejně tak kolegiální kostel ve Villeneuve les Avignon. Tento kostel byl vysvěcen v roce 1344 a lze jej považovat za prototyp avignonských kostelů. S jeho stavbou se začalo mezi lety 1320 – 22 třemi klenebními poli na západě. Stavba pokračovala kolem

¹³⁴ MENCL 1971, 222.

¹³⁵ Ibidem 223-224.

¹³⁶ Ibidem 225.

¹³⁷ Ibidem 226.

¹³⁸ Ibidem 227.

¹³⁹ Ibidem 240.

¹⁴⁰ Ibidem.

roku 1330 třemi dalšími poli na východní straně.¹⁴¹ Tato východní část má přípory z hruškově profilovaných prutů nesoucích hlavice, ale diagonální žebra klenby se zde nápadně prostupují s pruty meziklenebních pasů.¹⁴² V tomto kostele lze opět vysledovat vlivy ze severní Francie (stejně jako na stavbách Jeana de Champs, kde se pravděpodobně vyškolicil Matyáš z Arrasu), jež se však mísí s místní románskou provensálskou architekturou. Ta se zde projevuje např. těžkými čtyřhrannými pilíři zbavenými spojů a určujícími lineární aspekt prvku. Stejně čtyřboké pilíře jsou i ve vnitřním dvoru Papežského paláce. Zde jsou dílem architekta Arnauda de Via, ostatně stejně jako kolegiální kostel z roku 1320 a k němu náležející klášter z roku 1330, chrámová loď dominikánského kostela v Avignonu. Pilíře se dále uplatňují v klášteře Benedikta XII. v části Papežského paláce z let 1339 – 1340 a v malém klášteře kartouzy Villeneuve-les-Avignon z let 1353 - 1356.¹⁴³

Právě ve starší části Papežského paláce, nechal papež Benedikt XII. postavit tzv. Velkou věž. Práce na ní byly započaty na konci dubna 1335 na vnější části paláce Jana XXII.¹⁴⁴ Tato přesná data známe díky existujícím záznamům, v nichž je uvedeno, že před začátkem stavby musela být parcela získána a připravena zbouráním jisté části již existujícího kaplanství a kopáním do vyšší skály na západě. Díky tomu také vznikla dvě podzemní podlaží v západní části stavby.¹⁴⁵ Velká věž byla postavena za dva roky. Jedna platba z 18. března 1337 zmiňuje olovo, kterým byla pokryta střecha¹⁴⁶, z toho plyne, že musela být hotova minimálně hrubá stavba, což k našim potřebám zcela postačuje, protože klenba a další klenební výběhy musely být zahrnuty již v hrubé stavbě jako takové. Zvláště u prostoru, kterým byla tzv. Dolní pokladnice, která je v prvním podlaží věže a je zaklenuta lomenou žebrovou klenbou sklenutou na střední centrální pilíř a na nezdobené konzoly na zdech. [10] Toto sklenutí je podobné jako použití oblých pilířů v Toulouse, pouze s tím rozdílem, že zde žebra v pilíři mizí pravidelně. Tím spíše tento pilíř připomene souměrné, na střední válcové pilíře sklenuté centrály nebo dvoulodí v české architektuře 2. poloviny 14. století (kostel Panny Marie Na Trávníčku, dvoulodí kostela sv. Haštala v Praze, farní kostel ve Vetlé, klášterní kostel v Třeboni nebo kostel sv. Víta v Soběslavi).

V Papežském paláci je přetínaných a různě ukončených žebor více, např. na schodišti vedoucímu z Velké kaple Klimenta VI. směrem od tzv. Velkého portálu (*Magna Porta*) lze

¹⁴¹ GIRARD 1984, 134.

¹⁴² MENCL 1971, 240.

¹⁴³ GIRARD 1984, 134.

¹⁴⁴ VINGTAIN 2015, 54.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

pozorovat výběhy arkád, které zabíhají přímo do žeberných výběhů křížových kleneb, zhruba v 1/3 jejich výšky nad konzolami (Velká kaple Klimenta VI. byla dokončena nejpozději v roce 1352, kdy zde papež konal první bohoslužbu na Den Všech svatých).¹⁴⁷ [11]

Také v předsíni nové sakristie při kapli Klimenta VI., datované do let 1353 – 58, se v klenebních výběžích objevují prostupující se pruty.¹⁴⁸

Výrazně jsou však tyto prvky rozvedeny až v sálu Teologické školy v suterénu Křídla velkých hodnostářů. Tento prostor je centrálou sklenutou na jeden mohutný válcový sloup. [12] Žebra křížových kleneb, která jsou robustní, až rustikální zabíhají do sloupu v jedné rovině (tato rustikálnost může být následkem rekonstrukcí v 19. století, pokud pomineme povrchovou úpravu, jsou žebra i tak nesmírně monumentální). Jejich výběhy v rozích a na zdech postrádají konzoly a jsou ukončena jako žebra do sebe zabíhající a protínající se špičkami, do nichž (na místě konzol uprostřed místnosti) ještě shora kolmo zabíhá mohutné žebro rozdělující dvě klenební pole. [13] Takto avantgardní řešení, ne nepodobné motivům objímavých patek je známkou vyzrálého a sebevědomého architekta, který musel vidět podobné řešení (nebo jeho předstupeň), aby jej mohl nadále rozvést do této abstraktní podoby. Motiv objímavých patek zmiňuje v sále Papežského paláce i František Záruba.¹⁴⁹ Podobný motiv těchto patek se objevuje v klenbě průjezdu Staroměstské mostecké věže (kolem roku 1373 – 1380), [14] zde se v patkách klenební žebra vzájemně kříží, aby se nikoli tektonicky opřely, ale aby se širokou plochou přiložily ke stěně.¹⁵⁰ Se stejným řešením se lze setkat i ve Vlašském dvoře.¹⁵¹ Možným spojovacím prvkem mezi Avignonem a Prahou by mohl představovat hrad Lauf, kde se v přízemí paláce nalézají obdobné klenby s objímavými patkami. Současně s pražským řešením pravděpodobně vznikají i objímavé patky v kapitulním ambitu katedrály v Narbonne.¹⁵² Celá prostora sálu Teologické školy v Avignonu se zdá být silně poznamenaná rekonstrukcí v 19. století, i přesto jsem toho názoru, že základní řešení i architektonické detaily mohou pocházet z doby výstavby Křídla velkých hodnostářů, tedy nejpozději z roku 1348 (hotova hlavní výměra zdí a hrubá stavba, v roce 1349 je již stěhován nábytek do kamerlengovy soukromé kaple).¹⁵³

Princip přetínání žeber v poněkud subtilnější formě lze najít ještě na jednom místě v Avignonu a to v kostele sv. Petra. Kostel zde stál již v 7. století a sloužil pro umístění hrobů

¹⁴⁷ VINGTAIN 2015, 32.

¹⁴⁸ MENCL 1971, 240.

¹⁴⁹ ZÁRUBA 2013, 258.

¹⁵⁰ MENCL 1949, 270.

¹⁵¹ ZÁRUBA 2013, 258.

¹⁵² Ibidem 259.

¹⁵³ VINGTAIN 2015, 92.

prvních biskupů v Avignonu. V roce 1353 došlo nejprve k jeho rozšíření, v roce 1358 následně k jeho nákladné přestavbě a transformaci na kolegiální kostel díky štědrosti kardinála Pierra des Prés. Vysvěcen byl roku 1486.¹⁵⁴ V presbytáři a hlavní lodi kostela jsou přípory křížových kleneb svedeny na hlavice s figurálními motivy. Pruty těchto přípor, které jsou velmi subtilní a jemné, se navzájem po stranách jemně proplétají. [15] Způsob jejich zapletení uplatňuje systém, kdy meziklenební žebra, oddělující jednotlivá travé, jsou početněji profilovaná a větším množstvím svých prutů zabíhají skrz žebra, která tvoří diagonální linie křížení klenby.

4.1.1 Mistr Vilém z Avignonu

Výše uvedené příklady staveb, u nichž se vyskytují protínající nebo různě ukončená žebra dokazují, že v oblasti jižní Francie se tento dekorativní prvek vyskytoval poměrně dlouhou dobu bez větších časových výpadků (nejpozději od roku 1295 v katedrále v Narbonne až do 50 let 14. století v kostele sv. Petra v Avignonu), kdy by se na něj zapomnělo a poté byl znovu užít. Jeho možný přenos na české území nemusel být přímý, ale mohl být zprostředkován přes Německo. Tyto stavby mohl vidět Vilém z Avignonu, kterého si povolal pražský biskup Jan IV. z Dražic. Za svého dlouholetého pobytu v Avignonu (mezi lety 1318 – 1329), kdy se zde musel biskup obhajovat v souvislosti s obviněním litoměřického probošta a dominikána Jindřicha ze Šumburka, mohl spatřit mnoho významných staveb a poznat řadu vynikajících uměleckých osobností, které se pohybovaly na papežském dvoře. Roku 1333 posílá Jan z Dražic k papežskému dvoru pro mistra Viléma,¹⁵⁵ ten v Čechách realizuje rezidenci a kostel sv. Jiljí v Praze a v Roudnici nad Labem augustiniánský klášter s kostelem a most přes řeku Labe.¹⁵⁶

Tento most je unikátní nejen v Českém prostředí, ale i v rámci dobové Evropy. Byl budován mezi lety 1333-1340.¹⁵⁷ Započal ho mistr Vilém s dalšími třemi staviteli a byl dokončen místními kameníky, které za svého pobytu v Čechách (1333-1334) vyučil.¹⁵⁸ Jednalo se o zděný kamenný obloukový most s délkou přemostění cca 220 m. Šířka mostu byla 6,40 m. Spodní stavbu tvořilo sedm nízkých říčních pilířů (podpěr) založených na

¹⁵⁴ Mathieu OLIVIER: *Basilique Saint Pierre d'Avignon*, 2013, <http://www.worldeventlistings.com/en/avignon/recommended-venues/st-peter-s-church-p-40903>), vyhledáno 26. 1. 2016.

¹⁵⁵ Karel CHYTIL: *Petr Parlér a mistři Gmündští*, Praha 1886, 4.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ CIHLA/DRDÁČKÝ/Frankeová/Panáček/Slížková 2014, 147.

¹⁵⁸ CIHLA/Panáček 2006, 4.

dřevěných nepilotovaných ležatých roštích a dvě pobřežní opěry. Rozteč mezi osami pilířů nebyla pravidelná.¹⁵⁹ Unikátní je tento most po technické stránce. Bylo totiž užito stejných pravoúhlých kvádrů, které umístěné na bednění vytvářely v prostoru mezi ložnými plochami klín, který byl vyplněn maltou a klenbu scelil (obyčejně byly kvádry individuálně přizpůsobené zakřivení oblouku). Tím, že byly všechny kvádry stejné, byla umožněna jejich snadná masová výroba bez nutnosti šablon a stavba mohla velmi rychle postupovat.¹⁶⁰ Jedná se pravděpodobně o první světskou stavbu na našem území, jež je prokazatelně dílem francouzských mistrů, a jde tedy o nezprostředkovaný přímý import jihofrancouzského stavebního, kamenického a tesařského umění.¹⁶¹

Mohl však přinést mistr Vilém do Čech z Avignonu i některé další francouzské vzory? Přetínané pruty nebo nepravidelné zabíhání přípor do sloupu se u něho nevyskytuje. Mistr Vilém však přináší do Čech zvláštní tvar arkádového oblouku, který lze spatřit v Roudnici a jenž převzal z katedrály v Narbonne v letech 1310 – 1335.¹⁶² Další prvkem, jenž mohl přinést mistr Vilém z Francie, je trojprasek převzatý z jakobínského kostela v Toulouse, ten lze spatřit v klášterním kostele v Nových Benátkách u Dražic (založených 1340),¹⁶³ Za další stavby, u nichž se předpokládá vliv francouzské stavební huti, se považuje kostel ve Velkém Pálči, hrad v Dražicích a palác tvrze v Litovicích. Francouzský vliv se však projevuje pouze v detailu.¹⁶⁴ Nabízí se zde tedy možnost, že se mistr Vilém pohyboval v okolí podobných staveb jako Matyáš z Arrasu. Jsem toho názoru, že motiv přetínaných žeber mohl vidět Matyáš a to jak na stavbách v Toulouse a Narbonne, tak v Avignonu (u staveb postavených do roku do roku 1342/44) a přinést je do Čech. Důkazem toho může být použité protínání žeber na vnitřních stěnách chórových kaplí, které ukazují na to, že tento přístup nebyl Matyášovi úplně cizí.

4.2 Prostup pilířů ochozovými kaplemi a principy sjednocení prostoru

Prostup prvků se v Matyášově tvorbě objevuje nejen v detailu, ale i v celkové koncepci. Jako nejzásadnější se jeví pronik opěrných pilířů ochozovými kaplemi. Poprvé dochází ke změně u první severní kaple nově vznikajícího chóru v Narbonne. [16] Tato kaple byla vysvěcena roku 1295 a pravděpodobně jí započal ještě Jean des Champs. U této kaple je

¹⁵⁹ CIHLA/PANÁČEK 2006, 19.

¹⁶⁰ CIHLA/DRDÁČKÝ/Frankeová/PANÁČEK/SLÍŽKOVÁ 2014, 149.

¹⁶¹ CIHLA/PANÁČEK 2006, 31.

¹⁶² MENCL 1971, 221.

¹⁶³ Ibidem 230-231.

¹⁶⁴ DURDÍK/CHOTĚBOR 1993, 225 a 233-234.

zásadní konflikt mezi jejím základním vnitřním polygonálním tvarem, jemu odpovídajícím opěrným pilířům a požadavkem skrýt celý kaplový věnec pod jediný obalový plášť spojitě stěny. Oba tvary se prostupují, takže venku v každém poli po bocích vyčnívají dva šikmo postavené opěrné pilíře. Poprvé se zavádí v členění hmoty pláště metoda prostupů, sloužící novému hodnocení stěny jako opticky aktivní prostorové obálky.¹⁶⁵ Stejný princip prostupů pilířů pláštěm se objevuje v bočních kaplích katedrály v Rodez a projevuje se opět našikmo postavenými pilíři.¹⁶⁶ [17] Bachmann uvádí, že kaple narbonského typu se šíří v čtvrté čtvrtině 13. století. Jean des Champs používá tohoto principu i u jednolodního chrámu v Laugedoku, kde zasazuje apsidu s třemi zdmi kaplí do přímé zdi tak, že viděno z vnějšku se boční kaple jeví v přímce, i přes opěrné pilíře podpírající zadní zeď.¹⁶⁷

V souvislosti s pronikáním prvků jak v celkové dispozici katedrály, tak v detailu, si lze povšimnout ještě jedné tendence – spojování a scelování prostoru, jednotlivé prvky se zjednodušují a ztrácejí na popisnosti. Nejsou již jednotlivými konstrukčními prvky a díly katedrály, dávající na odiv svůj význam v celku stavby a potvrzující tím svoji nezastupitelnost. Tak je tomu ve vrcholné gotice, na severu Francie, kde se tento princip udržuje dlouho. Kdežto zde na jihu, právě v období, jemuž se tato práce věnuje, zesiluje tendence potlačovat význam jednotlivých prvků a spíše vytvářet jednolitý celek, který zakrývá svou tektonickou a primárně konstrukční funkci. Právě i k prostupům pilířů v kaplích chóru katedrály v Narbonne dochází díky snaze sjednotit vnější plášť kaplí. Této tendence si všiml i Václav Mencl a datuje její počátek ještě daleko dříve: „*na jihofrancouzské půdě dávno před tím, hluboko v předrománské době, se ustálil zvláštní druh tvorby, který směřoval za hodnotami celistvého, do hloubky i šířky stejnoměrně rozloženého vnitřního prostoru, nedbaje funkční členitosti jeho obálky.*“¹⁶⁸ Uvádí tento fakt primárně v souvislosti s u nás rozšířeným typem kostelů, který se snaží sjednotit svůj vnitřní prostor ve všech třech rozměrech do kompaktního zjednodušeného prostoru (kostel sv. Jindřicha a Kunhuty na Novém Městě, kostel sv. Jakuba na Novém Městě ad.), zároveň poukazuje i na tendenci právě potlačit funkční členitost obálky.

