

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Michaela Dvořáková

**Metoda Karla Chytila
sledovaná na výběru jeho prací o českém
středověkém umění**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

Praha 2024

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci s názvem „Metoda Karla Chytila sledovaná na výběru jeho prací o českém středověkém umění“ zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 6. května 2024

Michaela Dvořáková

Bibliografická citace

Metoda Karla Chytila sledovaná na výběru jeho prací o českém středověkém umění [rukopis]: bakalářská práce / Michaela Dvořáková; vedoucí práce: doc. Ph.Dr. Viktor Kubík, Ph.D. -- Praha, 2024. -- 268 s.

Anotace

Hlavním tématem této práce je vystihnout způsob uvažování a definovat uměleckohistorickou metodu Karla Chytila v jeho statích o českém středověkém umění. Mým záměrem je nalézt východiska a případné proměny této metody v kontextu soudobého studia dějin umění, především se zaměřením na vídeňskou školu dějin umění a proměňující se vliv pozitivismu. Na výběru několika prací napsaných v rozmezí téměř padesáti let bych chtěla nejen přesněji charakterizovat Chytilovy postupy a vývoj uvažování, ale také blíže představit práce samotné – důvod jejich vzniku, dobové přijetí a význam i přínos, který pro české prostředí měly.

Klíčová slova

Karel Chytil, metody dějin umění, středověké umění, vídeňská škola dějin umění, historiografie

Abstract

The main theme of this thesis is to capture the way of thinking of Karel Chytil and to define his art historical method in his essays on Czech medieval art. My intention is to find the basis and possible transformations of this method in the context of contemporary art history studies, especially focusing on the Vienna school of Art History and the changing influence of positivism. Based on a selection of several works written over a period of almost fifty years, I would like not only to characterize more precisely Chytil's methods and the development of his consideration, but also to introduce the essays themselves – the circumstances of their creation, their contemporary reception, and the significance and contribution they made to the Czech environment.

Keywords

Karel Chytil, methods of art history, medieval art, Vienna School of Art History, historiography

Počet znaků (včetně mezer): 237 953

Poděkování

Na prvním místě patří poděkování vedoucímu mé bakalářské práce, panu doc. Ph.Dr. Viktoru Kubíkovi, Ph.D., a to za trpělivost při odborném i pedagogickém vedení, stejně jako za celkovou podporu a cenné připomínky, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

Dále bych chtěla poděkovat panu prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, Ph.D., DSc. za poskytnuté konzultace a četná doporučení odborné literatury.

V neposlední řadě náleží poděkování mým nejbližším.

Obsah

Úvod.....	1
1. Karel Chytil – životopis a oblasti jeho aktivity	3
1.1. Přehled literatury a pramenů ke Karlu Chytilovi	3
1.2. Profesionální životopis.....	6
1.3. Oblasti badatelské aktivity	11
1.4. Soukromý život	15
2. Metodologická východiska práce Karla Chytila	17
2.1. Český dějepis umění v období počátků Chytilova působení	17
2.2. Positivistické koncepce podnětné pro Karla Chytila	28
2.3. Možné podněty z Vídeňské školy dějin umění	33
3. Vývoj metody Karla Chytila v jeho statích o středověkém umění	40
3.1. Obrazy karlístejnské v Belvedere vídeňském (1879).....	41
3.2. Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského (1885)	49
3.3. Petr Parlář a mistři gmündští (1886)	78
3.4. Vývoj miniaturního malířství za doby králů rodu Jagellonského (1896)	91
3.5. Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst in Kaiser-Friedrich-Museum (1907).....	105
3.6. Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese (1918)	111
3.7. Umění české na počátku XV. století (1929/1930)	122
Závěr.....	132
Obrazová příloha	135
Seznam vyobrazení	233
Seznam použité literatury.....	242

Úvod

Karla Chytila lze vyzdvihnout jako významnou osobnost českého dějepisu umění z mnoha důvodů. Během svého života byl součástí řady důležitých projektů – spolupodílel se na založení Uměleckoprůmyslového musea v Praze, vybudoval Ústav pro dějiny umění na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy.¹ V rámci své badatelské činnosti postupně dokázal reflektovat nezměrné množství témat, především z českého středověkého umění, výrazně se také zapsal v oblasti památkové péče. Svým dílem, pedagogickým působením i vědeckým odkazem povznesl úroveň základů českých dějin umění.²

Neméně působivé je sledovat Chytilovu práci z hlediska vývoje jím používaných metod. Obecně je sice uváděn jako hlavní osobnost českých dějin umění v období pozitivismu,³ nicméně již jeho současníci a spolupracovníci oceňovali skutečnost, že Chytilův pohled nikdy nebyl stroze teoretický⁴ a navíc na počátku 20. století, tedy přibližně uprostřed své vědecké dráhy, dokázal doplnit a rozšířit své postupy o nové, moderní metody a ty pak aplikovat a prohlubovat v jednotlivých studiích.⁵

Záměrem této práce je postihnout na základě metodologické analýzy vybraných statí vývoj přístupu Karla Chytila k českému středověkému umění a uvést jeho uvažování o umělecko-historickém materiálu do širších souvislostí.

První kapitola předkládá základní mezníky Chytilovy profesní i badatelské činnosti, do značné míry tak nastiňuje výchozí kontext dále pojednávaných studií. K hlubšímu pochopení paralel a návazností metody Karla Chytila na starší českou i zahraniční umělecko-historickou tradici slouží především kapitola druhá, vykládající jeho možná metodologická východiska, se zvláštním zaměřením na český dějepis umění, podněty z pozitivismu a potenciální vliv Vídeňské školy dějin umění.

¹ V době Chytilova nástupu roku 1911 nesla katedra název c.k. Kabinet pro dějiny umění. V akademickém roce 1914/15 bylo ustanoveno další pracoviště, Seminář dějin umění. Roku 1922 vzniklo jeho II. oddělení, tentokrát pod vedením Vojtěcha Birnbauma, a zároveň byl celý uměleckohistorický institut při Filosofické fakultě Univerzity Karlovy přejmenován na Ústav pro dějiny umění. Nicméně sám Karel Chytil označení Ústav používal již před jeho oficiálním potvrzením. Viz KORESPONDENCE THON, 21.5.1921.

² MATOUŠ 1954, 190.

³ KRÁSA 1986, 172.

⁴ KRÁSA 1986, 174.

⁵ MATĚJČEK 1935, 10.

Ústřední část této práce, tedy samotné rozборы vybraných studií, propojuje závěry obou předchozích kapitol. Kromě dobového zasazení každého z textů, užití metody a přínosu, který pro vývoj oboru dějin umění představovaly, sleduje také jejich obsahovou stránku – třetí kapitola tak zahrnuje i dílčí exkursy do řady témat z oblasti středověkého umění. Srovnáním umělecko-historických názorů a představ Karla Chytila a jeho vrstevníků se závěry novější odborné literatury tudíž mohou tyto rozборы ilustrovat proměny vnímání a poznání konkrétních uměleckých děl i větších vývojových etap z oblasti českého středověkého umění.

1. Karel Chytil – životopis a oblasti jeho aktivity

První, úvodní kapitola je zaměřena na Chytilův životopis, a to z několika hledisek. Vzhledem k hlavnímu tématu této práce je logické zpracovat a popsat okruh jeho badatelské činnosti. Pro naznačení ucelenějšího obrazu Chytilovy osobnosti je do této části zařazena i pasáž pojednávající o jeho studiu a následném profesním vývoji a podkapitola věnující se velmi stručně osobnímu životu.

1.1. Přehled literatury a pramenů ke Karlu Chytilovi

Nejstarší informace o životě, vzdělání a badatelském i profesním zaměření Karla Chytila lze nalézt ve 12. svazku Ottova slovníku naučného z roku 1897.⁶ Autorem hesla byl František Xaver Jiřík a celková obsáhlost textu věnovaného tehdy čtyřicetiletému K. Chytilovi snad naznačuje, nakolik byl již v té době uznávanou, respektovanou osobností, přinejmenším v oblasti dějin umění a uměleckého průmyslu.

Texty z první poloviny 20. století především zastupují dílčí články z *Ročenek Kruhu pro pěstování dějin umění*. Jako zakládající člen „*Kruhu*“ a dlouholetý předseda byl Karel Chytil připomínán zejména ve výročních člancích svých přátel a kolegů,⁷ jeho celoživotní úsilí pak bylo shrnuto v rozsáhlém nekrologu předneseném Antonínem Matějčkem, který byl otištěn v *Ročence* za rok 1934.⁸ *Ročenky* za léta 1917, 1926/27 a 1934 také postupně uveřejnily podrobný přehled Chytilovy bibliografie, sestavený Zdeňkem Wirthem a Emanuelem Pochem.⁹

Z. Wirth byl dále autorem vzpomínkového textu o Karlu Chytilovi v *Českém časopisu historickém* z roku 1934,¹⁰ připomněl ho i v dalším článku z poloviny 30. let, uveřejněném ku příležitosti padesátého výročí založení Uměleckoprůmyslového musea v Praze.¹¹

Zřejmě dosud nejucelenější shrnutí života a badatelské dráhy K. Chytila podal Josef Krása v *Kapitolách z českého dějepisu umění I*, jako velmi přínosnou pro celkové poznání dobového historického i kulturního kontextu lze shledat také stat' Rostislava Šváchy,

⁶ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK).

⁷ JIŘÍK 1918, 3–6; HARLAS 1928, 3.

⁸ MATĚJČEK 1935, 3–15.

⁹ WIRTH 1918, 6–11; WIRTH 1928, 4–6; POCHE / WIRTH 1935, 13–15.

¹⁰ WIRTH 1934, 662–664.

¹¹ WIRTH 1935, 317–326.

uverejňnou ve stejné publikaci.¹² Oba texty přináší vzhledem k časovému odstupu již nezaujatý pohled na Karla Chytila a snaží se o větší objektivitu než některé komentáře jeho žáků a spolupracovníků.

Za nejnovější příspěvek k této problematice je možné považovat knihu *Století ústavu pro dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy* z roku 2020.¹³ Kromě stručného medailonu¹⁴ je zde K. Chytil představen v několika kapitolách, především optikou universitních dějin a v kontextu založení a vývoje Ústavu pro dějiny umění.¹⁵

Řadu nových, nečekaných informací, zejména z Chytilova mládí a doby vysokoškolských studií, poskytuje několik jeho článků ze 30. let. Rozsáhlá stať sepsaná k oslavě 70. narozenin jeho dlouholetého přítele, Karla Boromejského Mádlu,¹⁶ v řadě pasáží objasňuje některé z klíčových událostí Chytilova studia a přibližuje jeho cestu k dějinám umění. Tento text nebyl dosud využit autory, kteří se Karlem Chytillem zabývali. V dalších statích lze nalézt podrobnosti k rodinným poměrům nebo vzpomínky na první léta K. Chytila v Praze po zakončení university.¹⁷

V tomto ohledu byly samozřejmě velmi nápomocné také archivní dokumenty, které se mi podařilo dohledat v Literárním archivu Památníku národního písemnictví a v Archivu Univerzity Karlovy. Památník národního písemnictví schraňuje především korespondenci K. Chytila, a to od poloviny 80. let 19. století až do jeho smrti v roce 1934. Dochované dopisy, pohlednice, vzkazy a navštívenky jsou cenným svědectvím o životě Karla Chytila v několika rovinách. Ilustrují jeho působení v Uměleckoprůmyslovém museu,¹⁸ organizování záležitostí souvisejících s vedením *Kruhu pro pěstování dějin umění*,¹⁹ pedagogickou činnost na Akademii výtvarných umění i v rámci Filozofické

¹² KRÁSA 1986, 172–178; ŠVÁCHA 1986, 141–159.

¹³ BIEGEL 2020.

¹⁴ MAREŠOVÁ 2020, 100–106.

¹⁵ MURÁR 2020a, 83–93, 94–99, 108–119; MURÁR 2020b, 126–232; KOUKAL 2020, 243, 248, 278; JOHANIDESOVÁ 2020a, 333, 334, 363; JOHANIDESOVÁ 2020b, 416, 454–456, 468–469.

¹⁶ CHYTIL 1930a, 3–14.

¹⁷ CHYTIL 1930b, 56–60.

¹⁸ KORESPONDENCE DOKOUPIL, 25.10. 1888, 5.1. 1891, 7.1. 1891; KORESPONDENCE ČERMÁK, 5.3. 1891; KORESPONDENCE HLÁVKA, 16.7. 1895, 13.1. 1898.

¹⁹ KORESPONDENCE HOFMAN; KORESPONDENCE JAROŠ-GAMMA, 9.12. 1917; KORESPONDENCE MÁDL; KORESPONDENCE WAGNER. V případě Jana Hofmana, K.B. Mádlu a Václava Wagnera jde o korespondenci o příspěvcích do *Ročenky*, případně obsahuje zmínky o přednáškách a obecné organizaci a je natolik rozsáhlá, že nemá význam udávat konkrétní data jednotlivých dopisů.

fakulty.²⁰ V neposlední řadě poskytují jedinečný vhled do Chytilova soukromého života,²¹ v některých případech dokládají jeho kontakty s významnými českými osobnostmi přelomu 19. a 20. století.²²

V Archivu Univerzity Karlovy je naopak v nezpracovaném fondu uložena pozůstalost K. Chytila.²³ Ta sestává z deseti kartonů písemností nejrůznějšího typu, jako jsou zápisy z přednášek, koncepty dopisů, rukopisy publikací, nákresy, osobní poznámky, z části se jedná o oficiální korespondenci, například s vedením České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění nebo s Radou královského hlavního města Prahy.

Pro potřeby své práce jsem využila hlavně archiválie z prvního kartonu, kde se nalézají dokumenty ze 70. a 80. let 19. století. Díky dochovaným materiálům tak bylo možné částečně vysledovat, kteří autoři a badatelé K. Chytila prokazatelně ovlivnili v době studia a v počátcích jeho badatelské dráhy.

Neopomenutelným zdrojem jsou nepochybně přímo jednotlivé Chytilovy studie. V následujícím textu je reflektováno velké množství jeho prací od konce 70. let 19. století, až do poloviny 30. let století 20., pro jejich dohledání a obecný přehled byla velmi nápomocná již zmíněná bibliografie uveřejněná ve třech sešitech *Ročenky*.

V části sledující možná metodologická východiska K. Chytila jsem kromě již zmíněných pramenů vycházela do značné míry z děl uvedených teoretiků a historiků umění, dále zejména z hesel několika svazků Ottova slovníku naučného, *Kapitol z českého dějepisů umění I a II*,²⁴ publikací Jiřího Kroupy,²⁵ Petra Wittliche,²⁶ Udo Kultermanna,²⁷ a dalších drobnějších textů.

Další literatura, která reaguje na Chytilovy spisy o českém středověkém umění a dále rozvíjí pojednávaná témata, je vždy uvedena v poznámkách příslušné kapitoly.

²⁰ KORESPONDENCE MÁDL, 14.7. 1924; KORESPONDENCE WAGNER, 21.5. 1930; KORESPONDENCE THON, 21.5. 1921.

²¹ KORESPONDENCE FRANTA, 20.5. 1927; KORESPONDENCE HOFMAN; KORESPONDENCE MÁDL; OZNÁMENÍ 1918; ÚMRTNÍ OZNÁMENÍ 1934.

²² KORESPONDENCE ČECH; KORESPONDENCE HEYDUK, 6.6. 1915; KORESPONDENCE HILBERT, 12.2. 1929; KORESPONDENCE HLÁVKA; KORESPONDENCE JIRÁSEK, 24.8. 1901; KORESPONDENCE MYSLBEK, 26.7. 1908.

²³ POZŮSTALOST AUK.

²⁴ CHADRABA 1986; CHADRABA 1987.

²⁵ KROUPA 2010.

²⁶ WITTLICH 2015.

²⁷ KULTERMANN 1996.

1.2. Profesní životopis

Přesto, že se Karel Chytil [I/II-1] narodil 18.4. 1857 v Praze,²⁸ dětství a mládí strávil v Chrudimi. Vystudoval místní gymnázium, kde se poprvé začal zajímat o dějiny umění, jak odhalují jeho nově nalezené vzpomínky.²⁹ Po úspěšném složení maturitní zkoušky roku 1875 pokračoval ve studiu na Filosofické fakultě dnešní Karlovy, tehdejší Karlo-Ferdinandovy univerzity. Mezi lety 1875 a 1878 se pod vedením Josefa Kalouska, Otakara Hostinského, Jaroslava Golla a Václava Vladivoje Tomka připravoval na učitelskou dráhu se zaměřením na obory dějepis a zeměpis.³⁰

V odborné literatuře věnující se Karlu Chytilovi se obecně traduje, že během této etapy se poprvé, a pouze okrajově, seznámil s dějinami umění, a to prostřednictvím přednášek z estetiky od Otakara Hostinského.³¹ Z Chytilových vlastních vzpomínek zachycených v rámci článku o K.B. Mádlovi z roku 1930 ovšem vyplývá, že se o obor zajímal již dříve, během universitních let navíc docházel na umělecko-historická cvičení vedená Alfredem Woltmannem.³²

Studium uzavřel ročním pobytem na Vídeňské univerzitě. Všeobecně rozšířená verze Chytilova životopisu opět uvádí, že přednášky Moritze Thausinga, jehož kurz dějin umění ve Vídni mezi lety 1878 a 1879 navštěvoval, ho definitivně nadchly pro tento obor a změnily jeho budoucí profesní směřování.³³ On sám se o této periodě ovšem vyjadřoval zcela jinak, doslova uvedl, že po příchodu na proslulý institut pocíťoval spíše zklamání.³⁴ Poněkud humorně vyznívají jeho vzpomínky na tehdejší tři čelní osobnosti Vídeňské školy dějin umění – Rudolfa von Eitelbergera, zmiňovaného Morize Thausinga a Huberta Janitschka. Tuto až legendární trojici popsal velmi přímočaře slovy „*Eitelberger byl již neduživý, hlavní slovo vedl Moric Thausing, afektovaný a již znervosnělý (utopil se r. 1884 v Litoměřicích, z jichž okolí pocházel, v Labi v záchvatu*

²⁸ Paradoxně jedna z prvních biografických statí o Karlu Chytilovi, heslo Františka Xavera Jiříka v Ottově slovníku z roku 1897, uvádí jeho datum narození o den dříve, tedy 17.4. 1857. Jak vyplývá z archivních dokumentů i dalších odborných textů, jedná se o chybu, která se v žádné jiné literatuře neopakuje. Viz OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); srov. KONSKRIPČNÍ PŘIHLÁŠKA 1830–1910; WIRTH 1934, 662; KRÁSA 1986, 172.

²⁹ CHYTIL 1930a, 4.

³⁰ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); WIRTH 1934, 662.

³¹ KRÁSA 1986, 172.

³² CHYTIL 1930a, 4.

³³ MATĚJČEK 1935, 5; KRÁSA 1986, 172.

³⁴ CHYTIL 1930a, 4.

choromyslnosti) a novou generaci zastupoval soukromý docent Hubert Janitschek, jenž občas jsa churav, častěji vynechával přednášky, jež, jak se zdálo, jej namáhaly“.³⁵

Jeho spolužáky a dalšími Thausingovými posluchači ve stejné době byli i další později významní historici umění a kritici umění – Alfred von Wurzbach, Franz Wickhoff, Alois Riegl nebo Heinrich Thode.³⁶ Ačkoliv poměry na Vídeňské univerzitě patrně K. Chytila nenadchly,³⁷ velmi ho oslovily umělecké sbírky, které rakouská metropole na přelomu 70. a 80. let 19. století schraňovala.³⁸ Ve svých vzpomínkách zmiňoval obrazárnu v horní části Belvederu, ambrasskou sbírku, atmosféru budování dnešního Umělecko-historického musea, nebo Albertinu, „v níž tehda vládl Thausing“.³⁹

Po návratu do Čech se K. Chytil stal učitelem na české reálné škole v Ječné ulici⁴⁰ a roku 1882 získal titul doktora filosofie.⁴¹ V té době také začal publikovat – prvním uveřejněným článkem byl již roku 1879 text *Obrazy karlštejnské v Belvedere vídeňském*, který vyšel v *Památkách archaeologických*.⁴²

Zásadní zlom přišel v polovině 80. let 19. století, kdy byl Obchodní a živnostenskou komorou pověřen, aby založil a následně se podílel na vedení Umělecko-průmyslového musea.⁴³ [I/II-2] Tam následně 10 let působil jako kustod, roku 1895 byl jmenován ředitelem a instituci opustil až roku 1911.⁴⁴ Příležitost vést tento nový institut pro Karla Chytila znamenala nejen možnost vybudovat moderní musejní ústav podle evropských vzorů, ale i rozšířit veřejné povědomí o užitém umění, designu, uměleckém řemeslu.⁴⁵ Dlouholetá instalace Lannovy sbírky v Rudolfinu, první budově musea,⁴⁶ systematická a pečlivá katalogizace musejních předmětů, pořádání retrospektivních výstav – to vše dokládá Chytilovu snahu o zpřístupnění a popularisaci užitého umění.⁴⁷ Vedení musea mu zároveň umožnilo být v intenzivním a blízkém kontaktu s jednotlivými

³⁵ CHYTIL 1930a, 4.

³⁶ MATĚJČEK 1935, 5.

³⁷ CHYTIL 1930a, 4.

³⁸ CHYTIL 1930a, 4.

³⁹ CHYTIL 1930a, 4–5.

⁴⁰ Sám ovšem uvedl, že byl pouze suplentem zeměpisu a dějepisu. CHYTIL 1930b, 57.

⁴¹ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK).

⁴² CHYTIL 1879, 266–270.

⁴³ CHYTIL 1930a, 7; WIRTH 1935, 318.

⁴⁴ WIRTH 1934, 662; MATĚJČEK 1935, 11.

⁴⁵ WIRTH 1935, 321–322, 324.

⁴⁶ WIRTH 1935, 318, 323.

⁴⁷ Tato činnost také odpovídá původnímu účelu musea, tedy aby se „umělecký průmysl povzbudil prostředky umění a vědy a krasochut' v řemeslech a průmyslu šlechtila“. Viz WIRTH 1935, 318.

uměleckými díly, což se pozitivně projevilo jak na vývoji jeho metodologického uvažování, tak na budoucích umělecko-historických publikacích o materiálu z nejrůznějších historických období.⁴⁸

Významnou událostí 90. let 19. století byla pro Karla Chytila nepochybně účast na jubilejní zemské výstavě, kde se podílel na organizaci umělecké retrospektivní expozice se zaměřením na knižní a deskovou malbu.⁴⁹ Dále byl roku 1893 pověřen Společností vlasteneckých přátel umění, aby spravoval oddělení obrazů a kreseb obrazárny v Rudolfinu.⁵⁰ Sbírka byla do objektu umístěna již roku 1884 a ve své době byla v Praze jedinou stálou a veřejně přístupnou galerií.⁵¹ Součtem všech svých aktivit měl tedy K. Chytil výjimečnou šanci denně se setkávat s uměleckými díly nejrůznějšího stáří, původu, kvality a druhů, což se nepochybně muselo příznivě odrážet v jeho badatelské činnosti.

I v těchto letech, na konci 19. století, se neustále rozvíjela a pokračovala Chytilova pedagogická a akademická dráha. Ještě v závěru 80. let získal titul mimořádného profesora na Akademii výtvarných umění,⁵² v 90. letech se stal mimořádným členem České akademie věd a umění. Roku 1897 obdržel titul docenta a začal přednášet na pražské universitě.⁵³

Na začátku 20. století nastala další významná epocha Chytilova života, která je spojena s vedením českých dějin umění na Filosofické fakultě tehdejší Karlo-Ferdinandovy univerzity.⁵⁴ Profesura pro dějiny umění mu byla poprvé nabídnuta již roku 1901, z finančních důvodů ji ale odmítl.⁵⁵ Do čela tehdy c.k. kabinetu dějin umění sídlícího v Klementinu⁵⁶ byl jmenován až o deset let později, roku 1911, po předčasné smrti Bohumila Matějky.⁵⁷ Intenzivní a systematickou činností se mu během několika let

⁴⁸ JIŘÍK 1918, 4.

⁴⁹ WIRTH 1934, 663; MATĚJČEK 1935, 7, WIRTH 1935, 322; viz CHYTIL 1891 a CHYTIL 1892a, b, c; doplněno o údaje viz KORESPONDENCE KLIMENT, 5.3.1891.

⁵⁰ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); WIRTH 1934, 662.

⁵¹ MÁDL 1890, 5.

⁵² SLAVÍČEK 2016, 528 (Lubomír SLAVÍČEK).

⁵³ WIRTH 1934, 662; POCHE 1975, 181 (Emanuel POCHE).

⁵⁴ MATĚJČEK 1935, 11; MATOUŠ 1959, 189; KRÁSA 1986, 173; BIEGEL 2020, 83–84.

⁵⁵ K. Chytil by byl ustanoven mimořádným profesorem pro dějiny umění za podmínky, že by se vzdal svých ostatních funkcí, včetně postu dlouholetého ředitele Uměleckoprůmyslového musea. Jeho roční příjem by se tímto krokem znatelně snížil. Podal tedy žádost, aby se mu již odpracované roky v museu uznaly k dalšímu působení na universitě a tím se navýšil jeho profesorský plat. Návrh byl zamítnut a K. Chytil tedy nabídku odmítl. viz BENDA 1986c, 200; BIEGEL 2020, 86.

⁵⁶ CHYTIL 1925, 15.

⁵⁷ MATOUŠ 1959, 189.

podářilo proměnit malé pracoviště, které v době svého nástupu tvořil pouze on sám, ve svébytný institut, nejpozději od roku 1922 oficiálně označovaný jako Ústav pro dějiny umění.⁵⁸ Vybudování semináře a knihovny, vytváření nových pedagogických postů, výchova posluchačů dějin umění, kteří se později ve velké míře podíleli na vedení ústavu – nejen díky tomu je K. Chytil považován za zakladatele českých dějin umění v universitním prostředí.⁵⁹ S Chytilovými pedagogickými aktivitami souvisí také funkce examinátora dějin umění, do které byl jmenován roku 1910. Složil ji spolu s řadou dalších funkcí roku 1927, kdy odešel do penze, a jeho místo převzal Antonín Matějček.⁶⁰

Kruh pro pěstování dějin umění, první české společenství historiků umění,⁶¹ spadá do oblasti Chytilova působení na pomezí badatelské a popularizační činnosti. Přesto jsem se rozhodla zařadit ji do této části své práce. Karel Chytil založil „*Kruh*“ roku 1913,⁶² i když jiné prameny uvádí až rok 1915.⁶³ Chyba pravděpodobně vznikla záměnou vzniku spolku s datem vydání první ročenky – ta skutečně nesla titul „*Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1915*“ (vyšla ovšem až následujícího roku)⁶⁴ a následně téměř pravidelně každý rok nebo dva. Poslední uveřejněnou publikací je pak svazek zahrnující léta druhé světové války a poválečné období do roku 1947.⁶⁵

V jednotlivých sbornících vycházely texty různého typu, všechny se ale nějakým způsobem obracely k dějinám umění nebo k soudobému dění v oboru. Uměleckohistorické studie, reportáže z kongresů, cest nebo výstav, bibliografie významných autorů, biografické texty, sylaby přednášek – to je pouze základní výčet článků, kterými se spolek od roku 1915 rozhodl působit na veřejnost a tím ji vzdělávat.⁶⁶ Členy tvořili především Chytilovi blízcí přátelé a známí z řad předních českých historiků umění, k nim se později začali řadit i někteří jeho bývalí studenti. Tento spolek byl také po roce 1927, kdy Karel Chytil ve svých sedmdesáti letech zanechal většiny svých závazků a odešel do penze, jednou z mála jeho zbývajících aktivit a stále pro „*Kruh*“ představoval vůdčí osobnost. Neustále publikoval, pořádal společné exkurze a jiné akce a podílel se na vedení *Ročenky*. Články jeho blízkých spolupracovníků, zejména

⁵⁸ KORESPONDENCE THON, 21.5.1921; BIEGEL 2020, 135.

⁵⁹ MATĚJČEK 1935, 11.

⁶⁰ MAREŠOVÁ 2020, 101; nově doplněno a rozvedeno viz KORESPONDENCE FRANTA, 20.5.1927.

⁶¹ KRUH 1916, 2–4; BIEGEL 2020, 134.

⁶² WIRTH 1934, 663–664; KRÁSA 1986, 173.

⁶³ NEČVU 1995, 300 (Emanuel POCHE, Jiřina HOŘEJŠÍ).

⁶⁴ KRUH 1916.

⁶⁵ KRUH 1948.

⁶⁶ KRUH 1916, 3.

Františka Xavera Jiříka, Františka Xavera Harlase, Antonína Matějčka a Zdeňka Wirtha, vydávané při příležitosti Chytilových významných životních výročí, jsou dodnes cennými záznamy z Chytilova života a obsahují důležitou dobovou reflexi jeho celoživotního díla.⁶⁷

Zbývá poslední větší kapitola Chytilova působení, kterou nelze vynechat, a to jeho zásluhy v oblasti vývoje památkové péče u nás. Již na přelomu 80. a 90. let 19. století byl K. Chytil pověřen ministerstvem kultu a vyučování (dnešní MŠMT), aby se na několik let stal korespondentem Centrální komise pro ochranu památek ve Vídni pro Čechy, následovala funkce odborného garanta Soupisu památek historických a na počátku 20. století se stal konservátorem pro vybrané okresy.⁶⁸ Mezi lety 1909–1911 a 1916–1932 také předsedal Archeologické komisi České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění (na konci roku 1918 přejmenována na Českou akademii věd a umění).⁶⁹ Od konce 90. let 19. století se začal výrazněji zasazovat o uchování významných pražských památek. Za počátek tohoto zájmu se uvádí projev *O historickém vývoji a rázu Prahy* přednesený v listopadu 1898 na studentské protestní schůzi proti nedostatečné péči o pražské pamětihodnosti a jiné historicky hodnotné stavby.⁷⁰ Dále se zasazoval o správné vnímání jednotlivých děl, respektování jejich historického vývoje a o zachování jejich původnosti po restaurátorských zákrocích. Dokladem tohoto konání může být článek *Pamětní spis o Hradu pražském* z roku 1919.⁷¹ Pro svůj zájem o soudobý vývoj a ochranu Prahy byl velmi uznáván i svými současníky, často se na něj také odkazoval Klub Za starou Prahu.⁷²

Jak již bylo řečeno výše, většinu funkcí, včetně vedení Ústavu pro dějiny umění, Karel Chytil opustil roku 1927 a odešel do penze. Přesto neustále psal, objevoval nová témata, věnoval se aktivitám spojeným s *Kruhem pro pěstování dějin umění*.⁷³ Zemřel náhle, v Praze 2.7. 1934 v 11 hodin dopoledne, ve věku 77 let.⁷⁴

⁶⁷ JIŘÍK 1918, 3–6; HARLAS 1928, 3; WIRTH 1934, 662–664, MATĚJČEK 1935, 3–15.

⁶⁸ SLAVÍČEK 2016, 528 (Lubomír SLAVÍČEK).

⁶⁹ SLAVÍČEK 2016, 528 (Lubomír SLAVÍČEK).

⁷⁰ CHYTIL 1898c; GUTH 1917, 27.

⁷¹ CHYTIL 1919a.

⁷² GUTH 1917, 27.

⁷³ WIRTH 1934, 662, 664.

⁷⁴ NÁRODNÍ LISTY 1934, 3 (TJ., PH. DR. KAREL CHYTIL MRTEV).

Shodou náhod se zpráva o jeho úmrtí objevila v ranním vydání Národních listů vedle svatební fotografie Karla VI. Schwarzenberga a Marie Antonie Fürstenbergové.⁷⁵ Pokud jde o datum úmrtí, záhy vzniklo nedorozumění, které se proměnilo v tradovanou chybu – Národní listy, prokazatelně vytištěné 3.7. ráno, jako jeden z prvních zdrojů uvádí, že Karel Chytil zemřel 2. července. Ale již Antonín Matějček v Chytilově nekrologu zmiňuje datum 2. červen a tuto chybu dále cituje většina odborné literatury.⁷⁶ Vodítkem ke správnému určení může být přímo úvodní Matějčkova věta – *Několik málo neděl po předčasném skonu prof. Birnbauma zesnul ve věku kmeta...*⁷⁷ Významný český historik umění a Chytilův nástupce ve vedení Ústavu Vojtěch Birnbaum zemřel 30.5., zmíněný časový odstup „několika neděl“ tedy nutně musí vést k datu z Národních listů – 2.7. 1934.

Karel Chytil byl pro českou akademickou obec významnou osobností již za svého života, v roce 1934 měl za sebou bohatou profesní dráhu plnou úspěšně dokončených projektů a badatelských záměrů, nejvíce připomínaným počinem zůstává jistě vybudování Ústavu pro dějiny umění a jeho předání dalším generacím zastupovaným během prvních let především jeho žáky. Právem je vzpomínán jako jeden ze zakladatelů české umělecko-historické tradice.

1.3. Oblasti badatelské aktivity

Při pohledu na tituly nejčastěji citovaných a nejvíce vyzdvihovaných prací Karla Chytila se může zdát, že primárním těžištěm jeho badatelské činnosti bylo umění českého středověku. Nicméně během pročítání celkové bibliografie se tato představa rozpadá velmi brzy. Již roku 1883, tedy pouhé čtyři roky po výše zmíněném článku o karlštejnských obrazech, kterým zahájil svoji vědeckou dráhu,⁷⁸ totiž v časopise Lumír vydal stať *V.V. Reiner*,⁷⁹ částečně monografické dílo, zároveň jde též o reflexi umění první poloviny 18. století. Dalšími „tříštvími“ body jsou publikace věnované užitému umění, manýrismu, době Rudolfa II., soudobé výtvarné produkci nebo památkové péči.⁸⁰

⁷⁵ NÁRODNÍ LISTY 1934, 3.

⁷⁶ POCHE 1975, 181 (Emanuel POCHE).

⁷⁷ MATĚJČEK 1935, 3.

⁷⁸ CHYTIL 1879, 266–270.

⁷⁹ CHYTIL 1883, 187–200, 215–217.

⁸⁰ Celkový výčet větších tematických bloků Chytilovy práce lze dále doplnit o stať ikonografické – CHYTIL 1884a, 36–44; metodologické – například CHYTIL 1903a, 376–386; díla reflektující soudobý stavební a urbanistický vývoj Prahy, dalších velkých českých měst a Vídně – CHYTIL 1899, 140–142; CHYTIL 1912a, 366–372; dále o příspěvky do slovníků a encyklopedických publikací – CHYTIL 1893, 376–386;

Celkový přehled Chytilova badatelského zájmu byl tedy nesmírně široký, témata se vzájemně proplétají a k různým oblastem se během života průběžně vracel a své závěry revidoval a prohluboval.

Jak je jasné nejen z textů samotných, ale i z dobové kritiky, Chytilovo zaujetí pro české středověké umění zřejmě pramení i z dobového vlasteneckého smýšlení. Potřeba vyzdvihnout slavné období českých dějin, demonstrovat svébytnost našeho umění, vyjádřit jeho originálně český ráz⁸¹ a stabilní posici v zahraniční konkurenci – nejen to lze vyčíst z připomínaných *Obrazů karlštejnských*.⁸² Důležité také bylo prokázání českého autorství obrazů a tím se vymezit proti tehdejší německé rétorice.⁸³

Roku 1885 vyšla v *Památkách archaeologických* následně často citovaná studie *Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského*.⁸⁴ Jde o Chytilovo první rozsáhlejší dílo, kde se detailně věnoval kontextu a vývoji českého malířství 14. století a zároveň na základě písemných pramenů dospěl k interpretacím nově objevených děl a skutečností.⁸⁵ K tomuto tématu se ještě vrátil o deset let později samostatnou navazující publikací *Vývoj miniaturního malířství za doby králů rodu Jagellonského*,⁸⁶ vydanou vlastním tiskem s podporou České Akademie.⁸⁷ Jde o ucelenou syntézu českého malířství v daném období, v níž dokázal sjednotit svůj dřívější výzkum, poznatky z výše zmíněné retrospektivní výstavy i další badatelskou činnost. Zároveň se jedná o první nákladnou, reprezentativní edici, která mohla zdárně konkurovat německým tiskům.⁸⁸

reflexe poznatků ze zahraničních cest – CHYTIL 1926b, 28–43; v neposlední řadě o četné nekrology, jejichž počet narůstal především od 20. let 20. století – CHYTIL 1933b, 86–87.

⁸¹ KRÁSA 1986, 175.

⁸² CHYTIL 1879, 266–270.

⁸³ Za vrchol narůstajícího česko-německého napětí v 70. letech 19. století je možné považovat tzv. Woltmannovu aféru. Alfred Woltmann, od roku 1873 Vocelův nástupce na postu profesora dějin umění, byl obecně známý svým přezíravým názorem na české výtvarné umění a jeho veřejná vystoupení byla častým důvodem studentských protestů. Situace eskalovala jeho přednáškou *Kunstgeschichte und Denkmäler von Prag* (vydáno pod názvem *Deutsche Kunst in Prag*) z konce listopadu roku 1876, kde A. Woltmann vykládá pražskou uměleckou produkci jako vyústění staletí trvajících německého vlivu a působení v Čechách. Po Woltmannově odchodu do Štrasburku roku 1877 v národnostně zaujaté rétorice brzy pokračovali další badatelé, v čele s Josephem Neuwirthem. Roku 1882 je pak universita rozdělena na českou a německou část. Viz WOLTMANN 1876; CHYTIL 1925, 8; BENDA 1986a, 103; BENDA 1986c, 203; KRÁSA 1986, 173; OTTO 1908, 296 (František Xaver HARLAS); NEČVU 1995, 941 (Roman MUSIL); BIEGEL 2020, 127.

⁸⁴ CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

⁸⁵ Více viz podkapitola 3.2.

⁸⁶ CHYTIL 1896a.

⁸⁷ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK).

⁸⁸ MATĚJČEK 1935, 8. Více viz podkapitola 3.4.

Opakovaným námětem Chytilových statí je také Petr Parlář. Poprvé se tomuto významnému staviteli věnoval v přednášce z roku 1886,⁸⁹ v níž se snažil rekonstruovat rozsah Parlářova díla, ukázat ho jako zásadní tvůrčí osobnost, která měla nezanedbatelný vliv na dobovou uměleckou produkci.⁹⁰ Zájem o stavitele, jeho rod a dílnu ho neopustil a věnoval se mu opakovaně, naposledy roku 1926.⁹¹

Dobově nejvíce ceněnou prací Karla Chytila z dějin českého středověku je zřejmě německé pojednání o deskové malbě Kladské madony z roku 1907.⁹² Studie je vysoce hodnocena pro svou precizní analýsu, detailní rozbor okolností vzniku díla, ikonografie i historického kontextu.⁹³ Zároveň se v jeho textech začínaly výrazněji objevovat formální rozborů a slohové úvahy a spis tedy stojí na počátku metodologicky odlišných, umělecko-historicky komplexnějších Chytilových prací.⁹⁴

Za vrchol vývoje Chytilova badatelského zájmu o český středověk se dodnes považuje rozsáhlé dílo *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*,⁹⁵ napsané v souvislosti s pětistým výročím úmrtí mistra Jana Husa. Současníky je označováno za mimořádně odvážnou práci spojující několik oborů – mezi jinými historii, umění, dějiny náboženství a teologii.⁹⁶ Základem byla, jako vždy, Chytilova pečlivá práce s písemnými prameny a jeho schopnost vidět umělecké dílo v širších kontextech.⁹⁷

Jak jsem již naznačila výše, první statě z jiných oblastí českých dějin než ze středověku, se v Chytilově bibliografii začaly vyskytovat velmi brzy. Zejména od poloviny 80. let 19. století se přibližně na dvě desetiletí jeho zájem částečně sjednotil do řady prací souvisejících s Umělecko-průmyslovým museem a užitým uměním. Vykládal a přibližoval nejen význam nově vzniklé instituce jako takové, ale také reflektoval uskutečněné expozice, editoval výstavní katalogy.⁹⁸

⁸⁹ CHYTIL 1886.

⁹⁰ Metodologickému rozboru této práce je věnována podkapitola 3.3.

⁹¹ CHYTIL 1926a, 69–79.

⁹² CHYTIL 1907, 131–149.

⁹³ KRÁSA 1986, 175.

⁹⁴ MATĚJČEK 1935, 10. Viz podkapitola 3.5.

⁹⁵ CHYTIL 1918a.

⁹⁶ MATĚJČEK 1935, 11.

⁹⁷ KRÁSA 1986, 176. Spolu s kontextem proměny Chytilova přístupu k umělecko-historickému materiálu v prvních desetiletích 20. století se touto studií zabývá podkapitola 3.6.

⁹⁸ MATĚJČEK 1935, 12; viz CHYTIL 1887a, 7–12; CHYTIL 1892a; CHYTIL 1892b, 533–540, 607–612; CHYTIL 1892c; CHYTIL 1909.

