

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

Pojem krásný sloh a jeho užívání v české uměnovědné literatuře

The Concept of Beautiful Style and its Use in Czech Literature of Art History

Jakub Synecký

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vít Vláš, PhD.
Studijní program: Historie ve veřejném prostoru
Studijní obor: České a československé dějiny

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma Pojem krásný sloh a jeho užívání v české uměnovědné literatuře vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. září 2021

.....
podpis

Děkuji svému školiteli Prof. PhDr. Vítu Vlnasovi, PhD., především za jeho vskutku bezmeznou trpělivost. Také bych rád poděkoval mé mamince za podporu.

ABSTRAKT

Práce se zabývá pojmem krásný sloh a jeho užitím v české uměnovědné literatuře. Pojem známý z německé odborné literatury uvedl do českého prostředí ve 30. letech Jaromír Pečírka ve vztahu k sochařství. Na dějiny gotického malířství byl aplikován Antonínem Matějčkem. Po krátkém odvratu, spojeném se jménem Pavla Kropáčka, byla tradice užití pojmu obnovena Jaroslavem Pešinou, který vytvořil koncepci platnou a uznávanou dodnes. Ve vztahu k sochařství obdobná úloha připadla Albertu Kotalovi a jeho následovníku Jaromíru Homolkovi. Českým specifickým je aplikace pojmu ve vztahu k architektuře, jímž se zabýval především Dobroslav Líbal. Z mladších badatelů je sledována práce Mileny Bartlové, Jana Royta, Jana Klípy a Michaely Ottové. Práce sleduje jednotlivé koncepce a jejich proměny.

KLÍČOVÁ SLOVA

historie, pojmy dějin umění, středověk, gotika, krásný sloh, reflexe odborných pojmů

ABSTRACT

The work deals with the concept of beautiful style and its use in Czech literature of art history. Jaromír Pečírka introduced the term known from German professional literature to the Czech environment in the 1930s in relation to sculpture. It was applied to the history of Gothic painting by Antonín Matějček. After a short turnaround, associated with the name of Pavel Kropáček, the tradition of using the term was renewed by Jaroslav Pešina, who created a concept valid and recognized to this day. In relation to sculpture, Albert Kutal and his successor Jaromír Homolka had a similar role. The Czech specificity is the application of the term in relation to architecture, which was dealt with mainly by Dobroslav Líbal. Among the younger researchers, the work of Milena Bartlová, Jan Royt, Jan Klípa and Michaela Ottová is followed. The work follows individual concepts and their changes.

KEYWORDS

history, concepts of art history, Middle Ages, Gothic, beautiful style, reflection of professional concepts

Obsah

Úvod.....	7
Pojem krásného slohu v malířství	10
Zavedení pojmu – korpus Česká malba gotická.....	10
Pavel Kropáček	12
Jaroslav Pešina	14
Pojem krásný sloh a ostatní obory malířství	16
Pojem krásného slohu v sochařství	19
Karl Heinz Clasen	19
Závěrečná syntéza Alberta Kutala	21
Albert Kotal – cesta k závěrečné syntéze	25
Jaromír Homolka	30
Gotik in Böhmen a německý pohled	30
Aplikace pojmu v architektuře	37
Václav Mencl	37
Dobroslav Líbal	39
Krásný sloh nebo krásné slohy?	44
Současný pohled	46
Závěr	49
Bibliografie	50

Úvod

Skutečností, o které se nahlas příliš nemluví, je *nezakotvenost některých běžně užívaných pojmů* v oblasti dějin umění. Novodobý český dějepis umění vyšel především z prostředí vídeňské školy dějin umění (Max Dvořák, Vojtěch Birnbaum, Antonín Matějček, Jaromír Pečírka), která již měla velmi jemně a citlivě vypracovanou oborovou terminologii, pojmosloví i způsob zacházení s pojmy. Tato jemná a prokomponovaná struktura, podmíněná německým jazykem, byla představiteli zakladatelské generace našeho odborného dějepisu umění velmi umně převáděna do češtiny, ale při tomto převodu a přejímání německých pojmů docházelo k jistým posunům jak významovým, tak výrazového odstínu. Vzhledem k tomu, že s převzatými pojmy se dále pracovalo, staly se samozřejmostí vyjadřovacího aparátu české uměnovědné literatury, aniž již mnohdy došlo k přesnému definování daného obratu pro potřeby češtiny.

Jedním z těchto pojmů je i termín "krásný sloh", německý "der schöne Stil".

Vzhledem k tomu, že se jedná o výše nastíněný příklad fenoménu poměrně jasně časově ohraničeného (cca 80. léta 14. stol až první dvacetiletí 15. století) a poměrně dobře srozumitelného, hodlám se na něj soustředit s ohledem na svá předchozí uměnovědná studia. Zajímá mě však v první řadě nikoli sám fenomén krásného slohu, jenž je v oborové literatuře poměrně dobře definován jako "středoevropská varianta tzv. druhého internacionálního stylu doby kolem 1400" (J. Homolka), ale užití tohoto obratu jako pojmu.

Krásný sloh je pojmem zavedeným pro jasně ohraničený stylový fenomén gotického sochařství a malířství, u nás přináležející samotnému sklonku vlády Karla IV. a vyplňující následně dlouhou dobu panování Václava IV., takže v něm byl často v české odborné literatuře spatřován, jen zčásti zřejmě oprávněně, i dvorský styl tohoto panovníka s pražským východiskem a centrem.

Termín byl, jak již uvedeno, převzat z německé oborové literatury, kde s ním pracuje již generace Pinderova, a v německém prostředí je také chápán širěji (tyto širší aspekty výkladu pojmu dobře ukazuje obšírný katalog výstavy Die Parler und der schöne Stil, Köln 1978, a zejména shrnující svazky čtvrtý a „Resultatband“, vydané 1980). Pracovala s ním již generace Antonína Matějčka, která ke konci 30. let 20. století již přistupovala k prvním syntetickým pracím, z nichž nejpřednější je monumentální korpus Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450, Praha 1938. Toto dílo, zpracované Matějčkem a studenty jeho semináře, přispělo rozhodující měrou k tomu, že pojem krásný sloh se v české uměnovědě vžil a zdomácněl, ač byl používán již dříve. V pracích věnovaných dějinám gotické malby je pak užíván bez větších významových posunů a výkyvů, jak ukazuje například dílo Jaroslava Pešiny. Je třeba konstatovat, že termín krásný sloh do jisté míry potlačil reflexi jiného z oblíbených pojmů německých dějin umění „der weiche Stil“ (měkký sloh). Pojem užívaný tam velmi široce jak ve vztahu k malířství, tak k sochařství zůstává u nás prakticky nepoužit vyjma občasných zmínek při hodnocení díla Theodorikova.

Bohatší je situace ohledně užívání pojmu krásný sloh ve vztahu k sochařství. V německých zemích byl uznávanou, ač ne nezpochybňovanou autoritou Karl-Heinz Clasen (1893-1979). Svou koncepci uceleně shrnul v knize Der Meister der Schönen Madonnen, Berlin 1974. Clasenovi bude v mé práci věnována pozornost právě pro jeho chápání odlišné od poloh české uměnovědy.

U nás pojetí krásného slohu nejlépe propracoval ve svých postupných studiích i syntetických pracích Albert Kotal (1904-1976) a vytvořil model, který podléhá v dnešní době podstatným korekcím, ale jako ze základního vývojového modelu se z něj vychází stále. Kotal vyšel ze systematické polohy dějepisu umění, a proto odmítl tezi Clasenovu, že jádro krásného slohu je dílem jediného vynikajícího tvůrce, Mistra krásných madon (Meister der schönen Madonnen). Opakovaně upozorňoval, že krásný sloh není reprezentován pouze známými krásnými madonami, ale také vyhraněnou skupinou Piet (tak již Clasen), podléhající stejnému třídění. Místo jediného

mistra vyčlenil Kutal dvě skupiny či spíše okruhy, první soustředěný okolo Madon z Altenmarktu, plzeňské a krumlovské, druhý okolo Madony toruňské, vratislavské a šternberské (z Babic). Přes snahu o objektivitu z jeho prací přece cítíme, že okruh spojený s jím pojmenovaným Mistrem Krumlovské madony stavěl nad skupinu toruňskou, zřejmě opět jako protiváhu Clasenovi, jenž argumentoval právě pracemi seskupenými okolo Madony toruňské. Mezi uměním doby Karlovy a krásným slohem vyděloval mezistupeň umění druhé poloviny sedmdesátých let 14. stol, kvalit podle něj především optických, což jej přibližuje pojetí Václava Mencla, který v architektuře naší gotiky vyzdvihoval „optisací“.

Jinak přistoupil k problematice okruhů Jaromír Homolka, který vyčlenil Madonu Toruňskou vůbec a důvodně ji připsal přímo Petru Parlěřovi. Tím jednak rozčlenil původně souběžné schéma dvou okruhů a jednak přičlenil jádro krásného slohu přímo k umění pražského parlěřovského okruhu bez Kutalova mezistupně. V tomto smyslu Jaromír Homolka propracovával svou koncepci krásného slohu dále, opíraje se i o paralely v díle Mistra třeboňského oltáře a jím objevený fenomén parlěřovského řezbářství. Je to zatím nejšířší založená koncepce českého umění krásného slohu, objímající umění od Petra Parlěře až po Mistra Týnské Kalvárie (Dumlose-Meister německé literatury).

Jaromír Homolka je spolu s Jaroslavem Pešinou autorem klíčové stati České země a Evropa, publikované v úvodu shrnujícího kompendia České umění gotické 1350-1420, Praha 1970. Je to dosud nejobsáhlejší zařazení českého umění 2. poloviny 14. a začátku 15. století do evropského kontextu a souvislostí. Akcent je v této stati postupně přesouván od evropských východisk a inspirací k důrazu na výrazný vliv českého umění na ostatní Evropu, vrcholící až konstatováním dominantního postavení našeho umění v době kolem roku 1400.

Právě v generaci Alberta Kutala dochází k jevu, na který bych rád též soustředil svou pozornost. Pojmu krásný sloh začíná tato generace postupně užívat také pro některé projevy architektury dané doby, dochází postupně právě k uvedenému přenosu pojmu. Děje se tak v první řadě u obou vůdčích osobností bádání o architektuře, jež zároveň byly na vědeckém poli nesmiřitelnými rivaly: Václava Mencla (1905-1978) a Dobroslava Líbala (1912-2003). O jejich vědecké nesmiřitelnosti se vyprávějí až oborové legendy. Skutečnost je však taková, že oba vycházeli z odlišných názorových pozic. Starší Václav Mencl vyšel ze studia lidové architektury, k níž se na závěr života vrátil monumentálním korpusem. Pokusil se tuto oblast jako první integrálně zařadit do širokého kontextu dějin umění na základě elementárních principů její tektonické a prostorové skladby, nikoli konkrétního dobového tvarosloví. Ve své kontroverzní České architektuře doby Lucemburské, Praha 1948 se pak na stejném základě pokoušel najít na gotickém fondu českých zemí jednotící princip a smysl české výtvarné tvorby a našel jej v principu optisačním, totiž v tématu optického scelování vnitřního prostoru stavby.

To, co Mencl nazývá optisačním principem, zůstává Dobroslavu Líbalovi stále jen tendencí prostorotvornou. Při celoživotní práci na stavebně historických průzkumech tisíců objektů Líbal precizoval smysl pro detail, exaktní popis a naprosto exaktní způsob vyjadřování. Vrcholem architektury českého 14. století je však pro oba obdobná skupina řešení: jednak reformní dílo Petra Parlěře a jednak řada prostorově sjednocených kostelů od pražských Emauz a kostela sv. Haštala přes kostel sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové a N. Trojice u Kutné Hory až k jihočeským dvoulodím.

Tam kde Mencl zůstává nakonec zajatcem svého optisačního principu, shledáváme u Líbala občasná váhání, zda se má při charakterizaci krásného slohu v architektuře přiklonit k východisku v architektonickém detailu (jižní věž svatovítská, kaple Věch Svatých v Sedlci) či spíše ho charakterizovat na základě řešení prostorového (dvoulodí kostela sv. Haštala, kaple Božího Těla v Kutné Hoře). Žádanou odpověď po syntéze obojího pak nachází v kostele čečovickém. Přes časté popírání závěrů jednoho z badatelů druhým cítíme z jejich díla opět snahu o vyzdvižení českého umění a jejich odlišně formulované závěry jsou tak spíše názorově paralelní než

protichůdné. Příznačné je pro oba ovšem přenesení termínu krásný sloh do oblasti architektury, aniž by byl pro tuto sféru badatelského zájmu přesněji definován. Pokud je mi známo, nikdo z následujících generací českých historiků umění tuto precizaci rovněž neprovedl, pojmu se zde dnes užívá sporadicky a spíše vágně, a to většinou spíše pro stavby zdobného dekorativismu (kaple Vlašského dvora v Kutné Hoře, hřbitovní kostel v Sedlci, boční chór v Sezemicích) než pro tendence prostorotvorné.

Interpretace pojmu krásný sloh v české uměnovědné literatuře tedy naráží na okruh několika otázek a problémů. Prvním je jeho vymezení časové, tedy ke kterým dílům a v jakém časovém úseku jej budeme vztahovat. Je třeba ověřit, kteří badatelé používají jaké časové vymezení v rozsahu od nejužšího, tedy vlastně tradičního omezení na poslední dvacetiletí 14. a počátek 15. století (s případným přesahem až do počátku husitských válek) přes případné „přičítání“ umění 70. let 14. století až po nejširší koncepci (v podstatě Homolkovu nebo z něj vycházející), vázanou na parlérovské východisko a objímající dobu kolem 1360-1420. V tomto pojetí by takto chápaný krásný sloh přestával být krátkodobou stylovou polohou gotického umění a stává se podstatným fenoménem téměř šedesátiletého trvání (a bereme-li v potaz i jeho doznívání pohusitské, pak ještě delšího).

Druhou otázkou je (rovněž Homolkou, ale i katalogem *Die Parler und der schöne Stil*) postulované ztotožnění s tzv. druhým internacionálním stylem (internacionální gotikou) kolem 1400. Krásný sloh by pak byl jeho „středoevropskou variantou“ (Homolka), což sice umožňuje vřadit jej do širokých evropských souvislostí, ale někteří autoři jsou k tomuto pojetí – někdy nepřiznaně – rezervovaní, snad pro pociťovanou ztrátu osobitosti. „Objektivní“ námitkou se pak jeví, že tato koncepce přibližuje jmenovaný fenomén blíže umění doby kolem 1400 a tak ho vzdaluje parlérovským východiskům (a to nehledě k programnímu názvu kolínské výstavy).

Třetí a podle mého názoru klíčovou není ani tak otázka vztahování pojmu k vymezení časovému, jako k okruhu děl české (nebo středoevropské, Českým královstvím ovlivněné) provenience. Jejím protipólem jsou interpretační modely německé historie umění, šířeji založené. Tato tendence se dobře objevuje „za slovy“ u Alberta Kutala, velmi opatrně vyzdvihujícího svou „skupinu krumlovskou“ (Mistr krumlovské Madony) nad „skupinu toruňskou“ při úzkostlivém zachovávání zdání badatelské objektivity. Oba interpretační protipóly se však navzájem pochopitelně ovlivňují, někdy velmi podnětným způsobem, jak ukazuje pražský katalog *NG Vídeňská gotika*, Praha 1992, s příspěvky Jaromíra Homolky, Marlene Zykan, Roberta Wlattinga a Lothara Schultese.

S těmito otázkami souvisí konečně též již výše zmíněná problematika úvah o krásném slohu jako dvorském stylu, v našem prostředí jej ztotožňující s dvorským stylem Václava IV. Zejména mladší generace s tímto pojetím (ostatně nikdy neformulovaným takto bezvýhradně) polemizují, většinou nikoli ve smyslu absolutního popření, ale pokusem o jeho rozšíření a hledání širšího objednavatelského pole. Další interpretační tendence opět prohlubuje spojitost s dobou předcházející a uměním doby Karla IV. Nicméně takovéto pojetí vrací interpretaci krásného slohu opět do poloh projevu specificky domácího, jímž patrně nebyl.

Závěrem mé práce by tedy mělo být zkoumání, zda a jak se chápání, užívání a interpretace pojmu krásný sloh mění u mladší a současné generace našich historiků umění, která jej většinou používá jako zavedený charakterizační termín v návaznosti na své učitele. Je tomu ale vskutku tak?

Pojem krásného slohu v malířství

Zavedení pojmu – korpus Česká malba gotická

K zavedení pojmu krásný sloh pro oblast malířství dochází v korpusu Česká malba gotická Antonínem Matějčkem¹, a to v jistém opoždění za dějinami sochařství, kde pojem zavedl Jaromír Pečírka.² Pojmu se užívá nejspíše pod tímto vlivem, působením autority Matějčkovy však nabyt načas svébytné platnosti. V Matějčkem napsané úvodní stati se s ním relativně šetří, tam, kde je použit, se tak ovšem děje dosti autoritativně.

Již v úvodních stranách se setkáváme s prvotní formulací: „(...) v době okolo r. 1400 (...) ovládal výtvarnou práci kult krásné formy, který vrcholil v sochařství v skupině Madon nazývaných «krásnými» a pronikal i do soudobého malířství.“³ Zároveň je zde konstatováno, že toto malířství nebylo projevem měšťanským, nýbrž dvorským. Dále se o krásném slohu hovoří až v souvislosti s Mistrem třeboňským, který „vyvinul (...) draperii v umných systémech záhybových, jež již nadbíhají nazírání a vkusu doby příští, která vytvořila tzv. krásný styl sochařský a malířský“.⁴ Mistrův pomocník, který se podílel na obrazu Kladení do hrobu a světeckých postavách, byl „vlastním pokračovatelem mistrovým v syntesi idealismu a realismu, směřuje již ke «krásnému» slohu (...)“.⁵ Zde se poprvé objevuje známá teze, že Mistr třeboňského oltáře nebyl protagonistou, ale předchůdcem vlastního krásného slohu, dokonce s výraznějším podílem mladších pomocníků. K vývojovému předělu dochází podle Matějčka až na konci 14. století. Plastická plnost prací této doby mohla být způsobena i vlivem soudobého sochařství, „které působilo na malířství i svou formální estetikou, vrcholící v skupině «krásných Madon».“⁶ „Vývoj nového slohu již v pokročilém stupni“⁷ dokládá datovaný Epitaf Jana z Jeřeně (1395). Následuje výčet stěžejních prací tohoto stylu – Deska z Dubečka, Bolestná P. Maria z Církvice, Madona svatovítská a její kopie, Madona jindřichohradecká, Madona augsburská a Ukřižování berlínské, které „dokládá tento styl v jeho nejzazším vývoji, jeví již leckterý manýristický rys ve své formě.“⁸

Roudnická archa představuje předěl, „který dělí období krásného slohu od malířství doby, jež z něho sice vyšlo, jež si však kladlo již nové cíle formální i výrazové.“⁹ Tzv. Rajhradský oltář z doby kolem r. 1420 jako poslední významné dílo této doby, již dokládá tento obrat. V dalším výkladu se již o krásném slohu nehovoří.

Názorová situace autorů katalogu je poněkud odlišná od této formativní úvodní stati. Katalog zpracovali Pavel Kropáček, Jan Loriš a Jaroslav Pavelka, přičemž „předmětné“ položky z období krásného slohu jsou prací Pavla Kropáčka.¹⁰ Teprve u Madony augsburské se dočítáme, že „obraz spojuje kompoziční principy mariánských obrazů z pol. 14. stol. se slohovým a formálním pojetím krásného slohu.“¹¹ Jde o vyspělé dílo „formalistického slohu“¹² a dokládá úzký vztah mezi sochami

¹ Antonín Matějček, Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450, Praha 1938

² Viz Jaromír Pečírka, Středověké sochařství v Čechách, Umění V, 1933, s. 196-225; K dějinám sochařství v lucemburských Čechách, Český časopis historický XXXIX, 1933, s. 12-35; O krásných Madonách, Volně směry 37, 1941/2, s. 14-26, 38-43

³ Antonín Matějček, Česká malba gotická, Praha 1938, s. 12

⁴ Ibidem, s. 22

⁵ Ibidem, s. 23

⁶ Ibidem, s. 24

⁷ Ibidem, s. 24

⁸ Ibidem, s. 25

⁹ Ibidem, s. 26

¹⁰ Jan Loriš zpracoval mj. Třeboňský oltář, ibidem s. 83-92

¹¹ Ibidem, s. 106

¹² Ibidem, s. 106. Tento termín u Kropáčka téměř zcela – nikoli však zcela – převažuje nad termínem „krásný sloh“,

krásných Madon a mariánskými obrazy. Madona jindřichohradecká „je snad nejslohovějším dílem vývojového období, v němž dosahuje «krásný styl» v českém deskovém malířství svého klasického vyjádření.“¹³ Oproti tomu v Kapucínském cyklu, „třebaže se tu jeví v péči o přesnost a čistotu formy dozvuky krásného slohu, směřuje již fysiognomická výraznost apoštolských hlav vývojově dále.“¹⁴ Dále už je pouze u Assumpty z Deštné¹⁵ zmíněno, že se v této malbě z poloviny 15. století mísí „formalistický český sloh z počátku 15. století“ s pozdně gotickými prvky. Celkem je tedy v katalogu přímá zmínka o krásném, resp. formalistickém slohu v případě pouhých čtyř děl.

Korpus Česká malba gotická, jak jsme viděli, s termínem krásný sloh výrazně šetří. Přesto byl zakladatelským počinem, který jeho působnost, chápání i časové hranice v dějinách českého malířství jednoznačně vymezil. Dodnes není zpochybňováno jeho hlavní rozmezí mezi Epitafem Jana z Jeřeně na jedné a Roudnickým oltářem na druhé straně časové osy. Výraznějších proměn doznaly pouze názory na dílo Rajhradského mistra a jeho vztah ke krásnému slohu. V letech následujících po prvním vydání korpusu byl však krásný sloh jako pojem v podstatě odmítnut Pavlem Kropáčkem a následně znovuzaveden Jaroslavem Pešinou.

jak bude ukázáno níže.

