

Jaromír Homolka

Dvě setkání se sochařem Vladimírem Preclíkem

První setkání s Vladimírem Preclíkem se uskutečnilo krátce po polovině šedesátých let a bylo, lze-li to tak říci, neosobní. S Jiřím Mašínem, tehdy vedoucím sochařského oddělení Národní galerie v Praze, a s Václavem Procházkou jsme navštívili sochařku Zdenu Fibichovou v ateliéru, který měla společně se svým manželem Vladimírem Preclíkem na Žižkově. Odnášel jsem si dva silné dojmy: z drobné plastiky paní Fibichové a z Preclíkových podobizen představitelů české avantgardy. Ty mě přitahovaly nejenom sugestivním vystižením osobnosti a charakteru, ale také formálním bohatstvím, formální individualitou, každé z nich a mnohostí, za kterou stála jedna tvůrčí osobnost a jeden umělecký názor. V době oficiálního „realismu“ to působilo jako zjevení mládí a odvahy. Portréty dávaly myslet spíše na Gutfreunda a meziválečnou avantgardu, byly na hony vzdáleny nudným zástupům socialistického realismu.

Samozřejmě to vyvolalo řadu otázek. O tom, z jak hlubokého osobního zaujetí ta řada vyrostla, bylo už ledasco napsáno a své řekl i Preclík sám. Ještě dnes mi připadá pozoruhodné, že při zrodu Preclíkova záměru sehrál nezanedbatelnou roli E. F. Burian (na jehož poválečnou inscenaci Shakespearovy hry Romeo a Julie nezapomene snad nikdo, kdo ji viděl). Ve svém Děčku Na Poříčí uspořádal mladému sochaři první výstavu a postál v jeho ateliéru před svým portrétem. Preclík o tom napsal: „Jeho reakce byla pro mě pobídkou. Seděli jsme pak spolu s mou ženou a poslouchali jeho vyprávění o české avantgardě. Rozpovídal se o Vítězslavu Nezvalovi, Karlu a Josefu Čapkovi, Vladislavu Vančurovi a neopomenul kyselým slovem šlehnout ani po Janu Werichovi. Byl to zvláštní den. Zdálo se mi, že mně Burian přišel jen říci, co musím příští léta dělat. Podpálil doutnák, který jsem v sobě nosil od mládí.“ Není jistě náhodou, že podobné svědectví vydal o Burianovi i velký český malíř Karel Valter ve své knize o československé Linii jako o snu vězně v koncentračním táboře.

Medievalistovi byl Preclíkův odklon od „anatomické“ přesnosti popisu, jeho tvarové zjednodušení a stylizace, barevnost a dokonce i série vlastně blízké a pochopitelné. Ty portréty v něm vyvolávaly různé historické reminiscence (samozřejmě nešlo o hledání vlivů, spíše se tehdy vyhraňovalo vědomí o jakýchsi základních možnostech sochařství, stylovými proměnami spíše jenom modifikovaných), např. na velkolepou abstrahující modelaci

mystických Ukřižovaných z konce 13. a počátku 14. století, na sochařství raně gotické nebo románské a podobně.