Jedním z takových projevů může být i strmé klopení krycích římsových ploch v katedrále v Rodez, kdy římsa ztrácí tektonický tvar hmotné desky a zapadá do řádu plošné stěny.¹⁶⁹ Ve druhé stavební fázi v Rodez mezi lety 1300 – 1350 se tento princip stane

¹⁶⁵ MENCL 1971, 221.

¹⁶⁶ Ibidem 223.

¹⁶⁷ HÉLIOT/ MENCL 1974, 108.

¹⁶⁸ MENCL 1971, 219.

¹⁶⁹ Ibidem.

radikálnějším a dovolí, aby byly oblé pilíře s připojenými polosloupky zahaleny společným, spojitě se vlnícím přeryvem, jehož křivka se plynule zvedá ze stěny chóru.¹⁷⁰ [18]

V Narbonne pro změnu, za druhého stavitele Dominika de Fauran (mezi lety 1295 – 1309), dochází ke zrušení panelace stěn, stěny se stávají pouze holou plochou.¹⁷¹ Katedrála v Albi (chórová část dokončena kolem roku 1335) se vyznačuje aktivní holou stěnou, oblým pláštěm válcových věžic a ukrývá všechny funkční články tektonické stavby.¹⁷²

U těchto tvarů, kde se úmyslně stírají a zahalují tektonické články, z kterých se skládají, tvoří formu už jen konkávy a prohlubně spojitěho pláště, tíha hmoty a všechno co se z ní v klasické gotice vyvozovalo, se potlačuje - tomuto dali Francouzi název profilace „countrecourbe“.¹⁷³

Proniky pilířů skrz nakoso postavenými kaplemi jsou prvkem, který použil Matyáš z Arrasu, jenž se bezpochyby inspiroval hlavně katedrálou v Narbonne. Nezdá se, že by byl princip proniku Matyášovi cizí, ba naopak objevuje se v několika provedeních [19] (proniky fiál u opěrných pilířů, v ochozových kaplích se krajní pruty profilace protínají při rámování nahých ploch stěn kaplí a samotný prostup pilířů tělesy kaplí), ale je použit umírněně. Je zakomponován citlivě a s ohledem na celkovou koncepci stavby, která primárně zastává princip rayonance, tedy slohu francouzských katedrál konce 13. a poloviny 14. stol., jenž zdůrazňuje vše, co jednotlivé články od sebe odděluje a deformuje tvary ve prospěch vertikality, lineárního účinku, rayonance. U katedrály sv. Víta se projevuje hlavně ve svazkových příporách mezi kaplemi [20], jež jsou radikálně odhmotněny, linearizovanými hruškovými profily svých prutů, jejich vysokými dvoupatrovými patkami vyzařujícími do stran a pohybem přípor vzhůru do vrcholů kleneb, které nepřerušují ani úzké navlečené prstence v místech hlavic.¹⁷⁴ Přestože je pronikání prvků (hlavně v dekoru) později hojně využíváno Petrem Parlěrem (a je mu povětšinou přičítáno jako jeho geniální autorský počín), nelze pominout tento možný předstupeň nastíněný prvním mistrem, který mohl být inspirovaný právě jihofrancouzskou poklasickou gotikou.

Princip sjednocování prostoru patří mezi jedny z nejsilnějších tendencí, projevující se v oblasti jižní Francie. Přestože je nakrátko zpomaleno přívalem stavitelů ze severu, lze primárně spatřit tendenci spíše opačnou, sjednocování prostoru se stává záhy hlavním výtvarným projevem. V Praze je tato tendence také znatelná a projevuje se na sjednocujícím

¹⁷⁰ MENCL 1971, 229.

¹⁷¹ Ibidem 226.

¹⁷² Ibidem 223.

¹⁷³ MENCL 1971, 229.

¹⁷⁴ CHOTĚBOR 1999, 32.

pláští kaplí, avšak ne tak znatelně, aby popřela severofrancouzské školení Matyáše z Arrasu. Dochází zde k tomu že, na první pohled jasně artikulovaná architektura v sobě tají nenápadný, i když dost zásadní konflikt, hranice mezi přísně oddělenými úseky tektonické soustavy se začínají stírat, tvary se vzájemně pronikají a prostupují, ztrácejí se jeden v druhém, aniž by se tím zrušila základní vertikalizující tendence (pilíře arkád vnitřního ochozu, protínání krajních prutů profilací při rámování nahých ploch stěn kaplí, prorůstání svazků klenebních přípor závěru římsou triforia, řešení podélných kaplí a konstrukce opěrných pilířů mezi radiálními kaplemi).¹⁷⁵ V Praze není tendence sjednocování prostoru dovedena do úplné krajnosti a není jediným prostorutvorným principem, který se zde uplatňuje. Matyáš z Arrasu následoval Jeana des Champs v panelaci vnitřních stěn, v propojení kaplí mezi sebou, ve tvaru pilířů a přípor. Nepřijal však nový sloh poloviny 14. století vycházející z jihofrancouzské tradice, což představují oblé sloupy s nitkami přípor, římsy opěráků a oken klopené natolik, že splývají téměř s plochou stěny, sumární nečleněný obvodový plášť, křivky contrecourbe, stírající nenávrtně odlišení přípory a jádra pilíře.¹⁷⁶

4.3 Zjednodušení hlavic na kalichy s prstenci

Matyáš z Arrasu stačil vybudovat v katedrále devět pilířů arkád chórového závěru a jim odpovídající část ochozu s kaplemi [21]; tzn. pět kaplí radiálních, první na podélné severní straně i s východním polem sakristie a téměř tři kaple na podélné straně jižní.¹⁷⁷ U svazkových pilířů používá velmi jednoduché hlavice, [22] tak zjednodušené, že stávají pouze třemi navlečenými prstenci (dva v horní a jeden v dolní části), jež sice zdůrazní motiv hlavice, ale zároveň nepřerušují plynulý vertikální pohyb celého pilíře nebo přípory. Zároveň je neuzivá v celé šíři pilířů, ale pouze u vystupující profilace, která tvoří stěžejní výběhy přípor. Tím zdůrazňuje prostory výžlabků, které jsou, co se týče šíře, srovnatelné s pruty přípor. Takto užitá prstence jsou velmi specifickým Matyášovým motivem a stávají se jedním z jeho hlavních poznávacích znamení v části katedrály, kterou stihl postavit. Petr Parlář pak na ně navazuje hlavicemi poněkud mohutnějšími a prostorově výraznějšími, které opět zdůrazňují původní statickou funkci, ale zároveň esteticky neodporují prstencům místo hlavic užitých jeho předchůdcem. [23]

Francouzské hlavice se od prstenců pražské katedrály poněkud liší, lze je však považovat za příklady dokládající výskyt tohoto motivu v různých modifikacích na poměrně

¹⁷⁵ BENEŠOVSKÁ 1994, 30.

¹⁷⁶ Ibidem 31.

¹⁷⁷ CHOTĚBOR 1999, 17.

rozsáhlém území a tedy je třeba uvážit jeho vliv na tvorbu Matyáše z Arrasu. Objevují se původně v podobě kalichovité hlavice a to např. v Saint-Bernarde v Dijonu, Saint-Germain v Auxerre nebo v chórech kostelů Sant-Saveur v Redonu. V blízkosti jižní Francie se vyskytují v chóru a kaplích v Narbonne a Rodez nebo v opatství Chaise-Dieu ve Velay zrekonstruovaném za pontifikátu Klimenta VI.¹⁷⁸ Hlavice byla původně rozšířená, poté stavitelé její tvar zužují a hlavice atrofuje do té míry, že je redukována na pouhý buben dřívku a přijímá tvar a velikost přípory pilíře. Takto redukována hlavice by se spojila v jedno se zbytkem pilíře, kdyby dva souběžné prstence hlavice, stopy po abaku a plintu, nezanechaly svůj otisk na archivoltě a nepřipomněly redukovanou součást pilíře, jak je tomu v Praze. Tato varianta byla v průběhu 14. století poměrně oblíbená v oblasti Comtat, Provence a dolním Laugedocu.¹⁷⁹ Václav Mencl a Pierre Héliot přímo uvádí, že pravděpodobný původ tohoto prvku nalézáme v Avignonu ve františkánském kostele z počátku 13. století a v na dalších místech se objevuje v opatství v Monfayet a v kostele kartouzského kláštera ve Villeuve les Avignon (konkrétně v kapli na jižním boku a prvním travé chrámové lodi). V druhé polovině 14. století pak na stavbách kostela Saint-Laurent v Salonu a katedrále v Montpellier.¹⁸⁰

Na stavbách, u kterých předpokládáme, že Matyáš během své kariéry navštívil, se se zjednodušenou hlavicí setkáváme v Rodez (mezi lety 1295 – 1309), zde jsou na přípory s hruškovcem v části chórového ochozu navlečeny jednoduché hlavice,¹⁸¹ téměř ztrácející svojí střední část, resp. tato část má podobný průměr jako přípora samotná. [24]

Motiv samotný se objevuje i v katedrále v Carcassone, o níž jsem se již v souvislosti s katedrálami v Narbonne, Toulouse a Rodez zmínila. U této stavby jsou u vysokých válcových sloupů zavedených do arkád, místo hlavic prosté prstence říms zdobené listovými vlysy.¹⁸² V kostele Saint-Germain v Auxerre mají sloupy směřující k chóru stále hlavice ozdobené vytesaným listovým, zatímco u vysokých sloupů jsou hlavice ozdobené prostým kalichem.¹⁸³

Za jedno z míst, kde se hlavice objevují v Avignonu nejdříve, lze považovat kostel sv. Didiera z let 1356 - 59.¹⁸⁴ Hlavice sloupů se v kostele proměňují, u vchodu je zdobení hlavic, oproti listovému dekoru ve Villeneuve les Avignon a Monfayet, řidší, převládají kalichovité hlavice s prstencovou římsou, zužující se do té míry, že splývá s tělem pilíře a to tím

¹⁷⁸ HÉLIOT/ MENCL 1974, 111.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ MENCL 1971, 226.

¹⁸² Ibidem 227.

¹⁸³ HÉLIOT/MENCL 1974, 118.

¹⁸⁴ L. H. LABANDE, Le palais des papes et le monum. d'Avignon au XIVs., Marseille, 1925 II, 146 in: HELIOT/MENCL 1974, 111.

způsobem, že přijme tvar a objem pilíře, zbývají dva paralelní prstence stopy po plintu a abaku. Tento prvek se zdá být typický pro avignonskou architekturu, protože se uplatňuje nejen ve výše zmíněném františkánském klášteře z počátku 14. století,¹⁸⁵ ale také v kostele Sant-Martial. Stavba kostela sv. Didiera je skvělým příkladem celkové syntézy, která na jihu Francie probíhala. Je ukázkou spojení protichůdných tendencí ze severu s tradicí jihofrancouzskou. Stavba byla dokončena 4. května 1356 a vysvěcena 20. září 1359.¹⁸⁶ Kameníci při stavbě uplatňovali to, co bychom mohli označit jako meridionální gramatiku a meridionální architektonický slovník z let 1343 – 1356. Zdobné lomené římsové oddělené širokými výžlabky je nahrazeno plochými formami, které odkrývají úhly a půdorys. Obecně lze v jižní Francii nalézt tendenci k zvýraznění linií úhlů spíše než sloupů. Je to jakési spojení gotické záliby v lineárních tvarech a románské tradice plochého dekoru zdí, zvýrazňujícího strukturální prvky stavby. Zvlněný pilíř téměř kovového profilu je zase syntézou severního pilíře s římsami těžkého románského pilastru. Z tohoto pohledu považujeme kostel sv. Didiera za završení avignonské gotiky, která si zachovává svůj meridionální charakter.¹⁸⁷

Objekt kostela Saint-Martial je dnes torzem a je využíván jako Avignonské informační centrum. K němu přiléhá veřejně dostupný park, v němž je torzálně dochovaná boční a loď a rajská zahrada. Na místě dnešního kostela stál palác králů Mallorky obsazený první královnou Jeanne z Anjou, královnou Neapole a hraběnky z Provence. V tomto paláci byla 9. června 1348 podepsána kupní smlouva s papežem Klimentem VI., díky níž získal tento objekt. V březnu roku 1363 papež Urban V. poskytuje palác benediktinům z Cluny jako kompenzaci anexe jejich převorství Notre-Dame-de-Belvédère kvůli výstavbě papežského paláce.¹⁸⁸ V částečně zachovalé boční lodi kostela se objevují mohutné svazkové pilíře, jejichž pruty jsou nestejně široké a mají i rozdílnou profilaci, kombinují kruhový průřez s výžlabky a hranolovými pilířky. Celé svazky jsou opatřeny hlavicemi natolik prostými a jednoduchými, že stávají pouhými prstenci, jakými drobnými římsičkami probíhajícími celou šíří pilíře, [25] Zároveň však stále dodržují dojem jednotlivých hlavic, ty mají dva prstence v horní a jeden prsteneček v dolní části. Stejně řešení je i v katedrále sv. Víta v Praze. Souvislost mezi těmito dvěma stavbami je, alespoň z pohledu formální podoby prvku, jednoznačná. Jediné, čím se pilíře ve Saint-Martial od pražské realizace liší, je, že zde jsou hlavice v i oblasti výžlabku, kdežto v Praze je toto místo ponecháno volné a hlavice zdobí

¹⁸⁵ GIRARD 1986, 142.

¹⁸⁶ LABANDE 1925 (cit. 146), 138, in: GIRARD 1986, 142.