Témata z barokního výtvarného umění, opět hlavně malířství, se v Chytilově díle vyskytují od 80. let celkem pravidelně, nicméně o mladší období se začal zajímat až počátkem 20. století.⁹⁹ Pro studium manýrismu a doby pozdní renesance je zásadní rok 1904, kdy pod záštitou Uměleckoprůmyslového musea Karel Chytil uspořádal velkolepou výstavu věnující se *Umění v Praze za Rudolfa II.* Následně vydaný katalog¹⁰⁰ a stejnojmenná přednáška jsou vnímány jako základní práce pro dnešní mezinárodní studium rudolfinského umění. Myšlenky, kterých se poprvé značně okrajově dotkl již v *Reinerovi*¹⁰¹ dotahuje do jasných závěrů a pro rudolfinskou Prahu začal používat termíny a otevírat témata, která jsou dnes součástí základů stále aktuálního diskursu. Dokázal představit komplexní, ucelený náhled dosud opomíjeného období, navíc i ve škále stále živých témat, a tím spustit mezinárodní badatelský zájem.¹⁰² Ještě roku 1933 vydal v ročence „*Kruhu*“ stat' o Dionýsovi Miseronim,¹⁰³ brusiči drahých kamenů a výtvarníkovi, který navazoval na rudolfinskou tradici užitého umění, mimo jiné známém ze Škrétovy slavné podobizny z roku 1653.

Možná v souvislosti s pozorností, kterou věnoval památkové péči a snahou uchovat původní charakter Prahy, zabýval se Karel Chytil od přelomu 19. a 20. století čím dál tím více otázkou vývoje české metropole v posledních několika dekadách. Za vyústění tohoto badatelského směřování lze považovat přednášku z roku 1908 o projevech klasicismu a empiru v Praze.¹⁰⁴ Kromě dalších publikací věnujících se především stavebnímu vývoji a proměnám měst v moderní době,¹⁰⁵ se ve svých statích snažil reflektovat i dobovou výtvarnou produkci. Jako příklad může být uveden článek z roku 1913 o *Muchově slovanské epopeji*,¹⁰⁶ nebo od 20. let přetrvávající zájem Karla Chytila o tvorbu a rodinu malíře Josefa Mánesa. Zatímco první výsledek své práce publikoval roku 1929 u Rodopisné společnosti československé,¹⁰⁷ souhrnnou studii *Josef Mánes a jeho rod*¹⁰⁸ nestihl dokončit – hotové byly pouze čtyři ze sedmi původně zamýšlených

⁹⁹ Například CHYTEL 1902; CHYTEL 1908, 33–60; a CHYTEL 1913, 7–13.

¹⁰⁰ CHYTEL 1904a.

¹⁰¹ CHYTEL 1883, 187–200, 215–217.

¹⁰² MATĚJČEK 1935, 3–15; WIRTH 1935, 325.

¹⁰³ CHYTEL 1933a, 67–79.

¹⁰⁴ CHYTEL 1908, 33–60.

¹⁰⁵ Významné jsou především Chytilovy přednášky a publikace vyjadřující se k asanaci pražských památek. I když v některých případech chápal její důvody i možný budoucí přínos, převážně zastával k těmto řešením negativní postoj a propagoval uchování původní, historické podoby města. Viz CHYTEL 1898c.

¹⁰⁶ CHYTEL 1913, 7–13.

¹⁰⁷ CHYTEL 1929a, 39–44.

¹⁰⁸ CHYTEL 1934.

dílů. Jako torzo ji vydala skupina jeho přátel a spolupracovníků z *Kruhu pro pěstování dějin umění* jako *nedokončené dílo k uctění památky zesnulého autora*.¹⁰⁹

Jak snad dostatečně vyplývá z předcházejících odstavců, rozsah, a hlavně dosah Chytilova uměleckohistorického bádání je skutečně nesmírně široký, a i dnešním pohledem nezanedbatelný. Přesto, že velkou část svého díla pravidelně směřoval do oblasti českého středověku, již od počátku byl jeho výběr témat velice pestrý. Nejen svou pracovitostí, inovativním přístupem k pramenům i samotnému uměleckohistorickému materiálu a schopností zasazovat nově zjištěné do širších kontextů se mnohá jeho díla stala průkopnickými a stála u počátku dalšího vědeckého zájmu i v mezinárodních souvislostech

1.4. Soukromý život

Po bližším rozboru profesní dráhy a badatelských zájmů Karla Chytila bych se nyní ráda, alespoň velmi krátce, zaměřila na jeho osobní život. Těžištěm této práce sice nejsou přímo detaily z Chytilova života, ale spíše metodologický pohled na jeho vědeckou činnost, přesto si myslím, že krátký exkurs do této oblasti může přispět k dokreslení Chytilovy osobnosti.

Jak bylo uvedeno v úvodu této kapitoly, Karel Chytil se narodil roku 1857 v Praze. Oba rodiče, otec František Chytil (data narození ani úmrtí se mi bohužel nepodařilo zjistit), c.k. radní sekretář, i matka Johana Chytilová (1831–?), rozená Salášková, pocházeli z Chrudimi. Tam se také celá rodina i s Karlovým starším bratrem Františkem (1854–1892) brzy opět vrátila. Karel Chytil zde prožil dětství a studijní léta až do maturity roku 1875.¹¹⁰

Z Chrudimi pocházel i Chytilův strýc, František Berr (1826–1886), profesor chemie a fyziky.¹¹¹ Společně pravděpodobně několik let působili na české reálné škole v Ječné ulici.¹¹² Zdá se, že také F. Berr sehrál důležitou roli v uvedení Karla Chytila do prostředí pražských umělců a badatelů v oblasti historie a dějin umění.¹¹³

¹⁰⁹ WIRTH 1934, 664; MATĚJČEK 1935, 15.

¹¹⁰ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK).

¹¹¹ ČENSKÝ 1886, 1109.

¹¹² CHYTEL 1930b, 57.

¹¹³ CHYTEL 1930b, 57–58.

Po návratu z ročního studijního pobytu ve Vídni se Karel Chytil oženil s Kateřinou Duškovou (1865–1934) a společně se posléze přestěhovali do Prahy. Postupně se jim narodily tři děti – Karel (6.6. 1890– říjen 1918), Johana (7.4. 1892–?, v korespondenci uváděna i jako Hana nebo Jana) a Milada (26.2. 1897–?). Dvě nejstarší děti byly pokřtěny v pražském kostele sv. Jiljí, nejmladší Milada se narodila až po přesídlení na Malou Stranu, kde rodina léta obývala byt v Nerudově ulici 8,¹¹⁴ a křest proběhl v malostranském chrámu sv. Mikuláše.¹¹⁵ Syn Karel vystudoval práva a v červnu 1918 se oženil s Marií (Mimi) Tilschovou,¹¹⁶ dcerou profesora právnické fakulty Emanuela Tilsche. Bohužel, již v říjnu téhož roku podlehl zánětu plic způsobenému španělskou chřipkou.¹¹⁷ Dcera Milada se provdala za Ing. Františka Reinhardta a společně měli syny Zdeňka a Vladimíra.¹¹⁸

Přes svého bratra Františka, advokáta působícího v Chrudimi, v bulharském Plovdivu a Českých Budějovicích,¹¹⁹ byl strýcem Marie Chytilové (1882–1959), manželky Alfonse Muchy.¹²⁰ Na jejich svatbě v červnu 1906 v kapli svatého Rocha na Strahově¹²¹ byl pravděpodobně Marii za svědka, následně pořádal ve svém bytě blízko Malostranského náměstí, na výše zmíněné adrese Nerudova 8, svatební hostinu.¹²² Z dochované korespondence vyplývá, že s rodinou své neteře si byl blízký i v následujících letech.¹²³

Snad jediným přímým odrazem Chytilova osobního života v jeho díle je věnování v úvodu poslední, nedokončené publikace *Josef Mánes a jeho rod – věnováno Kitzě a vzpomínkám*.¹²⁴ Jeho manželka, se kterou strávil 53 let, zemřela v den vydání torza této studie.¹²⁵

¹¹⁴ Viz četné odkazy v korespondenci, např. KORESPONDENCE MÁDL, 1.5.1930. V pozůstalosti Karla Chytila se dochovala žádost z konce ledna 1918 o přiděl uhlí. Z přiloženého textu vyplývá, že byt v Nerudově ulici, sestávajícím ze čtyř místností, byly připravovány obědy pro studenty Univerzity, viz POZŮSTALOST AUK, karton 8.

¹¹⁵ KONSKRIPČNÍ PŘIHLÁŠKA 1830–1910; JILJÍ 1870–1902, 8.

¹¹⁶ OZNÁMENÍ 1918.

¹¹⁷ KORESPONDENCE HOFMAN 21.10.1918; KORESPONDENCE FRANTA, 20.5.1927.

¹¹⁸ KORESPONDENCE FRANTA, 20.5.1927; ÚMRTNÍ OZNÁMENÍ 1934.

¹¹⁹ KOBETIČ 2002, 86.

¹²⁰ SLAVÍČEK 2016, 528 (Lubomír SLAVÍČEK).

¹²¹ NÁRODNÍ LISTY 1906, 2.

¹²² ŠOPÁK 2018, 140.

¹²³ POZŮSTALOST AUK, karton 6; ŠOPÁK 2018, 142.

¹²⁴ CHYTEL 1934, 7.

¹²⁵ MATĚJČEK 1935, 13.

2. Metodologická východiska práce Karla Chytila

Následující kapitola si klade za cíl alespoň v základních konturách postupně objasnit primární tendence a ideové proudy českého i evropského dějepisu umění, které mohly Karla Chytila v prvních letech jeho badatelské dráhy formovat. Kromě souhrnného pohledu na tři hlavní tematické okruhy – tedy český dějepis umění od poloviny 19. do počátků 20. století, podněty z pozitivismu a možné vlivy Vídeňské školy dějin umění, je pozornost věnována také konkrétním významným osobnostem, jejichž myšlenky a dílo K. Chytil bud' přímo, nebo prostřednictvím svých publikovaných textů nějakým způsobem reflektoval.

2.1. Český dějepis umění v období počátků Chytilova působení

Karel Chytil zahájil svá studia na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze roku 1875.¹²⁶ Přesto, že v té době měly například ve Vídni dějiny umění již více než dvacetiletou kontinuální tradici, fenomén berlínské školy dějin umění lze sledovat dokonce již od 30. let 19. století,¹²⁷ situace na pražské filosofické fakultě byla značně odlišná.¹²⁸ Akademickou rovinu dějin českého dějepisu umění zdůrazňují zejména proto, že Chytilovu budoucí profesní dráhu nejvíce ovlivnila právě jeho universitní léta.¹²⁹

Prvním mimořádným profesorem pro dějiny umění v českém akademickém prostředí byl jmenován roku 1850 *Jan Erazim Vocel* (1802–1871).¹³⁰ Jeho profesura byla zároveň spojena s českou archeologií a později, když byl roku 1862 ustanoven profesorem řádným, byla k jeho oborům přičleněna i česká literatura.¹³¹ J.E. Vocel, zakladatel českého dějepisu umění, představitel českého národního obrození a doby romantismu, byl významnou osobností mnoha zájmů a nadání.¹³² Díky dlouholetému působení jako soukromý učitel a vychovatel ve šlechtických rodinách se mu dostalo skvělé příležitosti

¹²⁶ OTTO 1897b, 7 (František Xaver JIŘÍK).

¹²⁷ KULTERMANN 1996, 89–95.

¹²⁸ CHYTIL 1903a, 304–306; BIRNBAUM 1922, 41–42; BIEGEL 2020, 77.

¹²⁹ KRÁSA 1986, 172.

¹³⁰ OTTO 1907, 845 (Josef HANUŠ).

¹³¹ OTTO 1907, 843, 845 (Josef HANUŠ); BIEGEL 2020, 61.

¹³² Do začátku 40. let 19. století byla hlavní Vocelovou činností literární tvorba – především psaní poesie a dramatu s náměty z české historie. Projevoval výtvarné a jazykové nadání (kromě češtiny a němčiny ovládal i francouzštinu, angličtinu, italštinu, holandštinu a dánštinu), soukromě studoval právo, přírodní vědy i matematiku, v pozdějších letech také zasáhl do oblastí estetiky nebo dějin literatury. Viz OTTO 1907, 842–846 (Josef HANUŠ); BIRNBAUM 1922, 19; NEČVU 1995, 911–912 (Josef KRÁSA, Jiřina HOŘEJŠÍ); VRCHLICKÝ 1903, 306–316; CHYTIL 1903a, 297–306; BENDA 1986a, 88–89.

seznámit se s uměleckými sbírkami v aristokratických sídlech v nejrůznějších evropských zemích.¹³³ Na začátku 40. let 19. století se trvale usadil v Praze, za pomoci Františka Palackého, svého blízkého přítele, a Pavla Josefa Šafaříka, získal místo jednatele Archeologického sboru Národního musea a později i post redaktora časopisu České museum (zkráceně také často zvané jako Muzejník).¹³⁴ Po zbytek svého života, nejvíce pak od 50. let, kdy začal přednášet na universitě, věnoval většinu svého času úsilí o rozvoj oborů dějiny umění a archeologie.

Na předním místě je třeba uvést, že v době Vocelova badatelského a vědeckého působení byly dějiny umění stále vnímány jako kulturní historie a pro J.E. Vocela samotného je příhodné označení kulturní historik.¹³⁵ Toto tvrzení může dokazovat již výše zmíněný rozsah jeho akademického působení – dějiny umění, archeologie, česká literatura. Sám se neúspěšně snažil o rozšíření výčtu o obor estetiky.¹³⁶ Součástí jeho přednášek a statí byly obsáhlé estetické a filosofické pasáže odkazující se na soudobé vlivné myšlenky zásadních evropských myslitelů.¹³⁷ Důležitá byla role náboženství,¹³⁸ politiky, pečlivá práce s písemnými prameny. V tomto jinak universálním proudu vývoje dějin umění se u J.E. Vocela vyskytovaly i rysy typické pro naše prostředí. Jedním byla dualistická, či polaritní koncepce převzatá z Palackého filosofie dějin. Podle této teorie je naše historie vystavěna na neustálém, pradávnmém sporu českého a německého národa, kdy je češství, jako slabší prvek, nepřetržitě utlačováno germánskou protistranou.¹³⁹ Dalším rysem byl obecný program českého vlastenectví. J.E. Vocel byl součástí české, respektive pražské obrozenecké společnosti, kladl důraz na prokázání původnosti

¹³³ OTTO 1907, 843 (Josef HANUŠ).

¹³⁴ OTTO 1907, 844 (Josef HANUŠ); NEČVU 1995, 912 (Josef KRÁSA, Jiřina HOŘEJŠÍ); BENDA 1986a, 89–90.

¹³⁵ KROUPA 2010, 145.

¹³⁶ OTTO 1907, 845 (Josef HANUŠ); BIEGEL 2020, 29, 64.

¹³⁷ Například v úvodní pasáži pojednání *Vyvinování křesťanského umění* z roku 1852, jediné jeho větší syntézy středoevropského umění, viz VOCEL 1852, se věnoval popisu vzniku harmonie a rovnováhy ve světě, kdy zdrojem veškeré krásy je světoplodný duch, v následujících řádcích jasně ztotožněný s Bohem. Umění je pak výplodem ducha člověka, který je sám obrazem a odleskem ducha svého tvůrce. Výsledné umělecké dílo považoval J.E. Vocel za původní ideál, který překonal překážky hmoty a stává se tak hmotou oduševnělou. V nejedné z těchto myšlenek lze rozpoznat vliv G.W.F. Hegela a jeho filosofie ducha. BIRNBAUM 1922, 32; BENDA 1986a, 91,94; STÖRIG 2000, 351; KROUPA 2010, 123–124.

¹³⁸ Kromě častých citací biblických textů se J.E. Vocel také uchýloval k všeobecně platným závěrům pro jakékoliv náboženství ve vztahu k umění. Za původce a příčinu umění považuje právě snahu člověka spojit se s bohem. V četných teologických úvahách propojoval vývoj umělecké tvorby se zásadními okamžiky z dějin křesťanství. Viz VOCEL 1852, 1–7. Jeho dílo také na mnoha místech vykazovalo podobné prvky s nazarenismem. Viz BIRNBAUM 1922, 32; NEČVU 1995, 554, 912 (Taťána PETRASOVÁ, Josef KRÁSA, Jiřina HOŘEJŠÍ).

¹³⁹ Tyto myšlenky jsou kromě již zmíněného spisu *Vyvinování křesťanského umění*, viz VOCEL 1852, patrné také například ve Vocelově přednášce zahrnující jeho akademické působení *Česká archeologie křesťanského věku* z roku 1850, viz VOCEL 1850, 549. OTTO 1902, 61 (Ludvík TOŠNER DE SIMON); BENDA 1986a, 90.

a svébytnosti českého umění, od 50. let přednášel kromě němčiny také v češtině. Zásadní vliv v tomto ohledu měla stejně jako u řady jeho současníků víra v pravost Rukopisů.¹⁴⁰

Velká část Vocelovy tvorby vznikla v souvislosti s romantismem. S tím souvisí jak výše popsaná národnostní podstata vybíraných témat – projevovaná snahou dobrat se vědecké podstaty našeho umění, tak Vocelova fascinace středověkem.¹⁴¹ Nesoustředil se pouze na středověké umění, ale také na způsob života, kulturu, literaturu nebo zbraně.¹⁴² Český středověk, tematicky zpracovaný od 9. století do počátků renesance, patřil mezi jeho nejčastější náměty, především se zaměřením na architekturu a knižní malbu.¹⁴³

Přesto, že Vocel několik let studoval filosofii a práva,¹⁴⁴ plného, ukončeného universitního vzdělání, natož v oboru archeologie nebo dějin umění, se mu nikdy nedostalo. Inspirací a zásadními východisky pro jeho vlastní badatelskou činnost se mu stala četba spisů současných i o generaci starších evropských dějepisců, historiků umění, filosofů, estetiků. Ve výčtu Vocelových „literárních učitelů“¹⁴⁵ lze nalézt množství významných osobností, jejichž myšlenky a kulturněhistorické teorie utvářely celoevropský dobový způsob uvažování a s odstupem staletí se staly klíčovými postavami ve svých oborech.¹⁴⁶

George Seroux d'Agincourt (1730–1814), francouzský archeolog, jeden ze zakladatelů moderních dějin umění¹⁴⁷ a průkopník medievalistiky ovlivnil J.E. Vocela, stejně jako většinu vzdělavců 19. století,¹⁴⁸ svým rozsáhlým, šestisvazkovým dílem *Dějiny umění představené v památkách, od svého úpadku ve 4. století až po své obnovení v 16. století*,¹⁴⁹

¹⁴⁰ OTTO 1907, 845 (Josef HANUŠ); BENDA 1986a, 90.

¹⁴¹ BIRNBAUM 1922, 20.

¹⁴² VOCEL 1845a; BENDA 1986a, 92; CHYTL 1903a, 300.

¹⁴³ Mezi nejhodnotnější spisy o architektuře patří VOCEL 1857, VOCEL 1858a, 81–86, 111–124; z knižní malby VOCEL 1860, 97–108; VOCEL 1871a, 161–178; VOCEL 1874, 93–104.

¹⁴⁴ Ve 20. letech 19. století rok studoval filosofii na pražské universitě, následně byl několik let studentem filosofie a práv ve Vídni. Obory nedokončil, pravděpodobně i z nedostatku financí. Po zbytek života se vzdělával pouze soukromě. Viz OTTO 1907, 843 (Josef HANUŠ); BENDA 1986a, 87–89; NEČVU 1995, 911 (Josef KRÁSA, Jiřina HOŘEJŠÍ).

¹⁴⁵ BENDA 1986a, 95.

¹⁴⁶ Vocelovu znalost jednotlivých osobností nedokládá pouhá možná podobnost metody, obdobné způsoby myšlení, či struktury nebo náměty jeho děl. Velmi často na autory přímo odkazoval, zmiňoval jejich literární díla, případně dodal jmenovitý výčet badatelů, kteří se danou problematikou zabývali. Zahnutá jména spadají do širokého časového rozpětí od antiky až po Vocelovu současnost. Viz například VOCEL 1850, 546–547.

¹⁴⁷ KROUPA 2010, 113.

¹⁴⁸ CHYTL 1903a, 299–300, KULTERMANN 1996, 66.

¹⁴⁹ SEROUX D'AGINCOURT 1810.

v nichž klade důraz na znalectví a vlastní poznání uměleckých děl. Za dalšího z Vocelových vzorů je uváděn *Franz Theodor Kugler* (1808–1858), významný představitel berlínské školy dějin umění.¹⁵⁰ Jeho *Handbuchen*,¹⁵¹ dílčí syntézy vývoje umění v podobě technických a teoretických příruček pro odborníky,¹⁵² byly zásadní pro vytváření moderních dějin umění.¹⁵³ Navazoval na Rumohrovu kriticko-historickou metodu,¹⁵⁴ která spočívala ve vnímání uměleckého díla jako primárního pramene. Archivní literatura představovala pramen sekundární a na třetím místě byla další umělecko-historická literatura s daným uměleckým dílem pracující. Všechny tři skupiny pramenů mají být podrobeny náležité kritice a srovnání s další dobovou literaturou.¹⁵⁵ F.T. Kugler se také významně podílel na tříbení umělecko-historické terminologie. V poznání umění středověku a znalectví se hráli svou nezpochybnitelnou roli i bratři z Kolína nad Rýnem *Sulpiz* (1783–1854) a *Melchior* (1786–1851) *Boisseréovi*, se kterými byl J.E. Vocel v blízkém přátelském kontaktu.¹⁵⁶ Na začátku 19. století začali shromažďovat středověké umění, které bylo dostupné díky množství rušených klášterů a dalších památek.¹⁵⁷ Obsáhlou sbírku sestávající především z německých obrazů a soch později odkoupil bavorský král Ludvík I. a následně ji začlenil do sbírek mnichovské Pinakotéky.¹⁵⁸

Veden těmito, i dalšími, přelomovými myšlenkami, přišel J.E. Vocel postupně s vlastní srovnávací metodou, označovanou jako „archeologická kritika“.¹⁵⁹ Již v úvodu své přednášky *Česká archeologie křesťanského středověku* z roku 1850,¹⁶⁰ která patřila mezi projevy zahajující Vocelovo akademické působení, formuloval potřebu *kritického srovnávání domácích starožitností s cizími*.¹⁶¹ Metodu dále definoval jako srovnávání jednotlivých děl a domácích písemných pramenů a jejich následné porovnání s uměleckým i písemným materiálem z jiných geografických oblastí. Nejvíce ji rozvíjel ve stati ze 60. let o architektuře skupiny kostelů v Milevsku,¹⁶² kdy ji komparací dílčích

¹⁵⁰ KULTERMANN 1996, 91.

¹⁵¹ KUGLER 1837, KUGLER 1842.

¹⁵² WITTLICH 2015, 59.

¹⁵³ KULTERMANN 1996, 92.

¹⁵⁴ KULTERMANN 1996, 90; KROUPA 2010, 137.

¹⁵⁵ KROUPA 2010, 127; WITTLICH 2015, 58.

¹⁵⁶ CHYTL 1903a, 300.

¹⁵⁷ KULTERMANN 1996, 82; WITTLICH 2015, 52.

¹⁵⁸ OTTO 1891, 270, (autor neuveden); KROUPA 2010, 131.

¹⁵⁹ BENDA 1986a, 94.

¹⁶⁰ VOCEL 1850, 541–555.

¹⁶¹ VOCEL 1850, 545.

¹⁶² VOCEL 1863a; VOCEL 1863b, 232–235.

stavebních prvků vybraných památek téměř převedl až do stylové kritiky.¹⁶³ V pozdějších letech se odkazoval také na analytickou metodu spočívající v historicko-ikonografické kritice a snažil se tak určit stáří a provenienci děl především z oblasti knižní malby.¹⁶⁴ Dále uvedl, že badatel sám musí mít rozsáhlé znalosti přesahující hranice jeho hlavního oboru, a to nejen pro jasnější pochopení doby, ale i pro možnost správné interpretace a zařazení nalezených památek.¹⁶⁵ Měl by také vždy dostatečně rozumět jakémusi základnímu charakteru umění národa, kterému věnuje svoji pozornost, poznat jeho *nezkalený ráz*¹⁶⁶ a na základě této informovanosti pak odhalovat „možné vlivy“ jiných národů a kultur na umění domácí.

Jak vyplývá z výše napsaného, podstatnou součástí Vocelovy práce bylo znalectví. V průběhu života se snažil celkově prozkoumat a zpracovat české středověké památky, osobně je podrobit kritickému zkoumání a následně na základě srovnávací metody správně zařadit do uměleckohistorického vývoje.¹⁶⁷ Samozřejmostí pak byla široká obeznámenost a podrobná práce s písemnými prameny. S průběžnými výsledky a postřehy seznamoval vědeckou i neodbornou veřejnost prostřednictvím článků v *Památkách archaeologických* nebo ročence vídeňské Centrální komise.¹⁶⁸

Příznačným znakem Vocelových badatelských závěrů byla jakási rozpačitost, nejistota, snad i vědomí vlastní nedostatečné erudice. Vlastně nejednou vystupoval více jako obhájce vznikajícího oboru než sebejistý vědec. V jeho publikacích a přednáškách lze najít spoustu faktických chyb, nicméně již následující generace uznaly Vocelovu schopnost neustále se posouvat, opravovat vlastní soudy a vracet se k námětům, s jejichž výsledky nebyl plně spokojen.¹⁶⁹ Z úvodních pasáží řady jeho děl je jasné, že si uvědomoval svoji průkopnickou roli, přinejmenším v českém prostředí.¹⁷⁰ Patřil mezi zakladatele českých vědeckých dějin umění, jako první měl příležitost založit jejich tradici v akademickém prostředí. I z těchto důvodů snad není nemožné odhlédnout

¹⁶³ BIRNBAUM 1922, 24; BENDA 1986a, 99.

¹⁶⁴ BENDA 1986a, 101.

¹⁶⁵ VOCEL 1850, 548.

¹⁶⁶ VOCEL 1850, 549.

¹⁶⁷ Metoda jako taková ho zpravidla dovedla ke správnému závěru. Nicméně je zajímavé, že pravděpodobně z důvodu vlastního přesvědčení o pravosti Rukopisů se mu nepodařilo určit přesné stáří a původ některých rukopisů a příkladů knižních maleb. VOCEL 1847, 311; VOCEL 1871a, 161–178; VOCEL 1874, 93–104; BIRNBAUM 1922, 21; BENDA 1986a, 98.

¹⁶⁸ CHYTL 1903a, 302–303.

¹⁶⁹ CHYTL 1903a, 300–302.

¹⁷⁰ VOCEL 1852, VI–VII.

od jeho nepřesné, v mnoha ohledech zastaralé terminologie,¹⁷¹ nebo od nedokonalého periodisačního systému.¹⁷²

Karel Chytil J.E. Vocela vnímal nejen jako důležitou zakladatelskou osobnost v oboru archeologie a dějin umění, jak vyplývá z již citovaného článku z roku 1903.¹⁷³ Také ho považoval za významného badatele – v řadě svých studií, hlavně k české středověké knižní malbě, na Vocelovy starší závěry přímo, a snad až nekriticky, navazoval a dále rozváděl jeho úvahy.¹⁷⁴

Po Vocelově smrti roku 1871 zůstala profesura dějin umění několik let neobsazena. Nedostatek nástupců v oboru bývá vysvětlován přílišnou novostí, možná i nestabilní pozicí dějin umění v české akademické sféře.¹⁷⁵ Roku 1873 byl na Vocelovo místo jmenován *Alfred Woltmann*,¹⁷⁶ jehož další osud na Karlo-Ferdinandově univerzitě a v Čechách obecně jsem již naznačila výše.¹⁷⁷ Po jeho, více či méně, nuceném odchodu z Prahy, převzal roku 1879 profesuru další německy mluvící badatel, *Hubert Janitschek*.¹⁷⁸ Ten obor dějiny umění dovedl až do počátku 80. let, kdy je roku 1882 Karlo-Ferdinandova univerzita definitivně rozdělena na českou a německou část.¹⁷⁹ Po rozdělení přišel na universitu *Alwin Schultz* a od roku 1882

¹⁷¹ Například termín *sloh* si lze ve Vocelově díle vyložit jako obecný termín označující umění dané časové periody bez geografických, kulturních nebo vývojových odlišností. K bližší definici slohu využívá označení *škola*. Dále je možné v průběhu let sledovat evoluci pojmu *byzantský sloh* od původního nejistého vymezení až k chápání v dnešním významu „byzantského stylu / stylů“. Zásadní pro tento vývoj bylo definitivní dospění k názoru, že středoevropské raně středověké umění má svůj primární původ v západní Evropě, a není tedy východního původu. Viz VOCEL 1856; CHYTIL 1903a, 300; BIRNBAUM 1922, 21; BENDA 1986, 96–98; BIEGEL 2020, 28, 65.

¹⁷² Jakkoliv je možné Vocelovi vyčítat periodisační nepřesnost, v již zmíněném článku *Česká archeologie křesťanského středověku* z roku 1850, viz VOCEL 1850, 541–555, čtenáři podával první pokus o periodisaci českého umění. Prvním mezníkem, následujícím po *Národní době českého umění až do polovice 13. století* je zřejmě počátek gotického slohu a německá kolonizace (více v poznámce 83 o vlivu nacionálního zápasu na české dějiny a umění), druhým bitva na Bílé hoře, tedy symbol ztráty samostatnosti a nástup barokního umění. Další fází českého umění je tedy *Druhá doba českého umění až k bitvě Bělohorské sahající*. BENDA 1986a, 102.

¹⁷³ CHYTIL 1903a, 297–306.

¹⁷⁴ CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366; CHYTIL 1896a; CHYTIL 1918a.

¹⁷⁵ Ne nezajímavým srovnáním by v tomto případě mohl být kontrast mezi J.E. Vocelem, konservativní osobností loajální Vídni a A.H. Springerem, jehož osudy v Čechách vysvětlují v textu níže. A.H. Springer, působící na pražské akademické půdě do roku 1848, byl založením liberál a jeho přednášky se těšily značné oblibě. Naproti tomu J.E. Vocel, ustanovený mimořádným profesorem roku 1850, dlouhá léta „trpěl“ nedostatkem posluchačů, protože pro studenty představoval shora dosazeného reprezentanta nového politického režimu. I z tohoto důvodu dosáhl J.E. Vocel řádné profesury až roku 1872. BENDA 1986b, 112; BENDA 1986a, 103; BIEGEL 2020, 29.

¹⁷⁶ OTTO 1908, 296 (František HARLAS); CHYTIL 1925, 8; HORÁČEK 2020, 69.

¹⁷⁷ Viz poznámka 83 věnující se tzv. Woltmannově aféře.

¹⁷⁸ OTTO 1898, 11 (autor neuveden); BIEGEL 2020, 39.

¹⁷⁹ CHYTIL 1930a, 6.

působil jako řádný profesor na německé části. Od něho se následně odvíjela kontinuální výuka až do roku 1945.¹⁸⁰

Zajímavou kapitolou ve vývoji českého dějepisu umění a dějepisectví mohl sehrát i *Anton Heinrich Springer* (1825–1891), který na základě úspěchů své dosavadní publikační činnosti¹⁸¹ již v akademickém roce 1846/47 přednášel na pražské Akademii kurz dějin umění se zaměřením na Orient. V revolučním roce 1848 během dokončení studií v německém Thübingenu obhájil svou disertační práci o Hegelově pojetí dějin a následně obdržel povolení přednášet na katedře historie filosofické fakulty Karlo-Ferdinandovy univerzity nejnovější dějiny a události revolučního dění, které si v jeho podání získaly mimořádnou popularitu.¹⁸²

Bohužel, zásadní roli v dalším působení A. H. Springera v rámci rakouské monarchie sehrál obecný neúspěch revoluce a radikální změna poměrů v následujících letech. Jako liberální demokrat s osobní zkušeností z německých universit, který se navíc během revoluce výrazně angažoval i v politické a publicistické rovině, nemohl v novém, konservativním prostředí pobřežnové doby najít dostatečné uplatnění. Mezi lety 1849 a 1851 pobýval nějaký čas v zahraničí, navštívil Belgii, Francii a Anglii,¹⁸³ a po návratu zažádal o soukromou docenturu dějin umění na pražské universitě. Žádost byla zamítnuta, vzhledem k jeho politickému smýšlení následoval i zákaz jakékoliv pedagogické činnosti v rámci monarchie,¹⁸⁴ následně tedy opustil Čechy a po zbytek svého života působil na německých universitách.¹⁸⁵

Z pohledu dějin umění je považován za jednoho ze zakladatelů vědeckého dějepisu umění.¹⁸⁶ Metodologicky sice vycházel z kulturně-historického pojetí, ale odmítal

¹⁸⁰ ÖBL 1999, 341 (Christine GRUBER / Elisabeth LEBENSAFT / Johannes SEIDL); BIEGEL 2020, 39, 238, 247.

¹⁸¹ Již Springerovy první dvě práce, *Kritische Gedanken über die Münchener Kunst* (SPRINGER 1845) a *Die geschichtliche Malerei in der Gegenwart* (SPRINGER 1846), ve kterých reagoval na rezonující témata v oboru dějin umění, zaznamenaly značnou pozitivní reakci. Nabídka přednášet na pražské Akademii vycházela především z druhé zmíněné práce, kde A.H. Springer mimo jiné reflektoval výstavu obrazu Kolumbus rakouského malíře Christiana Rubena – soudobého ředitele Akademie. Viz HOROVÁ 1986, 124; NEČVU 1995, 779 (Anděla HOROVÁ); BIEGEL 2020, 29.

¹⁸² Série přednášek později vyšla i tiskem, viz SPRINGER 1849. OTTO 1905, 915 (Zdeněk TOBOLKA); HOROVÁ 1986, 124; NEČVU 1995, 779 (Anděla HOROVÁ); BIEGEL 2020, 29.

¹⁸³ OTTO 1905, 915 (Zdeněk TOBOLKA).

¹⁸⁴ OTTO 1905, 915 (Zdeněk TOBOLKA); HOROVÁ 1986, 123; ÖBL 2007, 50 (Eva CHRAMBACH); BIEGEL 2020, 29.

¹⁸⁵ Roku 1852 se úspěšně habilitoval v Bonnu a roku 1860 dosáhl řádné profesury pro dějiny umění. V 70. letech krátce působil na universitě ve Štrasburku a od roku 1873 až do své smrti vyučoval v Lipsku. OTTO 1905, 915 (Zdeněk TOBOLKA); HOROVÁ 1986, 125; NEČVU 1995, 779 (Anděla HOROVÁ).

¹⁸⁶ KULTERMANN 1996, 116; KROUPA 2010, 153–154; BIEGEL 2020, 29.

národnostní hlediska, stejně jako příliš spekulativní, či zbytečně obecné kulturní rámce, které soudobí badatelé neuváděli do přímých souvislostí s vývojem umění.¹⁸⁷ Částečně se opíral o Hegelovu filosofii dějin, ale odkazoval i na dobovou kritiku této koncepce pocházející především z okruhu českých hegelianů, v čele s Augustinem Smetanou.¹⁸⁸ Snažil se zvědečtit obor dějin umění jako takový, přizpůsobit jeho hlavní otázky moderní době a zbavit ho nánosů nacionálních a příliš obecných kulturně-historických hledisek, které s podstatou oboru neměly nic společného. Opíral se o sociologii, psychologii i přírodní vědy. Jedním z jeho cílů bylo zvýšit dějinám umění společenskou i odbornou prestiž.¹⁸⁹

V rámci své badatelské činnosti se A.H. Springer zabýval ikonografií a středověkým uměním (zásadní bylo prokázání přímého vztahu mezi antikou a středověkem ve smyslu pokračujícího kulturního dědictví) – v mnoha oblastech se tedy alespoň částečně setkal s J.E. Vocelem, vedoucí osobností dějepisu umění v Čechách a svým „konkurentem“ v 50. letech na Karlo-Ferdinandově univerzitě.¹⁹⁰ Při konfrontaci jejich postupů vyznívá Springerova metoda jako daleko modernější, připravující se na nástup pozitivismu, zatímco Vocelovy práce byly stále v sevření nacionálních hledisek a silně ukotvené obecnými kulturně-historickými souvislostmi.¹⁹¹

Následný vývoj dějin umění na české části pražské university je příznačný svou roztržitostí – od Vocelova úmrtí v roce 1871 chyběla v našem prostředí dostatečně výrazná osobnost, která by zároveň měla možnost rozvíjet svou badatelskou a pedagogickou činnost uspokojivě dlouho, aby byla vybudována tradice a kontinuita oboru.

Podobná úloha se v 80. letech očekávala od *Miroslava Tyrše* (1832–1884),¹⁹² významného českého vlastence, který je širší veřejnosti znám jako spoluzakladatel

¹⁸⁷ HOROVÁ 1986, 127; KULTERMANN 1996, 116.

¹⁸⁸ OTTO 1905, 915 (Zdeněk TOBOLKA); HOROVÁ 1986, 123–162; NEČVU 1995, 779 (Anděla HOROVÁ).

¹⁸⁹ OTTO 1905, 915 (Zdeněk TOBOLKA); HOROVÁ 1986, 123–4, 126–130; NEČVU 1995, 779 (Anděla HOROVÁ); KULTERMANN 1996, 116–117.

¹⁹⁰ Jedním ze zjevných důvodů pro zamítnutí Springerovy žádosti o docenturu z roku 1851 je i fakt, že na akademické půdě měly dějiny umění své zastoupení již od Vocelova jmenování mimořádným profesorem o rok dříve. HOROVÁ 1986, 125; BIEGEL 2020, 29.

¹⁹¹ V případě Vocelova díla tomuto pojetí ještě více nahrává skutečnost, že dějiny umění v rámci své profesury přirozeně propojoval s archeologií a dějinami literatury. A to na rozdíl od A.H. Springera, který hledal samostatné pojetí oboru a snažil se vymezit jeho místo mezi dalšími moderními vědami. BENDA 1986b, 112.

¹⁹² OTTO 1906, 992–993 (Josef SCHEINER); CHADRABA 1986, 169–170; BIEGEL 2020, 83.

tělocvičného a vlasteneckého spolku Sokol. Když mu byla roku 1883 potvrzena mimořádná profesura pro dějiny umění na české části Karlo-Ferdinandovy univerzity,¹⁹³ předpokládalo se, že svou rozsáhlou odborností¹⁹⁴ český dějepis umění obohatí, přinese nové pohledy odvíjející se od jeho převážně estetického založení, a hlavně konečně zajistí oboru nezpochybnitelnou pozici a stabilní vývoj.¹⁹⁵

Pro jeho práci byly příznačné obecnější, širší koncepce zahrnující kulturně-historický pohled, na rozdíl od svých předchůdců ale upustil od poněkud jednostranné vlastenecké zaujatosti a převážně národnostních témat.¹⁹⁶ Dlouhou část jeho badatelského působení provází zájem o antiku, především Řecko – odtud pocházející myšlenka kalokagathie se line mnoha oblastmi Tyršova života, včetně již zmíněného Sokola.¹⁹⁷ Toto zaujetí ho následně také dovedlo ke studiu italské renesance. Významné byly i jeho práce v oblasti umělecké kritiky a českého současného umění, kdy například jako jeden z prvních vyzdvihl dílo Josefa Mánesa.¹⁹⁸

Bohužel, vzhledem ke své předčasné smrti roku 1884, nemohl v akademické sféře dějin umění vykonat mnoho. Od počátku 80. let soustavně působil na české Polytechnice, kde přednášel především o vývoji architektury, jeho činnost v rámci Univerzity pak přinesla studii o orientálním umění a jeho vlivu na antická díla.¹⁹⁹

Do tohoto historického kontextu již pozvolně vstupoval sám Karel Chytil. Jak vyplývá z výše popsaného, mezi lety 1875 a 1878, kdy studoval na filosofické fakultě dějepis a zeměpis, zastihl v čele českých universitních dějin umění *Alfreda Woltmanna*. Jeho vliv na národnostní tematiku Chytilových úvodních statí byl již také zmíněn. Akademická dráha Karla Chytila se dále částečně střetla i s Miroslavem Tyršem – když roku 1883 žádal o soukromou docenturu, jedním z důvodů pro zamítnutí byl, mimo jiné, předpoklad Tyršovy úspěšné budoucí práce.²⁰⁰

¹⁹³ OTTO 1906, 992 (Josef SCHEINER).

¹⁹⁴ Miroslav Tyrš se projevoval především na poli estetiky, neméně zásadní pro něj ale byla i filosofie, kterou na pražské universitě vystudoval, historie, archeologie, literatura nebo právě dějiny umění. Během studií se také zajímal o práva a přírodní vědy. CHADRABA 1986 162–169; NEČVU 1995, 875 (Helena LORENZOVÁ); BIEGEL 2020, 63.

¹⁹⁵ CHADRABA 1986, 169–170; BIEGEL 2020, 83.

¹⁹⁶ NEČVU 1995, 875 (Helena LORENZOVÁ); BIEGEL 2020, 57.

¹⁹⁷ OTTO 1906, 991 (Josef SCHEINER); z této oblasti je stěžejní Tyršovo dílo *Láokoón*, viz TYRŠ 1873.

¹⁹⁸ Viz TYRŠ 1901; CHYTIL 1930a, 3–4; NEČVU 1995, 875 (Helena LORENZOVÁ).

¹⁹⁹ OTTO 1906, 992 (Josef SCHEINER); CHADRABA 1986, 170; BIEGEL 2020, 38–39.

²⁰⁰ JŮZL 1980, 87–88, 219; BIEGEL 2020, 83.

Osobností, která Karla Chytila skutečně formovala a svým působením ovlivnila základy jeho budoucího směřování v dějinách umění, byl ale **Otakar Hostinský** (1847–1910).²⁰¹ Jejich první setkání proběhlo již během Chytilových studií, kdy se Hostinský věnoval estetice a dějinám hudby.²⁰² Přednášky z dějiny umění převzal na universitě až v polovině 90. let 19. století, kdy bylo po desetileté prodlevě rozhodnuto o řádném obnovení oboru.²⁰³

V myšlenkách Otakara Hostinského, ač byl primárním zaměřením estetik, lze nelézt mnohá východiska pozdější Chytilovy metody. Přesněji řečeno – řadu zásadních úvah a přístupů v oblasti teorie umění a dějin kultury dokázal postihnout o několik let dříve, než je Karel Chytil metodologicky uplatnil ve svých spisech.