Stále se však vracela otázka, v čem vlastně spočívá sochařský vtíp těchto portrétů, a tedy také ona jednota v mnohosti. Zdálo se mi posléze, že právě odmítnutí popisného naturalismu dovolilo vystoupit v neobvyklé čistotě a jasnosti jednotlivým tvárným prostředkům sochařství a jejich specifickým výrazovým kvalitám. Sochařský vtíp pak, tolik jsem si později říkal, spočíval v neomylně nalézaném souladu mezi charakterem portrétované osobnosti a charakterem vybraného tvárného prostředku. Ten se pak stal základem, na kterém sochař v citlivě a přesně odváženém množství používal i tvárné prvky ostatní. Poslechněme si ostatně, co řekl Preclík o své práci na podobizně E. F. Buriana: „Rozložil jsem si Buriana v duchu na jednotlivé samostatné části obličeje. Takže jsem jednou pozoroval jen jeho nos, jindy si vrýval do paměti jeho pohledy, příště zase čelo s přepadávajícími vlasy, jeho knír, bradu, uši. Stavební díly. Z nich jsem si v klidu ateliéru konstruoval Burianův portrét. Nešlo mi o podobu, šlo mi o výraz. Zcela jsem potlačil znalosti anatomie a hlavu rozložil do výrazových ploch úhlů a hran, jak to dělali kubisti. Čím méně se podobala práce lidské hlavě, čím méně jsem sledoval anatomii, tím více působila hromada hlíny, jako by se jí prokousával na povrch Burianův charakteristický pohled.“ (Čteme-li to, vzpomeneme si na Berniniho postup při práci na podobizně francouzského krále Ludvíka XIV., jak jej zaznamenal pan de Chantelou. Ještě se toho dotkneme.) Neméně podstatnou složkou Preclíkových portrétů je ovšem i pohyb – snad je spíše na místě hovořit o gestu, neboť nejde o pouhý pohyb, nýbrž o gesto, které je schopno charakterizovat model stejně přesvědčivě a snad i vyčerpávajícím způsobem jako modelace obličeje. A teprve organické propojení obojího – modelace a gesta – tvoří celek. Připomeňme alespoň – za všechny ostatní – zakloněnou hlavu Nezvalovu vzhlížející ke hvězdám, soustředný klín Vančurovy tváře, vznosnou vertikálu hlavy Mahenovy. Bylo by ovšem třeba hovořit také o použitém materiálu a způsobu jeho zpracování a ovšem o barvě! Ale nejde přece o analýzu, jenom o vzpomínku na první setkání s Preclíkem a na dojem, který ve mně zanechalo.

Ke druhému setkání, tentokrát osobnímu, došlo poté, co mi Preclík jednoho dne zavolal a žádal o konzultaci ke galerii podobizen v triforiu svatovítské katedrály v Praze. Podnětem se tak stala kniha, kterou Preclík nazval *Paměť sochařského portrétu* a ve které předložil svůj výběr z dějin portrétu od pradávných časů po současnost a také svůj pohled na evropskou portrétní tvorbu. Jde o knihu, která má – jak snad vyplývá i z toho, co jsme dosud řekli – hlubší zázemí v Preclíkově celoživotní práci. Vyrostla jistě bezprostředně z práce vysokoškolského pedagoga. Preclík, jak známo, vyučoval sochařství na Fakultě výtvarných

umění Vysokého učení technického v Brně, kterou spoluzakládal a jejímž děkanem byl v letech 1993–1996. Kořeny knihy jsou však hlubší, dosahují do školy Preclíkova učitele Josefa Wagnera, který kladl na portrét mimořádně velký důraz. I tato studentská „nasycenost“ portrétem spoluvytvářela živnou půdu jeho budoucího záměru. Ale nejjemnější a nejhlubší kořeny této knihy tkví ve vyzrálé symbióze sochaře a spisovatele a v jeho bytostné odvaze klást si nové a neobvyklé úkoly a dobývat pro sebe nové oblasti a terény, v odvaze, kterou osvědčil už na sklonku padesátých let, když vytvořil řadu podobizen členů české avantgardy. Snad lze knihu chápat také jako sochařův návrat k portrétu či spíše snad jako svědectví o neustálé přítomnosti portrétu v jeho tvorbě. Když mě Preclík požádal o doslov, uvedl mě vlastně do rozpaků: co dodat k práci tak osobní a koncepčně i názorově vyhraněné, ale také neobyčejně poutavé? Po jistém váhání jsem se rozhodl, že přece jenom připojím pár slov, a to k sochařům a dílům, o které měl Vladimír Preclík během našich rozhovorů největší zájem a k nimž kladl nejvíce otázek – tedy ke galerii parléřovských podobizen z druhé poloviny sedmdesátých let 14. století v dolním triforiu svatovítské katedrály v Praze a k Berninimu.