¹⁸⁷ GIRARD 1986, 142.

¹⁸⁸ Joseph *GIRARD*, *Évocation du Vieil Avignon*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000, in: <http://structurae.info/ouvrages/temple-saint-martial>, vyhledáno 26. 1. 2016

pouze obloukově vystupující pruty pilířů. To, co však brání v uznání avignonského kostela za vzor pro Prahu, je datace. Ještě zajímavější je však skutečnost, že na vnějších pilířích stejné arkády boční lodi, na níž jsou umístěné tyto prstence, se objevují hlavice poněkud jiného tvaru. Jejich horní část totiž získává tvar mnohoúhelníkové krycí desky, která je dvojitá s výplní z drobných římsiček. [26] Podobá se spíše hlavicím, které používá Petr Parlér v dolní části arkád vysokého chóru, postrádá ale tu jednoduchou ladnost a prohnutí mezi vystupujícími a ustupujícími částmi hlavice, jež Parlér používá. Bohužel nemám bližší informace o době, v níž tato část kostela vznikla. Pravděpodobně se jedná o dobu po roce 1363, kdy byl areál předán benediktinům a to ho vylučuje jako vzor pro Prahu, jelikož v této době již byly pilíře v katedrále sv. Víta dávno hotové. Může být ovšem jedním z dokladů, že v Avignonu byl tento prvek živý a držel se zde poměrně dlouhou dobu, tím doplnil mozaiku stavebních prvků používaných v jižní Francii, jež mohl Matyáš z Arrasu spatřit.

Alain Girard u tohoto prvku vytváří rovnou vývojovou linii: jde zřejmě o časný vliv z území Languedoku, i v katedrálách v Narbonne a Rodez jsou sloupy s kalichovými hlavicemi. Z Avignonu se prvek šíří do Montpellier, Saint-Maximin, La Chaise-Dieu, Salon de Provence a do Prahy.¹⁸⁹

U francouzských vzorů, jež lze spatřit v katedrále sv. Víta a které použil první mistr, dodnes existuje mnoho pochyb. Je to dáno zejména absencí informací o životě a díle Matyáše z Arrasu, které je dodnes sestaveno převážně ze spekulací a pro něž chybí faktické doklady. V souvislosti s druhým mistrem jsou teorie o přímém vlivu z Francie odmítány. Předpokládá se druhotné zprostředkování přes Německo, hlavně z oblasti Švábska. Po zhlédnutí některých realizací v Avignonu, zvláště papežského paláce a kostela sv. Petra, nelze vypustit možnost, že Petr Parlér mohl navštívit Avignon např. jako doprovod při návštěvě Karla IV. Tehdy mohl Petr Parlér shlédnout stavby, jež vznikly až po odvolání Matyáše z Avignonu v období po roce 1342, případně 1344. Jako druhá možnost se nabízí polemizovat o Matyášovi jako o daleko větším inspiračním zdroji. Tuto možnost bych rozvedla v kapitole, která se věnuje visutému svorníku.

Pūdorys, zvolený Matyášem a jeho umění prostupů a průniků jej spojují s nejvýznamnějšími katedrálními hutěmi činnými v první polovině 14. století na jihu Francie v Narbonne, Toulouse a Rodez. Z katedrály v Narbonne převzal základní uspořádání chóru, rozchod vnitřního tvaru kaplí s obvodní zdí a průnik opěráku skrze ni, klopení římsy i lavice

¹⁸⁹ GIRARD 1986, 142.

oken, prstence navlečené místo hlavic a snad i obrazce kružeb z tamějšího vysokého chóru. V Rodez najdeme obdobnou klenbu v kaplích a zesílení stěn zevně nad jejich okny. V Toulouse to je např. střední hrana na čele opěráků jako v Praze u osově kaple. Mnoho charakteristických znaků slohu těchto jihofrancouzských katedrál nepřijal a nahradil je výběrem z tvarosloví severofrancouzského katedrálního stavitelství, které převedl do linearizované rayonantní podoby.¹⁹⁰ Za další spíše obecné vzory lze považovat katedrály v Carcassonne, Nevers, Auxerre, Evreux. Projevuje se hlavně snaha vytvořit ze současného repertoáru dozrívajících francouzských katedrálních hutí ideální typ francouzské katedrály, moderní a přitom odkazující k tradici.¹⁹¹ K těmto, obecně uznávaným vzorům, bych ráda přidala kolegiální kostel ve Villeneuve les Avignon (1344) a kostel sv. Symphoriona (1320), minimálně jako velmi příbuzný inspirační zdroj.

¹⁹⁰ CHOTĚBOR 1999, 33; BENEŠOVSKÁ 1994, 31.

¹⁹¹ BENEŠOVSKÁ 1994, 32.

5. Petr Parlěr

V roce 1352 umírá první vedoucí stavby v Praze Matyáš z Arrasu. Po Matyášovi zbylo v Praze staveniště, které, byť mělo základní rozvrh závěru jasně daný, umožňovalo dalšímu mistrovi poměrně libovolné zacházení s vrchními elevacemi stavby a rozšiřováním směrem k západu. Ze štrasburských statut je známo¹⁹², že se následující mistr musel držet plánů mistra předchozího. Byl to praktický příkaz, jelikož z předchozí huti zcela určitě zbylo mnoho připraveného materiálu „na míru“ bezprostředně následujícím částem plánované stavby. Pravidlem, jež se ve středověku nejvíce uplatňovalo (jako ostatně v jakékoliv době), bylo šetření. Pokud již byly na stavbě připravené kvádry a další kamenické kusy, byly také použity, přestože došlo ke změně vedoucího stavby nebo i celé huti. Po využití připravených bloků se mohl nový mistr pustit, samozřejmě po svolení stavebníka, do projektu po svém a tak i zásadně měnit jeho vzhled a rozvrh. Tak také učinil mladý Petr Parlěr, když roku 1356 přišel do Prahy a zahájil druhou fázi stavby katedrály sv. Víta.

Základní informace o Petru Parlěrovi se dozvídáme z nápisu nad jeho bustou v triforiu. [27] Nápis pravděpodobně vznikl za pátého ředitele stavby, kanovníka Václava z Radče, v letech 1389 – 1392, tedy ještě za mistrova života.¹⁹³ Petr Parlěr byl synem Jindřicha Parlěře, původně parlěře (funkce políra) na stavbě katedrály v Kolíně nad Rýnem, poté stavitele chrámu sv. Kříže ve Švábském Gmündu. Od roku 1336 je Jindřich Parlěr aktivní v dómu v Augsburgu, je také považován za autora návrhu chrámu – Münsteru v Ulmu.¹⁹⁴ Viktor Kotrba dále rozvádí vztahy Parlěrů k rodu Mistrů „von Savoyen“.¹⁹⁵ Mistr Michal von Savoyen byl pátým stavitelem dómu v Kolíně nad Rýnem a spolu s Jindřichem Parlěrem působili oba v kolínské huti pod vedením čtvrtého stavitele chrámu Mistra Rudgera nebo jeho předchůdce třetího stavitele Mistra Jana, jenž zde působil do roku 1330.¹⁹⁶

Petr Parlěr se možná podílel do roku 1351 na řešení chóru ve Švábském Gmündu a od roku 1352 pracoval v Norimberku patrně jako parlěr na stavbě císařské kaple Panny Marie. Zároveň byl velmi dobře obeznámen s katedrálami ve Štrasburku a Kolíně nad Rýnem.¹⁹⁷ V otázkách jeho školení není dosud zcela jasno. Jeho neobyčejně bohatý rejstřík tvarosloví a

¹⁹² BENEŠOVSKÁ 1996, 107; CHOTĚBOR 1999, 17.

¹⁹³ KOTRBA 1971, 112.

¹⁹⁴ CHOTĚBOR 1999, 16.

¹⁹⁵ PEŠINA/HOMOLKA/NEUMANN 1970.

¹⁹⁶ KOTRBA 1970, 69.

¹⁹⁷ CHOTĚBOR 1999, 16.

svoboda, s kterou s ním zachází, automaticky vede k zájmu o jeho vzdělání. Svým architektonickým výrazem se staví proti *rayonnantnímu* linearismu Matyáše z Arrasu, ale zároveň v pasážích, kde mu ještě není umožněno pracovat zcela po svém, navazuje na práci předchozího mistra takovým způsobem, že jej nekopíruje, ale zároveň hladce navazuje na jeho tvorbu. Tím nevzniká prudký přechod mezi tvorbou obou mistrů a jejich díla tvoří harmonický celek. Tato nesmírná Parlěřova citlivost a vnímavost k předchozím formám je známkou vysoké vzdělanosti a nadanosti tohoto stavitele. Jeho později používané tvarosloví vykazuje známky znalosti mnoha vzorů. Dodnes nepanuje shoda, odkud přesně mohl prvky jako plaménkové motivy v kružbách či klikaté zalamování stěny vnitřního triforia převzít. Je potřeba brát v úvahu i možnost, že Petr Parlěř tyto motivy opravdu vymyslel sám, v případě zalamování stěny vnitřního triforia mohl vycházet z nastalé situace, kdy stavebník požadoval jak vnitřní, tak vnější triforium, kterým by se dalo procházet. Musel tedy s okenní stěnou buď ustoupit dovnitř nebo ven, aby zachoval statiku celé konstrukce a zároveň umožnil umístění bust na vnějším triforiu. I když je Parlěřova tvorba velice kreativní, přikláním se k názoru, že jednotlivé prvky buď musel vidět nebo mu byly druhotně zprostředkované. Zároveň je třeba vyzdvihnout vysokou kamenickou kvalitu v parlěřovské huti a vysokou technickou znalost, protože huť Petra Parlěře zvládala náročné konstrukční úkoly, jako byl visutý svorník (převzetí po Matyáši z Arrasu), vnější otevřené točité schodiště s třemi ústupky a změnou ve směru otáčení schodiště nebo síťová klenba v chóru (a jejím předchůdci v sakristii a kapli sv. Václava). Tyto neobyčejné realizace by se nikdy nemohly uskutečnit bez perfektních konstrukčních znalostí vedoucího huti mistra Petra Parlěře.

5.1 Parlěřova inspirace a vzory

Zde bych jenom obecně nastínila vzory a inspirační zdroje, jež mohly ovlivnit mladého Petra Parlěře na stavbě katedrály sv. Víta. Jelikož je jeho tvorba natolik bohatá a široká, že jí rozhodně rozsah této práce nepostačuje a ani to nebyl její původní záměr, podrobněji zde rozeberu pouze možnost, že se se Petr Parlěř inspiroval Anglií. Nejvíce se Parlěř vrací ke vzorům z katedrály, kterou znal pravděpodobně nejlépe, a to ke katedrále v Kolíně nad Rýnem. Odtud přejímá především tvar pilířů arkád, opěrný systém a kaple plošně uzavřené.¹⁹⁸ Vrací se zpět k mělce oblým tvarům a kalichovým hlavicím a zjednodušuje vnitřní polygon kaplí na jednoduchý čtvercový půdorys, umožňující otevřít celou čelní stěnu širokými okny (kaple Martinická a kaple sv. Urbana a Zikmunda) a do nich

¹⁹⁸ CHOTĚBOR 1999, 17.

vložil složité dynamické obrazce kružeb se spadajícími plaménky.¹⁹⁹ Také základní schéma vnějšího opěrného systému je převzato z katedrály v Kolíně nad Rýnem a jeho kořeny sahají až ke katedrále v Amiensu. Rekapituluje zde širokou škálu přídatných tvarů a kresebně pojatých slepých kružeb a panelací, vytvořených dlouhou tradicí *rayonnantní* katedrální gotiky. Pro Petra Parlěře je typické, že všechny tyto tvary nepoužil jen na „ozdobu“, ale jako součást důmyslného konstrukčního řešení, kterým chtěl docílit maximálního odhmotnění opěrného systému.²⁰⁰

Pražské inspirace anglickou architekturou se vztahují k období tzv. *English Decorated Style* které se řadí do období mezi lety 1250 – 1380 a vyznačuje se především tendencí k bohaté výzdobě, rozšířením tvarové různorodosti, užíváním vějířových kleneb, kružbovými okny otevřenými pod lomenými oblouky, které se pnou v celé šíři klenebních polí, tordovanými žebry a otevřeným opěrným systémem. Od 60. let se k tomu přidává zdůraznění stěny bohatým dekorem, stlačené několikrát lomené oblouky, mělké valené klenby a hlavně žebra s visutými svorníky. Vrstva *English Decorated* by se dala zařadit mezi kontinentální *rayonnantní* gotiku francouzskou a pozdní gotiku německou, reprezentovanou katedrálami ve Štrasburku, Kolíně nad Rýnem nebo v Řeznu.²⁰¹

Prvků, které mohl Petr Parlěř teoreticky převzít z anglické architektury, je několik. Týká se hlavně horních částí elevace vysokého chóru s klikatou projekcí nad triforiem, kleneb ve východním travé sakristie a v jižní předsíni, volnými žebry, visutými svorníky a v neposlední řadě hlavně síťové klenby, klenoucí se nad presbytářem. Podrobně se této problematice věnoval ve svých příspěvcích Paul Crossley²⁰² K Parlěřovu vztahu k Anglii se lze postavit několika způsoby:

Mohl uskutečnit „vandrovku“ během svých tovaryšských let do roku 1356, v období před povoláním do Prahy.²⁰³ Ta mohla být uskutečněna díky obchodním kontaktům mezi Londýnem a Kolínem nad Rýnem.²⁰⁴ K této teorii se kloní i Paul Crossley, který uvádí, že Parlěř pravděpodobně navštívil Anglii a získal zkušenosti z první ruky z malé, ale důležité

¹⁹⁹ CHOTĚBOR 1999, 36.

²⁰⁰ Ibidem 110.

²⁰¹ CROSSLEY 2003, 53.

²⁰² Paul CROSSLEY: Prague Cathedral, the Frauenkirche In Nuremberg, and All Saints chapel in Prague castle, in: Z. OPACIC, Prague and Bohemia (Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe). The British Archaeological Association Conference Transactions XXXII, Leeds 2009, 35-44.; Paul CROSSLEY: Peter Parler and England. A problem Revisited, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 64, 2003.; Paul CROSSLEY: Peter Parler and England. New Thoughts on Old Problems', in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 65, 2004.

²⁰³ Reiner HAUSHERR: Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchors, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34, 1971, 43; Jean BONY: The English Decorated Style, Gothic Architecture Transformed, 1250-1350, Oxford 1979, 66, in: CROSSLEY 2012, 59.

