

Na interpretaci pramenů a obrazu prvního českého království patrně shoda panovat nikdy nebude. Problém je, že nastíněná linie výkladu na první pohled nepůsobí příliš funkčně a soudržně v rámci knihy, na čemž se nemalou měrou podílejí autorovy vlastní závěry. Nic to však nemění na skutečnosti, že Lukáš Reitingер napsal povedenou práci, která se nepochybně zařadí mezi ceněné příspěvky domácí raně středověké medievistiky a nastaví vysokou laťku dalším biografickým pokusům.

JAN ZELENKA

Jiří FAJT, *Dlouhý stín císaře Karla IV. K recepci lucemburské panovnické reprezentace v severovýchodních teritoriích Svaté říše římské*, překlad z němčiny Marta Eich, Národní galerie, Praha 2015
265 s., 328 vyobrazení, ISBN 978-80-7035-603-6

Graficky nápaditou knihu s cennou fotodokumentací tvoří soubor čtyř přeložených a částečně doplněných studií z let 2008–2014, které Jiří Fajt propojil úvodní reflexí nazvanou „Národní versus teritoriální dějiny“. Přestože autor nevyužil možnosti, aby se vyrovnal s kritickými ohlasy následné literatury, lze tuto knižní publikaci posuzovat jako vědeckou monografii sui generis. Tak k ní také budu přistupovat, avšak se záměrným omezením na problémy přesahující ryze odborné otázky dějin umění. Již tím naznačuji inspirativnost některých autorových vývodů a úvah pro studium interdisciplinární povahy. Hned z úvodu je ostatně zřejmé, jak velkou roli mají v autorově podání ryze politické dějiny, jejichž pevnou součástí byla v Karlově době reprezentace jeho panovnické moci.

Stručně, v několika slovech, Jiří Fajt představil ústřední linii výkladu. Pro ovládnutí římskoněmeckého trůnu nově zvolený král Karel IV. potřeboval nejen správný, ale i reprezentativní základnu. Tu měl v Čechách, kde si výnosnými nominacemi a prebendami získal síť věčných stoupenců, s jejichž pomocí pak prosazoval svoji domácí i říšskou politiku. Pro studium střeoevropského umění za vlády Lucemburků z toho plyne rozšíření geografického záběru za dnešní hranice České republiky. Teritoriální pohled, řekněme si to otevřeně, znamená téměř říšskoněmecké pojetí, byť někdy skryté za koncept „kulturní krajiny“. Nahradíme-li ale adjektivum „národní“ ve smyslu jazykově etnickém výrazem „bohemikální“, pak náhražky teritoriální není třeba. Pouze však pro oblast výtvarného umění a architektury, kde nejsme s to ryzí etnické češství průkazně postihnout.

Možné rozšíření domácího obzoru Jiří Fajt tentokrát zaměřil severovýchodním směrem do Braniborské marky (se zvláštním přihlédnutím k biskupskému dómu v Havelbergu), níže pak do arcibiskupství magdeburského a závěrem též do markrabské i biskupské Míšně. Vyšel přitom ze sporného předpokladu, podle něhož bylo pražské dvorské umění lucemburské éry za „náboženských válek a následných

obnov“ natolik poničeno a ochuzeno, že jeho bohatou minulost lze vyložit až zpětným pohledem zvenčí. Na příkladu Tangermünde však uvidíme, že mnohé vzalo za své nejen zhoubným působením husitů, ale i proměnami vlastníků, stylů a potřeb bytové kultury. Druhá autorova premisa, podle níž teprve na základě poznání tehdejšího centra Říše římské bude možné náležitě pochopit celou řadu uměleckých fenoménů ve střední Evropě, naopak slibuje konkrétní poznatky.

Název první, rozsahem nejdelší kapitoly „Braniborsko se počestňuje“ zní v původní německé studii přijatelněji (*Brandenburg wird böhmisch*). V obou případech je to třeba chápat ve smyslu dočasné přináležitosti Braniborska k personální unii zemí Koruny české a k lucemburskému dominiu. Reálnou situaci Fajt plně respektuje. Až do císařské korunovace Karla IV. v roce 1355 nelze mluvit o jednotném uměleckém stylu pražského dvora. Autor tu nepřímou oslabil své předchozí, dosti kritizované pojetí, pro něž razil koncept *ars nova*. Estetickou normu pro mladého panovníka představovaly importy a zejména pak, jak dodávám, jeho vlastní poznání umělecky náročného prostředí francouzského dvora a severoitalských komun. Stranou autorovy pozornosti překvapivě zůstaly Karlovy rané fundace monumentální povahy, zejména pak Nového Města pražského.