Pokud jde o triforiové podobizny, nemělo by jistě valný význam hovořit o připsání jednotlivým předpokládaným autorům – i ve speciální uměleckohistorické literatuře v tom vládne nejistota a nejednotnost. Spíše snad je na místě upozornit na některé souvislosti, které mohou přispět k relevantnějšímu pochopení toho, co se na triforiu na konci 14. století událo. Dvě skutečnosti jsou přitom po našem soudu zvláště důležité: nesnadná dostupnost portrétů a tvar a pojetí portrétních bust. Abychom je spatřili, musíme vystoupit úzkým točitým schodištěm až do výše triforia, potom procházíme či spíše se protahujeme úzkým triforiem a neustále se musíme vyhýbat zejména krajním sloupkům jednotlivých polí, až konečně vzhlížíme k prvním z nich. Jsme na nejkrásnějším místě katedrály. Hluboko pod námi je hlavní oltář a královská hrobka, kolem nás nádherná a silně prosvětlená architektura vysokého chóru (proti přízemí jiný svět!), z polygonu se nabízí fascinující pohled přes křížení až na vzdálenou západní rozetu a nad námi se vznáší tvarově bohatá a světelně modulovaná skvělá klenba – mimochodem vedle portrétů další mimořádně vlivná pražská invence Petra Parlěře. Nemůže být nejmenších pochyb, že toto místo i program portrétní galerie, v jehož centru a na místě nejdůležitějším, nejvýznamnějším je sám Karel IV. a císařská rodina, určil český král a římský císař Karel IV. Místo však nezvolil pro jeho krásu, ale pro jeho význam.

V polygonu se totiž ocitáme prakticky v samotném významovém ohnisku katedrály, které je dáno hlavním oltářem a mariánským chórem. A protože pražská katedrála byla kostelem královským a korunovačním, je v něm druhým významovým a pro ikonografii určujícím místem kaple sv. Václava, v níž – přesněji v tzv. korunní komoře nad kaplí,

přístupné ovšem pouze z kaple – byly uloženy české korunovační klenoty. To byla základní ohniska, od nichž se odvíjela ikonografie katedrál, v níž se smysluplně a názorně spojovala idea náboženská a církevní s ideou vladařskou a která měla – pro středověk naprosto přirozeně – hierarchickou povahu, přičemž místo v této hierarchii bylo dáno blízkostí nebo vzdáleností od obou ohnisek. Podle toho byly např. náhrobky přemyslovských knížat a králů umístěny v ochozových kaplích, hroby biskupů s prostými kamennými deskami mimo kaple v ochozu a královská hrobka lucemburské dynastie na místě mnohem významnějším: před hlavním oltářem v mariánském chóru. Této hierarchii, přehledné a dobře čitelné zejména v půdorysu, se podřizuje také triforiová galerie: v polygonu je, jak už bylo řečeno, královská rodina, přičemž důležitější osoba je vždy blíže středu a k jižní straně, tedy ke kapli sv. Václava; na jižní „svatováclavské“ straně, avšak v podélné části triforia, vzdálenější od polygonu, jsou pražští arcibiskupové atd. (Není zde, bohužel místo pro podrobnější popis.) Galerie tedy respektuje významovou topografii katedrál, ale zároveň je vysoko nad přízemím a ztrácí se pohledu návštěvníka. Královská rodina v polygonu a jmenovitě pak Karel IV. je tak na významově dominantní vertikále, stoupající od hlavního oltáře vzhůru a spojené s Kristem. V mešní liturgii, celebrowané u oltáře, šlo o nekrvavé opakování Kristovy oběti, přinášející křesťanskému světu vykoupení a spásu. Na vnějším triforiu, v těsné věcné i myšlenkové souvislosti s triforiem vnitřním, jenom o „patro“ výše, je pak na nejčestnějším místě poprsí Krista (jakožto protějšek Karla IV.) a Marie (jakožto protějšek císařovny Alžběty) a na obou stranách osm poprsí českých zemských patronů, tedy kompletní „české“ nebe. Nad vrcholem světské hierarchie následuje hierarchie nejvyšší, absolutní. Hlavní oltář hrál ovšem důležitou úlohu také při korunovačním obřadu a pohřbu panovníka, ale byl především místem, k němuž se vztahovaly náboženské a duchovní stránky křesťanského života – smrt a vykoupení, spása a věčný život. Jde tedy o vertikálu patřící k nejcharakterističtějším znakům středověku: opouští pozemský svět, spojuje jej s věčností, vede od království pozemského ke království nebeskému (tedy od skutečnosti proměnlivé a podléhající času a smrti ke skutečnosti ontologicky základní, neměnné, trvalé).

