

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 pocítuje 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 Richterm 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 Sinns Geschichte*, 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 stoupnuvší v desetiletích 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: Zdeňk 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.

mil či nemodifikoval v Čechách dokládá za řemeslníky okleštěného „formálního“ je odvozeno, resp. dech pozdně gotické ka. Jako metod tvorby jihočeského Alberta Kutala tal tvorby v Praze a Michaela Ottová vili tak obraz vý české hranice a t který lze nazvat p věnovaných kniž Chytil, vycházej zhodnocení písem něhistorické kon zýčného národa¹³ 16. století a doby Chytilovým antip zmiňovanou tradici cím z jazykového aktivní. Toho se p

⁸ Jaroslav Pešina, *S* 1938, s. 68–81. – *Česká malba poz*

k dějinám české 347. – idem, *Des* – idem, *Pozdně g počátků do konce*

⁹ Jaromír Homolka, galerie, Hluboká Kropáčkem). – id Pozdně gotické s

¹⁰ Jiří Fajt, *Pozdně památek 2, 1995 – Gotika v západní*

¹¹ Michaela Ottová, Labem 2004.

¹² Josef Krása, *Násti né malířství*, in: *D Vývoj miniaturního Malířstvo pražské*

¹³ Termin „českojar o umění a kultuře

¹⁴ Václav Mencl, *An*

ěh poznávacího proce-
může účinně napomoci

nové Československé
aný Zdeňkem Wirthem
é školy, z něhož vyšel
h Birnbaum zformulo-
a v příslušných partiích
eněním národního cha-
vlivech“. Vedle umění
středověká architektura
um shrnul pod pracovní
15. a první čtvrtiny 16.
z české kultury, zakot-
nad proto nepovažoval
zběžné vysvětlení dnes
voje doby Vladislavovy
m napětím náboženské-
zduší zájmů kulturních
měrného klidu poskytu-
e napsal Antonín Matěj-
mimořádným rozsahem
kému malířství věnoval
jména deskového malíř-
ní utřídění. Přesto záro-
doložil, že české pozdně
uměním. Čechy byly
že nemohly v umělecky
Rozpoznáváme tu nega-
Malerei“ jako nejtýp-
m a Matějčkovým hod-
míry byl autor v dosta-
ilem. Závažné působení
ládá skutečnost, že když
pozdně gotickým desko-
ení svého učitele nezmě-

Zdeňk Wirth (ed.), *Dějepis*
hodnocení na s. 146, 177–180.
é zákonitosti v umění, ed. Ivo
oslovaquie 1928, je stručným

5), s. 240–379.

al 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 Chlībem) 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 předejhra 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 Chlīb), 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 „doplněk 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 představivosti a nespotřebované svěžestí“.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 uměleckohistorickém 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 centrům jednotlivých stylů, zastupují v oblasti našeho tématu nepřilíš přesvědčivé Pešinovy pokusy odvodit některá klíčová díla přímo ze zdrojů příslušného slohu, bez prostřednictví Německa (malby *Puchnerovy archy* z Kolína nad Rýnem, malby vnitřku křídel *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 przełomu 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 Baumových mat
tvorbě se v Čech
dá formální pova
dostatek tvůrčích
na texty Karla B
sensualismus – v
ně odpovídá typ
ducha.²⁰ Menclo
dologie dějin um
v kontextu ideov
detailní zpracov
s charakteristikar
– stejně jako v p
nežli doložený b
středí (konstruov
ní ovšem jeho tvo
vyhraněné zůstal
položených Karl
vismu věnoval ná

Specifický mor
vu představoval v
formulací o „rom
ním první polovin
zumění mimo po
tu Dunajské škol
výstavě v roce 19
překročit národní

²⁰ Václav Mencl, Č
(pozn. 15), s. 68–

²¹ Srov. k tomu Mil
*Bulletin Moravsk
of Bohemian Me
ries*, in: Robert B
Ostmitteleuropa

²² Chytil 1906 (poz
metodu jazykové
reagovala na nějs
dověkého malíř
kou falšovaných
Zur Geschichte
s. 1–25. Přehled
v Čechách do rol
v českých zemích

²³ Wilhelm Pinder,
1939–1940, s. 3–

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 Mencilovy 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 Janátková – 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 byt' 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.