Na tomto místě je třeba zmínit, že estetika v době působení O. Hostinského i M. Tyrše (jejichž koncepce si byly ve svém základu v mnohém podobné, rozvíjené ve stejném období), nenesla plně dnešní význam, ale naplňovala spíše dobový ideál uměnovědy, tedy společenské disciplíny utvářející společná teoretická východiska množství humanitních věd.²⁰⁴ Mezi ně spadaly jak dějiny umění, tak literatura nebo hudba. Současným pohledem měla tedy estetika mnohem blíže k filosofii nebo právě teorii umění.²⁰⁵

Zásadním přínosem díla Otakara Hostinského je skutečnost, že do českého prostředí poprvé plně přivedl, uplatnil a po dlouhá desetiletí rozvíjel koncepce pozitivismu.²⁰⁶ Jakkoliv bylo jeho odborné zaměření ryze společenskovedné, ve své práci kladl důraz na zásady vyplývající z přírodních věd. Teoretické závěry konfrontoval s konkrétním materiálem, představa vývoje byla pro O. Hostinského plně pod vlivem darwinovského evolucionismu – odtud pak pramenil jeho zájem o počátky jednotlivých období a druhů umění.²⁰⁷ Za hlavní estetické kritérium již nepovažoval abstraktní hodnoty, ale konkrétní

²⁰¹ KRÁSA 1986, 174.

²⁰² OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); KRÁSA 1986, 172; BIEGEL 2020, 51.

²⁰³ Po nečekané smrti Miroslava Tyrše roku 1884 nebyla na české části Karlo-Ferdinandovy univerzity po deset let výuka dějin umění obnovena. Až roku 1894 rozhodl děkanát filosofické fakulty, že výuku dočasně zastoupí právě Otakar Hostinský, který měl s tímto oborem již zkušenosti z Akademie výtvarného umění a Uměleckoprůmyslové školy. Zároveň byl vysloven požadavek najít vhodného kandidáta, který by se oboru mohl věnovat naplno a do budoucna dokázal zajistit jeho kontinuitu. OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); JÚZL 1980, 219; KRÁSA 1986, 172; BIEGEL 2020, 81–83.

²⁰⁴ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); BIEGEL 2020, 44.

²⁰⁵ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA).

²⁰⁶ KRÁSA 1986, 172–174.

²⁰⁷ viz HOSTINSKÝ 1877, HOSTINSKÝ 1891.

zkušenost, projevoval se tedy jako empirik.²⁰⁸ Odkazoval se na *Gottfrieda Sempere* (1803–1879),²⁰⁹ jednoho z hlavních teoretiků pozitivismu²¹⁰ a *Hippolyta Adolpha Taina* (1828–1893),²¹¹ francouzského historika kultury soustředícího se na faktory ovlivňující vznik uměleckého díla.²¹² Oba dva se zároveň ve svém díle odvolávali na další předchůdce, linoucí se až do doby osvícenectví.²¹³

Detailnějšímu pohledu na pozitivismus bude věnován prostor až v následující části, zde, na konci pasáže věnované Otakar Hostinskému, zbývá shrnout jeho vlastní zásluhy v oblasti českého dějepisu umění.

Jak již bylo zmíněno, kromě pražské university působil také na Akademii výtvarných umění a Uměleckoprůmyslové škole, kde se poprvé věnoval přednášení kapitol z dějin umění. Bohužel, o této jeho činnosti je dochováno jen velmi málo zpráv.²¹⁴ Nicméně již v této době vystupoval v rámci Umělecké besedy také jako umělecký kritik, kdy spolu s Miroslavem Tyršem podporovali soudobou českou výtvarnou produkci.²¹⁵ Když tedy roku 1894 dočasně převzal výuku dějin umění na Karlo-Ferdinandově univerzitě, měl s oborem značné zkušenosti. Jeho přednášky se vyznačovaly širokým filosofickým a teoretickým přesahem, dále se soustředil na představení vývoje malířství, sochařství a architektury od antiky po baroko – zvláštním jevem je, že téměř výhradně se zaměřením na zahraniční, světovou tvorbu.²¹⁶ V této době se také jako jeden z prvních teoretiků umění u nás věnoval popularisaci a studiu užitého umění.²¹⁷

Otakar Hostinský byl stěžejní osobností pro následný vývoj dějin umění v akademickém prostředí i na počátku 20. století, kdy se nejdříve zasadil o docentury a mimořádné profesury Karla Chytila i Bohumila Matějky,²¹⁸ později stál u vzniku samostatného semináře pro dějiny umění.²¹⁹ Svým úsilím tedy dokázal překlenout složité období

²⁰⁸ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); NEČVU 1995, 285 (Helena LORENZOVÁ); BIEGEL 2020, 44–47.

²⁰⁹ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); KRÁSA 1986, 174; NEČVU 1995, 285 (Helena LORENZOVÁ).

²¹⁰ KROUPA 2010, 150–152.

²¹¹ NEČVU 1995, 285 (Helena LORENZOVÁ).

²¹² KROUPA 2010, 146; WITTLICH 2015, 61–62.

²¹³ KROUPA 2010, 146, 150–152; WITTLICH 2015, 61–62; 64–65.

²¹⁴ JŮZL 1980, 189–192; BIEGEL 2020, 38.

²¹⁵ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); JŮZL 1980, 16–18; BIEGEL 2020, 51.

²¹⁶ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); BIEGEL 2020, 52.

²¹⁷ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); JŮZL 1980, 255–257; ŠVÁCHA 1986, 153; NEČVU 1995, 285 (Helena LORENZOVÁ).

²¹⁸ JŮZL 1980, 219–221, 238; BIEGEL 2020, 81–89.

²¹⁹ JŮZL 1980, 220–221; BIEGEL 2020, 52, 89–93.

80. a 90. let a dovést obor na cestu směřující po více než půl století k založení samotného odborného pracoviště.

2.2. Positivistické koncepce podnětné pro Karla Chytila

V literatuře hodnotící život a dílo Karla Chytila se, až na pozdější výjimky,²²⁰ doslovné označení jeho metody za positivistskou nevyskytuje. Tato skutečnost může být samozřejmě způsobena řadou faktorů – v čele s nedostatečným časovým odstupem, se kterým slovníková hesla²²¹ a články²²² vznikaly. Teprve několik desetiletí po jeho smrti se díky objektivnímu zhodnocení jednotlivých prací a na základě znalosti dalšího historického vývoje mohlo přistoupit k tomuto závěru a Karel Chytil tak byl prohlášen za jednoho z prvních positivistsky uvažujících historiků umění u nás.²²³

Positivismus se v dějinách umění začal projevovat po polovině 19. století a počátky tohoto vlivného myšlenkového proudu bývají spojovány s působením již jmenovaného *Hippolyta Adolpha Taina* (1828–1893).²²⁴ Jedná se o svým způsobem první skutečně vědeckou metodu, která má za cíl vystavět dějiny umění na stejně exaktním základu, jako mají přírodní vědy.²²⁵ Klíčová je práce s ověřitelnými fakty, v případě tohoto oboru tedy důkladná analýza písemných pramenů a neméně podrobná formální analýza uměleckých děl. Historiky umění vedla idea, že s pomocí opravdu nezpochybnitelných skutečností lze sestavit jakési zřetězení faktorů, a tak dospět ke komplexnějšímu pohledu na celek.

Umění a jeho vývoj byly tedy stále uváděny do svého dobového a společenského kontextu, ale již se nejednalo o „nevědecké“, umělecko-historické a kulturně-historické hypotézy, ale o jasně prokazatelné jevy podložené faktografií a pramenným výzkumem. Positivisté kulturně-historické orientace současně „odhlíželi“ od samotného uměleckého díla, přesunuli svou pozornost k jeho kulturně-historickým souvislostem a v nich hledali příčiny, které vznik daného díla způsobily. Shrnutím zmíněných faktorů, vystihnutím jejich podstaty a rozborem jejich vzájemného vlivu pak tito historici umění vymezili

²²⁰ KRÁSA 1986, 172; ŠVÁCHA 1986, 155, MAREŠOVÁ 2020, 102.

²²¹ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); NEČVU 1995, 300 (Emanuel POCHE, Jiřina HOŘEJŠÍ).

²²² JIŘÍK 1918, 3–5; HARLAS 1928, 3; MATĚJČEK 1935, 3–13.

²²³ KRÁSA 1986, 172.

²²⁴ OTTO 1906, 37 (František Xaver ŠALDA); KROUPA 2010, 145–146.

²²⁵ H.A. Taine svou metodu, mimo jiné, koncipoval pod vlivem Augusta Comta a principů jeho nově vznikající vědy, sociologie. KULTERMANN 1996, 102–103.

jednotlivé kulturní epochy a definovali tak jejich charakter.²²⁶ Vědeckou bázi dějin umění naplňoval pozitivismus i v tom ohledu, že na rozdíl od romantismu, poznání a pochopení vývoje nezáviselo na intuici, ale bylo podmíněné kritickou a systematickou prací s konkrétním materiálem.²²⁷

Tento myšlenkový proud přitom přirozeně pokračoval v předešlé tendenci linoucí se od doby osvícenství.²²⁸ Sám Hippolyte Adolphe Taine, filosof, estetik a teoretik umění, navazoval na druhou generaci osvícenců a ranou fází romantismu, velmi ho ovlivnil například Stendhal.²²⁹ Ve svých esejích z poloviny 60. let 19. století vymezil základní kroky pozitivistické metody.²³⁰ V pozdějších letech detailněji rozpracoval faktory podílející se na vzniku uměleckého díla,²³¹ jeho úsilí vyústilo v teorii „rasy, prostředí a doby“ jako tří základních determinantů.²³² Zajímavé je, že původním Tainovým záměrem bylo uplatnit tuto metodu v oblasti literatury a estetiky, její využitelnost pro dějiny umění se projevila až později.²³³

Karla Chytila nepochybně oslovil systém, který H.A. Taine představil,²³⁴ nicméně z výrazných pozitivisticky smýšlejících osobností se odkazoval především na **Jacoba Burckhardta** (1818–1897). Kuglerův žák, později i spolupracovník a přítel,²³⁵ byl představitelem kulturně-historické metody, ale právě díky pozitivistickému přístupu se mu podařilo vybudovat novou tradici, značně odlišnou od staršího způsobu pojetí kulturní historie. Jeho syntézy „dějin umění na základě úloh“ byly inovativní právě svou metodou, kterou dokázal překlenout přežitá a nevyhovující romantické koncepce představující vývoj umění jako dějiny umělců – géníů.²³⁶

Burckhardtův přístup k dějinám umění jistě pramenil z širě jeho vzdělání – studoval teologii, filosofii, několik let navštěvoval historický seminář

²²⁶ OTTO 1903, 319 (Gustav ZÁBA); KRÁSA 1986, 173–174; KROUPA 2010, 145–146; WITTLICH 2015, 61–62.

²²⁷ KRÁSA 1986, 173.

²²⁸ KROUPA 2010, 145.

²²⁹ OTTO 1906, 37 (František Xaver ŠALDA); KROUPA 2010, 146.

²³⁰ KROUPA 2010, 145; viz TAINÉ 1858.

²³¹ KULTERMANN 1996, 103; KROUPA 2010, 146.

²³² OTTO 1906, 37 (František Xaver ŠALDA); WITTLICH 2015, 62.

²³³ OTTO 1906, 37 (František Xaver ŠALDA).

²³⁴ Chytilova návaznost na H.A. Taina je patrná nejen z přebírání jeho postupů, ale i z přímých odkazů v literatuře. Viz CHYTIL 1901b, 136–137.

²³⁵ CHYTIL 1919b, 206.

²³⁶ BAKOŠ 2017, 162.

Leopolda von Rankeho.²³⁷ Své „fresky“²³⁸ koncipoval na základě podrobného studia písemných pramenů, sledoval proměny funkce uměleckého díla v jednotlivých dobách a prostředích, hodnotil nakolik se společenské a kulturní faktory prolínaly s uměleckou produkcí a pátral po klíčovách příčinách, které se plně projeví v následném vývoji umění i civilisace. Burckhardtovy syntézy vychází právě z těchto jednotlivostí, z nich pak vytvářel ucelené obrazy doby s pevně vymezeným základem.²³⁹

Když byl Karel Chytil v minulosti obviňován z nedostatečné objektivity a přílišného zaujetí kulturní historií bez přesného, vědeckého rámce, byla jeho metoda přirovnávána právě k J. Burckhardtovi. Kritici nicméně nezapomínali dodat, že Chytilova díla se vyznačují neporovnatelně nižší odbornou kvalitou.²⁴⁰

I bez obsáhlé přednášky z podzimu 1918, publikované roku 1919,²⁴¹ prezentované publiku z řad *Kruhu pro pěstování dějin umění*, by bylo zřejmé, že Karel Chytil choval Jacoba Burckhardta ve značné úctě. Dokládá to jak Chytilova rozsáhlá znalost Burckhardtova díla, orientace v jeho metodickém přístupu i pedagogických zásadách, tak pochopení významu jeho osobnosti pro dějiny umění a převratnosti některých Burckhardtových textů.²⁴² Za skutečně průlomové, v mnohém objevené a pro obor svým způsobem kanonické považoval *Die Zeit Constantins des Grossen*,²⁴³ inovátorsky pojatý cestopis *Der Cicerone*²⁴⁴ a dodnes vyzdvihoanou syntézu *Die Kultur der Renaissance in Italien*.²⁴⁵

K. Chytil sám ve své přednášce, publikované později v rozšířené verzi v časopisu *Osvěta*,²⁴⁶ předložil jednu z takových „fresek“ – podal celistvé svědectví o životě a díle tohoto švýcarského myslitele, hledal východiska jeho badatelské činnosti, představil širší kulturní, dobové i společenské kulisy, ze kterých Jacob Burckhardt vycházel.

²³⁷ CHYTEL 1919b, 202–203, 205; KULTERMANN 1996, 98.

²³⁸ KROUPA 2010, 148; WITTLICH 2015, 60.

²³⁹ ŠVÁCHA 1986, 144–145.

²⁴⁰ RICHTER 1961, 241; ŠVÁCHA 1986, 141.

²⁴¹ CHYTEL 1919b, 201–209, 289–299. Původní přednášku Karel Chytil přednesl 14.11.1918 při příležitosti stého výročí Burckhardtova narození. Jak vyplývá z korespondence s Janem Hofmanem, konkrétní termín byl předmětem dlouhých debat. Původní datum 17.10. bylo několikrát přesunuto, posledním důvodem odkladu přednášky bylo úmrtí Chytilova syna na konci října 1918. Dále lze vyvodit, že pro Karla Chytila se jednalo o výjimečnou příležitost, v dopisech ji označil jako „malou literární oslavu největšího kunsthistorika naší doby“. Viz KORESPONDENCE HOFMAN, 7.10. 1918; 11.10. 1918; 21.10. 1918.

²⁴² CHYTEL 1919b, 206, 208–209.

²⁴³ BURCKHARDT 1853.

²⁴⁴ BURCKHARDT 1855.

²⁴⁵ BURCKHARDT 1867.

²⁴⁶ CHYTEL 1919b, 291–294.

Zpracoval jeho korespondenci, osobní²⁴⁷ i profesní, a posluchačům nabídl Burckhardtovu plastickou podobu jako konkrétního člověka ukotveného v širších kulturních i dobových souvislostech, osobnost se subjektivními názory a osobními, důvěrnými myšlenkami, které Jacob Burckhardt ve svém soukromém životě zastával.²⁴⁸

Z oblasti pozitivisticky orientovaného znalectví byla pro Karla Chytila, přinejmenším v prvních letech badatelské práce, vzorem dvojice zakladatelů italské znalecké školy²⁴⁹ – Ital **Giovanni Battista Cavalcaselle** (1817–1897) a Angličan **Joseph Crowe** (1825–1896). Představitelé empiricko-kritického znalectví, kteří se soustředili primárně na italské renesanční umění, ovlivnili mladého K. Chytila především svým nejznámějším dílem, anglicky psanou studií o italském malířství *A New History of Painting in Italy*.²⁵⁰ Práce této dvojice jsou příznačně podrobnou formální analýsou uměleckých děl a charakteristikami bez hodnotících aspektů.²⁵¹

V Chytilově pozůstalosti ze 70. a 80. let 19. století se dochovaly podrobné poznámky zahrnující celé výše zmíněné dílo.²⁵² Kromě obecného studia jej zjevně využil jako podklad k jedné ze svých prvních statí, *Obrazům karlštejnským*,²⁵³ kde se na G.B. Cavalcaselleho a J. Crowa několikrát odkazoval i prostřednictvím poznámek pod čarou. Zajímavé je, že jejich publikaci četl v německém překladu²⁵⁴ a angličtina tedy, přinejmenším v této době, nepatřila mezi množství jazyků, které Karel Chytil ovládal.²⁵⁵

²⁴⁷ CHYTEL 1919b, 291–294.

²⁴⁸ V poslední části přednášky Karel Chytil na základě podrobné práce s Burckhardtovou soukromou korespondencí a kvalitní znalostí Burckhardtovy biografie rekonstruoval některé jeho soukromé názory a stanoviska. Odůvodňoval jeho politické postoje, proměňující se vztah k veřejnosti a okolí, názory na nejbližší spolupracovníky. Popsal i Burckhardtův pocit jakéhosi vykořenění, přežití vlastní doby, který snad v posledních letech života zažíval, včetně tísnivé vidiny přicházející války. Obdobně se Burckhardtovým soukromým životem, s odkazy na pozdější výpovědi jeho přátel a známých, krátce zaobírá i Udo Kultermann. Viz CHYTEL 1919b, 297–299; srov. KULTERMANN 1996, 99–100.

²⁴⁹ KULTERMANN 1996, 109; KROUPA 2010, 162.

²⁵⁰ CAVALCASELLE / CROWE 1864.

²⁵¹ KULTERMANN 1996, 111.

²⁵² POZŮSTALOST AUK, karton 1.

²⁵³ CHYTEL 1879, 266–270.

²⁵⁴ Tato skutečnost vyplývá z Chytilových česko-německých osobních poznámek a komentářů k této knize. Německý překlad původně anglické publikace, *Geschichte der italienischen Malerei*, začal vznikat poměrně brzy po jejím vydání, od konce 60. let 19. století. Oproti originálu se vyznačuje částečně odlišným řazením kapitol, dle mého názoru je ale pro čtenáře přehlednější, v textu se snáze orientuje i vyhledává. Viz JORDAN 1869; POZŮSTALOST AUK, karton 1.

²⁵⁵ Z korespondence, osobních poznámek a přípravných studií zachovaných v Chytilově pozůstalosti je zřejmé, že na velmi vysoké úrovni ovládal němčinu, latinu, francouzštinu a italštinu a alespoň částečně se dorozuměl rusky. Viz KORESPONDENCE KONDAKOV; POZŮSTALOST AUK, kartony 1–10.

Obrazům karlštejnským bude věnována obsáhlejší část v následující kapitole, nicméně zde bych ještě ráda zdůraznila, že v samotném textu je znát Chytilova snaha přinejmenším stylově navázat na *A New History of Painting*. Článek je proložený řadou detailních popisů, své vlastní závěry pak srovnával s G.B. Cavalcasellem a J. Crowem, v několika bodech s nimi vedl drobnou polemiku. Zajímavé je, že Karel Chytil zde aplikoval téměř výhradně formální analýsu, další informace o vybraných uměleckých dílech se čtenář dozvídá jen z několika málo zmínek.

Třetí linií a čtvrtou postavou pozitivistické metody, jejíž práce zřejmě měla na Karla Chytila značný dopad, byl německý architekt a teoretik umění **Gottfried Semper** (1803–1879),²⁵⁶ reprezentant a průkopník pozitivisticky orientované formalistické metody. Zájem o jeho teorie vyvozované z vývoje architektonických principů,²⁵⁷ spolu s inovativními myšlenkami v oblasti uměleckého průmyslu, sdílel K. Chytil i s Otakarem Hostinským.²⁵⁸ G. Semper z velké části navazoval na *Carla Friedricha von Rumohra*, se kterým byl v dlouhodobém písemném kontaktu.²⁵⁹ Sdíleli zájem o podobná témata, oba se například zabývali vývojem tvůrčích technik.²⁶⁰

Jak vyplývá z principů pozitivismu,²⁶¹ i Gottfried Semper se snažil o rekonstrukci uměleckého vývoje, nicméně jako činný architekt²⁶² se zaměřoval právě na počátky architektury a její pramotivy.²⁶³ Zajímal se také o proměny funkce uměleckého díla – sledoval, jak v dějinách docházelo k různému přizpůsobování formy díla jeho žádanému účelu.²⁶⁴

Zároveň se významně zasadil o popularisaci a studium užitého umění – na začátku 50. let 19. století se díky působení na akademii v Marlboroughhouse²⁶⁵ podílel na založení prvního umělecko-průmyslového musea, londýnského South-Kensington-Museum (dnes Victoria and Albert Museum).²⁶⁶ Obdobná příležitost se mu později naskytla

²⁵⁶ KRÁSA 1986, 174.

²⁵⁷ KULTERMANN 1996, 104.

²⁵⁸ KRÁSA 1986, 174.

²⁵⁹ KROUPA 2010, 151; WITTLICH 2015, 65.

²⁶⁰ KROUPA 2010, 150.

²⁶¹ WITTLICH 2015, 64.

²⁶² Z realizovaných návrhů lze uvést například Semperova opera v Drážďanech (1838–41), Semperova galerie (1847–1855), vídeňský Burgtheater (1873–88), Kunsthistorisches a Naturhistorisches Museum ve Vídni (1872–81), viz OTTO 1904, 845 (autor neuveden).

²⁶³ SEMPER 1851.

²⁶⁴ WITTLICH 2015, 64.

²⁶⁵ OTTO 1904, 845 (autor neuveden).

²⁶⁶ WIRTH 1935, 317; KROUPA 2010, 152; WITTLICH 2015, 64.

v Curychu, kde několik let přednášel na Spolkové vysoké technické škole.²⁶⁷ Již v Anglii začal psát první statě věnující se uměleckému průmyslu, tato Semperova činnost vyvrcholila v dodnes široce uznávané dílo *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*.²⁶⁸ Pro Karla Chytila byl tedy inspirací nejen v badatelské rovině,²⁶⁹ ale i při budování pražského Umělecko-průmyslového musea, k čemuž byl Obchodní a živnostenskou komorou povolán roku 1885.²⁷⁰

Tento krátký rozbor neměl za cíl rozhodnout, zda má zařazení Karla Chytila mezi pozitivisticky uvažující historiky umění své opodstatnění, spíše jsem se snažila nastínit možné dobové tendence, které ho mohly ovlivnit. Je samozřejmé, že vnímal aktuální dění, řadu podnětů přijal již během studijních let a některé trendy mohl aplikovat zcela bezděčně a paralelně, protože přirozeně vyplývaly z aktuálního kontextu. Stopy názorů výše jmenovaných badatelů a teoretiků umění jsou však v jeho díle doslovně přítomny a jejich vliv na různé fáze Chytilovy vědecké dráhy je nezpochybnitelný.

2.3. Možné podněty z Vídeňské školy dějin umění

V případě pozitivismu byla literatura týkající se díla Karla Chytila sice zprvu zdrženlivá, ale z jednotlivých náznaků bylo možné zrekonstruovat základní myšlenkové tendence, které pro K. Chytila mohly být v průběhu života podnětné. V této podkapitole, věnované vlivu Vídeňské školy dějin umění, nejsou okolnosti o mnoho snazší.

Již vícekrát užitě označení „Viedeňská škola dějin umění“ představuje vyvrcholení snah o institucionalizaci, osamostatnění a zvědečtění dějin umění projevující se nejen v akademické rovině, ale i v dobovém znalectví, musejnictví a památkové péči.²⁷¹ Jedná se o několik generací historiků umění, kteří na Vídeňské univerzitě od poloviny 19. století společně pracovali v rámci spřízněného metodologického programu, díky kterému se podařilo vybudovat skutečně moderní vědecký obor.²⁷²

²⁶⁷ OTTO 1904, 845 (autor neuveden).

²⁶⁸ OTTO 1904, 845 (autor neuveden); KULTERMANN 1996, 104, 105; WITTLICH 2015, 64; viz SEMPER 1860.

²⁶⁹ Viz Chytilovy spisy o užitém umění a úloze umělecko-průmyslového musea v moderní společnosti, které publikoval převážně v období od konce 80. do poloviny 90. let 19. století, více v poznámce 98.

²⁷⁰ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); CHYTIL 1930a, 7.

²⁷¹ V literatuře se uvádí, že Vídeňská škola sehrála pro vývoj dějin umění na konci 19. a začátku 20. století podobně zásadní roli jako Florencie v době renesance nebo Berlínská škola na začátku století 19. KULTERMANN 1996, 149; KROUPA 2010, 187.

²⁷² KROUPA 2010, 187; WITTLICH 2015, 62–63.

Termín se do širšího povědomí dostal až ve 20. a 30. letech, a to na základě statí a publikací o dějinách tohoto fenoménu, především z pera Julia von Schlossera.²⁷³ Samotné pojmenování ale bylo definováno již dříve, poprvé se objevilo v článku Vincence Kramáře z roku 1910.²⁷⁴ V. Kramář vznik tohoto jevu zpětně hodnotil jako odezvu na úpadek umělecko-historického bádání posledních desetiletí a zcela jasně zdůraznil návaznost na odkaz Carla Friedricha von Rumohra.²⁷⁵ Zajímavý je jeho postřeh, že se Vídeň postupně pro dějiny umění stala centrem reakce proti „*diletantismu a povrchnosti*“.²⁷⁶

Není pevně stanoveno, od kterého okamžiku by se měly odvozovat počátky této školy, nejasné je i rozlišování, respektive počítání jednotlivých generací. Dvojici pomyslných zakladatelů, **Rudolfa Eitelbergera von Edelberg** (1817–1885) a **Morize Thausinga** (1835–1884) lze považovat za představitele jak přípravné, tak přímo první fáze. V jiných pramenech²⁷⁷ se počátky vyvozují ze starší tradice pěstování dějin umění ve Vídni, většinou s okruhem znalců a prvních zřizovatelů památkové péče okolo Josepha Daniela Böhma a Gustava Adolpha von Heidera.²⁷⁸ Na Vídeňské univerzitě byly dějiny umění ustanoveny po roce 1848, kdy došlo k jejich odštěpení od katedry estetiky. Prvním mimořádným profesorem byl jmenován roku 1852 právě Rudolf Eitelberger.²⁷⁹

Pro následný rozvoj školy byla významná především 70. léta 19. století, kdy roku 1873 vznikl další institut,²⁸⁰ do jehož čela nastoupil Moriz Thausing.²⁸¹ Výuka dějin umění ve Vídni tedy nově probíhala na dvou katedrách – první, pod názvem *Kunstgeschichte und Kunstarcheologie*, měla pod Eitelbergerovým vedením vzdělávat i laickou veřejnost a pojímat obor v obecnější rovině, druhá, *Institut für Geschichtsforschung*, byla zaměřena na výchovu a výuku specialistů potřebných pro obor s přihlédnutím hlavně k rakouskému prostředí.²⁸²

²⁷³ SCHLOSSER 1934, 141–228; KULTERMANN 1996, 149.

²⁷⁴ KRAMÁŘ 1910, 41–43, 75–78, 110–112, 170–174, 209–210.

²⁷⁵ KRAMÁŘ 1910, 77.

²⁷⁶ KRAMÁŘ 1910, 78.

²⁷⁷ KRAMÁŘ 1910, 42–43; KULTERMANN 1996, 149; KROUPA 2010, 187–189.

²⁷⁸ KULTERMANN 1996, 149; KROUPA 2010, 187

²⁷⁹ OTTO 1894, 465–466 (Vilém DOKOUPIL); KULTERMANN 1996, 150; KROUPA 2010, 187.

²⁸⁰ KROUPA 2020, 188.

²⁸¹ OTTO 1906, 325 (autor neuveden).

²⁸² KROUPA 2010, 187–188; BIEGEL 2020, 76–78.

R. Eitelberger i M. Thausing byli úzce spjati s musejním prostředím, tím obor nejen pevně propojili s praxí, ale zároveň navázali filosofii celé školy na starší tradice. Rudolf Eitelberger se v 60. letech zasadil o vybudování Rakouského umělecko-průmyslového musea²⁸³ – vzorem mu samozřejmě byla stále relativně nová instituce londýnská a Semperovy publikace o užitém umění.²⁸⁴ Součástí instituce bylo i množství vedlejších moderních odborných pracovišť, včetně školy řemesel, chemicko-technologické laboratoře a fotografického ateliéru.²⁸⁵ Roku 1864, kdy se Rudolf Eitelberger stal ředitelem musea, začínal Moriz Thausing pracovat ve sbírce „kreseb a mědirytin“²⁸⁶ vídeňské Albertiny.²⁸⁷ V rámci studia starých kreseb se při této příležitosti poprvé seznámil s tzv. Morelliho metodou.²⁸⁸

Giovanni Morelli (1816–1891), italský sběratel umění, kulturní badatel a politik, spolupracovník Giovanniho Battisty Cavalcaselleho, byl autorem vizuálně-srovnávací znalecké metody, která napomáhala přesnějšimu určení autorství uměleckých děl.²⁸⁹ Do širšího povědomí se G. Morelli zapsal právě díky Vídeňské škole dějin umění a prostřednictvím svých spisů, které pod pseudonymem Ivan Lermolieff²⁹⁰ publikoval od 80. let 19. století.²⁹¹ Jeho inovativní přístup spočívající ve srovnávání pravidelně se opakujících motivů, které umělec v rámci své tvorby bezděčně reprodukuje bez větších rozdílů,²⁹² přesně odpovídal dobovým pozitivistickým tendencím. G. Morelli sestavil metodu zcela oproštěnou do subjektivních soudů a přesto, že již od počátku vzbuzovala jisté kontroverze,²⁹³ je její základ, částečně přizpůsobený modernějšími poznatky, dodnes pro dějiny umění přínosný.²⁹⁴

Thausingova přednáška *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft* pronesená roku 1873 při příležitosti jeho nástupu na II. institut dějin umění na Vídeňské univerzitě byla jakýmsi manifestem budoucího směřování oboru.²⁹⁵ Definitivně potvrdil odpoutání

²⁸³ OTTO 1894, 466 (Vilém DOKOUPIL); KROUPA 2010, 187.

²⁸⁴ SEMPER 1860.

²⁸⁵ KROUPA 2010, 188; WITTLICH 2015, 62–63.

²⁸⁶ OTTO 1906, 325 (autor neuveden).

²⁸⁷ OTTO 1906, 324 (autor neuveden); CHYTIL 1930a, 5; KULTERMANN 1996, 151.

²⁸⁸ KROUPA 2010, 188; KULTERMANN 1996, 151; BIEGEL 2020, 77–78.

²⁸⁹ OTTO 1901, 729 (František MELICHAR); CHADRABA 1987, 15–16; KULTERMANN 1996, 151; KROUPA 2010, 163.

²⁹⁰ OTTO 1901, 729 (František MELICHAR).

²⁹¹ MORELLI 1880; MORELLI 1890.

²⁹² KRAMÁŘ 1910, 76.

²⁹³ KROUPA 2010, 163.

²⁹⁴ MATĚJČEK 1935, 5.

²⁹⁵ KROUPA 2010, 188–189.

dějin umění od estetiky, které na výzvu Rudolfa Eitelbergera proběhlo na universitě již před dvaceti lety, přihlásil se k odkazu Carla Friedricha von Rumohra – spolu s G. Morellim ho oba shodně považovali za otce, zakladatele dějin umění jako moderní vědy.²⁹⁶ Thausingova idea představovala dějiny umění jako zcela objektivní obor, jehož cílem není umělecká díla hodnotit, ale pouze na ně nahlížet v rámci celého vývoje.²⁹⁷

Karel Chytil se s Vídeňskou školou dějin umění poprvé setkal během universitních studií – mezi lety 1878 a 1879 zakončoval své studium ročním pobytem ve Vídni, kde mimo jiné docházel na přednášky Morize Thausinga.²⁹⁸ Tradičně se v odborné literatuře předpokládá, že právě tato zkušenost ho pravděpodobně natolik okouzila, že se rozhodl zasvětit dějinám umění celý svůj život. S touto obecně tradovanou verzí jsou v zásadním rozporu pasáže z Chytilova článku o Karlu Boromejském Mádlovi, kde vzpomínal mimo jiné právě i na studijní pobyt ve Vídni.²⁹⁹ Chytilovi tehdejší spolužáci – Alois Riegl, Heinrich Thode nebo Franz Wickhoff, se později rovněž vypracovali ve vůdčí osobnosti pevně spjaté s vývojem školy i oboru samotného.

V literatuře se uvádí, že Karel Chytil na Vídeňské univerzitě zastihl teprve přípravnou fázi školy.³⁰⁰ Toto označení má svou logiku z hlediska metodologického programu, ale jak jsem již naznačila výše, tak počátky samotné školy lze nalézt již v okruhu o generaci starších vídeňských badatelů.³⁰¹ Skutečně se jednalo o etapu hledání, ukotvování pevných základů školy, vymezení principů, které sice možná již byly naznačeny, ale k jejich plnému uplatnění stále chyběl pomyslný poslední krok.³⁰² K. Chytil se tak mohl na jedné straně seznámit s průkopnickými Morellioho názory, ale na straně druhé stále ještě i s kulturně-historickou metodou,³⁰³ kterou škola v pozdějších desetiletích v této podobě odmítala.³⁰⁴

²⁹⁶ KRAMÁŘ 1910, 76.

²⁹⁷ WITTLICH 2015, 62.

²⁹⁸ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); KRÁSA 1986, 172.

²⁹⁹ Viz MATĚJČEK 1935, 5; KRÁSA 1986, 172; srov. CHYTIL 1930a, 4–6. Více v podkapitole 1.1.

³⁰⁰ KRÁSA 1986, 174.

³⁰¹ KROUPA 2010, 187.

³⁰² MATĚJČEK 1935, 5.

³⁰³ MATĚJČEK 1935, 5; CHYTIL 1930a, 4; KROUPA 2010, 188–189.

³⁰⁴ O nevyhraněnosti přinejmenším II. ústavu na Vídeňské univerzitě svědčí fakt, že po smrti Morize Thausinga roku 1884 byl jako jeho nástupce zvažován i Jacob Burckhardt. Jak snad vyplývá z mé krátké charakteristiky tohoto badatele v předchozí podkapitole, jednalo se skutečně o osobnost značně odlišnou od metodologické tendence, kterou Vídeňská škola dějin umění v pozdějších letech představovala. Sám Karel Chytil ve 30. letech 20. století v rámci vzpomínání na studijní léta ve Vídni uvedl,

Se znalostí pozdější profesní dráhy Karla Chytila se zdá, že doopravdy následoval představu, kterou se Vídeňská škola dějin umění řídila. Jako středoškolskému učiteli dějepisu se mu dostalo kvalitního historického vzdělání.³⁰⁵ Nikdy neztratil kontakt s praxí – i když na začátku 20. století kvůli výuce na pražské universitě po dlouhých letech opustil místo ředitele Umělecko-průmyslového musea, na přímý styk s umělecko-historickým materiálem stále kladl velký důraz. Na Karlo-Ferdinandově univerzitě nechal zřídit seminář, pro studenty pořádal exkurze [II/III-1] [II/III-2] a komentované prohlídky, navštěvoval s nimi aktuální výstavy a své žáky podněcoval k zájmu o současné dění v oboru. V podobném duchu se nesly i aktivity spojené s *Kruhem pro pěstování dějin umění*, kde rozšířil řady posluchačů i o laickou veřejnost. To jsou nepochybně rysy uvažování, které v Karlu Chytilovi mohla podpořit Vídeňská škola.

Zároveň se Karel Chytil, také v duchu Vídeňské školy a pod vlivem Gottfrieda Sempera, celý život plně věnoval uměleckému průmyslu.³⁰⁶ Okolnosti založení pražského Umělecko-průmyslového musea, spisy obhajující jak Museum, tak umělecké řemeslo samotné, organizace výstav a publikování katalogů – to vše tu bylo několikrát zmíněno.

Zřejmě není možné dobrat se přesné definice rozsahu potenciálu podnětů, jimiž Vídeňská škola Karla Chytila v tomto směru poznamenala.³⁰⁷ Vedle možného vlivu Vídeňské školy se nabízí hned několik dalších variant. Zaprvé rodinné zázemí, kde se přirozeně setkával především se sklem a porcelánem,³⁰⁸ zadruhé období pražského vysokoškolského studia – známým Semperovým příznivcem byl již v té době Otakar Hostinský, Chytilův učitel estetiky.³⁰⁹ Nelze opomenout možnost, že impulsem mohly být jednoduše dobové tendence – zájem o umělecký průmysl byl na vzestupu, od poloviny 19. století vznikaly stále další umělecko-průmyslová musea³¹⁰ a bez nabídky budovat pražské Umělecko-průmyslové museum by se možná Chytilovy kroky ubíraly naprosto jiným směrem.

že Hubert Janitschek, jedna ze tehdejších tří vůdčích osobností na vídeňské katedře dějin umění, se na přelomu 70. a 80. let 19. století velmi zabýval Jacobem Burckhardtem a jeho kulturními dějinami. Viz CHYTIL 1930a, 4; KROUPA 2010, 187, 189; BIEGEL 2020, 78–79.

³⁰⁵ POZŮSTALOST AUK, karton 1.

³⁰⁶ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK).

³⁰⁷ Nicméně z Chytilových vzpomínek ze 30. let jasně vyplývá, že ho ovzduší Vídně na přelomu 70. a 80. let nadchlo, mimo jiné právě možností sledovat nově vznikající „*Rakouské museum pro umění a industrii*“. CHYTIL 1930a, 5.

³⁰⁸ MAREŠOVÁ 2020, 103.

³⁰⁹ OTTO 1897a, 676 (Gustav ZÁBA); KRÁSA 1986, 174; NEČVU 1995, 285 (Helena LORENZOVÁ).

³¹⁰ OTTO 1904, 845 (autor neuveden); KROUPA 2010, 150.

Další možnou oblastí badatelského zájmu Karla Chytila, kterou rovněž teoreticky podnítila zkušenost s Vídeňskou školou, byla památková péče. Toto téma ho provázelo již od mládí, kdy roku 1887 začal působit jako korespondent *Centrální komise pro ochranu památek* (jejímž zakladatelem byl Rudolf Eitelberger³¹¹). V polovině 90. let se stal odborným garantem *Soupisu památek historických a uměleckých v Království českém*, na začátku 20. století byl konservátorem pro vybrané okresy, později předsedal Archeologické komisi České akademie věd a umění (před vznikem Československé republiky pod názvem Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění).³¹² Zároveň se ke konci svého působení na universitě zasadil o zavedení přednášek o základech památkové péče.³¹³

V pozdějších letech převažovaly Chytilovy snahy o zachování historického centra Prahy a vyrovnávání se s postupnou industrializací města (více v první kapitole). Právě úsilí o konservování památek a šíření osvěty veřejnosti, stejně jako hledání možností jejich dalšího aktivního využívání je plně v souladu se zásadami Rudolfa Eitelbergera a Morize Thausinga, respektive se závěry prvního kongresu pro dějiny umění z roku 1873, kterému předsedali.³¹⁴

Pevně stanovený metodologický program, který byl pro Vídeňskou školu dějin umění natolik charakteristický, je ve své ucelené podobě spojený až s generací Chytilových vrstevníků – *Aloisem Rieglem* (1858–1905) na I. institutu a *Franzem Wickhoffem* (1853–1909) na II. Tento „genetický dějepis umění“,³¹⁵ popsany a teoreticky i metodologicky přesněji definovaný až v pozdějším období Hansem Tietzem,³¹⁶ byl důsledkem hodnotné, přínosné spolupráce zmíněné dvojice, která sama vzešla z prostředí Vídeňské university. Ale základy tohoto specifického přístupu byly přítomné už v době Chytilova pobytu ve Vídni. Výsledná metoda vycházející z historických a přírodních věd zahrnovala několik představ o vývoji umění. Ten je všeobecný, stálý a nepřerušovaný – zahrnuje projevy všech druhů umění a každá etapa má v rámci vývoje svoji neopomenutelnou roli, nelze tedy rozlišovat období kvalitní a úpadková.³¹⁷

³¹¹ KROUPA 2010, 188.

³¹² SLAVÍČEK 2016, 528 (Lubomír SLAVÍČEK); MAREŠOVÁ 2020, 100–101, 103. Detailněji dohledány bližší údaje viz ARCHIV AUK, karton 6.

³¹³ BIEGEL 2020, 142.

³¹⁴ KROUPA 2010, 169.

³¹⁵ KRAMÁŘ 1910, 110.

³¹⁶ KROUPA 2010, 187.

³¹⁷ KRAMÁŘ 1910, 110.

Touto myšlenkou škola navázala na ideu Morize Thausinga ze 70. let, tedy na představu dějin umění jako objektivní vědy bez hodnotících měřítek.³¹⁸ Dále se představitelé Vídeňské školy plně odklání od romantického pojetí geniálního umělce, s tvrzením, že umělecká tvorba je závislá spíše na nadosobním principu a dobových faktorech než na svobodné umělcově vůli.³¹⁹

Doba prvního vrcholu Vídeňské školy dějin umění³²⁰ – od poloviny 80. let přes přelom 19. a 20. století, souzní s obdobím Chytilova plného zaujetí budováním Umělecko-průmyslového musea, což je také období jeho inovátorské badatelské činnosti. Další přímou konfrontací Karla Chytila s mladšími následovníky Vídeňské školy byly až spory s Maxem Dvořákem a Antonínem Matějčkem v prvním a druhém desetiletí 20. století.³²¹ V tomto případě ale již přichází na řadu i rozpory generační, kdy je Karel Chytil neprávem označován za odpůrce vědeckých zásad „čisté a exaktní“ metody pěstované ve Vídni.³²²

³¹⁸ WITTLICH 2015, 62.