¹³ Ibidem, s. 108

¹⁴ Ibidem, s. 113

¹⁵ Ibidem, s. 161

Pavel Kropáček

Podíl Pavla Kropáčka (1915-1943)¹⁶ na korpusu Česká malba gotická (1938) byl uveden již výše.¹⁷ Na tomto základě pak přistoupil k práci na knize Malířství doby husitské.¹⁸ Poněkud v rozporu s názvem se zabývá českým malířstvím již od 90. let 14. století, tedy od doby vyhránění krásného slohu. Kniha je rozdělena do šesti kapitol, po historickém úvodu jsou to kapitoly Kořeny slohu a jeho rozvoj, Vrstva archy rajhradské, Skupina Madony vyšebrodské, Ostatní desky doby husitské, Archa svatojakubská. Jednotlivá díla jsou soustředována do skupin okolo prací klíčových. Jako počáteční článek nového slohu je vytyčen Epitaf Jana z Jeřeně.¹⁹ Autor poznamenává: „Nelze přesně zjistiti, ze kterých pramenů vyšlo hnutí za novou estetiku malířskou v Čechách. Snažil jsem se výše dokázati, že *bezprostřední zásah ciziny neпадá v úvahu*. Zdá se však přece jen, že to byla nejspíše současná plastika v Čechách, zejména ve své odnoži tzv. „krásných Madon“, která inspirovala celý sloh.“²⁰ I zde se tedy setkáme s tezí o prioritě sochařství, kde byl pojem krásný sloh (psáno většinou v uvozovkách) již zaveden. Kropáčkovy jednoznačné stanovisko je ovšem vyjádřeno v poznámce na závěr celé kapitoly: „Nutno snad se ještě dotknouti pojmenování tohoto nového slohu. Název «krásný» pro tento sloh nezdá se mi právě vhodným, neboť jednak má nesprávně hodnotící příděch, a potom nevystihuje zcela základní zaměření tohoto slohu. Proto lze jej používati jenom se značnou rezervou. Zcela nevhodný je však název některých německých badatelů «weicher Stil», který lze daleko vhodněji použiti pro české malířství theodorikovské. Tam má své oprávnění, které tvrdě modelující a lineární sloh kolem 1400 postrádá. Užívám tedy raději pomocného pojmu «formalistický sloh z počátku 15. století».“²¹

Přesto se s termínem krásný sloh (většinou psáno v uvozovkách) v knize i nadále setkáme, a to nejen tam, kde se hovoří o vztahu k soudobému sochařství. Jako základní díla „nového“ slohu jsou jmenována Bolestná P. Maria církvická, Deska z Dubečka, Madona svatovítská, Madona jindřichohradecká, Madona lnářská, Madona zlatokoronská, Kapucínský cyklus a Roudnická archa, což v zásadě souhlasí s podobou, jak krásný sloh vymezil Antonín Matějček v úvodní stati korpusu Česká malba gotická. Obraz Madony svatovítské je „často srovnáván s českými sochami «krásných» madon.“²² Pozoruhodná je charakteristika Mistra rajhradského: „Upozornil jsem již, jak se pro svůj přísný formalismus t. zv. «krásný sloh» v Čechách nutně rozpadával a přecházel do nebezpečí prázdného výtvarného manýrismu. Proto generačně mladší mistr rajhradské archy hledal prameny mimo tento úzce vymezený malířský sloh, aby tak získal pevnější a širší základnu pro své umění. Nejbližším samozřejmě byl do jisté míry protichůdný malířský směr mistra třeboňského oltáře.“²³ Kropáček zde tedy označuje styl Mistra třeboňského oltáře jako protichůdný krásnému slohu, zcela v protikladu k dnešnímu, ač nejdnoznačnému chápání téhož, ale též v protikladu k Matějčkovu názoru z úvodu korpusu Česká malba gotická.

Po výkladu o Rajhradském mistru²⁴ přechází k ostatní soudobé produkci, kde rozlišuje dva proudy – konservativní a pokrokový. U obou konstatuje „souvislost s malířským «krásným» slohem“²⁵, pouze u druhého proudu je to konstatováno explicitě.

Poslední zmínka o krásném slohu se opět týká sochařského díla: Madona ze Sv. Majdaleny „je

¹⁶ O Kropáčkově Karel Stejskal, Pavel Kropáček, In: Kapitoly z českého dějepisu umění II, Praha 1987, s. 342-347

¹⁷ Kropáček zpracoval katalogové položky 179-284, 286-88, od Epitafu Jana z Jeřeně časově výše. Viz Antonín Matějček, Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450, Praha 1938, s. 98-166, 168-170

¹⁸ Pavel Kropáček, Malířství doby husitské, Praha 1946; rukopis dokončen 1940

¹⁹ Ibidem, s. 23

²⁰ Ibidem, s. 29

²¹ Ibidem, s. 37, pozn. 62

²² Ibidem, s. 40

²³ Ibidem, s. 72-73

²⁴ Užívám zde tohoto konvenčního označení, neboť jiné navrhované alternativy by v textu působily nečasově a rušivě.

²⁵ Ibidem, s. 79

dosud v principu budována dle svých předchůdkyň, «krásných» Madon z počátku století.²⁶

Pavel Kropáček ve svém díle pojem krásný sloh slovy jednoznačně odmítl. Toto odmítnutí se v praxi nejeví tak striktně, jak bylo proklamováno. Především je pojmu ponechána jeho platnost ve vztahu k soudobému sochařství. Dlužno však připomenout, že přes odmítání pojmu jako takového Kropáček podal nejširší přehled a nejhlubší analýzu děl předmětného období, bez níž se jako základu neobejde žádná práce následující. Bylo tedy jen logickým krokem, že Kropáčkův generační vrstevník Jaroslav Pešina rehabilitoval platnost užívání samotného pojmu krásný sloh.

²⁶ Ibidem, s. 134

Jaroslav Pešina

Zásluhou Jaroslava Pešiny je obnovení platnosti pojmu krásný sloh na poli středověkého malířství, kde jeho užití odmítl Pavel Kropáček. Pešina vydává své syntetické práce k dané tematice relativně pozdě ve srovnání se svými generačními souputníky, což je dáno též jeho zájmem o téma malířství pozdně gotického. Korpus nástěnné gotické malby, na němž Pešina jako redaktor pracoval, byl doveden pouze k roku 1350.²⁷ Jeho úvodní stať je poznamenána dobou vzniku. Shrnující práce o deskovém malířství vznikaly od roku 1970 výše, nejprve stať a katalog pro České umění gotické 1350-1420 (1970), poté publikace Česká gotická desková malba (1976), rozsahem skromný katalog deskové malby pro Handbuch Die Parler und der schöne Stil (1978)²⁸ a konečně kapitola Desková malba pro Dějiny českého výtvarného umění I (1984).²⁹ Nejvýznamnějším článkem k danému tématu je pak Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stils“ in der Tafelmalerei Böhmens (1971).³⁰

Jaroslav Pešina použil ovšem pojmu krásný sloh již ve své studii Stefan Lochner a malířská škola v Kolíně n. Rýnem (1942).³¹ Zde se dočítáme, že „...krásný sloh, se svým kultem formy, aristokraticky zjemnělou mluvou a lyrickým zvukem nemohl naléztí prostředí, v němž by byl došel vřelejšího přijetí a většího obdivu než v Kolíně n. R., jehož tradiční vlastnosti se přímo nabízely k splnutí se znaky mezinárodního slohového manýrismu kolem roku 1400.“ Krásný sloh tedy pro Pešinu představuje manýrismus kolem 1400, jehož je (patrně libozvučnějším) synonymem. O Lochnerovi samém píše: „Prodloužil uměle život krásnému slohu, zastavit čas však nemohl. Když maloval svá poslední díla, doba již tomuto snílkovy, spřádajícímu své rajske vidiny daleko lidských vášní a vřavy světa, sotva asi rozuměla, ba mýjela možná jeho obrazy již netečně.“

Jak Pešina chápal krásný sloh v českém deskovém malířství vypovídá nejlépe jeho souhrnná stať pro Dějiny českého výtvarného umění I (1984). Nejprve řeší postavení Mistra Třeboňského oltáře. Poukazuje, že obraz Roudnické Madony „vznikl již v období rozvoje krásného slohu, k jehož vynikajícím raným ukázkám náleží.“³² Mistra Třeboňského oltáře označuje jako iniciátora krásného slohu, Mistr „předznamenal, ba přímo spoluutvářel estetiku krásného slohu, jehož se stal průkopníkem a zároveň prvním zástupcem. Protože pak tento sloh nebyl ničím jiným než českou variantou internacionálního umění, stal se Mistr třeboňského oltáře současně i jeho výrazným představitelem.“³³ Předstupeň krásného slohu shledává v deskách ze Šternberka, jejichž „štíhlé, vznosné figury (...) předjímají již mnohými rysy krásný sloh a jeho estetiku.“³⁴ Jako klasické období krásného slohu chápe Pešina devadesátá léta 14. století. Shrnující programovou prací je Epitaf Jana z Jeřeně (1395), o něco starší je Votivní deska z Dubečku s „menší slohovou důsledností a čistotou.“³⁵ K vrcholným a reprezentačním pracím krásného slohu patří Madona svatovítská. Vazby k soudobému sochařství spínají Votivní desku z Dubečku, Madonu svatovítskou a Madonu jindřichohradeckou, dílo, které „dovedlo vlastnosti krásného slohu až na samé hranice.“³⁶ Do sklonku devátého desetiletí řadí Pešina ještě Svatovítský Veraikon, kde „kulminační bod slohu byl

²⁷ Jaroslav Pešina a kol., Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300-1350, Praha 1958

²⁸ Bez úvodní stati, ale se shrnujícími články o Theodorikovi a Mistru Třeboňského oltáře: Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S. 758-763, 765-774

²⁹ Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s. 355-397. Pešina napsal též stejnojmennou kapitolu o pozdně gotickém deskovém malířství, s. 579-596 (I/2)

³⁰ Jaroslav Pešina, Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stils“ in der Tafelmalerei Böhmens, SPFFBU F 14-15, 1971, s. 167-191

³¹ Jaroslav Pešina, Stefan Lochner a malířská škola v Kolíně nad Rýnem, Praha 1942, nestr.

³² Jaroslav Pešina, Desková malba, In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, s. 379

³³ Ibidem, s. 380

³⁴ Ibidem, pozn. 36, s. 396

³⁵ Ibidem, s. 385

³⁶ Ibidem, s. 385

už překročen“ a otevírá se „období jeho manýrismu.“³⁷ Následuje výčet děl po roce 1400, s důrazem na mariánské obrazy: Madona svatotrojická, Madona svojšínská, Madona vyšebrodská, Madona z Louvru a další. U Kapucínského cyklu je konstatováno, že „vzdálený byzantinizující vzor“ byl „zcela přetvořen v duchu krásného slohu.“³⁸ Stať uzavírá výklad o Mistru rajhradského oltáře. Mistr se „nevymanil ze zajetí krásného slohu, z něhož vyšel“³⁹ a svým dílem „uskutečnil syntézu domácí tradice se západoevropským poučením, poslední syntézu, ke které na našem území v předhusitské době došlo. Pokus o reformu krásného slohu a překonání jeho manýrismu se mu (...) v celém rozsahu nepodařil a v tehdejší složité situaci českých zemí ostatně ani podařit nemohl.“⁴⁰

Stať pro Dějiny českého výtvarného umění I vychází z publikace Česká gotická desková malba (1976), včetně přebírání některých formulací. Jinak přistoupil Pešina k práci na katalogu deskového malířství v Die Parler und der schöne Stil (1978). Omezil jej na minimum reprezentativních prací. Z předmětných děl je zastoupen Mistr Třeboňského oltáře a dále pouze Madona z Březnice, Madona jindřichohradecká a Madona vyšebrodská. Ve výkladu o Mistru Třeboňského oltáře nalézáme tezi o retrospektivních tendencích, jež se stanou příznačné pro český krásný sloh, která se pak objevuje opakovaně.⁴¹ Na starším katalogu České umění gotické 1350-1420 (1970) se podílel vedle zpracování stati a katalogové části o deskové malbě také spoluautorstvím stati České země a Evropa (s Jaromírem Homolkou).⁴² Zde se zabývá vztahem „domácího“ krásného slohu k internacionálnímu stylu, mimo jiné na příkladu Mistra geronského Martyrologia, a sleduje šíření jeho vlivu v okolních zemích. Uvádí dvě vlny, první časově omezenou, vycházející z poznání díla Mistra Třeboňského oltáře, druhou širokou, poplatnou zobecněnému slohu doby kolem 1400.

Pešinova koncepce krásného slohu je poměrně jednoduchá. Jeho iniciátorem a prvním představitelem je Mistr Třeboňského oltáře. Sloh vrcholí a kulminuje v devadesátých letech 14. století, kam je nutno zařadit všechna vrcholná díla (i Svatovítský Veraikon). Po roce 1400 nastupuje další fáze, sloh tíhne k manýrismu, který však překonávají jednotlivé vynikající osobnosti – Mistr Roudnického oltáře, Mistr Kapucínského cyklu. Pro celý krásný sloh jsou typické retrospektivní a „gotizující“ tendence. Mistra rajhradského vidí Pešina již z pozice dědice tohoto stylu. Naproti tomu konstatuje „rezistenci a houževnatost“⁴³ stylu až do 2. poloviny 15. století, kdy se s ním rozchází další klíčová osobnost, Mistr svatojiřského oltáře. Tato koncepce je dnes v jednotlivostech korigována, ve svém celku však trvá v platnosti i nadále, zejména co se týká rozlišení na fáze před a po roce 1400.

³⁷ Ibidem, s. 385

³⁸ Ibidem, s. 388

³⁹ Ibidem, s. 390

⁴⁰ Ibidem, s. 393

⁴¹ Viz již Jaroslav Pešina, K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu, Umění XII, 1964, s. 29-36; Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des schönen Stils in Böhmen, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 29, 1976, S. 29-52

⁴² České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, kapitola České země a Evropa, s. 19-55

⁴³ Jaroslav Pešina, Česká gotická desková malba, Praha 1976, s. 64

Pojem krásný sloh a ostatní obory malířství

Obecně lze konstatovat, že ve vztahu k ostatním oborům malířství je pojmu krásný sloh užíváno řidčeji a méně důsledně než je tomu v případě deskové malby, kde je jednoduší koncepte Pešinova značně přesvědčující.

Autorem klíčových souhrnných pojednání o nástěnné malbě se stal Karel Stejskal (1931-2014). Zpracoval příslušnou stať a katalog pro České umění gotické 1350-1420 (1970)⁴⁴, dále pro Handbuch Die Parler und der schöne Stil (1978).⁴⁵ Spíše rozvedením než syntézou, jak to odpovídá Stejskalovu badatelskému naturelu, je pak kapitola Nástěnné malířství 2. poloviny 14. a počátku 15. století v Dějinách českého výtvarného umění I (1984)⁴⁶, což sám autor v úvodu komentuje slovy: „(...) každý dnešní pokus o úhrnný obraz vývoje má pouze předběžný ráz. Nic není na tomto úseku umělecko-historické nebezpečnější, než snahy rozřídít zatím stále velmi neúplný materiál do apriorně pojatých slohových kategorií.“⁴⁷ Téměř současně (1983) vychází kniha Praha středověká, kde je Stejskalem zpracován celý objem gotické malby všech oborů.⁴⁸ Členění do podkapitol jednak podle oborů, jednak podle sakrálních a profánních námětů, nezbavuje tento text jisté výkladové nepřehlednosti.

Obrátíme-li se zpět k úvodní stati pro České umění gotické 1350-1420 (1970), nalezneme zde základní koncepci a schéma rozvržení památek nástěnné malby. V osmdesátých letech 14. století se objevují ohlasy díla Mistra Třeboňského oltáře, a to v kostele sv. Vavřince v Praze, ve Strašicích a Kuněticích. Malby v Roztokách a Levém Hradci „připravují již sloh brunšvického náčrtníku“,⁴⁹ který dává představu o zničené malířské výzdobě hradů Václava IV. Na tento slohový stupeň naváží v devadesátých letech ještě malby v Morašicích.⁵⁰ V této době se však již „ustaluje“ krásný sloh, na jehož přímém formování se nástěnná malba nepodílí, „doplňuje však vítaně a sjednocuje vývojový obraz získaný studiem obou ostatních malířských odvětví.“⁵¹ K rané fázi slohu náleží malby v kostele sv. Václava Na Zderaze v Praze a v Kateřinkách u Opavy, zralejší je votivní obraz v knihovně augustiniánů v Roudnici. Inspiraci současnou deskovou malbou prozrazuje obraz sv. Kateřiny u sv. Víta v Českém Krumlově a postavy apoštolů u sv. Jiljí v Třeboni, které „lze přiřadit k nejryzejším projevům krásného slohu vůbec.“⁵² Dále jsou připomenuty malby z pražských domů čp. 460-I a 440-I jako díla starší vrstvy krásného slohu. V katalogu jsou ještě připomenuty malby v Libiši, s určitými archaizujícími rysy.

Víceméně totožný obraz oboru nástěnné malby podává Stejskal v katalogu Die Parler und der schöne Stil (1978), zmnožený zde o odkazy na soudobé sochařství (Madona plzeňská a malby v Libiši, Madona toruňská a apoštolové v Třeboni). „Die gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Kunstgattungen war einer der Faktoren, die zur Entstehung des Schönen Stils geführt haben“⁵³, poznamenává k tomu autor. Opakuje vysoké hodnocení apoštolských figur v Třeboni. Ve stati pro Dějiny českého výtvarného umění I je výčet památek krásného slohu i pokus o jejich stylové rozvrstvení v podstatě identický. Nově je věnována pozornost malbám u sv. Apolináře v

⁴⁴ České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, s. 177-201

⁴⁵ Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S. 718-730

⁴⁶ Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s. 343-354. Stejskal napsal též kapitoly Počátky gotického malířství (s.284-310) a Klášter Na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy (s. 328-342).

⁴⁷ Ibidem, s. 343. V poznámce (s. 354) pak konstatuje, že „těmto starším představám“ je poplatný i jeho přehled z roku 1970.

⁴⁸ Praha středověká, Praha 1983, s. 493-611; pozdně gotické malířství zpracoval Jiří Kropáček.

⁴⁹ České umění gotické 1350-1420, s. 181

⁵⁰ Těm Stejskal věnoval samostatný článek, Karel Stejskal, Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století, Umění VIII, 1960, s. 135-160

⁵¹ České umění gotické 1350-1420, s. 181

⁵² Ibidem, s. 181

⁵³ Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S. 721

Praze, kde je ve ztrátě zájmu o prostor a izolaci figur shledávána tendence charakteristická pro krásný sloh. V Praze středověké k tomu autor dodává: „Na rozdíl od umělců krásného slohu neusiloval však tvůrce výzdoby kostela sv. Apolináře o zušlechtění forem a obnovu lineárního rytmického pojetí první poloviny 14. století.“⁵⁴ Malby u sv. Apolináře chápe tedy nikoliv jako projev, nýbrž předstupeň krásného slohu.

Stejskalovu rezervovanost vůči kategorii krásného slohu podle mého soudu nadměrně zdůraznil Jan Klípa ve svém příspěvku do jubilejního sborníku.⁵⁵ Bylo ukázáno výše, že i Karel Stejskal má poměrně jednotnou koncepci, které se ve svých pracích přidrží, přičemž v tomto případě i pojmu krásný sloh užívá důsledně a bez zpochybnování. Nástěnné malířství prochází fázemi od prvotního ovlivnění Mistrem Třeboňského oltáře, vlivy knižní malby a sochařství pak modifikují rané a vrcholné období. Nástěnná malba se nepodílí na konstituování slohu, jeho výdobytky však plně a bez výrazného opoždění přijímá. Hlubšímu propracování této koncepce bránilo u Stejskala jeho pojetí, zaměřené převážně na funkčnost výtvarného díla v dobovém historickém kontextu.

Podobná rezervovanost a menší důslednost se projevuje i v bádání o oboru malby knižní, ovšem z poněkud jiných příčin. Zde je stěžejní postavou Josef Krása (1933-1985). I on zpracoval zásadní stati a katalogy pro České umění gotické 1350-1420 (1970)⁵⁶, Die Parler und der schöne Stil (1978)⁵⁷ a pro Dějiny českého výtvarného umění I (1984).⁵⁸

V přehledné stati pro Dějiny českého výtvarného umění I vysledujeme Krásův postoj ke krásnému slohu nejlépe. Při rozboru rukopisů Václava IV. konstatuje, že „v druhém svazku královny bible nastoupili někteří noví iluminátoři, u nichž můžeme pozorovat postupný příklon k novému estetickému programu krásného slohu.“⁵⁹ Jsou to Mistr Samsonovy historie, Mistr knihy Ruth, Mistr Ezdrášovy knihy. Krásný sloh stíral rozmanitost individuálních projevů, „volba tohoto směru, založeného na poetické idealizaci, postupně potlačovala další stylové proudy krystalizačního období osmdesátých let, zejména všechny tendence dramaticko-expressivní i karikující.“⁶⁰ Ke kulminaci slohu dochází těsně před rokem 1400, jak dokládá rukopis Zlaté buly (1400) a Oficium sv. Jeronýma Jana ze Žatce (1404). Přestavitelem zralého krásného slohu je Mistr hasenburského misálu, „jeden z největších iluminátorů, jakého historie tohoto oboru u nás zná.“⁶¹ Krásný sloh vrcholí v jeho díle a díle jeho současníků, ve dvacátých letech 14. století se slohová soustava vyčerpává. „Druhý pól a zároveň druhý vrchol naší předhusitské knižní malby“⁶² představují díla ovlivněná frankovlámským proudem internacionálního slohu, který autor důsledně od krásného slohu odlišuje. Jde o práce Mistra antverpské bible, Mistra martyrologia z Gerony a Mistra Mandevillova cestopisu. Samozřejmě jejich dílo nezůstává bez vazeb na domácí produkci ve stylu krásného slohu. Ale zejména poslední z nich „patřil už k těm, kdo si již dobře uvědomovali, jak se vyčerpala stylová soustava krásného slohu se svou jednostrannou lyricky idealizující interpretací látek.“⁶³ Ve snaze o její překonání, ať již se tím rozumí cokoli, jej Krása řadí po bok Mistra rajhradského a Mistra týnské Kalvárie.

Oproti tomuto letmému přehledu podává starší katalog v Českém umění gotickém 1350-1420 ucelený soupis rukopisů krásného slohu. Breviář probošta Jana z Roudnice, Misál Václava z Radče a Svatojakubský misál náležejí k jeho rané, časné fázi. Žaltář roudnický „přejímá schémata zralého krásného slohu, nedosahuje však plastičnosti postav Mistra hasenburského misálu.“⁶⁴ Následuje výčet děl tohoto umělce, dále díla frankovlámské orientace a několik pozdních příkladů „domácího“

⁵⁴ Praha středověká, Praha 1983, s. 527

⁵⁵ Jan Klípa, Tradice českého myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal, In: V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala, Praha 2011, s. 98-113

⁵⁶ České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, s. 244-303

⁵⁷ Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S. 731-733 (stat'), 733-757 (katalog, s příspěvky dalších badatelů)

⁵⁸ Dějiny českého výtvarného umění I/2, Praha 1984, s. 405-439

⁵⁹ Ibidem, s. 425

⁶⁰ Ibidem, s. 426

⁶¹ Ibidem, s. 431

⁶² Ibidem, s. 433

⁶³ Ibidem, s. 438

⁶⁴ České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, s. 287

proudu krásného slohu – Breviř Beneše z Valdštejna, Olomoucký misál a rukopis Barlaam a Josafat, jehož úvodní obraz „patří k nejpozoruhodnějším projevům pozdního krásného slohu v knižní malbě.“⁶⁵ Pozdní sloh zde vstupuje do svého „manýristického“ stadia. Pozdější práce, jako Bibli Zmrzlíka ze Svojsína, provázejí již „příznaky schematizace a vyčerpání stylové soustavy krásného slohu.“⁶⁶ Dobu kulminace tohoto stylu tak Krása vymezuje poměrně nedlouhým časovým úsekem – po 1400-kolem 1410.

Shledáváme, že i Josef Krása měl vyhraněnou představu o fenoménu krásného slohu, jehož rozkvět však výrazně časově omezuje. Jeho vrcholným představitelem je Mistr hasenburského misálu. Krása však položil výkladový důraz na proud frankovlámský, který pro něj představuje progresivní polohu české předhusitské knižní malby.

Jistým korektivem čistě uměleckohistorických studií se staly restaurátorské zprávy Mojmíra Hamsíka, zejména o Madoně ze Svojsína a Protivínské desce, publikované v časopise Umění.⁶⁷ Autor zde konstatuje příbuznost děl krásného slohu z hlediska použité techniky, k níž shledává paralely i v díle Mistra Třeboňského oltáře.