²⁰⁴ CROSSLEY 2003, 73.

skupiny anglických budov z oblasti West Country (*West Country Buildings*).²⁰⁵ Objevují se pro to tři odůvodnění. Za prvé - je kontinuálně užito forem na více budovách nebo související skupině budov. Za druhé - přímá zkušenost s architekturou často zahrnuje kresby skupiny budov, které vykazují bližší vztahy mezi sebou, také prostřednictvím stylu nebo mistra kameníka, naznačují, že návštěva jednoho staveniště mohla umožnit putujícímu tovaryši vstup do příbuzných míst v rámci stejné huti. A za třetí – tovaryš, kopírující stavbu, musel zaznamenat mnoho detailních aspektů oné budovy nebo stejné technické vlastnosti, které jsou ověřitelné na místě, ale zřídka nakreslené v plánech, případně ty, které se dají vysvětlit ústně přímo na místě.²⁰⁶ To znamená, že poznání vlivu skupiny příbuzných budov nebo budov vytvořených stejným stavitelem, by se dalo osvětlit rozbořem a porovnáním konstrukčních postupů použitých na zdrojových stavbách a stavbě výsledné. Tím by se mohl vyřešit spor v případě, že se některé prvky formálně shodují, ale není jistota, že jsou spolu v přímé souvislosti. Tento postup by dal konkrétně využít u kleneb ve sv. Vítu, kde lze vytvořit vývojovou řadu začínající západním polem sakristie, přes Svatováclavskou kapli a vrcholící klenbou presbytáře. Tyto klenby jsou specifické svým utvářením, zcela vybočují ze standartní dobové produkce a přináší nový princip - na vzduť klenební ploše, jejíž vrcholy výseče nejsou již v nejvyšším bodě, ale podstatně níže, dokonce pod úrovní vrcholů oken,²⁰⁷ [28] jsou umístěná žebra, která nemají nosnou funkci, ale stávají se pouze dekorativním prvkem. U těchto kleneb dochází v jisté míře k principu, který se dá vztáhnout i na visuté svorníky. Tím je skutečnost, že vrcholnice kápě nejenže již není vodorovná ve výši vrcholu oken nebo dokonce ke svorníku stoupá, ale naopak klesá ve směru opačném.²⁰⁸ Je tedy stejná jako pohyb visutého svorníku, který nejprve stoupá a poté prudce spadá do prostoru, což je přesný opak principu klenutí, jež se používalo doposud (tj. vrcholí v nejvyšším bodě svorníkem – nezbytným konstrukčním prvkem spojujícím žebra klenby).

Do skupiny budov navržených Paulem Crossleyem spadá rozšíření východního ramene katedrály ve Wellsu, chór sv. Augustina v Bristolu, západní část lodi katedrály v Exeteru a kostel Panny Marie v obci Ottery st. Mary v Devonu, jenž byl založen Johnem de Grandisson, biskupem v Exeteru v roce 1337.²⁰⁹ Všechny tyto budovy souvisí s architektem Thomasem of Whitney (1292 – 1342) a jeho žákem a kolegou Williamem Joyem (1329 –

²⁰⁵ CROSSLEY 2003, 59.

²⁰⁶ Ibidem 60.

²⁰⁷ MUK 1979, 192.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ CROSSLEY 2003, 60.

1352). Oba se uplatňují na všech stavbách kromě Ottery, kde působí Joy sám.²¹⁰ Whitneyho a Joyova práce se zdá být inspirací pro jednotlivé sekce Parlérova chóru, jeho horní části včetně triforia, ochozu a vysoké klenby. Právě manipulace s klenbou a odvážné zpracování vysoké elevace, je tím, co si Parlér měl pamatovat nejsilněji ze své anglické zkušenosti.²¹¹

Prototypem síťové klenby v Anglii je vysoká klenba presbytáře ve Wellsu od Williama Joye (po 1329 – 1337). [29] Objevuje se zde nová sada diagonálních žebér přepjatých přes dvě pole, běžících přes křížová žebra a tryskajících ze svazků ochozových oken.²¹² Kdežto vysoká klenba chóru a kaple Lady Chapel v kolegiálním kostele v Ottery (založeném 1337) je zjednodušenou verzí klenby ve Wellsu.²¹³ Výsledky těchto klenb velmi připomínají pražskou klenbu a to jak v obou hlavních účincích, tak v konkrétních žeberných vyrovnáních.²¹⁴ Naopak nedostatek dalších dobových anglických citací vybízí k teorii, že Parlérova klenba nebyla založená pouze na základě kresby, odkud nelze vyčíst bližší podrobnosti a konstrukční základ. Parlérova klenba je tedy podle Crossleyho kultivovanou variantou Joyovy sítě, vycházející ze znalostí jejich zásadních principů.²¹⁵ Nepřiklání se k názoru, přestože připouští Parlérovu genialitu, že by to byla čistě jeho invence, jež dala vzniknout jeho klenbám. Ovšem rozvádí dále teorii, že kameník s povolením vstupu do dílny Williama Joye nebo zkušeností z první ruky s klenutím samotným, mohl následovat pozvolný vývoj těchto principů na jednotlivých stavbách, začínajíc s jednoduchou křížovou jednotkou v Bristolu, ozdobenou druhým síťovým systémem ve vysokém chóru ve Wellsu a přijít nakonec s velkým překrytím trojradiál v Ottery.²¹⁶ Bylo by mnohem snazší zvládnout tyto konstrukce vyzkoušením jejich vývoje na místě, možná přímo jejich konzultováním se staviteli, než je dedukovat z komplikovaných kreseb. Ve skutečnosti je pražská síťová klenba nejekonomičtější manifestací základní struktury Joyových klenb.²¹⁷ [30]

Další možností přenosu „anglických“ prvků je přenesení anglických vzorů pomocí skicářů. S rozvojem architektonických kreseb ve 14. století a kolekcemi kresebných skicářů, které byly součástí větších stavebních hutí, se stává celá myšlenka architektonického „ovlivňování“ více mezinárodní a méně místně specifická. Kresby poskytly přístup k více různorodým vzorům, u budov se převážně soustředily na půdorysy, dekorativní fragmenty anebo v případě kresby, která se prezentovala stavebníkovi, na velké fasády se všemi detaily,

²¹⁰ CROSSLEY 2003, 60.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem 65.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Ibidem 66.

²¹⁵ Ibidem 67.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem 67-68.

a to v dvourozměrném pohledu.²¹⁸ Tovaryši tedy nadále cestovali, avšak dostupnost a šíření kreseb nabízelo atraktivní alternativu samotným kameníkům, kteří kvůli získání nových šablon nemuseli tak často cestovat.

Na závěr se zde nabízí možnost transportu vzorů přes Francii a Německo a jejich následné druhotné zprostředkování Petru Parlérovi. To by mohlo souviset s episkopátem Johna de Grandissona (1327 – 1369), blízkého přítele a kaplana papeže Jana XXII. a preláta, jehož kosmopolitní vkus a kontakty v Avignonu mohou dokonce naznačovat možnost přímého spojení s Karlem IV. a jeho častými avignonskými pobyty. Díky silnému zastoupení anglického vlivu na tumbě Jana XXII. v Avignonu (umírá 1334) a přítomnosti anglických umělců na papežském dvoře v exilu, není nemožné, že Parlérova první zkušenost s *English Decorated* přišla, prostřednictvím Karla IV. z Avignonu.²¹⁹ Z mého pohledu se to však zdá poměrně nepravděpodobné, jelikož lze předpokládat, že panovník do takových detailů spíše nezasahoval. Pokud vezmeme v potaz realizace v Avignonu samotném, tak se zde podobné schéma síťové klenby neobjevuje. Nelze však vyloučit přítomnost anglických kameníků, kteří zde působili.²²⁰

Je zřejmé, že některé prvky (např. plaménkové kružby a síťové klenby) převzal Petr Parlér z anglického prostředí, nelze však z jistotou říci, jakým způsobem se toho odehrálo. A otázka toho, jestli Parlér opravdu Anglii osobně navštívil, zůstane s největší pravděpodobností nezodpovězena. Crossleyho teorie je velmi zajímavá už i z toho pohledu, že bere v potaz i obecnou dobovou praxi - rozmach náčrtníků, je však potřeba brát jí s rezervou. Jak poznamenává Dobroslav Líbal, i v tomto případě nepřekročily anglické vlivy meze architektonických podnětů, jež Parlér dokázal zpracovat samostatně, jak architektonicky, tak i technicky.²²¹

²¹⁸ CROSSLEY 2003, 56 – 57.

²¹⁹ Ibidem 74.

²²⁰ BENEŠOVSKÁ 1997, 107.

²²¹ LÍBAL 1979, 55.

6. Visuté svorníky

Prací, která přímo propojuje tvorbu Matyáše z Arrasu s Petrem Parlěrem, je tzv. Stará sakristie v severní části chóru katedrály sv. Víta. [31] Tato obdélná stavba sklenutá na dvě travé, z nichž jsou zavěšeny unikátní visuté svorníky, je uzavřenou prostorou, která je oddělena od zbytku chóru. Toto oddělení vytváří unikátní prostor, jenž umocněný dvojicí svorníků, působí nesmírně monumentálním a dynamickým dojmem, i přes jeho malé rozměry.

Tato stavba v průběhu let vyvolala mnoho diskuzí, a přestože byla považována za Parlěrovo dílo, postupně byla přijata myšlenka, že základní rozvrh kaple a minimálně východní travé je dílem předchozího mistra Matyáše z Arrasu. Již v roce 1948 Dobroslav Líbal přiřkl Matyášovi začátek výstavby sakristie i s plánovanou hvězdovou klenbou.²²² Později tento názor pozměnil ku prospěchu anonymního parlěře, který působil v mezidobí po smrti Matyáše z Arrasu a příchodu Petra Parlěře do Prahy. Uvádí, že architektonické detaily východní stěny ani zamyšlený klenební vzorec nemají s tvorbou Matyáše z Arrasu nic společného. Nelze je přiřadit Petru Parlěrovi ani Matyáši z Arrasu. Naskýtá se tu domněnka jakéhosi uměleckého mezidobí po smrti Arrasově, ještě před příchodem Parlěrovým, v kterém anonymní člen Matyášovi huti uplatnil na katedrále nové prvky s její dosavadní architekturou nesourodé.²²³ Klenební konsoly východního pole sakristie včetně výběhů žeber přisoudil Matyášově huti také Jan Muk, aniž by zpochybnil Parlěrovu účast na dokončení klenby s visutým svorníkem.²²⁴ Další názor formuloval Jakub Vítovský, kdy zastává názor o svébytné činnosti anonymního mistra zřejmě českého původu, jenž vedl svatovítskou huť v letech 1352 – 1356. Dostavěl Matyášem navržené kaple a sám měl projektovat hvězdovou klenbu východního pole v sakristii. Naznačil i možnost podílu tohoto mistra na stavbě hradu Laufu u Norimberka a hradu Karlštejna.²²⁵ Rozsáhle se také problematice sakristie věnovala Klára Benešovská. V kapitole ve sborníku *Katedrála sv. Víta v Praze*, vydaná k výročí 650 let od založení stavby²²⁶ a ve dvou dalších příspěvcích z let 1996 a 1999²²⁷ podrobně probírá problematiku rané tvorby Petra Parlěře a jeho podílu na stavbě sakristie. Připomíná jejího

²²² Dobroslav LÍBAL: *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Praha 1948, 108.

²²³ LÍBAL 1979, 48.

²²⁴ Jan MUK: *Problematika kleneb doby Karlovy*, in: *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR*, Praha 1978. Materiály ze sekce dějin umění, Praha 1982, 98 – 113.

²²⁵ Jakub VÍTOVSKÝ: *Několik poznámek k problematice Karlštejna*, in: *Zprávy památkové péče* 52, 1992, 1.

²²⁶ Klára BENEŠOVSKÁ: *Gotická katedrála. Architektura.*, in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): *Katedrála sv. Víta v Praze. K 650. výročí založení.*, Praha 1994, 25-65.

²²⁷ Klára BENEŠOVSKÁ: *Petr Parlér versus Matyáš z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta*, in: *Ars* 1-3, 1996, 100 – 110.; Klára BENEŠOVSKÁ: *Das Frühwerk Peter Parlers am Prager Veitsdom*, in: *Umění XLVII*, 1999, 351 – 363.

předchůdce, sakristii v bazilice sv. Víta, jež byla na stejném místě a přiklání se k teorii, že sakristii navrhl a započal Matyáš z Arrasu a dokončena byla Petrem Parlěrem.

Ze zahraničních autorů se autorství sakristie věnoval Roland Recht, spojil ji s kaplí sv. Kateřiny v katedrále ve Štrasburku, [32] ta měla být stejně jako východní pole pražské sakristie zaklenuta hvězdovými klenbami.²²⁸ Názory o autorství návrhu sakristie od Matyáše z Arrasu a jeho inspirace z Avignonu přijal Paul Crossley,²²⁹ Peter Kurmann,²³⁰ Rüdiger Becksmann.²³¹ Oproti tomu Norbert Nussbaum pochybuje o návrzích Rolanda Rechta o spojitosti s použitím volných žeber, která se měla vyskytovat v kapli sv. Kateřiny.²³² Marc Shurr přebírá zjištění Kláry Benešovské a přiklání se k teorii, že visutý svorník byl navržen Matyášem z Arrasu, ale v podobě bez volných žeber, jež tam vložil až Petr Parlěř.²³³ Jako poslední podrobně rozebral problematiku visutých svorníků a hlavně vzory, které mohl vidět a použít Matyáš z Arrasu, Yves Gallet. Podrobně rozebírá a kriticky hodnotí názory na stavby, které mohl Matyáš navštívit ve 40. letech a sestavuje itinerář Matyášova pohybu před zavedením huti v Praze.²³⁴

6.1 Inspirační zdroje Matyáše z Arrasu

Tzv. Stará sakristie v katedrále sv. Víta je obdélný uzavřený prostor o dvou travé, sklenutých hvězdovou a síťovou klenbou s visutými svorníky. [33] Na místě dnešní sakristie stála původně sakristie starší, případně kaple sv. Michaela, která stála na severní straně baziliky sv. Víta. Byla postavena děkanem Vítem před rokem 1271 a spojovala severní boční loď a křížovou chodbu kapituly. Jednalo se o podélnou místnost, zaklenutou mezi dva střední pilíře, nad ní byla rovněž zaklenutá klenotnice. Nová sakristie od ní převzala patrocinium, dvoupatrovou kompozici a do určité míry také dvoulodní ztvárnění prostoru.²³⁵ Projekt nové sakristie vypracoval Matyáš z Arrasu, ale pravděpodobně byla započata až po jeho smrti v roce 1352, kdy na provedení Matyášových návrhů mohlo být dohlíženo nějakým schopným parlěrem. Klára Benešovská poznamenává, opírajíce se o teorii Jakuba Vítovskeho, že po

²²⁸ Roland RECHT: L'Architectur de la chapelle Sainte-Catherine au XIVe siècle. Reconstitution de son état primitif, in: BSACS IX., 1970, 95 – 101.

²²⁹ CROSSLEY 2003.