³¹⁹ KROUPA 2010, 187.

³²⁰ KRAMÁŘ 1910, 110.

³²¹ Hlavní příčinou sporů mezi Karlem Chytilem a mladší generací stoupců Vídeňské školy dějin umění byla událost z roku 1911. Tehdy Karel Chytil, nově jmenovaný řádný profesor dějin umění na Karlo-Ferdinandově univerzitě, odmítl uznat (pravděpodobně z osobních důvodů, viz PEŠINA 1984a, 240; MINAŘIKOVÁ 2020, 363) Matějčkovu disertační práci věnující se mozaice Posledního soudu z jižního portálu pražské katedrály sv. Víta. Matějčkově spisu se díky historikovi Josefu Šustovi dostalo pozornosti od Maxe Dvořáka, který práci naopak vyzdvihl a vyjádřil zájem o navázání spolupráce. Matějčkova disertace tedy byla nakonec uznána a obdržel doktorský titul. Následující čtyři roky působil pod Dvořákovým vedením v Ústřední komisi pro ochranu památek ve Vídni, kde zároveň docházel na jeho přednášky. Vzájemná antipatie K. Chytila i A. Matějčka by tak byla pochozí, nicméně roku 1926 se právě K. Chytil zasadil, aby mu byla udělena soukromá docentura a již o rok později spolu s Vojtěchem Birnbaumem podal návrh na uznání Matějčkovy mimořádné profesury. Zároveň v jednotlivých posudcích zmiňoval kvalitu Matějčkovy badatelské práce, kladně ohodnotil jeho *Dějepis umění* (MATĚJČEK 1922) i další dílčí spisy předkládané komisi k posouzení. Karel Chytil, který sám fakultu roku 1927 opustil, tak plně docenil Matějčkův metodologický přístup a umožnil nové, odlišné směřování pražských universitních dějin umění. Viz HLAVÁČEK 1987, 156; BIEGEL 2020, 146, 149–152; MINAŘIKOVÁ 2020, 362–364.

³²² ŠVÁCHA 1986, 154.

3. Vývoj metody Karla Chytila v jeho statích o středověkém umění

Následující kapitola postupně předkládá výběr sedmi statí Karla Chytila o českém středověkém umění, s cílem prokázat a blíže popsat proměny jeho metody v průběhu let. Představují samozřejmě pouze dílčí vzorek z jeho rozsáhlé bibliografie, nicméně každá z podkapitol zahrnuje kromě ústředního textu i další práce zabývající se obdobným tématem, které K. Chytil publikoval v pozdějších letech. Mojí snahou v každé podkapitole je tak zároveň představit pojednávanou problematiku v širším kontextu Chytilovy tvorby a zároveň ji konfrontovat se závěry novějšího vědeckého bádání.

Všechny vybrané studie spojuje tematika českého středověkého umění od doby Lucemburků až k prvním desetiletím 16. století. Zásadní pro výběr byla logicky obsahová kvalita a následný dosah textů, důraz byl ale kladen i na dobu vzniku, aby výsledná komparace zachycovala průřez jednotlivými fázemi Chytilovy badatelské dráhy a vývoj jeho způsobu uvažování nad tématy.

Finální výběr, zastupující období padesáti let vědecké práce, otevírá první publikace Karla Chytila – krátký článek o karlštejnských obrazech z konce 70. let 19. století.³²³ Následují dva texty z let 80., tedy první významnější syntéza³²⁴ a vstup do problematiky Petra Parlěře,³²⁵ která bude K. Chytila provázet po zbytek života. Závěrečná léta 19. století jsou zastoupena další syntézou českého knižního malířství, reprezentativní publikací o jagellonských iluminacích.³²⁶ Pro první dvě desetiletí 20. století byly jako „referenční díla“ zvoleny dva dosud nejvíce připomínané texty Karla Chytila,³²⁷ tedy studie o *Madoně kladské* z roku 1907³²⁸ a rozsáhlá kulturně-historická práce zabývající se motivem Antikrista.³²⁹ Výběr je uzavřen jeho poslední syntézou z konce 20. let, publikovanou přednáškou o českém umění na počátku 15. století.³³⁰

³²³ CHYTIL 1879, 265–270.

³²⁴ CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

³²⁵ CHYTIL 1886.

³²⁶ CHYTIL 1896a.

³²⁷ MATĚJČEK 1935, 11; KRÁSA 1986, 175.

³²⁸ CHYTIL 1907, 131–149.

³²⁹ CHYTIL 1918a.

³³⁰ CHYTIL 1929b, 263–286, 331–352, 359–376; CHYTIL 1930c.

3.1. Obrazy karlštejské v Belvedere vídeňském (1879)

Dne 15. října roku 1879 vyšel v 6. čísle periodika *Památky archaeologické a místopisné* krátký článek pojednávající o problematice autorství čtveřice karlštejských obrazů.³³¹ Jde o prvotinu Karla Chytila, který na necelých třech stranách věcně uvedl své postoje podložené nejnovejšími poznatky.³³² Jak zmínil na prvních řádcích, jeho hlavní motivací bylo vyzdvihnout české malířství z doby Karla IV., kterému se, na rozdíl od architektury a sochařství, nedostávalo dostatečné pozornosti.³³³

Již v úvodu článku konstatoval, že vybrané obrazy byly v danou dobu vystaveny v prostorách vídeňského Belvederu. Bohužel se mi nepodařilo dohledat dobový výstavní katalog, na který sám Karel Chytil odkazoval,³³⁴ budu se tedy částečně opírat o starší soupis děl tehdejší *Kaiserliche Gemäldegalerie*. Konkrétně se jedná o *Verzeichniß der Gamälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*,³³⁵ katalog sestavený roku 1783. Jeho autor, Christian von Mechel, byl iniciátorem reorganizace císařských uměleckých sbírek a stál za jejich přemístěním z Hofburgu do horní části předměstského paláce Belvedere.³³⁶ Obrazy z karlštejské kaple sv. Kříže, kterým se K. Chytil ve stati věnoval, zpracoval ve svém soupisu již Ch. von Mechel a jeho komentáře a postřehy k dílům³³⁷ jsou tak cenným svědectvím, na které se lze odkazovat.

Dalším hodnotným textem, se kterým je možné případně tento článek v jistých pasážích konfrontovat, je Chytilova stať vracející se k obdobné problematice, avšak s odstupem téměř 40 let. Jedná se o *Tabulové obrazy ve sbírkách Zemského musea* z roku 1918,³³⁸

³³¹ CHYTIL 1879, 265–270.

³³² Z textu i citací je patrné, že Karel Chytil při psaní vycházel z publikace J. Crowa a G.B. Cavalcaselleho *A New history of painting in Italy*, která vycházela mezi lety 1864–66. K. Chytil ji ovšem znal pouze z německého překladu Maxe Jordana ze začátku 70. let, což dokazují i poznámky uchované v Archivu UK (viz POZŮSTALOST AUK, karton 1). Tento překlad byl systematictější a přehlednější než originál, jak bylo zmíněno výše, což mohlo také zapůsobit na uvažování K. Chytila. Ve studiích z 20. století citoval obvykle již přímo německého překladatele. Z citací dále vyplývá, že další oporou mu byl francouzský badatel Alfred Michiels, konkrétně jeho studie *L'architecture et la peinture en Europe depuis le IVe au XVIe siècle* z roku 1873. Viz CAVALCASELLE / CROWE 1864; MICHIELS 1873; CHYTIL 1879, 266, 270; CHYTIL 1918a, 207.

³³³ CHYTIL 1879, 265.

³³⁴ CHYTIL 1879, 265, 268.

³³⁵ VON MECHEL 1783.

³³⁶ SWOBODA 2013, 11.

³³⁷ VON MECHEL 1783, 229–231.

³³⁸ CHYTIL 1918b, 16–26, 93–101. K tématu karlštejských deskových obrazů a nástěnných maleb se Karel Chytil ve svých publikacích vracel několikrát, například v 90. letech 19. století v rámci příspěvku do *Ottova slovníku naučného* o dějinách českého malířství a sochařství. Roku 1924 pro *Ročenku* sepsal článek přímo věnovaný problematice datování karlštejských maleb. Viz CHYTIL 1893; CHYTIL 1924, 26–40.

kde znovu vyložil některá témata otevřená již roku 1879, ale se zapojením dalších poznatků.³³⁹

Několikrát zmiňovaná čtveřice karlštejských děl sestává z obrazu *Madony s dítětem mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem* od italského malíře Tommasa da Modena [III/I-1], *Ukřižovaného Krista mezi Marií a Janem* [III/I-2], původně připisovaného Mikuláši Wurmserovi ze Štrasburku,³⁴⁰ a dvojice děl Mistra Theodorika – *sv. Augustina* [III/I-3] a *sv. Ambrože* [III/I-4]. V době psaní článku byly v Belvederu vystavovány v sekci „staroněmecká škola“ pod čísly 1, 106, 37 a 40 nebo 43.³⁴¹

Z Chytilova textu přesně nevyplývá, kdy byly obrazy odvezeny z Čech, pouze uvádí, že byly „kdysi odvezeny z Karlštejna ku proskoumání do Vídně.“³⁴² Důvodem zkoumání měla být teze, že se jedná o olejomalby. A ač byla teorie vyvrácena, obrazy byly ponechány v císařské galerii.³⁴³

Přesnější informace poskytuje katalog Uměleckohistorického musea ve Vídni zabývající se vývojem veřejných vídeňských uměleckých institucí.³⁴⁴ Prvotní příčinou bylo svým způsobem vydání teoretické práce německého osvícence Gotthoda Ephraima Lessinga o technice olejomalby z roku 1774 *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*.³⁴⁵ Textem se totiž následně inspiroval český historik umění Franz Lothar Ehemant, který na základě popisů v Lessingově publikaci konstatoval, že karlštejské obrazy,³⁴⁶ byly nepochybně malovány technikou olejomalby. A právě toto

³³⁹ NEUWIRTH 1898; BURGER 1913; ERNST 1912.

³⁴⁰ VON MECHEL 1783, 230; CHYTIL 1879, 267.

³⁴¹ Rozpor v přesném inventárním čísle čtvrtého obrazu, Theodorikova sv. Ambrože, je zřejmě důsledkem Chytilovy nepozornosti. V úvodu článku uvedl v kompletním výčtu děl čísla 1, 37, 43 a 106; v odstavcích věnovaných blíže každému z nich se ale číslo 43 již neobjevuje a je nahrazeno číslem 40. Jak již bylo zmíněno, bohužel jsem neměla k dispozici dobový katalog. V soupisu Christiana von Mechela jsou všechny karlštejské desky umístěny společně (čísla 1–4, pořadí je stále stejné), a to hned v první místnosti druhého patra jako ukázky nejstaršího německého umění. Viz VON MECHEL 1783, 229–231; CHYTIL 1879, 165, 268.

³⁴² CHYTIL 1879, 265. K historickým osudům karlštejských obrazů viz FAJT / ROYT 1997, 155–269.

³⁴³ Více informací nesdělil Karel Chytil ani v dalším článku o deskových obrazech českého středověkého umění, který roku 1918 sepsal pro *Památky archaeologické*. Zmiňoval pouze zájem F.L. Ehemanta o karlštejská díla a jeho možnou spolupráci s dalším českým badatelem, Janem Quirinem Jahnem. Viz CHYTIL 1879, 265; CHYTIL 1918b, 16.

³⁴⁴ SWOBODA 2013, 64–66.

³⁴⁵ LESSING 1774.

³⁴⁶ V textu není přesně řečeno, které konkrétní obrazy F.L. Ehemant označil za olejomalby. Z kontextu ale vyplývá, že by se mohlo jednat o výše zmiňovaná čtyři díla. Jedním byl nepochybně obraz *Madona se svěťci* od Tommasa da Modena, dále se uvádí „další obrazy Theodorika pražského a Mikuláše Wurmsera“, což přesně odpovídá zbylé trojici, respektive dobovému přesvědčení o jejich autorství. Viz SWOBODA 2013, 64.

tvrzení, které vzbudilo zájem císaře Josefa II. a Christiana von Mechela, správce císařských sbírek, bylo příčinou jejich převozu do Vídně. Průzkum obrazů Ehemantovu teorii potvrdil³⁴⁷ a díla byla roku 1780 představena veřejnosti. Podle dobových záznamů okamžitě vzbudila senzaci – zaprvé šlo o první prezentaci českého umění doby Karla IV., zadruhé mělo jít o nejstarší příklady olejomalby.³⁴⁸

Již z nyní objasněného historického kontextu je zřejmé, že kromě osvěty o českém středověkém umění³⁴⁹ měl Karel Chytil k sepsání článku i jinou motivaci – vlastní národnostní cítění. Tuto Chytilovu tendenci lze spojit s vypjatou atmosférou související s působením Alfreda Woltmanna a Josepha Neuwirtha na pražské universitě, konkrétně s jejich veřejnými vystoupeními proti původnosti a samostatnosti české umělecké produkce.³⁵⁰ V rámci vlasteneckého uvažování je zcela logické, že si Karel Chytil zvolil jako téma právě karlstějnské obrazy a prokázání originality, kvality českého středověkého malířství. Díla byla roku 1879 již téměř sto let uložena ve Vídni, uváděna jako tvorba „staroněmecké školy“³⁵¹ a navíc od počátku prezentována jako důkaz kontinuity a tradice německého umění,³⁵² existence jakéhokoliv českého samostatného uměleckého projevu se tak zcela přehlížela.

³⁴⁷ Chytilovo tvrzení, že užití techniky olejomalby bylo vyvráceno, se zakládá na pozdějším zkoumání obrazů. To proběhlo roku 1793 v Benátkách a jasně prokázalo, že se o olejomalbu nejedná. Malba měla být vytvořena z „*velmi jemných pryskyřic smíchaných s vaječným žloutkem nebo bílkem, jak lze prokázat i u dalších starých děl*“. CHYTIL 1789, 265; SWOBODA 2013, 65.

³⁴⁸ SWOBODA 2013, 64.

³⁴⁹ KRÁSA 1986, 175.

³⁵⁰ K tzv. Woltmannově aféře více v poznámce 83 a předchozích kapitolách. Zde bych ráda uvedla, že obdobně jako u dalších významných osobností, například Bernharda Gruebera nebo u představitelů první fáze Vídeňské školy dějin umění, ale ani u Alfreda Woltmanna nezaujal Karel Chytil zjednodušující, černobílý postoj k jejich názorům. Především z jeho pozdějších textů vznikajících převážně od 20. let 20. století je patrné, že si byl na prvním místě vědom přínosu, kterým jednotlivé osobnosti obohatily dějiny umění. Osobní postoje nebo dobové kontroverze zcela přecházel, případně je použil pro plastičtější dokreslení popisovaného období, rozhodně se ale nejedná o „vyřizování úctů“ z letitých sporů. A. Woltmanna, který zásadním způsobem rozbouřil prostředí českého dějepisu umění na přelomu 70. a 80. let 19. století a do značné míry ovlivnil i první léta jeho badatelského působení, s odstupem času přesto Karel Chytil hodnotil jako skvělého odborníka a učitele. Vnímal ho dokonce jako jednoho z prvních budovatelů pozdějšího Ústavu pro dějiny umění na Filosofické fakultě. Viz CHYTIL 1925, 7–8; CHYTIL 1930a, 4; KRÁSA 1986, 175.

³⁵¹ VON MECHEL 1783, 229; CHYTIL 1879, 265.

³⁵² Tento pohled podporovaly přinejmenším na konci 18. století hlavně dva argumenty. Zaprvé von Mechelovo chybné určení datace obrazu *Madona mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem* – mylně ho považoval za dílo z roku 1297 a řadil ho tak na počátek vývoje „německé školy“. Vzhledem k tomu, že K. Chytil se v článku k nesprávné dataci vůbec nevyjadřoval, pravděpodobně bylo již v době jeho publikování plně přijato nové stanovisko, zřejmě definitivně potvrzené G.B. Cavalcasellem a J. Crowem. Zajímavost je, že Ch. von Mechel také chybně přeložil umělcovo latinské jméno jako „*von Muttersdorf*“, tedy z Mutěnína, a předpokládal tak jeho český původ. Druhým argumentem bylo již zmiňované přesvědčení o technice olejomalby. Ehemantova teorie, následně potvrzená průzkumem ve Vídni, plně podporovala Lessingovu a von Mechelovu tezi, že německé umění znalo olejomalbu dříve, než se tato technika objevila v díle Jana van Eycka. Viz VON MECHEL 1783, 230; CAVALCASELLE / CROWE 1864, II, 219–220; JORDAN 1869, II, 382; SWOBODA 2013, 64–65.

Pro celý text Karla Chytila je příznačná objektivní věcnost. Neodbíhá k teoretickým koncepcím, nespekuluje, naopak v jasné struktuře předkládá odbornou literaturou podložené argumenty, shrnuje jejich stanoviska a postupně se vyjadřuje ke každému z děl. Příznačné je velmi kvalitní užití postupů formální analýsy – ke každému z obrazů nejdříve poskytuje základní popis a technické údaje, všímá si ikonografie děl a v případě důležitých detailů (ať pro dataci nebo určení provenience) zmiňuje i vývoj zobrazených motivů.

Dobový převládající názor na autorství karlštejských obrazů byl následující: *Madona mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem* byla bez nejmenších pochyb dílem Tommasa da Modena, *Ukřižování* bylo připisováno Mikuláši Wurmserovi a obrazy světců měly pocházet z dílny Mistra Dětřicha.³⁵³ Dohromady by měly reprezentovat tři základní směry, které ovlivňovaly a utvářely české umění – proud italský, německý a český, domácí. Toto určení autorství ale Karel Chytil od počátku rozporoval. Kromě italského díla, které je signované,³⁵⁴ byl K. Chytil přesvědčený, že jsou autoři připsáni pouze tendenčně, bez hlubšího bádání.³⁵⁵

Aby dostatečně podložil svou teorii, vycházel z podrobného popisu italské *Madony mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem* [III/I-1], především vystihnul odlišnosti italského umění od české a německé produkce. Po krátkém představení umělce, Tommasa da Modena,³⁵⁶ a stručném výčtu technických údajů rovnou přešel k samotnému popisu díla. Začal střední deskou zobrazující Pannu Marii s dítětem, postupoval přehledně, v logických souvislostech [III/I-1].

Zajímavé je Chytilovo pozastavení se nad symbolem lva v Ježíškově levé ruce, kdy si sám nebyl jistý, zda má figurka symbolický význam, nebo nikoliv.³⁵⁷ V této pasáži snad lze spatřovat vliv Otakara Hostinského a jeho vývojové teorie vedené přesvědčením

³⁵³ ZAP 1858a, 78; CHYTIL 1879, 265.

³⁵⁴ Na střední desce oltářního obrazu se v dolní části nachází latinský nápis *Quis opus hoc finxit (?) Tomas de Mutina pinxit. Quale vides lector Rarisini filius auctor.*

³⁵⁵ CHYTIL 1879, 265.

³⁵⁶ Biografická část téměř doslovně, včetně užitých frází a slovních obrátů, vychází z *Geschichte der italienischen Malerei*, ve výčtu umělci připisovaných děl Karel Chytil na autory přímo odkazoval. Viz CAVALCESELLE / CROWE 1864 (respektive německý překlad JORDAN 1869, 381–2); CHYTIL 1879, 265–266.

³⁵⁷ Chytillem v závorce připsaný komentář „*catulus leonis*“ odkazuje na 9. verš 49. kapitoly knihy Genesis, sám tedy zřejmě předpokládal spíše symbolický význam zobrazení. Pozdější literatura atribut naopak považuje za bílého psa, který by měl symbolizovat věrnost ve vztahu Krista a Panny Marie. CHYTIL 1879, 166; ROYT 2002, 60.

o zásadní úloze realismu.³⁵⁸ Zdá se, jako by realismus ve vývoji gotického umění pro Karla Chytila představoval konkrétní, vyšší stupeň, který je zcela oproštěn od symbolických uměleckých prostředků, jejichž užívání v jednom přesném okamžiku končí a je nahrazeno prostředkem progresivnějším.³⁵⁹

Karel Chytil se následně v popisu přesunul na levou část obrazu, desku se sv. Václavem, a pravou se sv. Palmatiem. Správně poznamenal, že sv. Václav je sice vyobrazen podle tradiční ikonografie,³⁶⁰ ale v kontextu italského prostředí – místo české vévodské čapky mu „*hlavu jeho kryje červená čepice tvaru čepic italských vévod*“.³⁶¹

Až po základním popisu všech tří částí díla se K. Chytil věnoval samotnému stylu, provedení obrazu. Snažil se co nejvíce vystihnout způsob malby, aby později srovnáním s dalšími deskami mohl potvrdit, respektive vyvrátit, možné shodující se, či odporující tendence. Styl italského malíře definoval jako jemný, idealizující a se svěží barevností. Velkou pozornost kladl na provedení figurálních detailů – bez hodnotícího hlediska shrnul charakter tváří, kritizoval příliš dlouhé prsty a celkovou strnulost postav.³⁶² Nejen zde, ale také v dalších pasážích³⁶³ tak můžeme patrně pozorovat využití Morelliho metody, s jejímiž základy se Karel Chytil seznámil pravděpodobně prostřednictvím Vídeňské školy.

Druhým obrazem, na který je nakonec vlastně kladen největší důraz, je *Ukřižovaný Kristus mezi Marií a Janem [III/I-2]*. Již Ch. von Mechel jej považoval za dílo Mikuláše Wurmsera³⁶⁴ a bylo tomu tak stále i roku 1879. Karel Chytil tuto skutečnost shledával jako přinejmenším zarážející – z písemných pramenů Wurmserovo autorství doložit nelze a nebyly údajně ani žádné jiné důvody, proč mu dílo připisat. Pro svou stat' tedy otázku autorství považoval za zcela otevřenou.

³⁵⁸ JÜZL 1980, 204–208; ŠVÁCHA 1986, 153, 155.

³⁵⁹ CHYTEL 1879, 266; ŠVÁCHA 1986, 155.

³⁶⁰ RYNEŠ 1971, 59; HALL 2008, 469–470.

³⁶¹ Zajímavé je, že Christian von Mechel sv. Václava zmiňuje jako českého krále. Dále není jasné, proč byl prapor v pravé ruce sv. Václava popsán jako „*eine kleine Fahne*“ – tedy malý prapor, když ten po boku sv. Palmatia, velmi podobné velikosti i provedení, komentoval spojením „*Siegesfahne*“, prapor vítězný. VON MECHEL 1783, 230; CHYTEL 1879, 266.

³⁶² CHYTEL 1879, 266–267.

³⁶³ K obdobným formulacím se uchyloval prakticky ve všech popisných částech článku. Viz CHYTEL 1879, 266–267, 268, 269.

³⁶⁴ VON MECHEL 1783, 230.

Při popisu obrazu si jako první povšiml celkové kompozice, rozvržení malby, dále postupoval od postavy ukřižovaného Ježíše přes Marii a svatého Jana ke stylu malby. Opět se zaměřoval především na detaily tváří, rukou, záhybů draperie. Při hodnocení uměleckého ztvárnění Ježíšova nahého, mrtvého těla se uchýlil k formulaci „při neobyčejném v těch dobách blíženi se k věrnosti“,³⁶⁵ což by znovu mohlo naznačovat Chytilovu návaznost na myšlenky Otakara Hostinského.³⁶⁶ Ocenil sice snahu o realistické ztvárnění již zesnulého Krista, hlavně zachycení tíže a bezvládnosti těla, ale zároveň si všiml jisté stylisace, a že ne všechny složky zcela odpovídají skutečnosti.³⁶⁷ Jako možný periodisační mezník zdůraznil proražení Ježíšových nohou jediným hřebem.³⁶⁸ Obecně vyzdvihnul emoční složku díla, především ztvárnění pohnutí v gestech a výrazech tváří Panny Marie a sv. Jana.³⁶⁹

Kvalitu tohoto díla se Karel Chytil snažil doložit jeho srovnáním s předešlým oltářním obrazem. Nejdříve konfrontoval zcela jiný způsob zpodobnění tváří a jejich detailů – rtů, obočí, očí, nosů; posléze se zaměřil na pojetí pohybu draperií. Do tohoto porovnávání zapojil K. Chytil i další karlstějnské dílo, nástěnnou malbu *Ukřižování* z antependia v kapli sv. Kateřiny [III/I-5]. Ze samotného textu není jasné, kde a jestli vůbec se k malbě vztahoval – toto dílo tedy zmínil pouze v úvodu, snad jako návrh pro čtenářovo vlastní srovnání, a dále s jím více nezabýval. Význam *Ukřižování* z kaple sv. Kříže oproti italské *Madoně mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem* shledával v menší míře idealisace a „onoho silného příděchu růžovosti“, oceňoval, že postavy nejsou šablonovité a prvoplánově líbivé.³⁷⁰

Odstavce pojednávající o tomto zatím anonymním díle jednoznačně směřovaly k dokázání Chytilova názoru, že se jedná o obraz českého umělce, netrval přitom na Mistru Theodorikovi.³⁷¹ Zásadním argumentem mělo být bližší srovnání desky s iluminací z *Pasionálu abatyše Kunhuty* (NK XIV A 17), která rovněž zachycuje scénu ukřižování Krista [III/I-6]. Nezastával tvrzení, že by snad mělo jít o stejného malíře, jeho záměrem bylo spíše na podobnostech obou vyobrazení doložit několik generací trvající uměleckou kontinuitu v Čechách, respektive v Praze. *Pasionál abatyše Kunhuty*,

³⁶⁵ CHYTIL 1879, 267.

³⁶⁶ ŠVÁCHA 1986, 153, 155.

³⁶⁷ CHYTIL 1879, 267.

³⁶⁸ CHYTIL 1879, 267.

³⁶⁹ CHYTIL 1879, 267–8.

³⁷⁰ CHYTIL 1879, 267.

³⁷¹ CHYTIL 1879, 267.

o který se zároveň opíral jako o zcela originální, samostatné umělecké dílo a první známé dílo české školy³⁷² (snad ve smyslu syntézy různých zahraničních podnětů³⁷³), K. Chytil datoval do roku 1312. Vzhledem ke zmínce, že „*od doby povstání passionalu dělí obraz náš doba dvou lidských generací*“,³⁷⁴ se v dataci karlštejského Ukřižování pohyboval pravděpodobně okolo von Mechelova roku 1357,³⁷⁵ jinde uvedl, že byl „*malován v polovici XIV. století*“.³⁷⁶

Zásadní blízkost obou děl Karel Chytil spatřoval především v kompozici – skutečně je na první pohled patrné, že vyobrazení jsou si jak v celkovém rozvržení, tak v mnoha detailech velmi podobná. Znovu zdůraznil shodný způsob utváření pohnutí v tvářích („*totéž střechovité stažení obočí k naznačení vnitřního bolu*“³⁷⁷), jako obdobnou shledával i modelaci draperie. Zajímavá je shodnost gest, podobný kolorit i třeba opakující se Mariino podkasání jednoho z mnoha záhybů svrchního roucha pod paži – v Pasionálu pod pravou, na karlštejském obraze je pohyb zrcadlově otočený. K. Chytil na obraze zároveň spatřoval posun ve vývoji umění. Je patrný realističtější proporční kánon, lepší technické ztvárnění rukou, draperie i tváře již jsou modelovány světlem, a ne čistou linií.

Poslední dva karlštejské obrazy, *sv. Augustin [III/I-3]* a *sv. Ambrož [III/I-4]* jsou tradičně připisovány Mistru Theodorikovi.³⁷⁸ Toto autorství Karel Chytil ponechal bez jakýchkoliv pochyb a po stručném popisu přímo konstatoval, že obrazy církevních otců a předchozí *Ukřižování* jsou dílem „*jedné ruky, jedné školy*“.³⁷⁹ Je zvláštní, že místo hlubší analýsy stylu obrazy stále srovnával jen na základních figurálních detailech a podle převládajících barevných odstínů.³⁸⁰ Nezajímal se o uměleckou techniku, práci s prostorem nebo například o pohyb figur. Ocenil ztvárnění *sv. Augustina* a *sv. Ambrože* jako živých, konajících, do činnosti pohroužených postav (již podruhé

³⁷² Na tuto teorii navázal ještě v 60. letech 20. století Chytilův žák Antonín Friedl, například ve studii *Počátky mistra Theodorika*. Velmi přínosná je následná série textů v časopisu *Umění*, kterou zahájil historik umění Karel Stejskal svou kritikou zmíněné Friedlovy práce. „Spor o Theodorika“, tedy následná polemika obou autorů, představuje trojici rozsáhlých, navzájem na sebe reagujících textů. Viz CHYTIL 1879, 268, 270; FRIEDL 1963; STEJSKAL 1964, 575–596; FRIEDL 1969, 335–355; STEJSKAL 1969, 425–474.

³⁷³ KUTAL 1972, 31.

³⁷⁴ CHYTIL 1879, 268.

³⁷⁵ VON MECHEL 1873, 230.

³⁷⁶ CHYTIL 1879, 268.

³⁷⁷ CHYTIL 1879, 268.

³⁷⁸ VON MECHEL 1783, 231.

³⁷⁹ CHYTIL 1879, 269.

³⁸⁰ CHYTIL 1879, 269.

v kontrastu s nečinnou strnulostí obrazů Tommasa da Modena³⁸¹) a i když si povšiml kvalitních, až naturalistických detailů na hřbetech dlaní, kloubech prstů nebo vrásek v obličejí, již nekomentoval skutečnost, že na výjevu *Ukřižování* se taková míra realismu zkrátka nenachází. Stejně tak modelaci barev světlem, jemné přechody odstínů a měkké záhyby draperie hodnotil pouze u poslední dvojice obrazů a v případě *Ukřižování* se k této stránce díla vůbec nevyjádřil.³⁸²

Závěr článku vyznívá poněkud zvláště. Jako přínosné je možné vnímat vyloučení Mikuláše Wurmsera z okruhu možných autorů karlštejského *Ukřižování* z kaple sv. Kříže. Dále Karel Chytil konstatoval, že prokázal český původ tří popisovaných obrazů. Jejich autorem byl pravděpodobně Mistr Theodorik, který, jak tvrdil K. Chytil, zřejmě přímo navazoval na „starou pražskou školu“,³⁸³ jejímž prvním známým dílem je *Pasionál abatyše Kunhuty*. Počátek kvalitní, originální umělecké produkce v Čechách, nezávislé na italských podnětech, tak oddálil do prvních desetiletí 14. století, a tak odmítl tehdy zažitou tezi, že ji inicioval až Karel IV.³⁸⁴

Při porovnání Chytilova prvního díla, stati o čtveřici karlštejských obrazů ve vídeňském Belvederu, s několikrát citovaným článkem z roku 1918, je na první pohled patrné, nakolik se za čtyři desetiletí posunulo a celkově prohloubilo povědomí historiků umění o českém středověkém umění. Na konci 70. let 19. století, i přes znalost dobové odborné literatury, považoval Karel Chytil za nejstarší deskovou malbu v Čechách *Ukřižování* z kaple sv. Kříže.³⁸⁵ Oproti této situaci je stav českého dějepisu umění na začátku 20. století v podstatě nesrovnatelný. Hlavní význam Chytilovy první práce by tak měl být shledáván v jeho uvedení do odborného, badatelského prostředí dějin umění, někteří v něm zároveň symbolicky spatřují počátek jeho zájmu o český středověk, který ho nadále provázel po zbytek života.³⁸⁶ Neméně významná je ale též jeho snaha

³⁸¹ CHYTIL 1879, 270.

³⁸² Ve stati z roku 1918 poskytl Karel Chytil popis karlštejského *Ukřižování* se zaměřením na možná východiska v *Pasionálu abatyše Kunhuty* zcela jinak. Již se nedržel dogmatického výkladu přímého a nezpochybnitelného propojení těchto dvou děl, naopak zvažoval „různé roviny vlivu“. Podobnost kompozice připisoval tradici, stejně tak detaily gest a mimiky vnímal spíše jako článek ve vývoji zobrazení daného motivu. Malířský styl, práci s tělesnými proporcemi i řasení draperie hodnotil jako zcela odlišné. Viz CHYTIL 1879, 269–270; CHYTIL 1918b, 19. Dále viz CHLUMSKÁ 2006, 31–34.

³⁸³ CHYTIL 1879, 270.

³⁸⁴ CHYTIL 1879, 270.

³⁸⁵ CHYTIL 1879, 268.

³⁸⁶ MATĚJČEK 1935, 5.

o co nejpečlivější formální analýsu děl, včetně využití postupů Morelliho metody. A skutečně nejdůležitější je jeho snaha o nepředpojatý pohled na studovaný materiál.

3.2. Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského (1885)

Druhým dílem Karla Chytila, kterému bych chtěla v rámci této práce věnovat bližší pozornost, je syntéza z poloviny 80. let 19. století zabývající se českou středověkou knižní malbou. *Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského*³⁸⁷ vycházel, stejně jako předchozí článek, v *Památkách archaeologických a místopisných*, a to rozdělený do celkem 6 sešitů vydávaných na přelomu let 1885 a 1886. Ač se stále pohybujeme spíše v počátcích Chytilovy badatelské dráhy, právě toto dílo bývá označováno za jeden z prvních vrcholů jeho vědecké činnosti.³⁸⁸

Samotný text není nijak zvlášť rozsáhlý, dohromady čítá přibližně 60 stran. Zahrnuje ale umělecko-historický materiál od konce 12. do poloviny 15. století³⁸⁹ se zvláštním zaměřením na nejvýznamnější díla a celkovou produkci knižní malby doby lucemburských panovníků.³⁹⁰ Z důvodu jeho obsahové, tematické rozsáhlosti bude článek představován postupně, podle jednotlivých podkapitol, jak je vymezil Karel Chytil. Těmi jsou I. *Drobnomalba první poloviny XIV. století v Čechách*,³⁹¹ II. *Vrcholní díla miniaturního malířství doby Karlovy*,³⁹² III. *Drobnomalby pokročilé doby Karla IV. a Václava IV.*,³⁹³ IV. *Bibli Václava IV. a díla příbuzná*³⁹⁴ (část rozdělená do dvou sešitů), a V. *Drobnomalby doby husitské*.³⁹⁵

Na úvod bych dále chtěla dodat, že autorovým záměrem nebylo přinést nová zjištění, nebo radikálně zasáhnout do problematiky české středověké knižní malby. Význam článku naopak spočívá v jeho soubornosti, snesení základního přehledu

³⁸⁷ CHYTEL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

³⁸⁸ MATĚJČEK 1935, 6.

³⁸⁹ Při porovnání některých Chytilových závěrů s novější odbornou literaturou se ukazuje, že především v závěrečné části některá díla chybně datoval, nejmladší zařazený rukopis spadá až do 80. let 15. století. CHYTEL 1885, 365–366.

³⁹⁰ Rukopisy, které Karel Chytil pro tuto syntézu vybral, jsou řazeny především do okruhu pražského dvorského prostředí. Tento výčet později sám doplnil o díla moravské provenience. K iluminacím přelomu 14. a 15. století se opět vrátil na počátku 20. let 20. století, kdy znovu shrnul dosavadní bádání a doplnil nejnovější objevy. CHYTEL 1898a, 231–235; CHYTEL 1922, 97–105.

³⁹¹ CHYTEL 1885, 1–10.

³⁹² CHYTEL 1885, 79–92.

³⁹³ CHYTEL 1885, 151–162.

³⁹⁴ CHYTEL 1885, 201–218, 312–318.

³⁹⁵ CHYTEL 1885, 361–366.

uměleckého vývoje, kdy se Karel Chytil mezi prvními českými historiky umění pokusil o skutečnou syntézu tohoto uměleckého odvětví³⁹⁶ a tím vytvořil výchozí inspiraci a oporu pro další studium.³⁹⁷ Pro text je opět příznačná strohost sdělení, relativně jednoduché, věcné vyjadřování, které se příliš neuchyluje k emocionálním komentářům. Ačkoliv je patrné, že K. Chytil již zaujal své osobní stanovisko a některá díla nehodnotil zcela objektivně,³⁹⁸ přesto jim převážně věnoval stejnou, vědecky odosobněnou pozornost. Skutečnost, že nezamýšlel sepsat převratnou publikaci, ale skutečně „pouze“ snést dosavadní výzkum, dotvrzuje i množství odkazů na další literaturu a předchozí badatele.³⁹⁹

3.2.1. Drobnomalba první poloviny XIV. století v Čechách

I když je těžištěm celého článku česká knižní malba z doby panování lucemburských králů, v úvodní pasáži⁴⁰⁰ Karel Chytil předestřel umělecká východiska, od kterých se následná umělecká produkce odvíjela.

Základní kostrou mu v této části bylo vymezení „dvou hlavních proudů“ německé románské knižní malby, ke kterým uváděl české paralely.⁴⁰¹ K tomuto postupu se neuchýlil proto, že by prosazoval vedoucí úlohu německého umění na české prostředí (a tak podpořil část německých badatelů⁴⁰²), ale z důvodu nedostatečného domácího materiálu, na kterém by mohl vývoj malby rekonstruovat.⁴⁰³

„První proud“ vyniká *skvostnější úpravou*,⁴⁰⁴ barevnými, bohatě ornamentálně zdobenými iniciálami, výjevy jsou malovány hutnými, sytými barvami na zlatém podkladu, dále zmínil i „tuhý“, „byzantský“ charakter těchto maleb.⁴⁰⁵ Druhou skupinu definoval jako pouhé výkresy, které jsou příležitostně lehce kolorované a budí volnější, rozmanitější dojem.⁴⁰⁶ Nerozvedl, zda byly tyto dvě stylové tendence jednotlivými

³⁹⁶ MATĚJČEK 1935, 5.

³⁹⁷ MATĚJKA 1890, 3.

³⁹⁸ CHYTIL 1885, 82, 155, 157, 361–366.

³⁹⁹ CHYTIL 1885, 3, 5, 7, 81, 83, 88, 151, 208, 363.

⁴⁰⁰ CHYTIL 1885, 1–10.

⁴⁰¹ CHYTIL 1885, 1.

⁴⁰² GRUEBER 1871; GRUEBER 1874; WOLTMANN 1876; NEUWIRTH 1888.

⁴⁰³ CHYTIL 1885, 3.

⁴⁰⁴ CHYTIL 1885, 1.

⁴⁰⁵ CHYTIL 1885, 1. Tento názor dotvrzuje i pozdější literatura, viz MERHAUTOVÁ / TŘEŠTÍK 1984, 295. Zároveň se tímto konstatováním K. Chytil částečně vyrovnal s dobovou polemikou o orientaci a původu stylů knižního a nástěnného malířství 13. století, viz KRÁSA 1982, 23.

⁴⁰⁶ CHYTIL 1885, 1.

vývojovými fázemi, nebo se projevovaly zároveň, nepředložil ani německé příklady. V českém prostředí je ale užíval jako periodisační mezníky, kdy „první proud“ považoval za projev starších uměleckých tendencí než „druhý“.⁴⁰⁷ Vzhledem k tomu, že většinu později uvedených děl považoval Karel Chytil za původní a česká, vymezení dvou německých stylů knižní malby zřejmě skutečně nemělo naznačovat vedoucí postavení německých umělců vůči Čechům, ale spíše předpokládal, že se jedná o základní schéma stylového vývoje obdobné ve všech zemích.

Na základě dochovaného materiálu Karel Chytil konstatoval, že až do konce 13. století v Čechách dominoval „první proud“, jak doložil na iluminacích a iniciálách *Ostrovského žaltáře* (KK A LVII/1) [III/II-1], *Antifonáře sedleckého* (NK XIII A 6) [III/II-2] a *Mater Verborum* (KNM X A 11) [III/II-3].⁴⁰⁸ Jako příklady vlivu druhého, „kresebného proudu“, který se objevuje od konce 13. století, uvedl *Velislavovu biblii* (NK XXIII C 124) [III/II-4], paralelně s *kodexem Balduina trevírského* (Landeshauptarchiv Koblenz 1C 1),⁴⁰⁹ a jeho vrchol spatřoval v *Pasionálu abatyše Kunhuty* [III/I-6].⁴¹⁰

I když v úvodu naznačil, že se chce zabývat románským uměním jako celkem a pasáž dovést až do počátků vlády Karla IV.,⁴¹¹ pracoval pouze s rukopisy vznikajícími od konce 12. století a opomněl tak starší, i v 80. letech 19. století známé památky. Zaráží například absence *Wolfenbüttelského rukopisu* (HAB MS 11 2 Aug), jehož český původ byl předpokládán již v době publikování Chytilova článku a některé studie zpracovávaly i jeho iluminace.⁴¹² Teorie, že by se soustředil výhradně na díla v Čechách uložená, neobstojí hned ze dvou důvodů. Zaprvé, stejně jako rukopis Gumpoldovy legendy nezmínil ani *Kodex Vyšehradský* (NK XIV A 13),⁴¹³ dříve uchovávaný

⁴⁰⁷ Myšlenku, že v dochované české románské knižní malbě lze pozorovat množství různých vlivů dokládá i pozdější literatura. Viz CSAPODI-GÁRDONYI 1982, 39; MAŠÍN 1984, 107–118.