⁶⁵ Ibidem, s. 300

⁶⁶ Ibidem, s. 301

⁶⁷ Mojmír Hamsík, Malířská technika a restaurace Madony ze Svojsína, Umění X, 1962, s. 450-455; týž, Protivínská deska a počátky techniky krásného slohu, Umění XVII, 1969, s. 584-585

Pojem krásného slohu v sochařství

Karl Heinz Clasen

Clasenova koncepce krásného slohu je jedna z nejnáměniteljších mimočeských koncepcí tohoto fenoménu. Proto je třeba jí věnovat patřičnou pozornost. Karl Heinz Clasen (1893-1979) ji propracovával postupně, od publikace *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*, Berlin 1939, ke studii *Die Schönen Madonnen. Ihr Meister und seine Nachfolge*, Königstein 1951. Definitivní podobu dostala v knize *Der Meister der Schönen Madonnen* (1974).⁶⁸ Českou stranou byla Clasenova koncepce odmítnuta, především Albertem Kutalem, který knize věnoval obšírnou recenzi.⁶⁹

Clasen nejvýznamnější díla krásného slohu připisuje jedině osobnosti, Mistru krásných madon. Ten podle něj působil na evropském Západě, v řádovém státu Německých rytířů, ve Slezsku a v Čechách a na Moravě. Jeho díly jsou postupně Madona zvaná z Amiensu v Budapešti, Madona z Bonnu, Madona toruňská a konzola s polopostavou Mojžíše v Toruni, Kristus na Olivetské Hoře v Malborku⁷⁰, Madonka v naději z Toruně⁷¹, Vratislavská Madona, vratislavská pieta z kostela sv. Alžběty⁷², sv. Kateřina z Poznani, svorník se sv. Hedvikou z kostela sv. Kříže ve Vratislavi, Madona šternberská, sv. Kateřina z Jihlavy, Madona krumlovská a Madona plzeňská. Analýza těchto děl tvoří první oddíl knihy. Předchází úvodní část, věnovaná rekapitulaci dosavadního německého bádání o fenoménu krásného slohu, sledovaná podle jednotlivých klíčových děl. Autor konstatuje, že pojem „krásná madona“ se v literatuře nevyskytuje před rokem 1923. Za jeho prosazením stojí osobnost Wilhelma Pindera a jeho žáků.⁷³ Druhý oddíl knihy se věnuje následnictví Mistra krásných madon. Autor podává široké panorama umění druhé poloviny 14. století ve všech oblastech dotčených působením Mistra, tedy v Porýní, Švábsku a severním Německu, Prusku, Slezsku a v Čechách a na Moravě. Zvláštní kapitola je věnována Rakousku a alpským zemím. Závěrečná kapitola se zabývá dalším šířením krásného slohu, a to na severovýchod – do Branibor, Saska a Durynska, dále do Bavor a Frank, a poté v ještě širším záběru do Skandinávie, Polska a Uher a závěrem do Itálie a Španělska. Zde spočívá největší přínos Clasenovy knihy – autor shromáždil enormní množství srovnávacího materiálu z celého evropského prostředí, přičemž většina děl je i reprodukována v obrazové příloze. Vedle madon věnuje pozornost také pietám, pro něž v případě Porýní, Slezska, českých zemí a Rakouska vyčleňuje samostatnou podkapitulu. V Čechách vidí hlavního nástupce Mistra krásných madon v Mistru Madony třeboňské a dílech jeho okruhu. Proti tezi o původu krásného slohu v pražské parléřovské huti se staví vysloveně odmítavě. Také podíl malířství na vzniku sochařského krásného slohu odmítá.

Dva Clasenovy názory prostupují celou knihu a jsou určující pro jeho metodickou práci. Tím prvním je velká skepse vůči spojení konkrétních výtvarných děl se středověkými pramennými zprávami. Druhým je stejně radikální odmítání teorie exportu výtvarných děl. Obojí naopak hájil a prosazoval Albert Kotal a po něm Jaromír Homolka. Alberta Kutala Clasen poměrně často cituje, ten mu však neoplácí stejným. Z dnešního pohledu bádání je Clasenovo datování stěžejních děl krásného slohu vesměs pokládáno za příliš pozdní. Jinou otázkou je pak kritika samotné Clasenovy koncepce jediného mistra klíčových děl slohu. Clasen proti otázkám samotné geneze stylu postavil

⁶⁸ Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974

⁶⁹ Albert Kotal, *Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils*, *Umění XXIII*, 1975, s. 544-567

⁷⁰ Nezvěstný, stejně jako Toruňská madona.

⁷¹ Nezvěstná.

⁷² Zničena.

⁷³ V roce 1923 vychází Pinderův článek *Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400*, In: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1923, S. 147-171

koncept vyhraněné tvůrčí osobnosti, jak sám zdůraznil v závěrečné stati Rückblick und Einordnung. Kotalova recenze knihy z roku 1975, ač obsáhlá, bohužel odpovídá bonmotu, že badatelé si vzájemně vyměnili názory a ponechal si každý svůj. Značnou roli zde hraje rozdíl generační. Kotal Clasenovi nejvíce vytýká jeho „Kreuzzug gegen die Exporttheorie.“⁷⁴

Dá se říci, že Clasenova kniha *Der Meister der Schönen Madonnen* vyšla příliš pozdě. Autor nebyl ochoten nic měnit na své koncepci jediného mistra klíčových děl krásného slohu. Ocitl se v určité badatelské izolaci a nepodílel se na nově nastolených otázkách geneze stylu ani jeho podrobnějším strukturování. Cenné na knize zůstává, jak bylo řečeno již výše, shromáždění a reprodukování enormního množství srovnávaného materiálu.

⁷⁴ Albert Kotal, *Ein neues Buch ...*, s. 562

Závěrečná syntéza Alberta Kutala

Závěrečnou syntézu své koncepce krásného slohu podal Albert Kotal v kapitole Gotické sochařství v Dějinách českého výtvarného umění I/1 z roku 1984.⁷⁵ Dle editorské poznámky text pochází z roku 1975/6, představuje tedy jednu ze syntetických studií české uměnovědy sedmdesátých let 20. století. Navazuje více na autorovo přehledné České gotické umění (1972), než na komplikovanou strukturu Českého gotického sochařství 1350-1450 z let šedesátých (1962).

Text již není dále členěn do podkapitol, je plynulý až na odrážky, které jej dělí na tři oddíly. První zahrnuje dobu od počátků do poloviny 14. stol, druhý do 80. let 14. stol a třetí obecně dobu Václava IV. Nenásilně, pouze grafickou formou je tedy udržen postulát rané, vrcholné a pozdní fáze slohu. Celá stať nese název Gotické sochařství bez dalšího upřesnění, ač se týká pouze období předhusitského.⁷⁶

Líčení situace sochařství druhé poloviny čtrnáctého století⁷⁷ začíná po obvyklém obecnějším historicko-sociologickém úvodu, zejména zdůrazňujícím význam optisace, výkladem o řezbářství. Důraz je opětovně kladen na nesourodou skupinu „malebných“ Madon broumovské, ze Zahražan, Hrádku, Bečovské a Konopišťské. Uvádění tohoto nesourodého celku pospolu je tradicí, zavedenou vlastně již Opitzem. Kotal zatím pouze váhavě připouští, že Konopišťská Madona má „organizující moc linie, ohlašující osmdesátá léta“⁷⁸ a Madony v Kutné Hoře a Národní galerii v Praze jsou „v drapérii už dotčené kolébavým rytmem krásného slohu“⁷⁹. K jmenovaným dílům je volně přiřčena i socha ze Stanětic⁸⁰ a Světice z Klatov.

Výklad se dále obrací k obšírnému pojednání parléřovského sochařství, které jakožto kamenosochařství dvorské je pro Kutala protipólem řezbářské tvorby, dle jeho mínění autochtonní. Výklad o parléřovském sochařství je tradičně oproštěn od odkazů na díla krásného slohu, který je zmíněn pouze dvakrát, v obou případech v souvislosti se Staroměstskou mosteckou věží: socha Karla IV. „připomíná drapériovou soustavu krásného slohu“ a „řásnění pláště sv. Zikmunda má už kolébavý rytmus krásného slohu.“⁸¹ Následují díla širšího parléřovského okruhu a díla problematická, tedy výzdoba kostela P. Marie před Týnem, Madona Staroměstské radnice a socha sv. Jiří. Dále jsou pojednány piety této doby, které pro Kutala opět nepředstavují spojnice k budoucímu krásnému slohu, a závěrem řezbářství 80. let. Zde jsou opět vedle sebe prezentovány velmi nesourodé projevy, od Madony ze Žebráka a sv. Jana z Třeboně přes bustu světice z Dolní Vltavice, sv. Biskupa z Rožmberka a Madonu z Kozojed až po sv. biskupa z Brna.

Teprve v úvodu ke třetímu oddílu svého textu Kotal uvádí, že se až nyní bude naplno věnovat tématu krásného slohu. A podává velmi zajímavou prvotní definici: „Tento nový sloh je nazýván krásným jednak proto, že je smyslová krása jedním z jeho cílů, jednak také proto, že bývají jeho výtvoři v současných pramenech takto nazývány.“⁸² Odkazuje, že „byla oceňována výtvarná kvalita

⁷⁵ Albert Kotal, Gotické sochařství, In: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s 216-283. Dle editorské poznámky (s. 281) „dokončil rukopis svého příspěvku v roce 1975; v průběhu následujícího roku v něm ještě provedl několik úprav a doplňků. Zemřel 27. prosince 1976.“

⁷⁶ Pozdně gotické sochařství pro Dějiny českého výtvarného umění zpracoval J. Homolka, I/2, s. 534-566. Stejně jako Albert Kotal si počínají i Dobroslav Líbal (Gotická architektura, s. 145-215), Jaroslav Pešina (Desková malba, s. 354-397) a Josef Krása (Knižní malba, s. 405-439). Celý oddíl je ovšem uveden záhlavím Gotické umění od poloviny 13. století do roku 1420 (s. 144).

⁷⁷ Ibidem, od s. 232

⁷⁸ Ibidem, s. 236

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Ibidem, v textu chybně Stavětice

⁸¹ Ibidem, s. 250 (proloženo mnou)

⁸² Ibidem, s. 265

děl, jejich mimonáboženská smyslová krása“ a odvolává se na Madonu v kapli krumlovského hradu, charakterizovanou jako dílo de pulchro opere. Ještě zajímavější je zde prezentovaná charakteristika umění 80. let: „Ze všech možností, které umění 80. let budoucnosti poskytovalo, měla vlastně jen jedna pokračování. Byla to ona, která dovedla v díle Mistra třeboňského oltáře a jemu příbuzných malířů a řezbářů přenést metaforou náboženskou ideu do oblasti poetické vize.“⁸³ Tedy: teprve ukončení umění 80. let umožní rozvinutí *jedné* z jeho poloh – krásného slohu. Zde se Kutal shoduje s Clasenem, který rovněž nepřipouští časnější datování „ryzího“ krásného slohu. O několik řádek níže se však vynořuje překvapivý pramen tohoto stylového cítění – dle Kutala „parléřovské sochařství v užším slova smyslu“. Přitom v předchozím textu o parléřovském sochařství není o genezi krásného slohu ani zmínka, vyjma dvou již uvedených citátů. Logickým důsledkem zde obsaženého rozporu pak je, že vlastnímu výkladu o sochařství krásného slohu předchází pojednání o konzole Prvotního hříchu v chóru svatovítské katedrály. Teprve poté následuje známá „dogmatická definice“ sochařství krásného slohu s jeho rozdělením do dvou skupin – krumlovské a toruňské.

Kutal zde nemluví primárně o „Mistrech“, nýbrž o skupinách, přičemž krumlovskou územně definuje jako práce jižních a západních Čech a západní Moravy, toruňskou pro severní Moravu, Slezsko a řádové území. Snaží se krumlovský okruh vázat na Prahu a toruňský na Vratislav, ale jen jako předpoklad s odkazem na nejistotu v rozmístění dílen.

Teprve pak přistupuje k definování formálních znaků obou souborů: „...pro skupinu Krumlovské Madony křehkost formy, štíhlost proporcí, projevující se také v podlouhlých tvářích, diagonální pozice ležícího nebo pololežícího dítěte oběma Mariinými rukama podepřeného, jeho důsledné umístění nad nosnou nohou, kompozice založená na křížících se diagonálách, plošný průmět ve formě nerovnoramenného trojúhelníka s jednou svislou stranou; pro soubor toruňské madony mohutné, do šířky a hloubky rozvedené proporce, jimž odpovídají široké tváře, poměrně malé sedící nebo pololežící děti, podepřené jednou Mariinou rukou a vždy umístěné nad volnou nohou, kompozice určená krouživým pohybem mohutných záhybů, jehož ohniskem je jablko, (...) plošný průmět ve formě rovnoramenného trojúhelníka (...).“⁸⁴ Ještě však dříve, než přistoupí k výčtu děl, relativizuje Kutal obě skupiny poukazem na fluktuaci motivů. Za „typické či spíše ideální představitele“⁸⁵ pokládá madony krumlovskou a plzeňskou versus toruňskou a vratislavskou.

Výklad začíná skupinou krumlovskou. Na první místo je kladena Madona z Altenmarktu, kvůli možnosti ji přesně datovat k roku 1393 jako terminu ante quem.⁸⁶ Ta má ovšem podle něj měkčí modelaci připomínající Mistra třeboňského oltáře (sic) a řezbářské práce této slohové vrstvy, např. Světici z Dolní Vltavice. Do protikladu je postavena Plzeňská madona, tvarově přesná a pregnantní, „asi“ z rané fáze slohu.

Tento rozpor, podle něhož by mělo být ranější dílo tvarově precizní, zatímco pozdější práce by měla reflektovat styl předcházejícího desetiletí, autor zatím nijak nevysvětluje. Stručně zmíní Pietu v Marburgu, údajně „příbuzného rázu“ plzeňské madoně, a přechází k Madoně krumlovské jako vrcholu celé skupiny. K ní přímo přiřazuje sv. Petra ze Slivice, ač připouští jeho „poněkud jiný charakter“⁸⁷ a do nejužšího okruhu řadí ještě sv. Kateřinu v Jihlavě.

Od tohoto jádra skupiny dále přechází k širšímu okruhu, kam řadí Madonu třeboňskou, vimperskou, dřevěnou Krumlovskou madonku v Národní galerii a Madonu v Chlumu sv. Maří. Na těchto dílech konstatuje kombinace motivů, včetně motivů toruňské skupiny. Níže je pojednáno o Pietě jihlavské jako typické pietě krásného slohu krumlovského typu a Trůnící madoně v Marienbergu in

⁸³ Ibidem

⁸⁴ Ibidem, s. 267n.

⁸⁵ Ibidem, s. 268

⁸⁶ Clasen, Der Meister der schönen Madonnen, 1974, S. 130 toto odmítá velmi striktně: „Man verfiel in den Irrtum, sie sei durch einen Ablaßbrief aus dem Jahre 1393 datierbar und stehe somit am Anfang der langen Reihe Schönen Madonnen.“ Clasen je obecně velmi skeptický k možnosti vztahování dobových pramenů ke konkrétním dochovaným dílům, vyjma tympanonu v Irrsdorfu..

⁸⁷ Kutal, Gotické sochařství, 1984, s. 270. Kutal připomíná popisnost tváře. Dle mého názoru je sv. Petr ze Slivice nejbližší figuře druhého krále vídeňské Epifanie od sv. Štěpána (Wien, Museum der Geschichte der Stadt Wien), jejíhož autora nelze ztotožnit s autorem Krumlovské madony.

Vintschgau. Závěr oddílu věnovaného krumlovské skupině je věnován soše sv. Anny v Nové Říši, dle Kutala nesnadno zařaditelné.

Toruňskou skupinu cítí jako jednotnější než krumlovskou, jejím jádrem jsou čtyři sochy – Madona Landesmusea v Bonnu⁸⁸, Madona vratislavská, toruňská a šternberská⁸⁹. Ideálním příkladem je zde Madona toruňská, není jí však věnováno tolik prostoru, jako výše krumlovské. Více místa je věnováno Madoně šternberské. K jádru skupiny je řazena i Mojžíšova konzola Madony toruňské, která „má mohutnou výrazovou sílu, připomínající současné práce francouzsko-nizozemské oblasti. Ale její dekorativismus ji přece jen těsně svazuje se střední Evropou.“⁹⁰

Další práce již Kutal charakterizuje slovy, že sem (tj. do toruňské skupiny) bývají přičítány. U toruňské Madony v naději akcentuje parléřovskou genezi busty, u Krista z Malborku se spokojí konstatováním, že „mohutná plastičnost záhybů tomu neodporuje.“⁹¹ Zato jako toruňskému mistru blízké uvádí Pietu ze sv. Alžběty ve Vratislavi a sv. Kateřinu z okolí Legnice. Madona františkánského kostela v Salzburgu ještě těsně souvisí s jádrem skupiny, kdežto budapešťská Madona z Amiensu pouze napodobuje předlohu a je prací pozdní. Kutal zde striktně odmítá Clasenův pokus považovat ji za východisko obou skupin.⁹²

Výklad podaný o skupině krumlovské a toruňské, který je závěrečnou syntézou Alberta Kutala na toto téma, zarazí menší koncepční jistotou, než měl v pracích předchozích. Přes konstatování jednotnosti toruňského souboru začíná skupinou krumlovskou. Po nikoli bezrozporném pojednání o jádru skupiny (Altenmarktská, Plzeňská, Krumlovská madona, sv. Kateřina z Jihlavy, sv. Petr ze Slivice, Marburská a Jihlavská pieta) převažují u ostatních děl především poukazy na dříve zmíněnou fluktuaci motivů a autorskou nejednotnost. U toruňské skupiny naopak vysledujeme určité zjednodušení v soustředění pouze na jádro (Madony z Bonnu, Vratislavi, Toruně, Šternberku, Mojžíš z Toruně), ostatní práce se sem „přičítají“ nebo „souvisejí“. Upřednostnění krumlovské skupiny, které v podtextu vycitujeme, je dáno její užší spjatostí s Čechami než u severomoravsko-slezsko-pruské skupiny toruňské.

Kutal rozhodně nesouhlasí s posunem datování zpět, zejména u Plzeňské madony, neboť by pro něj znamenalo souběh mimojiné se sochařstvím Staroměstské mostecké věže, které se mu v tomto srovnání jeví jako konzervativní. Na tomto místě znovu nastoluje svou hypotézu, že vůdčí sochařské osobnosti krumlovského a toruňského souboru mohou být totožní s pražskými Panici, ztotožněnými se syny Petra Parlěře. Připouští tedy, že východisko krásného slohu může být parléřovské, ale teprve s generací devadesátých let. Podle něj je svatovítská konzola s Prvotním hříchem pravděpodobným dílem autora Toruňské madony.

Závěrem výkladu o krásném slohu se tak teprve dostává na pořad otázka mistrů a působení hlavních děl obou skupin jako prototypů, které je stručně pojednáno, včetně zmínky o pozdních pietách (brněnské od sv. Michala, olomoucké, fragmentu královéhradecké). Čtenář si již neodnáší představu krásného slohu jako širokého dobového proudu, kterou poskytovaly autorovy starší práce.

Poznámka, že práce následující po klasické fázi slohu jsou téměř výhradně dřevěné, dovádí text k závěrečnému pojednání o řezbářství. Pochopitelně na prvním místě stojí dílo Mistra týnského Ukřižování. Právě v jeho díle se podle Kutala odehraje „rozchod s ideály krásného slohu“⁹³, a to v Kristu Bolestném Novoměstské radnice, zatímco Ukřižovaný svatovítský je přímo ideální typ krásného Krista. Na motivy krásného slohu je odkazováno i u Krista Bolestného Staroměstské radnice a Ukřižování Dumlosů. Všeměřická pieta schéma krásné piety „zvěčnila“, zatímco u Týnské Kalvárie je krásný sloh už *minulostí*. Nicméně „spojí s minulostí krásného slohu nebyly přetřhány.“⁹⁴ Následuje výčet pozdních předhusitských prací uspořádaný podle regionů, pouze s

⁸⁸ Bývalé Thewaldtovy sbírky

⁸⁹ Z Babic. Dnes vžité označení Šternberská madona prosadil právě Kutal.

⁹⁰ Kutal, *Gotické sochařství*, 1984, s. 271

⁹¹ *Ibidem*, s. 272

⁹² *Ibidem*. Clasen však nic takového neříká, pouze ji jako podle něj nejstarší článek uvádí na začátku své výkladové řady.

⁹³ *Ibidem*, s. 278

⁹⁴ *Ibidem*, s. 278

několika upozorněními, mimo jiné na pietu českokrumlovského muzea, která slučuje formální aparát krásného slohu s reminiscencemi na horizontální typ.

Albertu Kotalovi tak nakonec přes všechny spojitosti se soudobou i předcházející sochařskou tvorbou zůstává čistý krásný sloh poměrně ostře časově ohraničenou stylovou epizodou devadesátých let 14. století a prvního desetiletí století následujícího.

Albert Kutal – cesta k závěrečné syntéze

Cesta Alberta Kutala (1904-1976)⁹⁵ k závěrečné syntéze dějin českého gotického sochařství předhusitského období, publikované posmrtně V Dějinách českého výtvarného umění I/1 (1984), nebyla zdaleka tak přímočará, jak by se z Kutalova badatelského profilu dalo soudit. Mezníky na této cestě představují vedle stěžejních časopiseckých článků postupné syntetické práce knižní počínaje publikací *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě* (1942). Následuje stať o sochařství pro *České umění gotické I* (1949), kniha *České gotické sochařství 1350-1450* (1962), stať a katalog pro *České umění gotické 1350-1420* (1970) a shrnující *České gotické umění* (1972), kde se zabývá i ostatními výtvarnými obory.

Budoucí syntetické směřování předznamenala Kutalem uspořádaná výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku (1935-6). V letech 1940-1 publikoval jihlavskou sochu sv. Kateřiny a napsal studii *Moravské sochařství 14. a první poloviny 15. století*⁹⁶. Jihlavskou sv. Kateřinu řadí ke krásnému slohu⁹⁷, zdůrazňuje její domácí původ a odlišuje ji od skupiny slezských Madon, kam řadí madony z Toruně, Stralsundu, Gdaňska a Bonnu. K domácímu původu poznamenává: „Dosud neumlkly hlasy, jež se snaží oslabiti význam Čech pro vznik a vývoj krásného slohu ve střední Evropě.“⁹⁸ Přijímá zde tedy krásný sloh jako hotovou stylovou kategorii. To je ještě patrnější ve studii o moravském sochařství, kde je u jednotlivých děl odkazováno, že nedosahují (na svém regionálním stupni) kvalit vrcholného krásného slohu.

V první syntéze, již je *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, dělí Kutal vývoj gotického sochařství do pěti kapitol, nazvaných: *Počátky gotického sochařství v Čechách a na Moravě*, *Údoby mystiky*, *Humanismus a realismus doby Karla IV.*, *Formalismus a manýrismus doby Václava IV. a Měšťanský duch pozdní gotiky*. Krásný sloh je tedy formalistní a manýristický. Nicméně podle Kutala jej ohlašuje již v období realismu doby Karla IV. skupina řezbářských prací kolem *Madony z Hrádku, Konopiště, chebské, bečovské a zahražanské*⁹⁹ - „Přes různé prvky realistické hlásí se v těchto pracích znovu formální odtažitost, která na konci století ještě jednou zvítězila nad realismem v dílech tak zvaného krásného slohu.“¹⁰⁰ Z *parlérovského sochařství*, rovněž náležejícího realistickému proudu, je pouze u sochy sv. Václava konstatováno, že „některé rysy «krásného» slohu jsou zde už naznačeny.“¹⁰¹ Jinak pouze *Madona minoritů v Brně* „připomíná krásné Madony“.¹⁰²

Po této první syntéze se Albertu Kutalovi naskytla možnost dalšího shrnutí ve stati o sochařství pro kolektivní *České umění gotické z roku 1949*.¹⁰³ Text má 39 tiskových stran, to znamená prakticky poloviční rozsah oproti předchozí publikaci. V žádném případě se však nejedná o autorský výtah, spíše naopak o další, dosud neukončený sběr materiálů. Názvy kapitol v této práci jsou strohé, naznačující pouze časové rozdělení: *Podmínky a prostředí*, *Sochařství v době posledních Přemyslovců*, *Sochařství doby Jana Lucemburského, doby Karla IV., doby Václava IV., doby pohusitské*. *Sochařství krásného slohu* je pojednáno v kapitole o době Václava IV., ale opět, stejně

⁹⁵ O Albertu Kutalovi Zuzana Všetečková-Plátková, Albert Kutal, In: *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 301-309

⁹⁶ Albert Kutal, *Krásná sv. Kateřina v kostele sv. Jakuba v Jihlavě*, *Umění XIII*, 1940-1, s. 88-90; *Moravské sochařství 14. a první poloviny 15. století*, *Umění XIII*, 1940-1, s. 297-315

⁹⁷ Pojem krásný sloh na dějiny sochařství aplikoval v českém prostředí poprvé Jaromír Pečírka. Viz Jaromír Pečírka, *Středověké sochařství v Čechách*, *Umění V*, 1933, s. 196-225; *K dějinám sochařství v lucemburských Čechách*, *Český časopis historický XXXIX*, 1933, s. 12-35; *O krásných Madonách*, *Volné směry 37*, 1941/2, s. 14-26, 38-43

⁹⁸ Albert Kutal, *Krásná sv. Kateřina v kostele sv. Jakuba v Jihlavě*, *Umění XIII*, 1940-1, s. 90

⁹⁹ Skupina je dosti nesourodá, do literatury ji v této podobě uvedl vlastně již Josef Opitz. Kutal jí bude argumentovat i ve svých následujících syntézách, včetně závěrečné.