²³⁰ Peter KURMANN: Filiation ou parallèle? A propos des facades et des tours de Saint-Guy de Prague et de Saint-Ouen de Rouen, in: Umění XLIX, 2001, 211-219, 214.

²³¹ Rüdiger BECKSMANN: Architecture sculptures et verrieres de la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Strasbourg: Un ensemble artistique au seuil du gothique tardif, in: BSACS XXV, 2002, 113-134, 119.

²³² Norbert NUSSBAUM: Recherches récentes sur le gothique tardif (1350 – 1550), in: Bulletin Monumental 2010, 243-280, 278.

²³³ Marc SCHURR: Die Baukunst Peter Parlers, Ostfildern 2003, 55-60.

²³⁴ Yves GALLET: Mathieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg XXX, 2012, 19-40.

²³⁵ BENEŠOVSKÁ 1999, 354.

Matyášově smrti byl možná vedoucím parlérem český mistr. Ten mohl použít tzv. českou podložku pod konzolou na jižní stěně sakristie, protože ta dokládá rukopis někoho, kdo znal a používal formální řeč, která se od poloviny 14. století na staveništích v Českých zemích hojně vyskytovala.²³⁶

Matyáš se také mohl inspirovat obdobně řešenými sakristiemi, znal je z díla Jeana des Champs (např. ve Clermond- Ferrand se nachází též podélná kaple o dvou klenebních polích, s pokladnicí v patře, na stejném místě jako v Praze - mezi severními ochozovými kaplemi v chóru²³⁷). Inovací, jež činí pražskou sakristii výjimečnou, je užití visutého svorníku. U visutého svorníku můžeme pouze předpokládat, že byl v plánu Matyáše z Arrasu, nicméně hvězdová klenba v jeho plánu rozhodně byla, protože výběhy žeber nad konzolou na východní stěně svým počtem a směrem jednoznačně dokazují, že Matyáš od počátku plánoval hvězdovou klenbu. Důkaz pro to, že konzoly s výběhy kleneb nebyly zazdívány dodatečně, je ve východní stěně klenotnice (byla stavěna současně), spoj zdíva zde kopíruje hrotité výběhy kleneb přízemí, však ve funkci odlehčovacích oblouků bez jakýchkoliv stop plánovaných kleneb.²³⁸ Visutých svorníků se do poloviny 14. století objevuje několik. Je to visutý svorník v jižní sakristii kolegiálního kostela sv. Urbana v Troyes, pravděpodobně z konce 13. století,²³⁹ menší visuté svorníky v nižších bočních lodích kostela sv. Petra v Bacharach,²⁴⁰ visutý svorník v Portail des Champeaux (1345 – 1349),²⁴¹ a dnes zničené svorníky v kapli sv. Kateřiny v katedrále ve Štrasburku (datování kolísá od roku 1331 až do roku 1347²⁴²). Matyáš mohl některý svorník vidět při svém působení ve Francii.²⁴³ Nejvíce se nabízí svorníky ve sv. Urbanu v Troyes a v Portail des Champeaux v Avignonu.

Kolegiální kostel sv. Urbana v Troyes má s pražskou katedrálou společný nejen svorník, ale i použití hladkých fiál na ochozových kaplích. Jak uvádí Yves Gallet, tyto fiály, obvykle bohatě zdobené kraby, jsou v případě kostela v Troyes i pražské katedrály hladké, doplněné pouze křížovou kytkou na vrcholu. Reprodukce tohoto profilu fiály poměrně jsou poměrně vzácné (mimo sv. Urbana v Troyes se nachází v horní části chóru katedrály

²³⁶ BENEŠOVSKÁ 1999, 355.

²³⁷ Encyclopédie médiévale d'après Viollet-le_Duc, Paris 1978, I. 222, II. 18, in: Eadem 1997, 103.

²³⁸ Eadem 1999, 355.

²³⁹ GALLET 2012, 33.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ VINGTAIN 2015, 92.

²⁴² Viz. GALLET 2012, 31.

²⁴³ V cisterciáckém opatství ve Valmagne, se vyskytuje ještě jeden visutý svorník, který mohl v této době existovat. Již Dobroslav Líbal zmiňuje tento klášter z pozdních 60. let 13. století, kde se v presbytáři objevují útlé jednotlivé i svazkové klenební přípoje v souvislosti s „francouzským lineárním vývojem“. (LÍBAL 1999, 176) Zde se vyskytuje zaklenutí studny visutým svorníkem. Dnešní svorník je zcela určitě rekonstrukcí z 19. nebo 20. století, ale mohl mít předchůdce. Podobný typ svorníku použil v 50. letech bratr Petra Parléře Michael ve studničním stavení kláštera Zlatá Koruna. (BENEŠOVSKÁ 1999, 357).

v Amiensu a katedrály v Kolíně nad Rýnem, na severním rameni transeptu katedrály v Soissons, v opatství kostela Wissembourg nebo na některých staveništích jihofrancouzské gotiky, jako je katedrála v Rodez nebo kolegiální kostel v Uzeste). Je zde tedy možnost, že Matyáš mohl znát přímo nebo druhotně kostel sv. Urbana v Troyes.²⁴⁴ I když se jedná o prvek formálně velice podobný, právě jeho přítomnost na katedrále v Rodez může vést k pochybnostem o bližší souvislosti Matyáše z Arrasu s kostelem v Troyes. Jelikož Rodez má s pražskou katedrálou více společných prvků (zjednodušené hlavice, strmé klopení krytých římsových ploch, tendence k sjednocování prostoru a obdobné klenby v kaplích) zdá se být pravděpodobnějším inspirátorem tohoto prvku než kostel v Troyes. I u visutého svorníku, objeveného v sakristii kostela, [34] se nedá doložit bližší vliv na Matyáše z Arrasu. Svorník je tvořen klenbou se sedmi žebry, ta vybíhají bez konzol přímo ze stěn a sbíhají se do poměrně masivní hlavice, ukončená 4 metry nad zemí a přikrytá ještě plochou deskou. Tento svorník svým provedením působí značně mohutně a s pražskými svorníky, alespoň co do formální podobnosti, nemá nic společného. Svorník byl značně restaurátorsky upraven v 19. století, avšak jeho samotné ukončení se považuje za původní. Prvky datování, v souvislosti s datací stavby, podporují myšlenku, že byl vytvořen někdy ke konci 13. století (přibližně v letech 1280 – 1290).²⁴⁵ Nebyl by to tedy přímý vzor pro Prahu, ale mohlo by se jednat o jeden ze vzorů pro svorník v Papežském paláci a zároveň o jeden z nejstarších dochovaných svorníků. Jeho úloha v souvislosti s pražskou stavbou by tedy spočívala spíše ve funkci nositele nového tvaru, dále transformovaného na území Francie do podoby svorníků, které by byly pražským bližší. Rozhodně však nelze opomenout jeho velkou formální podobnost se svorníkem v Portail des Champeaux v Papežském paláci. [35] Oba spojují těžkopádná žebra sbíhající do konzoly s mohutným reliéfem, na konci kryté plochou deskou oválného tvaru a s plným prostorem mezi žebry. Mohli bychom předpokládat, že Jean de Louvre (stavitel Křídla velkých hodnostářů) osobně znal visutý svorník v Troyes.²⁴⁶ Nicméně jeho tvorba dále nevykazuje žádné další formální znaky společné s katedrálou v Troyes.²⁴⁷ Toto tvrzení tedy zůstává v rovině hypotézy.

Pokud jde o samotný svorník v Papežském paláci, jehož výstavba se předpokládá mezi lety 1345 – 1349,²⁴⁸ neboť tehdy se stavělo Křídlo velkých hodnostářů, je nepravděpodobné, že by Matyáš z Arrasu, který se měl před svým povoláním do Prahy (1342/1344) pohybovat

²⁴⁴ GALLET 2012, 36.

²⁴⁵ Ibidem, 33-36.

²⁴⁶ Ibidem 37.

²⁴⁷ Ibidem 38.

²⁴⁸ VINGTAIN 2015, 92.

v Avignonu, znal svorník v jeho dokončené podobě. Mohl však znát jeho návrhy, případně i jeho podobu ve formě nějakého modelu, kdyby se pohyboval v Avignonu delší dobu a pronikl do tamějších stavebních hutí nebo se znal přímo se stavitelem Jeanem de Louvre.

Svorníky, které by mohly mít mnoho blízkého s pražskými, jsou dnes zaniklé visuté svorníky v kapli sv. Kateřiny ve Štrasburku. Už v roce 1370 na tuto spojitost poukázal Roland Recht a také dokázal doložit, že klenby původní kaple byly navrženy na půdorysu ve tvaru hvězdy.²⁴⁹ Tato kaple byla postavena z podnětu biskupa Bertolda z Buchecku (1328 – 1353), na ploše dvou polí, která se nachází na rohu transeptu a jižní lodi katedrály ve Štrasburku. Kaple byla radikálně změněna v letech 1542 – 1546 Bernardem Nonnenmacherem, jenž nahradil hvězdovou klenbu s visutými svorníky klenbou krouženou.²⁵⁰ Tyto původní klenby dokládá nápis: *GAR DAS HANGEN GEWELB ZERRIES GAR DO MACHT DAS WERCK DIS NEW. ANO DNI M.D.C.XLVI.*, dnes je umístěn na místě svorníku na východním poli.²⁵¹ Svorníky jsou také zmíněny v kronice štrasburské od Sebaldy Bühelera, napsané v polovině 16. století. V ní je zmíněna také *das hangende und künstliche Gewölbe* v prostorách kaple.²⁵² Není jisté, jestli se autor inspiroval nápisem na nové klenbě anebo znal svorníky z vlastní zkušenosti. V každém případě se tento zápis týká klenb původních, protože ty současné nemají visuté svorníky. Klenutí se podřídilo rytmu a hierarchii uspořádání otvorů prolomených v jižní zdi kaple, v každém travé byla dvě okna s hrotitými oblouky, která rámovala větší otvor o třech obloucích. Žebra klenby vybíhala ze svazkových pilířů a opět se sbíhala do visutého svorníku. Klenba samotná tvořila vlastně osmiúhelník, každá strana osmiúhelníku byla tvořena trojúhelníkem, děleným dále žebry na trojpraprsky. Zároveň žebra v koutech kaple nedosedala přímo do rohu místnosti, ale byla rozdělena dalšími trojpraprsky. Tuto rekonstrukci zhotovil Roland Recht na základě zbytků žeber, dochovaných v podkroví kaple nad Nonnenmacherovými klenbami. **[Viz. obr. 33]** Podoba samotných svorníků v kapli není známa. Jediným vodítkem k vytvoření představy o podobě visutých svorníků nám může být visutý svorník, zdobící křtitelnici ve východním poli kaple sv. Kateřiny.²⁵³ Klenbu kaple mohl vidět Karel IV. ve Štrasburku v prosinci roku 1347 a mohl si vyžádat plány ze štrasburské hutě do Prahy. Původně bylo autorství visutých svorníků v Praze připsáno Petru Parlérovi a předpokládalo se, že je vytvořil podle návrhů ze Štrasburku. To však vyvolává otázku, proč by Karel IV. čekal devět let po své štrasburské návštěvě, než by si vyžádal tyto

²⁴⁹ RECHT (pozn. 225).

²⁵⁰ GALLET 2012, 21.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² BÜHELER Sebald: La chronique strasbourgeoise (fragments recueillis et annotés par l'abbé Dacheux), Strasbourg 1887, 86, in: GALLET 2012, 21.

²⁵³ GALLET 2012, 25.

plány, aby je mohl mladý Parlér zpracovat.²⁵⁴ Pokud víme, že Matyáš z Arrasu započal sakristii ve sv. Vítu pravděpodobně před svou smrtí v roce 1352 (rozhodně bylo jeho projektem) a zopakoval zde hvězdovou klenbu, která se vyskytuje i v kapli sv. Kateřiny, je pravděpodobné, že Matyáš mohl toto řešení sám znát a přinést je do Prahy spolu s dalšími autorskými prvky (přetínání, proniky prostoru apod.). Pokud by se přijala datace Rüdigerera Becksmanna, který umísťuje výstavbu projektu kaple sv. Kateřiny do roku 1339,²⁵⁵ logicky by pak kaple byla ideálním vzorem pro pražskou sakristii. Matyáš by tedy mohl navštívit Štrasburk např. cestou do Prahy na začátku 40. let.

K rozklíčování této otázky by mohl pomoci kostel sv. Petra v Bacharach, městečka u Rýna, z druhé čtvrtiny 13. století, na něž upozorňuje Yves Gallet.²⁵⁶ V tomto kostele jsou nižší boční lodě zaklenuty žebry s visutými svorníky. [36] Žebra tvoří křížovou klenbu, přerušenu ve střední části dalšími žebry ve tvaru kruhu. Od tohoto přerušení se žebra zalamují směrem dolů a sbíhají se v nevelký, i když poněkud těžkopádný, visutý svorník zakončený pupenem. Každé travé obou bočních kleneb je zdobeno takovým svorníkem. Tento kostel je však důležitý díky faktu, že byl pravděpodobně znám ve Štrasburku. Ve sbírce architektonických výkresů huti ve Štrasburku uchovávané v Muzeu Oeuvre Notre-Dame, se nachází na zadní straně výkresu č. 6 plán, u něhož následný výzkum umožnil zjistit, že se jedná o poloviční kopii plánu Wernerkapelle v Bacharach z konce 14. století.²⁵⁷ Byl vytvořený v huti u štrasburské katedrály pravděpodobně jako kopie, protože jeho část posloužila jako podklad pro návrh elevace průčelí katedrály. Tato kopie předpokládá přítomnost originálu, neboť stejná huť znala návrh Wernerkapelle. To vede k názoru, že katedrální huť ve Štrasburku byla ve vztahu s Wernerkapelle a možná i návrh architektonického projektu nebo stavba samotné kaple byly svěřeny štrasburskému mistru. Přítomnost těchto kreseb v archivu štrasburské huti by mohla vysvětlit znovuobjevení visutého svorníku kolem roku 1340 v kapli sv. Kateřiny.²⁵⁸ To přibližně odpovídá i projektu visutého svorníku v Avignonu, jenž mohl být inspirovaný pro změnu svorníkem z Troyes z konce 13. století. Proto by se zde mohla objevit teorie o dvou vlnách visutých svorníků, které se objevily poměrně krátce po sobě. Jedna by spadala do období přibližně třetí třetiny 13. století a druhá pak do 40. let 14. století. Jedná se však zatím o pouhou spekulaci, protože

²⁵⁴ GALLET 2012, 27.

²⁵⁵ Ibidem 32.

²⁵⁶ Ibidem 33.

²⁵⁷ Yves GALLET: A Medieval Ground Plan of the Wernerkapelle at Bacharach: Plan Number 6 verso in the Musée de l'Oeuvre Notre-Dame at Strasbourg, in: Zoë OPACIC/ Achim TIMMERMANN (ed.): Architecture, Liturgy and Identity. Liber amicorum Paul Crossley (Studie in Gothic Art I.), Brepols 2011, 277- 278, in: GALLET 2012, 33.