Snad je nyní dostatečně jasné, v čem spočívá význam místa, v němž byla portrétní galerie realizována, a snad se nyní jeví také skutečnost, že podobizny jsou skryty pohledu běžného návštěvníka katedrál, jako požadavek logický a samozřejmý. Šlo tu programově o odklon smyslového pozemského světa k tomu, co je vyjádřeno na konci korunovačního řádu českých králů, redigovaného Karlem IV., slovy adresovanými právě korunovanému králi: „Necht' Ježíš Kristus, náš Pán, král králů a pán pánů, učiní, že ve věčném království budeš kralovat spolu s ním.“ Volba místa a skrytost podobizen (otevřící ovšem jejich pohled do

jiné, vyšší skutečnosti) byla tedy záměrná a sama vypovídá o smyslu tohoto činu. Jde o soubor, který byl jistě součástí velkolepé dynastické a státní reprezentace, která dosáhla jednoho svého vrcholu právě v novostavbě svatovítské katedrály (s oslnivým zobrazením panovnické přítomnosti), ale součástí, které dalo právě zvolené místo v katedrále (a tedy souvislost s katedrální architekturou) též hluboce osobní vyznění. Stojíme tu, podobně jako při čtení některých partií *Vita Caroli* nebo *Karlových duchovních výkladů* či *Korunovačního řádu*, tváří v tvář také duchovní osobnosti a niternému duchovnímu životu velkého panovníka, člověka toužícího po spáse.

Druhá poznámka souvisí s první a týká se portrétů samotných. Galerie 21 poprsí v dolním triforiu (ale též hlavy v horním triforiu) patří k základním činům ve vývoji novodobého evropského portrétního umění, jemuž je věnována pozornost v každých dějinách evropského výtvarného umění. Snad i rozsah galerie a jistě rozdíly v pojetí jednotlivých podobizen (nebo skupin podobizen) vedly k tomu, že řada je obvykle chápána jako doklad vývoje od bust značně povšechných, jejichž základem je obecný typ a které nepřekračují stupeň individualizace, až ke skutečným individuálním podobiznám, patřícím k tomu nejpokročilejšímu, co na konci 14. století v Evropě vzniklo. Věc je ovšem poněkud složitější. V letech 1375–79, kdy vznikla největší část bust (tedy alespoň zčásti ještě za života Karla IV.), měl portrét v pražském dvorském umění své pevné místo a pozoruhodnou tradici. Už ve druhé polovině padesátých let nebo nejpozději kolem 1360 vytvořili malíři Karlova dvorského ateliéru překvapivě věrné podobizny Karla IV. i francouzského dauphina, budoucího krále Karla V., v dnešním kostele P. Marie na Karlštejně, původně profánním sálu (jistě pod francouzským vlivem a patrně s použitím předloh). Českého původu je také např. vídeňská podobizna rakouského vévody Rudolfa IV. Zakladatele, abychom se omezili jenom na pár příkladů. Podobné podobizny jistě tehdy existovaly i v Praze a bez významu nejsou ani informace některých písemných zpráv. Nadto najdeme obrazy portrétní povahy též v obrovském souboru desek v karlštejnské kapli sv. Kříže, jejíž výzdobu vedl jeden z největších evropských malířů druhé poloviny 14. století, Mistr Theodorik, a také některé světecké postavy na obrazech dalšího velkého umělce pražského dvorského okruhu – Mistra Třeboňského oltáře – se vyznačují pozoruhodnou mírou realismu a individuality. A navíc: v odborné literatuře se už dlouho a právem uvažuje o vlivu obou velkých malířů, Theodorika i Třeboňského mistra, na Petra Parléře. Portrétní busty v triforiu byly původně polychromovány pravděpodobně dalším významným malířem pražského dvora, mistrem Osvaldem.