¹⁰⁰ Albert Kutal, *Gotické sochařství v Čechách a na Moravě*, Praha 1942, s. 45

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 50

¹⁰² *Ibidem*, s. 53

¹⁰³ Albert Kutal, *Sochařství*, In: *České umění gotické I*, Praha 1949, s. 39-80

jako v předchozí práci, jsou shledávány poněkud disparátní předstupně již v době předcházející. Z prací Parlérovy huti svatovítské, kterou zde Kutal chápe jako prvek v domácím prostředí cizorodý¹⁰⁴, je připomenuta jen hlava Anny Svídnické, „která není příliš vzdálena hlav krásných Madon.“¹⁰⁵ Zajímavé je autorovo stanovisko k sochařství Staroměstské mostecké věže, dle jeho soudu konservativnímu, kam ale pronikly pokročilé formální motivy „z oblasti, která směřovala bez přímé účasti svatovítské hutě ke krásnému slohu“.¹⁰⁶ To svědčí o přizpůsobování huti domácímu vývoji, jež vrcholí v konsolce Prvotního hříchu v katedrále, již příslušející krásnému slohu.¹⁰⁷ Na závěr kapitoly je opět připomenuta Madona od minoritů v Brně.

V kapitole o sochařství doby Václava IV.¹⁰⁸ jsou tyto náznaky hodnocení rozvedeny. Krásný sloh je domácí, autochtonní projev, oproti předchozí publikaci „příliš složitý, než aby mohl být vyjádřen označením formalismu a manýrismu.“¹⁰⁹ A dále čteme: „(...) stal se vskutku národní výtvarnou soustavou (...) Krásný sloh není český jen tím, že ovládl na několik desetiletí český výtvarný život, nýbrž i tím, že vyrostl ve všech svých závažných znacích z domácích kořenů.“¹¹⁰ Klíčový je v této souvislosti poukaz na Madonu ze Žebráka, kde „skladba draperie krásných Madon je už vlastně hotova.“¹¹¹ Je tedy dílem formativním podobně jako v malířství dílo Mistra třeboňského oltáře. Hlavní úloha při obecném rozšíření krásného slohu ovšem připadla Mistru Krumlovské madony. Kutal o něm poprvé zde mluví jako o „Mistru“, čili autorské osobnosti, ač s ním kromě Krumlovské madony zatím – a velmi rezervovaně – spojuje pouze Madonu plzeňskou. Madona třeboňská je „dosti osamocená“ a blízká sv. Anně z Nové Říše. Na opačném pólu stojí skupina „slezská“ (Madony z Vratislavi, Toruně, Bonnu), které nemohou být dílem Mistra Krumlovské madony.¹¹² Z vrcholných prací krásného slohu je dále zmíněna Madona z Hallstattu (Praha, NG) a jihlavská sv. Kateřina. Není zde tedy zatím vybudován reprezentativní „korpus“ českého krásného slohu, jak jej Kutal představí v pracích pozdějších. Dále se autor věnuje pracím pozdním a odvozeným, a to v dosti různorodém výběru, kde se vedle sebe ocitají díla jako busta světice z Dolní Vltavice vedle sv. Kateřiny z Karlštejna. Piety jsou následně pojednány zvlášť. Důraz je položen na hlavní representanty horizontálního typu – Pietu od sv. Tomáše v Brně, Pietu z Lutína, z Maří Magdaleny ve Vratislavi, od Milosrdných v Praze a z Kdyně. Zdrobnění u lutínské a vratislavské sochy vede k pietám krásného slohu¹¹³, kam jsou pak zařazena bez většího rozlišení všechna díla mladší. Také tento koncepční model vývoje piet Kutal v pozdějších pracích precizuje a úžeji propojí se svou koncepcí krásného slohu.

Na sklonku padesátých let byly publikovány dva stěžejní články: O Mistru Krumlovské Madony a Madona ve Šternberku a její mistr.¹¹⁴ V prvním Kutal opět zdůrazňuje domácí původ slohu v linii od Madony ze Žebráka, o níž se nyní vyjadřuje přesněji: „Stojí na samém počátku krásného slohu, jehož některé charakteristické rysy už plně rozvinula, aniž by z nich vytvořila soustavu pro něj příznačnou.“¹¹⁵ Také zde jasněji vymezuje svou představu o postavení krásného slohu: „Krásný sloh je jako mince, která má stránku národní (přesněji snad řečeno regionální), ale také mezinárodní. Je to sloh evropský (...)“¹¹⁶ Ve druhém článku je publikována Madona šternberská (z Babič) a kutalovsky precizním způsobem zasazena do vývojového modelu. Madony z Toruně, Šternberku a Bonnu jsou dílem téhož mistra, nejstarším členem řady, „zárodkem“¹¹⁷ je tzv. Benátská Madona v

¹⁰⁴ Ibidem, s. 60

¹⁰⁵ Ibidem, s. 62

¹⁰⁶ Ibidem, s. 63

¹⁰⁷ Ibidem, s. 64

¹⁰⁸ Ibidem, s. 65-73

¹⁰⁹ Ibidem, s. 65

¹¹⁰ Ibidem, s. 66. Kutal poukazuje na analogie s Francií, kde ale podle něj šlo o proud vedlejší, v Čechách směr hlavní.

¹¹¹ Ibidem, s. 67

¹¹² Kutal podotýká (s. 69) „jak bylo nedávno tvrzeno“, totiž Clasenem.

¹¹³ Ibidem, s. 72

¹¹⁴ Albert Kutal, O Mistru Krumlovské Madony, Umění V, 1957, s. 29-63; Madona ve Šternberku a její mistr, Umění VI, 1958, s. 111-150

¹¹⁵ O Mistru Krumlovské Madony, s. 32n.

¹¹⁶ Ibidem, s. 30

¹¹⁷ Madona ve Šternberku a její mistr, s. 120

Düsseldorfu. Mistr Toruňské a Krumlovské madony nejsou totožní, vzájemné vazby jsou patrně dílenského původu. Objevuje se hypotéza o jejich identitě s tzv. Panicí pražskými¹¹⁸, v následující práci rozvedená. Kutal již oba přední protagonisty krásného slohu chápe jako mistry, tedy autorsky vyhraněné osobnosti, a připravuje svou další syntézu, již je kniha České gotické sochařství 1350-1450 (1962).

Kniha je rozdělena do tří předmětných kapitol, jimž předchází kapitola Východisko a základy české sochařské školy. Další kapitoly nesou názvy: Sochařství ve dřevě a otevření smyslového světa, Dvorský okruh a dvojí cesta ke konkrétní skutečnosti, Internacionální sloh a převládnutí severské tradice. Celý zkoumaný materiál je tak rozdělen do tří výkladových bloků, za cenu oslabení vzájemných vazeb. Zvláště je probíráno řezbářství doby Karla IV., parléřovské sochařství a sochařství od osmdesátých let 14. století výše.

V prvních kapitolách je ke krásnému slohu odkazováno méně než v předchozích pracích. Je zmíněn v souvislosti s Pietou z Teplé¹¹⁹, krucifixem z Ústí nad Labem¹²⁰, z parléřovských prací přímo pouze u sochy sv. Václava a busty Václava z Radče.¹²¹

Kapitola věnovaná krásnému slohu nese název Internacionální sloh a převládnutí severské tradice. Nejprve je opět probíráán autochtonní původ stylu, přičemž okolo Madony ze Žebráka, nadále chápané jako východisko, je již důsledně seskupena skupina stylově příbuzných prací – Madona z Laa, sv. Jan z Třeboně, sv. Mikuláš z Vyššího Brodu, busty světic z Dolní Vltavice a Düsseldorfu a Madona z Kozojed. Pak však nastává ve výkladu velké překvapení. Podkapitola Krásný sloh a jeho dvě hlavní vrstvy¹²² je celá postavena na analýze dvou sochařských děl. Tím prvním je Madona z Altenmarktu, a to také díky domnělé přesné dataci k roku 1393. Druhým pak málo výrazná Madona zvaná z Benátek v městském museu v Düsseldorfu. Dvojice Altenmarkt – Düsseldorf je pro Kutala východiskem pro paralelní skupiny kolem Krumlovské a Toruňské madony, jimiž se zabývá dále. Do skupiny krumlovské řadí přímo Altenmarktskou madonu a jako nejbližší jí shledává Pietu z Marburgu. Řadí tedy piety kontinuálně po bok madonám. Dále jsou vymezena základní díla krumlovského souboru: Madona plzeňská, sv. Anna z Nové Říše, vídeňská „sv. Marta“¹²³, sv. Petr ze Slivice, Madona krumlovská, Piety z Kreuzensteinu, Magdeburgu a petrohradské Ermitáže a sv. Kateřina z Jihlavy. V závěru podkapitoly jsou pojednána příbuzná díla mladší – Madony z Vimperku, Třeboně a Chlumu sv. Maří. Kutal konstatuje značnou různorodost celého souboru, která kontrastuje s jednotností skupiny toruňské.¹²⁴ Spojnici mezi Benátskou madonou z Düsseldorfu a jádrem skupiny tvoří západočeská Madona býv. Kľofatovy sbírky. Základními díly jsou Toruňská madona s konsolou Mojžíše, Madona z Bonnu, sv. Kateřina z Poznani, Madona vratislavská a šternberská (z Babic), k nimž řadí vratislavskou Pietu ze sv. Alžběty a s jistou rezervou také Krista na Olivetské hoře z Malborku a Madonku v naději z Toruně. Na závěr jsou analyzovány Madona františkánů v Salzburgu a Madona z Amiensu v Budapešti.

Následuje klíčová podkapitola o pražských Panicích.¹²⁵ Kutal nejprve odmítá Clasenův a Feulnerův názor o jediném mistru stěžejních děl obou souborů. Podotýká: „Oba výklady jsou založeny na představě geniální osobnosti, která jako meteor prolétla střední Evropou a vytvořila svou tvorbou a vlivem sloh. Existence géniů nemá být popírána, jejich funce však není sloh tvořit, nýbrž vyjadřovat.“¹²⁶ Pak přichází s hypotézou o dvou mistrech, Mistru Krumlovské madony a Mistru Toruňské madony. Teprve zde se naplno hovoří o mistrech, výše pouze o skupinách děl.¹²⁷ Tyto mistry navrhuje Kutal ztotožnit s pražskými Panicí, syny Petra Parléře, nejspíše s Václavem a

¹¹⁸ Ibidem, s. 143n.

¹¹⁹ Albet Kutal, České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962, s. 31

¹²⁰ Ibidem, s. 32

¹²¹ Ibidem, s. 41, 50

¹²² Ibidem, s. 79-82

¹²³ Socha je označena jako sv. Alžběta Durynská v katalogu Světičky s knihou (Jiří Fajt - Milena Bartlová), Praha 1996, s. 32-34.

¹²⁴ Kutal, České gotické sochařství 1350-1450, s. 94

¹²⁵ Ibidem, s. 100-107

¹²⁶ Ibidem, s. 101

¹²⁷ Obě označení – Mistr Krumlovské madony a Mistr Toruňské madony – se ovšem objevují v názvech předchozích podkapitol, nikoli však v textu.

Janem.

Tato hypotéza spolu s důsledným rozdělením krumlovského a toruňského okruhu krásného slohu je nejzávažnějším přínosem knihy České gotické sochařství 1350-1450. Naopak teze o východisku toruňské skupiny v Benátské Madoně z Düsseldorfu bude v pozdějších pracích postupně oslabována.

Další Kutalovou syntetickou prací se stalo zpracování katalogu sochařství¹²⁸ a jeho úvodní stati pro katalog neuskutečněné výstavy České umění gotické 1350-1420 (1970). Úvodní stať je výrazně zhuštěná.¹²⁹ Za počátek vývoje ke krásnému slohu je označena Madona staroměstské radnice a Madona zahražanská, k parlérovskému východisku v soše sv. Václava a bustě Václava z Radče, považovaných za díla „okruhu nebo směru Jindřicha Parlěře“¹³⁰, přibyl odkaz na bustu Václava Lucemburského. Je podtržen význam Mistra třeboňského oltáře pro konstituování slohu. Nově je kladen důraz na datování časných příkladů krásného slohu do devadesátých let, opírající se o Madonu z Altenmarktu (1393) a Epitaf Jana z Jeřeně (1395). Opět je připomenuta jednotnost toruňské skupiny oproti krumlovské, která „se vyznačuje neobyčejným vyostřením manýristické složky slohu a rozmanitostí kompozičních řešení“.¹³¹ Zdůrazněn je export uměleckých děl, umožňující, aby „některé rysy krásného slohu a dokonce některá jeho díla pronikly až za rýnský předěl.“¹³²

V katalogu jsou přímo autorsky připsány Mistru Krumlovské madony Madona z Altenmarktu, sv. Petr ze Slivice, Madona plzeňská a sv. Kateřina z Jihlavy.¹³³ Datování sv. Petra ze Slivice a Plzeňské madony je uvedeno „kolem 1395“, u sv. Kateřiny „kolem 1400“. Madona z Vimperka je připsána dílně, k okruhu mistra jsou zařazeny Pieta z Badenu, sv. Anna z Nové Říše, Madona třeboňská, Pieta jihlavská, Madona z Chlumu sv. Maří a dřevěná Madonka minoritského kláštera v Českém Krumlově, vše s datací buď „kolem 1395“ nebo „kolem 1400“, pouze Madona z Chlumu je datována na počátek 15. století, neboť „se spokojuje s manýristickým opakováním starých motivů a kompozičních schémat, jejichž původní smysl se už vytratil.“¹³⁴ Mistru Toruňské madony jsou připsány Madona vratislavská, sv. Kateřina z Poznaně, a Madona šternberská¹³⁵, datované „kolem 1400“, Madona šternberská „po 1400“.¹³⁶ Oproti knize České gotické sochařství 1350-1450 tak došlo pouze k drobným posunům. Sv. Anna z Nové Říše byla přeřazena do prací okruhu Mistra Krumlovské madony, naopak mladší Madona vimperská přímo spojena s jeho dílnou. Toruňský soubor zůstává jednotný nejen ve svém výtvarném vzhledu, ale i v Kutalově náhledu na něj. O dva roky později vydává Albert Kutal knihu České gotické umění (1972). Zde poskytuje vlastní pohled na všechny obory výtvarné činnosti. Krásnému slohu je věnována kapitola Konec 14. a počátek 15. století.¹³⁷ Na počátku se s překvapením opět dočítáme, že krásný sloh „má výrazně manýristický charakter.“¹³⁸ Je zde také konstatována příbuznost architektury dané doby obdobným tendencím v sochařství a malířství, a to na příkladu svatovítské jižní věže: „Úsilí vyhnout se prudkým srážkám architektonických sil a zlyřičtění dramatické parlérovské formy velmi připomíná malířství a sochařství krásného slohu.“¹³⁹ Výklad o sochařství je veden v duchu předchozích syntéz. V základních názorech na podíl krásného slohu v malířství se Kutal shoduje s Jaroslavem Pešinou. Krásný sloh se projevuje v rozpětí mezi Epitafem Jana z Jeřeně (1395) a dílem Rajhradského mistra.¹⁴⁰ V Epitafu Jana z Jeřeně jsou „všechny vlastnosti krásného slohu (...) již plně

¹²⁸ Jako spoluautor katalogu uveden Jaromír Homolka, bez rozlišení autorského podílu.

¹²⁹ Albert Kutal, Sochařství, In: České umění gotické 1350-1420, Praha 1970, s. 112-126, katalog s. 127-176

¹³⁰ Ibidem, s. 116

¹³¹ Ibidem, s. 119

¹³² Ibidem, s. 119

¹³³ Krumlovské madoně není věnováno samostatné katalogové heslo.

¹³⁴ Ibidem, s. 156

¹³⁵ Toruňská madona rovněž nemá samostatné katalogové heslo.

¹³⁶ Ibidem, s. 151-158

¹³⁷ Albert Kutal, České gotické umění, Praha 1972, s. 105-133, o sochařství s. 111-126

¹³⁸ Ibidem, s. 106

¹³⁹ Ibidem, s. 106

¹⁴⁰ Používám toto tradiční označení, neboť s ním pracují jak Kutal, tak Pešina.

rozvinuty.¹⁴¹ Dílo Rajhradského mistra pak představuje „sílu tradice krásného slohu“.¹⁴²

Před závěrečnou syntézou se Albert Kotal věnoval krásnému slohu ještě v článku *Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils*.¹⁴³ Jde o recenzi knihy Karla Heinze Clasena *Der Meister der Schönen Madonnen*. K tomuto příspěvku je však možno pouze poznamenat, že oba badatelé si vyměnili názory a každý si ponechal svůj. Kotal se zejména ostře staví proti Clasenovu odmítání teorie exportu výtvarných děl.¹⁴⁴ Třeba podotknout, že Clasen ve své knize v poznámkách Kutala velmi vydatně cituje, zatímco Albert Kotal mu ve svých pracích neoplácí stejným.

Závěrečnou syntézou Alberta Kutala se stala stať o sochařství v *Dějínách českého výtvarného umění I/1* (1984, napsána 1975/6), o níž pojednala samostatná kapitola této práce.

Význam Alberta Kutala snad nejlépe zhodnotila Michaela Ottová: „Vytvořit objektivně ověřitelnou řadu kauzálně geneticky provázaných uměleckých děl a propracovat systematický pohled na vývoj uměleckých forem tak bylo smyslem Kotalovy práce. S jeho syntézou krásného slohu dodnes pracujeme, jednotlivá díla z ní vyjímáme, revidujeme, či klademe do nových souvislostí. Základní Kotalovo schéma je přesto stále aktuální, je pro nás vodítkem k dataci díla a k určení místa ve vývoji stylového fenoménu (...).“¹⁴⁵

Zbývá jen otázka, zda právě zmíněné vyjímání jednotlivých děl, která jsou články uceleného modelu, je vždy přínosným a oprávněným postupem.

¹⁴¹ Ibidem, s. 129

¹⁴² Ibidem, s. 132

¹⁴³ Albert Kotal, *Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils*, *Umění XXIII*, 1975, s. 544-567

¹⁴⁴ Kotal zde používá obratu „(Clasens) Kreuzzug gegen die Exporttheorie“, ibidem, s. 562. Clasen však pouze vyjadřuje skepsi, zda lze konkrétní písemné prameny opravdu spojit s konkrétními zachovanými díly.

¹⁴⁵ Michaela Ottová, *Pieta z Jihlavy – možnosti a meze dosavadních přístupů ke krásné Pietě*, In: *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia* (ed. Jana Hrbáčová), Olomouc 2017, s. 18. Příspěvek obsahuje celou podkapitolu věnovanou Albertu Kotalovi – *Albert Kotal a krásná Pieta*, s. 15-19

Jaromír Homolka

Význam Jaromíra Homolky (1926-2017) pro interpretaci krásného slohu v české uměnovědné literatuře je enormní. A to přesto, že není autorem shrnujících syntéz, vyjma dvou takových prací: zpracování českého gotického sochařství v katalogu *Die Parler und der schöne Stil* (1978) a stati o sochařství v Praze středověké (1983). Svou koncepci krásného slohu propracovával především v řadě článků a studií. V zásadě vyšel z Kutalova modelu, který ale svým dynamickým přístupem proměnil ze statického systému v pružný organismus. V pozdějších pracích Kutalův model podstatně koriguje. Klíčovým se stalo přijetí připsání Madony toruňské přímo Petru Parlérovi.¹⁴⁶ Tím se narušil paralelismus Kutalových okruhů Mistra Madony krumlovské a Mistra Madony toruňské a umění sochařského krásného slohu bylo těsněji časově spjato s parlérovkým východiskem, bez nutnosti Kutalem postulovaného mezistupně. Dále Homolka především precisoval poznání parlérovkého řezbářství a rozpoznal v něm opět důležité východisko vlastního krásného slohu.

Homolkovy texty se vyznačují hlubokou formální analýzou děl, jejich zasazením do širokého dobového kontextu a hlubokým zájmem o sociologické a historické pozadí. To vše je přítomno již v první významné monografické studii *Madona ze Svojšína* (1962).¹⁴⁷ Dílo je prostředky formální analýzy zařazeno do kontextu soudobé tvorby. Ve smyslu systematických dějin umění je postulována „abstrahovaná řada“¹⁴⁸ prací: *Madona svatovítská, Inářská, zlatokorunská, Veraikon svatovítský, Madona svojšínská, svatotrojická, vyšebrodská*. Výklad o krásném slohu pracuje s tezí, že vedle krásného slohu se uplatňoval také proud jemu protikladný, jež vrcholil v díle Rajhradského mistra a jehož sochařskou paralelou je „poparlérovký“ styl, reprezentovaný výzdobou Týnského kostela, Strakonickým torsesem nebo sochou sv. biskupa z Brna. V soudobém umění můžeme rozlišit dokonce až tři proudy – formalistický, realistický a konzervativní (sem patří např. Roudnický oltář) – které koexistují vedle sebe a navzájem se ovlivňují. Již umění konce 14. století se vyrovnává s krásným slohem, což vyvrcholil v díle Mistra Týnské Kalvárie.

O rok později Homolka reagoval na Kutalovu knihu *České gotické sochařství 1350-1450* článkem *K problematice české plastiky 1350-1450*.¹⁴⁹ Spíše než o recenzi se jedná o nabídnutí vlastního pohledu na danou problematiku. V rozsahu omezeném článkem vynikají spíše detailní postřehy než celistvá koncepce. Důležité je hodnocení Kutalova postupu při vytváření formálních řad jednotlivých výtvarných děl. Podle Homolky „nejvlastnější Kutalův vztah k řadám je vědomí jejich nedostatečnosti.“¹⁵⁰ Nabízí ovšem východisko ve „vytvoření více paralelních řad a současně jejich rozdrobení na kratší úseky...“¹⁵¹, tedy východisko prozatím neopouštějící ideál systematických dějin umění.