²⁵⁸ GALLET 2012, 33.

chybí více příkladů visutých svorníků na to, aby se dalo uplatnění tohoto prvku označit za „vlnu“, protože svorníky se mohly objevit pouze u těchto jednotlivých staveb bez bližších souvislostí.

Cesta Matyáše z Arrasu mohla směřovat z Francie do Štrasburku, jak by dokládala stavba kaple Panny Marie v Niederhaslachu (proniky fiál, které se objevují v ohozových kaplích v Praze) a visuté svorníky v kostele v Bacharachu, jehož sepjetí se štrasburskou hutí je doloženo. Otázkou je, kdy by tuto cestu podnikl. Pokud bychom přijali teorii, že nápis v triforiu pražské katedrály je pravdivý a Matyáš byl opravdu povolán na stavbu katedrály v Praze roku 1342 z Avignonu, tak by tuto oblast mohl navštívit cestou z Francie, když mířil do Prahy. Tím by se vysvětlila přímá inspirace štrasburskou kaplí sv. Kateřiny, pokud byla ovšem opravdu stavěna kolem roku 1339. V roce 1342 už byla s jistotou dokončena a Matyáš mohl použít její schéma v Praze (v případě nedokončení mohl vidět plány nebo např. připravené kamenické kusy pro nedokončenou stavbu). V Praze by pak měl spoustu času vyprojektovat katedrálu podle místních specifických podmínek a zakomponovat do ní všechny prvky, které za své předchozí kariéry nasbíral. V tomto případě by inspirace Avignonem mohla být až druhotná, zvláště v případě, kdy francouzské svorníky (Avignon, Troyes – masivní, na vnitřní části vyzděné, ukončené plochou deskou) se formálně liší od svorníků německých a pražského (subtilnější profilace, důraz na žebra, ukončené kytkou). Avignonský svorník lze také datovat až do období po odjezdu Matyáše z Arrasu z Avignonu, a to i za předpokladu, že byl povolán až v roce 1344. Nelze ovšem vyloučit, že Matyáš mohl i avignonský svorník znát např. z návrhů. Je potřeba ještě poznamenat, že Yves Gallet předpokládá Matyášův pobyt v Alsasku kolem roku 1340 a to před návštěvou Avignonu, odkud odjíždí v roce 1344.²⁵⁹

6.2 Předání stavby Petru Parlěřovi

O tom, že stavbu sakristie sv. Víta započal již Matyáš z Arrasu nebo parlěř, jenž vedl hut' po jeho smrti roku 1352 až do příchodu nového stavitele, není v současnosti pochyb. Při archeologickém výzkumu v roce 2000 ve Vikářské ulici sledování základových partií zdiva sakristie potvrdilo, že i v této suterénní úrovni je prokazatelná návaznost stavební činnosti huti Petra Parlěře na předchozí výstavbu, zahájenou Matyášem z Arrasu.²⁶⁰ Již v základech vnější zdi Staré sakristie prochází stavební spára, [37] oddělující dílo Matyáše a jeho následovníka. Mladší základ je oproti staršímu založen o něco hlouběji (asi o 20 cm) a není se

²⁵⁹ GALLET 2012, 38.

²⁶⁰ CHOTĚBOR 2001, 202.

starším provázán a zdá se, že je k němu jen položen. Rozdíl v základech přibližně odpovídá stavební spáře ve východním okně sakristie.²⁶¹ Ve východní části, základy pod patkou přípory v jižní stěně vedle portálu, sledují obrys patky, vybíhající ve špici, na protější severní stěně je základ pod patkou čtvercový, střední pilíř má základ shodný s obrysem patky. Základy pod patkami v západní části sakristie jsou všechny čtvercové. Nejvíce vysunutě základové zdivo je pod východní stěnou sakristie (cca 70 cm). V základovém zdivu uprostřed východní stěny není stopy po patce, muselo se tedy od počátku počítat s tím, že klenba bude svedena na konsolu.²⁶²

Také formální vzhled východní části sakristie se značně liší od tvarosloví použitého v pravé části. Nepřerušované přípory, sbíhající po stěnách dolů na vysoké polygonální sokly, se stýkají s horizontální podokenní římsou jinak v západní a východní části sakristie. V západní části přízdní profily přípor rámuji spolu s římsou volnou plochu pod okny, zatímco ve východní polovině se krajní profily přípor s římsou jasně protínají. Navíc jsou v každé části římsy osazeny v jiné výši. Také ostění oken se mění u druhého okna od východu, stejně jako přízdní žebra mění profil v polovině jižní i severní stěny východní části.²⁶³ Nelze samozřejmě opomenout výrazně se měnící vzhled východního a západního travé sakristie. Východní travé je sklenuto hvězдовou klenbou se čtyřmi cípy vepsanou do půdorysu osmiúhelníku. Kouty klenby jsou s osmiúhelníkem, stejně jako ve Štrasburku, spojeny trojprsky. Ze středu klenby vybíhá visutý svorník se čtyřmi volnými žebry. [38] Západní travé je sklenuto síťovou klenbou tvořenou nakoso pootočeným čtvercem položeným na jednoduchou křížovou klenbu (nebo čtyřmi křížovými poli). Nelze pochybovat o tom, že západní pole je předstupněm pro klenbu kaple sv. Václava. Ve středu je opět zavěšen visutý svorník, jenž však tvoří osm volných žebor, která přestože jsou početnější, působí mnohem lehčím dojmem než žebra východního svorníku. [39] Přes tyto výrazné odlišnosti celek sakristie působí uceleným dojmem díky stejnému měřítku a lineárnímu, jemnému členění. V obou případech probíhá přechod k visutým svorníkům naprosto plynule a na stejném konstrukčním principu - střed klenby tvoří rovná plocha s vodorovnými žebry, do nichž se v místě dosažení vrcholové roviny zalamují volná žebra téhož profilu, profilovaná i v horní části.²⁶⁴ Jedná se o první příklad užití této nezvyklé konstrukce s vodorovnou středovou plochou, v níž středový kříž žebor zcela ztratil svou nosnou funkci,²⁶⁵ na našem území.

²⁶¹ CHOTĚBOR 2001, 202.

²⁶² BENEŠOVSKÁ 1997, 105.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ BENEŠOVSKÁ 1997, 106.

²⁶⁵ Ibidem 106-107.

Stejná profilace vždy probíhá vertikálně přes obě patra sakristie (klenotnice) a mění se ve stejném místě v celé výšce prostoru. Sakristie je zcela určitě dílem dvou hutí, otázkou je, v jakém místě Petr Parlér na rozestavěnou sakristii navázal. Na jižní stěně sakristie se totiž objevuje spára. [40] Ta byla původně považovaná za místo, kde Matyášova huť dokončila stavbu a zbytek byl postaven Petrem Parlérem, předpokládaným autorem celého konceptu sakristie s visutými svorníky. Ona je opravdu místem, kde stavěla huť Petra Parlěře, avšak pravděpodobně až v okamžiku, kdy po zbourání východní poloviny dokončené Matyášovou hutí, byla tato část opět postavena. Východní pole sakristie započaté Matyášem z Arrasu, totiž bylo ukončeno východní zdi kapitulního ambitu. Po nástupu Petra Parlěře, byl ambit ubourán a musela být snesena i stojící polovina sakristie jak v přízemí, tak i v patře. Její klenba byla rozebrána a po rekonstrukci znovu, i když s drobnými nerovnostmi, sestavena.²⁶⁶ Podobná spára probíhá základy na severní straně sakristie, je však umístěna více na západ a odpovídá stavební spáře ve východním okně sakristie. Tedy nekoresponduje se spárou na jižní stěně sakristie. V Parlérových základech bylo doloženo také užití kvádrů a zlomků, jež byly opracovány v románském období.²⁶⁷ To by odkazovalo k zakládání západního pole sakristie až po zbourání románského ambitu. Tím by se vysvětlilo, proč Matyášovy profilace končí za prvním oknem sakristie, a to nejen v přízemí, ale i v patře. U Parlěře lze také vysledovat použití materiálu, který byl předem připravený předchozí hutí. Na západním svorníku jsou velice dobře znatelné skoky u profilace žeber, [41] jež poukazují na využití prvků vyrobených pro jiný koncept. Na tuto skutečnost upozorňuje již Kamil Hilbert: „*Některé díly žeber menšího zakřivení jsou umístěny mezi žebry většího zakřivení a naopak. Zdá se, že možno z toho souditi, že klenba byla jednou rozebrána a nesprávně znovu osazena.*“²⁶⁸ Toto, poněkud nepřesné, sesazení žeberných výběhů, může svědčit o nedostatečné zkušenosti nové hutí, která přišla s Parlérem do Prahy, a pro niž mohla být realizace visutého svorníku zcela novým úkolem. Tím by se potvrdila role Matyáše jakožto původního iniciátora konceptu visutých svorníků. Tím se však nijak nesnižuje přínos Petra Parlěře, jelikož byl schopen plynule navázat na rozestavěnou sakristii tak, aby uplatnil své inovativní koncepty a zároveň vytvořil harmonický prostor bez rušivých elementů.

²⁶⁶ BENEŠOVSKÁ 1997, 107.

²⁶⁷ CHOTĚBOR 2001, 203.

²⁶⁸ Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta na hradě pražském za správní rok 1905, Praha 1906, 21, in: MUK 1990b, 474.

6.3 Technické konstrukce

Přes všechny své estetické kvality, je visutý svorník hlavně významnou technickou inovací, měnící zásady středověkého klenebního umění. Visutý svorník je přesným opakem obecných zásad klenutí žebrových kleneb, podle nichž žebra stoupají do nejvyššího bodu, aby se vzepřela o svorník. Tehdy se jedná se o klenbu stoupavou, vrchol klenby leží výše než vrcholy čelních oblouků.²⁶⁹ Kdežto v sakristii se setkáváme s klenbou nestoupavou, ba dokonce ve východním poli je střed hvězdy plochostropý. V případě západního pole sakristie je svorník svěšen ze vzduť klenby, u které žebra ztrácejí jakoukoliv nosnou funkci. [42] U visutých svorníků se vytrácí jejich tektonická funkce (myšleno oproti funkci klasického svorníku, který přijímá tlaky žeber). Střed svorníku zde tvoří sloupek, resp. železné táhlo, spuštěné z klenby dolů. V případě pražských svorníků je táhlo jasně příznáno a pouze zakryto navlečenými kamennými prstenci (oproti francouzským svorníkům, kde je plocha vyzděna a táhlo zcela zakryto). Při rekonstrukci sakristie v katedrále sv. Víta Kamilem Hilbertem v letech 1905-1906 bylo zjištěno, že táhlo je dlouhé 2,8m. Při výměně visící růže se ukázalo, že dřík koncové kytky svorníku má v průměru 18,5 cm a je přetržen, ale stále drží pohromadě díky tenkým měděným sponám. Kytka byla zavěšena na kovaných kleštích o rozměru 5x6 cm a zajištěna dvěma příčnými čepy.²⁷⁰

Co se týče horní části táhla, na podlaze pokladnice vystupuje z podlahy pouze část oka kovového táhla. [43] Způsob zavěšení celého systému je dodnes neznámý. Jako možnost se zde nabízí kovová konstrukce, v níž je táhlo nad klenbou přichyceno jiným, do zdi ukotveným táhlem ve vodorovném směru. Při snaze o rekonstrukci způsobu zavěšení visutých svorníků se dá částečně vycházet z principu anglických vějířových kleneb. U nichž je princip klenutí s vrcholovou rovinou jasným výsledkem vývoje od klenáku, přes vrcholové žebro až k vrcholové rovině. Volná žebra jako předchůdce vějířových kleneb se také objevují např. v katedrále ve Warwicku,²⁷¹ avšak první užití volných žeber je doloženo v sakristii v *Berkeley chapel* ve sv. Augustinu v Bristolu z 30. let.²⁷² [44]

V huti Petra Parlěře se také začíná klenout z ruky - klenba se klene bez bednění, případně se bednění použije jenom jako podpora pro vyzdění žeber a „od ruky“ jsou klenuty pouze kápě klenby. [45] Tlaky kleneb pak přejímají styčné spáry klenebních kápí a žebra ztrácejí svou nosnou funkci,²⁷³ klenba se stává samonosnou. Jako opora klenby byla někdy

²⁶⁹ KOTRBA 1961, 238.

²⁷⁰ MUK 1990b, 479.

²⁷¹ MUK 1977, 10.

²⁷² CROSSLEY 2012, 68.

²⁷³ KOTRBA 1961, 238.

využívána i dřevěná nebo železná táhla zazděná do kleneb.²⁷⁴ Táhla na malém rozpětí byla kotvena zazděním, případně utemováním v otvoru ve zdi a nebyla vypínána. Táhla velkých staveb mají závlače a jsou vypínána klínovými zámkami (např. u klenby chóru sv. Víta). Objevují se také skrytá táhla nad klenbou.²⁷⁵ tento typ se dá předpokládat i u kleneb v sakristii, stejně jako užití techniky klenutí z ruky, které spolu v kombinaci s železnou konstrukcí z táhel umožňuje z lícové strany ničím nerušený pohled na visuté svorníky vznášející se v prostoru a vyvolávající dojem, že odporují všem fyzickým zákonitostem.

²⁷⁴ VINAŘ 2007, 272.

²⁷⁵ Ibidem 276.

Závěr

Katedrála sv. Víta v Praze je jednou z nejdůležitějších staveb 2. poloviny 14. století. Přestože byla po roce 1420 ponechána v podobě nedokončeného torza, od položení základního kamene v roce 1344 pokročila stavba natolik, že zde mohlo být uplatněno jedinečné řešení prostoru, mnoho náročných konstrukčních postupů a inovativních detailů včetně unikátní architektonické výzdoby, které jí vyzdvihly mezi nejdůležitější realizace tehdejší Evropy. Na stavbě svatovítské katedrály se ve 14. století uplatnili dva stavitelé, kteří do ní výrazně vepsali svoje architektonické myšlení. Je jím Matyáš z Arrasu, který stavbu započal a Petr Parlér, jež na prvního mistra plynule navázal.

Stavitel Matyáš z Arrasu je osobou, o jejímž životě je známo mnohem méně než o Petru Parlérovi. Jeho jedinou doloženou realizací je stavba katedrály sv. Víta, která se nese v duchu standartní francouzské poklasické katedrály s uplatněním principů vycházejících z *rayonance*. Proto byl dlouho dobu považován za nepřiliš invenčního umělce. Za jeho působení na pražské novostavbě se však projevil kreativní duch tohoto stavitele. Inspiraci, kterou při své práci načerpal v oblasti jižní Francie, později bohatě uplatnil i v Praze.