Nepřekvapuje proto, že v některých bustách svatovítského triforia byl rozpoznán vliv dvorské malby. Jde tu však možná ještě o jeden dosti charakteristický rys pražského (ale

nejenom pražského) dvorského umění. Mnohé nasvědčuje tomu, že už malíři Karlova dvorského ateliéru reflektovali také zvláštní povahu místa, pro které byla jejich díla určena: tedy ontologickou rovinu reality, kterou měli zpřítomnit. Tady ovšem vstupujeme na půdu, po které se musíme pohybovat velmi opatrně. Jisté však je, že proti naturalistickým portrétům na tzv. Ostatkových scénách (v kostele P. Marie – původně, jak jsme řekli, profánní místnosti!) jsou podobizny Karla IV. a jeho choti v sousední kapli sv. Kateřiny zřetelně všeobecnější a stylizovanější. Jistě může jít o práce jiných uměleckých osobností, ale nemůžeme se zbavit dojmu, že svůj podíl na tom měl i zvláštní charakter místa. Šlo o drobnou kapli určenou pro Karlovy duchovní meditace a modlitby (a před dokončením kaple sv. Kříže také místo uložení říšských korunovačních insignií a svátostin), místo výlučné a prakticky nepřístupné. A bez významu nejsou asi ani některé ikonografické shody s triforiem: na oltářním obrazu (na menze oltáře je namalováno Ukřižování Krista), jemuž dominuje trůnící Madona s dítětem, je Karel IV. uveden v přímý vztah ke Kristovi a královna k Panně Marii a smysl obrazu byl vložen jako manifestace ideje o přímém udělení vladařské hodnosti z milosti Boží (zároveň tu postihujeme obrazové vyjádření Karlova přesvědčení o tom, že je „obrazem a nástupcem Krista“ na zemi). Na bočních stěnách kaple byly původně namalovány střídající se postavy českých zemských světců a apoštolů a v nadpraží vchodu, v namalovaném hrotitém výklenku, busty Karla IV. a jeho choti pozdvihující kříž (Exaltatio crucis). Není asi náhodou, že právě tyto malované busty představují nejbližší malířský předstupeň parléřovských portrétních bust ve svatovítském triforiu. V karlštejnské kapli sv. Kateřiny (jejíž stěny byly v druhé mladší fázi výzdoby obloženy leštěnými polodrahokamy a zlacenou inkrustací) bychom snad mohli hledat alespoň do jisté míry jakýsi předstupeň svatovítského triforia (anebo alespoň jeho centrální části v polygonu). Pokud by tomu tak bylo, dotýkali bychom se jisté konstanty v Karlově myšlení a náboženském životě, konstanty, která byla asi posílena císařovým doslova zázračným uzdravením po těžkém zranění v roce 1350. Na Karlštejně poznáváme její časnou fázi, v pražském triforiu fázi pozdní, závěrečnou. A rozdílů podávají svědectví o proměnách, kterými ji poznamenal čas.

O místě jsme tedy hovořili proto, že mělo značný vliv na pojetí parléřovských triforiových podobizen i na míru a povahu jejich realismu. Nejlépe to lze ukázat na hlavě Karla IV. Na jedné straně totiž bezpečně víme, jak vypadal (včetně stop po ranách a deformacích způsobených zraněními), jak silné stopy prožitého času byly do jeho tváře vepsány, a na druhé straně stejně spolehlivě víme, že se chápal a představoval jako vyvolený panovník, obdařený zvláštními Božími milostmi, a jako „obraz a zástupce Krista na zemi“. To byla část jeho lidské bytosti a existence, o kterou na triforiu především šlo a kterou mohl

vystihnout nejlépe a nejpřesvědčivěji idealizovaný portrét, tedy pojetí vyznačující císařův oficiální portrét a v principu blízké zobrazení světců, jak to ostatně přesvědčivě ukáže srovnání s tváří sv. Václava na soše z roku 1737. Hlava Karla IV. tak poskytuje jakýsi klíč k hodnocení ostatních bust triforiové galerie a k pochopení toho, co se tu přibližně v druhé polovině sedmdesátých let událo. Není totiž bez významu, že podobizny v dolním triforiu jsou svým typem blízké zlatnickým relikviářovým bustám světců a světic (Kolín n. R., k jehož dómské huti poutaly pražské Parlěře četné vztahy, proslul i produkcí dřevěných relikviářových poprsí) a že u některých triforiových podobizen byl konstatován vliv Theodorikových obrazů v kapli sv. Kříže na Karlštejně. Jinou věcí jsou modifikace tohoto základního typu, zvláště např. u autoportrétu Petra Parlěře nebo podobizny Václava z Radče.