⁴⁰⁸ Zde je zřejmě vhodné zmínit, že K. Chytil rukopisy popisované v textu identifikoval jejich zažitým dobovým názvem (například *kodex ostrovský*), často ale i pouze podle tehdejšího uložení (*Velislavovu biblii* běžně popisuje jako „*Lobkovickou biblii*“ podle jejího umístění v knížecí Lobkovické knihovně v Praze, dále uvádí „*Psalterium v bibliothece řádu křižovníků s červenou hvězdou v Praze*“ nebo *missál Jana ze Středy* jako „*missál chovaný v kapitulní bibliothece v Praze*“), občas připojil jejich signaturu („*missale v univerzitní bibliothece v Praze XIV.B.8.*“).

⁴⁰⁹ Stejně srovnání užívá v pozdější studii i Antonín Matějček, viz MATĚJČEK 1926, 112.

⁴¹⁰ CHYTIL 1885, 3–7.

⁴¹¹ CHYTIL 1885, 1–3.

⁴¹² GRUEBER 1871; PÍČ 1887, 13–26; MATĚJKA 1890, 1–40. První větší práci na toto téma, Friedlový *Iluminace Gumpoldovy legendy* z roku 1926, naopak Karel Chytil přímo doporučil ke zveřejnění; FRIEDL 1926.

⁴¹³ První odborné studie zabývající se *Vyšehradským kodexem* vznikaly již před polovinou 19. století. Viz VOCEL 1845b; MERHAUTOVÁ / SPUNAR 2006, 19 (se shrnutím literatury).

v universitní knihovně v Praze,⁴¹⁴ druhým argumentem je skutečnost, že v následujících částech Karel Chytil několikrát citoval i díla uložená například ve Vídni (*Evangeliař Jana z Opavy*⁴¹⁵). S největší pravděpodobností tak jde o důsledek přijetí periodisace J.E. Vocela, podle níž lze románské umění v Čechách sledovat až od 12. století.⁴¹⁶

Zajímavá je pasáž objasňující proměnu stylu knižního malířství v Čechách v průběhu 13. století, jejímž účelem bylo vysvětlit přechod od prvního, dekorativního a „byzantizujícího“ německého stylu ke druhému, kresebnému. K. Chytil zde předložil nedlouhou úvahu o narůstání volnosti umělce, uvolňování starých, svazujících tradic a předpisů, které pramenilo z částečné laicizace umělecké produkce a zvýšení gramotnosti českého obyvatelstva.⁴¹⁷ V iluminacích se toto nové smýšlení podle Karla Chytila projevovalo nárůstem realismu, reflexemi soudobého života (zachycení dobového oděvu, každodennosti, profánních předmětů). Zároveň by se v umění měl pod vlivem tehdejší poesie projevovat romantický, rytířský duch odrážející se v jemných, ladných liniích figur.⁴¹⁸

V rámci tohoto odstavce se nenachází žádné citace, ani odkazy na jinou odbornou literaturu. Jeho nedostatečně faktografický a spíše obecný charakter je v přímém kontrastu s jinak věcnými, exaktními popisy. Formalistická metoda, užívaná zde Karlem Chytillem nejvíce, tak byla doplněna o postupy metody kulturně-historické, kdy se snažil, alespoň zběžně, nastínit kontext vzniku jednotlivých děl, dohledat možné kulturně-historické faktory a jejich pomocí vystihnout atmosféru doby. Takovéto pasáže se vyskytují v průběhu celého textu a převážně objasňují výraznější stylové nebo historické zlomy.

Prvním dílem, kterému se Karel Chytil v úvodní podkapitole věnoval blíže, je *Velislavova bible* (NK XXIII C 124) [III/II-4], tehdy ve správě knížecí Lobkovické knihovny v Praze, dnes uložená v Národní knihovně České republiky.⁴¹⁹

⁴¹⁴ KRÁSA 1984, 105.

⁴¹⁵ CHYTIL 1885, 88.

⁴¹⁶ VOCEL 1850, 555.

⁴¹⁷ CHYTIL 1885, 4. Z pozdější literatury viz TOBOLKA 1949, 48; KRÁSA 1982, 26.

⁴¹⁸ CHYTIL 1885, 4.

⁴¹⁹ KUTAL 1972, 32; STEJSKAL 1878, 225.

Její zařazení před *Pasionál abatyše Kunhuty* vyplývá z přesvědčení, že se jedná o rukopis z přelomu 13. a 14. století⁴²⁰ a je tedy přinejmenším o jednu generaci starší než *Pasionál*. Tento názor byl podporován dobovým výzkumem, K. Chytil se v textu odkazoval na závěry bádání Jana Erazima Vocela⁴²¹ – ten, zřejmě ovlivněný vírou v pravost Rukopisů,⁴²² předpokládal, že se jedná o dílo ze 13. století.⁴²³ Dnešní výzkumy tvrdí, že *Velislavova bible* byla vytvořena před polovinou století 14.⁴²⁴

Karel Chytil přímo uvedl, kde si čtenář může dohledat bližší informace o rukopisu, konkrétně se odvolával na dva Vocelovy články⁴²⁵ a první dva svazky ze syntézy o českém středověkém umění Bernharda Gruebera,⁴²⁶ s jehož názory zároveň, stejně jako řada dalších soudobých českých badatelů,⁴²⁷ vedl mírnou polemiku.⁴²⁸ Sám nezabíhal do přílišných podrobností, spíše poskytnul obecnou charakteristiku díla. *Lobkovickou bibli*, jak *Velislavovu bibli* v textu často označoval, pokládal za vynikající práci schopného malíře, ačkoliv styl hodnotil jako poněkud prostý, s přežitky románské symboliky.⁴²⁹ Z celkem 747 dochovaných výjevů se více věnoval pouze dvěma, a to poslednímu, kde objednavatel díla, Velislav, adoruje sv. Kateřinu [III/II-5], a iluminaci z počátku knihy Genesis, kde je vyobrazena personifikace temnoty [III/II-6].⁴³⁰

Zásadní pozornost byla věnována až *Pasionálu abatyše Kunhuty* (NK XIV A 17) [III/I-6]. Na rozdíl od *Velislavovy bible* zde Karel Chytil došel v podstatě ke shodným závěrům,

⁴²⁰ Stejný názor zastával K. Chytil ještě roku 1901, kdy v pasáži o miniaturách pro Ottův slovník naučný stále zmiňoval *Velislavovu bibli* jako dílo z přelomu 13. a 14. století. CHYTEL 1901a, 387.

⁴²¹ VOCEL 1871a, 161–178; VOCEL 1874, 93–104.

⁴²² BENDA 1986, 98.

⁴²³ VOCEL 1871a, 161.

⁴²⁴ KUTAL 1972, 32; STEJSKAL 1978, 60–61, 225; KRÁSA 1984, 309; KRÁSA 1990, 106.

⁴²⁵ VOCEL 1871a, 161–178; VOCEL 1874, 93–104; CHYTEL 1885, 3.

⁴²⁶ GRUEBER 1871; GRUEBER 1874; CHYTEL 1885, 3.

⁴²⁷ MATĚJKA 1890, 2–3.

⁴²⁸ Karel Chytil paradoxně vyvrátil Grueberovo stanovisko, že přinejmenším část *Velislavovy bible* pochází z poloviny 14. století. Tento názor, jak jsem doložila výše, je dnes obecně rozšířený. GRUEBER 1871, 98; GRUEBER 1874, 27; CHYTEL 1886, 3.

⁴²⁹ Je zajímavé, že k problematice *Velislavovy bible* zaujal Karel Chytil poměrně suverénní postoj, kdy všechny základní otázky považoval za vyřešené a roli díla ve vývoji českého umění také shledal jako zcela jasnou. Naprosto jiné stanovisko ale zastával Antonín Matějček, když roku 1926 vydal první větší studii věnovanou výhradně *Velislavově bibli*. Uvědomoval si, nakolik je třeba dosavadní výzkumy revidovat a konfrontací se stávajícími znalostmi o středověkém malířství se pokusil o nápravu některých závěrů, především stylového zařazení a datace díla. Sám se přitom několikrát odkazoval na bádání Karla Chytila, konkrétně na jeho práci *Antikrist v naukách a umění středověku* z roku 1918. Viz CHYTEL 1918a; MATĚJČEK 1926, 7–8, 111–121, 129–130.

⁴³⁰ CHYTEL 1885, 3.

jaké je možné dohledat v pozdější literatuře.⁴³¹ Po uvedení historického kontextu se blíže zaměřil na titulní list, vyzdvihnul některé ikonografické detaily týkající se zobrazení Krista a nebeského rytíře a následně se důkladněji věnoval stylu celého rukopisu.

V iluminacích spatřoval zásadní podobnosti s výjevem z *Velislavovy bible*, oproti jejich jednoduché kresebnosti ale v *Pasionálu* ocenil práci s barvou, snahu o světelnou modelaci. Paralely pozoroval i v naznačení duševních prožitků postav, z formální stránky děl pak poukázal na obdobnou podřadnější úlohu iniciály, stejně jako na způsob umístění jednotlivých vyobrazení [III/II-7].⁴³²

Celkově rukopis shledal jako jedinečné, kvalitní dílo stojící na počátku nového období, oceňoval jeho hlubokou českou původnost, originalitu a vznešený duševní život zpodobněných postav. Jeho vznik je podle Karla Chytila opět spojen s nastávajícím obdobím volnosti, kdy mohli umělci svobodně dávat prostor svým představám.⁴³³ Nikde přitom *Pasionál* doslovně nespojil s pražským dvorským prostředím.⁴³⁴

Vzhledem ke špatné dataci *Velislavovy bible* našel K. Chytil v dalších letech první poloviny 14. století pouze jediný iluminovaný rukopis vyšší kvality, který by mohl využít pro ilustraci stylového vývoje, a tím je *Chotěšovský misál* (NK XIV C 3) [III/II-8]. Zde se znovu soustředil primárně na významnější ikonografické a kompoziční detaily, které by jeho názor potvrdily.⁴³⁵

Obecně je již v této úvodní části článku patrný charakter celé práce – Karel Chytil především shromáždil dosavadní odbornou literaturu, utřídil ji v přehledný celek a čtenáři poskytl srozumitelné shrnutí vývoje středověké knižní malby v Čechách. Popisy jednotlivých děl nejsou dlouhé, spíše se odkazoval na další badatele, nejčastěji si všiml ikonografie výjevů, nebo způsobu utváření figurálních detailů. Zároveň se obvykle neuchyloval k trvale platným závěrům, ale omezil se na konstatování

⁴³¹ CHYTIL 1885, 4–5.

⁴³² Hlavní pozornost iluminátora nebyla věnována iniciále, ale dílčím výjevům ze Starého a Nového zákona, které jsou umístěny na volném okraji listu. Jak je patrné na obrázku [III/II-7], iniciála, jejíž tělo je doplněno pouze subtilním kaligrafickým ornamentem s jemnými vlasečnicemi ohraničujícími levý horní roh vnějšího pole iniciály, hraje v porovnání s téměř celoplošným zobrazením Krista, kterému je navíc podřízeno i uspořádání textu, velmi nepatrnou roli.

⁴³³ CHYTIL 1885, 5–7

⁴³⁴ KVĚT 1964, 19; KUTAL 1972, 31.

⁴³⁵ CHYTIL 1885, 8–10.

zjištěných skutečností, případně odbočil do předpokládaných obecnějších kulturně historických okolností vzniku děl, ale značně spekulativního charakteru.

3.2.2. Vrcholná díla miniaturního malířství doby Karlovy

Druhá část práce Karla Chytila o středověké knižní malbě v Čechách⁴³⁶ se vyznačuje obdobnou strukturou jako úvodní pasáž. Hlavní pozornost je tentokrát věnována dílům vytvořeným za vlády Karla IV. Rukopisy zde autor neřadil chronologicky, ale spíše si vytyčil základní stylové tendence a k nim následně uváděl nejkvalitnější příklady.

Zatímco v předchozí podkapitole si vypomohl „proudy“ německé knižní malby 12. a 13. století,⁴³⁷ zde rozvedl charakteristiku „školy“ francouzské, aby následně mohl dohledávat její možné projevy právě v českých dílech.⁴³⁸ I přes zdůraznění, že české umění, přinejmenším knižní malířství, bylo v této době zcela samostatné, v téměř každém uvedeném rukopisu našel některé shodné rysy s francouzskou malbou, několikrát je vlivu Francie přímo přisoudil.⁴³⁹ Karel Chytil tuto skutečnost vysvětlil tak, že čeští umělci francouzskou tvorbu znali díky knihám „odedávna“ uloženým v „kapitulní bibliotece v Praze“, a jejich styl postupně přetvořili a přizpůsobili našemu prostředí.⁴⁴⁰ Neuvedl ale, kdy a proč k nám byly dovezeny.⁴⁴¹ Nicméně přímý vliv francouzských iluminací připustil u iniciál a nárůstu jejich zdobnosti, stejně jako u častějšího výskytu výzdoby bordur.⁴⁴²

Francouzské iluminace od druhé poloviny 13. století do konce 14. století zhodnotil jako formálně dokonalá, nákladná a vkusná díla, která vynikají především ostrou kresbou, výraznými, hustými barvami, velká péče je věnována také iniciálám. Zmínil dále nárůst výskytu droberů a obecné využívání fantaskních prvků při výzdobě rukopisů.⁴⁴³

⁴³⁶ CHYTEL 1885, 79–92.

⁴³⁷ CHYTEL 1885, 1–3.

⁴³⁸ Karel Chytil tak zcela opomněl sledovat vlivy z dobového italského umění, které byly pro toto období rozhodující. KUTAL 1972, 66.

⁴³⁹ Na úzké umělecké i kulturní propojení českých zemí s francouzským prostředím v počátcích vlády Karla IV. upozorňují i další badatelé, viz MATĚJČEK 1938, 63; KUTAL 1972, 15–16, 34, 57–58; KRÁSA 1974, 1–5; STEJSKAL 1978, 26–37; CSAPODI-GÁRDONYI 1982, 39; DVOŘÁKOVÁ 1984, 311; KRÁSA 1991, 106; ČERNÝ 2006, 11–19, 21–29, 31–34; BRODSKÝ 2012, 29–30.

⁴⁴⁰ CHYTEL 1885, 81.

⁴⁴¹ Nově k importům dochovaných francouzských středověkých rukopisů ve sbírkách České republiky viz např. ČERNÝ 2006.

⁴⁴² CHYTEL 1885, 81.

⁴⁴³ CHYTEL 1885, 80–81.

Za nejkvalitnější dílo této doby Karel Chytil považoval *Mariale ecclesiae pragensis*,⁴⁴⁴ rukopis známý dříve také pod názvem *Mariale Arnesti*, dnes jako *Laus Mariae Konráda z Haimburgu*⁴⁴⁵ (KNM XVI D 13) připisovaný Arnoštu z Pardubic a uložený v Knihovně Národního musea. Přesto, že výzdoba rukopisu je spíše skromná, jeho význam doložil na dvou rozměrnějších iluminacích, které označil za náměty Očišťování Panny Marie⁴⁴⁶ [III/II-9] a Zvěstování Panny Marie [III/II-10]. O obou výjevech psal jako o „nejdokonalejších výtvorech umění illuminátorského doby této“.⁴⁴⁷

Po jejich popisech, kde si i přes relativní stručnost povšimnul několika zajímavých detailů (Ježíškova jinak bílá draperie přechází ve stínech do syté fialové barvy, oltář je pokrytý pestrými koberci [III/II-9])⁴⁴⁸ přešel ke stylu maleb. Vrchol spatřoval v barevné modelaci a perspektivě. Vyzdvihl také několik figurálních detailů, především postoj, který shledal jako přímý, bez „houpavého držení těla, gothice vlastního“,⁴⁴⁹ přestože přinejmenším ve Zvěstování [III/II-10] stojí Panna Marie ve zřetelném kontrapostu. Typy tváří byly K. Chytillem označeny přímo za „národní typ“,⁴⁵⁰ jehož měkkost, živost a snad i jistá přihroublost rysů by měla stát v přímém kontrastu s francouzskými iluminacemi.⁴⁵¹

Oproti střídmosti výzdoby *Laus Mariae* jsou uvedeny další tři významné rukopisy z počátku druhé poloviny 14. století – *Breviř velmistra Lva*⁴⁵² (NK XVIII F 6) [III/II-11] (K. Chytillem uváděný jako *křížovnický breviář*), *Liber Viaticus* (KNM XIII A 12) [III/II-12] a *Misál Jana ze Středy* (KK Cim 6) [III/II-13], které naopak vynikají bohatou výzdobou a velmi zdobně provedenými iniciálami.⁴⁵³ Právě těm se Karel Chytil věnoval

⁴⁴⁴ Stejný názor na význam rukopisu sdílel s Karlem Chytillem i Max Dvořák, viz DVORÁK 1901a, 451.

⁴⁴⁵ KRÁSA 1969, 268; STEJSKAL 1978, 65; KRÁSA 1984, 412.

⁴⁴⁶ Do roku 1969 oficiální název dnešního svátku Uvedení Páně do chrámu, který se v rámci liturgického roku slaví 2. února. Podle starozákonní tradice byla žena po porodu považována za nečistou. 40. den po porodu syna přinesla do chrámu beránka nebo holoubě jako oběť za svůj hřích a následnými obřady vykonanými knězem byla očištěna. Viz ADAM 1998, 146–149. Nepříliš kvalitní reprodukce tohoto zobrazení z *Laus Mariae* byla vydána také jako příloha Chytilova článku o miniaturách pro Ottův slovník naučný, viz CHYTIL 1901a, 384a.

⁴⁴⁷ CHYTIL 1885, 82.

⁴⁴⁸ CHYTIL 1885, 82.

⁴⁴⁹ CHYTIL 1885, 82.

⁴⁵⁰ CHYTIL 1885, 82.

⁴⁵¹ Detaily obou celostranných iluminací v *Laus Mariae* reflektují italské vzory, svým způsobem tedy s dobou francouzskou knižní malbou skutečně v kontrastu jsou. STEJSKAL 1978, 65.

⁴⁵² V literatuře je *Breviř velmistra Lva* častěji uváděný v souvislosti s *Breviřem rajhradského probošta Vítky*, oba jsou zmiňovány jako první projevy přebírání italských vlivů. KUTAL 1972, 65; STEJSKAL 1978, 67; KRÁSA 1990, 106, BRODSKÝ / ŠUMOVÁ 2017, 19; nověji se shrnutím literatury FOLTÝN 2014, 252, *Breviř křížovnického velmistra Lva* z r. 1356 – *Křížovnický breviář* (Viktor KUBÍK).

⁴⁵³ Z hlediska závěrů současného bádání je zvláštní, že Karel Chytil uvedl zrovna tato tři díla jako příklady shodného stylu. Navíc předpokládal vliv francouzských iluminací, ale dnešní literatura dokládá, že jde naopak o projevy italizujících tendencí a každý z rukopisů reprezentuje jinou fázi přebírání těchto podnětů.

primárně, dále sledoval celkový rozvrh výzdoby, pozastavil se u větších maleb a případně okomentoval ikonografii zobrazených výjevů.

Text věnovaný každému z těchto tří děl je velmi podobný. Jak bylo několikrát zmíněno, článek především soustředí nejdůležitější informace o jednotlivých dílech a blíže vystihuje případné výjimečné skutečnosti. Proto i zde Karel Chytil z historického kontextu uvedl nanejvýš pár vět o dataci, písaři a objednavateli,⁴⁵⁴ místo podrobného popisu poskytl čtenáři odkaz na další literaturu.⁴⁵⁵ Více se dějinami kodexu zdržel pouze u *Misálu Jana ze Středy*, a to kvůli ne zcela jasné otázce autorství, která byla plně objasněna až v polovině 20. století.⁴⁵⁶

Rukopisy K. Chytil označil za kvalitní a svým provedením typická díla své doby. U každého z nich si však povšiml drobných odchylek. V případě *Breviře velmistra Lva* například malíř nejdříve načrtl perem obrysy a až poté nanesl barvy, což by mohl být pozůstatek starší tradice odvíjející se od *Chotěšovského misálu [III/II-8]*, nevšední byla i jeho záliba v žánrových výjevech. *Liber viaticus* zase vyniká originálními bordurami **[III/II-12]**,⁴⁵⁷ u *Misálu Jana ze Středy* Karel Chytil upozoroval jedinečný ikonografický detail, kdy ve scéně Zvěstování, umístěné v iniciále „A“, anděl předává Panně Marii zapečetěné psaní **[III/II-13]**.⁴⁵⁸

Všechna předchozí díla Karel Chytil prezentoval jako česká, původní a převážně neovlivněná uměleckou tvorbou z Francie. Opačným příkladem je *Evangeliář Jana z Opavy* (ÖNB cod. 1182). Působení francouzské knižní malby upozoroval v několika aspektech, za jeden z výraznějších rysů považoval částečné monochromní provedení

Breviř velmistra Lva stojí na počátku, *Liber Viaticus* představuje vrchol přejímání motivů a ornamentů z italského prostředí a *Misál Jana ze Středy* je naopak, pokud jde o figurální výjevy, počátkem „rozchodu s italským názorem“ a dílem následovníka mistra Viaticu. Viz KUTAL 1972, 65; STEJSKAL 1978, 69; KRÁSA 1990, 106–125. V ornamentice naopak *Misál Jana ze Středy* představuje vrchol italizující orientace, viz KUBÍK 2023, 84–99.

⁴⁵⁴ Na rozdíl od jiných děl, například *Velislavovy bible*, údaje uvedené Karlem Chytillem k těmto třem rukopisům jsou shodné i se závěry pozdějšího bádání. Časové zařazení, zadavatel i základní dobové souvislosti odpovídají informacím ze současné odborné literatury.

⁴⁵⁵ ZAP 1861, 35–38; CHYTEL 1885, 83–87.

⁴⁵⁶ SCHMIDT 1967; KRÁSA 1984, 412.

⁴⁵⁷ Karel Chytil nepracoval s teorií, že by české rukopisy mohly být ovlivňovány jiným než francouzským knižním malířstvím. *Liber Viaticus*, jinak také *Cestovní breviř Jana ze Středy*, je přitom příkladem vědomého přebírání nejen francouzských, ale též italských vzorů a jejich transformování do osobité syntézy. Nelze také opominout vliv českého soudobého deskového malířství. KUTAL 1992, 65; STEJSKAL 1978, 68–69; KRÁSA 1990, 125; BRODSKÝ 2016.

⁴⁵⁸ Jedná se o figurální motiv převzatý z italského prostředí. Viz KUBÍK 2023, 84–99.

iniciál (andělé hrající na hudební nástroje v iniciále „L“ [III/II-14]).⁴⁵⁹ Jako možný inspirační zdroj zde sice uvedl i Itálii,⁴⁶⁰ k její umělecké produkci se však v celém textu již ani jednou nevrátil. „Francouzský vliv“ se dále podle K. Chytila projevil ve figurálních výjevech, konkrétně ve složitějším ztvárnění draperie a ostřejších konturách postav [III/II-15].⁴⁶¹

Závěrečná část o *Evangeliáři Jana z Opavy* přímo navazuje na přemítavé zakončení této podkapitoly, kde se autor mimo jiné zamýšlel nad postavením iluminátora a obecným charakterem knižní malby této doby.⁴⁶² Je zarážející, že v úvaze o umělcích věnujících se knižní malbě došel k závěru, že iluminace byly i ve 14. století ve velké míře prováděny příslušníky duchovního stavu a že tato ustálená zvyklost se tedy, na rozdíl od jiných druhů umění, proměňovala velmi pozvolna.⁴⁶³ Zdá se, že v této pasáži si Karel Chytil protirečil s tvrzením z předchozí podkapitoly – tedy že základem proměny, obrody stylu knižní malby 13. století bylo uvolňování starých tradic, a to právě v souvislosti s laicizací umělecké produkce.⁴⁶⁴

K povaze stylu maleb konstatoval K. Chytil, obdobně jako u *Obrazů karlstějenských*,⁴⁶⁵ že umění doby Karla IV. se snažilo „přilnout ku vzorům přírody samé“,⁴⁶⁶ tedy lépe porozumět viděnému světu a co nejvěrněji ho převést do prostoru malby. S tím souvisí i nový výskyt přírodovědeckých knih s kresbami, či spíše náčrty, zvířat a rostlin.⁴⁶⁷ Důsledkem tohoto trendu je snad možné i ve figurálních výjevech sledovat nárůst individualizace, v podobizně Arnošta z Pardubic v *Orationale Arnesti* (KNM XIII C 12) [III/II-16] Karel Chytil dokonce spatřoval počátek portrétu.⁴⁶⁸ Na závěr, v souvislosti s Chytilovým trvajícím zájmem o ikonografii a vývoj typů zobrazování, uvedl náměty,

⁴⁵⁹ Možným zdrojem grissailových dřívků iniciál jsou bolognské rukopisy druhé čtvrtiny 14. století. Vzhledem k dobové znalosti materiálu je ovšem pravděpodobné, že s jejich výzdobou nebyl Karel Chytil dostatečně obeznámen. Je nicméně zarážející, že obdobný způsob ztvárnění iniciál se nachází i v *Liber Viaticu*, K. Chytil se o něm ale nezmiňuje. Viz KUBÍK 2013a, 29–206.

⁴⁶⁰ Z pozdější literatury vyplývá, že *Evangeliář Jana z Opavy*, dosud jediné dílo, kde Karel Chytil připustil italská východiska, vznikl již v době, kdy přebírání inspirace z italského umění mírně pokleslo. Rukopis naopak reflektuje *Francko-saský evangeliář z Prahy* ze 70. let 9. století, viz KUTAL 1972, 65; STEJSKAL 1978, 70; KUBÍNOVÁ 2017, 264. Novější bádání ale potvrzuje, že ornamentika je naopak plně italizující a názor Karla Chytila tedy není zcela irelevantní, viz KUBÍK 2023, 84–99.

⁴⁶¹ Podnětem pro tyto specifické rysy byla podle Alberta Kutala spíše otonská a karolinská exempla. KUTAL 1972, 65.

⁴⁶² CHYTIL 1885, 90–92.

⁴⁶³ CHYTIL 1885, 90.

⁴⁶⁴ CHYTIL 1885, 4.

⁴⁶⁵ CHYTIL 1879, 266–270.

⁴⁶⁶ CHYTIL 1885, 90.

⁴⁶⁷ CHYTIL 1885, 90–91.

⁴⁶⁸ CHYTIL 1885, 88, 92.

nepřekvapivě náboženské povahy, které se v iluminovaných rukopisech opakují nejčastěji.⁴⁶⁹

3.2.3. Drobnomalby pokročilé doby Karla IV. a Václava IV.

Třetí podkapitola Chytilovy syntézy o českém středověkém knižním malířství⁴⁷⁰ zahrnuje díla z období od konce 70. let 14. století do počátku století 15. Přirozeně navazuje na předchozí část a její hlavní myšlenkovou linií, prostupující celým textem, je snaha poukázat na „přirozenou“ stylovou kontinuitu.

V kontrastu s touto návazností stojí obsah několika úvodních odstavců – stejně jako nejdříve v úvodní podkapitole zdůraznil Karel Chytil laicizaci uměleckého prostředí ve 13. století,⁴⁷¹ aby tuto úvahu ve druhé části zcela vyvrátil,⁴⁷² tak v tomto případě uvedl, že za Karla IV. masivně narostla produkce iluminovaných rukopisů,⁴⁷³ aniž by tomuto tvrzení dal v předchozí části, věnované dílům z doby Karla IV., nejmenší příčinu.

Naopak, o zvýšeném zájmu o rukopisy, a tím i o jejich uměleckou výzdobu, by svědčilo Chytilovo líčení dobových poměrů na konci 14. století. Popsal nárůst popularity knih i „*obsahu a účelu světského*“,⁴⁷⁴ zmínil společensky důležitější postavení iluminátorů, kteří se stali součástí dvorského úřadu⁴⁷⁵ a stále častěji v dílech zanechávali svá jména, případně i podobizny.

Pro tuto podkapitolu je příznačná Chytilova kritika úpadku uměleckých kvalit knižních maleb.⁴⁷⁶ Toto tvrzení je patrně důsledkem jeho kulturně historických východisek uvažování – doba Karla IV. je vrcholem, doba Václava IV. úpadkem. Zároveň byl schopen tomuto svému předpojatému předpokladu „nastavit zrcadlo“ a věcně jej korigovat, a to ve výjimečných případech děl, která jsou mimořádná svojí kvalitou i vývojovým významem.⁴⁷⁷ Styl si sice v základních rysech ponechal charakter předchozích dob, přesto se již podle K. Chytila nemohl rovnat dílům dřívějších několika generací. Ačkoliv později K. Chytil dodal, že pokles kvality nelze vztáhnout na všechna

⁴⁶⁹ CHYTIL 1885, 92.

⁴⁷⁰ CHYTIL 1886, 151–162.

⁴⁷¹ CHYTIL 1885, 4.

⁴⁷² CHYTIL 1885, 90–92.

⁴⁷³ CHYTIL 1885, 151.

⁴⁷⁴ CHYTIL 1885, 151; KRÁSA 1990, 100.

⁴⁷⁵ CHYTIL 1885, 151; KUTAL 1972, 128.

⁴⁷⁶ CHYTIL 1885, 151–152, 158–159, 162.

⁴⁷⁷ K plnému docenění knižní malby doby Václava IV. přispěl zejména Josef Krása, viz KRÁSA 1974.

díla a spíše tak poukazuje na rozmanitost iluminací přelomu 14. a 15. století, v případě většiny rukopisů, která pro tuto kapitolu vybral, našel množství detailů značících nízkou úroveň uměleckého zpracování nebo prázdné opakování starších motivů bez hlubší inovace.

„*Seslabené provedení*“ maleb⁴⁷⁸ by mělo mít svou příčinu v přílišném, virtuózním zvládnutí techniky a tím způsobené nedbalosti. Výzdobě již není věnována dostatečná pozornost a péče, barvy jsou nanášeny méně pozorně, ubývá zlacení, dekorativní prvky jsou kladeny bez rozmyslu. Nejvíce nápadná je menší vynalézavost, tvořivost a obrazotvornost umělců.⁴⁷⁹ Přesto Karel Chytil hodnotil řadu děl této doby jako výjimečné exempláře, pouze snad nedošlo k naplnění potenciálu předchozí periody.⁴⁸⁰ O příčině se přitom nezmínil, poprvé také výrazně neubíhal ke srovnáním s knižní malbou jiných zemí.⁴⁸¹

Východisko výše zmiňované kontinuity stylů, se kterou Karel Chytil pracuje, spočívá již v tom, že počátek nových uměleckých tendencí spatřoval v *Orationale Arnesti* (KNM XIII C 12) [III/II-16], modlitební knize Arnošta z Pardubic z poloviny 60. let 14. století.⁴⁸² Jako hlavní příklady děl, kde se mísí nový a starý přístup tvoření iluminací uvedl *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských* (v textu „*Naučení křesťanské pravdy*“) (NK XVII A 6) Tomáše ze Štítného⁴⁸³ [III/II-17] a *Pontifikál Albrechta ze Šternberka* (Strahov Dg I 19) [III/II-18].⁴⁸⁴

Z popisů obou rukopisů, stejně jako dalších zvolených ukázek, vyplývá proměna práce iluminátorů s prostorem pergamenového listu a odlišný způsob umístování jednotlivých výjevů. Tento proces Karel Chytil v textu přímo nespécifikoval, více se k němu vyjádřil

⁴⁷⁸ CHYTEL 1885, 152.

⁴⁷⁹ CHYTEL 1885, 152.

⁴⁸⁰ Obecně je zvláštní Chytilův způsob charakterizování jednotlivých vývojových fází. Ve většině případů nejdříve předkládal strohý, věcný popis výchozí éry. Jak umělec pracoval s rozvrhem výzdoby na stránce, jak byly tvořeny figurální detaily nebo jakým způsobem se nanášela barva. I v rámci popisů jde spíše o technické údaje a bližší pohled na několik málo drobností. Podstata stylu dané doby tak nejednou vyplývá na povrch až v následujících pasážích. Dochází ke konfrontaci s dalšími generacemi, Karel Chytil často výstižně analyzoval proměny stylu v rámci jednotlivých desetiletí, reflektoval, jak na sebe díla z jiných dob reagovala. V tomto ohledu lze článek skutečně chápat jako ucelenou syntézu, které rozdělení na dílčí podkapitoly, navíc vydávané během několika měsíců, spíše škodí.

⁴⁸¹ Viz paralely s německou a francouzskou knižní malbou v předchozích podkapitolách.

⁴⁸² CHYTEL 1885, 152.

⁴⁸³ Návaznost stylu díla *Knížky šestery* pramení i ze skutečnosti, že jeho iluminátor byl následovníkem iluminátorů Jana ze Středy. KRÁSA 1990, 125.

⁴⁸⁴ CHYTEL 1885, 152.

až roku 1901 v rámci příspěvku do Ottova slovníku.⁴⁸⁵ Již od konce 13. století lze pozorovat nárůst významu iniciály. Figurální výjevy a jiné obrazové scény tak postupně přestávají být malovány volně, ale naopak jsou soustředěny jako dekorativní prvek úvodního písmene. Od něho pak vedou další ornamenty, převážně vegetabilní, zoomorfní nebo fantaskní povahy, které jsou buď rozmístěny volně, nebo případně rámcují celé zrcadlo textu. Ne výjimečně se vyskytují droalerie. Od poloviny 14. století se prosazuje užívání nitkového ornamentu, fleuronée.⁴⁸⁶ Díla doby Václava IV. pak považoval za další stupeň vývoje, kdy se působením realismu začaly pozvolna prosazovat krajinné scenérie.⁴⁸⁷ Důvod, proč Karel Chytil během psaní této podkapitoly začal sledovat téměř výhradně zdobené iniciály, případně výjevy v rámci bordur, je tedy zcela logický.

Celkově vyznívá obsah podkapitoly o knižní malbě přelomu 14. a 15. století jako příprava pro část následující, nejobsáhlejší a svým způsobem pro celou práci stěžejní – pasáž věnující se Bibli Václava IV.⁴⁸⁸ Vzhledem k celoevropskému dosahu českých iluminovaných rukopisů z počátku 15. století⁴⁸⁹ je tento přístup pochopitelný. Zde se Karel Chytil zatím omezil na poměrně krátké popisy, které mají vystihnout základní ráz uměleckého směřování doby.

U již zmíněného díla *Knížky šestery o obecných věcech křesťanských* (NK XVII A6) Tomáše ze Štítného zmínil zajímavý postřeh, že malby, hlavně v iniciálách, které zachycují převážně různé obřady, dobře dokládají dobový oděv [III/II-17].⁴⁹⁰ Charakter stylu vystihl na příkladu jediné rozměrnější iluminace zobrazující trůnicího Krista korunujícího Pannu Marii z folia 157v [III/II-19].⁴⁹¹ Postavy jsou štíhlé a přímé, draperie spíše jednoduchá, všiml si příliš dlouhých prstů. Malby by měly vyzařovat „přirozenou nenucenost a veselý názor“.⁴⁹²

⁴⁸⁵ CHYTEL 1901a, 386–388.

⁴⁸⁶ KRÁSA 1990, 106.

⁴⁸⁷ CHYTEL 1901a, 386–388.

⁴⁸⁸ CHYTEL 1885, 207–218, 312–316.

⁴⁸⁹ KRÁSA 1990, 100.

⁴⁹⁰ CHYTEL 1885, 158.

⁴⁹¹ CHYTEL 1885, 158–159.

⁴⁹² Karel Chytil v tomto případě již neuvedl zahraniční paralely, nicméně je možné předpokládat vliv pařížské knižní malby z přelomu 70. a 80. let 14. století. KRÁSA 1990, 125.

Pontifikál Albrechta ze Šternberka (Strahov Dg I 19) [III/II-18] považoval Karel Chytil za stylově velmi blízký.⁴⁹³ Zároveň se jedná o jeden z mála rukopisů, jehož výzdobě se věnoval více. Právě v této pasáži nejvíce vyniká dnešním pohledem zastaralá terminologie v množství výrazů. Přesto, že K. Chytil uplatňoval dobové odborné názvosloví, ať už převzaté z francouzštiny, nebo české neologismy (viz Vocelův termín „rozvilina“), tak se v některých případech uchýloval k českým opisům.⁴⁹⁴ I přes celkovou krásu a hojnost výzdoby negativně zhodnotil větší obrazy, kde postrádal inovativnost, hlubší fantazii a kritizoval pouhé přebírání motivů ze starších prací. Například droalerie z dolního okraje folia jsou údajně velmi podobné těm z *Breviře velmistra Lva*.⁴⁹⁵

Zajímavá je zmínka o iluminacích latinského překladu díla *Ruralia commoda* (NK VII C 8) [III/II-20] italského autora Petra de Crescentiis, který měl být vytvořen pro Karla IV.⁴⁹⁶ Výzdoba sestává z dekorativních iniciál i malovaných bordur. Typické je užití čtvercových rámců, pole iniciál, v případě, že vložený figurální výjev nevyplňuje prostor plně [III/II-20] [III/II-21], bývá jednobarevné, nejčastěji červené nebo zelené, a dozdobené jednoduchými geometrickými vzory. Karel Chytil toto dílo zmiňoval jako jeden z prvních případů, kdy byla pro pole iniciály využita krajina. Převážně se jedná o rolnické výjevy zachycující postavy při práci v přírodě (řezání stromů [III/II-20], orání pole [III/II-22], sekání trávy [III/II-21]). Předchůdci těchto maleb jsou zřejmě starší kalendária, například z *Breviře velmistra Lva* [III/II-23], ale oproti nim jsou dopracovány v samostatné žánrové scéně.⁴⁹⁷

Příklad mísení starší výtvarné tradice s novějším stylem Karel Chytil uvedl pouze jako „*missale v universitní bibliothéce v Praze*“,⁴⁹⁸ nicméně podle doložené signatury a srovnáním popsanych iluminací bylo možné ho ztotožnit s *Missale dioecesis pragensis* (NK XIV B 8) [III/II-24] z Národní knihovny České republiky. Prolínání přístupů je kromě stylisovaného akantu v bordurách patrné ve stylu maleb umístěných ve vnitřním

⁴⁹³ CHYTIL 1885, 155.

⁴⁹⁴ „...jsou obě kolumny jedné stránky odděleny proutkem, ozdoběným uprostřed kulatým uzlem; kol proutku vine se často kadeřavé lupení, které nahoře i dole z něho pučí...“ Viz CHYTIL 1885, 155.

⁴⁹⁵ CHYTIL 1885, 155–156.

⁴⁹⁶ CHYTIL 1885, 154.

⁴⁹⁷ Pozdější výzkumy sepsání tohoto rukopisu řadí až do období okolo roku 1417, malířská výzdoba je pak zřejmě ještě mladší, dle sdělení školitele. Viz CHYTIL 1885, 155; STEJSKAL / VOIT 1991, 47–48.

⁴⁹⁸ CHYTIL 1885, 156.

poli iniciál, které jsou tvořeny přímo nanášením barvy, bez předchozí podkresby perem.⁴⁹⁹

Breviáři Kunhuty („*Kunikundy*“) z *Kolovrat* (NK XIII E 14a) ze druhé poloviny 80. let 14. století se Karel Chytil věnoval jen zběžně, snad proto, že ho považoval za „*práci celkem nedbalou a umělecké ceny neznačné*“. Zmínil pouze jediný výjev, a to celostranné Zvěstování Panně Marii z folia 10v [III/II-25].⁵⁰⁰ Kromě výrazného červeného pozadí se zlatými rozvilinami jej zaujalo působivé ztvárnění draperií zdobených zlatem, stejně jako snaha o zpodobnění dřevěného povrchu pulpitu.

S blížícím se závěrem podkapitoly K. Chytil pouze v rychlém sledu zmínil několik děl různého významu i kvality.⁵⁰¹ Více se opět věnoval až *Hazenburskému misálu* (ÖNB cod. 1844) [III/II-26] z roku 1409, který je uložený v Rakouské Národní knihovně. Rukopis považoval za doklad stále trvající linie kvalitního, poctivého zpracování z doby Karla IV.⁵⁰² Vyobrazení jsou již téměř výhradně umístěna ve vnitřních polích iniciál, občas přesahují jejich rámeček. Ornamentika, „*skromná a vkusná*“, je převážně jemná, vyvedená tlumenými barvami a omezuje se především na tenké arabesky provázané s iniciálami a obklopující zrcadlo textu.⁵⁰³

Styl *misálu* shledal jako konservativnější oproti jiným dílům z počátku 15. století. Příčinou by měla být návaznost iluminátora Laurina z Klatov⁵⁰⁴ na blíže nespecifikované mistry z doby Karla IV. Hlavními rysy jsou podle Karla Chytila důstojnost, ušlechtilost a měkkost postav, barvy figurálních výjevů jsou velmi intenzivní, nanášené v silných vrstvách. Karel Chytil zejména obdivoval kvalitu provedení i nejdrobnějších prvků a pro tuto poctivost zařadil rukopis mezi nejkvalitnější české práce té doby.⁵⁰⁵

⁴⁹⁹ CHYTIL 1885, 156–157. Bordurovou výzdobu však vytvořil iluminátor z Bologně z okruhu Nicola di Giacomo, dle sdělení školitele.

⁵⁰⁰ CHYTIL 1885, 157.

⁵⁰¹ Jedná se například o *Roudnický žaltář* (KK Cim 7), *Breviarium monasterii s. Gregorii* (NK XIII C 1 A) nebo *Mariánské hodinky* (NK XVII H 30). CHYTIL 1885, 157–160.

⁵⁰² CHYTIL 1885, 160–162.

⁵⁰³ CHYTIL 1885, 160–162.