Po hutném výkladu o postupném formování pražského centra umělecké tvorby a jeho zahraničních vzorech autor vylíčil okolnosti, za nichž na jaře 1374 došlo k opanování Braniborské marky lucemburskou dynastií. První stopu uměleckého dokladu české přítomnosti v Braniborsku Fajt s odvoláním na jiné znalce shledal v retáblu ve vesnickém kostele v Pechüle. K domnělému prostřednictví Dětricha z Portic se vrátím v jiné souvislosti. Hradní rezidenci v Tangermünde, ač měla být pro Karla IV. třetí *domicilium principale*, se Fajt zabývá jen letmo a bez odkazu na knihu Richarda Němce.¹ A jelikož architektura z let 1373–1378 je v Tangermünde téměř nezjistitelná, není autorovo srovnání této Karlovy rezidence se skromným působením heraldické galerie na Karlově hornofalckém hradu Laufu příliš přesvědčivé.

Pozoruhodná skupina dřevěných plastik a maleb z vesnického kostela v Dahlemu, oltářní retábl s dvojím otevřením z farního kostela v Gardelegenu a bývalý hlavní, tzv. Český oltářní retábl z Braniboru nad Havolou náleží k souboru děl, v nichž někteří autoři včetně Jiřího Fajta shledávají bohemizující, ne-li přímo české vlivy. Zda některá z těchto děl kdysi byla součástí sakrálních prostor v Tangermünde, zůstává v rovině hypotetických úvah. Výsledky dendrochronologického průzkumu, na něž se autor odvolává, zatím potvrdily český původ jehličnatého dřeva jen u desky predely zmíněného Českého oltáře. Přestože nejde o zanedbatelnou indicii, jeví se mi galerie apoštolů i proroků na retáblu v Gardelegenu stejně tak jako chorovody světců a narativně pojaté malby predely „Českého oltáře“ jako příliš staromódní a vesnické pro císařskou rezidenci.

Jiří Fajt, to oceňuji, se snaží o kritický nadhled a nehledá české vlivy v Braniborsku na každém kroku. Velmi střízlivý je zejména při posuzování severní předsíně

1) Richard NĚMEC, *Architektur – Herrschaft – Land. Die Residenzen Karls IV. in Prag und den Ländern der Böhmisches Krone*, Petersberg 2015; viz i český překlad *Architektura – vláda – země. Rezidence Karla IV. v Praze a zemích Koruny české*, Praha 2015.

s vyvýšeným portálem kostela Panny Marie ve Frankfurtu nad Odrou jako představby iniciované Lucemburky. V menší míře to platí i o christologickém cyklu vitráží a mohutné bronzové křtitelnici téhož kostela. Autor si v této spojitosti klade závažnou otázku, jak mohla být panovníkova vůle u uměleckých zakázek konkrétně naplňována. Naopak v případě nástěnných maleb vesnického kostela v Dahlemu posouvá jejich dataci ze začátku 15. století do let 1373–1378, byť zatím jen s poukazem na jejich společensko-objednavatelský kontext.

Po smrti Karla IV. připadla Stará a Střední marka jeho synu Zikmundovi, zatímco Novou marku za Odrou získal císařův mladší syn Jan Žhořelecký. Zikmund své dědictví v Braniborsku roku 1388 zastavil svému bratranci Joštovi Moravskému, od roku 1397 držiteli celé marky jako říšského léna. Oba Lucemburkové své panovnícké povinnosti na tomto území zanedbávali, takže rozhodující vliv na sebe strhli braniborští biskupové, zejména pak Dietrich von der Schulenberg. Figurální náhrobní deska, kterou si ještě za svého života dal zhotovit, byla dílem magdeburského sochaře, který se podílel na tympanonu letneru (chórové přepážky) havelberského dómu. O něm ještě uslyšíme, zde stačí zmínit, že obě památky shodně vyznačují jejich skicovitě opracovaný povrch, tzv. *non finito*.

První kapitolu doplňuje exkurz v podobě otázky: „Měkký, krásný nebo mezinárodní sloh?“ Pokud jsem správně pochopil autorovo pojetí, měl by se v mezinárodní diskusi o stylovém směřování umění kolem roku 1400 položit větší důraz na „císařský sloh“ Karla IV., a to v geograficky širším rámci, který zhruba splýval s historickým územím Svaté říše římské. To by však znamenalo „robustní a plebejskou monumentalitu“ mistra Theodorika (tak Charles Sterling) přimknout k mezinárodnímu slohu, jenž konvenoval dvorské aristokracii v řadě evropských zemí, a jenž byl v Čechách spjat až s dobou Václava IV. Zaměření studia na vazby středoevropského umění k dynasticko-reprezentativnímu úsilí císaře Karla IV. bylo svého času přínosné, podle mého mínění však už tento personalistický přístup k umění druhé poloviny 14. vyčerpal své poznávací potence.