Snad nejvíce Preclíkových otázek se týkalo italského architekta, sochaře a malíře vrcholného baroku Gian Lorenza Berniniho. Zajímal se nejenom o sochaře, ale také o brilantního vypravěče, o Berniniho jako dvořana i vyhraněnou osobnost náboženskou či o způsob jeho práce, zvláště portrétní. Hovořili jsme ovšem také o Berninim („nejřímštějším“ ze všech římských umělců) v Římě a o vztahu Berniniho k Michelangelovi, o jeho tvůrčím dialogu s Michelangelem, jak probíhal během takřka padesáti let v chrámu sv. Petra v Římě. Dotkneme se toho jenom z jedné stránky, z hlediska prostorové koncepce, a to rovněž proto, že hraje podstatnou roli také v podobizně francouzského krále Ludvíka XIV.

Celý problém uvedeme grandiózním baldachýnem nad hrobem sv. Petra a papežským oltářem, navazujícím typologicky na tradici římských oltářních baldachýnů a motivem torčovaných sloupů odkazujícím ke Konstantinově bazilice. Z monumentálního díla, které je unikátní jednotou architektury a sochařství, učinil Bernini střed celého obrovitého prostoru svatopetrského chrámu, dominantu při pohledu z hlavní lodi, obou ramen transeptu i z chóru a skutečné ohnisko své barokní interpretace chrámu, jehož velkolepou výstavbu dovršil teprve on. Baldachýn upoutá pozornost ihned po vstupu do interiéru, a jak se přibližujeme, vyrosté do gigantických rozměrů a názorně zjevuje význam hrobu sv. Petra i papežského oltáře. Zároveň si však uvědomíme plně jeho prostorotvornou roli: takřka jako nádherná slavnostní brána otevírá pohled na hlavní oltář v chóru s trůnem sv. Petra a současně vede náš pohled vzhůru do Michelangelovy kupole, snad nejvelkolepější kupole po římském Pantheonu. Baldachýn ji opticky přibližuje, protože ji organicky včleňuje do barokní fáze budování svatopetrského chrámu, ale zároveň a poněkud paradoxně ji též vzdaluje, neboť právě měřítko gigantického baldachýnu názorně ukazuje, jak se kupole vymyká přirozenému lidskému měřítku, přirozenému lidskému vědomí vzdálenosti a velikosti. Jak hluboce byl Bernini poután Michelangelovou kupolí a jak důsledně k ní vztahoval svoje díla, a jak tedy usiloval o

novou prostorovou organizaci obrovitého interiéru, dokládá i socha sv. Longina v nice jednoho z pilířů nesoucích kupoli. Není totiž orientovaná pouze k baldachýnu, nýbrž (svým zakloněním, gestem i vzhlížející tváří) také – ve shodě s baldachýnem – do kupole. (Není tu bohužel místo na detailnější popis Berniniho úpravy pilířů.) Longinovo gesto a pohled spojující prostorově vzdálená místa aktivizuje obrovitý prostor podobně jako baldachýn. Teprve Bernini tak kongeniálně doplnil Michelangelovu kupoli a vytvořil z křížení svatopetrského chrámu jeden z vrcholů evropského baroku a evropského umění vůbec.