⁵⁰⁴ Laurin, neboli Vavřinec z Klatov, pravděpodobně Mistrem *Hazenburského misálu* nebyl. Sám Karel Chytil se k této teorii ale přikláněl ještě ve 20. letech 20. století, v rámci svého pozdějšího bádání připustil jeho ztotožnění s knězem Řehořem Sekyrou. Ani dnes není tato otázka uspokojivě zodpovězena. CHYTIL 1922, 104; CHYTIL 1930c, 26; KRÁSA 1970, 287–288; KRÁSA 1990, 431; nověji se shrnutím literatury KUBÍK 2013b, 244–249.

⁵⁰⁵ *Hazenburský misál* je skutečně velmi kvalitním dílem, které představuje „domácí proud“ pozdní fáze krásného slohu. Iluminace vynikají propojením obrazové složky s ornamentikou, také je patrná návaznost na starší české práce, například *Liber Viaticus*. CHYTIL 1885, 160–162; KRÁSA 1990, 431–432; ornamentální repertoár však představuje nejprogresivnější vrstvu výzdoby – ovlivnil několik navazujících generací iluminátorů střední Evropy, viz KUBÍK 2010, 109–223; KUBÍK 2013b, 244–249.

Je velmi obtížné zaujmout k části o knižní malbě přelomu 14. a 15. století zcela jasné stanovisko. I pro dnešního čtenáře představuje zajímavý souhrn dobových uměleckých děl, kdy se autor neomezoval pouze na dvorskou produkci nejvyšší kvality, ale snažil se o ucelený obraz doby. Na druhou stranu, stejně jako v předchozích částech, dílčí popisy nepřinášejí hlubší pochopení vývoje uměleckého stylu, pouze napomáhají rekonstruovat jakousi obecnou představu o umění daného období.

Rukopisy a jejich iluminace jsou zpracovávány téměř výhradně formální metodou – Karel Chytil sice srovnával malby na základě vizuální podobnosti různých prvků, ať již ornamentiky nebo figurálních výjevů, závěry tohoto uvažování však nejsou příliš směřodonné. Navíc jeho text obsahuje i věcné chyby v dataci nebo určení původu stylu (například *Ruralia commoda* nebo *Missale dioecesis pragensis*). Kromě občasného akceptování francouzského, výjimečně italského vlivu se o kulturní, umělecké nebo dílenské propojení iluminací příliš nezajímal. Z textu vyplývá, že především nepředpokládal, že by tvorba jedné doby a jednoho kulturního prostředí mohla být podmiňována více faktory. Což, jak dokládá pozdější odborná literatura,⁵⁰⁶ je až příliš zjednodušující pohled. Tato část jeho syntézy je nejméně ovlivněna pozitivistickým způsobem uvažování, ale postrádá i pokusy o obecnější kulturně-historická zobecnění podložená fakty.

3.2.4. Bibli Václava IV. a díla příbuzná

Stejně jako v několika předchozích podkapitolách, i zde, v poslední části soustředěné na iluminace vrcholných děl z doby vlády Václava IV.,⁵⁰⁷ se postupně vyjevuje celkové smýšlení Karla Chytila o této éře a čtenář si tak jen velmi pozvolna skládá ucelený obraz. Až nyní tedy vyvstává skutečnost, že se autor bude věnovat iluminovaným rukopisům královského dvorského okruhu, aniž by více komentoval, že v předchozí kapitole se zřejmě zaměřoval primárně na objednávky pražských církevních hodnostářů.

Oproti tomuto nejasnému dělení zpracovaného umělecko-historického materiálu je ale podkapitola neobvykle konsistentní, členěna do velkých obsahových celků a skutečně prezentuje uměleckou produkci spojenou přímo s postavou krále Václava IV. v její celistvosti. Její charakter demonstruje hlavně na pěti významných dílech,

⁵⁰⁶ KUTAL 1972; KRÁSA 1984; KRÁSA 1990; STEJSKAL / VOIT 1991.

⁵⁰⁷ CHYTIL 1885, 207–218; 311–316.

Bibli Václava IV. (ÖNB cod. 2759–2764), opisu rytířského románu *Willehalm* (ÖNB s. n. 2643), opisu *Zlaté buly Karla IV.* z roku 1400 (ÖNB 338) a *Antverpské bibli* (Museum Plantin-Moretus M 15/1–2).

Karel Chytil dvorský směr přelomu 14. a 15. století chápal jako protikladný ke konservativnímu, důstojnému „proudu“ navazujícímu na starší umění. Úzce souvisel s osobou Václava IV. a jeho dvorem, charakteristickým rysem byla „*nevázanost a bezuzdná smyslnost*“.⁵⁰⁸ Způsobem malby by měl mít nejbližší k *Pontifikálu Albrechta ze Šternberka* (Strahov Dg I 19) [III/II-18], oproti němu ale lze pozorovat nárůst významu bordur. Figurální výjevy již nejsou tak často spatřovány ve vnitřních polích iniciál, ale právě ve zvláštních rámcích, někdy medailonech, na okrajích zrcadla textu.⁵⁰⁹ Způsob utváření postav blíže nekomentoval, pouze se opakovaně vracel k jejich dobovému, vysoce módnímu oděvu a strojenosti pohybů. Barvy jsou velmi výrazné, hutné.⁵¹⁰ I přes jinak relativně moderní terminologii nepoužíval pojem „krásný sloh“.⁵¹¹

Dále se K. Chytil zaměřil na specifickou ornamentiku, která iluminace provází, oproti dnešním analýsám se ale skutečně jedná pouze o základní ikonografický popis. Zmínil opakující se motiv lazebnice, kterou považoval za „*ideál doby*“ a poněkud moralisticky se několikrát pozastavil nad tím, že se „*postavy takové umísťují s podivuhodnou neomaleností beze všeho ostychu do knih obsahu nejdůležitějšího*“.⁵¹² Jejím významem, symbolikou, se více nezabýval.⁵¹³

Zajímavé je také Chytilovo pozastavení se nad vztahem iluminátora a písaře. Definitivně je odlišil jako dvě rozdílné osoby, pravidelně upozorňoval na stále patrné návody písařů pro malíře týkající se výzdoby iniciál.⁵¹⁴

Bible Václava IV. (ÖNB cod. 2759–2764), ústřední motiv celého článku, byla Karlem Chytillem uvedena jako nejznámější a nejlepší ukázka dvorského směru

⁵⁰⁸ CHYTIL 1885, 207.

⁵⁰⁹ CHYTIL 1885, 207.

⁵¹⁰ CHYTIL 1885, 207.

⁵¹¹ Termín „krásný sloh“ v této souvislosti používá až Albert Kutal, viz KUTAL 1962, 82. Nověji k tématu se shrnutím literatury k terminologii viz KLÍPA 2020, 22–24.

⁵¹² CHYTIL 1885, 207.

⁵¹³ První obsáhlejší dílo věnující se symbolice rukopisů Václava IV. vzniklo až téměř o desetiletí později, viz SCHLOSSER 1893, 214–317.

⁵¹⁴ CHYTIL 1885, 207, 212, 314.

knížní malby.⁵¹⁵ Je zvláštní, že ani u díla takového významu se více nezabýval historickým kontextem, dobu vzniku *Bible* pouze ohraničil přibližným rokem úmrtí jejího nakladatele, Martina Rotleva, který zemřel před rokem 1400. Větší pozornost věnoval iluminátorům, poprvé se snažil je identifikovat, rozpoznat jejich styl a blíže určit, jaké iluminace každý z nich zhotovil. Předpokládal sice jejich vyšší počet, ztotožnil však pouze dva – Fránu a Kuthnera.⁵¹⁶

Nejvíce prostoru je opět věnováno jednotlivým foliím a detailním popisům jejich malířské výzdoby. Karel Chytil postupoval systematicky, většinou se zastavil u úvodního listu všech pěti iluminovaných svazků (šestý zůstal bez výzdoby), pak u několika dalších, které skrývají zajímavé ikonografické, dekorativní nebo stylové motivy. U každého z popisů si počínal stejně a pro tuto práci tedy není potřebné věnovat se všem. Za zmínku ale stojí způsob, kterým K. Chytil listy identifikoval – neužíval dnes převažující „r“ (recto, přední strana folia) a „v“ (verso, zadní strana), ale písmena „A“ a „B“. Jedná se pouze o detail, logické přisouzení pravé, přední strany písmenu A a druhé písmenu B nijak nekomplikuje dnešní čtení ani orientaci v rukopisu.⁵¹⁷

Podrobně se K. Chytil zabýval například jednou z úvodních stran první knihy, foliem 2v [III/II-27], jehož významnou část zabírá monumentální, bohatě dekorativně ztvárněná iniciála „I“.⁵¹⁸ Tělo iniciály je rozděleno na sedm medailonů zobrazujících sedm dní stvoření světa, ty jsou obklopeny menšími rámci s postavami apoštolů, evangelistů a proroků, jejichž tváře Karlu Chytilovi, zcela správně, ale bez dalšího odůvodnění, připomínaly karlštejské obrazy.⁵¹⁹ Každé z polí má syté tmavě modré pozadí se zlacenými arabeskami. V dolní části se na levé straně iniciály objevuje prostorově ztvárněné písmeno E, do nějž je doslova vpleten král Václav IV., „oděný v módní šat“,⁵²⁰ zrcadlově proti němu stojí lazebnice s vějidlem a vědrem. Celý tento výjev je doplněn českým a říšským znakem a nezměrným množstvím velmi pečlivě a bohatě iluminovaných ornamentů a symbolů. Z nich ovšem Karel Chytil zmínil pouze ledňáčka

⁵¹⁵ CHYTIL 1886, 208.

⁵¹⁶ CHYTIL 1885, 208.

⁵¹⁷ Při popisu *Antverpské bible* v následující části Karel Chytil bez dalšího objasnění používal při specifikaci stránek pouze paginaci, jednoduchý číselný systém. Folio 1r lze z popisu přisoudit Chytilově straně 11. Rukopis je paginován, ale tento detail K. Chytil nezmiňuje. CHYTIL 1885, 311.

⁵¹⁸ CHYTIL 1885, 209.

⁵¹⁹ CHYTIL 1885, 209.

⁵²⁰ CHYTIL 1885, 209.

sedícího na točenici, ptáky a další zvířectvo sofistikovaně rozmístěné v rozvilinách a dvě polopostavy mužů na obou koncích rozviliny.

Do větších jednotlivostí nezabíhal a podobně stručné ponechal popisy i dalších stran. Skutečně předkládal „pouhé“ základní ikonografické popisy, nezamýšlel se nad hlubší symbolikou výjevů, občas okomentoval barevnost. Zvláštní je, že téměř nikdy v průběhu celého článku nekomentoval architektonické detaily, ani zde [III/II-27] se jediným slovem nevyjádřil k velmi zajímavě prostorově řešeným architektonickým trůnům apoštolů a evangelistů a arkádám, v nichž stojí proroci. Nezmínil ani figury andělů v rozích iniciály, kteří přidržují další linie rozvilin a z nichž dva stojící v dolní části jsou překvapivě obráceni hlavami dolů. Za povšimnutí by stál také nápis v horní části stránky, kde je střídavě modrými a zlacenými písmeny vyvedeno „*pri.liber genesis*“. Každé z písmen je obklopeno velmi jemným monochromním nitkovým ornamentem v kontrastní barvě, nápis je tak svou subtilností poněkud v rozporu s jinak velmi bohatou, plnou a výraznou výzdobou, která zakončení vlásečnic také zčásti překrývá.

Karel Chytil se zaměřoval primárně na formální, technické stránky provedení miniatur *Bible Václava IV.* Rozlišil barvy užívané jednotlivými iluminátory, počítal množství vyobrazení v každém ze svazků, hodnotil, jako obvykle, zvládnutí figurálních detailů, shrnul ikonografické programy. Zajímavé je jeho občasné srovnání s francouzskou knižní malbou,⁵²¹ pravidelně nacházel spojitost s tvorbou Mistra Theodorika.⁵²² Pozoruhodně definoval dvojí způsob prostorové modelace postav⁵²³ – především v prvním svazku se vyskytují jasné barvy, zobrazení jsou velmi plastická právě díky odstínům a přechodům mezi nimi. Tento tradiční postup je později nahrazen šrafováním („*silným stínováním čárovým*“⁵²⁴) a výsledný dojem označil jako špinavý.

V závěru pasáže o *Bibli Václava IV.* naposledy shrnul nejčastěji se vyskytující dekorativní motivy – tedy lazebnice a jejich symboly [III/II-28], divé muže [III/II-29], pernaté závoje, opakující se písmena W [III/II-30] a E [III/II-31], točenice, ledňáčky a další, často fantastická zvířata. Opět zhodnotil zobrazované oblečení,

⁵²¹ CHYTIL 1885, 211.

⁵²² Karel Chytil zřejmě neuvažoval nad dalšími paralelami české knižní malby a deskového malířství, ve všech případech reflektoval pouze možná východiska s díly Mistra Theodorika. Někteří iluminátoři *Bible Václava IV.* přitom nacházeli i jiná východiska. Například Mistr Frána převzal některé postupy od Mistra Třeboňského oltáře. CHYTIL 1885, 209, 211, 212; KRÁSA 1971, 150; KUTAL 1972, 128; KRÁSA 1984, 423–426; KLÍPA / POKORNÝ 2012, 145

⁵²³ CHYTIL 1885, 210.

⁵²⁴ CHYTIL 1885, 210.

„módní a elegantní kroj“.⁵²⁵ Při jeho líčení překvapivě užíval historizujících termínů jako „tappert“ nebo „miparti“⁵²⁶ bez přiložených vysvětlivek, což je jinak u neobecně známých termínů samozřejmostí. Celkově dílo označil za „zrcadlo přímé, prostosrdečné, ale smyslné a prudké povahy krále Václava a věrný odlesk celé jeho doby“.⁵²⁷

Druhé významné dílo dvorského okruhu z konce 14. století je rytířský román *Willehalm* (ÖNB s. n. 2643),⁵²⁸ který Karel Chytil správně datoval rokem 1387.⁵²⁹ Jeho postup při představení maleb tohoto rukopisu je analogický s předchozí pasáží. Soubor základních motivů je obdobný, výjevy samotné jsou snad více zaměřeny na nápodobu tehdejší každodennosti, proto K. Chytil vyzdvihl jejich „neocenitelný význam pro kulturní dějiny“,⁵³⁰ historickým přínosem by dokonce měly převyšovat *Bibli Václava IV.*⁵³¹ Toto sousloví, kulturní dějiny, použil poprvé v předchozí podkapitole, a pravděpodobně ho vnímal jako samostatný obor humanitních věd, neztotožňoval ho s dějinami umění.⁵³²

Konkrétním vyobrazením věnoval méně prostoru než v předešlé části, primárně úvodnímu listu a několika dílčím výjevům. Folio 1r [III/II-32], začínající iniciálou „A“, vlastně využil jako názorný příklad stylu celé práce.⁵³³ Bohatá výtvarná úprava rukopisu se vyznačuje sytými odstíny barev, zde dominuje růžová, zrcadlo textu je plně obklopeno akantovými rozvilinami s motivy květin, oproti *Bibli Václava IV.* je kladen menší důraz na fantaskní prvky. Iniciála umístěna ve výrazném čtvercovém rámu má vnější pole zlacené, vnitřní skrývá mnohofigurální scénu, kdy kníže sedí na architektonickém trůnu částečně překrytém protkávanou draperií a přijímá družinu vojáků. Zem je ztvárněna jako skalnatý povrch, pozadí je neurčité, abstraktní, tmavě modré se zlatými arabeskami.

Dekoratívni prvky známé již z *Bible Václava IV.* se objevují například na foliu 66v [III/II-33]. Ve vnitřním poli iniciály „A“ i v dolní části pergamenu se opakují točenice

⁵²⁵ CHYTIL 1885, 213.

⁵²⁶ CHYTIL 1885, 213.

⁵²⁷ CHYTIL 1885, 213.

⁵²⁸ KRÁSA 1990, 129, 148.

⁵²⁹ CHYTIL 1885, 213; KRÁSA 1984, 421.

⁵³⁰ CHYTIL 1885, 214.

⁵³¹ CHYTIL 1885, 215.

⁵³² Tento detail snad může souviset i s jeho vztahem k Vídeňské škole dějin umění, ať už s jeho studijním pobytem, nebo s reflexemi pozdějších názorů představitelů Vídeňské školy. Upřesnění problému si však vyžádá další studium.

⁵³³ CHYTIL 1885, 214.

v podobě „*pernatého závoje*“⁵³⁴ s ledňáčky, přibližně ve spodní třetině stránky je na obou stranách písmeno W – vlevo s králem Václavem IV. a lazebnicí, vpravo se nalézá lazebnice sama.

Dobový oděv, který Karel Chytil z celého rukopisu komentoval zřejmě nejvíce, se mimo jiné ukazuje v iniciále folia 200v [III/II-34], kde hraběte Wilhelma, ústřední postavu románu, vítá manželka Giburga.⁵³⁵ Podle K. Chytila se v dobovém oblečení nachází „*výstřednosti XIV. věku*“, kritizoval příliš dlouhé špičky bot, výrazně těsné stříhy i nadměru dlouhé, výrazné rukávy.⁵³⁶

Trojici děl velmi podobného výtvarného charakteru uzavřel Karel Chytil popisem *Zlaté buly Karla IV.* z roku 1400 (ÖNB 338), přestože v ní spatřoval kromě již popsaného stylu „*vystupování zvláštní umělecké individuality*“.⁵³⁷ Podoba s *Bibli Václava IV.* se podle něj nejvíce projevuje v titulním listu [III/II-35].⁵³⁸ Zrcadlo textu je zcela obestoupeno bohatou rozvilinou, ta je uprostřed propojena žerdí (Chytil užil termínu „*stonek*“⁵³⁹), která tak text dělí na dvě kolumny. Iniciála „O“ hraje spíše podřadnou roli, dominantní úloha patří figurálnímu výjevu uprostřed pravého sloupce. Je umístěn v prostorovém čtvercovém rámci a rozvilinami vyrůstajícími z jeho rohů je spleten jak s bordurou, tak s žerdí uprostřed. Zobrazení představuje trůnicího žehnajícího Krista v modrém plášti obstoupeného dvojicí modlících se andělů. Pozadí je vyplněno zelenou draperií se zlatými arabeskami zcela zakrývající trůn. Po levé straně iniciály stojí divý muž s kopím a v levé ruce svírá český znak. Spodní část stránky vyplňuje složitě komponovaný výjev ve volutách rostlinného dekoru. Centrální postavou je král Václav IV. v písmenu W a okolo stojící skupinka lazebnic. Celek doplňují mimo jiné poustevník, ptáci, opice, pes nebo liška. Právě zvířata by měla být zpodobněna mimořádně věrně.⁵⁴⁰

Další zobrazení, kterým se již natolik dopodrobna nevěnoval, považoval K. Chytil za díla jiného iluminátora.⁵⁴¹ U všech figurálních výjevů ale konstatoval, že postavy jsou sice velmi kvalitně provedené (občas sice s příliš naddimenzovanou vrchní částí těla),

⁵³⁴ CHYTIL 1885, 214.

⁵³⁵ Chytil em označena jako Kyburta, na tomto místě navíc skloňována jako v mužském rodě, Wilhelm je tedy vítán „*Kyburtem*“. CHYTIL 1885, 214.

⁵³⁶ CHYTIL 1885, 215.

⁵³⁷ CHYTIL 1885, 216.

⁵³⁸ CHYTIL 1885, 216.

⁵³⁹ CHYTIL 1885, 216.

⁵⁴⁰ CHYTIL 1885, 216.

⁵⁴¹ CHYTIL 1885, 216.

jejich pohyby jsou ušlechtilé, ale někdy i „*podivuhodně skroucené, násilně a takřka konvulsivně se svíjející*“.⁵⁴² Pravděpodobně nebyl obeznámen s termínem „kontrapost“ nebo s „s-ovitým postojem“, přinejmenším tyto termíny v celém článku ani jednou nepoužil, a i zde podal velmi poetický, ovšem výstižný popis – „*ono postavení v době gothické obvyklé, při němž celé tělo je ku předu obloukem vypnuto, a které zvláště u postav ženských bylo oblíbené a za *graciosní* považované*“.⁵⁴³ Postavení figur zhodnotil jako vlastně relativně umírněné oproti jiným dílům. Poněkud mravokárně okomentoval vyobrazené oblečení.⁵⁴⁴

Na závěr si povšiml zručnosti malíře, který dokázal věrohodně zachytit tváře vyobrazených postav z profilu [III/II-36].⁵⁴⁵ Tuto schopnost podle Karla Chytila iluminátoři velmi dlouho neovládali, respektive nedovedli obličej zachytit dostatečně věrně a umělecky. Jako ty špatné příklady uvedl některá zobrazení z *Velislavovy bible* nebo *Pasionálu abatyše Kunhuty*, kde jsou poněkud nesouměrné a pokřivené.⁵⁴⁶

Ve druhé části této podkapitoly, publikované odděleně,⁵⁴⁷ se ukrývá hlavní přínos Chytilova článku o české středověké knižní malbě. Popsal zde totiž nedokončený rukopis, se kterým roku 1885 náhodou přišel do styku během svého pobytu v Antverpách.⁵⁴⁸ Sám rozsáhlé dvousvazkové dílo, dosud považované za německou práci, pojmenoval jako *Bibli mincmistra Konráda z Vechty*, dnes je ovšem známější pod titulem *Antverpská bible* (Museum Plantin-Moretus M 15/1–2). Právě Karel Chytil toto dílo poprvé odborně zpracoval pohledem dějepisu umění⁵⁴⁹ a na základě několika příhodných postřehů jej správně zařadil do dvorského okruhu Václava IV.

Datace i jméno objednavatele jsou vyznačeny na konci druhého svazku,⁵⁵⁰ českému původu tak nasvědčuje i skutečnost, že roku 1401 byl opravdu nejvyšším mincmistrem království českého jmenován Konrád z Vechty, pozdější olomoucký arcibiskup.⁵⁵¹

⁵⁴² CHYTEL 1885, 217.

⁵⁴³ CHYTEL 1885, 217.

⁵⁴⁴ CHYTEL 1885, 217–218.

⁵⁴⁵ CHYTEL 1885, 218.

⁵⁴⁶ CHYTEL 1885, 218.

⁵⁴⁷ CHYTEL 1885, 311–316.

⁵⁴⁸ Dvousvazková kniha byla již tehdy, stejně jako dnes, uložena v tiskařském Museu Plantin-Moretus. Do počátku Chytilova bádání byla *Bible* považována za dílo německé provenience, způsob, jakým se český rukopis objevil v belgické sbírce (ne dříve, než roku 1805), je dodnes nejasný. CHYTEL 1885, 311; KRÁSA 1974, 19; WATTEEUW / REYNOLDS 2013, 105–121.

⁵⁴⁹ KRÁSA 1974, 209.

⁵⁵⁰ Totožnost objednavatele by měla být zřejmá i z heraldické výzdoby. KRÁSA 1974, 54.

⁵⁵¹ BUBEN 2000, 363.

Bibli nechal zhotovit mezi lety 1402 a 1403, z původních tří zamýšlených svazků byly dokončeny pouze dva,⁵⁵² z nich první vyniká nezvykle bohatou výzdobou, druhý byl miniaturami vyzdoben jen částečně.⁵⁵³

Iluminace celkově shledal jako velmi blízké s ostatními již popsanými rukopisy Václava IV.⁵⁵⁴ Lze vysledovat stejný důraz na výrazné iniciály, od nichž se dále rozvíjí ostatní ornamenty v bordurách.⁵⁵⁵ Vnitřní pole iniciály je obvykle vyplněné figurálním výjevem, pozadí je jednobarevné se zlatými arabeskami. Vyobrazení mívají obdobný charakter s *Bibli Václava IV. i Willehalmem*, náměty se převážně opakují, ale přesto ani v jednom z případů nejsou výjevy zcela totožné. Stejně jako ve zmíněných rukopisech, i zde rozvilina často pŕl zrcadlo textu na dva sloupce⁵⁵⁶ a v horní i dolní části stránky se dále rozpíná na obě dvě strany. Je možné nalézt shodnou rostlinnou ornamentiku, stejně jako typické motivy celé skupiny iluminací – ledňáček v točnici, diví muži, naturalisticky ztvárněné miniatury zvířat.⁵⁵⁷

Například již na úvodním listu, straně 11,⁵⁵⁸ s iniciálou „I“ [III/II-37] je patrná návaznost na obdobnou iluminaci z *Bible Václava IV. [III/II-27]*. Tělo iniciály je rovněž vyplněno sedmi svise nad sebou umístěnými medailony s výjevy jednotlivých dnů stvoření světa.⁵⁵⁹

Karel Chytil sice nedokázal přesně ztotožnit jednotlivé malíře podílející se na malbách *Antverpské bible*, předpokládal ovšem účast několika mistrů.⁵⁶⁰ Soudil, že pocházeli

⁵⁵² KRÁSA 1974, 28.

⁵⁵³ CHYTEL 1885, 311.

⁵⁵⁴ *Antverpská bible* nepochybně vychází ze stejného uměleckého prostředí jako ostatní rukopisy zmiňované v této podkapitole, nicméně zároveň ji lze označit za vyvrcholení tendencí pěstovaných již po několik desetiletí na dvoře Václava IV. I při srovnání s *Bibli Václava IV.* je patrné, že jsou její iluminace jemnější a provedení technicky pokročilejší. Viz KRÁSA 1974, 209.

⁵⁵⁵ Tato definice základní podoby iluminací rukopisů doby Václava IV. se ovšem podle pozdější literatury vztahuje výhradně na produkci dvorského okruhu. I z těchto děl ale *Antverpská bible* představuje jediný případ, který se nákladností a četností maleb skutečně vyrovná *Bibli Václava IV.* V případě ostatních prací je výrazněji zdobena pouze většinou jen na počátcích jednotlivých knih. Viz KRÁSA 1974, 130.

⁵⁵⁶ KRÁSA 1974, 209.

⁵⁵⁷ Právě v ornamentice je patrné, že obě díla, *Bible Václava IV.* i *Antverpská bible*, mají shodná východiska, ale liší se úrovní stylového vývoje. Ornamentika sice čerpá ze stejných okruhů motivů, přesto se v *Antverpské bibli* již nevyskytují ty nejosobnější symboly spojené s postavou Václava IV. – lazebnice a král propletený do písmena W nebo E. KRÁSA 1974, 209.

⁵⁵⁸ Karel Chytil i autoři pozdější literatury věnované *Antverpské bibli* užívali pro orientaci v rukopisu primárně paginaci, tedy klasický číselný systém. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla výjimečně neuvádět výjevy podle foliace, jako u ostatních prací, ale zachovat systém převažující v literatuře. CHYTEL 1885, 312.

⁵⁵⁹ Malíř tohoto folia se zřejmě již dříve jako pomocník a spolupracovník Frány podílel na výzdobě *Bible Václava IV.* KRÁSA 1974, 209.

⁵⁶⁰ KRÁSA 1974, 209.

ze stejného okruhu jako umělci podílející se na výzdobě *Bible Václava IV.*, Frána a Kuthner, a v průběhu líčení proměn stylu maleb nalézajících se v *Antverpské bibli* stanovil čtyři hlavní iluminátory.⁵⁶¹

Působení první dvojice sledoval až do složky XIII, prvnímu přisoudil část I–VII, druhému VIII–XII. Třetího mistra spatřoval mezi složkami XIII a XXII a činnost posledního iluminátora sledoval od fasciklu XXIV do konce prvního svazku, zároveň jeho působení předpokládal i ve svazku druhém.⁵⁶²

Největší pozornost věnoval Karel Chytil malbám Třetího mistra. Především vyzdvihl jeho schopnost vypodobňování realistických, proporčně správných figurálních detailů, které přesto působí velmi ladně a vznešeně.⁵⁶³ Figurální výjevy z knihy Rút [III/II-38], jejíž malby „Třetímu mistru“ přisoudil, ocenil jako „nejlepší výtvar celé školy, ba veškerého malířství miniaturního kol roku 1400“. Správně odhadl iluminátorovu zkušenost s francouzskými pracemi,⁵⁶⁴ překvapivě také u některých výjevů zaznamenal „jednoduchou, vkusnou gothickou architekturu“,⁵⁶⁵ jakkoliv si obecně staveb, ani jejich dekorativních částí v popisech příliš nevšímal.

Jak je uvedeno výše, Karel Chytil zde poprvé prezentoval *Antverpskou bibli* v odborné umělecko-historické literatuře. Ačkoliv její českou provenienci dokládá již zmíněná zpráva o sepsání díla ze závěru druhého svazku, K. Chytil se *bibli* snažil zařadit do kontextu pražského dvorského okruhu na základě formální podobnosti její malířské výzdoby.

Závěrečným shrnutím kvalit iluminací dvorních umělců Václava IV. také končí předposlední podkapitola tohoto článku, následovaná jen krátkým exkursem do knižní malby doby husitské.

⁵⁶¹ CHYTEL 1885, 313.

⁵⁶² Z pozdějšího bádání je jasné, že otázka iluminátorů a rozvržení jejich práce je komplikovanější, než jak Karel Chytil naznačil. Správně rozdělil výzdobu *bible* na 4 větší celky, přibližně odpovídají i K. Chytilém odhadované přechody mezi nimi. Na prvních dvou se ale zřejmě podílely dvojice malířů, až třetí a čtvrtý úsek realizovali samostatně pracující mistři. KRÁSA 1974, 209–211.

⁵⁶³ CHYTEL 1885, 313.

⁵⁶⁴ CHYTEL 1885, 313; KRÁSA 1990, 211.

⁵⁶⁵ CHYTEL 1885, 313.

3.2.5. Drobnomalby doby husitské

České iluminované rukopisy z období husitských válek⁵⁶⁶ vnímal Karel Chytil jako přirozené pokračování tradice odvíjející se již od doby vlády Karla IV., která ovšem s polovinou 15. století v podstatě zanikla.⁵⁶⁷ Zvýšený zájem o iluminované opisy Písma, které označil za nový a nejdůležitější podnět k produkci knižní malby v těchto letech,⁵⁶⁸ je v souvislosti s husitstvím pochopitelný. Přesto by tento argument, definující podobu a strukturu celé podkapitoly, snad uvítal poněkud delší komentář než jedno pouhé konstatování. Velmi stručné uvedení do kulturně-historického kontextu je ale pro celý Chytilův článek více než příznačné, jeho lapidární konstatování však inspirovala navazující studium tématu.

V samotných malbách lze podle K. Chytila pozorovat spíše převažující technickou stránku provedení než skutečně uměleckou invenci.⁵⁶⁹ Sledoval tedy fenomén, který představil již v prvních charakteristikách iluminací z počátků vlády Václava IV. – i tam označil umělce za velmi zručné, zkušené, provádějící miniatury rychle a s nevídanou lehkostí, přílišnou virtuozitou technického zpracování ale podle Karla Chytila pozbyli vynalézavost, originalitu a převážně jen čerpali z inovací svých předchůdců.⁵⁷⁰

Tuto vlastně závěrečnou stylovou fázi lucemburských rukopisů postupně představil na příkladech několika děl. Z nich za nejvíce reprezentativní považoval *Starý zákon Klementinský* (NK XVII A 34), přestože je jeho výzdoba nedokončená a tím i působí mnohem prostším dojmem než iluminace prací z předchozích dob. Dataci rukopisu, případně pouze maleb, nevedl, považoval je tedy pravděpodobně za dílo z 20. nebo 30. let 15. století, což v podstatě dokládají i dnešní výzkumy.⁵⁷¹

Jen velmi malá část folií je pokryta bordurovými iluminacemi, a i z tohoto skrovného množství je možné sledovat dokončené, barevné bordury pouze do folia 48r, zbylé se dochovaly jen ve formě náčrtů. Nejčastěji mezi dvěma sloupci textu prostupuje žerd' dekorovaná zlacenými bobulemi, z níž v horní i dolní části vyrůstá rozvilina [III/II-

⁵⁶⁶ CHYTEL 1885, 361–366.

⁵⁶⁷ CHYTEL 1885, 361.

⁵⁶⁸ CHYTEL 1885, 361.

⁵⁶⁹ CHYTEL 1885, 361.

⁵⁷⁰ CHYTEL 1885, 151–152.

⁵⁷¹ Dnešní datace se pohybuje na pomezí 30. a 40. let 15. století. KRÁSA 1984, 598; KRÁSA 1990, 317; KUBÍK 2018, 91.

39], případně se žerd' nachází na levém nebo pravém kraji stránky a z ní se vypínající rozvilina ohraničuje některý z rohů zrcadla textu [III/II-40]. Větší výjevy jsou provedeny sytými, jasnými barvami. V případě nedokončených kreseb bordurových dekorací ocenil K. Chytil umělcovy vysoké kreslířské schopnosti.⁵⁷²

Kodexu přisoudil vysokou uměleckou hodnotu. Celkovou koncepci i provedení jednotlivých miniatur dokonce postavil na roveň malbám rukopisů z dvorského okruhu Václava IV., vzhledem k mírnému datačnímu posunu považoval *Starý zákon Klementinský* v mnoha ohledech za příbuzný s *Antverpskou biblí*.⁵⁷³

V ornamentice by měl být *Starý zákon Klementinský* také velmi úzce spojený s *Kladrubskou biblí* (NK XVII A 29), kterou podle zmínky na konci knihy⁵⁷⁴ datoval rokem 1421, přesto, že je dnes řazena až do druhé poloviny 15. století. Ze stejné zprávy lze také vyvodit, že písař textu byl zároveň i iluminátorem celé knihy.

V malířské výzdobě *Kladrubské bible* se vyskytují pouze dva figurální výjevy, a to sv. Jeroným [III/II-41] a obraz Stvořitele [III/II-42], zbylá výzdoba se omezuje na iniciály dvojího provedení [III/II-43]. První skupinu představují jednoduché, volně umístěné, barevně odlišené iniciály přesahující obvykle tři řádky textu. Druhá skupina iniciál se nachází ve výrazném rámu, jehož celé pozadí, případně pouze vnitřní pole iniciály je barevné nebo zlacené a doplněné zlaceným ornamentem. Z rohů rámu se vypínají rozviliny, které dále pokračují do prostoru stránky.

Vzhledem k rozsahu textu, který Karel Chytil tomuto rukopisu věnoval, a přídomkům, kterými miniatury *Kladrubské bible* zahrnul, je více než jasné jeho nadšení, možná až okouzlení. Velmi detailně vyložil každý z rostlinných motivů, který se v rozvilinách nalézá, způsoby zakončení jednotlivých listů a úponků, poprvé se také věnoval písmu a jeho propojení s malířskou výzdobou.⁵⁷⁵ S ohledem na rozsah díla je Chytilův popis natolik podrobný a pečlivý, že v rámci tohoto článku lze

⁵⁷² KRÁSA 1984, 598.

⁵⁷³ CHYTEL 1885, 362.

⁵⁷⁴ Konkrétně se jedná o nápis z konce knihy, na foliu 452v, který následuje po Zjevení sv. Jana. Po uvedení roku MCDXXI autor pokračoval větou „Ktož tyto knihy psal, tent' je také illuminoval. Budiž bohu wiečna chwala nawieky wiekow Am.“ K problematice datace tohoto rukopisu se průběžně vracelo mnoho autorů, již na počátku 20. století označil Josef Truhlář uvedený rok za dodatečně připsaný a hlavně nesprávný. V následujících desetiletích se ustálil názor, že dílo vzniklo až roku 1471. CHYTEL 1885, 362; TRUHLÁŘ 1906, 14; STEJSKAL / VOIT 1991, 66.

⁵⁷⁵ CHYTEL 1885, 362–363.

jeho provedení srovnat snad pouze s částí věnovanou *Bibli Václava IV.*⁵⁷⁶ Toto nadšení lze patrně vysvětlit jeho chybnou datací o 50 let dříve, čímž se rukopis musel jevit nesmírně progresivní.

Táborskou bibli (NK XVII A 10) v mnoha ohledech srovnal s předchozí, nicméně spíše ji označil za rukopis horšího, hrubšího provedení, které pouze jednotvárně přebírá dobovou ornamentiku.⁵⁷⁷ Kromě názvu a místa uložení zde nezmínil žádné další údaje týkající se rukopisu nebo jeho miniatur.⁵⁷⁸

Obdobně strohé líčení uvedl i u *Boskovické bible* (SVKO M III 3), kde se ale více než na ornamentiku soustředil na figurální výjevy. „*Soudíc dle charakteru maleb*“ určil její vznik do doby okolo roku 1420.⁵⁷⁹

Na úvodním listu IIv [III/II-44] se nachází již několikrát upomínaný námět rozdělení sedmi dnů stvoření světa do sedmi medailonů. Zde ovšem výjevy nebyly umístěny v iniciále, ale zaujímají celé folio. Největší medailon, představující sedmý den, zobrazuje žehnajícího Boha obklopeného dvěma okruhy monochromně vyvedených andělů – bližší skupina červeně, vzdálenější, tvořící pozadí, modře. Zbylé dny jsou situovány do dvou sloupců pod hlavním výjevem, jejich řazení je od levého horního rohu k pravému hornímu rohu, spolu se sedmým dnem tedy tvoří jakýsi cyklus. Pole s medailony ohraničuje výrazný zlatý rám, hnědá půda je doplněna zlatými arabeskami a květinovými motivy. Obdobně je dekorována i vnější část stránky, ovšem v barvě. Ve způsobu malby shledal paralely jak se *Starým zákonem Klementinským*,⁵⁸⁰ tak s *Bibli Václava IV.* nebo *Antverpskou bibli*.⁵⁸¹

Bible Filipa z Paderova (ÖNB cod. 1175), jedno z prvních děl (dle datací uvedených K. Chytilem) dokončených po husitských válkách, které Karel Chytil do výběru zařadil, je představena jako „*produkt umění poklesávajícího*“.⁵⁸² Mimo objednavatele, táborského

⁵⁷⁶ CHYTL 1885, 208–213.

⁵⁷⁷ CHYTL 1885, 363.

⁵⁷⁸ *Táborská bible* je pravděpodobně dílem z období po polovině 15. století. STEJSKAL / VOIT 1991, 65.

⁵⁷⁹ CHYTL 1885, 363–364.

⁵⁸⁰ KRÁSA 1984, 598.

⁵⁸¹ CHYTL 1885, 364.

⁵⁸² Za dílo nižší umělecké kvality, které vzniklo v mezidobí dvou významných period českého knižního malířství *bibli* označil také v pozdějších statích Antonín Matějček. CHYTL 1885, 365; MATĚJČEK 1924, 156.

hejtmana, ztotožnil také iluminátora a písaře v jedné osobě – Jana z Prahy řečeného Aliapars.⁵⁸³

Kromě základního schématu výzdoby sice uvedl i množství popisů miniatur⁵⁸⁴ [III/II-45], největší pozornost je ale věnována celkovému stylu. Vlastně vše, rozviliny, figurální výjevy i kvalitu provedení zhodnotil jako sice technicky přijatelné, ovšem umělecky zanedbatelné.⁵⁸⁵ Zkonstatoval nedostatek fantazie i vytríbenosti malířské výzdoby, kritika se dotkla nesourodého, anatomicky nepřesného ztvárnění postav.

Zdá se, že příčina Chytilova odsuzujícího pohledu spočívá ve výraznějším odklonu *Padeřovské bible* od starší tradice,⁵⁸⁶ jejíž vymezení je ústředním motivem celého článku. I toto dílo bylo tedy stále primárně hodnoceno hledisky knižní malby doby Karla IV., respektive Václava IV. a vnímáno pouze jako závěr jedné stylové tendence, aniž by bylo uvedeno do širšího kontextu vlastní doby.

O poznání méně negativní postoj zaujal Karel Chytil k *Bibli strahovské* (Strahov DF I 4) [III/II-46], z jejíž výzdoby především bordury považoval za provedené „s patrnou chutí a rozkoší“.⁵⁸⁷ Popis je opět spíše stručný, srovnávání s ostatními díly, která do této podkapitoly zařadil, není zcela relevantní a vychází spíše z nesprávné datace – *Bibli* označil za zjevné dílo první poloviny 15. století,⁵⁸⁸ dnes je datována až do 80. let.⁵⁸⁹

Z iluminací si povšiml především množství drolerii s opicemi a medvědy, které jsou doplněny postavou šaška hrajícího na dudy a řadou dalších podobně groteskních motivů [III/II-47].⁵⁹⁰ U „*ozdoby krajové*“⁵⁹¹ podtrhl přirozenost rostlinných motivů a rozpoznal některé druhy květin, jako chrpa nebo růže.

⁵⁸³ Z nejnovější odborné literatury vyplývá, že Aliapars nemohl být jediným autorem *Padeřovské bible*. Jako písař se zřejmě částečně podílel i na tvorbě iniciál, ale ostatní výzdoba byla dílem přinejmenším dvou dalších iluminátorů. Chytilův názor zastávali i další badatelé, ovšem později byl revidován. WINTER 1906, 515; MATĚJČEK 1924, 154–155; MATĚJČEK 1931, 346; nejnověji se zmíněnou revisí viz KUBÍK 2018, 234.

⁵⁸⁴ Komentáře k výjevům, uvedené v poznámce pod čarou, jsou převážně na pomezí ikonografického popisu a prostého přehledu četnosti vyobrazení. Kromě základního určení námětu, případně komposice, uvedl i případná srovnání s *Bibli Václava IV.* CHYTIL 1885, 364.

⁵⁸⁵ CHYTIL 1885, 365.

⁵⁸⁶ CHYTIL 1885, 365.

⁵⁸⁷ CHYTIL 1885, 366.

