

Bartlová, Milena

Pasivní a aktivní model pozdní gotiky v Čechách a na Moravě

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 2006,
vol. 55, iss. F50, pp. [11]-21

ISBN 80-210-4186-2

ISSN 1211-7390

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110453>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ČLÁNKY – ARTICLES

MILENA BARTLOVÁ

PASIVNÍ A AKTIVNÍ MODEL POZDNÍ GOTIKY V ČECHÁCH A NA MORAVĚ

Odborná literatura o pozdně gotickém umění v Čechách a na Moravě je dosti rozsáhlá.¹ Jsou v ní zastoupeny jak monografické studie, tak poměrně značný počet syntetických textů. Dnešní čtenář těchto prací ví, že na jedné straně je řada z nich stále inspirativní, třeba i po více než století, nemluvě o bohatém fondu faktografických znalostí, jenž je v nich uložen. Na druhé straně však zároveň dnes pociťuje potřebu hlouběji pochopit, jaké historické, společenské a kulturní síly tyto texty utvářely a jakým způsobem je tedy dnes můžeme recipovat. Jiří Fajt nedávno ukázal základní kritické zhodnocení proměn a povahy zájmu českých dějin umění o pozdní gotiku.² Zde si však chci položit otázku, která jde o něco hlouběji: jaká je konstrukce dějin umění české pozdní gotiky jakožto „kulturní formy“?³ Za užitečný nástroj k tomu považuji Václavem Richterem formulovanou kategorii „myšlenkového modelu“ jako nástroje hermeneutického porozumění.⁴ Richter vyšel z rozpoznání úlohy modelu v noetickém procesu, již po Kantovi (a Aristotelovi) rozpracovala fenomenologická filosofie. Poznávání je vždy utvářeno přítomností předporozumění, předsudku či modelu v naší mysli. Ten je sice částečně vědomý (např. jako vědecká metodologie), částečně však zůstává neuvědomělý. Václav Richter zde počítal s obecně přijímanou představou o nějakém jevu – dnes bychom ji mohli označit jako vědecké paradigma. Patří sem ale také širší pole názorů, mínění a předpokladů, vyplývajících z nezbytné situovanosti poznávajícího subjektu v čase a místě, jež sice nejsou

¹ Přehled s bibliografií podává Jiří Fajt, *Das Zeitalter der Jagiellonen in den Ländern der Böhmischen Krone und die tschechische Historiographie*, in: Evelin Wetter (ed.), *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471–1526). Kunst – Kultur – Geschichte*, Ostfildern – Ruit 2004, s. 15–31.

² *Ibidem*.

³ Konstrukce dějin jako kulturní forma: Jan Assmann, *Die sinnhafte Form der Geschichte*, in: idem, *Ägypten. Eine Sinnesgeschichte*, Frankfurt am Main 2003³, s. 15–40.

⁴ Viz např. Václav Richter, *Správný předsudek (model) o začátcích moravské architektury*, in: idem, *Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění*, ed. Bohumil Samek, Praha 2001, s. 120–123.

explicitně formulovány, přesto však informují směr a průběh poznávacího procesu i jeho výsledky. Rozumová reflexe takových modelů může účinně napomoci dobré a plodné orientaci v dosavadní literatuře.

Základem moderního pojetí dějin českého umění v nové Československé republice se stal syntetický přehled jejich vývoje, redigovaný Zdeňkem Wirthem a sepsaný koncem dvacátých let pražskými žáky vídeňské školy, z něhož vyšel v roce 1931 pouze I. díl o umění středověku. Zde Vojtěch Birnbaum zformuloval v úvodech k oddílu o románském a gotickém umění a v příslušných partiích o architektuře svou představu o periodizaci, spojenou s oceněním národního charakteru jednotlivých etap a míry jejich závislosti na „cizích vlivech“. Vedle umění doby Karla IV. se mu ukázala jako jediná doba, kdy česká středověká architektura nabyla osobitých národních rysů, pozdní gotika – Birnbaum shrnul pod pracovní název „vladislavská gotika“ umění celé druhé poloviny 15. a první čtvrtiny 16. století.⁵ Takové hodnocení navázalo na vlastenecký obraz české kultury, zakotvený už v nejstarších výkladech z poloviny 19. století, a snad proto nepovažoval Birnbaum za potřebné důvody podrobněji vykládat. Jeho zběžné vysvětlení dnes již neuspokojuje: „*O zvláštních příčinách uměleckého rozvoje doby Vladislavovy netřeba se šířiti, jsouť na snadě; myslí, unavené dlouhým napětím náboženského zápasu, hledají vzpružení a uklidnění v mírnějším ovzduší zájmů kulturních a uměleckých, a blahobyť zase stoupnuvši v desítiletích poměrného klidu poskytuje k tomu hmotný podklad.*“⁶ Ve stejném přehledovém díle napsal Antonín Matějček kapitolu o českém gotickém malířství, jež se svým mimořádným rozsahem 140 stran vyrovná samostatné monografii.⁷ Pozdně gotickému malířství věnoval nejmenší část, uvedenou konstatováním, že materiál – zejména deskového malířství – je velmi početný, nepřehledný a chybí mu i prvotní utřídění. Přesto zároveň konstatoval, a v dalším textu jednotlivými příklady doložil, že české pozdně gotické malířství bylo dominantně ovlivněno německým uměním. Čechy byly podle něj „*odkázány na přejímání z druhé třetí ruky, takže nemohly v umělecky ochablé práci vytvořiti více než umění provincionální*“. Rozpoznáváme tu negativní ohlas dominantní dobové interpretace „altdeutsche Malerei“ jako nejtypičtějšího projevu ducha germánských národů.