V rámci katalogu *České umění gotické 1350-1420* (1970) se Jaromír Homolka podílel na katalogové části oddílu o sochařství, ale především je spolu s Jaroslavem Pešinou autorem klíčové stati *České země a Evropa*, publikované v úvodu.¹⁵² Je to dosud nejobširnější zařazení českého umění 2. poloviny 14. a začátku 15. století do evropského kontextu a souvislostí. Akcent je v této stati postupně přesouván od evropských východisk a inspirací k důrazu na výrazný vliv českého umění na ostatní Evropu, vrcholící až konstatováním dominantního postavení našeho umění v době

¹⁴⁶ Toto připsání provedl A. Schädler, srv. Alfred Schädler, *Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils* In *Die Parler und der schöne Stil* 3, Köln 1978, S. 17-25

¹⁴⁷ Jaromír Homolka, *Madona ze Svojšína*, *Umění X*, 1962, s. 425-449

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 436

¹⁴⁹ Jaromír Homolka, *K problematice české plastiky 1350-1450*, *Umění XI*, 1963, s. 414-448

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 436

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Jaromír Homolka – Jaroslav Pešina, *České země a Evropa*, In: *České umění gotické 1350-1420*, Praha 1970, s. 19-55

kolem roku 1400. Nejvlivnějším inspiračním zdrojem pro střední Evropu byl krásný sloh, podle autora formulovaný v Praze za organické spolupráce malířství, hutního sochařství, dřevěné plastiky a patrně také architektury. „Rozhodující dobou tohoto procesu byla patrně sedmdesátá léta 14. století, ve kterých byly prvně formulovány výtvarné myšlenky a principy, které potom osmdesátá léta dovedla v určitou soustavu.“¹⁵³ Médiem šíření krásného slohu se tak stává vliv pražského hutního sochařství, sledovaný v širokém záběru od Vídně a německých zemí přes Slezsko, Slovensko a Slovinsko. Šíření vlastního krásného slohu probíhalo ve dvou fázích, plynule na sebe navazujících. Severovýchodní proud šířil krásný sloh přes Slezsko do řádových Prus a k Baltu, jižní a jihozápadní do Rakous, Salzburgu, severní Itálie a Slovinska. Výsledkem je, že „tzv. krásný sloh, šířící se z Prahy a ostatních sekundárních středisek, jako byla Vídeň, Salcburk a Vratislav, ale také místa s velkou hutní tradicí jako Ulm a Řezno, určil takřka úplně povahu středoevropské tvorby první čtvrtiny 15. století a vytvořil – modifikován domácí tradicí – celou řadu velmi zajímavých lokálních středisek, škol a oblastí.“¹⁵⁴ Jaromír Homolka tak ve stati, věnující se jiné problematice – šíření vlivu českého umění po Evropě – nastínil svou koncepci krásného slohu, vznikajícího v úzké následnosti pražského hutního sochařství, kterou bude nadále rozvíjet a modifikovat. Samostatně se Homolka věnoval krásnému slohu v publikaci Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách (1976¹⁵⁵). Kniha nese podtitul K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách, k čemuž autor v úvodu podotýká: „Jde nám o marxistický pohled na studovaný problém, tedy také o postižení společenské funkce a třídní podmíněnosti výtvarného díla a o jeho hlubší a úplnější výklad. Jsem přesvědčen, že přitom hraje důležitou roli také ikonografie a snaha porozumět tématu uměleckého díla nikoli jako sdělení věčných pravd, nýbrž jako výrazu myšlenky historicky podmíněné a podílející se na společenské problematice doby.“¹⁵⁶ Kniha je rozdělena do dvou kapitol – Staroměstská mostecká věž a její okruh¹⁵⁷ a Sochařská výzdoba kostela P. Marie před Týnem a zejména tympanonu severního portálu¹⁵⁸. Další kapitoly autor přislíbil v úvodu.¹⁵⁹ Práce je závažná v první řadě již samotným včleněním problematiky výzdoby Staroměstské mostecké věže a Týnského kostela do tématu počátků krásného slohu, což v době platnosti Kutalova modelu představovalo zásadní a odvážné novum. Zpracování se vyznačuje kvalitami pro Homolku příznačnými. Jde o hlubokou obsahovou, formální i ikonografickou analýzu značného množství děl, někdy souvisejících s výchozím tématem jen volně, doplněnou zasazením do širokého historického kontextu doby, ve spojitosti s neméně hlubokým zájmem o sociologické aspekty, tedy v plném souladu s programními slovy úvodu. Stylově kritického hodnocení vlastního krásného slohu nebo jeho počátků však v tomto bohatém celku nalezneme jen pomálu. V rámci sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže jsou sochy prvního patra charakterizovány jako opticky změkčené a malebné, lehce šerosvitného pojetí, příbuzného Třeboňskému oltáři. V této charakteristice rezonuje jak „optisace“, klíčový termín Václava Mencla, tak pojetí „šerosvitného mezistupně“, který si představoval Albert Kutal mezi sochařstvím 70. let 14. století a vlastním krásným slohem. Sochy horního patra naopak akcentují obrys před abstraktním pozadím a i svou skladbou drapérie jsou „sochařskou paralelou obrazů krásného slohu.“¹⁶⁰ Mezičlánkem mezi klasickou fází svatovítského hutního sochařství a krásným slohem je socha sv. Víta. Dále se kapitola zabývá parlérovskou produkcí, akcentuje skupinu řezeb a přechází k horizontálním pietám jako bezprostřednímu předstupni krásných piet. V druhé kapitole je Týnský severní portál analyzován především jako dílo dvorské reprezentace Václava IV. Jsou připomenuty malby v pražském kostele sv. Apolináře jako předstupeň krásného slohu.¹⁶¹ Mistra týnského tympanonu

¹⁵³ Ibidem, s. 34

¹⁵⁴ Ibidem, s. 47

¹⁵⁵ Vročení na předsádce 1974, v tiráži 1976.

¹⁵⁶ Jaromír Homolka, Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, Praha 1976, s. 8

¹⁵⁷ Ibidem, s. 11-54

¹⁵⁸ Ibidem, s. 55-97

¹⁵⁹ Některé z nich byly publikovány jinde, jiné patrně nevznikly.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 37

¹⁶¹ Tentýž názor zastával Karel Stejskal.

hodnotí Homolka „vedle Petra Parlěře, Jindřicha Parlěře a Mistra třeboňského oltáře“¹⁶² jako čtvrtou nejvýznamnější uměleckou osobnost Prahy 80. let 14. století a jako exponenta vznikajícího internacionálního slohu. Závěr je věnován vztahu mezi konvencí i invencí ve středověkém sochařství: „Konvence «transcedovaly» do nových invencí, aby se vzápětí staly v této nové podobě opět konvencemi.“¹⁶³ Tuto závěrečnou větu by bylo možno vztáhnout i na badatelský přínos Jaromíra Homolky. Je třeba ještě připomenout, že práce měla velký vliv na soudobou i následující generaci historiků umění do té doby nebyvalou pozorností věnovanou ikonografické analýze a interpretaci.

První syntézu své koncepce připravil Homolka pro Handbuch Die Parler und der schöne Stil (1978). Zpracoval zde stať o sochařství¹⁶⁴, katalog¹⁶⁵, a dvě samostatné studie pro třetí díl – Peter Parler, der Bildhauer¹⁶⁶ a Johannes von Jenczenstein und der schöne Stil.¹⁶⁷ Stručně a velmi elegantně napsaná úvodní stať sumarizuje dosavadní autorovy dílčí příspěvky v koncepční celek. Soustředí se především na parlěrovské sochařství a předstupně či formování krásného slohu v něm než na vlastní krásný sloh, jehož klíčová díla jsou komentována v katalogu. Vzhledem k časovému rozmezí je na počátku zmíněn Mistr Michelské Madony, jehož estetická představa předjímá mnohé z krásného slohu. Předpoklady krásného slohu v pražské svatovítské huti jsou shledávány v soše sv. Václava¹⁶⁸, náhrobku Spytihněva II., triforiové podobizně Václava, vévody lucemburského, zmíněna je i Pieta ze sv. Tomáše v Brně. Homolka akceptuje Schädlerovo připsání Toruňské Madony Petru Parlěři, a tato socha, spolu se sochami Staroměstské mostecké věže, se podílí již na bezprostředním stylovém formování vlastního krásného slohu, jak jej představují sochy sv. Vojtěcha, sv. Zikmunda a busta Václava z Radče. Do tohoto rámce patří i parlěrovské řezby a sochařské piety. Na formování slohu měl též výrazný podíl Mistr Třeboňského oltáře. Mistři (die Meister) krásných madon jsou snad opravdu totožní se syny Petra Parlěře, konstatuje Homolka opatrně. Pozornost si žádají kontakty s Vídní, kde se objevují též jisté předpoklady stylu. Ve své čisté, klasické formě trvá krásný sloh ovšem krátce, deset až patnáct let po roce 1385. Kolem roku 1400 nastupuje nová fáze, kam spadají např. Madona z Vímpěrku nebo Chlumu sv. Maří. Vedle extrémního krásného slohu přežívá i vlastní parlěrovská tradice, vrcholící pracemi Mistra Týnské Kalvárie.

V katalogu je pak u jednotlivých položek různou měrou akcentována ta či ona komponenta výše popsané koncepce. Tak jsou k procesu vzniku krásného slohu vztaheny i Madona ze Zahražan a Madona Staroměstské radnice. Sv. Zikmund Staroměstské mostecké věže je v katalogu charakterizován jako monumentální paralela Plzeňské Madony. Sv. Petr ze Slivice náleží ranému tvůrčímu období Mistra Krumlovské Madony, který „scheint ein legitimer Erbe Peter Parlers zu sein.“¹⁶⁹ To jsou jen některé vybrané postřehy z mnoha dalších. Článek o Janu z Jenštejna pro třetí díl kolínského Handbuchu se pak pokouší vytyčit spojitosti mezi představovým světem Jana z Jenštejna a estetikou krásného slohu.

Druhou Homolkovou syntézou je stať o sochařství pro kolektivní publikaci Praha středověká (1983).¹⁷⁰ Zabírá celý rozsah gotické doby od přemyslovských počátků až po gotiku pozdní.¹⁷¹ Krásnému slohu je zde věnována obsáhlá samostatná kapitola.¹⁷² Ale se zmínkami o něm se příznačně setkáme už v kapitole o Petru Parlěři a jeho huti. Tentokrát Homolka vychází od Toruňské Madony, připsané Petru Parlěři, jež představuje „vrcholné dílo klasické fáze krásného slohu, jemuž

¹⁶² Ibidem, s. 94

¹⁶³ Ibidem, s. 97

¹⁶⁴ Jaromír Homolka, Die Skulptur, In: Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S. 643-647

¹⁶⁵ Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S. 648-698. Na katalogu se vedle J. Homolky podíleli Heinz Stafski, Sonja Schürmann, János Eisler, Alfred Schädler. J. Homolka je také autorem katalogového hesla Schöne Madonna von Thorn, S. 515.

¹⁶⁶ Die Parler und der schöne Stil 3, Köln 1978, S. 27-34

¹⁶⁷ Ibidem, S. 35-42

¹⁶⁸ „eine echte Inkunabel des neuen Stils“, Die Parler 2, S. 646.

¹⁶⁹ Ibidem, S. 686

¹⁷⁰ Jaromír Homolka, Sochařství, In: Praha středověká, Praha 1983, s. 359-489

¹⁷¹ Homolka je též autorem stati o románském sochařství, ibidem, s. 123-127.

¹⁷² Ibidem, s. 435-463

se ovšem zároveň svou vyhraněnou individualitou vymyká.¹⁷³ Petr Parlěř a Mistr Třeboňského oltáře „měli rozhodující podíl na oslňujícím vývoji ke klasické fázi krásného slohu“.¹⁷⁴ Vedle autorství Toruňské Madony předpokládá Homolka v Parlěřově díle i iniciační horizontální pietu. Výklad pokračuje pojednáním o Staroměstské mostecké věži a výzdobě kostela P. Marie před Týnem, rozvádějícím teze známé z dřívějších autorových prací. Zde se připomíná soubor parlěřovského řezbářství, reprezentovaný Madonou kladskou, sv. Jiřím v norimberském Germanisches Nationalmuseum, Strakonickým torsem, sv. Ludvíkem z Toulouse v Brně, biskupem z Rožmberka, Madonou konopišťskou, bustou světice z Dolní Vltavice a rytíře v Kölnu, rámem Svatovítské Madony. V tomto výčtu nacházíme jak předstupně, tak zralá díla krásného slohu. Je zmíněn vliv na Mistra Žebrácké Madony, který „byl z umělců, kteří tvořivě participovali na konečné formulaci krásného slohu“¹⁷⁵, podle Homolky v kontaktu s hutí i s Mistrem Třeboňského oltáře. Vlastní kapitolu o krásném slohu uvádí jeho datace: vyhránil kolem roku 1385. Zásadní roli při jeho vzniku sehráli Mistr Třeboňského oltáře a Petr Parlěř, „ale patrně též Jindřich Parlěř.“¹⁷⁶ Hlavní roli hraje Parlěřova koncepce objektivního uzavřeného sochařského tvaru, kontrast objemu a hloubky a rytmická kaligrafie roucha i vlasů a vousů. Tendence podřízení pasivní postavy předem stanovenému lineárně rytmickému vzorci je naopak patrně spjata s díly Jindřicha Parlěře, v první řadě se sochou sv. Václava. Rozlišení obou hlavních skupin krásných Madon, toruňské a krumlovské, provádí Homolka ikonograficky, nikoli autorsky. První je Maria – druhá Eva s jablkem, u druhé převažuje motiv ostentatia – ukazování. K nejstarším pracem krásného slohu patří Madona plzeňská - „ještě parlěřovsky hmotná“¹⁷⁷ - a sv. Anna z Nové Říše. Dále směřuje vývoj od sv. Kateřiny v Jihlavě k Madoně krumlovské. Pražskými pracemi jsou též Madona vatislavská a bonnská. Vedle toho se z parlěřovské horizontální piety vyvíjí diagonální piety krásného slohu, z nichž jsou jako vrcholná díla uváděny Pieta z Magdeburgu, Marburgu, Kreuzensteinu a Jihlavy. Dosvědčují zároveň šíření krásného slohu do střední Evropy, na táz místa, kde působil vliv pražského hutního sochařství. Tento názor Homolka zastával již ve stati České země a Evropa v roce 1970. Klasická fáze krásného slohu trvá podle něj nedlouho, přibližně jedno desetiletí (t. j. 1385-1395). Po roce 1400 vznikají pozdní díla krásného slohu, jako Madona z Vimperku a Chlumu sv. Maří, důraz se však přesunuje směrem k řezbářství jako tvorbě měšťanské. Jeho nejvýznamějším představitelem je Mistr Týnské Kalvárie. Vyličením jeho díla se kapitola věnovaná krásnému slohu uzavírá. Homolka tedy Mistra spojuje přímo s krásným slohem, a také hledá jeho východisko v hutním sochařství. Je pro něj ideálním spojovacím článkem všech proudů v sochařství konce 14. století. Teprve jeho pozdní díla, Týnská Kalvárie a Týnská Madona, programově přehodnocují kompoziční soustavy krásného slohu.

Svou nově vybudovanou koncepci krásného slohu Jaromír Homolka přehledně shrnul v příspěvku Středověké umění kolem roku 1400 na bratislavské konferenci (1988).¹⁷⁸ Zde se vlastně poprvé přímo vymezil proti Albertu Kotalovi: „Proti Kotalovi se kloníme k mínění o přímém a bezprostředním spojení sochařství krásného slohu s klasickou fází pražského parlěřovského sochařství sedmdesátých let (...)“¹⁷⁹ Díky tomu lze sestavit plynulou vývojovou řadu od sochy sv. Václava až ke Krumlovské Madoně. Vzhledem k zapojení Petra Parlěře přímo do tvorby krásného slohu se naskýtá možnost hovořit i o architektuře krásného slohu. Její podstatou je protiklad plné zdi a článkované struktury před ní předsazené. Nově je poukázáno na důležitost Mistra Oswalda. Opakovány jsou teze o prioritě piet před krásnými Madonami při utváření slohového východiska a o důležitosti lineární kaligrafie v díle Parlěřově pro další formování slohu.

Obdobou tohoto příspěvku je příspěvek Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400 – Einige

¹⁷³ Ibidem, s. 413

¹⁷⁴ Ibidem, s. 413, 419

¹⁷⁵ Ibidem, s. 435

¹⁷⁶ Ibidem, s. 437

¹⁷⁷ Ibidem, s. 445

¹⁷⁸ Jaromír Homolka, Středověké umění kolem roku 1400, In: Ján Bakoš (ed.), Kontexty českého a slovenského umenia, Bratislava 1988, s. 33-43

¹⁷⁹ Ibidem, s. 33

Bemerkungen z konference v Grazu (1990).¹⁸⁰ Zde se v závěru objevuje skepse vůči platnosti pojmu „internacionální styl kolem roku 1400“.

V tomtéž roce (1990) přispěl Jaromír Homolka do výstavního katalogu Mistr Týnské Kalvárie obsáhlým článkem Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie.¹⁸¹ Práce je ohlášena jako první kapitola rozsáhlejší práce o tomto mistru.¹⁸² Jde o rozvedení a domyšlení postřehů, které autor tomuto umělci věnoval na závěrečných kapitoly o krásném slohu v Praze středověké. Úvodem je analyzována Dumlosovská Kalvárie a zařazena mezi díla krásného slohu, „jehož podstatou je nová interpretace starších kompozičních a drapériových schémat.“¹⁸³, přičemž je srovnávána s Krumlovskou Madonou. Východisko stylu Mistra Týnské Kalvárie je pak shledáno v parlérovském řezbářství 70. a 80. let 14. století. Autor opakuje výčet parlérovských řezeb, prezentovaný již v Praze středověké, který doplňuje o Krista Vítězného ze Zálezlic, sv. Kunhutu ze Stanětic, světici z Klatov a další díla. Vyzdvihuje Madonu z Hydčic¹⁸⁴ jako jednu z nejvýznamnějších prací vznikajícího krásného slohu. Pozornost věnuje i předjímání schémat krásného slohu u Madony kladské. Celkově jsou v souboru parlérovských řezeb odkrývány zajímavé „příčné“ vztahy k dílům kamenosochařství na jedné straně a ke zralému krásnému slohu na straně druhé. Socha svatého biskupa (Mikuláše?) z Vyššího Brodu však zároveň ukazuje odmítání nekonečné eurytmické křivky krásného slohu ve prospěch tendence k jednoduchosti, v souhlasu s monumentálním protějškem v soše sv. Zikmunda Staroměstské mostecké věže. Tato poloha zakládá genezi stylu Mistra Týnské Kalvárie. Připomenut je opět význam Mistra Třeboňského oltáře pro typiku tváří krásného slohu. Práce se uzavírá opakováním konstatování o spjatosti Mistra Týnské Kalvárie s parlérovskou řezbou 70. let 14. století a zdůrazněním diferenciací v desetiletí následujícím: „Vznik krásného stylu neznamenal (...) unifikaci dřívější mnohosti, nýbrž právě odsud vyplynula vnitřní, názorová a formální diferenciací nového stylu.“¹⁸⁵ Jednou z „paralelních větví stylu“¹⁸⁶ představuje parlérovské řezbářství a tvorba Mistra Týnské Kalvárie. Tato hypotéza o větší vnitřní členitosti stylu má podle autora i závažné důsledky chronologické, včetně oslabení klíčové platnosti letopočtu 1393, spojeného s Altenmarktskou Madonou v rámci Kutalova modelu.

Další příspěvek týkající se krásného slohu publikoval Jaromír Homolka v katalogu Vídeňská gotika (1992). Nese název Prag – Wien um 1400. Einige Bemerkungen.¹⁸⁷ Autorova koncepce krásného slohu je zde nahlížena z pozice vzájemných výtvarných vztahů mezi Prahou a Vídní, což ji opět o některé aspekty obohacuje. Po úvodním přehledu dosavadní literatury k tématu je obrácena pozornost k pietám. Do genetické řady od horizontálních ke krásným pietám jsou zařazeny rakouské příklady, pieta z Klosterneuburgu, Seckau, Altenstadtu a Garstenu, přičemž první z nich je považována za import z Čech. Opakuje se teze o klíčové roli malířství a Třeboňského mistra, vznik krásného slohu podmiňují výrazné osobnosti – Mistr Třeboňského oltáře, Petr Parlér, Mistr Oswald, všechny s výrazným vztahem k evropskému Západu. Dále jsou připomenuty doložené exporty děl krásného slohu z Prahy. Závěr příspěvku věnuje autor vztahu Mistra z Grosslobmingu a Mistra Týnské Kalvárie, jejichž dílo vidí jako paralelní projevy. U Mistra z Grosslobmingu předpokládá pražské ovlivnění, ať již přímé, nebo prostředkované vídeňským prostředím. Malířskou paralelou prací Mistra Týnské Kalvárie je Kapucínský cyklus, ale též Ambraský skicář a Roudnický oltář. V tomto neúplném přehledu prací Jaromíra Homolky jsme sledovali vyhránění jeho koncepce krásného slohu bezprostředně spjatého s osobnostmi Petra Parlěře a Mistra Třeboňského oltáře, která následně působí dodnes prostřednictvím početné skupiny jeho přímých žáků.

¹⁸⁰ Jaromír Homolka, Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400 – Einige Bemerkungen, In: Götz Pochat – Brigitte Wagner (hsg.), Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV, 1990, S. 174-181

¹⁸¹ Jaromír Homolka, Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, In: Mistr Týnské Kalvárie, Praha 1990, s. 7-24

¹⁸² Ibidem, s. 23, pozn. 1

¹⁸³ Ibidem, s. 7

¹⁸⁴ Označována jako Madonka ze západních Čech nebo z okolí Horažďovic, dříve sbírka Klofat, dnes München, Bayerisches Nationalmuseum, srv. Ibidem, s. 10 a 23, pozn. 4. Homolka první rozpoznal mimořádné kvality této sošky.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 22

¹⁸⁶ Ibidem, s. 22

¹⁸⁷ Jaromír Homolka, Prag – Wien um 1400. Einige Bemerkungen, In: Vídeňská gotika, Wien 1992, s. 18-26

Gotik in Böhmen a německý pohled

Kniha *Gotik in Böhmen* (1969)¹⁸⁸ je první německou syntézou, týkající se gotického umění v Čechách jako celku. Předcházející dílčí syntézu sochařství nedovedl její autor Josef Opitz do konce, vyšla jen část věnující se sochařství do doby Karla IV.¹⁸⁹ Vzhledem k tomu, že dále nepokročil, neaplikoval Opitz jinak už v německé literatuře rozšířený pojem krásného slohu. K tomu dochází až v knize *Gotik in Böhmen*. Knihu recenzovali v časopise *Umění* Viktor Kotrba, Jaromír Homolka, Karel Stejskal, Jaroslav Pešina a Jiří Krása.¹⁹⁰

Architekturu do husitských válek zpracoval Erich Bachmann.¹⁹¹ Pojmu krásný sloh ve vztahu k architektuře nepoužívá, ačkoli věnuje velkou pozornost stavbám centrálních dispozic, kde by aspoň úvaha tímto směrem byla namístě. Stať o sochařství téže doby je dílem Hilde Bachmann.¹⁹² Době kolem roku 1400 věnuje dvě podkapitoly: *Plastik um 1400*¹⁹³ a *Schöne Madonnen*.¹⁹⁴ Sochařství kolem roku 1400 charakterizuje zavádějícím, v německé literatuře ale vžitým pojmem „weiches Stil“. U krásných madon rozeznává tři prototypy: Madonu toruňskou, vratislavskou a krumlovskou. Tato koncepce prototypů je inovací oproti modelu Clasenovu i Kutalovu. Zvláštní podkapitulu věnuje také pietám, v souladu s tradicí německého bádání. Celkově je však výklad o sochařství v Čechách poměrně konvenční, bez hledání výraznějších přesahů mezi jasně definovanými skupinami. Autorka oproti české straně klade větší důraz na podíl vlivu vídeňského sochařství při formování základních charakteristik českého, především dvorského umění pozdního 14. století. Kapitoly o malířství jsou prací Gerharda Schmidta.¹⁹⁵ Ten zpracoval obšrný celek deskové, nástěnné i knižní malby, v české uměnovědě obvykle rozdělovaný mezi speciality na jednotlivé obory. To mu umožňuje plynulejší výklad se zakomponováním poznatků ze všech malířských oborů. Období krásného slohu jsou věnovány následující kapitoly: *Der Meister von Wittingau und sein Kreis*¹⁹⁶, *Der „Schöne Stil“ um 1400*¹⁹⁷, *Der Ausklang des „Schönen Stils“*.¹⁹⁸ Mistr Třeboňského oltáře je podle Schmidta „Mitschöpfer“¹⁹⁹ krásného slohu, který je třetím z jasně vyhraněných stylů českého malířství. Periodizace jeho rozkvetu a postupného dozrívání zhruba souhlasí s Pešinovým dělením na vrcholnou a pozdní fázi slohu. Oproti tomu v nástěnném malířství Schmidt sleduje především klíčové výkony malířství karlovského, působením krásného slohu v tomto oboru malířské tvorby se téměř nezabývá. Naopak příklady propojení s díly knižní malby jsou hojnější než v české oborové literatuře.