⁵⁸⁸ CHYTIL 1885, 365.

⁵⁸⁹ Viz BRODSKÝ / PAŘEZ 2008, 22.

⁵⁹⁰ CHYTIL 1885, 366.

⁵⁹¹ CHYTIL 1885, 366.

Právě na příkladu *Bible strahovské* formuloval Karel Chytil povahu iluminovaných biblí 15. století, které měly být převážně pouhou technickou, dílenskou záležitostí, kde se individualita umělce projevovала jen minimálně.⁵⁹² Oproti podobně hodnoceným pracím z počátku 14. století⁵⁹³ ovšem dodal, že zde schází i kvalita zpracování – „nedostatek tvořivosti (...) není zde často ani nahrazen správností a pečlivostí“.⁵⁹⁴

Zásadním problémem části textu o knižní malbě doby husitské není ani tolik Chytilovo velmi jednostranné stanovisko, kterým díla hodnotí – tento názor naopak přináší neobvyklou perspektivu a umožňuje vhled do jiného historického uvažování. Podstatnější nedostatek spatřuji v chybné dataci množství rukopisů. To sice není Chytilovou vinou, ale dnes, se znalostí závěrů novějších výzkumů, se text stává poněkud chaotickým a na rozdíl od ostatních podkapitol nereprezentuje ani základní charakter dobové knižní malby.

Pohledem celého článku věnovaného české středověké knižní malbě, který jinak postrádá jakýkoliv závěr shrnující text jako celek, tedy můžeme sledovat postupné vytrácení se uměleckých hodnot stanovených před polovinou 14. století a vrcholících v nejvýznamnějších iluminacích doby Václava IV. Karel Chytil tak dokázal propojit období více než 300 let sledováním pozvolných proměn fenoménu, který by se snad dle jeho přístupu dal nazvat „lucemburským stylem“. Nic takového ale neexistovalo, a tudíž logika jeho uvažování naráží na dochovaný materiál. Z hlediska encyklopedického shrnutí i nového doplnění materiálu k dalšímu studiu, ale svůj účel tato studie K. Chytila splnila.

Syntéza soustředící se téměř výhradně na české prostředí měla za cíl vystihnout podstatu umění miniatur v době panování lucemburských králů (jakkoliv se K. Chytil doslovně soustředil pouze na dva z nich) a v tomto ohledu dostála svému záměru. Opomíjení hlubšího propojení české umělecké produkce se zahraničím, občasná nepřesná datace děl nebo nerovnoměrný přístup k jednotlivým rukopisům a jejich iluminacím by, vzhledem k době vzniku práce, nemělo být důvodem ke kritice. A vlastně také koncepce „lucemburského stylu“, odvozovaného z časů Karla IV., nebo jednotného kritéria pro tento styl, kterým lze poměřovat všechna ostatní díla navazujících desetiletí, je zcela

⁵⁹² CHYTIL 1885, 366.

⁵⁹³ CHYTIL 1885, 151–152.

⁵⁹⁴ CHYTIL 1885, 366.

mylná. Logicky „zapadá“ do schémat kulturně historických předpokladů vývoje umění v době vzniku sledované studie, jak bylo naznačeno výše.

Hlavním přínosem této syntézy je skutečnost, že Karel Chytil poprvé v českém prostředí shromáždil a zpracoval archivní materiály i sekundární literaturu týkající se středověké knižní malby.⁵⁹⁵ Ke třídění a následné prezentaci umělecko-historické látky užíval především formální metody, pro článek je charakteristické množství jednoduchých, výstižných popisů s občasnými průhledy do kulturně-historického kontextu jednotlivých období. Práce sama o sobě má nesporný význam pro další vývoj českého dějepisu umění, kromě vytvoření přehledného, uceleného základu pro studium českých středověkých iluminací je na místě vyzdvihnout i množství objevů, jako jeden příklad za všechny lze připomenout uvedení *Antverpské bible* do české umělecko-historické literatury.

3.3. Petr Parlér a mistři gmündští (1886)

Třetí publikací ilustrující možné proměny způsobu, kterým Karel Chytil přistupoval ke středověkému umělecko-historickému materiálu, je studie z roku 1886 vydaná pod titulem *Petr Parlér a mistři gmündští*.⁵⁹⁶ Tato práce zaujímá v Chytilově bibliografii zvláštní postavení, a to z několika důvodů. Zaprvé je to jeho první obsáhlejší práce věnující se středověké architektuře,⁵⁹⁷ zadruhé jejím zveřejněním Karel Chytil zahájil svůj několik desetiletí trvající zájem o Petra Parléra a témata s ním související. K problematice původu rodu Parlérů, rozsahu jejich stavební činnosti nebo k otázce jejich možných následovníků, pražských junckerů, se opakovaně vracel, naposledy roku 1926.⁵⁹⁸

Obdobně jako u předchozího *Vývoje miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského*,⁵⁹⁹ i zde spočívá základní přístup ve velmi kvalitní práci s archivními prameny. Text rozdělený na předmluvu a čtyři tematické celky se v každé části především vyrovnává s tradovanými zprávami o Petru Parléri, jeho rodu a stavebních realizacích a přísně je konfrontuje se skutečně ověřitelnými informacemi z písemných pramenů.

⁵⁹⁵ MATĚJČEK 1935, 6.

⁵⁹⁶ CHYTIL 1886.

⁵⁹⁷ Před „*Mistry Gmündskými*“ vydal pouze krátký článek o Mistru Vilémovi, avignonském staviteli povoláném do Čech Janem IV. z Dražic. CHYTIL 1884b, 415–420.

⁵⁹⁸ Již rok po této studii vydal další stať, *K otázce o původu mistrů gmündských*. Následovaly další obdobné články z let 1897 a 1901, text z roku 1903 věnoval pražským junckerům. Poslední práce zabývající se rodem Petra Parléra, publikovaná roku 1926, se opět zabývá *Rodopisem mistrů gmündských*. Viz CHYTIL 1886; CHYTIL 1887b, 39–44; CHYTIL 1897a, 441–444; CHYTIL 1901b, 121–139; CHYTIL 1903b; CHYTIL 1926a, 69–79.

⁵⁹⁹ CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

V případě určení podílu „mistrů gmündských“ na některých popisovaných stavbách nahradil Karel Chytil nedostatek pramenů detailní stylovou analýsou architektury Petra Parlěře a jeho rodiny, kterou následně srovnával buď s konkrétními stavbami, plány a půdorysy, nebo s celkovým stylem jiných stavitelů.⁶⁰⁰

Na základě této studie, striktně odlišující fakta od nedoložitelných, ač ne nemožných teorií, snad lze v Karlu Chytilovi pozorovat jednoho z prvních českých pozitivisticky pracujících historiků umění.⁶⁰¹ Tuto „*novou metodu*“,⁶⁰² pozitivismus, uplatněnou v Chytilově studii o Petru Parlěřovi, vyzdvihl ve své recenzi i Karel Boromejský Mádl.⁶⁰³ A právě v jeho dobové reakci je možné vyčíst i většinu dalších předností, díky kterým je Chytilova studie dodnes citovaným, připomínaným a stále relevantním umělecko-historickým textem.⁶⁰⁴

Jednou z nich je skutečnost, že se autorovi u jinak velmi komplikované, nejednoznačné a spletité látky podařilo stanovit jakýsi pevný základ. Znovu se vrátil k písemným pramenům, pečlivě je srovnal s dosavadní odbornou literaturou⁶⁰⁵ a konečný text je velmi racionálním, věcným výsledkem tohoto postupu. Jasně odděloval fakta od občasných vlastních hypotéz, ačkoliv i ty podkládal přesnými argumenty. Ve své nespekulativnosti a přímosti je tedy práce ideálním východiskem pro další studium dané problematiky. Sám autor pojmenoval množství otázek, na které sice neznal přesné odpovědi,

⁶⁰⁰ Paradoxně skutečně exaktní popisy mnohých zde zmiňovaných staveb, založené na přesném měření a zmínkách v pramenech, Karel Chytil poskytl až ve své práci z roku 1887, *K otázce původu mistrů Gmündských*. CHYTIL 1887b, 39–44.

⁶⁰¹ ŠVÁCHA 1986, 154–155.

⁶⁰² MÁDL 1886, 126.

⁶⁰³ Původní rukopis Mádlovy recenze studie Karla Chytila o Petru Parlěři se nachází v Památníku národního písemnictví, viz RUKOPIS MÁDL, 1–4.

⁶⁰⁴ Zásadním přínosem jsou také Chytilovy velmi pečlivé podklady a přípravné práce – jak vyplývá i z jeho pozdějších textů věnujících se tomuto tématu, všechny popisované stavby osobně navštívil a byl široce obeznán s českou i zahraniční odbornou literaturou. Viz CHYTIL 1887b, 39–44; nověji např. KUTHAN 2021, 634.

⁶⁰⁵ MERLO 1865, 39–42; TOMEK 1871; GRUEBER 1877; GRUEBER 1878, 1–13, 65–78, 137–148, 193–205; UNGER 1878, 99–103, 125–132; KLEMM 1882, 42–53. Celkový přehled odkazované literatury viz v poznámkách CHYTIL 1886, 37–41. Jako i v jiných Chytilových odborných statích, i zde jsou sice časté odkazy na práce Bernharda Gruebera, které ovšem podrobil, oproti další literatuře, značné kritice. Obdobně kritické komentáře se objevují i v Chytilových dalších studiích k tématu „mistrů gmündských“, viz CHYTIL 1887b, 40–41, 42. V pozdějších letech sice německému badateli uznal i jisté kvality, spíše negativní postoj si ovšem udržel i v následujících desetiletích, viz CHYTIL 1925, 7–8.

ale předložil několik možných variant řešení problémů a zodpovězení části naznačovaných otázek ponechal na jiných.⁶⁰⁶

Chytilova pozitivistická metoda vycházející výhradně z ověřitelných faktů ovšem skýtá i několik nevýhod. Tou je například příliš úzké zaměření práce, která se přísně drží jediné tematické linie, stavební činnosti Petra Parlěře. Veškeré další motivy, jako jeho rodina, pražští junkeři nebo otázky původu celého rodu, jsou v konečném důsledku pouze prostředkem k lepšímu dokreslení hlavního motivu. I celý název studie „*Petr Parlěř a mistři gmündští*“ je poněkud zavádějící. Karel Chytil se sice předky a možnými pokračovateli slavného stavitele skutečně zabýval, činí tak ale jeho optikou. Nesnažil se tedy zpracovat celý rod a dohledat rozsah jeho činnosti ve střední Evropě, ale pátral po východiscích architektonických řešení Petra Parlěře a chtěl prokázat jeho stále přetrvávající vliv i na následující generace. „Mistři gmündští“ tak nejsou dalšími protagonisty práce, ale primárně svou existencí dokládají význam Petra Parlěře.

Pokud ovšem budeme studii vnímat „pouze“ jako revizi dosavadního poznání k tomuto tématu, vedenou pozitivistickým způsobem práce, pak svůj účel beze zbytku splnila. Předkládá starší literaturu, konfrontuje ji s konkrétními prameny a postupnými kroky poněkud puristicky napravuje pohled na slavného stavitele. Naskýtá se tak zvláštní kombinace vysoce moderního, vědeckého přístupu aplikovaného na až téměř legendární postavu, kterou tak zbavuje neopodstatněných mýtů a hypotéz.⁶⁰⁷

Jak bylo již uvedeno, studie je rozdělena na úvod a čtyři části. V úvodní pasáži představil Karel Chytil kontext českého stavitelství, do kterého roku 1356 Karel IV. povolal mladého stavitele pobývajícího ve Švábském Gmündu, Petra Parlěře. Úvod je velmi stručný, na prostoru necelých tří stran se zabývá šířením gotického architektonického tvarosloví v českých zemích. Kromě Václava II. a Karla IV. také jako významného stavitele a mecenáše, především církevních staveb, připomněl Jana IV. z Dražic.⁶⁰⁸

Před začátkem první podkapitoly již Karel Chytil přešel k hlavnímu tématu studie a zároveň poprvé naznačil nezvyklý spojovací prvek všech částí sledovaného problému,

⁶⁰⁶ Tyto body pojmenoval i Karel Boromejský Mádl a týkají se především svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta a míry propojení zásadních Parlěřových projektů v Čechách s vybranými zahraničními stavbami. MÁDL 1886, 126.

⁶⁰⁷ CHYTIL 1901b, 121.

⁶⁰⁸ CHYTIL 1886, 4.

totiž nápis z Parlérovy busty v triforiu svatovítské katedrály [III/III-1].⁶⁰⁹ K obsahu i formě nápisu se průběžně neustále vracel a na jeho základě postupně budoval strukturu celého článku. Výčet staveb považoval za kompletní seznam všech prací, na kterých se Petr Parlér podílel, nepředpokládal tedy, že se jedná pouze o stavby s královským patronátem.⁶¹⁰ Tento názor mohl mít vliv na některé Chytilovy pozdější teorie týkající se Parlérova autorství, například u kostela sv. Barbory v Kutné Hoře.⁶¹¹

Jak si povšiml i K.B. Mádl,⁶¹² Karel Chytil jinak zcela opomenul sochařskou činnost rodu Parlérů, dokonce ani u této busty jejího autora neuvedl.⁶¹³ Nicméně právě zde by snad bylo vhodnější užití spojení „rodu mistrů gmündských“, protože, jak vysvětlil K. Chytil, Parlér je pouhé přízvisko odvozené od stavitelské činnosti a původně se na nikoho kromě Petra samotného nevztahovalo.⁶¹⁴ Tolik i k „positivisticky přesnému“ názvu celé práce.

Následující čtyři kapitoly, i když obsahově rozdílné, tedy spojují dva prvky – pravidelné upomínání na Parlérovu bustu a snaha o korekci nesprávně tradovaných zpráv o Petru Parlérovi, jeho rodině a jejich stavitelské činnosti.

V první části se Karel Chytil snažil co nejdůkladněji shromáždit všechny dostupné dobové písemné prameny týkající se původu Petra Parléra, jeho předků a dalších členů rodiny.⁶¹⁵ Ve druhé části se soustředil hlavně na výstavbu pražské katedrály a přesné odlišení stavebních fází, které vedli Matyáš z Arrasu a Petr Parlér, součástí jsou již zmíněné stylové analýzy.⁶¹⁶ Třetí část se zabývá dalšími českými stavbami, na kterých

⁶⁰⁹ Přibližný překlad latinského textu ze druhé poloviny 14. století zní: „*Petr, syn Jindřicha parléře z Polska [/ z Kolína nad Rýnem (Polonia / Colonia), viz níže], mistra z Gmündu ve Švábsku, druhý mistr této huti, kterého císař Karel IV. přivedl z řečeného města a učinil jej mistrem tohoto kostela. A tehdy bylo mu 23 let a začal řídit stavbu roku 1356, a dokončil tento chór léta Páně 1386, kteréhožto roku začal zhotovovat stolice onoho kůru, a v napřed napsaném čase také začal a dokončil chór Všech svatých a řídil stavbu vltavského mostu a začal od základu chór v Kolíně nad Labem.*“ Viz BENEŠOVSKÁ / HLOBIL 1999, 153.

⁶¹⁰ KUTHAN 2021, 379.

⁶¹¹ CHYTIL 1886, 20–22.

⁶¹² MÁDL 1886, 126.

⁶¹³ Přímé autorství Petra Parléra nelze prokázat, ale jeho zásadní účast na celé sochařské výzdobě pražské katedrály, především pak portrétních bust z triforia, je nepopiratelná. CHYTIL 1886, 5; BIRNBAUM 1930, 233–253; KUTAL 1972, 56; STEJSKAL 1978, 188; ULLMANN 1987, 112; MERHAUTOVÁ 1994, 83; BENEŠOVSKÁ / HLOBIL 1999, 101; KUTHAN / ROYT 2011; MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2019. Nověji se shrnutím literatury MACEK 2020, 62–81.

⁶¹⁴ CHYTIL 1886, 5; KUTHAN 2021, 15.

⁶¹⁵ CHYTIL 1886, 5–11. Již roku 1891 Joseph Neuwirth ve své monografii o Petru Parlérovi K. Chytila kritizoval, že v jeho studii je sice patrná snaha o shromáždění dostupných pramenů, přesto ale opomněl několik důležitých zdrojů a jeho práce je tak neúplná, viz NEUWIRTH 1891, 2. Navzdory úvodní kritické pasáži na Chytilův text průběžně odkazoval, oba autoři zároveň citovali do značné míry totožnou odbornou literaturu – viz poznámka 605, srov. NEUWIRTH 1891.

⁶¹⁶ CHYTIL 1886, 11–17.

se Petr, případně jeho synové nebo pokračovatelé mohli podílet⁶¹⁷ a poslední, čtvrtá, je více zaměřena na význam stavitelské činnosti „gmündských mistrů“ v Čechách, s bližším pohledem na specifika jejich architektury. Také zde K. Chytil částečně otevřel otázku českých paniců, k té se ale zatím vyjádřil jen velmi stručně.⁶¹⁸

Při hledání původu Petra Parlěře se, jako ještě mnohokrát, opřel o nápis z triforia, kde se uvádí, že Petr byl synem mistra Heinricha „de polonia“. Již K. Chytil přídomek opravil na „de colonia“⁶¹⁹ a předpokládal tedy, že Petrův otec nepocházel z Polska, ale z Kolína nad Rýnem. Tento názor podložil i četnými příbuzenskými svazky, které rodina s městem udržovala po několik generací – Petrova první manželka, Gertruda, byla dcera kolínského kameníka,⁶²⁰ a jejich dcera, rovněž Gertruda,⁶²¹ se také vdala za kameníka z Kolína, Michala.⁶²² Místo původu ale K. Chytil v konečném důsledku nepovažoval za tolik důležité,⁶²³ i označení „z Gmündu“ nepřipisoval přímo původu rodiny, jako spíše pojmenování podle místa významné stavitelské činnosti.⁶²⁴

Tou měla být stavba *gmündského chrámu sv. Kříže [III/III-2]*. Karel Chytil z nápisu dodnes umístěného na ostění severního chórového portálu usoudil, že stavba byla zahájena roku 1351.⁶²⁵ Zásadní podíl na výstavbě sice přisoudil Petrovu otci, Heinrichovi / Jindřichovi, ale pro chybějící písemné prameny nemohl tento názor s jistotou doložit.⁶²⁶

⁶¹⁷ CHYTIL 1886, 17–29.

⁶¹⁸ CHYTIL 1886, 29–36.

⁶¹⁹ Oproti novější literatuře předpokládal, že se v textu náhodou vyskytla chyba, nedomníval se, že do podoby nápisu mohlo být později zasahováno. V pozdějších pracích naopak připouštěl i jiné varianty původu „mistrů gmündských“, zvažoval například jejich propojení s italským prostředím. Jako prvního badatele, který Heinrichův přídomek „de polonia“ opravil na „de colonia“, uvedl Sulpize Boisseréa. Ve své poslední práci k tomuto tématu se naopak vrátil k původní tezi a hledal možné souvislosti rodu s Polskem, jejich německý původ ovšem nezavrhoval. Viz CHYTIL 1886, 35; CHYTIL 1887b, 44; CHYTIL 1901b, 122, 139; CHYTIL 1926a, 77; KUTHAN 2021, 15. K nepřesnosti a obecné nevěrohodnosti „triforiových nápisů“ viz BIRNBAUM 1929, 51–56.

⁶²⁰ CHYTIL 1886, 7.

⁶²¹ VLČEK 2004, 479.

⁶²² CHYTIL 1886, 8–9.

⁶²³ S ohledem na skutečnost, že nelze přesně určit, kdy Heinrich do jihoněmeckého města přesídlil, není možné určit, zda se Petr narodil právě tam. Ani pozdější literatura se neshoduje, zda se narodil v Kolíně nad Rýnem, nebo již v Gmündu. Přízvisko „z Gmündu“ na něj pravděpodobně stejně přešlo od otce a nelze ho tedy přímo spojovat s místem narození. Viz CHYTIL 1886, 5; MERHAUTOVÁ 1994, 36; KUTHAN 2021, 15.

⁶²⁴ CHYTIL 1886, 6.

⁶²⁵ CHYTIL 1886, 6.

⁶²⁶ CHYTIL 1886, 6.

Jediným zdrojem informací mu tak byl nápis z triforia pražské katedrály („...*Jindřich parlěř, mistr z Gmündu ve Švábsku...*“).⁶²⁷

Následující pasáž, rekonstruuující Parlěřovy osudy v Čechách, nejlépe naplňuje představu o pozitivisticky vedené práci. Díky množství písemných pramenů, které se z období od 50. do 90. let 14. století dochovaly, dokázal Karel Chytil poměrně živě vylíčit rodinné i majetkové poměry Petra Parlěře v Praze, stejně jako jeho bratra Michala, dcery a tři synů – Mikuláše, Václava a Jana. Vzhledem k povaze archiválií především popsal Parlěřovo postupné získávání nemovitostí na Hradčanech, Pohořelci a Starém Městě a jejich následné přecházení do vlastnictví jeho synů.⁶²⁸ Z vlastnických smluv také vyvodil dobu Petrova úmrtí mezi roky 1393 a 1397.⁶²⁹

Snad nejlépe prostoru je věnováno katedrále sv. Víta [III/III-3], „*příčině povolání mistra Petra*“.⁶³⁰ Autor se ale překvapivě nezamýšlel nad tím, proč si Karel IV. zvolil právě mladého stavitele z Gmündu. Po krátkém uvedení historického kontextu výstavby „*matky a mistryně ostatních kostelů veškerého království českého*“⁶³¹ největší pozornost zaměřil na stanovení rozsahu činnosti Matyáše z Arrasu, prvního architekta pražské katedrály.⁶³²

Tohoto francouzského stavitele, se kterým se Karel IV. setkal patrně v Avignonu,⁶³³ shledal Karel Chytil jako žáka učitelů přísné francouzské gotiky 13. století, u něhož je ale ovšem již patrný „*duch svobody XIV. věku*“.⁶³⁴ Obdobně zhodnotil také jeho koncepci provedení pražské katedrály – matematicky přesná, detailně promyšlená konstrukce projevující v detailech překvapivou uvolněnost, s možnými vzory v Kolínském dómu i katedrálách v Amiensu nebo Beauvais.⁶³⁵

⁶²⁷ Z pozdějších výzkumů vyplývá, že rok 1351 označuje položení základního kamene chóru, který navazoval na již stojící trojlodí. Mistrem stavby byl zřejmě od počátku 30. let právě Heinrich. Viz KUTHAN 2021, 17, 28.

⁶²⁸ CHYTIL 1886, 6–9.

⁶²⁹ Později K. Chytil z archivních zpráv nalezených až po sepsání této studie usoudil, že Petr Parlěř zemřel v roce 1397, konkrétně před 9. listopadem. Viz CHYTIL 1886, 8; CHYTIL 1897a, 442–443; CHYTIL 1901b, 123. Přesné datum úmrtí Petra Parlěře, tedy 13.7. 1399, bylo zjištěno až na konci 20. let 20. století, viz BIRNBAUM 1929, 51.

⁶³⁰ CHYTIL 1886, 11.

⁶³¹ CHYTIL 1886, 11.

⁶³² Podobně jako v případě Petra Parlěře, i u Matyáše z Arrasu je základním zdrojem informací o stavitelově životě nápis nad jeho bustou, snad přímo od Petra Parlěře, v triforiu katedrály. Viz MERHAUTOVÁ 1994, 28; VLČEK 2004, 412; KUTHAN 2021, 266.

⁶³³ VLČEK 2004, 412; KUTHAN 2021, 266.

⁶³⁴ CHYTIL 1886, 12; ULLMANN 1987, 110.

⁶³⁵ CHYTIL 1886, 11–13.

Stavba byla započata ve směru od východního závěru katedrály a v době Matyášova úmrtí roku 1352 již stály přinejmenším základy chórových kaplí a část jižní strany chóru, odpovídající přibližně jeho dvěma klenebním polím [III/III-4].⁶³⁶ Karel Chytil mu tedy připsal koncepci chóru s ochozem a paprskovitě uspořádaným věncem pěti kaplí, které ve vnitřním závěru opisují pět stran desetiúhelníku, a jejichž tři strany vystupují z vnějšího půdorysu.

Zvláštní postoj zaujal ke kapli sv. Václava. Považoval ji za pozůstatek Matyášova plánu,⁶³⁷ který ale po Parlěrově převzetí stavby prošel zásadními úpravami a jeho narušení by mělo být nejvíce patrné právě v umístění kaple vzhledem k celému prostorovému uspořádání.⁶³⁸ K. Chytil tedy předpokládal, že původně byla zamýšlena čtveřice kaplí českých zemských patronů rozmístěných v nárožích transeptu, kterou by doplňovaly severní věž a vchod.⁶³⁹ Zajímavá je také jeho úvaha o umístění kaple. Domníval se, že hrob svatého Václava se původně vyskytoval na zcela jiném, avšak neznámém místě a dnešní situování kaple je pouhým důsledkem chybných úvah středověkých stavitelů.⁶⁴⁰ S ohledem na pozdější poznání stavebního vývoje katedrály sv. Víta je tato myšlenka poněkud úsměvná, vzhledem k době vzniku studie a stavu, ve kterém se katedrála v 80. letech 19. století nalézala [III/III-5] [III/III-6], se ale jedná o zanedbatelný detail.

Když roku 1356 převzal Petr Parlěř funkci hlavního stavitele pražské katedrály, navazoval tedy na značně pokročilou stavbu. Přesto podle Karla Chytila nebral

⁶³⁶ CHYTEL 1886, 13; LÍBAL 1984, 181.

⁶³⁷ Tuto teorii potvrdil ještě na konci 80. let 19. století Josef Mocker, když referoval o objevení severního portálu kaple, viz MOCKER 1888, 377. Z pozdější literatury naopak vyplývá, že byla kaple sv. Václava vystavěna až za působení Petra Parlěře, viz KUTAL 1972, 52; VLČEK 2004, 412; KUTHAN 2021, 268. Například Dobroslav Líbal nejdříve připisoval celou výstavbu kaple sv. Václava Petru Parlěři, později předpokládal, že její základy a obvodové zdi byly dílem právě Matyáše z Arrasu, viz LÍBAL 1946, 112; srov. LÍBAL 1984, 181.

⁶³⁸ Umístění kaple, prokazující její mimořádný význam, považoval Karel Chytil za rušivé, nekorespondující s celkovým návrhem. Zajímavé je, že západní portál kaple byl po několik století zazděný a k jeho odkrytí došlo až na konci 80. let 19. století, tedy několik let po publikování Chytilovy studie. CHYTEL 1886, 12–13; MOCKER 1888, 377; KUTHAN 2021, 281–282.

⁶³⁹ Záměr výstavby druhé věže, symetricky umístěné na protější straně transeptu, potvrzují prameny z doby jagellonské, roku 1509 byly dokonce započaty první práce. Ačkoliv tuto zprávu poprvé zpracoval a vydal již roku 1829 František Palacký, K. Chytil s ní pravděpodobně nebyl obeznámen. Z charakteru citované literatury a písemných zpráv vyplývá, že se soustředil hlavně na zprávy přímo související s Petrem Parlěřem a jeho stavební činností, o pozdější osudy staveb se příliš nezajímal. CHYTEL 1886, 14; PALACKÝ 1829; PORÁK/KAŠPAR 1980, 328; LÍBAL 1946, 101; KUTHAN 2021, 271.

⁶⁴⁰ Celková dispozice chrámových prostorů byla naopak posicí kaple sv. Václava podmíněna – světcův hrob měl být situován stále na témže místě a kaple tak měla zaujímat výjimečné postavení v rámci celé katedrály. Nabízí se také otázka, nakolik byl Karel Chytil obeznámen se stavebním vývojem pražské katedrály. MERHAUTOVÁ 1994, 28; KUTHAN 2021, 265.

na původní koncepci žádné ohledy a v dokončení chóru, transeptu a hlavní lodi sledoval zcela odlišnou vizi.⁶⁴¹

Jako názorný příklad rozdílnosti přístupů těchto dvou architektů uvedl kaple jižní strany chóru – kaple sv. Kříže (dříve sv. Šimona a Judy), sv. Ondřeje (v literatuře též jako kaple sv. Silvestra nebo Martinická) a sv. Václava. Kapli sv. Kříže, původně založenou na polygonálním půdorysu, se Petr Parlér rozhodl uzavřít rovnou stěnou.⁶⁴² Místo mezi ní a, podle K. Chytila,⁶⁴³ již částečně stojící kaplí sv. Václava vyplnil jednoduchým krychlovým prostorem osvětleným širokým oknem s bohatou kružbou. Kapli sv. Ondřeje, rozměrnější než dosavadní kaple Matyáše z Arrasu, tedy považoval za jakýsi manifest architektury Petra Parléra a jednu z prvních příležitostí, kdy se mohl projevit samostatně, nezávisle na starších plánech svého předchůdce.⁶⁴⁴

Zbývá pasáž věnující se katedrále sv. Víta se poněkud stroze omezuje na výčet stavebních etap tak, jak je lze doložit z písemných pramenů, případně z nápisu v triforiu. Do 70. let 14. století tak zřejmě byly hotové spodní části chóru,⁶⁴⁵ triforium a klenutí mělo být dokončeno do roku 1385,⁶⁴⁶ základy hlavní lodi pak byly položeny roku 1392.⁶⁴⁷

K. Chytil nepochybně předpokládal, že Parlér byl do Prahy povolán přímo jako mistr a hlavní projektant,⁶⁴⁸ ve skutečnosti se v prvních letech převážně řídil dochovanými plány Matyáše z Arrasu a návrhy svého otce Heinricha.⁶⁴⁹ Stejně tak se zřejmě domníval, že Matyáš z Arrasu, následně Petr Parlér a posléze jeho synové Václav a Jan⁶⁵⁰ byli jedinými hlavními staviteli katedrály, zcela tak opomněl další královské architektky na dvoře Jana Lucemburského, respektive Karla IV. a Václava IV., například mistra Ulricha.⁶⁵¹

⁶⁴¹ CHYTIL 1886, 14; LÍBAL 1946, 107.

⁶⁴² KUTAL 1972, 51; KUTHAN 2021, 267.

⁶⁴³ CHYTIL 1886, 14.

⁶⁴⁴ Rozdíl architektonických řešení Matyáše z Arrasu a Petra Parléra je dále velmi nápadný v případě kaple sv. Zikmunda, umístěné při západní zdi sakristie. Kaple je mnohem prostornější, zabírá dvě klenební pole, rozměrnější jsou i okna severní stěny. V jejich ostění se nově vyskytují plaménkové motivy. CHYTIL 1886, 14–15; LÍBAL 1984, 182; KUTHAN 2021, 267–268, 277, 281.

⁶⁴⁵ CHYTIL 1886, 15.

⁶⁴⁶ CHYTIL 1886, 15.

⁶⁴⁷ CHYTIL 1886, 15; KUTHAN 2021, 270.

⁶⁴⁸ Což částečně vyplývá i z citované věty, že katedrála byla „příčinou povolání mistra Petra“. CHYTIL 1886, 11.

⁶⁴⁹ ULLMANN 1987, 110, 112; LÍBAL 1984, 182; BENEŠOVSKÁ / HLOBIL 1999, 17; VLČEK 2004, 478. Chytilovo tvrzení naopak zastával Dobroslav Líbal, viz LÍBAL 1946, 107.

⁶⁵⁰ VLČEK 2004, 479.

⁶⁵¹ VLČEK 2004, 478.

Při objasňování přesného rozsahu další stavební činnosti Petra Parlěře v Čechách se Karel Chytil přidržel nápisu z triforia. Zaměřil se tedy na kapli Věch svatých na Pražském hradě, Karlův most (zde Petrovi přisoudil pouze základy mostu a věží a základní koncept jejich výzdoby⁶⁵²) a kostel sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem.

Přestavbě chóru „zámecké kaple“⁶⁵³ Věch Svatých [III/III-7], která musela být rozšířena pro účely nově založené kolegiální kapituly,⁶⁵⁴ se Petr Parlěr věnoval přibližně 20 let, dokud nebyl chór roku 1386 dokončen.⁶⁵⁵ Dnešní podoba stavby, která těsně přiléhá na východní stěnu Starého paláce,⁶⁵⁶ je pozdějšími úpravami značně pozměněná.⁶⁵⁷ Prostor, který „mohl býti pro tuto dobu gotiky tím, čím jest Ste. Chapelle v Paříži pro periodu předchozí“,⁶⁵⁸ byl původně vzdušnou, lehkou architekturou, s okny vyplňujícími téměř celou plochu stěn, osazenými kružbami a dalšími ornamenty. V mnoha ohledech byl chór Věch Svatých řešen podobně jako horní část východního závěru katedrály.⁶⁵⁹

Na dostavbě kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem [III/III-8] se Petr Parlěr snad podílel mezi lety 1360, jak dokládá nápis z chórového ochozu kolínského kostela,⁶⁶⁰ a rokem 1378, kdy byl vysvěcen nový chór.⁶⁶¹ Parlěr zde opět navazoval na již započatou stavbu, v případě kolínského kostela byly již dokončeny hlavní loď i obě vedlejší.⁶⁶² Velmi volné sloučení obou částí poskytuje dodnes výraznou pohledovou dominantu kostela – střední chór, který dosahuje dvojnásobné výše kleneb hlavní lodi. Výšku bočních lodí a celkovou šíři prostoru přitom Parlěr zachoval. Obě části kostela tak spolu sice formálně korespondují, jinak jsou ale samostatnými díly.⁶⁶³

⁶⁵² Petr Parlěr přitom zřejmě na stavbě pražského mostu pracoval průběžně až do konce svého života a na konci 14. století se jednalo o poměrně pokročilou stavbu. CHYTIL 1886, 18; KUTHAN 2021, 347.

⁶⁵³ CHYTIL 1886, 17.

⁶⁵⁴ LÍBAL 2001, 406; KUTHAN 2021, 362.

⁶⁵⁵ CHYTIL 1886, 17; LÍBAL 2001, 406.

⁶⁵⁶ Původně se jednalo o samostatnou stavbu, napojení Starého paláce na chór kaple Věch Svatých proběhlo až v následujícím století rozšířením stavby o renesanční loď. KUTAL 1972, 52; LÍBAL 1984, 186; KUTHAN 2021, 363–364.

⁶⁵⁷ LÍBAL 1946, 132.

⁶⁵⁸ CHYTIL 1886, 18.

⁶⁵⁹ CHYTIL 1886, 17.

⁶⁶⁰ CHYTIL 1886, 18; LÍBAL 1984, 184; KUTHAN 2021, 379.

⁶⁶¹ Z literatury ani písemných pramenů nevyplývá, že by Petr Parlěr vedl stavbu až do jejího dokončení. CHYTIL 1886, 18; LÍBAL 2001, 191; KUTHAN 2021, 384.

⁶⁶² CHYTIL 1886, 18.

⁶⁶³ Na rozdíl od pražské katedrály, v případě kolínského kostela nebyl Petr Parlěr nucen navazovat na starší stavební plány. CHYTIL 1886, 19; KUTHAN 2021, 384, 388.

Chór je podobně jako v pražské katedrále nebo gmündském dómu obklopen ochozem s věncem pěti chórových kaplí [III/III-9]. Ty mají stejně jako v Gmündu [III/III-10] čtverhranný půdorys, jsou umístěny mezi klínovité pilíře a celkově nevycházejí z vnějšího závěru.⁶⁶⁴ Zatímco vnější obvod pěti chórových kaplí obepisuje díky začlenění šíře pilířů devět stran osmnáctiúhelníku, tak jejich vnitřní půdorys odpovídá pěti stranám desetiúhelníku a závěr vnitřního chóru je zcela originálně navržen jako čtyři strany osmiúhelníku.⁶⁶⁵ Následkem tohoto nezvyklého architektonického návrhu je vnitřní chór uzavřen pilířem, který stojí přímo před vchodem čelní kaple. Její boční pilíře naopak směřují do středů mezisloupí okolo pilíře uzavírajícího chór.⁶⁶⁶

Právě tyto nezvyklé a inovativní způsoby práce s architektonickými prvky a půdorysy chrámových prostor považoval Karel Chytil za typickou výsadu „gmündských stavitelů“.⁶⁶⁷ Obdobný princip střídání, kdy část se sudým počtem os plynule navazuje na osy liché, je uplatněn i na jižní bráně katedrály dokončené roku 1367. Tam trojosý portál přechází do dvojdílného vnitřního portálu, který je rozdělen pilířem stojícím přímo za středem prostředního otvoru [III/III-11].⁶⁶⁸

Seznam projektů tradičně připisovaných Petru Parlěři se Karel Chytil rozhodl dále obohatit o chrám svaté Barbory v Kutné Hoře [III/III-12], ačkoliv zde více než v písemných pramenech hledal oporu v možných historických souvislostech a podobě architektonického řešení.⁶⁶⁹ Volbu Parlěře jako hlavního stavitele, jehož jméno není nikde uvedeno, považoval za více než logickou z několika důvodů.

Petr byl na počátku 80. let 14. století, kdy byla stavba zahájena,⁶⁷⁰ již osvědčeným, proslulým mistrem, který navíc vystavěl i ne příliš vzdálený kostel v Kolíně nad Labem. Dále „mistry gmündské“ pojily s Kutnou Horou příbuzenské vazby – manželka Petrova syna Jana, Kateřina Helena, vdova po Martinu Rotlevovi, pocházela z přední kutnohorské

⁶⁶⁴ KUTHAN 2021, 384–385.

⁶⁶⁵ Podobné střídání v půdorysu chóru spatřoval Karel Chytil i ve freiburském Münsteru, který v 50. letech 14. století vystavěl další možný „gmündský mistr“, Johannes z Gmündu. CHYTIL 1886 18–19; KUTHAN 2021, 90.

⁶⁶⁶ KUTHAN 2021, 388.

⁶⁶⁷ CHYTIL 1886, 20.

⁶⁶⁸ KUTAL 1972, 52; KUTHAN 2021, 284.

⁶⁶⁹ CHYTIL 1886, 20.

⁶⁷⁰ KUTHAN 2021, 412.

rodiny.⁶⁷¹ Odtud také Karel Chytil vyvodil domněnku, že hlavním mistrem chrámu sv. Barbory byl zprvu sice Petr, ale tato funkce postupně přešla právě na Jana, který se oženil mezi lety 1385 a 1389.⁶⁷² To by také mělo vysvětlovat, proč není stavba uvedena v nápisu z triforia.⁶⁷³

Hlavním důkazem prokazujícím účast Petra Parlěře a jeho syna je ovšem podle Karla Chytila přímo kostel, kdy „*plán sv. Barbory mluví sám na místě písemných dokladů*“,⁶⁷⁴ konkrétně charakteristický chór s ochozem a věncem kaplí [III/III-13]. Největší míru podobnosti spatřoval s chórem freiburského Münsteru [III/III-14] a kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem [III/III-9]. Ochoz a vnitřní kaple obou těchto staveb pracují se stejným principem, který je ovšem uplatněn obráceně – v případě Freiburgu [III/III-14] leží na hlavní ose pilíř mezi chórovými kaplemi, který odpovídá rovnému závěru chóru, v Kolíně naopak na ose spočívá střed kaple s bočními pilíři přecházejícími klenebními oblouky do tří pilířů uzavírajících chór.

Karel Chytil usoudil, že za „*stavební doby Parlěřovské*“⁶⁷⁵ byl dokončen věnec chórových kaplí a vnitřní chór až po výši triforia.⁶⁷⁶ Toto vymezení ale nijak více neupřesnil, a kromě několika náznaků tak lze pouze soudit, že nepředpokládal osobní účast „*mistrů gmündských*“ na výstavbě kutnohorského chrámu po roce 1400.

⁶⁷¹ V pozdějších textech již Karel Chytil nebyl plně přesvědčen, kdo byl prvním manželem Kateřiny Heleny a uváděl ji pouze jako „*vdovu po některém z Rotlevů*“. CHYTIL 1886, 20–21; CHYTIL 1901b, 123; KUTHAN 2021, 413.

⁶⁷² CHYTIL 1886, 21.

⁶⁷³ Jako částečný protimluv může působit pozdější Chytilovo konstatování, že nápis z triforia lze považovat za kompletní souhrn Parlěřových prací do roku 1387. Úkon postoupení funkce mistra z otce na syna evidentně K. Chytil úzce spojoval s Janovým sňatkem s Kateřinou Helenou. Ze zmínek v pramenech se ovšem sám přiklonil spíše k variantě, že ke svatbě došlo až okolo roku 1389. Pokud tedy stále vycházíme z Chytilovy teorie, že stavbu původně vedl Petr, tak roku 1387 by byl stále mistrem a nenabízí se důvod, proč by se stavba, byť nedokončená, nezmiňovala ve výčtu jeho prací. Karel Chytil zároveň nepředpokládal, že by nápis obsahoval pouze stavby pod královskou záštitou – i kdyby se Petr Parlěř skutečně na výstavbě kutnohorského kostela podílel, stále by byla financována kutnohorskými obyvateli a nebyl by tak důvod kostel zanášet do výčtu v katedrále. Viz CHYTIL 1886, 20–21, 22; LÍBAL 1984, 187; KUTHAN 2021, 409–413.

⁶⁷⁴ CHYTIL 1886, 21.

⁶⁷⁵ Nelze tedy vyčíst, zda Karel Chytil přisoudil stavební plány Petrovi, ale byly již dokončeny Janem, nebo jestli například více odlišoval samostatnou stavební činnost těchto dvou mistrů. CHYTIL 1886, 21.

⁶⁷⁶ CHYTIL 1886, 21.