Kriticky viděno se zdá, že rozdíl mezi Birnbaumovým a Matějčkovým hodnocením téže etapy spočíval především v tom, do jaké míry byl autor v dostatečné hloubce i šíři obeznámen se studovaným materiálem. Závažné působení Matějčkem použitého myšlenkového modelu však dokládá skutečnost, že když se o desetiletí později Matějčkův žák Jaroslav Pešina s pozdně gotickým deskovým malířstvím dostatečně obeznámil, nejen že hodnocení svého učitele nezmě-

⁵ Vojtěch Birnbaum, Gotické umění – Úvod; Architektura, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I*, Praha 1931, periodizace s. 102; hodnocení na s. 146, 177–180. Text Pozdní gotika v Čechách, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, ed. Ivo Hlobil, Praha 1986, s. 241–244, přeložený z *L'art vivant en Tchécoslovaquie* 1928, je stručným souhrnem stejného obsahu.

⁶ Birnbaum (pozn. 5), s. 146.

⁷ Antonín Matějček, Gotické umění – Malířství, in: Wirth (pozn. 5), s. 240–379.

nil či nemodifikoval, ale naopak je prohloubil.⁸ Početné malíře, jejichž činnost v Čechách dokládají informace písemných pramenů, považoval Jaroslav Pešina za řemeslníky okrajových kvalit. Pracovní postup spočívající ve snaze nalézt při hledání „formální geneze“ každého jednotlivého díla zahraniční vzory, od nichž je odvozeno, respektive vlivy, jež se v něm projevují, aplikoval ve svých přehledech pozdně gotického sochařství i v jednotlivých studiích také Jaromír Homolka. Jako metodické východisko mu posloužilo detailní zmapování sochařské tvorby jihočeského regionu.⁹ Stejně jako on postupovali v metodických stopách Alberta Kutala také nedávno Homolkovi žáci – Jiří Fajt při zpracování sochařské tvorby v Praze a (částečně společně s Janem Chlíbačem) v západních Čechách,¹⁰ Michaela Ottová v severních a severozápadních Čechách (do 1500).¹¹ Představili tak obraz výtvarné kultury, která je úplně závislá na vývoji v oboru mimo české hranice a téměř zcela postrádá domácí tradici vyšší kvality – tedy model, který lze nazvat pasivním. Odlišný pohled však vidíme ve statích Josefa Krásy, věnovaných knižní malbě, pro niž základní výkladový model zformuloval Karel Chytil, vycházející přitom – v protikladu k Matějčkovi a Pešinovi – z důsledného zhodnocení písemných zpráv.¹² Chytilova představa patřila do rámce „kulturněhistorické“ koncepce, založené na ekonomické a politické úspěšnosti českojazyčného národa¹³ v jagellonské době, chápaného jako předehra velkého rozkvětu 16. století a doby předbělohorské. Přestože Vojtěch Birnbaum byl metodologicky Chytilovým antipodem – a v akademické praxi i ostrým konkurentem – založil již zmíněnou tradici výkladu architektury v podstatě na stejném základě, vycházejícím z jazykového modelu rozvoje národa, a vypracoval jej jako model vysloveně aktivní. Toho se přidrželo i poválečné studium pozdně gotické architektury.¹⁴

⁸ Jaroslav Pešina, Studie k pozdně gotickému baroku, *Památky archeologické* VI–VIII, 1936–1938, s. 68–81. – idem, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940. – idem, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství*, Praha 1950. – idem, Paralipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance, *Umění* XV, 1967, s. 217–256 a 325–347. – idem, Desková malba, in: *Pozdně gotické umění 1471–1526*, Praha 1978, s. 318–389. – idem, Pozdně gotické umění – Desková malba, in: *Dějiny českého výtvarného umění Od počátků do konce středověku I/1*, Praha 1984, s. 579–596.

⁹ Jaromír Homolka, Plastika, in: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530*, kat. výst. Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1966, s. 124–156 a 169–268 (katalog plastiky, společně s Jiřím Kropáčkem). – idem, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění* (pozn. 8), s. 170–254. – idem, Pozdně gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (pozn. 8) I/2, s. 534–566.

¹⁰ Jiří Fajt, Pozdněgotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí (1430–1526), *Průzkumy památek* 2, 1995 – příloha, Praha 1995. – idem (et Jan Chlíbač), Sochařství, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách*, kat. výst. Národní galerie v Praze, Praha 1996, díl III.

¹¹ Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 2004.