Kniha *Gotik in Böhmen* poskytla vítaný syntetický pohled německojazyčných badatelů na celek umění gotiky v českých zemích. Její odborná úroveň je vyšší než u předchozího svazku *Barock in Böhmen*.²⁰⁰ Všichni autoři mají vynikající znalost předmětného materiálu. Zároveň však kniha nepředstavuje žádný významný posun, nemiří dále, vesměs se spokojuje se systematickým utříděním a přehledem, který je však cenný a potřebný. Čeští recenzenti dále poukazují na zdrženlivost vůči sociologickým interpretacím umění i vůči ikonologii. Předností je také absence nacionalistického podtextu. Zde se texty přidrží pojetí umění jako projevu určité země, jak

¹⁸⁸ *Gotik in Böhmen*, hsg. Karl Maria Swoboda, München 1969

¹⁸⁹ Josef Opitz, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků*, Praha 1935

¹⁹⁰ *Gotik in Böhmen*, *Umění* XIX, 1971, s. 358-401

¹⁹¹ Erich Bachmann, *Architektur bis zu den Hussitenkriegen*, In: *Gotik in Böhmen*, München 1969, S. 34-109

¹⁹² Hilde Bachmann, *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, ibidem, S. 110-166

¹⁹³ Ibidem, S. 129-131

¹⁹⁴ Ibidem, S. 131-134

¹⁹⁵ Gerhard Schmidt, *Malerei bis 1450. Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei*, ibidem, S. 167-321

¹⁹⁶ Ibidem, S. 225-230

¹⁹⁷ Ibidem, S. 240-247

¹⁹⁸ Ibidem, S. 258-260

¹⁹⁹ Ibidem, S. 226

²⁰⁰ *Barock in Böhmen*, hsg. Karl Maria Swoboda, München 1964

ukazuje i programově zvolený titul *Gotik in Böhmen*.

Počínem pro německojazyčnou oblast v bádání o krásném slohu přelomovým se stala výstava *Die Parler und der schöne Stil* v roce 1978. K výstavě byl vydán třísvazkový vědecký katalog (*Handbuch*), ke kterému později přibyl ještě svazek čtvrtý a pátý „*Resultatband*“.²⁰¹ Autor koncepce Anton Legner se plně přihlásil k pojmu krásný sloh, jak ho definovali čeští badatelé, včetně jeho východiska v umění Parléřů.²⁰² Zpracování oddílu Prag und Böhmen bylo svěřeno českým badatelům, kterým tak bylo umožněno informovat německojazyčnou odbornou veřejnost o svých koncepcích. Ve zpracování ostatních zemí a oblastí nebyl ovšem tento program realizován zdaleka s takovou důsledností. Vedle sebe tak stojí na jedné straně například důsledně propracovaná koncepce krásného slohu ve Slovinsku od Emilijana Čevce²⁰³ a skepse vůči aplikaci pojmu v polském a slezském prostředí u polských badatelů.

²⁰¹ *Die Parler und der schöne Stil*, hsg. Anton Legner, 1, 2, 3, Köln 1978; 4 a *Resultatband*, Köln 1980

²⁰² Viz *Das Programm, Die Parler 1*, S. XIV

²⁰³ *Die Parler 2*, S. 441-448

Aplikace pojmu v architektuře

Václav Mencl

Václavu Menclovi (1905-1978) je třeba věnovat pozornost, kterou si zaslouží, přesto, že s pojmem krásný sloh pracuje velmi omezenou měrou. Václav Mencl vyšel ze studia lidové architektury, k níž se na závěr života vrátil monumentálním dílem *Lidová architektura v Československu*²⁰⁴. Pokusil se tuto oblast jako první integrálně zařadit do širokého kontextu dějin umění na základě elementárních principů její tektonické a prostorové skladby, nikoli konkrétního dobového tvarosloví. Velmi pečlivě analyzovaný jednotlivý tvar má smysl (Menclem s oblibou užívaný výraz) ve službě funkčnosti a prostorovosti celku. To ovšem znamená, že Mencl se bude primárně zabývat morfologií, nikoli popisem formálního aparátu, jeho práce jsou psány bezmála jako dějiny tvarů. Obdobně přistoupil i ke studiu gotiky, vrcholícímu velmi záhy ve shrnující *České architektuře doby lucemburské*²⁰⁵. Svému přístupu zůstal následně celý život věrný, jak ve studiích, věnovaných v první řadě stylovým proměnám (*Trojí sloh Petra Parléře*, *Umění XVII*, 1949, s. 249-278; *Podunajská reforma gotické katedrály*, *Umění XVII*, 1969, s. 301-331; *Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české*, *Umění 19*, 1971, s. 217-253, a další; ale také *O původu byzantské architektury*, *Umění 23*, 1975, s. 418-436), tak v monografiích městských celků, mj. *Plzně*²⁰⁶ a *Prahy*²⁰⁷.

Kniha *Česká architektura doby lucemburské* je důsledně prokomponovaným celkem. Klíčem k jeho uchopení je doslovné chápání názvu této knihy. Menclovi opravdu jde o určení české složky a tedy českého přínosu v dějinách gotiky. Tento český přínos shledává v souhře tří prvků – redukce, optisace a sensuálnosti. Tyto tři pojmy vytvoří kostru celé koncepce.

Výklad počíná 30. lety 14. století, zdánlivě zprostřed, interpretací kněžiště kostela sv. Jakuba v Kutné Hoře²⁰⁸, a dále je přirozeně členěn po desetiletích, vyjma období 1390-1420. Velmi záhy se objeví základní intence celé práce: „český sloh“ spočívá v principu sensuálně optisačním, totiž v tématu optického scelování vnitřního prostoru stavby. Autor ovšem neklade rovnítko mezi tento „český sloh“ a krásný sloh, zařazení jednotlivých staveb přímo pod kategorii krásného slohu se přímo vyhýbá, a to i tam, kde by se takové ztotožnění nabízelo.

Tak v kostele ve Vetlé shledává „snahu o líbivý a proporčně krásný tvar“, „problémy ryze formální, tedy smyslové krásy“²⁰⁹, totéž v Třeboni, v kostele i ambitu, který je srovnáván s dílem Mistra Třeboňského oltáře. Z hlediska časového zařazení těchto tendencí soudí, že „už v Karlově době (...) novým měřítkem umělecké hodnoty a vůbec umění začínala být lahoda smyslového pocitu krásy, kterou vyvolává umělecká forma ve vnímajícím subjektu. (...) Nikdy předtím nebyla u nás potřeba ryze smyslové, tedy formální krásy živější než právě v posledním dvacetiletí 14. věku.“²¹⁰ Pozdní, neredukovaný sloh, odpovídající slohu mladších částí svatovítské katedrály, je možno ztožnit s „měkkým“ slohem.

V období 1380/90 si všímá fenoménu „krásných portálů“ jihočeských staveb, opět potlačujících tektonickou skladbu ve prospěch smyslově krásné optisace, které přetrvávají až do 15. století a šíří se i mimo jihočeské prostředí – uvádí se příklady z Prachatic, Plzně, Litic. Mezi stavbami malebné a smyslové krásy vyniká kostel ve Velké Blánici (s. 130), ovšem těchto kvalit je použito i jako rozlišovacího kritéria – pro jejich zdůraznění náleží k českému proudu i kostel sv. Kříže v Žitavě (s.

²⁰⁴ Václav Mencl, *Lidová architektura v Československu*, Praha 1980 (posmrtně)

²⁰⁵ Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1949 (citace většinou uvádějí 1948, v tiráži uvedeno „na jaře 1949“)

²⁰⁶ Václav Mencl, *Plzeň. Sedm kapitol z její výtvarné minulosti*, Plzeň 1962

²⁰⁷ Václav Mencl, *Praha, Praha 1969*

²⁰⁸ Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1949, s. 47-49

²⁰⁹ *Ibidem*, s. 103-104, dále s. 111 (Třeboň).

²¹⁰ *Ibidem*, s. 121-122

138). Období 1390-1420, první, kde se odchyluje od dosavadní desetileté periodizace, Mencl charakterizuje jako překultivované. Velkou pozornost věnuje hradům Václava IV., kde „cílem byla ryze smyslová krása, vyplývající z naprosté pravidelnosti prostorové kresby klenebních žeber.“²¹¹ Václav Mencl nakonec svou apologii české gotiky dovádí v závěrečné kapitole knihy, nazvané Český výtvarný odkaz²¹², ještě dále, přes pozdní gotiku a renesanci až do baroka. Kriterium zůstává neměnné – je jím sensuálně optický přístup k architektonickým formám.

Co může v této knize působit jako ne příliš organicky přičleněný appendix, působí přirozeněji v Menclových sumarizujících pracích pozdějšího data. Tak brožura Tisíc a sto let české stavební tvorby²¹³ zahrnuje komplexně vývoj architektury v českých zemích i na Slovensku. Požadavek smyslové krásy je zde úžeji spojen s dílem Petra Parléře a jeho následovníků ve svatovítské huti, a výklad je tentokrát integrálně doveden do doby baroka a 19. století.

Jak spojit styl „české gotiky“ a českého baroka v jediné výkladové rovině ukázal poté Mencl nejlépe ve své monografii Prahy²¹⁴, jediné práci svého druhu dodnes. O Novém Městě se zde dočteme, že mělo „už mnoho z opticky založené tvorby (...), tedy cosi smyslového, co výtvarně vycházelo z vysloveného estetismu...“²¹⁵, charakteristika přímo vychází z České architektury doby lucemburské, jejíž intence sleduje i následující výklad.

Shrnující povaha této knihy dovolila Menclovi i úžeji propojit náhled na české baroko ve spjatosti s českou gotikou, než tomu bylo v České architektuře doby lucemburské. Zatímco barok 17. století je projevem z ciziny přišlým a cizorodým, kapitola o 18. století nese pro Mencla příznačný název Smysl pražského baroka²¹⁶. Co je tedy pro něj smyslem pražského i českého baroka? Sjednocení, překonávající tektonický základ, na principu optickém a sensuálním, tedy totéž, co shledává v „české gotice“.

K otázce české gotiky se Václav Mencl vrátil ještě v knize České středověké klenby (1974)²¹⁷. Lépe řečeno, postuluje zde opět českou gotiku jako nezpochybnitelný fakt, který podle něj měl dopad i na podobu a konstrukci kleneb. Kapitola nazvaná Klenby užívané v „české“ gotice zde předchází výkladu o klenební reformě Petra Parléře²¹⁸. „Česká“ gotika je zde vyložena jako proud paralelní expresivní gotice poklasické, „směr druhý, jež pro jeho českou příslušnost rádi nazýváme českou gotikou.“²¹⁹ Její počátky tudíž spadají souběžně s expresivní poklasickou gotikou již do třicátých let 14. století, tamtéž, kam jsou kladeny i první příklady svébytných architektonických řešení v České architektuře doby lucemburské.

Menclovu publikaci o gotických klenbách lze však z dalšího pohledu chápat také jako nepřiznanou polemiku s K. H. Clasenem a jeho knihou Deutsche Gewölbe der Spätgotik²²⁰. Clasen jako vynikající znalec památkového fondu Pruska dokládá v této práci časovou prioritu složitějších klenebních řešení na území řádového státu. Mencl s ním nepolemizuje, ani se nesnaží vyvolat zdání autochtonního vývoje jinde. Jednoduše o prostředí řádového státu pomlčí.

²¹¹ Ibidem, s. 153

²¹² Ibidem, s. 165-185

²¹³ Václav Mencl, Tisíc a sto let české stavební tvorby, Praha 1957, 31 tiskových stran

²¹⁴ Václav Mencl, Praha, Praha 1969

²¹⁵ Ibidem, s. 72

²¹⁶ Ibidem, s. 136-171

²¹⁷ Václav Mencl, České středověké klenby, Praha 1974

²¹⁸ Ibidem, s. 47-53, kapitola Klenební reforma Petra Parléře s. 60-81

²¹⁹ Ibidem, s. 47. Česká gotika zde bez uvozovek, na rozdíl od názvu kapitoly.

²²⁰ Karl Heinz Clasen, Deutsche Gewölbe der Spätgotik, Berlin 1957; práce je v Menclově seznamu literatury uvedena, aniž by na ni bylo jakkoli dále odkazováno.

Dobroslav Líbal

Dobroslav Líbal (1911-2002) je obdobně jako Albert Kutal autorem několika syntéz. Z nich je třeba jmenovat publikaci *Gotická architektura v Čechách a na Moravě* (1948), stať o stavitelství pro *České umění gotické I* (1949), úvodní stati a katalogová hesla o románské a gotické architektuře *Architektury v českém národním dědictví* (1961), zpracování české gotické architektury v katalogu *Die Parler und der schöne Stil* (1978), středověkého stavitelství v Praze středověké (1983) a konečně gotické architektury v *Dějínách českého výtvarného umění I/1* (1984). Jeho dílo příznačně uzavírá *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, (2001).²²¹

Časově (rokem vydání 1946) celé toto úctyhodné syntetické dílo předchází kniha *Pražské gotické kostely*. Zde se autor v úvodu hlásí k „metodě příruček Dehiových“²²². Výsledkem je exaktní katalog (bez obrazového doprovodu), obsahující především stroze přesné popisy všech gotických prvků i jejich stop. Je zde předznamenána budoucí práce na stovkách stavebně historických průzkumů²²³. Avšak jednotlivými hesly prosvítá existence jednotné koncepce výkladu gotické architektury a rovněž hodnotící soudy, mnohdy i citově zbarvené, se objeví častěji, než by u podobného díla bylo lze předpokládat. Patrně proto, že v dané době už byla práce na *Gotické architektuře v Čechách a na Moravě* ve velmi pokročilém stadiu před dokončením.

Pojem krásný sloh se v knize *Pražské gotické kostely* nevyskytuje. Hodnocení některých architektur jako krásných se ovšem vyskytuje v tradičním smyslu esteticko-emocionálním. Tak například „...po domyšlení zmizelé krásy kostela musíme jistě litovati neblahého požáru v roce 1541, který vyřadil z naší plně představy jednu z nejnádhernejších pražských církevních památek“²²⁴, kostel Všech Svatých. Vedle tohoto konvenčního vyjádření se ovšem vyskytne i hodnocení týkající se přímo vzhledu dané stavby. Tak svatojakubská sakristie „patří k nejpůvabnějším pražským prostorům“²²⁵, přesín u P. Marie pod Řetězem má něžná hruškově profilovaná žebra. A to je prakticky vše, ovšem kostel Panny Marie na Trávníčku je nejen „něžná stavba“²²⁶, ale také je „neporušeným zjevem našeho vpravdě národního uměleckého ducha“²²⁷

Po těchto prvotních náběžích bude *Gotická architektura v Čechách a na Moravě* už mluvit řečí daleko jasnější²²⁸. Již v úvodu oddílu o době Karlově a Václavově čteme: „*Náš krásný sloh* – jak je nazýváno toto slohové období v malbě a plastice – patří jistě k jedné z největších záhad v myšlenkovém vývoji lidstva. (...) Jasný vzhled našeho krásného slohu ozářil celou střední Evropu. Mnoho bylo již řečeno o jeho projevech v malířství a sochařství, ale zapomíná se, že vlastně nejsilnějším jeho výrazem byla architektura, intimní a jemné prostory sv. Víta v Soběslavi, ve Vetlé, či v kostnici Sedlecké. Jeho duchovní základna byla na naší půdě, kde intenzita zápasu i zoufalství byly největší.“²²⁹

Co vyznačuje Líbalovi tento „náš“ krásný sloh? „Zjemnění, líbeznost, něha, smysl pro malé měřítko

²²¹ Syntetické práce zde neuvedené opakují teze a závěry zde uvedených, aniž by je dále rozváděly.

²²² Dobroslav Líbal, *Pražské gotické kostely*, Praha 1946, s. 7

²²³ Dobroslav Líbal v osobním rozhovoru vícekrátě hodnotil Dehiovu metodu jako jedinou, která nepodléhá dobovým trendům a módám.

²²⁴ *Ibidem*, s. 134

²²⁵ *Ibidem*, s. 36

²²⁶ *Ibidem*, s. 64

²²⁷ *Ibidem*, s. 66

²²⁸ Dobroslav Líbal, *Gotická architektura v Čechách a na Moravě*, Praha 1948. V tiráži uvedeno: „Rukopis knihy byl zpracován během let 1924-45, vydání bylo odsunuto válečnou censurou a dochází k němu až nyní po nepatrných úpravách stylistických.“ Zůstává otázkou, zda se jedná, či nejedná o tiskovou chybu (správně 1934?).

²²⁹ *Ibidem*, s. 103n.

jsou hlavními ukazovateli umělecké cesty.²³⁰ Umělecká díla té doby působí zduchovněným klidem a úsměvnou krásou, „umění konce XIV. století bylo však výrazem úniku z okolní psychické bídy.“²³¹

A zde se již objevuje první úskalí takto chápaného krásného slohu jako pojmu. Zjemnění, líbeznost a něha těžko mohou být hodnotícími kritérii pro architekturu, tím může být pouze smysl pro malé měřítko. Jsou tedy všechny architektury, na něž následně Líbal pojem vztáhne, díly drobného měřítka? Níže se přesvědčíme, že nikoli.

Již v úvodní části jsou jmenována zásadní díla: kostel sv. Víta v Soběslavi, Vetlá a sedlecká kostnice.

Ve vlastním výkladu se jako dílo krásného slohu nejprve uvádí královská předsíň královéhradecké katedrály, dodatečně vložená v době Václava IV. Portál „s krásným kružbovým tympanem ... je znamenitým zástupcem krásného slohu.“²³² V následující kapitole, nazvané Zmírněný spiritualismus pozdního XIV. století, je klášterní kostel v Ojvině (Oybin) u Žitavy ovlivněn již silně se probouzejícím „krásným“ slohem²³³ a v Panenském Týnci je „linearismus dlouhého chóru již zmírněn a v duchu krásného slohu předpodstatněn plynulostí i jemností sošnické výzdoby“²³⁴ Zhruba totéž se tvrdí i o chrámu týnském v Praze.

V dalších kapitolách, věnovaných prostorotvorným tendencím doby Karlovy a Václavovy, se již s tímto označením nápadně šetří. Teprve soběslavský kostel sv. Víta je charakterizován následovně: „Úžasný nezemský klid dýše z celého prostoru, klid, který pocítujeme před sochami krásných madon na sklonku XIV. století.“²³⁵ Následně Vetlá, zmíněná již v úvodu, je jedním z nejtypičtějších děl krásného slohu v architektuře a v sedlecké kostnici „dobový smysl pro vše drobné dochází zde nejkrásnějšího výrazu.“²³⁶

Část knihy věnovanou předhusitské architektuře uzavírá kapitola o lucemburské architektuře světské (s. 182-197). Ovzduší líbezného slohu charakterizuje dvoulodní síň novoměstské radnice i klenutou síň Karolina v Praze. Vrcholnými díly krásného slohu jsou pak pro Líbala počiny Václava IV. na poli hradní architektury, jmenovitě Krakovec, Točník, Vlašský dvůr v Kutné Hoře a sloupová síň Pražského Hradu. Podle něj je zde ohlas (sic!) krásného slohu ještě dokonalejší než ve dříve jmenovaných síňových kostelech.

Krásný sloh jako architektonický výraz tak prostupuje napříč jednotlivými kapitolami, ale výběr památek jej představujících je poněkud nesourodý – poklasická linearita Oybinu, Panenského Týnce a týnského kostela v Praze má být jím ovlivněna, zatímco jeho ztělesněním jsou prostorotvorné kostely v Soběslavi a Vetlé, sedlecká kostnice a prostory václavských hradů a síní (Novoměstská radnice, Karolinum). K tomu je přiřazena Královská předsíň v Hradci Králové, pro své ušlechtilé tvarosloví bezpochyby, ale také s ohledem na dataci do doby Václava IV. Každopádně je počet památek vztažených k pojmu krásný sloh v této knize největší, s každou další Líbalovou publikací se bude snižovat.

Kolektivní České umění gotické nese v roce 1949²³⁷.

Krásný sloh je zmíněn až v souvislosti s kostelem sv. Víta v Soběslavi, jenž je „čistý projev krásného slohu, vzniklý kolem r. 1400, důstojný protějšek českých krásných madon. (...) Prostor tu zvítězil nad hmotou (...). Česká architektura dostoupila v Soběslavi jednoho ze svých vrcholů.“²³⁸

Také v kostele N. Trojice u Kutné Hory „dýcháme ovzduší krásného slohu“²³⁹ a Líbal dodává: „Krásný sloh v architektuře je zjevem ryze českým (...). Je vpravdě výrazem české duchovní podstaty doby gotické.“²⁴⁰ Následně je „ovzduší krásného slohu“ zmíněno ještě u skupiny

²³⁰ Ibidem

²³¹ Ibidem

²³² Ibidem, s. 146

²³³ Ibidem, s. 151, uvozovky D. L.

²³⁴ Ibidem, s. 152

²³⁵ Ibidem, s. 169; sv. Vít je Líbalovi „lyrická vidina“.

²³⁶ Ibidem, s. 177

²³⁷ Albert Kutal, Dobroslav Líbal, Antonín Matějček, České umění gotické I, Praha 1949

²³⁸ Ibidem, s. 29

²³⁹ Ibidem

²⁴⁰ Ibidem

předhusitských síťově zaklenutých kostelů, tedy sv. Jiljí v Milevsku, sv. Víta v Českém Krumlově a děkanského kostela v Klatovech. Dle Líbala navazují na Parlěřovu invenci svatovítského chóru, vyjádření je však samostatné a původní.

Text čítá 29 tiskových stran (s. 9-38), lze jej chápat jako autorský výťah²⁴¹ Gotické architektury v Čechách a na Moravě. I členění do kapitol je výrazně zjednodušeno. Ale v nazírání na krásný sloh se objevuje již určitý posun, neuvádějí se již lineárně poklasické příklady, ale naopak díla předznamenávající pozdní gotiku.

Monumentální Architektura v českém národním dědictví²⁴² je rozdělena na textovou část (Architektura gotická, s. 53-81) a popisy k obrazové části (s. 772-795). Stať je stručná, dělená pouze odrážkami, je ovšem třeba obrátit pozornost k popisům k obrazové části. Jako projev krásného slohu je zde poprvé přímo označena jižní věž svatovítské katedrály (s. 781), dále opět sloupová síň Pražského Hradu a kostel ve Vetlé (s. 783, 785). Voleny jsou přívlastky „projev krásného slohu“, „příklad krásného slohu“, „ryzí prostor období krásného slohu“. Tedy opět důraz na prostorové řešení, vyjma svatovítské věže, ač i zde je původní prostorové řešení podvěží zmíněno²⁴³.