Tím není ovšem prostorotvorná a významová funkce baldachýnu vyčerpána. Už jsme řekli, že skrze něj dohlédneme od vstupu do chrámu až k hlavnímu oltáři, od křížení se pak jeví jako slavnostní brána od hrobu sv. Petra k jeho trůnu. Proti architektuře a pohybu vzhůru do kupole (baldachýn možno chápat alespoň do jisté míry jako architekturu v architektuře) a pohybu shora dolů, z nebe na zem, zde dominuje sochařství. Na věřícího se tu doslova řítí neustále mohutnější zlatý proud putti a okřídlených andělů na oblacích, reliéfy, jejichž výška neustále roste, právě tak jako měřítko postav. Proud je ukončen čtyřmi nadživotními volnými sochami církevních otců (východních i západních), mezi nimiž se nad oltářní menzou vznáší i velikostí dominující nádherný trůn sv. Petra (Cathedra Petri), nad nímž dva putti nesou svatopetrské klíče a pozdvihují papežskou tiáru. Mocný a neustále mohutnější plastický proud vychází z otevřených nebes, žlutě zaskleného kruhového okna (proti plastickému proudu vytváří dojem nekonečné hloubky), uprostřed nějž se vznáší holubice Ducha svatého a které je zdrojem zlatého světla, neseného symbolickou trojicí dlouhých svazků zlatých paprsků a ozařujícího zástupy putti a andělů i Cathedru Petri. Smyslová, fyzická naléhavost této grandiózní kompozice i nadřazenost „události“ nad pozemskou hmotnou zákonitostí je zpřítomněna i tím, jak celý tento plastický proud proniká stěnou středního pole chóru. Bylo řečeno, že tu jde o velkolepou apoteózu papežství, papeže jakožto zástupce Krista na zemi a o Božskou inspiraci jeho vlády, o nejskvělejší oslavu Ecclesiae triumphantis, jedno z vrcholných děl katolické obnovy. Můžeme tu jistě hovořit o Berniniho hlubokém prožitku tajemství katolické víry, o jeho oslavě papežů, pro které pracoval, i procítěné oslavě církve; v hlubší rovině jde o názorné zpřítomnění jednoty světa přirozeného a nadpřirozeného, ovládaného Božím řádem.

Je zbytečné dodávat, že jde o celek, který má kosmické rozpětí a který „interpretuje“ nyní celý velechrám a jeho místo a funkci v křesťanském světě, podobně jako baldachýn „interpretoval“ Michelangelovu kupoli, přičemž zorný úhel věřícího je mutatis mutandis podobný jako zorný úhel sv. Longina (vojína Kristova) v křížení svatopetrského chrámu.

Bernini patřil k těm šťastnějším umělcům, kteří žili a tvořili v harmonickém souladu s dobou, společností i jejími mocnými.

Bernini vyhověl (se souhlasem papeže) pozvání francouzského krále Ludvíka XIV. a – ač stále poután svými úkoly v chrámu sv. Petra – odjel v létě roku 1665 do Paříže. Byl to samozřejmě pracovní pobyt a Bernini – tehdy mu bylo šedesát sedm let! – odvedl za pět měsíců (od 2. června do 20. října) obrovský kus práce: vedle několika drobnějších věcí vytvořil plány na grandiózní stavbu královského paláce Louvru a mramorový portrét krále Ludvíka XIV. I paměti pana de Chantelou, Berniniho průvodce a tlumočnicka, svědčí o respektu a úctě, která byla Berninimu v Paříži projevována, ale ilustrují také názorně kulturní rozdíly mezi Itálií a Francií, Římem a Paříží. Na druhé straně byl ovšem Bernini hluboce přesvědčen o tom, že stvořený svět podléhá Božskému řádu, v němž panovník – francouzský král (podobně jako římský papež) – zaujímá privilegované místo (obrazně řečeno) vysoko nad světem, v prostoru mezi lidmi a Bohem. Proto mohl francouzskému králi říci, že od něj nesmí chtít jenom jediné: totiž to, co by nebylo dost veliké. A proto byl přesvědčen, že grandiózní plány na novostavbu Louvru, který se měl stát nejskvělejším a nejvelkolepějším královským palácem, který byl kdy postaven, mu vnukl sám Bůh. A i když odečteme ze svědectví pana de Chantelou povinný díl dvořanského lichocení, můžeme mít vcelku za nepochybné, že Bernini byl upřímně přesvědčen o tom, že Ludvík XIV. vyniká neomylností soudů v každém odvětví lidské činnosti a až nadpřirozeným rozumem. Viděl ho, řečeno s Wittkowerem, jako zářivého hrdinu, jako následovníka velkých vojevůdců a panovníků: Alexandra Velikého, Césara nebo Augusta.