¹² Josef Krása, Nástěnná malba, in: *Pozdně gotické umění* (pozn. 8), s. 258–314. – idem, Nástěnné malířství, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (pozn. 8) I/2, s. 567–596. – Karel Chytil, *Vývoj miniaturního malířství českého za doby králů z rodu Jagellonského*, Praha 1896 – idem, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha*, Praha 1906.

¹³ Termín „českojazyčný“ pro odlišení „tschechisch“ od „böhmisch“ přejímám od badatelů o umění a kultuře 19. století.

¹⁴ Václav Mencl, Architektura, in: *Pozdně gotické umění* (pozn. 8), s. 76–172. – Jiřina Hořejší,

Rozpor mezi oběma modely vychází z různých důsledků názorů téhož autora, Vojtěcha Birnbauma. V českých dějinách umění nalezly značný ohlas dvě koncepce tohoto mimořádně vlivného badatele: první byla konstrukce „barokní etapy“ ve vývoji každého slohu (1924), rozpoznatelná podle převahy čistě uměleckých řešení nad funkčností a podle užívání dynamických, konvexně – konkávních forem. Druhou tvořil jeho „doplňk k vývojovým zákonům“ neboli zákon transgrese (1932), který předpokládá, že každý styl i jeho jednotlivé fáze se rozvíjejí u toho národa, „*kde je dost tvůrčí představitosti a nespotřebované svěžesti*“.¹⁵ Do kontextu mezinárodní diskuse třicátých let 20. století o metodologických možnostech identifikace národního charakteru v dějinách umění pak patří Birnbaumova přednáška z roku 1933, zdůrazňující stylovou původnost jako nutnou podmínku pro to, aby umělecká díla mohla vypovídat o charakteru národa.¹⁶ Tématu „gotického baroku“ v malířství (jejž ovšem nepovažuje za samostatný sloh, nýbrž jen za „výrazový prostředek“) věnoval speciální studii Jaroslav Pešina a ukázal v ní, že v českých zemích jde o styl zásadně nepůvodní.¹⁷ Východiska vídeňské školy zde ovšem už doplnil např. texty Wilhelma Pindera, který navázal na Georga Dehia představou, že barokní princip je příznačný pro německé umění. Pinderova aplikace výsledků dobové biologie na dějiny umění převedla interpretaci z obecných otázek vývoje ducha na etnický, respektive rasový základ a měla zároveň za následek, že výsledný přístup bylo obecně vnímán jako objektivní vědecká metoda.¹⁸ Modely výkladu českého malířství a sochařství tak fungovaly v mezinárodním umělekohistorickém kontextu, který počítal s bytostně německým charakterem pozdní gotiky.¹⁹ Reakci českého prostředí poválečných let, které se snažilo nahradit germanocentrický model německé nacionalistické (a nacistické) vědy hledáním přímých vztahů českého umění k tvůrčím centřům jednotlivých stylů, zastupují v oblasti našeho tématu nepříliš přesvědčivé Pešinovy pokusy odvodit některá klíčová díla přímo ze zdrojů příslušného slohu, bez prostřednictví Německa (malby *Puchnerovy archy* z Kolína nad Rýnem, malby vnitřku křídla *Křivoklátského retáblu* z Nizozemí a pozdní styl Mistra Litoměřického oltáře z Benátek).

Pozdně gotická architektura, in: *Dějiny českého výtvarného umění* (pozn. 8) I/2, Praha 1984, s. 498–534.

15 Vojtěch Birnbaum, Barokní princip v dějinách architektury a Doplněk k vývojovým zákonům?, in: Birnbaum (pozn. 5), s. 24–46 a 47–50; citace ze s. 50. Birnbaumova koncepce barokního principu sice navazuje na starší podněty, je ale jeho vlastním originálním a vlivným příspěvkem, srov. analýzu Jan Białostocki, Późny gotyk. Rozwój pojęcia i terminu, in: idem (ed.), *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, s. 17–83, zde na s. 43–45.

16 Birnbaum (pozn. 5), s. 51–65.

17 Pešina 1936–1938 (pozn. 8).

18 O Dehiově koncepci německého baroku srov. Białostocki (pozn. 15), s. 44. K Pinderovi srov. Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, Frankfurt am Main 1988 a Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, Worms 1992. O důvěře ve spolehlivost a objektivitu Pinderovy metody srov. Ottová (pozn. 11), s. 20.