Uvědomuji si, jak vratké jsou obdobné obecné soudy, zvláště v době, kdy sama tvorba uměleckých děl co do společenské prestiže a poptávky zůstávala řemeslnickou produkcí. Ukázkou mohou být dva importované alabastrové reliéfy s motivem Zvěstování Panny Marie, o nichž Fajt pojednává ve třetí studii věnované původu některých sochařských děl havelberského dómu. Oba reliéfy mají shodné rozměry a nejspíše jsou, jak autor předpokládá, výtvozem jedné sochařské dílny. To se jeví nejen na první pohled, ale i srovnáním se Zvěstováním v tympanonu nad jižním portálem letneru stejné katedrály. Zjistit původ těchto i jiných importů není snadné, v úvahu přichází více oblastí od severní Itálie až po Francii a Flandry. Autor našel shodné rysy s plastikami a knižní malbou dvorského umění francouzského krále Karla V. A protože v osmdesátých letech 14. století prokazatelně studoval v Paříži havelberský biskup Johann Wöpelitz, mohl to být právě on, kdo si odtud přivezl nebo nechal přivést oba reliéfy (šířka 53,5 cm, výška ca 52 cm). Více indicií si snad badatel ani přát nemůže, zvláště jestliže byl tento biskup zřejmě uměními-
lovné povahy.

Jelikož socha sv. Mikuláše v poutním kostele ve Wilsnacku bývá někdy považována za zpodobení biskupa Wöpelitze z parléřovského ateliéru, je vhodné dodat, že Jiří Fajt tuto interpretaci nesdílí. Dosti vyhraněné rysy pražského sochařství naopak shledává v sochařské výzdobě havelberského letneru. Jde o dílo vsutku impozantní, vysokou kvalitu však má též mramorový náhrobek s ležící postavou biskupa Wöpelitze, který mohl být podle Jiřího Fajta objednan v Praze, kde mělo mramorářství „slavnou tradici“. A opět, vazby na pražské univerzitní prostředí mělo hned několik havelberských kanovníků, takže domněnka o pražském původu gisanta má jisté oprávnění. V každém případě výzdoba havelberského dómu láká k návštěvě s Fajtovou studií v zavazadle.

Zatímco v první polovině knihy se autorova pozornost zaměřovala na výtvarná díla, v obou studiích druhé části stojí v popředí zadavatelé a mecenáši. Název v pořadí třetí studie či kapitoly je sám o sobě dostatečně výmluvný: „Dětřich z Portitz, stendalský měšťan – císařský rada – magdeburský arcibiskup. Mecenáš mezi cisterciáckým odmítáním světské pompéznosti a potřebou okázalé prezentace moci.“ Fajt postavu tohoto císařova kancléře, diplomata a církevního velmože oprávněně posunul i do zorného pole dějepisu umění druhé poloviny 14. století. I když ne vždy je Dětřichův podíl na vzniku, dostavbě či objednávkách architektonických a uměleckých děl zcela zřejmý, Fajtov výklad tím neztrácí na podnětnosti. Dějiny středověkého umění se ostatně bez více či méně podložených domněnek neobejdou. Platí to i o starším poznatku, že Dětřich pro novou fundaci cisterciáckého kláštera a kostela v Klášterní Skalici získal specialisty z pražské huti Matyáše z Arrasu. Jiří Fajt tuto spojitost doplnil i rozvedl a obdobně se pokusil vysledovat Dětřichovu podporu iluminátorské školy při vyšehradské kapitule.