edků názorů téhož auto-
lely značný ohlas dvě
yla konstrukce „barokní
odle převahy čistě umě-
ch, konvexně – konkáv-
zákonům“ neboli zákon
o jednotlivé fáze se roz-
nespotřebované svěžes-
století o metodologic-
ějinách umění pak patří
vou původnost jako nut-
at o charakteru národa.¹⁶
považuje za samostatný
ální studii Jaroslav Peši-
epůvodní.¹⁷ Východiska
ma Pindera, který navá-
příznačný pro německé
a dějiny umění převedla
respektive rasový základ
ecně vnímán jako objek-
ství a sochařství tak fun-
který počítal s bytostně
o prostředí poválečných
německé nacionalistické
umění k tvůrčím centrům
epřiliš přesvědčivé Peši-
ů příslušného slohu, bez
plína nad Rýnem, malby
ní styl Mistra Litoměřic-

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 Menclový výsledek 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 Parlře – 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 byt' 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.

by se české umění mohlo
nost „dunajsky“ oriento-
jako umělec příšlý pouze
žistiště jeho dochovaného
práku nebyla rozpoznána
inbergerovi.²⁵ A v malíř-
ovalo: převažovalo hledá-
zv. Mistra Litoměřického
troje, v Itálii. Nejlepšímu
dunajské škole patří – tzv.
lá pozornost, desky z hra-
ny jako rakouský import,
oměrně značně rozšířena
ádu se nikdy nesledovala

agellonské v Čechách tedy
zatímco architektura byla
tí (s částečnou výjimkou
ivní závislosti na kultuře
ické sebereflexe umělec-
ve formulování vlastních
ava, že by takové úvahy
lověkého umění v situaci
o diskrepance souběžné-
je tomu např. ve svazku
miněných modelů doklá-
ky k renesanci. Výtvarná
a Opava 1999). Většina
covávali materiál svého
nařství převážně „pasiv-
alby naproti tomu častěji
se staršího bádání. Nejen
nocení středoevropského
de k nutnosti podniknout
de uvedu srovnání situa-
atelnou aktivitou umělců
literatury.

526), zakladatele Jáchymova“.
kého, krále uherského a české-
rany (1471–1526), Praha 2005,
ytu řezbáře v Čechách.
ického Oplakávání, Ars 1996,

Pražské figurální umění Jagellonské doby tvoří nesourodý soubor: vedle vyni-
kajících a aktuálních prací také díla stylově tradiční či konzervativní i kvalita-
tivně 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 Zmílelého 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 sou-
boru 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 domá-
cí školení s aktuálním poučením o středoevropské adaptaci nizozemského stylu
v jediném tvůrčím počínu.²⁷ Dokážeme dnes popsat hlavní rysy domácí techno-
logické 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 Norimber-
kem, slabší malba *Assumpty z Emauz* má vztahy k druhořadě 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 hlav-
ní oltář kostela, v němž mělo malířské bratrstvo svůj cechovní oltář, objednan
v zahraničí nebo od pohostinského malíře. Vskutku také na desce nacházíme něk-
teré z technologických rysů příznačných pro pražské prostředí až do posledního
desetiletí 15. století a rovněž obličejové typy navazují na starší vrstvu kolem Sva-
tojiřského oltáře. Přitom si ale malíř doplňoval vzdělání zcela jinde než v případě
Puchnerova oltáře – střídme vyličené prostředí, „prázdný“ prostor a velkorysé
útvary stylizované draperie dominantní figury Pany Marie mají nejbližší k tvorbě
Ruelanta Fruehaufa ml., vyšlého z Ulmu a činného v Pasově. Stejně jako v pří-
padě 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 Buděj-
ovic, *Umění XVIII*, 1970, s. 414–417.

²⁷ Jitka Vlčková, Oltářní archa velmistra řádu křižovníků s červenou hvězdou Mikuláše Puchne-
ra, 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 večeře* 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 objednatelskou 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 Fridericha 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 Rybníku* 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 Kaliopi 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 navazující lokální tvorbě v brněnském klášteře. Z památek dokládá například oltář z Csegödu v Ostrižské polohu. V tvorbě s dílenským prostředím hradu ovšem dokládá *Oplakávání z minov* předloh z grafických

Ačkoli má Brno v druhém a třetím desetiletí 16. století k nimu umění, konvenční práci, které do dřevě (mariánské relikvie *Marie z Tišnova*), ale pozorujeme tu však také je nejspíše způsobem a mj. též – zdánlivě odráží v konvenční i jejich požadavků. V umělců, jak je tomu kolem roku 1518 v figurální styl.³⁸ Největší ská činnost Antona vedle výzdoby Židovské ve sbírkách Moravské

Brněnský příklad by rozpoznat, že vztah stavuje „normální“ Brno zřetelně dominující sled, pro Prahu by

³⁶ Souhrnně s bibliografií

³⁷ Viz Pál Cséfalvay (ed.)