19 Białostocki (pozn. 15), s. 50–68.

Naproti tomu studium architektury stavělo, jak již řečeno, na vlastních Birnbaumových materiálových studiích a vedlo k přesvědčení, že pozdně gotické tvorbě se v Čechách vedlo právě proto, že český národní charakter dobře odpovídá formální povaze tohoto slohového období, a proto tu nacházelo onen potřebný dostatek tvůrčích sil pro svůj rozvoj. Podle Václava Mencla, navazujícího v tom na texty Karla B. Mádlu, je podstatným rysem pozdně gotické architektury její sensualismus – v protikladu k racionalismu rané a vrcholné gotiky – což přesně odpovídá typické charakteristice slovanského, respektive českého národního ducha.²⁰ Menclovy výsledky umožnil další posun konvenční evropské metodologie dějin umění, k němuž došlo ve třicátých a čtyřicátých letech zejména v kontextu ideových požadavků nacionálně socialistického německého režimu: detailní propracování metodických nástrojů tvarové psychologie a jejich korelace s charakteristikami rasového, národního a kmenového ducha.²¹ Příznačné je, že – stejně jako v případě Petra Parlěře – čeští badatelé považovali za důležitější nežli doložený bavorský rodový původ Benedikta Rieda působení českého prostředí (konstruovaného jako slovanské) na jeho tvorbu; pro německé dějiny umění ovšem jeho tvorba dodnes zůstává součástí německé kultury. Nejméně národně vyhraněné zůstalo studium pozdně gotické knižní iluminace, stojící na základech položených Karlem Chytillem, který se ve smyslu kulturně-historického pozitivismu věnoval národní otázce jen okrajově.²²

Specifický moment interpretace pozdní gotiky jako bytostně německého projevu představoval výklad tzv. Dunajské školy. Jeho základ položil Wilhelm Pinder formulací o „romantickém“ charakteru této malby – ta sugerovala analogii s uměním první poloviny 19. století, jehož bytostně německý ráz byl pro dobové porozumění mimo pochybnost.²³ Přes snahu zbavit se nacionalistické zátěže tématu Dunajské školy, jež v nacistické podobě zřetelně vystoupila na mnichovské výstavě v roce 1939, autoři výstavy stejného námětu v Linci (1965) nedokázali překročit národní (kmenové) pojmové zakotvení, které čeští badatelé přejali jako

²⁰ Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 165–185. – Białostocki (pozn. 15), s. 68–70.

²¹ Srov. k tomu Milena Bartlová, Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský?, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 58–59, 2002–2003, s. 140–147. – eadem, Slavonic Features of Bohemian Medieval Painting from the Point of View of Racist and Marxist-Leninist Theories, in: Robert Born – Alena Janatková – Adam S. Labuda (ed.), *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, s. 173–180.

²² Chytil 1906 (pozn. 12) s. 19–20. Uplatnil přitom dodnes užívanou byť ne zcela spolehlivou metodu jazykové analýzy vlastních jmen jednotlivých osob jmenovaných v pramenech. Ta reagovala na nejstarší vědeckou rovinu sporu o českou či německou národní příslušnost středověkého malířství, již zahájil v šedesátých letech 19. století Alfred Woltmann svou kritikou falšovaných osobních jmen v českých iluminovaných rukopisech; viz Alfred Woltmann, *Zur Geschichte der böhmischen Buchmalerei*, *Repertorium für Kunstwissenschaft* II, 1879, s. 1–25. Přehledně o vývoji sporu viz Milena Bartlová, Německé dějiny umění středověku v Čechách do roku 1945, in: Pavel Soukup – František Šmahel (ed.), *Německá medievistika v českých zemích do roku 1945*, Praha 2004, s. 67–78.

²³ Wilhelm Pinder, Die Romantik in der deutschen Kunst um 1500, *Das Werk des Künstlers* 1, 1939–1940, s. 3–32.

samozřejmě. To ovšem *a priori* vyloučilo možnost, že by se české umění mohlo na tomto okruhu svébytně podílet. Nejvýznamnější osobnost „dunajsky“ orientované tvorby u nás, Monogramista I. P., byl identifikován jako umělec příšlý pouze dočasně z Pasova přesto, že kvalitativní i kvantitativní těžiště jeho dochovaného díla leží v Čechách.²⁴ V díle Mistra Oplakávání ze Žebráku nebyla rozpoznána zřetelná blízkost vyjadřovacích prostředků k Hansi Leinbergerovi.²⁵ A v malířství se o aktivním podílu na Dunajské škole ani neuvažovalo: převažovalo hledání pasivní orientace na Augsburg doplněné v případě tzv. Mistra Litoměřického oltáře o údajné čerpání renesanční inspirace přímo u zdroje, v Itálii. Nejlepšimu z našich malířů počátku 16. století, který nesporně k Dunajské škole patří – tzv. Mistru Litoměřického graduálu – byla věnována jen malá pozornost, desky z hradu Pernštejna signované Monogramistou H. byly zařazeny jako rakouský import, Osecký oltář byl přiřazen k okruhu „saského vlivu“ a poměrně značně rozšířená „podunajská“ tvorba druhého a třetího kvalitativního řádu se nikdy nesledovala jako jednotný fenomén.