Matyáš z Arrasu v katedrále sv. Víta použil několik prvků, které vycházejí z jihofrancouzské architektury a hlavně z díla Jeana de Champs, který je s Matyášem dáván do přímé souvislosti.²⁷⁶ Jedná se o přetínání žeber, prostupování pilířů ochozovými kaplemi, prstence uplatněné místo hlavic pilířů a celkové sjednocování prostoru, které zdůrazňuje prostor jako celek na úkor dekoru. Tyto prvky se objevují v katedrálách v Narbonne, Toulouse a Rodez, jenž jsou doloženými díly Jeana de Champs a jejich souvislost s pražskou katedrálou je obecně uznávána.²⁷⁷ Dalšími stavbami, kde se tyto prvky nebo tendence uplatňují, jsou např. kolegiální kostel ve Villeuve les Avignon, katedrála v Carcassone nebo kostel sv. Didiera v Avignonu.²⁷⁸ Velice subtilní verze protínání se objevuje v kolegiálním kostele sv. Petra v Avignonu a výrazně zjednodušené hlavice jsou uplatněny ve zbořené boční lodi kostela Sain-Martial v Avignonu. Obě stavby však spadají svojí výstavbou do období po Matyášově odchodu z Avignonu a v detailu připomínají spíše tvorbu Petra Parléra. Také v Papežském paláci v Avignonu se uplatňuje protínání prvků a je zde visutý svorník, avšak opět obojí pochází z doby po odchodu Matyáše z Avignonu. Objevuje se zde také ukončování výběhu žeber v podobě objímavých patek, které mají mnoho společného s objímavými

²⁷⁶ HÉLIOT/MENCL 1974, 118 – 119.

²⁷⁷ CHOTĚBOR 1999, 33; BENEŠOVSKÁ 1994, 31.

²⁷⁸ MENCL 1971, 227-240)

patkami uplatňovanými Parlérovsou hutí.²⁷⁹ Je tedy třeba brát v úvahu i možnost, jestli Petr Parlér nemohl navštívit Avignon a vidět tamější realizace.

Užití nejnovějších dekorativních prvků ze staveb v jižní Francii a osvojení si principů nového chápání utváření prostoru mění dosavadní pohled na Matyáše z Arrasu. Vystupuje jako stavitel, který se nebojí inovativních prvků a zkušenosti sbírá v daleko širší oblasti, než se původně předpokládalo. Jeho kreativní přístup vrcholí v podobě visutého svorníku ve východním poli sakristie katedrály. Svorník je natolik zajímavým prvkem, že se stal ústředním tématem celé této práce. Před svorníkem v pražské sakristii vznikají svorníky ve Štrasburku, Bacharach, Troyes a Avignonu. Díky nejnovějšímu výzkumu Yvese Galleta,²⁸⁰ který podrobně řeší vzory pro oba svorníky v Praze, předpokládám, že Matyáš cestou do Prahy navštívil kolegiální kostel v Niederhaslachu²⁸¹ a zastavil se v katedrální hutí u štrasburské katedrály.²⁸² Tyto dvě návštěvy byly pro jeho další práci naprosto zásadní, jelikož si díky nim přinesl další variantu postupujících prvků (fiály opěráků na ochozových kaplích) a motiv hvězdové klenby použitý ve východním poli sakristie katedrály sv. Víta.

Nepřekvapuje tedy, že navrhl i natolik inovativní prvek jakým byl visutý svorník. Po formálním i časovém srovnání realizací svorníků v Evropě v 1. polovině 14. století jsem nakonec vyloučila svorník v Avignonu jako přímou inspiraci pro Prahu a spolu se svorníkem v kostele sv. Urbana v Troyes jsem jej zařadila do jedné linie svorníků, vyznačující se masivností, vyzdřením prostoru mezi sbíhajícími se žebry tak, že jsou zakryty jakékoliv vnitřní konstrukce a ukončením masivní plochou deskou s reliéfem. Za vzory, které inspirovaly vznik pražských svorníků a formálně jim odpovídaly, lze určit svorníky, které se nacházely v kapli sv. Kateřiny ve Štrasburku a svorníky v bočních lodích kostela sv. Petra v Bacharach. Tyto svorníky spolu s pražskými tvoří druhou linii svorníků, objevujících se kolem roku 1300 v oblasti střední Evropy. Svorníky jsou lehčí a subtilnější, kladou důraz na žeborné výběhy (nebo jsou žebra volná) a jsou zakončeny kytkou nebo pupenem. Obě linie mohly být započaty nezávisle na sobě s vlnou anglických kameníků, kteří přišli do Evropy v 2. polovině 13. století.²⁸³

Matyáš se dle mého názoru inspiroval svorníky, které vznikaly kolem roku 1340 v kapli sv. Kateřiny ve Štrasburku a to při cestě z Avignonu do Prahy, kterou absolvoval po roce 1342. Znalost fungování stavební hutí a náročnosti výstavby mě totiž vedla

²⁷⁹ ZÁRUBA 2013, 258-259.

²⁸⁰ GALLET 2012.

²⁸¹ Ibidem 28.

²⁸² Ibidem, 38. Yves Gallet předpokládá Matyášovu návštěvu Štrasburku a Niederhaslachu před pobytem v Avignonu.

²⁸³ BENEŠOVSKÁ 1997, 107.

k přehodnocení otázky, kdy vlastně byl Matyáš povolán z Avignonu do Prahy. Matyášovo povolání se předpokládá v roce 1344, jelikož v tomto roce zde delší dobu pobýval Karel IV.²⁸⁴ a také byl v tomto roce položen základní kámen katedrály.²⁸⁵ Nápis v triforiu pražské katedrály však uvádí letopočet 1342. Pokud byl Matyáš pověřen založením nové stavby, tak musel v Praze zavést i úplně novou huť. To byl poměrně náročný a složitý úkol, a pokud ještě vezmeme v potaz, že jel do Prahy až z Avignonu a cestou se zastavil na několika stavbách v Alsasku, kterými se inspiroval (Štrasburk, Niederhaslach), tak na celou realizaci měl poměrně málo času. Z kroniky Beneše Krabice z Weitmile víme, že panovníci museli kvůli založení sestoupit do vykopaných základů.²⁸⁶ To znamená, že stavba musela být nejen navržena, ale i započata. Je jisté, že byl minimálně vykopány základy pro novou stavbu. Pokud byl hlouben výkop, tak musel být hotový i půdorys katedrály, aby bylo jisté, kudy povede. Hotový půdorys předpokládal návrh stavby od stavitele a v poměrně specifických pražských podmínkách byla nutná jeho fyzická přítomnost, aby mohl posoudit konkrétní situaci a plán připravit na míru místním podmínkám. Proto se přikláním k názoru, že Matyáš byl povolán do Prahy již v roce 1342 a tak měl dostatek času připravit staveniště k slavnostnímu položení kamene v roce 1344.

Po nastoupení Petra Parlěře jako vedoucího pražské katedrální huti, došlo v místě sakristie ke střetu obou hutí. V sakristii bylo po předchozím mistru dokončeno pouze východní travé, které se napojilo na ještě stojící kapitulní ambit. Po příchodu Petra Parlěře byl ambit zbourán a byla také ubourána již hotová část sakristie.²⁸⁷ Ta byla poté novým mistrem opět sestavena. Ten na ní navázal polem západním, které se tvaroslovím výrazně liší, ale přesto díky dodržení měřítka vytváří s východním polem harmonický celek. Parlěřovo pravděpodobné poučení architekturou anglickou v kombinaci se školením v katedrální huti v Kolíně nad Rýnem a převzetím prvků od Matyáše z Arrasu dalo vzniknout zcela novému přístupu k celé stavbě. U visutého svorníku aplikuje vzdutou klenbu s žebry uspořádanými do vzorce sítě, kterou poté dále rozvádí v kapli sv. Václava a na klenbě vysokého chóru. Mění půdorys kaplí a rozvržení symetrického chóru ve prospěch akcentu v podobě kaple sv. Václava, Zlaté brány a jižní věže. Volně zachází s dekorativními i konstrukčními prvky a dává je do zcela nových souvislostí.

Oba stavitelé byli nadprůměrné osobnosti využívajíc maximálně svůj potenciál. Tvorba Matyáše z Arrasu je zastoupena pouze katedrálou sv. Víta v Praze, kterou úspěšně

²⁸⁴ BLÁHOVÁ 1987, 221.

²⁸⁵ Ibidem 206.

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ BENEŠOVSKÁ 1997, 107.

započal, ale nikdy nedokončil. Přesto se, i na poměrně malé části stavby, kterou mu lze spolehlivě připsat, projevuje kreativní přístup, který respektuje důležitost a reprezentativnost nově vznikajícího metropolitního chrámu. Věřím, že i v případě dokončení chóru podle Matyášových návrhů, by se jednalo o unikátní stavbu s mnoha inovativními prvky, vybočující z tehdejší produkce. U Petra Parléře byl stavitelův potenciál plně rozvinut. V katedrále sv. Víta aplikuje na tradiční schémata nová řešení a z pohledu konstrukce zachází až do krajností středověkého stavebního umění. To, že mu bylo umožněno tak volné zacházení s formálními prvky katedrály, je bezesporu díky emancipaci stavebníka císaře Karla IV., který podpořil stavitele v jeho nových nápadech a oproti poměrně konzervativnímu přístupu k celkové podobě katedrály v době jejího započetí, si mohl dovolit pojmout katedrálu zcela novátorsky a tím jí právem zařadit mezi nejdůležitější evropské stavby 14. století.

Seznam literatury

- ANDREWS B. Francis: *The Medieval Builder*, Dorset 1992
- BENEŠOVSKÁ Klára: *Gotická katedrála. Architektura.*, in: MERHAUTOVÁ Anežka (ed.): *Katedrála sv. Víta v Praze. K 650. výročí založení.*, Praha 1994, 25-65
- BENEŠOVSKÁ Klára: *Petr Parléř versus Matyáš z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta*, in: *Ars* 1-3, 1996, 100 – 110
- BENEŠOVSKÁ Klára: *Das Frühwerk Peter Parlers am Prager Veitsdom*, in: *Umění XLVII*, 1999, 351 - 363
- BINDING Güther: *Bauen in Mittelalter*, Darmstadt 2010
- BLÁHOVÁ Marie: *Kroniky doby Karla IV.*, Praha 1987
- CIHLA Michal/ PANÁČEK Michal: *Středověký most v Roudnici nad Labem*, in: *Průzkumy památek XIII/ 2*, 2006, 3 – 34
- CIHLA Michal/ DRDÁCKÝ Miloš/ FRANKEROVÁ Dita/ PANÁČEK Michal/ SLÍŽKOVÁ Zuzana: *Technologie stavby klenutí oblouků středověkých kamenných říčních mostů v Čechách*, in: *Svorník 12*, 2014, 137 – 164
- COLDSTREAM Nicola: *Masons and Sculptors*, London 1993
- CONRAD Dietrich: *Kirchenbau im Mittelalter, Bauplanung und Bauausführung*, ed. Leipzig 2011
- CROSSLEY Paul: *Peter Parler and England. A problém revisited*, in: *Wallraf-Richartz Jahrbuch LXIV*, 2003, 53-82
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain: *The Cathedral Builders od Middle Ages*, London 1995
- FAJMANN Petr/ KOTT Jiří/ VINAŘ Jan: *Opěrný systém chrámu svaté Barbory v Kutné Hoře*, in: *Svorník 5*, 2007, 127-140
- FITCHEN John: *The Construction of Gothic Cathedrals*, Chicago 1961
- GALLET Yves: *Matthieu d'Arras et l'Alsace*, in: *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXX, 2012, 19 - 40
- GIRARD Alain: *Implantation Cartusienne et Architecture Gothique Autour D'Avignon aux XIIIéme et XIVéme Siecles*, in: *Colloque international d'histoire et de spiritualite cartusiennes*, Grenoble, 1984, 37-45
- HÉLIOT Pierre/ MENCL Václav: *Mathieu D'Arras et les sources méridionales et nordiques de son oeuvre a la cathédrale de Prague*, in: *Cahiers de Fanjeaux 9*, 1974, 103-127
- HOMOLKA Jaromír: *Zur Problematik der Prager Parlerarchitektur*, in: *Umění XLVII*, 1999, 364 - 384

CHOTĚBOR Petr: Petr Parlěř. Svatovítská katedrála 1356-1399, Praha 1999

CHOTĚBOR Petr: Průzkum základů sakristie pražské katedrály sv. Víta v roce 2000, in: Zprávy památkové péče 61/7, 2001, 202-203

CHOTĚBOR Petr: Stopy středověkých kamenických nástrojů na stavbách Pražského hradu, in: Svorník 12, 2014, 105 – 116

CHYTIL Karel: Petr Parlěř a mistři Gmündští, Praha 1886

JAMES John: Středověká malta a Sainte-Chapelle, in: Stavitelé katedrál 2, Praha 2009, 277 - 285

KLETZL Otto: Peter Parler. Der Dombaumeister von Prag, Leipzig 1940

KOČIAN Ija: Klenby Petra Parlěře, Geometrická analýza klenebních obrazců v katedrále sv. Víta, in: Svorník 5, 2007, 85-92

KOTRBA Viktor: Klenební žebro a jeho funkce na počátku české gotiky, in: Umění IX, 1961, 236-245

KOTRBA Viktor: Kdy přišel Parlěř do Prahy, in: Umění XIX, 1971, 109-131

KOVÁČ Petr: Stavitelé katedrál 2, Praha 2009

KROPÁČEK Jiří: K osobnosti Karla IV., in: Zprávy památkové péče 59/9, 1999, 300-302

KUTAL Albert/ LÍBAL Dobroslav/ MATĚJČEK Antonín: České gotické umění, Praha 1949.

KUTHAN Jiří/ ROYT Jan: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha 2011

KUTHAN Jiří: Splendor et gloria regni Bohemiae, Praha 2008

LÍBAL Dobroslav: Historické konstrukce a výzkum architektury, Monumentorum tutela, Ochrana pamiatok 6, Bratislava 1970, 140-192

LÍBAL Dobroslav: Gotická architektura doby Karlovy, in: Staletá Praha IX, Praha 1979, 45-66

LÍBAL Dobroslav: Královská architektura a její postavení v gotické Evropě, in: Zprávy památkové péče 59/9, 1999, 303-308

LÍBAL Dobroslav/ ZAHRADNÍK Pavel, Katedrála svatého Víta na Pražském hradě, Praha 1999

MENCL Václav: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948.