V jistém časovém odstupu následuje zpracování české architektury pro katalog Die Parler (1978)²⁴⁴. Zde se již v úvodní stati řeší problém vztahu krásného slohu k jednotlivým architekturám jednoduše a přímočaře: pro epochu Václava IV. platí, že „alle ihre Werke wurden vom Schönen Stil durchdrungen und aufgewertet.“²⁴⁵ Na potvrzení tohoto začíná následující katalog václavskou přestavbou královského paláce jako dílem krásného slohu, teprve po něm následuje katedrála sv. Víta. Na počátku krásného slohu stojí bývalá kapitulní síň minoritů v Jindřichově Hradci (S. 636), reprezentanty jsou Vetlá a sv. Jan Křtitel ve Dvoře Králové (S. 641f.), zatímco Panenský Týnec je nyní charakterizován jako dílo, kde se spojuje tvorba dvorské huti a krásný sloh. Nově je – z podobných důvodů – připojena druhá fáze budování sv. Barbory v Kutné Hoře.

Dobroslav Líbal přispěl do katalogu Die Parler ještě referátem Grundfragen der Entwicklung der Baukunst im Böhmischem Staat²⁴⁶, kde poprvé přímo spojil krásný sloh a dílo Petra Parlěře: „Sein künstlerischer Ausdruck, hauptsächlich der Sinn für äußerst feine Details, enthält auch Elemente des Schönen Stils.“²⁴⁷

Následující syntéza je věnována Praze. Je jí zpracování gotické (i románské) architektury pro svazek Praha středověká edice Čtvero knih o Praze²⁴⁸. Krásný sloh je zde poprvé zmíněn opět v souvislosti s přestavbou královského paláce za Václava IV. „Vyzařuje z něho skvělá pohoda českého krásného slohu na úseku architektury.“²⁴⁹ Zmíněn je krásný dům Václava z Radče čp. 65-IV a zničená věž kostela P. Marie Sněžné jako architektury, které byly krásnými nazývány v době svého vzniku.²⁵⁰ Významnou památku krásného slohu představovala původně i kaple sv. Barbory při klášteře klarisek (s. 305). A konečně je zmíněn „překrásný“ arkýř Karolina (s. 314). Tato zmínka o dobových hodnoceních staveb je novinkou, přičemž počet staveb je opět výrazně redukován. Téhož roku vychází ve spolupráci s Veronikou Líbalovou brožura Gotická architektura středních Čech, která s pojmem neoperuje vůbec.

Následuje zpracování gotické architektury pro Dějiny českého výtvarného umění, vydané v roce 1984²⁵¹. Je to shrnující syntéza, v celkovém rozsahu zahrnujícím Čechy i Moravu vlastně autorova

²⁴¹ Přes zdánlivou stereotypnost svého exaktního vyjadřovacího způsobu se Líbal téměř nikdy doslova neopakuje. Lze porovnat libovolné heslo Pražských gotických kostelů (1946) s odpovídajícím heslem Katalogu gotické architektury ... (2001), aby toto vyniklo.

²⁴² Architektura v českém národním dědictví, Praha 1961

²⁴³ Líbal charakterizuje Mockerem odstraněnou klenbu podvěží jako „první náznak kroužené klenby.“

²⁴⁴ Dobroslav Líbal, Prag und Böhmen – Die Baukunst, In: Die Parler und der schöne Stil 2, Köln 1978, S.619-642

²⁴⁵ Ibidem, S. 621. Velké S zde má naznačovat stylovou kategorii, tak i v dalším textu.

²⁴⁶ In: Die Parler und der schöne Stil 4, Köln 1980, S. 171-174

²⁴⁷ Ibidem, S. 172

²⁴⁸ Dobroslav Líbal, Praha gotická – architektura, In Praha středověká, Praha 1983, s. 167-356

²⁴⁹ Ibidem, s. 276

²⁵⁰ Srovnaj Umělecké památky Prahy – Pražský Hrad a Hradčany, Praha 2000, s. 271n. (čp. 65-IV)-F. Kašička

²⁵¹ Dobroslav Líbal, Gotická architektura, In: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984, s. 145-215. Pozdně

poslední²⁵². Text je členěn do podkapitol podle logické časové posloupnosti: Počátky gotické architektury v 1. polovině 13. století, Období Přemysla Otakara II., Doba Václava II. a Jana Lucemburského, Karel a Václav IV. Poslední oddíl je pochopitelně proporčně nejrozsáhlejší (s. 176-210, tedy zhruba totéž, kolik připadá na ostatní období dohromady). Výklad o mimopražské architektuře zachovává ve struktuře textu Líbalovo dosavadní trojdělení na proud poklasického linearismu, ústupu linearitu a proud prostorotvorný.

Krásný sloh je poprvé zmíněn u svatovítské jižní věže, jež „představuje vlastně protějšek krásného slohu v sochařství a malbě.“²⁵³ S tímto zařazením jsme se setkali již v katalogu Architektury v českém národním dědictví. Následně je podávána shrnující charakteristika Petra Parlěře: „Výrazný Parlěrův smysl pro hutné tvary plné života i harmonickou symbiózu monumentální figurální plastiky i architektury naznačují jeho vztah k prostředí klasické gotiky. Ve srovnání s tím odvázná i originální klenební řešení, užití plaménkových motivů v kružbách a jiné prvky podtrhují Parlěrův význam při zrodu a tvorbě pozdní gotiky. Jeho umělecký smysl pro mimořádnou jemnost až rafinovanost architektonických detailů řadí Parlěře i mezi protagonisty krásného slohu.“²⁵⁴ Závěrečná věta je prakticky doslovným opakováním vyjádření z kolokvia k výstavě Die Parler z roku 1980.²⁵⁵ Ale celková formulace má až překvapivě blízko k „trojímu slohu Petra Parlěře“, jak jej definoval Václav Mencl.²⁵⁶

Nově je k dílům krásného slohu přiřazena kaple sv. Alexia ambitu olomouckého kláštera dominikánů. Přes příslušnost k lineárnímu proudu „vyjadřuje současně smyslem pro drobné měřítko nástup krásného slohu v architektuře.“²⁵⁷ Nesmí samozřejmě chybět kostel sv. Víta v Soběslavi: „Ušlechtilé dílo je architektonickým protějškem českých krásných madon.“²⁵⁸ A konečně je opět v souvislosti s krásným slohem připomenuta kaple kostnice v Sedlci (s. 200). Překvapivě nyní chybí podobná charakteristika hradů Václava IV., jimž jsou ale věnovány jen necelé čtyři odstavce textu.

Životní dílo Dobroslava Líbala uzavírá Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek²⁵⁹. Práce má opět charakter dehiovského katalogu, jako měly Pražské gotické kostely o 55 let dříve, a v předmluvě se autor opět k Dehiovi jmenovitě hlásí. Chybí shrnující přehledová stať a obrazový doprovod. V katalogu se objevuje několikrát rezolutně odlišné datování od obecně přijímaného v literatuře (např. kostel sv. Anny v Jedlce, sv. Jakuba v Libiši, Narození P. Marie v Loučimi aj.), k čemuž autor poznamenává: „Jednotlivé objekty katalogu nebyly zpracovány v návaznosti na příslušnou literaturu, ale na základě mého osobního poznání a hodnocení.“²⁶⁰

V souvislosti s krásným slohem jsou zde uvedeny pouze tři objekty: kaple Božího Těla v Kutné Hoře, kaple sv. Alexia v Olomouci a sedlecká kostnice²⁶¹. Kaple Božího Těla v Kutné Hoře se jako reprezentant krásného slohu objevuje u Líbala poprvé, kaple sv. Alexia se objevila s preciznější formulací (zde pouze „působivý příklad krásného slohu v architektuře“) v Dějinách českého výtvarného umění. O sedlecké kostnici se dočteme následující: „Sedlecký kostel byl dříve datován do doby kolem roku 1400, jako typický projev krásného slohu v architektuře. Podrobnější analýza jeho architektonických prvků připouští datování dřívější, povšechně do počátků poslední čtvrti 14. století.“²⁶² Z této formulace cítíme nevyřčené zpochybnění příslušnosti ke krásnému slohu vzhledem k možné časnější dataci stavby²⁶³. Znamená tedy krásný sloh opravdu jen sloh doby kolem roku

gotickou architekturu zpracovala Jiřina Hořejší, I/2, s. 498-534.

²⁵² Líbalův Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001 má pouze katalogové zpracování bez shrnující textové části.

²⁵³ DČVU I, s. 184

²⁵⁴ Ibidem, s. 187

²⁵⁵ Viz výše a pozn. 26, 27

²⁵⁶ Václav Mencl, Trojí sloh Petra Parlěře, Umění XVII, 1969, s. 249

²⁵⁷ DČVU I, s. 193

²⁵⁸ Ibidem, s. 197

²⁵⁹ Dobroslav Líbal, Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001

²⁶⁰ Ibidem, s. 6

²⁶¹ Ibidem, s. 222, 294, 447

²⁶² Ibidem, s. 447

²⁶³ Podle mého názoru je tvarosloví spodního podlaží výrazně mladší než tvarosloví horního kostela. Srovnej Jakub

1400? Na první pohled by se tak mohlo zdát, ale kaple Božího Těla v Kutné Hoře je datována kolem 1390 a kaple sv. Alexia po 1380. Co však charakterizuje krásný sloh v architektuře se z podaných příliš stručných charakteristik nedozvídáme. V tom spočívá jisté úskalí dehiovské exaktnosti, následně jen doplněné zevšeobecňujícími závěry.

Odpověď na otázku, co přesně je krásný sloh v architektuře, nám ovšem dílo Dobroslava Líbala neposkytne ani ve svém celku. Líbal nikde nepodává jeho definici pro architekturu, pokud bychom nechtěli přijmout příliš obecné tvrzení v katalogu Die Parler, kde je jednoduše ztotožněn s tvorbou doby Václava IV. Můžeme též vysledovat, že od nadšeného přihlášení se ke krásnému slohu, dokonce jako výrazu domácího, „našeho“ umění v roce 1948 (Gotická architektura v Čechách a na Moravě) vede spíše cesta k postupné redukci platnosti pojmu na několik vybraných jednotlivých vynikajících reprezentantů jako pars pro toto. Později sílí spíše odkaz na to, že architektonický projev je obdobou téže stylové polohy v sochařství a malířství. Odtud několikrát charakterizace kostela sv. Víta v Soběslavi jako *architektonického protějšku* krásných madon. Takové vyjádření už postrádá suverenitu vyjádření v prvních Líbalových pracích. V letech okolo výstavy Die Parler a po ní je do kontextu krásného slohu zapojeno i dílo Petra Parlěře, a to pro jeho smysl pro jemný architektonický *detail*, zatímco další složky Parlěřova projevu jsou jednak návratem ke klasické gotice v plnosti tvarů, jednak předjímáním gotiky pozdní. V předchozích textech vyzníval krásný sloh spíše jako proud s Parlěřovou tvorbou souběžný, propojující se s dvorským okruhem prakticky pouze v Panenském Týnci. Zároveň s takto definovaným Parlěřovým podílem slábne akcent, který tyto práce kladly na stavby dvorského okruhu václavských hradů. Zatímco dříve byly tyto stavy, zejména sloupová síň paláce Pražského Hradu, pro Líbala nejtypičtějšími reprezentanty slohu, objevuje se toto hodnocení naposled v katalogu Die Parler, pak už nikoli. Celková badatelská cesta Dobroslava Líbala v jednom snad připomene Alberta Kutala: stejně jako u něj, i u Líbala se krásný sloh stává postupně více a více souborem vynikajících jednotlivých děl, nežli široce se rozvíjícím proudem, jak byl nazírán na počátku.

Krásný sloh nebo krásné slohy?

Na kolokviu konaném u příležitosti výstavy Die Parler und der schöne Stil v Kölnu roku 1979 vystoupil také Dieter Großmann s příspěvkem Der Begriff "Schöner Stil" und andere Bemerkungen zur Ausstellung²⁶⁴. V následující diskusi se přihlásil o slovo také Dobroslav Líbal. Prohlásil, že pojem krásný sloh je užíván v české uměnovědě již od doby předválečné, kdy ho užíval Antonín Matějček, a byl a je také s prospěchem aplikován na dějiny architektury. Zde se Líbal odvolal na svou disertační práci²⁶⁵.

Jak jsme shledali v předchozích kapitolách, měl Dobroslav Líbal pravdu, ale v poněkud jiném smyslu, než vyznívá jeho apriorní tvrzení: byl to on, kdo termín aplikoval na dějiny architektury a dále používal, pokud ovšem toto prvenství nepřičkneme na poli krásné literatury Vladislavu Vančurovi²⁶⁶. Klasické souhrny dějin gotické architektury (jmenujme Clasen, Frankla a Grodeckého²⁶⁷) s tímto pojmem nepracují. Jevy, časově spadající do daného období, jsou zde charakterizovány jako pozdní gotika, případně jako „deutsche Sondergotik“. Již výše jsme shledali, že krásný sloh v architektuře vlastně není podložen ve smyslu jakékoli platné definice a odvolává se přinejlepším na analogie z oblastí krásných umění. Pouze Dobroslava Menclová se pokusila o jakési definování na příkladu kostela sv. Jiljí v Třeboni, kde „z klenby, která byla až dosud konstrukcí příčinně svázanou s tělem stavby, se postupně stává samostatný výtvarný prvek, po němž se žádá především estetické uspokojení (...) Tento příklad ukazuje, že se krásný sloh projevil i v architektuře (...)“²⁶⁸

Výše uvedený výčet děl, které se podle autorů Václava Mencla a Dobroslava Líbala vztahují k pojmu krásný sloh, však klade další závažnou otázku: co vlastně mají tato díla společného a jsou skutečně reprezenty jednoho stylového proudu?

Na jedné straně stojí vyhraněná skupina architektur²⁶⁹ - Královská předsíň kostela sv. Ducha v Hradci Králové, arkýřové kaple Karolina a věže Staroměstské radnice v Praze, kaple Vlašského dvora v Kutné Hoře a jižní věž katedrály sv. Víta v Praze, k nimž lze přiřadit ještě některé stavby menší, např. boční kapli sv. Anny kostela cisterciáček v Sezemicích. Pro tyto stavby je charakteristické bohaté užití dekoru v exteriéru, původem vycházejícího z katedrální tradice, ale výrazně zdrobněného a vyvázaného z přísné tektonické vázanosti. Tento rys je různou měrou spojen s nekonvenčními klenebními řešeními interiéru, pokud je známe. Zde lze mluvit o krásném slohu jako o „slohu krásného detailu“, příznačného právě svou mnohostí a zdrobněním.

Proti této skupině staveb ovšem stojí druhá, která je jak Líbalem, tak Menclem výrazně akcentovanější. Sem patří kostel sv. Víta v Soběslavi, sv. Jakuba ve Větlé, Všech Svatých v Sedlci, N. Trojice v Kutné Hoře, sv. Jana Křtitele ve Dvoře Králové, sv. Kříže v Žitavě, kaple sv. Alexia v Olomouci a kaple Božího Těla v Kutné Hoře, případně i kostel sv. Jiljí v Třeboni, sv. Jiljí v Milevsku, sv. Víta v Českém Krumlově a skupina hradů Václava IV. Ty charakterizuje naopak výrazný ústup aplikovaného dekoru a plná působivost prostorová, zdrobnění forem je typické pouze pro některé z nich²⁷⁰. Pro Dobroslava Líbala představují tyto stavby ztělesnění prostorotvorných

²⁶⁴ In: Die Parler und der schöne Stil 4, Köln 1980, S. 191-197, diskuse od str. 195

²⁶⁵ Její knižní podobou je Dobroslav Líbal, Gotická architektura v Čechách a na Moravě, Praha 1948

²⁶⁶ Zakladatel zámku Kratochvíle, košíkář Kuketák, jej postavil „v přísném slohu MISTRA TŘEBOŇSKÉHO“, ovšem o pár století dříve, v románu Konec starých časů. Viz Vladislav Vančura, Konec starých časů, Praha 1947, s. 25-26.

²⁶⁷ Karl Heinz Clasen, Die gotische Baukunst, Wildpark-Potsdam 1930; Paul Frankl, Gothic Architecture, Harmondsworth 1962; Louis Grodecki, Architektur der Gotik, Stuttgart 1974

²⁶⁸ Dobroslava Menclová, České hrady 2, Praha 1972, s. 120

²⁶⁹ Vzhledem k tématu práce se zde nezabýváme problémy – mnohdy neuzavřenými – datace jednotlivých staveb.

²⁷⁰ Zřejmě pouze kvůli drobnému měřítku byla Líbalem zařazena kaple sv. Alexia v Olomouci, neodchyloující se jinak od norem poklasických.

tendenci výtvarného vývoje v českých zemích, Václavu Menclovi jsou pak přímo manifestací „české gotiky“. Chceme-li někde spatřovat „ryzí“ krásný sloh v architektuře, pak to bude spíše zde než ve skupině první.

Otázkou pak zůstává oprávněnost zařazení staveb jako klášterní kostely v Ojvíně a Panenském Týnci nebo kostela P. Marie před Týnem v Praze ke krásnému slohu. Líbal sám v těchto případech uvádí, že tato díla jsou krásným slohem pouze ovlivněna, což dále nespecifikuje. Patrně se toto ovlivnění týká zmíněného rozvolnění v zacházení s architektonickým dekorem a výraznějšího tíhnutí k prostorovosti²⁷¹, než bylo u poklasických architektur obvyklé.

Z řečeného vyplývá, že krásný sloh v architektuře není rozhodně projevem jednotným, který by naplňoval kritéria stylu. Dalo by se spíše hovořit o „krásných slozích“. Tam kde Mencl zůstává nakonec zajatcem svého optisačního principu, shledáváme u Líbala zřetelné váhání, zda se má při charakterizaci krásného slohu v architektuře přiklonit k východisku v architektonickém detailu či spíše ho charakterizovat na základě řešení prostorového. Žádanou odpověď po syntéze obojího pak nachází v architektuře kostela sv. Mikuláše v Čečovicích²⁷².

Není proto divu, že se pojem krásný sloh jako stylově kritický termín dějin architektury obecně neujal. Pavel Kalina jej ve své knize o pražské architektuře let 1310-1419²⁷³ neužívá vůbec, kromě jediné problematizující zmínky, týkající se kleneb Václavova „nového stavení“ na Pražském Hradě: „nověji však byly poněkud problematicky dány do souvislosti s tzv. «krásným slohem» doby kolem roku 1400“.²⁷⁴

Apologetem užití pojmu ve vztahu k architektuře se však stal Jaromír Homolka, zejména ve dvojici článků z nichž jeden je věnován kapli (kostelu) Všem Svatých na Pražském Hradě a druhý nese přímo programní název Příspěvek k dějinám české architektury krásného slohu²⁷⁵. První práce se věnuje rekonstruované podobě kaple Všem Svatých, dílu Petra Parlěře, jako období jeho postupů při práci sochařské. Druhá je spíše než stylově kritickou analýzou Sloupové síně Pražského Hradu obdivnou retrospektivou badatelského přínosu Václava Mencla, na nějž se s plnou úctou odvolává, přestože Václav Mencl sám, jak bylo ukázáno, pojmu krásný sloh většinou neužíval přímo.

²⁷¹ Kostel na Ojvíně je Líbalem srovnáván s kostelem sv. Apolináře v Praze. U Týnského kostela též akcentuje stylový rozdíl mezi hlavní lodí a loděmi bočními.

²⁷² D. Líbal – P. Macek – A. Lišková, Kostel sv. Mikuláše v Čečovicích na Horšovotýnsku, evropská záhada gotické architektury, Zprávy památkové péče 2/1993, s. 48-54

²⁷³ Pavel Kalina – Jiří Koťátko, Praha 1310-1419, Praha 2004

²⁷⁴ Ibidem, s. 163. Kalina zde zastává datování starší, vycházející z průzkumů Jana Muka, který podle ústního svědectví Petra Macka v této souvislosti mluvil o „ošklivém slohu“.

²⁷⁵ Viz Jaromír Homolka, Královská kaple Všem svatých na Pražském Hradě, In: Dalibor Prix (ed.): Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila. Praha 2002, s. 141–146; J. Homolka, Příspěvek k dějinám české architektury krásného slohu (kolem roku 1400). K slohové situaci tzv. Sloupové síně Pražského Hradu, In: Lenka Bobková / Mlada Holá (ed.): Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám. Praha – Litomyšl 2005, s. 265 – 271

Současný pohled

Již od devadesátých let 20. století byla klíčová díla krásného slohu prezentována na významných výstavách. K těm patřily jak výstavní počiny komorního rázu, jako byla Svěťice s knihou (1996), tak velké reprezentativní výstavy, Gotika v západních Čechách (1996), Od gotiky k renesanci, výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550 (1999), Karel IV, císař z Boží milosti (2006), Slezsko – Perla v české koruně (2006), Císař Karel IV. 1316-2016 (2016), Český a římský král Václav IV.: Gotické umění krásného slohu kolem roku 1400 (2019), Uprořed koruny české (2019), Krásné Madony ze Salcburku (2019). Pro tyto počiny obecně platí, že díla krásného slohu, zde zastoupená, jsou v katalogích prezentována způsobem odpovídajícím staršímu stavu bádání, v koncepcích prosazovaných Kutalem, Pešinou a Homolkou. Důraz je kladen také spíše na ikonografii než na precizaci stylové polohy díla. Konvencí se stalo Pešinovo dělení krásného slohu na vrcholnou a druhou (pozdní) fázi. Někdy poskytuje katalogové heslo i retrospektivu dosavadních badatelských názorů. Příkladem tohoto přístupu může být zpracování katalogových hesel Madony šternberské a vratslavské v katalogu Slezsko – Perla v české koruně.²⁷⁶ Nové poznatky tak přinášejí spíše výsledky restaurátorských průzkumů, jako například zjištění pražského původu užitě opuky u Madony šternberské, což pochopitelně relativizuje uměleckohistorické závěry Kutalovy a zčásti i Clasenovy.

Z badatelů, zabývajících se časovým horizontem epochy krásného slohu, je třeba jmenovat především Milenu Bartlovou (nar. 19858) a Jana Royta (nar. 1955). Milena Bartlová se autorsky podílela na katalogu Mistr týnské Kalvárie²⁷⁷ a Svěťice s knihou.²⁷⁸ Na syntézy věnované českému gotickému deskovému malířství navázala knihou Poctivé obrazy (2001).²⁷⁹ Přes ohlášené radikální přístupy je kniha spíše velkorysou revizí Kropáčkova Malířství doby husitské. Autorka si práci poněkud usnadnila vymezením spodní hranice zájmu rokem 1400. Míjí tak genezi vlastního krásného slohu, k níž však poznamenává: „Předpoklad, že Mistr Třeboňského oltáře založil tradici českého krásného slohu, je kupodivu obtížné doložit v konkrétním materiálu.“²⁸⁰ Přesto rozšiřuje kategorii krásného slohu až k vrstvě post-třeboňské. Obrazy prvních dvaceti let 14. století řadí v souladu s Pešinovou tradicí do jeho druhé fáze. Zachované deskové obrazy předmětného období dělí do jednotlivých skupin, ve výsledku někdy překvapivých. Svatovítský Veraikon je například přiřazen do skupiny Madony svojšínské. V samotném textu katalogu se označení krásný sloh neobjevuje příliš často. Je však akceptována i jeho platnost v architektuře, alespoň v jednom případě – o kostele v Kostelci u Heřmanova Městce autorka píše, že „presbytář kostela se dochoval z přestavby provedené ve formách krásného slohu.“²⁸¹ Jinak je připomínána spíše tradice krásného slohu u pozdních děl. Takto je charakterizována Madona ze Slezské Ostravy: „Obraz je nejstarší u nás dochovanou památkou slezského malířství krásného slohu.“²⁸² Malíř Reininghausova oltáře užíval „záhybová schémata plně konformní s tradicí českého krásného slohu“.²⁸³ Ještě výrazněji je tato tradice explikována v dílech skupiny olomouckého oltáře sv. Kříže, to znamená u Mistra Rajhradského: „Slohovým základem ovšem zůstává (...) pevná tradice českého krásného slohu. (...) Právě olomoucký oltář sv. Kříže a svatojakubský oltář představují nejvíce vyhraněná díla tohoto historizujícího slohu.“²⁸⁴ Tato charakteristika ovšem úzce souvisí s autorčiným pokusem o revizi

²⁷⁶ Slezsko – Perla v české koruně, eds. Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas, Praha 2006, s. 57-59

²⁷⁷ Mistr týnské Kalvárie, Praha 1990, s Jaromírem Homolkou a Janem Chlábem.