Bádání o dějinách pozdně gotického umění doby Jagellonské v Čechách tedy pracovalo se dvěma vzájemně si odporujícími modely – zatímco architektura byla vykládána jako aktivní projev českého prostředí, malířství (s částečnou výjimkou knižní malby) a sochařství se vnímaly jako projev pasivní závislosti na kultuře německy mluvících zemí. Díky nedostatku metodologické sebereflexe umělecko-historické mediévistiky i vzhledem ke zdrženlivosti ve formulování vlastních stanovisek (tradiční zdrženlivost patrně posilovala obava, že by takové úvahy nevhodně komplikovaly riskantní postavení dějin středověkého umění v situaci vládnoucí marxisticko-leninské ideologie) nebránila tato diskrepance souběžnému publikování prací obou směrů v jediné knize, jak je tomu např. ve svazku *Pozdně gotické umění v Čechách* (1978). Působivost zmíněných modelů dokládají monumentální katalogy k trojitě výstavě *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* (Brno, Olomouc a Opava 1999). Většina jejich autorů se v situaci, kdy do velké míry nově zpracovávali materiál svého regionu, přidržela v oboru monumentální malby a sochařství převážně „pasivního“ modelu, zatímco studium architektury i knižní malby naproti tomu častěji směřovalo k novým řešením, nezaloženým už na půdoryse staršího bádání. Nejen lepší poznání moravského umění, ale zejména nové hodnocení středoevropského rozsahu, přesahu a kontextu kultury Jagellonské doby vede k nutnosti podniknout revizi celé otázky i pro Čechy. Jako případové studie zde uvedu srovnání situace v Praze a v Brně, neboť pro tato dvě místa s prokazatelnou aktivitou umělců vysoké kvality lze vycházet z dosavadní specializované literatury.

²⁴ Jiří Fajt, „Na paměť statečného a zbožného Štěpána Schlicka (†1526), zakladatele Jáchymova“. Monogramista I. P. a dvorská reprezentace za Ludvíka Jagellonského, krále uherského a českého, in: Viktor Kubík (ed.), *Doba Jagellonská v zemích České koruny (1471–1526)*, Praha 2005, s. 133–166. Autor nyní uvažuje už pouze o importech, bez pobytu řezbáře v Čechách.

²⁵ Peter Kováč, Sv. Trojice z Českých Budějovic Mistra žebračského Oplakávání, *Ars* 1996, s. 142–151.

Pražské figurální umění Jagellonské doby tvoří nesourodý soubor: vedle vynikajících a aktuálních prací také díla stylově tradiční či konzervativní i kvalitativně podřadná. To dosvědčuje existenci početných dílen v celém kvalitativním rejstříku, jak to odpovídá informacím z písemných pramenů o činnosti pražských umělců. V osmdesátých a devadesátých letech se tradičně orientovaná produkce, k jaké patří iluminace dílen Janíčka Zmilelého z Písku a Valentina Noha či kame-nosochařská tvorba Matyáše Rejska, rekrutuje především z řad místních umělců, kdežto nová stylová řešení pravděpodobně přinášejí spíše umělci, přicházející do dvorských služeb odjinud, jako Hans Spiess z Frankfurtu (i když o připsání souboru jeho tvorby zatím nemáme příliš jasno) či autor stříbrných bust zemských patronů z katedrály sv. Víta, snad zlatník Alexandr z Českých Budějovic.²⁶ Tato dichotomie však rozhodně není obecně platná a např. malíř *Puchnerova oltáře* z pražského kláštera křižovníků s červenou hvězdou z roku 1482 spojil domácí školení s aktuálním poučením o středoevropské adaptaci nizozemského stylu v jediném tvůrčím počínu.²⁷ Dokážeme dnes popsat hlavní rysy domácí technologické tradice, méně jasná je její stylová povaha. Do stejné doby „kolem 1480“ lze klást také *Madonu zderazskou*, nyní v kostele sv. Vojtěcha,²⁸ a monumentální deskový obraz *Assumpty z Emauz*.²⁹ Dílenské zařazení obou děl zůstává nejisté. Zatímco vynikající *Madona zderazská* napovídá možné kontakty s Norimberkem, slabší malba *Assumpty z Emauz* má vztahy k druhořadé produkci Vídně, je ale také možno uvažovat o zprostředkující úloze Vratislavi.

Typickým příkladem aplikace „pasivního modelu“ bylo hodnocení obrazu *Smrti Panny Marie* z hlavního oltáře Týnského chrámu, charakterizovaného jako „německý import“.³⁰ Přitom je krajně nepravděpodobné, aby byl obraz pro hlavní oltář kostela, v němž mělo malířské bratrstvo svůj cechovní oltář, objedнан v zahraničí nebo od pohostinského malíře. Vskutku také na desce nacházíme některé z technologických rysů příznačných pro pražské prostředí až do posledního desetiletí 15. století a rovněž obličejové typy navazují na starší vrstvu kolem Svatojiříského oltáře. Přitom si ale malíř doplňoval vzdělání zcela jinde než v případě *Puchnerova oltáře* – střídavě vyličené prostředí, „prázdný“ prostor a velkorysé útvary stylizované draperie dominantní figury Pany Marie mají nejbliže k tvorbě Ruelanta Fruehaufa ml., vyšlého z Ulmu a činného v Pasově. Stejně jako v případě maleb *Puchnerova oltáře* tu však platí, že sice lze zjistit nespornou inspiraci některým zahraničním výtvarným centrem, přesto však je transpozice tamních

²⁶ Karel Pletzer, Václav zlatník z Budějovic, mistr Alexandr řezbář, Ondřej Morgenstern z Budějovic, *Umění XVIII*, 1970, s. 414–417.

²⁷ Jitka Vlčková, Oltářní archa velmistra řádu křižovníků s červenou hvězdou Mikuláše Puchnera, in: Kubík (pozn. 24), s. 315–328.