Portrét Ludvíka XIV. měl tedy názorně zpřítomnit toto postavení panovníka a jeho privilegované místo v křesťanském světě. (Bylo by poutavé sledovat, jak byla tato představa zakotvena v římské antice i západoevropském středověku – alespoň zčásti snad něco z toho naznačují naše odstavce o Karlu IV.) To byla základní idea podobizny, jejíž vznik můžeme sledovat v zápiscích pana de Chantelou krok za krokem a takřka den za dnem (jde o jedinečné svědectví, otevírající pozoruhodný pohled do Berniniho tvorby i duchovního světa). Víme, a Preclík to silně zaujalo, že Bernini postupoval při práci na portrétu po dvou paralelních liniích, jejichž syntézou je pak výsledné dílo. Napřed vytvořil model ztělesňující základní ideu budoucí podobizny, a to bez ohledu na přesnou podobu. Poté a vedle toho kreslil detailní studie krále při různých příležitostech, oficiálních i soukromých. Jejich cílem bylo upevnění podoby portrétovaného v umělcově paměti – při práci na definitivní podobizně je už nepoužíval. Nechtěl totiž, podle vlastních slov, kopírovat sám sebe, podobizna neměla být kopií, ale originálem.

Základní ideu podobizny vyjádřil Bernini kompozicí založenou na protikladném pohybu hlavy a pravé paže, dodávající bustě tvarovou sevřenost i silné vnitřní napětí, výraz energie a síly, a lehce pozdviženou hlavou s pohledem upřeným do dálky. Busta je tak vymezena v prostoru, ve kterém se neztrácí, ale který naopak ovládá. (Dává to myslet na oblíbené kompoziční schéma Giovanniho Pisana, se kterým se však potkáme také u Michelangela.) V této perspektivě, představující Ludvíka jako vítězného vojevůdce i vladaře míru (opět polarita známá i ve středověku, snad lze rovněž připomenout císaře Karla IV. a základní typy přemyslovských náhrobků v pražské katedrále), byla nalézána podobnost Ludvíka XIV. s Alexandrem Velikým, oblíbeným pravzorem heroizovaných panovníků, takřka samozřejmě. Toto základní pojetí, ideu, tedy zpřítomnění místa a role křesťanského panovníka v řádu stvořeného světa, Bernini propracoval do posledního detailu. V malém prostoru portrétní busty zamýšlel představit celek v principu blízký jeho velkým, rozsáhlým realizacím římským, ať už v chrámu sv. Petra či kostele Santa Maria della Vittoria nebo S. Andrea a jinde. Víme, že busta měla spočinout na soklu, který nebyl bohužel proveden. Měl být složen z vojenských emblémů, zbraní a v jeho středu dominovala modrá a zlatá bronzová zeměkoule – pro krále Ludvíka XIV. „Picciola Base“. (Preclík, který domýšlel tvar soklů svých podobizen členů avantgardy, to muselo zaujmout. Nerealizovaný návrh dokládá i Berniniho zálibu v souhře různých materiálů, zálibu, která se velkolepě projevila např. v Cathedře Petri, ale i jinde.) Kompozičně měla být busta spojena se soklem právě velkolepou vlající drapérií, která vede dále pohyb královny pravé paže, a stupňuje tedy protiklad obou základních pohybů, ale hlavně ukončuje samu bustu a podstatně přispívá k formálnímu a významovému scelení Ludvíkovy podobizny. Neboť tato drapérie není ani zdaleka jenom složkou dekorativní, nýbrž především významovou. Je prostředkem vymezujícím hierarchicky a ontologicky vyšší rovinu, spojuje bustu a sokl, ale také je odděluje a dává celkové kompozici další prostorovou a významovou dimenzi. Poprsí krále se vznáší vysoko nad pozemskou sférou (vskutku král „Slunce“) a také dokonale ztělesňuje Berniniho vidění křesťanského panovníka. V hlubší významové rovině jde pak i zde o zpřítomnění řádu stvořeného světa.

Dostali jsme se daleko. Ale protože šlo o věci, o kterých jsme s Vladimírem Preclíkem hovořili a které ho zajímaly, patří snad přece jenom k horizontu jeho knihy o sochařském portrétu.