³⁸ Naposledy o dílně s *den Kunst in Österreich* č. 139–140.

³⁹ Naposledy srov. Kalina, *Umění* LII, 2001.

⁴⁰ Srov. Lieselotte E. Oberheims im 14. u *Kunstgeschichte* XI. tvorby podle kulturní směrem studia.

portem, respektive s prací
 větvích figurálního umění
 . Zdá se dokonce, jako by
 chybně řadíme do starších
 ellonské vlády v kontextu
 en pro „importovaný“ styl
 zmíněného Monogramis-
 tivního, byť přitom kvalit-
 v Sasku, nikoli v Praze.³²
 u příznačné pro utrakvis-
 Křtitele či reliéf *Poslední*
 opražském *Litoměřickém*
 ediska do širšího kontextu
 ají, respektive v Míšeňsku
 ty, dokládají své zakotvení
 it snad tvoří v první čtvrti-
 století) v Praze takovou
 charakterizovat – v tomto
 arné směry.³³
 rcionálně přiměřené počtu
 l od Prahy je však v Brně
 ru, že je tu méně zřetelná
 em zdejšího umění na šir-
 tiž Vídně.³⁵ Těsné vztahy
 ova brevíře na brněnskou
 jné době zřetelně pozor-
 ňtů nežli v Praze, a to jak
 ané vídeňským okruhem
 afu v *Korunování Panny*
 oskovic), tak v sochařství
 mi kvalitní gerhaertovsky

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 Ostrihomském 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 skulptury ve dřevě (mariánské reliéfy v Moravské galerii v Brně nebo monumentální *Bolestná Marie z Tišnova*), ale i nástěnné malby zdejšího olomouckého proboštsství. 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 utrakvismu, 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 ursulinek 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

– Kyzourová (pozn. 30).
Malerei in Sachsen, Dresden
mission von 1509 – ihre Wirkung
 1990, s. 9–52.
efore Luther, in: *The Bohemian*
 4. – eadem, *Conflict, Tolerance,*
Bohemian Late Gothic Art, in: *The*
 15, s. 255–266.
ty k renesanci. Výtvarná kultura
 ien und Pressburg im späten 15.
 Pressburger Kapitelbibliothek, in:

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 roztržitý 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 náčrtu 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 dárce, 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 Vratislavi 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 světově kapli Svatovítské katedrály,

In dem Artikel v
Kunst der Spätgotik:
delle (im Sinne Václ
den böhmischen L
hunderts und wurden
Architektur als qual
(nach Birnbaum ins
Antonin Matějček, J
Kunstwerken gedeu
deutschsprachigen L
Eine bedeutende Ro
lerisches Erschei
böhmischen Milieu
te Josef Krása bei de
Karel Chytil skizzier

Die Möglichkeite
ten der Kunst in der
gehensweise erweist
Ziele der einzelnen

*Castrum pragens
Renaissance? M
in: Around Veit
Přepřecování a
Masarykovy un
prameny, země,*

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

...ní třetině 15. století na počátku
...ského Mistra Šw. Rodziny i jej
...i ideologia XV wieku, Warszawa
...emise. Zu den Breslauer Retabeln
...ä, *Deskové malířství kolem 15000*
...IU, Brno 2006.

...ungsschema der Geschichte der
...ngel (ed.), *Metropolen im Wandel*,

...ko jedna z kapitol knihy s pracov-
...terou jsem připravovala společně
...dalo monografii dát dohromady,
...stně. Viz Milena Bartlová, *Vlastní*
...Jiřího z Poděbrad a českých stavů
...Lesk královského majestátu. *Pocita*
...ha – Litomyšl 2005, s. 243–258.
...cově kapli Svatovítské katedrály,

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*.