²⁸ Fajt 1995 (pozn. 10), s. 31–33.

²⁹ Milena Bartlová, Obraz církve v Emauzském klášteře, in: Klára Benešová (ed.), *Sborník z konference Emauzy 2003* (v tisku).

³⁰ Souhrnně s bibliografií Pavel Kalina – Iva Kyzourová, *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu: vybraná díla ze sbírek Kláštera Premonstrátů na Strahově*, Praha 1993, s. 32. – Milena Bartlová, Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století, *Marginalia historica* IV, 2001, s. 111–136, zejména na s. 127–128.

podnětů natolik specifická, že nemá smysl počítat s importem, respektive s prací „příchozího“ umělce.³¹

Zřetelný kvalitativní vzestup produkce ve všech odvětvích figurálního umění pozorujeme v Praze v etapě mezi přibližně 1510–1525. Zdá se dokonce, jako by se vytratila méně kvalitní díla, i když je možné, že je chybně řadíme do starších období. Zároveň je pražské umění poslední etapy Jagellonské vlády v kontextu střední Evropy nesporně stylově aktuální, což neplatí jen pro „importovaný“ styl autorů nástěnných maleb Svatováclavské kaple či již zmíněného Monogramisty I. P. z Pasova. Např. pořizovatel značně konzervativního, byť přitom kvalitně provedeného, oltáře z Roudnice své dílo objednal v Sasku, nikoli v Praze.³² Vysoká kvalita i aktuální provedení jsou naproti tomu příznačné pro utrakvistické objednávky – ať už je to týnský oltář sv. Jana Křtitele či reliéf *Poslední večere* z Betlémské kaple (a v první řadě to platí o mimopražském *Litoměřickém graduálu*). Jakkoli jejich autoři patří z řemeslného hlediska do širšího kontextu mezinárodních uměleckých okruhů s těžištěm v Podunají, respektive v Míšeňsku (Sasku), už samotnou skutečností, že tvoří pro utrakvisty, dokládají své zakotvení v české společnosti. Právě prostředí utrakvistických elit snad tvoří v první čtvrtině 16. století (na rozdíl od poslední třetiny předchozího století) v Praze takovou objednavatelskou skupinu, jejíž zájem lze souhrnně charakterizovat – v tomto případě jako orientaci na aktuální středoevropské výtvarné směry.³³

Brněnské figurální umění Jagellonské doby je proporcionálně přiměřené počtu obyvatel i doložených výtvarných umělců.³⁴ Na rozdíl od Prahy je však v Brně situace podobná spíše Prešpurku/Bratislavě v tom směru, že je tu méně zřetelná hranice mezi tvorbou ve městě usedlých dílen a podílem zdejšího umění na širším okruhu největšího z měst východního Podunají, totiž Vídně.³⁵ Těsné vztahy k Vídni dokládá intenzivní působení Mistra Fridrichova brevíře na brněnskou knižní malbu osmdesátých a devadesátých let. Ve stejné době zřetelně pozorujeme podstatně intenzivnější aplikaci vídeňských podnětů nežli v Praze, a to jak v malířství (původně boutsovské prvky, zprostředkované vídeňským okruhem oltáře Skotských mnichů a zejména *Winklerova epitafu v Korunování Panny Marie z Rybník* či ve *Votivní desce abatyše Perchty z Boskovic*), tak v sochařství v kameni i ve dřevě, kde je reprezentuje činnost velmi kvalitní gerhaertovský

³¹ Tak interpretují zjištěné formální vztahy k Fruehaufovi Kalina – Kyzourová (pozn. 30).

³² Pešina 1950 (pozn. 8), s. 128. – Ingo Sandner, *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden – Basel 1993, s. 253. – Kurt Löcher, *Cranachs Holzschnitt-Passion von 1509 – ihre Wirkung auf die Künste*, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1990, s. 9–52.

³³ Milena Bartlová, *The Utraquist Church and the Visual Arts Before Luther*, in: *The Bohemian Reformation and Religious Practice IV*, Praha 2002, s. 215–224. – eadem, *Conflict, Tolerance, Representation and Competition: Confessional Profile of Bohemian Late Gothic Art*, in: *The Bohemian Reformation and Religious Practice V/2*, Praha 2005, s. 255–266.

³⁴ K jednotlivým dílům viz Kaliopí Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, II*. Brno, Brno 1999.

³⁵ Dušan Buran, *Zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Wien und Pressburg im späten 15. Jahrhundert am Beispiel der Illuminierten Handschriften der Pressburger Kapitelbibliothek*, in: Wetter (pozn. 1), s. 307–324.

orientované dílny.³⁶ Pouze v sochařství však můžeme sledovat širší základnu navazující lokální tvorby, kdežto skupina deskových maleb dochovaných ve starobrněnském klášteře představuje takovou stylovou variantu, kterou dochované památky dokládají nikoli ve Vídni, nýbrž spíše v Uhrách (srov. např. oltář z Csegöldu v Ostříhonském muzeu³⁷) a mohla by představovat místní, brněnskou polohu. V tvorbě připisované Kašparu Schickovi byly rozpoznány kontakty s dílenským prostředím v Ulmu na Horním Dunaji. Deska *Snímání s kříže z Rajhradu* ovšem dokládá také přímé kontakty s Norimberkem, jež měl patrně i řezbář *Oplakávání z minoritského kostela*, který velmi aktuálně využíval motivických předloh z grafických listů Albrechta Dürera.