Vrcholem již tak bohaté kariéry Dětřicha z Portic bylo jeho povýšení na arcibiskupský stolec v Magdeburgu. Na první pohled jako by přišel k hotovému, neboť pouhé dva roky po jeho nástupu došlo k závěrečnému vysvěcení dómu sv. Mořice. Přesto však po sobě Dětřich v katedrále zanechal výraznou stopu pořízením mohutné menzy původního hlavního oltáře dómu ze vzácného červeného leštěného mramoru. V celé knize Jiří Fajt věnuje pozornost původu použitého dřeva, pískovců i vzácnějších materiálů. V případě oltářní menzy je to zvláště důležité, neboť část badatelů se přiklání k italskému nebo českému původu kamene. Fajt se opřel o poslední průzkum, podle něhož mramorové desky pocházely z lomu u obce Adnet poblíž Salcburku. Kdekoho v této souvislosti napadne, jak byl tak těžký a velký náklad do Magdeburku dopraven. Autor podle mého soudu itinerář transportu rekonstruoval přesvědčivě. Stejnou cestou se do Magdeburgu dostaly i mramorové desky, které posloužily pro náhrobek samotného Dětřicha. Tak alespoň usoudil Fajt, který důvtipně vyloučil možnost, že by šlo o jeden z pobočných oltářů.

Celá třetí kapitola je poučnou ukázkou interdisciplinárních postupů, bez nichž se dnešní uměnovědná medievistika neobejde. Ne vždy jsou však písemné i jiné průkazné prameny postačující. Pak nastupuje hledání možností a střet hypotéz. Fajt v tomto ohledu spíše pátrá a ověřuje, než apodikticky postuluje. V případě možné recepce pražských architektonických forem v letech 1371–1381, kdy magdeburskou arcidiecézi spravoval císařův chráněnc Petr zv. Jelito, autor po kritickém posouzení

více variant řešení dospěl k závěru, že v tomto období stavební práce pravděpodobně řídil Kunce z Frankfurtu, který předtím prokazatelně působil ve stavební huti pražské katedrály.

Název poslední kapitoly zaujme svojí dramatickostí: „Boj o katedrálu. Markrabě Vilém I. Míšeňský řečený Jednooký a biskupský kostel v Míšní“. Na pozadí neúspěšného zápasu o přičlenění míšeňského biskupství do pražské arcidiecéze na straně jedné a Vilémova úsilí o přeměnu katedrály v kostel s knížecím pohřebištěm na straně druhé autor načrtává složité předivo stylových a jiných transmisí mezi Norimberkem, Prahou a Magdeburkem. Identifikační podobizny císaře mají nepochybně tu větší tu menší oprávnění, byť postrádají jednoznačnosti postav na balkóně kostela Panny Marie v Mühlhausenu. Nepřísluší mi posuzovat oprávněnost ryze uměnovědných spojin a dedukcí, zvláště když sám autor připouští více možných výkladů a rozhoduje se podle subtilních znaků. V tomto ohledu čtenáři k lepší orientaci nepomáhá ani úsporný citační modus poznámkového aparátu, z něhož není většinou patrné, v čem autor navazuje na starší literaturu, a v čem se s ní rozchází.

Fajtova kniha mne nezklamala. Hledá nové cesty, usiluje o celistvý pohled na různá odvětví výtvarného umění, propojuje poznatky více příbuzných historických disciplín a rozšiřuje tak dosavadní obzory.

FRANTIŠEK ŠMAHEL

Václav MENCL, *5 městských rezervací Jihomoravského kraje. Znojmo, Jihlava, Telč, Mikulov, Kroměříž. Komentované vydání*, edd. Aleš Flídr – Zdeňka Míchalová – Zdeněk Vácha, Národní památkový ústav, ÚOP v Brně, Brno 2016

216 s., 114 obr., ISBN 978-80-87967-06-5

Na přelomu let 2016 a 2017 se bez většího mediálního ohlasu a pompy, kterou by si jistě mohla nárokovat, dostala do rukou potenciálně nejvýše tří stovek zájemců pozoruhodná kniha. Ta si zaslouží více než prostou anotační zmínku. Jako výsledek uváženého záměru a trpělivé práce pětičlenného kolektivu autorů, složeného z ředitele brněnského pracoviště Národního památkového ústavu Zdeňka Váchy, Zdeňka Čižmáře, Aleše Flídra, Lucie Krajčírové a Zdeňky Míchalové, vydalo brněnské územní pracoviště Národního památkového ústavu rukopis Václava Mencla (1905–1978) věnovaný pateru jihomoravských měst: Znojmu, Jihlavě, Telči, Mikulovu a Kroměříži. Jisté nenápadnosti, či lépe v tomto případě skromnosti, s níž publikace spatřila světlo světa, jako by odpovídala také její forma: téměř čtvercový formát je vytištěn na příjemném, nažloutlém papíře a brožovanou knihu chrání měkká hnědá obálka toliko s černým písmem. Jeden a půl centimetru silný svazek je přitom výsledkem kultivované a dobře promyšlené grafické úpravy Milana Katovského a Jiřího Krále.