²⁷⁸ Jiří Fajt – Milena Bartlová, Svěťice s knihou, Praha 1996

²⁷⁹ Milena Bartlová, Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460, Praha 2001

²⁸⁰ Ibidem, s. 115

²⁸¹ Ibidem, s. 176

²⁸² Ibidem, s. 227

²⁸³ Ibidem, s. 270

²⁸⁴ Ibidem, s. 363n.

datování klíčových děl první poloviny 15. století.

Dalším příspěvkem Mileny Bartlové k problematice umění po roce 1400 je monografie *Mistr Týnské kalvárie* (2004).²⁸⁵ I zde se samozřejmě hovoří o krásném slohu, z nějž *Mistr Týnské kalvárie* vychází²⁸⁶, ale ostatní odkazy na něj jsou nesené spíše v polemickém duchu a tónu. Příčina spočívá v tom, že publikace představuje další pokus radikálně pozměnit datování prací první poloviny 15. století. Autorka zde relativizuje i závěry Homolkovy studie *Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie z katalogu z roku 1990*²⁸⁷ a klade dobu vyučení Mistra až do doby kolem roku 1410.

Milena Bartlová se také věnuje reflexi dějin oboru, zejména problémům nacionalismu a dobové společenské objednávky. Ke statím tohoto typu patří kapitola *Moravský krásný sloh?*, publikovaná ve sborníku textů *Naše, národní umění* (2009).²⁸⁸

Z početného díla Jana Royta je třeba upozornit především na monografii *Mistra Třeboňského oltáře* (2013).²⁸⁹ V knize je podána i retrospektiva českého bádání o krásném slohu.²⁹⁰ Jinak však autor hovoří o krásném slohu spíše v souvislosti s díly v okruhu nebo následnosti Mistra. U maleb kostela sv. Apolináře v Praze shledává „krásnoslohé prvky“.²⁹¹ V hodnocení *Madony roudnické* se odvolává na Antonína Matějčka, který ji považoval za jednu z nejhodnotnějších ukázek českého „krásného“ slohu.²⁹² Jednoznačnější je hodnocení krásného slohu v ohlasu Mistra Třeboňského oltáře. Sem patří *Epitaf Jana z Jeřeně a Madona svatovítská* a v oblasti nástěnné malby práce u sv. Václava na *Zderaze v Praze, v Říčanech, Kouřimi a Morašicích*. Základní otázka, zda *Mistr Třeboňského oltáře* sám náleží již k protagonistům krásného slohu nebo je jeho předchůdcem a iniciátorem, zůstává ovšem nezodpovězena. Máme za to, že se autor v následnosti Jaromíra Homolky pokouší o spojení obojího přístupu. Kniha je pozoruhodně vyvážená, není zde jinak obvyklá převaha ikonografického a ikonologického přístupu nad ostatními aspekty výtvarného díla.

Jan Royt patří k badatelům, kteří v návaznosti na Jaromíra Homolku hledají kořeny utváření krásného slohu již v umění doby Karlovy. Dobře to ukazuje jeho příspěvek *Sochařská a malířská tvorba za vlády Jana Lucemburského a Karla IV.*, publikovaný v knize *Karel IV. Císař a český král – vizionář a zakladatel* (2016).²⁹³ Zde se zmiňují malby v kapli sv. Šimona a Judy svatovítské katedrály, prozrazující „již pokročilou fází krásného stylu“²⁹⁴, a opět malby u sv. Apolináře v Praze, kde „lze vysledovat výrazné prvky krásného slohu“.²⁹⁵ Přestože oba citované příklady lze datovat do osmdesátých let 14. století, respektive kolem 1390, jejich návaznost na monumentální umění karlovské je nepochybná.

Občas se věnuje problematice krásného slohu Ivo Hlobil, jinak se zabývající především problematikou *parléřovského sochařství*. Je spoluautorem katalogu výstavy *Krásné Madony ze Salcburku* (2019).

Z mladší generace je nutno jmenovat Michaelu Ottovou (nar. 1971) a Jana Klípu (nar. 1976).

Jan Klípa věnoval krásnému slohu svou disertační práci *Kapitoly z deskové malby krásného slohu* (2007). Za nenápadným názvem se skrývá dosud nejobsáhlejší rozbor a analýza historie užívání pojmů *internacionální styl* a *krásný sloh* především v české uměnovědné literatuře. Jeho kniha *Ymago de Praga* (2012)²⁹⁶ se ve značné šíři zabývá deskovou malbou střední Evropy ve vztahu k

²⁸⁵ Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie*. Český sochař doby husitské, Praha 2004

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 30 a jinde

²⁸⁷ *Ibidem*, s. 121

²⁸⁸ Milena Bartlová, *Moravský krásný sloh?*, In: *Naše, národní umění*, Brno 2009, s. 55-65

²⁸⁹ Jan Royt, *Mistr Třeboňského oltáře*, Praha 2013

²⁹⁰ *Ibidem*, s. 172-177

²⁹¹ *Ibidem*, s. 77

²⁹² *Ibidem*, s. 155

²⁹³ Jan Royt, *Sochařská a malířská tvorba za vlády Jana Lucemburského a Karla IV.*, In: Jiří Kuthan – Jan Royt, *Karel IV. Císař a český král – vizionář a zakladatel*, Praha 2016, s. 205-301

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 272

²⁹⁵ *Ibidem*, s. 281

²⁹⁶ Jan Klípa, *Ymago de Praga*. Desková malba ve střední Evropě 1400-1430, Praha 2012

českým zemím. Je rozdělena do kapitol věnovaných Vratislavi, Norimberku, Starobavorsku a Augsburgu, Vídni a Budínu. Překvapivě v celé práci používá termínu krásný sloh, případně druhá fáze krásného slohu, jen v té nejobecnější rovině bez bližšího vymezení a charakteristiky. To u autora brilantních analýz užívání pojmu v jeho disertační práci dosti překvapuje.

Michaela Ottová je autorkou zatím poslední výstavy věnované přímo krásnému slohu, Nad slunce krásnější – Plzeňská madona a krásný sloh (2021). Výstava se věnuje jak formování a podobě krásného slohu, tak otázkám kultu a s ním souvisejícím vznikem replik předmětného výtvarného díla. V části věnované formování krásného slohu jsou prezentována také díla parléřovská, což ukazuje, že Michaela Ottová se hlásí k svému učiteli Jaromíru Homolkovi. Doufejme, že tato výstava bude podnětem, který otevře novou diskusi o krásném slohu i z hlediska možností aplikace pojmu a jeho přesnějšího definování.

Závěr

Krásný sloh jako pojem české uměnovědné literatury vstupuje na odbornou scénu zásluhou Jaromíra Pečírky ve 30. letech 20. století. Odtud ho přejímá Antonín Matějček v úvodu korpusu Česká malba gotická. Matějčkův žák Pavel Kropáček pracovat s tímto pojmem odmítl. Termín byl rehabilitován jeho generačním vrstevníkem Jaroslavem Pešinou. Pešinova vpodstatě neproblematická, jednoduše vrstvená koncepce českého krásného slohu v deskovém malířství je v zásadě platná dodnes. Do jisté míry polemicky, ale spíše zdrženlivě se s ní vyrovnávali specialisté na ostatní obory gotické malby, Karel Stejskal a Josef Krása.

Vrstevnatější pohled na problematiku krásného slohu poskytuje jeho aplikace na dějiny gotického sochařství. Albert Kutal vytvořil model počítající se dvěma hlavními autorskými okruhy, respektive s dvojicí hlavních sochařských osobností. Oproti jisté míře autonomnosti tohoto modelu postavil Kutalův nástupce Jaromír Homolka tezi o významném sepětí krásného slohu a pražského hutního sochařství i řezbářství. Obě koncepce jsou dodnes živé, především v pracích žáků Jaromíra Homolky.

Zcela specifická je situace při aplikaci pojmu na dějiny gotické architektury. Zde se užití pojmu krásný sloh omezuje opravdu pouze na české prostředí. Prakticky jediným badatelem, který pojem ve vztahu k architektuře používal, byl Dobroslav Líbal (a v několika statích Jaromír Homolka). Líbal však nikdy exaktně nedefinoval, co přesně pod pojmem krásný sloh v architektuře rozumět. Mladší a současní badatelé v interpretaci krásného slohu zůstávají na pozicích předchozí generace. Čas pro novou syntézu patrně dosud nenastal. V době nedávné až současné se však uskutečnilo několik reprezentativních výstav, které by mohly odbornou diskusi o platnosti pojmu a potřebě jeho přesnějšího definování opět otevřít.

Bibliografie:

- Bakoš, J.: Konceptie dejín stredovekého dreveného sochárstva Slovenska do polovice 15. storočia, *Umění XXVII*, 1979, s. 322-345, 427-452
- Bartlová, M.: Poctivé obrazy, Praha 2001
- Bartlová, M.: Mistr Týnské kalvárie, český sochař doby husitské, Praha 2004
- Bartlová, M.: Naše, národní umění, Brno 2009
- Belting, H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981
- Belting, H.: Bild und Kult, München 1990
- Belting, H.: Konec dějin umění, Praha 2000
- Białostocki, J.: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte), Berlin 1972
- Braune, H. - Wiese E.: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Leipzig 1929
- Clasen, K. H.: Die Gotische Baukunst, Wildpark-Potsdam 1930
- Clasen, K. H.: Deutsche Gewölbe der Spätgotik, Berlin 1958
- Clasen, K. H.: Der Meister der Schönen Madonnen, Berlin 1974
- České umění gotické 1350-1420, Praha 1970
- Dějiny českého výtvarného umění I, Praha 1984
- Der schöne Stil – Prag um 1400 (Ausstellungskatalog), Wien 1990
- Die Parler und der schöne Stil 1, 2, 3 (hsg. von Anton Legner), Köln 1978
- Die Parler und der schöne Stil 4 (hsg. von Anton Legner), Köln 1980
- Die Parler und der schöne Stil. Resultatband (hsg. von Anton Legner), Köln 1980
- Fajt, J. - Bartlová, M.: Svěťice s knihou, Praha 1996
- Fajt, J. - Royt, J.: Několik poznámek k výstavě Mistra týnské Kalvárie, *Umění XXXIX*, 1991, s. 355-361
- Frankl, P.: Gothic Architecture, Harmondsworth 1962
- Gotik in Böhmen (hsg. von K. M. Swoboda), München 1969
- (recenze) Gotik in Böhmen, München 1969, *Umění XIX*, 1971, s. 358-401 (V. Kotrba, J. Pešina, J. Homolka, K. Stejskal, J. Krása)
- Grodecki, L.: Architektur der Gotik, Stuttgart 1974
- Großmann, D.: Schöne Madonnen, Ausstellungskatalog Salzburg 1966
- Großmann, D.: Der Begriff "Schöner Stil" und andere Bemerkungen zur Ausstellung, In: Die Parler 4, S. 191-197
- Hamman, R.: Geschichte der Kunst, Berlin 1933
- Hamsík, M.: Malířská technika a restaurace Madony ze Svojšína, *Umění X*, 1962, s. 450-455
- Hamsík, M.: Protivínská deska a počátky techniky krásného slohu, *Umění XVII*, 1969, s. 584-585
- Historická inspirace. Sborník k poctě Dobroslava Líbala, Praha 2001
- Hlobil, I.: Životní jubileum Jaromíra Homolky, *Umění XXXIV*, 1986, s. 546-547
- Homolka, J.: Madona ze Svojšína, *Umění X*, 1962, s. 425-449
- Homolka, J.: K problematice české plastiky 1350-1450, *Umění XI*, 1963, s. 414-448
- Homolka, J.: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, Praha 1976
- Homolka, J.: Poznámky k Třeboňskému mistrovi, *SPFFBU F 23/24*, 1979, s. 25-33
- Homolka, J.: Sochařství, In: Praha středověká, Praha 1983, s. 357-489
- Homolka, J.: Středověké umění kolem roku 1400, In: Ján Bakoš (ed.), Kontexty českého a slovenského umenia, Bratislava 1988, s. 33-43
- Homolka, J.: Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400 – Einige Bemerkungen, In: Götz Pochat – Brigitte Wagner (hsg.), Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV, 1990, S. 174-181
- Homolka, J.: Královská kaple Věch svatých na Pražském Hradě, In: Dalibor Prix (ed.): Pro arte. Sborník k poctě Ivo Hlobila. Praha 2002, s. 141– 146

- Homolka, J.: Příspěvek k dějinám české architektury krásného slohu (kolem roku 1400). K slohové situaci tzv. Sloupové síně Pražského Hradu, In: Lenka Bobková / Mlada Holá (ed.): Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám. Praha – Litomyšl 2005, s. 265 – 271
- Kalina, P. - Kořátko, J.: Praha 1310-1419, Praha 2004
- Kapitoly z českého dějepisu umění II (ed. R. Švácha), Praha 1987
- Karel IV, císař z Boží milosti (ed. J. Fajt), Praha 2006
- Kletzl, O.: Die Junker von Prag in Strassburg, Frankfurt/M. 1936
- Klípa, J.: Kapitoly z deskové malby krásného slohu, disertační práce, Praha 2007 (nepubl.)
- Klípa, J.: Tradice českého myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal, In: V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala, Praha 2011, s. 98-113
- Klípa, J.: Ymago de Praga, Praha 2012
- Kotrba, V.: Zpráva o přednášce prof. Dr. K. H. Clasena, Umění VII, 1959, s. 79
- Krása, J.: 65 let Jaroslava Pešiny, Umění XXV, 1977, s. 549-551
- Kropáček, P.: Malířství doby husitské, Praha 1946
- Kutal, A.: Krásná sv. Kateřina v kostele sv. Jakuba v Jihlavě, Umění XIII, 1940-1, s. 88-90
- Kutal, A.: Moravské sochařství 14. a první poloviny 15. století, Umění XIII, 1940-1, s. 297-315
- Kutal, A.: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě, Praha 1942
- Kutal, A.: O Mistru Krumlovské Madony, Umění V, 1957, s. 29-63
- Kutal, A.: České sochařství kolem roku 1400 a alpské země, Umění V, 1957, s. 301-315
- Kutal, A.: Madona ve Šternberku a její mistr, Umění VI, 1958, s. 111-150
- Kutal, A.: Padesát let Jaroslava Pešiny, Umění X, 1962, s. 208-209
- Kutal, A.: České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962
- Kutal, A.: K problému horizontálních Piet, Umění XI, 1963, s. 321-359
- Kutal, A.: K problému krásných madon, Umění XIV, 1966, s. 433-460
- Kutal, A.: Pieta ve farním kostele v Dlouhé Vsi, Sborník Národního Muzea v Praze, řada A, XXI, 1967, s. 247-252
- Kutal, A.: Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietas, Umění XX, 1972, s. 485-520
- Kutal, A.: České gotické umění, Praha 1972
- Kutal, A.: Ein neues Buch über die Skulptur des schönen Stils, Umění XXIII, 1975, s. 544-567
- Kutal, A.: Gotické sochařství, In: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984
- Kutal A. - Líbal, D. - Matějček A.: České umění gotické, Praha 1949
- Líbal, D.: Zlatokorunský klášter, Praha 1941
- Líbal, D.: Pražské gotické kostely, Praha 1946
- Líbal, D.: Gotická architektura v Čechách a na Moravě, Praha 1948
- Líbal, D.: Klášter Zlatá Koruna, Praha 1949
- Líbal, D.: Architektura románská; Architektura gotická, In: Architektura v českém národním dědictví, Praha 1961
- Líbal, D.(- *Wirth, Z - Kubíček, A*): Výzkum architektonických památek, tamtéž
- Líbal, D.(- *Reml, L.*): Polička, Praha 1961
- Líbal, D.: Pasportizace historických objektů v Praze, Pražský sborník historický, 1965, s. 83-93
- Líbal, D.: Profesor Josef Cibulka (nekrolog), Architektura ČSSR 27, 1968, s. 325
- Líbal, D.: Starobylá města v Československu, Praha 1970
- Líbal, D.(- *Dostál, O. a kol.*): Československá historická města, Praha 1974
- Líbal, D.: Recenze: J. Kuthan, Gotická architektura v jižních Čechách, Praha 1975, Umění XXIV, 1976, s. 565n.
- Líbal, D.: Prag und Böhmen (Die Baukunst), In: Die Parler 2, Köln 1978, S. 619-642
- Líbal, D.: Evropská gotická architektura v době Karlově, Umění XXVII, 1979, s. 17-29
- Líbal, D.: Gotická architektura na Moravě v době Karlově a Václavově se zřetelem k Olomouci, In: Historická Olomouc a její současné problémy, Olomouc 1979, s. 81-86
- Líbal, D.: Grundfragen der Entwicklung der Baukunst im Böhmischem Staat, In: Die Parler 4, Köln

- 1980, S. 171-174
- Líbal, D.: Architektura, In: Praha středověká, Praha 1983
- Líbal, D.- Líbalová, V.: Gotická architektura středních Čech, Praha 1983
- Líbal, D.: Architektura doby Karlovy v českých zemích, In: Karolus Quatrus, Praha 1984, s. 347-367
- Líbal, D.: Gotická architektura, In: Dějiny českého výtvarného umění I/1, Praha 1984
- Líbal, D.: Recenze: Umělecké památky Čech I-IV, Umění 32, 1984, s. 360-363
- Líbal, D.: Burgen und Festungen in Europa, Hanau 1993
- Líbal, D. - Macek, P. - Lišková, A.: Kostel sv. Mikuláše v Čechovicích na Horšovskotýnsku, evropská záhada gotické architektury, Zprávy památkové péče 2/1993, s. 48-54
- Líbal, D.: Jan synovec Staňkův - Hans Krumenauer, Acta UC Ph. et H. 3-4/1994, s. 209-211
- Líbal, D.: Katalog gotické církevní architektury, In: Gotika v západních Čechách, Praha 1995
- Líbal, D.(spoluautor): Umělecké památky Prahy - Staré Město, Josefov, Praha 1996
- Líbal, D.- Muk, J.: Staré Město Pražské, Praha 1996
- Líbal, D.(spoluautor): Umělecké památky Prahy - Nové Město, Vyšehrad, Praha 1997
- Líbal, D.- Zahradník, P.: Katedrála svatého Víta na Pražském Hradě, Praha 1999
- Líbal, D. - Líbal, P.: Architektonické proměny Prahy v jedenácti stoletích, Praha 2000
- Líbal, D.: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001
- Matějček, A.: Česká malba gotická, Praha 1938
- Mencl, V.: Středověká architektura na Slovensku, Praha 1937
- Mencl, V.- Menclová, D.: O účasti Slovenska na vzniku pozdně gotické architektury, Umění XII, 1938
- Mencl, V.- Menclová, D.: Český hrad v době Václava IV, Umění XIV, 1942
- Mencl, V.: Gotická tvář české vesnice, Umění XVII, 1944-5
- Mencl, V.: Česká architektura doby lucemburské, Praha 1948
- Mencl, V.: Trojí sloh Petra Parléře, Umění XVII, 1949, s. 249-278
- Mencl, V.: Tisíc a sto let české stavební tvorby, Praha 1957
- Mencl, V.: Plzeň. Sedm kapitol z její výtvarné minulosti, Plzeň 1962
- Mencl, V.: Praha, Praha 1969
- Mencl, V.: Výtvarný vývoj středověkých omítek, Praha 1969
- Mencl, V.: Podunajská reforma gotické katedrály, Umění XVII, 1969, s. 301-331
- Mencl, V.: Města, hrady, zámky, Praha 1970
- Mencl, V.: Poklasická gotika jižní Francie a Švábska a její vztah ke gotice české, Umění 19, 1971, s. 217-253
- Mencl, V.: České středověké klenby, Praha 1974
- Mencl, V.: O původu byzantské architektury, Umění 23, 1975, s. 418-436
- Mencl, V.: Der Parlerstil Gmündener Meister, Umění XXV, 1977, s. 477-488
- Mencl, V.: Architektura, In: Pozdně gotické umění v Čechách, Praha 1978
- Mencl, V.: Lidová architektura v Československu, Praha 1980
- Mistr týnské Kalvárie (katalog výstavy NG), Praha 1990
- Muk, J.: Konstrukce a tvar středověkých kleneb, Umění XXV, 1977
- Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400-1550, Brno – Olomouc 1999-2002
- Opitz, J.: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků, Praha 1935
- Opitz, J.: Krucifix „krásného slohu“ v Jílovém, Volné směry XXXIII, 1937, s. 74-77
- Parléřovské umění z Porýní (katalog výstavy), Praha – Köln 1983
- Pečírka, J.: Středověké sochařství v Čechách, Umění V, 1933, s. 196-225
- Pečírka, J.: K dějinám sochařství v lucemburských Čechách, Český časopis historický XXXIX, 1933, s. 12-35
- Pečírka, J.: O krásných Madonách, Volné směry 37, 1941/2, s. 14-26, 38-43
- Pešina, J.: Stefan Lochner a malířská škola v Kolíně nad Rýnem, Praha 1942
- Pešina, J.: Gotická nástěnná malba v zemích českých I, 1300-1350, Praha 1958
- Pešina, J.: Šedesát let Alberta Kutala, Umění XI, 1963, s. 407-410

- Pešina, J.: K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu, *Umění XII*, 1964, s. 29-36
- Pešina, J.: Zur Frage der Chronologie des „Schönen Stils“ in der Tafelmalerei Böhmens, *SPFFBU F 14-15*, 1971, s. 167-191
- Pešina, J.: Česká gotická desková malba, Praha 1976
- Pešina, J.: Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des schönen Stils in Böhmen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 29*, 1976, S. 29-52
- Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia (ed. Jana Hrbáčová), Olomouc 2017
- Pinder, W.: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, Wildpark – Potsdam 1929
- Plátková, Z.: Nástěnné malby v kostele sv. Václava na Zderaze, *Umění XXVII*, 1979, s. 215-226
Praha středověká, Praha 1983
- Royt, J.: K sedmdesátinám prof. Jaromíra Homolky, *Umění XLIV*, 1996, s. 461-462
- Royt, J.: Mistr třeboňského oltáře, Praha 2013
- Schmidt, G.: Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23*, 1970, S. 108-153
- Schöne Madonnen 1350-1450 (hsg. von Johann Neuhardt), Salzburg 1965
- Schultes, L.: Der Meister von Großlobming und die Wiener Plastik des Schönen Stils, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 39*, 1986, S. 1-40
- Schwarz, M. V. : Die Schöne Madonna als komplexe Bildform, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 47/48*, 1993/4
- Sigismundus Rex et Imperator (ed. Philip von Zabern), Budapest 2006
- Slezsko – perla v české koruně, Praha 2006
- Stejskal, K.: Nástěnné malby v Morašicích a některé otázky českého umění z konce 14. století, *Umění VIII*, 1960, s. 135-160
- Swoboda, K. M.: Peter Parler, Wien 1941
- Swoboda, K. M.: Die Spätgotik (Geschichte der bildenden Kunst in 8 Bänden, Bd. 3), Wien und München 1978
- Švácha, R.: Vývoj dějepisu umění I, Praha 1980
- Vídeňská gotika (katalog NG), Wien 1992
- Všetečková, Z.: Středověká nástěnná malba ve středních Čechách, *Průzkumy památek VI*, 1999
- Wittlich, P.: Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled, Praha 1992