Ačkoli má Brno blíže k Vídni a vůbec k Podunají nežli Praha, nevidíme tu ve druhém a třetím desetiletí 16. století tak výrazný příklon k specifickému renesančnímu umění, konvenčně nazývanému Dunajská škola. V Brně nechybějí vynikající práce, které do tohoto okruhu patří, jak dokládají především sochy v dřevě (mariánské reliéfy v Moravské galerii v Brně nebo monumentální *Bolestná Marie z Tišnova*), ale i nástěnné malby zdejšího olomouckého probošství. Nepozorujeme tu však tak velký rozmach objednávek nejvyšší kvality jako v Praze. To je nejspíše způsobeno odlišnou ekonomickou, ale především politickou situací a mj. též – zdánlivě paradoxně – absencí sebevědomého utrakvistu, což se obojí odráží v konvenčnější skladbě převážně měšťanských a řeholních objednavatelů i jejich požadavků. Vídeňská sféra vlivu se spíše projeví objednávkami u tamních umělců, jak je tomu s kamennými pašijovými reliéfy od sv. Jakuba, vytvořenými kolem roku 1518 v dílně oltáře hrnčírů z Badenu, která uplatňovala italizující figurální styl.³⁸ Nejtěsnější spojení Brna s Vídni pak reprezentuje kamenosochařská činnost Antona Pilgrama, jehož brněnské dílně lze z dochovaných děl připisat vedle výzdoby Židovské brány a portálu Staré radnice i oba světce od uršulinek ve sbírkách Moravské galerie v Brně.³⁹

Brněnský příklad svým omezenějším rozsahem dovoluje lépe než příklad Prahy rozpoznat, že vztah ke kulturním a uměleckým centrům širšího regionu představuje „normální“ povahu tvorby v centrech lokálního významu.⁴⁰ Zatímco pro Brno zřetelně dominuje Vídeň, kdežto Norimberk, Ulm a Budín (?) tvoří druhý sled, pro Prahu byl zřejmě přitažlivý jak Pasov, tak také Augsburg a Norimberk. V posledním případě navíc neumíme zatím zřetelně rozpoznat, zda některé

³⁶ Souhrnně s bibliografií in: Chamonikola (pozn. 34), s. 350–358.

³⁷ Viz Pál Cséfalvay (ed.), *Christian Museum in Esztergom*, Budapest 1993, č. kat. 15.

³⁸ Naposledy o dílně souhrnně Lothar Schulte, in: Artur Rosenauer (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*. Bd. III. *Spätmittelalter und Renaissance*, München 2003, s. 352–353, č. 139–140.

³⁹ Naposledy srov. Kaliopi Chamonikola, K autorské identitě architekta a sochaře Antona Pilgrama, *Umění* LII, 2004, s. 414–426.

⁴⁰ Srov. Lieselotte E. Stamm, Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XLI, 1984, s. 85–91. – Buran (pozn. 35). Podobná analýza pražské a brněnské tvorby podle kulturní a sociální povahy skupin objednavatelů by mohla být dalším žádoucím směrem studia.

styčné rysy pražské situace s uměním Vratislavi máme vyložit jako analogickou reakci dvou periferních okruhů na norimberský příklad, nebo zda vratislavští umělci měli s Prahou své vlastní vlivné kontakty.⁴¹ Jak v Brně tak i v Praze však zároveň vystupuje zřetelně existence místních řemeslných a výtvarných tradic, které tvoří základ formování místních umělců. Ti pak během svých učňovských a zejména tovaryšských cest obohacují tento základ další inspirací právě v dílnách zmíněných okolních kulturních center. Odtud ovšem mohou také přicházet tamní umělci: trvale či na čas se navracející rodáci, kteří se proslavili ve větším centru. Umělci tamního původu, kteří kvůli vysoké konkurenci v oboru hledají nové působiště na vnějším okruhu centra, či umělci přicházející vytvořit konkrétní zakázku (v posledním případě samozřejmě přicházejí jen v technologicky nutných případech, kdežto je-li to možné, posílají své dílo hotové).