MENCL Václav: Trojí sloh Petra Parlěře, in: Umění, 1949, 249-278

MENCL Václav: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253

MENCL Václav: České středověké klenby, Praha 1974

MĚCHURA Petr: Příklady využití stavebního kamene na Pražském hradě, in: Svorník 12, 2014, 127 - 136

- MUK Jan: Konstrukce a tvar středověkých kleneb, in: Umění XXV, 1977, 1-23
- MUK Jan: O klenbách Petra Parléře, in: Staletá Praha IX, 1979, 189-196
- MUK Jan (ed.): Stavebně historický průzkum Pražského Hradu, Katedrála sv. Víta 1. díl, Praha 1990
- MUK Jan (ed.): Stavebně historický průzkum Pražského Hradu, Katedrála sv. Víta 2. díl, Praha 1990
- PEŠINA Jaroslav/ NEUMANN Jaromír/ HOMOLKA Jaromír: České umění gotické 1350-1420, Praha 1970
- SOMMER Jan: Pozůstatky gotického krovu velkého paláce hradu Točnick, in: Zprávy památkové péče 54, 1994, 191-194
- SUCHÝ Marek: Solutio Hebdomadaria Pro Structura Templi Pragensis. Stavba svatovítské katedrály v letech 1372 – 1378. Díl 1., Castrum Pragense 5, 2003
- ŠKABRADA Jiří: Konstrukce historických staveb, Praha 2007
- ŠTĚRBOVÁ Daniela, Přípravné ryté konstrukce na kamenném zdivu, in: Svorník 12, 2014, 117 - 126
- ULLMANN Ernst: Svět gotické katedrály, Praha 1987
- VINAŘ Jan: Klenba jako konstrukce, in: Svorník 5, 2007, 263-278
- VINGTAIN Dominique: The Palace of the Papes at Avignon, Bergamo 2015
- ZÁRUBA František/ ŠMIED Miroslav (eds.): Ve službách českých knížat a králů, Praha 2013

Elektronické zdroje

<http://www.worldeventlistings.com/en/avignon/recommended-venues/st-peter-s-church-p-40903>), vyhledáno 26. 1. 2016

<http://structurae.info/ouvrages/temple-saint-martial>, vyhledáno 26. 1. 2016

Seznam zkráceně citované literatury

- BENEŠOVSKÁ 1994 – Klára BENEŠOVSKÁ: Gotická katedrála. Architektura., in: Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze. K 650. výročí založení., Praha 1994, 25-65
- BENEŠOVSKÁ 1996 – Klára BENEŠOVSKÁ: Petr Parléř versus Matyáš z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta, in: Ars 1-3, 1996, 100 – 110
- BENEŠOVSKÁ 1999 – Klára BENEŠOVSKÁ: Das Frühwerk Peter Parlers am Prager Veitsdom, in: Umění XLVII, 1999, 351 - 363
- BINDING 2010 – Güther BINDING: Bauen in Mittelalter, Darmstadt 2010
- BLÁHOVÁ 1987 – Marie BLÁHOVÁ: Kroniky doby Karla IV., Praha 1987
- CIHLA/ PANÁČEK 2006 – Michal CIHLA / Michal PANÁČEK: Středověký most v Roudnici nad Labem, in: Průzkumy památek XIII/ 2, 2006, 3 – 34
- CIHLA/ DRDÁCKÝ/ FRANKEROVÁ/ PANÁČEK/ SLÍŽKOVÁ 2014 – Michal CIHLA / Miloš DRDÁCKÝ / Dita FRANKEROVÁ / Michal PANÁČEK / Zuzana SLÍŽKOVÁ: Technologie stavby klenutí oblouků středověkých kamenných říčních mostů v Čechách, in: Svorník 12, 2014, 137 – 164
- COLDSTREAM 1993 – Nicola COLDSTREAM: Masons and Sculptors, London 1993
- CONRAD 2011 – Dietrich CONRAD: Kirchenbau im Mittelalter, Bauplanung und Bauausführung, ed. Leipzig 2011
- CROSSLEY 2003 – Paul CROSSLEY: Peter Parler and England. A problém revisited, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch LXIV, 2003, 53-82
- GALLET 2012 – Yves GALLET: Matthieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, XXX, 2012, 19 - 40
- GIRARD 1984 – Alain GIRARD: Implantation Cartusienne et Architecture Gothique Autour D'Avignon aux XIIIème et XIVème Siecles, in: Colloque international d'histoire et de spiritualite cartusiennes, Grenoble, 1984, 37-45
- HÉLIOT/ MENCL 1974 – Pierre HÉLIOT / Václav MENCL: Mathieu D'Arras et les sources méridionales et nordiques de son oeuvre a la cathédrale de Prague, in: Cahiers de Fanjeaux 9, 1974, 103-127

- CHOTĚBOR 1999 – Petr CHOTĚBOR: Petr Parlěř. Svatovítská katedrála 1356-1399, Praha 1999
- CHOTĚBOR 2001 – Petr CHOTĚBOR: Průzkum základů sakristie pražské katedrály sv. Víta v roce 2000, in: Zprávy památkové péče 61/7, 2001, 202-203
- CHOTĚBOR 2014 – Petr CHOTĚBOR: Stopy středověkých kamenických nástrojů na stavbách Pražského hradu, in: Svorník 12, 2014, 105 – 116
- CHYTIL 1886 – Karel CHYTIL: Petr Parlěř a mistři Gmündští, Praha 1886
- JAMES 2009 – John JAMES: Středověká malta a Sainte-Chapelle, in: Stavitelé katedrál 2, Praha 2009, 277 -285
- KOČIAN 2007 – Ija KOČIAN: Klenby Petra Parlěře, Geometrická analýza klenebních obrazců v katedrála sv. Víta, in: Svorník 5, 2007, 85-92
- KOTRBA 1961 – Viktor KOTRBA: Klenební žebro a jeho funkce na počátku české gotiky, in: Umění IX, 1961, 236-245
- KOTRBA 1971 – Viktor KOTRBA: Kdy přišel Parlěř do Prahy, in: Umění XIX, 1971, 109-131
- KOVÁČ 2009 – Petr KOVÁČ: Stavitelé katedrál 2, Praha 2009
- KUTAL/ LÍBAL/ MATĚJČEK 1949 – Albert KUTAL / Dobroslav LÍBAL / Antonín MATĚJČEK: České gotické umění, Praha 1949
- LÍBAL 1979 – Dobroslav LÍBAL: Gotická architektura doby Karlovy, in: Staletá Praha IX, Praha 1979, 45-66
- LÍBAL 1999 – Dobroslav LÍBAL/ Pavel ZAHRADNÍK, Katedrála svatého Víta na Pražském hradě, Praha 1999
- MENCL 1949 – Václav MENCL: Trojí sloh Petra Parlěře, in: Umění, 1949, 249-278
- MENCL 1971 – Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253
- MENCL 1974 – Václav MENCL: České středověké klenby, Praha 1974
- MĚCHURA 2014 – Petr MĚCHURA: Příklady využití stavebního kamene na Pražském hradě, in: Svorník 12, 2014, 127 - 136
- MUK 1977 – Jan MUK: Konstrukce a tvar středověkých kleneb, in: Umění XXV, 1977, 1-23
- MUK 1979 – Jan MUK: O klenbách Petra Parlěře, in: Staletá Praha IX, 1979, 189-196
- MUK 1990a – Jan MUK (ed.): Stavebně historický průzkum Pražského Hradu, Katedrála sv. Víta 1. díl, Praha 1990
- MUK 1990b – Jan MUK (ed.): Stavebně historický průzkum Pražského Hradu, Katedrála sv. Víta 2. díl, Praha 1990

- PEŠINA/ NEUMANN/ HOMOLKA 1970 – Jaroslav PEŠINA / Jaromír NEUMANN /
Jaromír HOMOLKA: České umění gotické 1350-1420, Praha 1970
- SUCHÝ 2003 – Marek SUCHÝ: Solutio Hebdomadaria Pro Structura Templi Pragensis.
Stavba svatovítské katedrály v letech 1372 – 1378. Díl 1., Castrum
Pragense 5, 2003
- ULLMANN 1987 – Ernst ULLMANN: Svět gotické katedrály, Praha 1987
- VINAŘ 2007 – Jan VINAŘ: Klenba jako konstrukce, in: Svorník 5, 2007, 263-278
- VINGTAIN 2015 – Dominique VINGTAIN: The Palace of the Papes at Avignon, Bergamo
2015
- ZÁRUBA 2013 – František ZÁRUBA / Miroslav ŠMIED (eds.): Ve službách českých knížat
a králů, Praha 2013

Seznam vyobrazení

1. Praha, katedrála sv. Víta, druhá polovina 14. století, pohled od východu. Foto autor.
2. Avignon, Papežský palác, druhá polovina 14. století, Křídlo velkých hodnostářů. Foto autor.
3. Niederhaslach, kaple Panny Marie, 30. léta 14. století, proniky fiál stříškami opěrných pilířů. Převzato z: Yves GALLET: Matthieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, XXX, 2012, 19 – 40, 29.
4. Praha, opěrný pilíř na vnější straně ochozových kaplí, 1344 – 1352, proniky fiál stříškami opěrných pilířů. Převzato z: Yves GALLET: Matthieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, XXX, 2012, 19 – 40, 29.
5. Praha, Pražský hrad, kolem 1400, tzv. Sloupová síň. Převzato z: <http://www.auktiva.cz/>.
6. Chomutov, kostel sv. Kateřiny, 80. léta 13. století, presbytář. Převzato z: <http://www.arch.cz/>.
7. Narbonne, katedrála, 1310-1335, pilíře vnitřní arkády v závěru chórového ochozu. Převzato z: Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253, 228.
8. Toulouse, katedrála, 1272 – 1286, polygonální závěr chórového ochozu. Převzato z: Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253, 226.
9. Villeneuve les Avignon, věž Filipa Sličného, kolem roku 1310, výběh klenby s překrývajícími se žebry v přízemí. Převzato z: Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253, 238.
10. Avignon, Papežský palác, 1335 – 1337, tzv. Dolní pokladnice, Velká věž Benedikta VII. Foto Petr Macek.
11. Avignon, Papežský palác, druhá polovina 14. století, schodiště v paláci Klimenta VI. Foto autor.
12. Avignon, sál Teologické školy, do 1349, celkový pohled. Foto autor.
13. Avignon, sál Teologické školy, do 1349, detail objímavých patek. Foto autor.
14. Praha, Staroměstská mostecká věž, 90. léta 14. století, objímavé patky v průjezdu. Foto Sage Ross.
15. Avignon, kostel sv. Petra, po 1358, přetínavá žebra v lodi. Foto autor.
16. Narbonne, katedrála, půdorys. Převzato z: <https://commons.wikimedia.org>.

17. Rodez, katedrála, 1277 – kol. 1300, opěrné pilíře v čele chóru. Převzato z: Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253, 222.
18. Rodez, katedrála, 1300 – 1350, pilíř vnitřní arkády po jižní straně chóru. Převzato z: Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253, 232.
19. Praha, katedrála sv. Víta, 1344 – 1352, protínání krajních prutů profilace rámujeících nahé plochy stěn ochozových kaplí. Foto autor.
20. Praha, katedrála sv. Víta, 1344 – 1352, pilíře arkád chórového ochozu. Foto autor.
21. Praha, katedrála sv. Víta, půdorys. Převzato z: Jaroslav PEŠINA / Jaromír NEUMANN / Jaromír HOMOLKA: České umění gotické 1350-1420, Praha 1970.
22. Praha, katedrála sv. Víta, 1344 – 1352, hlavice používané Matyášem z Arrasu. Foto autor.
23. Praha, katedrála sv. Víta, 1356 – 1385, hlavice používané Petrem Parlěrem. Foto autor.
24. Rodez, katedrála, 1277 – kol. 1300, pilíře zdí mezi kaplemi v polygonálním chórovém závěru. Převzato z: Václav MENCL: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, in: Umění XIX, 1971, 217-253, 228.
25. Avignon, kostel Saint-Martial, druhá polovina 14. století, hlavice na severní straně jižní boční lodi. Foto autor.
26. Avignon, kostel Saint-Martial, po polovině 14. století, hlavice na jižní straně jižní boční lodi. Foto autor.
27. Praha, katedrála sv. Víta, 80. léta 14. století, busta Petra Parlěře ve vnitřním triforiu. Foto autor.
28. Praha, katedrála sv. Víta, schéma vzduť klenby v západním poli sakristie. Převzato z: Václav MENCL: České středověké klenby, Praha 1974, 69.
29. Wells, katedrála, 1329 – 1337, klenba chóru. Převzato z: <http://www.sacred-destinations.com>.
30. Praha, katedrála sv. Víta, 1385, klenba vysokého chóru. Foto autor.
31. Praha, katedrála sv. Víta, 1352 – 1366, půdorys sakristie. Převzato z: Yves GALLET: Matthieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, XXX, 2012, 19 – 40, 22.
32. Štrasburk, kaple sv. Kateřiny, 40. léta 14. století, půdorys původního zaklenutí podle Rolanda Rechta. Převzato z: Yves GALLET: Matthieu d'Arras et l'Alsace, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg, XXX, 2012, 19 – 40, 25.
33. Praha, katedrála sv. Víta, 1352 – 1362, visuté svorníky v sakristii. Foto autor.

34. Troyes, kostel sv. Urbana, konec 13. století, visutý svorník v sakristii. Převzato z: Yves GALLET: *Matthieu d'Arras et l'Alsace*, in: *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg*, XXX, 2012, 19 – 40, 27.
35. Avignon, Papežský palác, 1345 – 1349, Portail des Champeaux, visutý svorník. Foto autor.
36. Bacharach, kostel sv. Petra, kolem roku 1300, visuté svorníky v boční lodi. Foto Manfred Heyde.
37. Praha, katedrála sv. Víta, 1552 – 1362, půdorys sakristie s vyznačenými základy (křížem šrafované – Matyáš z Arrasu, podélně šrafované – Petr Parlér). Převzato z: Petr CHOTĚBOR: *Průzkum základů sakristie pražské katedrály sv. Víta v roce 2000*, in: *Zprávy památkové péče* 61/7, 2001, 202-203, 203.
38. Praha, katedrála sv. Víta, 1352 – 1362, klenba východního pole sakristie. Foto autor.
39. Praha, katedrála sv. Víta, 1352 – 1362, klenba západního pole sakristie. Foto autor.
40. Praha, katedrála sv. Víta, po 1356, spára na jižní stěně sakristie. Foto autor.
41. Praha, katedrála sv. Víta, po 1356, detail odskoku žebra západního svorníku. Foto Petr Macek.
42. Praha, katedrála sv. Víta, schéma klenby východního pole sakristie. Převzato z: Václav MENCL: *České středověké klenby*, Praha 1974, 68.
43. Praha, katedrála sv. Víta, detail zavěšení visutého svorníku v pokladnici nad sakristií. Foto Petr Chotěbor.
44. Bristol, katedrála, 30. léta 14. století, Berkeley Chapel. Převzato z: <https://www.flickr.com/photos/tonykerr50/>.
45. Postup při klenutí „od ruky.“ Převzato z: Dietrich CONRAD: *Kirchenbau im Mittelalter, Bauplanung und Bauausführung*, ed. Leipzig 2011, 235.