Konstruuje-li přehled jedné etapy dějin umění na základě imanentního formálního vývoje „velkého“ umění, pak pro takové oblasti, jako jsou země České koruny, získáme roztržštěný a pasivní obraz. Vyjdeme-li ale z představy o kulturním významu této epochy, formulovaném na národnostním půdoryse, dostaneme obraz, který bude více či méně nápadně v rozporu s charakterem konkrétních památek. Teprve model, který bude vytvořen na základě jednotlivých dochovaných děl, jejichž styl interpretujeme jako záměrnou volbu z dostupných možností a jako reprezentaci symbolických hodnot časově i místně určité společnosti, nám nabídne nástroj k nártu diferencovaného obrazu výtvarné kultury. Jeho základním parametrem je „otevřená situace“:⁴² neustálá interakce domácí tradice a domácího záměru s podněty, vybíranými z inspiračních zdrojů v okolních zemích, jež jsou na domácí tradici adaptovány. Nikoli tedy model autonomní difúze „vlivu“,⁴³ jehož linie spojuje pasivního příjemce s aktivním dárcem, nýbrž model záměrných voleb, v nichž je aktivní stranou vztahu právě příjemce, vybírající si podle svých možností a potřeb. Jsem přesvědčena, že takový obraz bude historicky adekvátnější.⁴⁴

⁴¹ Opomínaným vztahem mezi Čechami a Vratislaví v poslední třetině 15. století na počátku 16. století se zabývala Anna Ziomecka, Pracownia Wrocławskiego Mistrza Św. Rodziny i jej związki k Czechami, in: Piotr Skubiszewski (ed.), *Sztuka i ideologia XV wieku*, Warszawa 1978, s. 387–402. – Wojciech Marcinkowski, Silesiaca Bohemiae. Zu den Breslauer Retabeln in Böhmen, *Umění* LIII, 2005, s. 69–75. – Renata Doucková, *Deskové malířství kolem 15000 ve východních Čechách*, magisterská diplomová práce FF MU, Brno 2006.

⁴² Pojem užívá Fajt (pozn. 1).

⁴³ Srov. Ernő Marosi, Zentrifugale Kräfte als zentripetale Deutungsschema der Geschichte der Kunst in Ungarn am Ende des Mittelalters, in: Evamaria Engel (ed.), *Metropolen im Wandel*, Berlin 1995, s. 173–184.

⁴⁴ Základní podoba tohoto textu vznikla v roce 2003–2004 jako jedna z kapitol knihy s pracovním názvem *Několik pohledů na umění doby Jagellonské*, kterou jsem připravovala společně s Jiřím Kroupou. Vzhledem k tomu, že se nám nakonec nepodařilo monografii dát dohromady, publikovala jsem většinu svých připravených kapitol samostatně. Viz Milena Bartlová, *Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách vladařské reprezentace Jiřího z Poděbrad a českých stavů v době jagellonské*, in: Lenka Bobková – Mlada Holá (ed.), *Lesk královského majestátu. Pocta prof. Františku Kavkovi k nedožitým 85. narozeninám*, Praha – Litomyšl 2005, s. 243–258. – eadem, *Nástěnné malby legendy o sv. Václavu ve světcově kapli Svatovítské katedrály*,

PASSIVES UND AKTIVES MODELL DER SPÄTGOTIK IN BÖHMEN UND MÄHREN

In dem Artikel wird die wichtigste kunstgeschichtliche Fachliteratur, welche die böhmische Kunst der Spätgotik zum Thema hat, im Hinblick auf die darin zugrunde gelegten gedanklichen Modelle (im Sinne Václav Richters) untersucht. Die Grundmodelle zur Deutung spätgotischer Kunst in den böhmischen Ländern basieren auf dem Wissensstand der dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts und wurden methodologisch vor allem von Vojtěch Birnbaum inspiriert. Laut ihm wird die Architektur als qualitativ hochstehende Realisation einer typisch tschechischen Kunst verstanden (nach Birnbaum insbesondere dann von Václav Mencl), während die Malerei und Bildhauerei von Antonín Matějček, Jaroslav Pešina und Jaromír Homolka als innerer unabhängiger Komplex von Kunstwerken gedeutet wird, der von verschiedenen Zentren im Ausland, vor allem jener in den deutschsprachigen Ländern, aber auch in Norditalien und in den Niederlanden, beeinflusst wurden. Eine bedeutende Rolle spielte dabei die Charakteristik der Spätgotik als typisch deutsches künstlerisches Erscheinungsbild, dessen spezifische heimische Entwicklung im dominanten slawischen böhmischen Milieu nicht vermißt werden muß. Eine leicht unterschiedliche Herangehensweise hatte Josef Krása bei der Deutung der Wand- und Buchmalereien, wofür das Grundmodell bereits von Karel Chytil skizziert worden war.

Die Möglichkeiten einer neuen Sichtweise skizziert ein Beitrag in Form von knappen Übersichten der Kunst in der Zeit der Jagellonen in Prag und Brünn. Eine soziologisch strukturierte Herangehensweise erweist sich als inspirierende Methode, welche die kommunikativen Schichten und Ziele der einzelnen Bestellergruppierungen und des Publikums der Kunstwerke wahrnimmt.

Deutsche Übersetzung von Bernd Magar

Castrum pragense VI, 2005, s. 57–74. – Bartlová 2006 (pozn. 33). – Milena Bartlová, Gothic? Renaissance? Mannerism? Interpretation Models for Central European Sculpture after 1500, in: *Around Veit Stoss*, Kraków 2006 (v tisku).

Přepřacování a dokončení textu bylo součástí prací na výzkumném záměru Filozofické fakulty Masarykovy univerzity MSM 0021622426 – *Výzkumné středisko pro dějiny střední Moravy: prameny, země, kultura*.