Nicméně z analýsy tvarosloví a půdorysu konstatoval, že dnešní pětilodí zřejmě vychází z původních plánů⁶⁷⁷ a jeho základy byly položeny již v době před husitskými válkami.⁶⁷⁸

Celkový rozsah staveb a stavebních úprav, s jejichž realizací je spojováno jméno Petra Parlře, považoval Karel Chytil za zbytečně přepjatý a opět připomněl jako hlavní oporu své práce „*nápis triforní*“.⁶⁷⁹ Petra skutečně viděl jako jedinečného vizionáře, nezanedbal ovšem i tu skutečnost, že do Čech přišel velmi mladý a vyzrálým, samostatně působícím architektem se stal až zde.⁶⁸⁰ Muselo ho tedy do jisté míry ovlivnit i místní prostředí, které K. Chytil vnímal jako nesmírně pestré a dynamické. Ve druhé polovině 14. století a na počátku století 15. působilo v Praze velké množství domácích i zahraničních mistrů různých generací, kteří snad nebyli pověřováni královskými zakázkami, ale nepochybně našli své uplatnění na objednávkách méně zásadního významu.⁶⁸¹

Tato pasáž, vykreslující Petra Parlře v širším kontextu prostředí pražských stavitelů, má na první pohled jednoduché opodstatnění. Autor jejím prostřednictvím podal racionální důvody, proč není třeba veškerou stavební činnost vrcholné gotiky připisovat jen jednomu mistrovi, a naopak rozsah jeho práce omezil výhradně na písemnými prameny potvrzené realizace. Na druhou stranu, text zde postrádá jakékoliv odkazy na odbornou literaturu, odbočuje k příliš obecným formulacím a v jistých vyjádřeních se nese spíše vlastenecký podtón. Přesto, že Petr Parlř je jinak popisován jako zcela svébytný umělec,⁶⁸² nyní je nečekaně jeho originalita umenšena a jedním z jejích východisek se stává Praha. Doba vlády Karla IV. budí dojem bezproblémové, idylické éry, kdy čeští umělci, snad ne světového významu, ale důležití svou „opravdovostí“, společně utvářeli pevné základy umění, které přetrvalo až do poloviny 15. století.⁶⁸³

Stejně jako v dalších, výše zpracovaných statích Karla Chytila, i zde se jinak velmi exaktní, vědecký postup založený striktně na archivních nálezech nečekaně prolíná

⁶⁷⁷ Pozdější literatura naopak uvádí, že chrámový prostor byl původně navržený jako trojlodí, rozšíření o další dvě boční lodí proběhlo až na počátku 15. století. Sam Karel Chytil tuto možnost připustil již v textu z následujícího roku. Viz CHYTIL 1887b, 39–44; KUTAL 1972, 52.

⁶⁷⁸ Řada architektonických detailů skutečně prokazuje značnou podobnost s díly Petra Parlře, nicméně jeho účast, ani jeho syna Jana, nelze dodnes spolehlivě prokázat. Někteří badatelé ale Petrovo a Janovu autorství považují za samozřejmé. CHYTIL 1886, 21–22; ULLMANN 1987, 113; KUTHAN 2021, 413.

⁶⁷⁹ CHYTIL 1886, 22.

⁶⁸⁰ CHYTIL 1886, 23–24.

⁶⁸¹ CHYTIL 1886, 22–24.

⁶⁸² CHYTIL 1886, 5.

⁶⁸³ CHYTIL 1886, 23.

s prvky kulturně-historické metody. Oproti obdobným pasážím ve *Vývoji miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského*,⁶⁸⁴ kde alespoň osvětlovaly proměny kultury a společnosti v daných obdobích, v této studii, revidující činnost Petra Parlěře podle skutečně doložitelných údajů, jsou poněkud zbytečné, a naopak bezvýsledně odbočují od tématu.

Zpět k formalistické metodě se K. Chytil vrátil v části vyzdvihované i K.B. Mádlm,⁶⁸⁵ totiž při výčtu prací, které nadále odmítl řadit do „seznamu děl mistrových“,⁶⁸⁶ což se především týkalo kostela Panny Marie a sv. Karla Velikého na Karlově a Týnského chrámu. V obou případech bylo Parlěřovo autorství vyloučeno jak z časových nesrovnalostí,⁶⁸⁷ tak pro neodpovídající architektonické provedení.⁶⁸⁸

V závěru studie se velmi okrajově objevuje téma pražských junkerů.⁶⁸⁹ O této problematice sice bylo pojednáno i dřívějšími badateli, v duchu pozitivismu⁶⁹⁰ se ovšem Karel Chytil vrátil k původním zprávám a zkonstatoval, že dosavadní literatura převážně neposkytuje pravdivé informace vycházející z autentických historických pramenů.⁶⁹¹ Z několika málo dochovaných písemností a zmínek se mu sice podařilo prokázat, že tato skupina mistrů z Prahy skutečně existovala a působila jako jakési uskupení rádců mladší generace,⁶⁹² ale většina dalších otázek zůstala nezodpovězena, a i on sám se uchýlil k pouhým hypotézám. Měli vynikat hlubokými teoretickými vědomostmi z oblasti stavebnictví a je pravděpodobná jejich spojitost s Petrem Parlěřem – zda byli jeho potomky, či spolupracovníky, není jasné.⁶⁹³

V posledních odstavcích se Karel Chytil znovu pokusil shrnout typické prvky architektury „gmündských mistrů“ a případně vysledovat jejich projevy i mimo vlastní

⁶⁸⁴ CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

⁶⁸⁵ MÁDL 1886, 126.

⁶⁸⁶ MÁDL 1886, 126.

⁶⁸⁷ Kostel na Karlově byl založen dříve, než Petr Parlěř dorazil do Prahy, hlavní stavební činnost při Týnském chrámu zase spadá do závěrečného období Petrova života. CHYTIL 1886, 26–28.

⁶⁸⁸ Dodnes je to ovšem otevřená otázka. CHYTIL 1886, 26–28; LÍBAL 1946, 66–68; LÍBAL 2001, 386, 367–371; BENEŠOVSKÁ 2009a, 145–146, 150; BENEŠOVSKÁ 2009b, 189, 199.

⁶⁸⁹ CHYTIL 1886, 29–32.

⁶⁹⁰ Autor sám termín „positivismus“ neužívá, ve stejném významu se v textu vyskytuje sousloví „historická kritika“. Viz CHYTIL 1886, 29.

⁶⁹¹ Doslova tvrdí, že „...to, co pozdější spisovatelé zaznamenali, neobstojí při kritickém rozboru, ač dlouhou dobu bráno bylo za bernou minci a rozmnožováno ještě novými hypothesami a výmysly.“ Viz CHYTIL 1886, 29.

⁶⁹² CHYTIL 1886, 29.

⁶⁹³ Na závěry Karla Chytila týkající se otázky pražských junkerů navazovali i němečtí badatelé – například Otto Kletzl, který přímo citoval Chytilovy *Junkery pražské*. Viz KLETZL 1936, 70, 156; srov. CHYTIL 1886, 29–32; CHYTIL 1903b.

hutě. Odezva Parlérova architektonického stylu v Čechách je samozřejmě značná. Reminiscence jeho vzdušných, volných konstrukcí užívajících bohatou geometrickou ornamentiku pozoroval ještě v díle Matěje Rejska,⁶⁹⁴ který již samozřejmě nepracoval pod přímým Parlérovim vlivem, ale spíše neustále reflektoval jeho vzory.

Prvky parlérovske architektury velmi progresivně dále vyzoroval na množství staveb v Bavorsku a Švábsku.⁶⁹⁵ Nejvíce rozšířené z tohoto dědictví bylo konstruování chórů s ochozem a věncem kaplí nevystupujících z vnějšího obvodu, často také s typickým střídáním os kaplí a mezisloupí chórového závěru. Jako příklady uvedl chór kostela sv. Vavřince v Norimberku [III/III-15] z poslední čtvrtiny 15. století⁶⁹⁶ nebo kostel sv. Michala ve Švábském Hallu [III/III-16], dokončený až ve 20. letech 16. století.⁶⁹⁷

Studie Karla Chytila o Petru Parlérovi a jeho stavební činnosti je díky propojení postupů formalistické metody a pozitivistického způsobu uvažování kvalitním základem pro další studium tohoto fenoménu. Její přehledný, ucelený charakter vycházející z pečlivé práce s písemnými prameny z ní činí dodnes přínosnou publikaci, přesto je třeba mít na paměti více než 140 let, které od jejího sepsání uběhly. Za uplynulou dobu se poznání dané problematiky samozřejmě značně posunulo a prohloubilo,⁶⁹⁸ některé Chytilovy až příliš zjednodušující teze by nejspíš neobstály, ale modernost jeho práce spočívá právě ve využití pozitivistických principů.

3.4. Vývoj miniaturního malířství za doby králů rodu Jagellonského (1896)

Publikací *Vývoj miniaturního malířství za doby králů rodu Jagellonského*,⁶⁹⁹ která v této práci ilustruje proměny umělecko-historické metody Karla Chytila v 90. letech 19. století, se autor opět vrátil k tématu české středověké knižní malby.

⁶⁹⁴ CHYTEL 1886, 28.

⁶⁹⁵ CHYTEL 1886, 33.

⁶⁹⁶ KUTHAN 2021, 138–142.

⁶⁹⁷ CHYTEL 1886, 33.

⁶⁹⁸ V kontextu dalších prací, které Karel Chytil k tématu Petra Parlérova a „mistrů gmündských“ publikoval, se tato studie jeví jako jakýsi úvod do celé problematiky. Snesl archivní materiál, uvedl základní fakta a otevřel množství otázek pro další badatele. Sám se jim později věnoval v dílčích statích, které jsou díky svému úzkému zaměření přirozeně objevenější, přínosnější a daným tématům se věnují v nesrovnatelně větší míře než tato „úvodní studie“. Viz CHYTEL 1887b, 39–44; CHYTEL 1903b; CHYTEL 1926a, 69–79.

⁶⁹⁹ CHYTEL 1896a.

Nelze přitom tvrdit, že by způsobem práce vědomě a cíleně navazoval na výše rozebíraný příspěvek k lucemburským iluminovaným rukopisům.⁷⁰⁰ Z přehledu Chytilovy bibliografie vyplývá, že období mezi těmito dvěma pracemi vyplnil především činností související s budováním Umělecko-průmyslového musea v Praze,⁷⁰¹ na přelomu 80. a 90. let 19. století ho navíc stále zaměstnávalo téma „gmündských mistrů“.⁷⁰²

Stati zabývající se knižní malbou se znovu objevují až okolo roku 1891, a to v souvislosti s jubilejní zemskou výstavou.⁷⁰³ Karel Chytil se této události účastnil jako referent oddělení knižní a deskové malby retrospektivní části výstavy.⁷⁰⁴ Snad právě zde se poprvé blíže seznámil s jagellonskými iluminacemi a své znalosti z oblasti české knižní malby pozdní gotiky dále prohluboval studijními cestami a zkoumáním dalších památek této doby.⁷⁰⁵ Po několikaletém bádání a řadě výstavních katalogů⁷⁰⁶ pak své závěry zveřejnil v reprezentativní syntéze doplněné množstvím světlotiskových reprodukcí. Téma knižní malby ho následně provázelo až do přelomu 19. a 20. století, naposledy se k němu vrátil roku 1915.⁷⁰⁷

Karel Chytil v *jagellonských miniaturách* postihl skutečně široké množství témat, ačkoliv ústředním motivem samozřejmě zůstaly iluminované rukopisy. Věnoval se ovšem i kultuře, náboženství, historickému kontextu, více než kdy dříve se zaměřil na životy jednotlivých písařů a iluminátorů a obecně na prostředí umělců v nejdůležitějších českých a moravských centrech, vybraná díla také propojil s dalšími druhy umění a jejich dobovými projevy. Hlavním záměrem tedy zřejmě nebylo zachytit vývoj knižní malby v daném období, jak tomu bylo v případě *miniatur lucemburských*,⁷⁰⁸ ale vytvořit plastický obraz českého a moravského uměleckého prostředí na přelomu 15. a 16. století. Možná z tohoto důvodu za pokračování *jagellonských miniatur*⁷⁰⁹ sám považoval publikaci z roku 1906, *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku*,⁷¹⁰ která sice dále nepojednává primárně o miniaturách, ale blíže popisuje společnost a každodennost pražských malířů.

⁷⁰⁰ CHYTEL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

⁷⁰¹ CHYTEL 1887a, 7–12; CHYTEL 1887c; CHYTEL 1892a; CHYTEL 1892c.

⁷⁰² CHYTEL 1887b, 40–44.

⁷⁰³ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK); MATĚJČEK 1935, 8; WIRTH 1935, 322.

⁷⁰⁴ OTTO 1897b, 457 (František Xaver JIŘÍK).

⁷⁰⁵ CHYTEL 1896a, 1c; MATĚJČEK 1935, 8.

⁷⁰⁶ CHYTEL 1891; CHYTEL 1892b, 533–540, 607–612; CHYTEL 1896b, 339–342, 350–352.

⁷⁰⁷ CHYTEL 1915a.

⁷⁰⁸ CHYTEL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

⁷⁰⁹ CHYTEL 1896.

⁷¹⁰ CHYTEL 1906; viz KORESPONDENCE TÁBORSKÝ, 29.10. 1906.

I vzhledem k tomu, že *jagellonské miniatury* vydal Karel Chytil vlastním nákladem, studii ve své korespondenci s přáteli a kolegy zmiňuje ještě několik let po jejím vydání.⁷¹¹ Z uvedených cen publikací⁷¹² lze také vyvodit, že se jednalo o skutečně nákladnou, reprezentativní práci, která byla i s odstupem let považována za srovnatelnou s obdobnými německými edicemi.⁷¹³

Jak již bylo výše naznačeno, způsobem práce s umělecko-historickým materiálem se sice dvě hlavní Chytilova díla o miniaturách liší, nicméně z obdobných názvů i jejich tematické návaznosti je zřejmý autorův úmysl zachytit vývoj české středověké knižní malby v celé jeho šíři. Společně obě studie tvoří mimořádnou syntézu, kdy se první část, z roku 1885, zabývá rukopisy od konce 12. století do husitských válek,⁷¹⁴ druhá, z roku 1896, je rámována dobou vlády jagellonských panovníků, tedy přibližně lety 1471 a 1526. Proměnu autorova uvažování může dosvědčit i skutečnost, že se již natolik nedržel datace jednotlivých děl jako úhelného hlediska a cíle snažení, ale sledoval spíše stylový vývoj iluminací. Ve výběru jagellonských rukopisů se tak objevují práce starší, sloužící jako východiska pozdějších uměleckých tendencí, ale i malby z 20. a 30. let 16. století, na kterých autor dokládá pozvolný přechod pozdní gotiky v první náznaky renesance.

Použitou metodou se studie nemohou více odlišovat. Zatímco *vývoj lucemburských miniatur* je rozdělen podle vývojových fází a základem jednotlivých kapitol je veskrze formální analýsa děl, obvykle se zvláštním zaměřením na iniciály a ikonografii figurálních výjevů, tak *jagellonské iluminace* jsou koncipovány podle zcela jiného rozvrhu. Celkem osm kapitol a souhrnný závěr se postupně zabírají širokou škálou uměleckých témat i kulturně-historických fenoménů. Svým řazením sice opisují pomyslný oblouk od poloviny 15. století do 30. let století 16., kapitoly ale mají spíše charakter uzavřených tematických bloků, než že by reprezentovaly etapy vývoje.

⁷¹¹ KORESPONDENCE BÍLÝ, 16.3. 1898; KORESPONDENCE ČELAKOVSKÝ, 10.5. 1903; KORESPONDENCE TÁBORSKÝ, 29.10. 1906.

⁷¹² Roku 1903 Karel Chytil uvedl, že „cena krámská“ *Vývoje miniaturního malířství za doby králů rodu Jagellonského* činila 40 korun. Oproti tomu mnohem stručnější, prostší studie *Pražská Venušina fontána od B. Wurzelbauera*, doplněná pouze několika kresbami a fotografiemi stála podstatně méně, a to 6 korun. Podle údajů v první ročence Kruhu pro pěstování dějin umění se ceny publikací do roku 1916 nezměnily. Viz CHYTIL 1902; KORESPONDENCE ČELAKOVSKÝ, 10.5. 1903; KRUIH 1916, 62. *Cena Jagellonských miniatur* by dnes (přepočítáno na kupní sílu měny) dosahovala přibližně 12 tisíc korun, dle sdělení školitele.

⁷¹³ MATĚJČEK 1935, 8–9.

⁷¹⁴ S přihlédnutím k závěrům pozdější odborné literatury je sice patrné, že některé z uvedených rukopisů Karel Chytil špatně datoval a jsou převážně mladšího původu, tato skutečnost ale na zamýšlené kompozici *lucemburských miniatur* nic nemění.

I s vědomím přibližně 10 let, které mezi studiemi uplynuly, je fascinující, jak razantně se prohloubily Chytilovy znalosti domácího i střeoevropského umělecko-historického materiálu. Pro hodnocení českých iluminací již neutilizoval pouhou komparaci děl a občasné, spíše povšechné, paralely s německou, či francouzskou knižní malbou, naopak si byl vědom těsné provázanosti našeho umění s německým prostředím, vnímal vlivy z nizozemské, italské i francouzské malby. Oproti *lucemburským iluminacím*, které v Chytilově zpracování působily poněkud vykořeněně z celoevropského kontextu, nyní přestřel dílo jasně ukotvené v širším uměleckém, kulturním i historickém vývoji. Projevy kulturně-historické metody jsou do textu zakomponovány zcela přirozeně a velmi vhodně dokreslují jinak věcné, odborné pasáže, často využívající poznatků z archivních pramenů.

Celý text autor proložil množstvím detailních snímků pojednávaných iluminací, případně se odkazoval na přiložené světlotiskové reprodukce. Oproti *miniaturám lucemburským* tak práce představuje zcela jinou úroveň umělecko-historické studie, je mnohem ucelenější, téma podává přístupnějším způsobem. Snad jediným nedostatkem je téměř naprostá absence signatur a velmi časté užívání spíše obecných názvů rukopisů, v případě předkládaných snímků navíc neuváděl konkrétní folia. Všechny tyto skutečnosti byly již v předchozí studii problematické a znesnadňovaly dohledávání popisovaných výjevů, zde je však situace daleko komplikovanější. Tento detail je v přímém rozporu s pozitivistickým zájmem o exaktní přístup k materiálu, ale dobově nejde o neobvyklý jev, který by ovšem v dnešních kritériích neobstál.

Po úvodní stati (I.),⁷¹⁵ částečně rekapitulující závěry bádání o lucemburských miniaturách, přichází jednotlivé kapitoly, které sice většinou monograficky pojednávají o českých a moravských iluminátorech přelomu 15. a 16. století, zahrnují ovšem i další dílčí témata a společně tak utváří velmi komplexní pohled na dobovou společnost i kulturu, včetně poměrů v uměleckém prostředí.⁷¹⁶ Postupně tedy Karel Chytil zpracoval II. *Jana Mikuše z Hradce Králové a Valentina Noha z Hradce Jindřichova*,⁷¹⁷ III. *Matouše iluminátora a jeho současníky*,⁷¹⁸ IV. *Janička Zmilelého z Písku*,⁷¹⁹

⁷¹⁵ CHYTEL 1896a, 1–4.

⁷¹⁶ I když při pohledu na výčet kapitol se může zdát, že Karel Chytil studii koncipoval na základě nejvýraznějších uměleckých osobností, jednotlivé části jsou skutečně hlubšími exkurzy do různých rovin umělecké tvorby během vlády jagellonských panovníků.

⁷¹⁷ CHYTEL 1896a, 4–11.

⁷¹⁸ CHYTEL 1896a, 11–24.

⁷¹⁹ CHYTEL 1896a, 24–29.

V. *Mistra kancionálu lobkovického a Pavla Mělnického*,⁷²⁰ VI. *Drobnomalbu na Moravě*,⁷²¹ VII. *Františkány a pana Ladislava ze Šternberka a Jakuba Olomúckého a Jiljího Ratibořského*⁷²² a VIII. *Kancionál litoměřický*.⁷²³ Poslední část, *úvahy závěrečné* (IX.),⁷²⁴ přehledně shrnuje poznatky a závěry celé studie.

Úvod stat⁷²⁵ v podstatě předkládá základní poznatky z *Vývoje miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského*, kromě výčtu stěžejních památek se ale Karel Chytil pozastavil i u dalších témat, klíčových pro následující kapitoly.⁷²⁶ Již zde se přitom projevuje zcela odlišný způsob práce – kulturně-historické úvahy se opírají o uvedenou odbornou literaturu,⁷²⁷ rukopisy nejsou prezentovány izolovaně, ale jako živá, na sebe reagující díla, která zároveň logicky reflektují dobu a místo svého vzniku. Zcela se liší užitá terminologie, kdy autor nově připustil například „*individualitu umělce*“,⁷²⁸ práci iluminátorů s předlohami,⁷²⁹ tedy možnými staršími exemplary i grafickými listy, pracoval i s představou jakési obecné stylové tendence, kterou označil za „*účet doby*“.⁷³⁰

Přesto, že iluminace z doby vlády jagellonských panovníků Karel Chytil nadále nehodnotil optikou „*lucemburského stylu*“, jak tomu bylo v předchozí studii,⁷³¹ definice malířské výzdoby rukopisů z dvorského okruhu Václava IV. je stále velmi důležitá – na srovnávání jednotlivých příkladů z pozdějších kapitol prokazoval postupný odklon od gotického slohu a přejímání renesančních motivů.⁷³²

⁷²⁰ CHYTEL 1896a, 29–36.

⁷²¹ CHYTEL 1896a, 36–40.

⁷²² CHYTEL 1896a, 41–50.

⁷²³ CHYTEL 1896a, 50–56.

⁷²⁴ CHYTEL 1896a, 56–61.

⁷²⁵ CHYTEL 1896a, 1–4.

⁷²⁶ Jedná se především o postupnou laicizaci oboru narůstající od konce 14. století, postavení iluminátora ve společnosti, vztah iluminátora a písaře rukopisu, nebo o rozdíly výzdoby děl světského a duchovního rázu.

⁷²⁷ Kromě častých odkazů na předchozí studii o středověké knižní malbě se Karel Chytil odvolával i na další tituly. Několikrát citoval své vlastní další dílčí práce, objevují se poznámky k archiváliím a každý z důležitějších rukopisů také doplnil výběrem nejrelevantnějších pramenů. Viz CHYTEL 1891; CHYTEL 1892b, 533–540, 607–612; TADRA 1892; KONRÁD 1893; NEUWIRTH 1893a, 76–87; CHYTEL 1896b, 339–342, 350–352.

⁷²⁸ S tímto termínem pracoval skutečně velmi moderně a některé jeho úvahy by bez obtíží obstály i dnes. Například u rukopisů s nejasnou datací se Karel Chytil zamýšlel nad tím, zda malby odpovídají dobovému stylu, nebo jsou naopak „*dosti pozdním plodem provinciálního neb sestárlého mistra, jenž nad tradice mu všípené se nevyšinul*.“ CHYTEL 1896a, 3, 5.

⁷²⁹ CHYTEL 1896a, 3.

⁷³⁰ CHYTEL 1896a, 4.

⁷³¹ Přinejmenším tvorbu první poloviny 15. století ale přesto shledal jako stále pokračující úpadek. Viz CHYTEL 1896a, 4.

⁷³² Přesto, že Karel Chytil v průběhu textu několikrát reflektoval pozvolný přechod od pozdně gotického slohu k renesančnímu umění, způsob řazení kapitol této skutečnosti dokonce přímo napovídá, tak sám termín „*pozdní gotika*“ nepoužíval. Vývoj charakterizoval na postupných proměnách uměleckého výrazu

I když hlavním úkolem této práce je samozřejmě sledovat proměny umělecko-historické metody, kterou K. Chytil k dané látce přistupoval, nelze alespoň okrajově nezmínit některé zásadní osobnosti, díla a skutečnosti z této studie k jagellonským miniaturám.

Kapitola představující činnost iluminátorů Jana Mikuse a Valentina Noha vlastně reprezentuje vývoj české knižní malby ve 3. čtvrtině 15. století.⁷³³ Karel Chytil sice uvedl i další, spíše drobnější práce,⁷³⁴ jagellonskou knižní malbu však pomyslně otevřel až malbami těchto dvou umělců, jejichž tvorba dala základy staršímu stylu jagellonských iluminací.⁷³⁵ Zároveň uvedl téma iluminací v utrakvistických Čechách, kdy velmi pragmaticky zkonstatoval, že z husitských chorálních knih stačilo v pozdější době odstranit několik pasáží o přijímání a pár výjevů mistra Jana Husa a bez obtíží mohly sloužit svému účelu i v dobách rekatolizace.⁷³⁶

V částech věnovaných konkrétním iluminátorům si Karel Chytil zachovával stále stejný postup. Opakují se citace z textů rukopisů, kde se malíři doznávají, či dokonce chlubí svými díly, nechybí životopisný přehled vycházející z archivního výzkumu. Následně K. Chytil rozpoznal a popsal nejvýznamnější umělcova díla, definoval styl jejich výzdoby a případně malíři připsal další iluminace, u kterých autorství buď nebylo určeno vůbec, nebo zůstávalo nejisté.

Za stěžejní rukopisy Jana Mikuse z Hradce Králové považoval *Kouřimský graduál* (NK XIV A 1) a *Latinský graduál z Hradce Králové* (MVČ Hr-2).⁷³⁷ Jejich výzdobu označil za „až na malé odchylky stejnou a vůbec typickou“,⁷³⁸ při jejich popisu, již tradičně, sledoval především ikonografii námětů a vývoj jejich zobrazování.

nejdůležitějších iluminátorů a na studovaný materiál tak nahlížel bližším pohledem, než by mu snad dnešní terminologie a periodisace dovolovaly.

⁷³³ CHYTEL 1896a, 4–11.

⁷³⁴ *Modlitební knížka Ladislava Pohrobka* (NK Teplá MS.c.87), *Zimní antifonář plzeňského faráře Mikuláše* (KNM XII A 24), *Graduál kolínský* (KNM XII A 25).

⁷³⁵ KRÁSA 1984, 604.

⁷³⁶ Celé husitské hnutí a jeho pozdější projevy Karel Chytil vnímal jako zvláštní dobovou tendenci, která zanikla s nástupem protireformace. V kontrastu s jinými fenomény, kterým věnoval mnohem větší pozornost a většinou i vlastní delší výklad (viz kapitola o vlivu žebravých řádů), si husitských iluminací všiml obvykle jen v souvislosti s odlišnou ikonografií výjevů. Utrakvistický původ některých rukopisů tak sice zohlednil, ale převážně nijak více nerefletoval jeho specifika.

⁷³⁷ CHYTEL 1896a, 5–7.

⁷³⁸ CHYTEL 1896a, 6.

Ačkoliv iluminace nedosahují kvality doby Václava IV.,⁷³⁹ hlavní pokrok spatřoval v pronikání realistických tendencí z nizozemského umění. Ty se neprojevují jen v zaznamenávání předmětů malířovy každodennosti, ale také v zasazování výjevů do konkrétních krajinných a prostorových scénérií.⁷⁴⁰ Ocenil zároveň, že Mikus oživoval jinak ustálené kompozice nejrůznějšími detaily a stejné náměty nikdy nezpodobnil zcela stejně. Jako příklad uvedl iniciály „P“ z obou Mikusových hlavních graduálů, kdy výjev z *hradeckého zpěvníku* [III/IV-1] vyniká krajinnou složkou a pole iniciály je, snad po vzoru Hanse Memlinga,⁷⁴¹ přeplněno novozákonními scénami z období Vánoc.⁷⁴² Oproti tomu výjev z *Kouřimského graduálu* [III/IV-2], se zrcadlově obrácenou architekturou, se více soustředí na figurální složku, jakkoliv lze v pozadí sledovat siluetu obdobné krajiny.⁷⁴³

Celkový přínos Jana Mikuse z Hradce Králové pro další vývoj české knižní malby tedy spočívá hlavně v jeho „samostatnosti a vynalézavosti“ a přejímání vlivů z Nizozemí, i když zmiňovaný realismus stále ještě nedokázal uplatnit na figuru a docílit tak její individualizace.⁷⁴⁴

Valentina Noha z Jindřichova Hradce, pražského iluminátora, který našel „štědrejších zákazníků“ než jeho současník,⁷⁴⁵ považoval Karel Chytil sice za zručnějšího umělce, v mnoha ohledech se ale jejich tvorba shodovala. Většinu základních rysů Valentinovy malby dokládal na rozboru *Kutnohorského graduálu* (NK XXIII A 2).⁷⁴⁶ Malíř zde zachytil, mimo jiné, množství drobných výjevů odpozorovaných z každodenního života horníků [III/IV-3],⁷⁴⁷ z čehož K. Chytil vyvodil, že Valentin musel být dobře obeznámený s poměry v Kutné Hoře a snad se ve městě po nějakou dobu i sám zdržoval.⁷⁴⁸

⁷³⁹ Doslova uvedl, že se jim Jan Mikus nemůže vyrovnat v kresbě, kompozici, ani ornamentice. Jistou podobnost, kterou Karel Chytil považoval za pozůstatek kvalit předcházejících dob, však lze vnímat i jako doklad kontinuity a přirozenou proměnu stylu. CHYTIL 1896a, 7; KRÁSA 1984, 605.

⁷⁴⁰ CHYTIL 1896a, 7.

⁷⁴¹ CHYTIL 1896a, 6.

⁷⁴² CHYTIL 1896a, 6.

⁷⁴³ CHYTIL 1896a, 6.

⁷⁴⁴ CHYTIL 1896a, 6–7.

⁷⁴⁵ CHYTIL 1896a, 7.

⁷⁴⁶ CHYTIL 1896a, 7–10.

⁷⁴⁷ KRÁSA 1984, 605.

⁷⁴⁸ CHYTIL 1896a, 8.

Vyobrazení jsou většinou „*pojata způsobem všeobecným*“,⁷⁴⁹ vyzdvihl užívání nápisových pásek, ve kterých K Chytil spatřoval reflexe francouzského, nizozemského a německého malířství, spolu s obdobnými motivy v dobové grafice.⁷⁵⁰ Oproti Mikusovi Valentin nezpodobňoval krajinná pozadí, výjevy z polí iniciál bývají umístěny na abstraktní, jednobarevné ploše, často se zlatou arabeskou [III/IV-4].⁷⁵¹

V jednoduchosti líčení našel Karel Chytil u Valentina i Mikuse možné paralely s německým iluminátorem Bertholdem Furtmeyrem, konkrétně s některými figurálními výjevy ze *Salzburského misálu* (Bayerische Staatsbibliothek Clm 15708–15712) [III/IV-5].⁷⁵² Z domnělé podobnosti přitom nevyvodil přejímání vlivů z německého umění, ale působení „*ducha doby*“, který byl příčinou podobných uměleckých projevů v různých, na sobě nezávislých centrech. Za hlavní východisko stále považoval ornamentiku rukopisů Václava IV. a podněty z nizozemského umění.⁷⁵³

Celkově styl obou iluminátorů viděl jako technicky zdařilý, ovšem například v otázkách modelace značně nejistý a spíše jednoduchý.⁷⁵⁴ Jejich díla, většinou spojená s utrakvistickým městským prostředím, obdobně jako většina významnějších rukopisů této éry, ovšem stanovila základ pro bohatě iluminované chorální knihy doby jagellonské.⁷⁵⁵

Další významnou osobnost české knižní malby našel Karel Chytil až 20 let po nejvýraznějších dílech Jana Mikuse a Valentina Noha, a to v období těsně před koncem 15. století. Je jím iluminátor Matouš,⁷⁵⁶ autor miniatur *Smiškovského*

⁷⁴⁹ CHYTIL 1896a, 8.

⁷⁵⁰ CHYTIL 1896a, 8.

⁷⁵¹ CHYTIL 1896a, 8.

⁷⁵² CHYTIL 1896a, 9.

⁷⁵³ Někteří pozdější badatelé vnímali jako jeden z klíčových motivů celé této studie Chytilovu snahu prokázat, že české umění se po husitských válkách vlastními silami a bez pomoci německých umělců znovu vypracovalo na vyšší, kvalitní úroveň. Ohlas této myšlenky je snad nejvíce patrný právě zde. Autor sice reflektuje soudobé projevy knižní malby v Německu, raději ovšem předpokládá, že i stylově podobná díla jsou produktem své doby, výsledkem paralelního vývoje, než aby připustil jejich možné hlubší provázání. Při hledání východisek se navíc opět vrátil k iluminacím Václava IV., tedy k mimořádně významné etapě české knižní malby, která naopak prokazatelně ovlivnila i německé miniatury. CHYTIL 1896a, 9; MATĚJČEK 1935, 8.

⁷⁵⁴ CHYTIL 1896a, 9.

⁷⁵⁵ Oba iluminátoři, Jan Mikus i Valentin Noh, jsou nepochybně nejvýraznějšími postavami české knižní malby 70. let 15. století. Zajímavé je, že výtvarnými kvalitami i dosahem je Karel Chytil hodnotil jako velmi podobné umělce. Odborná literatura nezpochybňuje jejich kvality, ale poznamenává, že zatímco činnost Mikuse se omezovala v podstatě jen na Hradec Králové, dílna Valentina Noha zaujímal dominantní postavení a měla nesrovnatelně větší vliv. CHYTIL 1896a, 10; KRÁSA 1984, 604–606; se shrnutím literatury KUBÍK 2010, 109–223; KUBÍK 2015a, 93–209.

⁷⁵⁶ CHYTIL 1896a, 11.

(ÖNB cod. s.n. 2657) a *Kutnohorského graduálu* (ÖNB cod. 15501).⁷⁵⁷ Chytilův popis je sám o sobě velmi výstižný – „*umělec svěží, vládnoucí veškerými prostředky svého umění, stojící na výši doby, obeznámený s uměleckou činností jiných národů a zemí a přitom přece originální*“.⁷⁵⁸ V jeho stylu spatřoval přímou návaznost na malby Valentina Noha, jejich rysy ovšem dokázal povznést a dovést na vyšší úroveň.⁷⁵⁹

V části věnované tomuto umělci se K. Chytil poprvé výrazněji zaobíral grafikou⁷⁶⁰ – jednu z předností iluminátora Matouše totiž shledával i v umné práci s předlohami, jejichž motivy dokázal zručně spojit v efektní a funkční celek.⁷⁶¹ Podle K. Chytila byl snad i jedním z prvních českých umělců, který s rytinami začal pracovat ve větší míře. Inspirací mu zřejmě byly grafické listy (nebo snad „náčrtkové knihy z nich vycházející“) Martina Schongauera, mistra E.S.⁷⁶² nebo mistra Johana van den Mynnestena (Chytilem uváděný jako mistr I.A.M. ze Zwolle). Grafiky ovšem nepřebíral doslovně, vycházel z kompozičních schémat, vypůjčoval si drobnější motivy nebo architektonické konstrukce a celek přizpůsoboval vlastnímu uměleckému výrazu.⁷⁶³

Například vyobrazení Krista v zahradě Getsemanské z dolního okraje folia 203v [III/IV-6] vychází ze stejnojmenné Schongauerovy grafiky z roku 1480 [III/IV-7]. Matouš původní vysoký formát převedl na prostor širokého obdélníku a kompozici rozdělil na dvě figurální skupiny. Tím došlo i k rozšíření děje do dvou časových rovin. Podle Karla Chytila je Matoušovo ztvárnění dokonce zdařilejší, především figurální detaily skupiny spících apoštolů.⁷⁶⁴

I když je v Matoušových iluminacích patrný vliv nizozemského umění, projevující se zdařilou krajinnou složkou, K. Chytil se domníval, že na něj tento směr nepůsobil přímo, ale právě prostřednictvím grafických listů.⁷⁶⁵

⁷⁵⁷ CHYTIL 1896a, 11–19.

⁷⁵⁸ CHYTIL 1896a, 12.

⁷⁵⁹ CHYTIL 1896a, 12; nověji k V. Nohovi se shrnutím literatury viz KOŘENKOVÁ 2022.

⁷⁶⁰ Sice se zde s tématem grafických předloh iluminátorů setkáváme poprvé, nicméně již v této části Karel Chytil upozorňoval na riziko postupného úpadku invence malířů, právě v souvislosti s přebíráním motivů i celých komposic z rozšířených grafických listů. CHYTIL 1896a, 12; KRÁSA 1984, 603.

⁷⁶¹ CHYTIL 1896a, 12.

⁷⁶² CHYTIL 1896a, 14.

⁷⁶³ CHYTIL 1896a, 12; KRÁSA 1984, 608.

⁷⁶⁴ CHYTIL 1896a, 13.

⁷⁶⁵ CHYTIL 1896a, 12.

Charakter *Kutnohorského graduálu* se se *Smíškovským* v mnohém shoduje, Karel Chytil ho zároveň srovnával s o 20 let starším *Kutnohorským graduálem* Valentina Noha – „*reminiscence na směr Valentinův neutuchají ani ve figurální výzdobě, ani v ornamentu*“.⁷⁶⁶ I zde je na titulním listu vyobrazen život horníků [III/IV-8], shodují se i další větší figurální scény obou rukopisů.

Inspiračním zdrojem nových výjevů jsou opět rytiny Martina Schongauera, dále pak mistra E.S., Matoušova originalita se naopak plně projevila v dekorativních bordurách [III/IV-9], které jsou podobně jako ve *Smíškovském graduálu* nejdříve nakresleny a až následně kolorovány.⁷⁶⁷

V průběhu 90. let 15. století pozoroval Karel Chytil nástup „*nového slohu*“ projevujícího se obzvláště v ornamentice.⁷⁶⁸ Především uvedl „*rozvlněné ornamenty s hrotitými neb okrouhlými konci listů*“,⁷⁶⁹ které reprodukovali i rytci mistr P.W., Václav Olomoucký nebo Martin Schongauer. Tato nová tendence se zároveň měla projevovat ve změně práce s akantovými listy v bordurových iluminacích.⁷⁷⁰

Zatímco ve starší knižní malbě byly listy a květy utvářeny z tenkých stvolů, u iluminátora Matouše začínají nabírat na objemu, jsou různě zprohýbané a natočené a postupně stvol zcela zakrývají. Bordury již také netvoří symetrické rámce – hlavně okrajová výzdoba rukopisů Matouše a jeho následovníků je utvářena střídáním barev a tvarů na podkladu vlnité linie.⁷⁷¹ V návaznosti na předcházející generace ale Matouš stále voluty akantu vyplňuje drobnými až drolickými výjevy, zvířaty a fantaskními tvory. Rozdíl je v patrném směřování k realismu, kdy především detaily květinové ornamentiky jsou podle K. Chytila přímo odpozorovány z přírody a ubývá míra jejich umělecké stylisace.⁷⁷²

K okruhu Matoušova směru dále Karel Chytil zařadil například *Lobkovický breviář* (NK XXIII F 202) z roku 1494.⁷⁷³ I když v jeho výzdobě lze pozorovat stále častěji

⁷⁶⁶ CHYTIL 1896a, 16.

⁷⁶⁷ CHYTIL 1896a, 15–19.

⁷⁶⁸ Další badatelé tuto proměnu vnímají jako celkový vzestup úrovně české knižní malby. Příčinou mohla být generační výměna umělců i nová vlna přejímání podnětů ze sousedních zemí. Viz KRÁSA 1984, 606. Z hlediska sledovaného kritéria ornamentiky viz KUBÍK 2010, 109–223.

⁷⁶⁹ „Kalichovité typy kadeřavých akantů“, viz KUBÍK 2010, 149, 153, 167, 169, 176.

⁷⁷⁰ CHYTIL 1896a, 19–21; KRÁSA 1984, 606.

⁷⁷¹ CHYTIL 1896a, 20.

⁷⁷² CHYTIL 1896a, 20. Nověji k vývoji typů pojetí květů viz např. KUBÍK 2008, 441–462. Ke starší tradici viz KUBÍK 2018, 171–178.

⁷⁷³ CHYTIL 1896a, 23–24.

se prosazující renesanční prvky, s ostatními pracemi této doby a stylu ho pojí obdobná kaligrafie i ornamentika. Zmíněný „*nový sloh*“ je v bordurách sice patrný, ale provedením poněkud subtilnější [III/IV-10].⁷⁷⁴ V některých výjevech pozoroval autor ohlasy nizozemských malířů, především Dirka Boutse, a to hlavně v typech stařeckých tváří a krajinných scénériích na pozadí větších výjevů.⁷⁷⁵

Další velká skupina iluminovaných kancionálů se datuje na samý počátek 16. století a Karel Chytil ji spojil s postavou mladého malíře Janíčka Zmilelého z Písku.⁷⁷⁶ S ohledem na nedostatek písemných pramenů ho považoval za venkovského umělce, který zřejmě zemřel již v mladém věku.⁷⁷⁷

Jeho nejstarším dílem by měla být dvojice chórových knih *Mladoboleslavský graduál* (Okresní museum Mladá Boleslav inv.č. 21691) a *Franusův kancionál* (MVČ Hr-6), Karlem Chytillem ovšem uváděný jako „*královéhradecký zpěvník*“.⁷⁷⁸ Do Janíčkovy okruhu pak řadil ještě *Latinský graduál Jana Tábořského* (Regionální museum v Chrudimi 12580) ze 30. let 16. století.⁷⁷⁹

Styl Janíčkových iluminací sice hodnotil jako nesamostatný, bez inovativních nápadů v kompozici i ikonografii, jeho technické nedostatky ale vyvažuje jakýsi mladistvý, svěží a „*prostomilý*“ duch maleb, které tak vynikají vysokou dekorativností.⁷⁸⁰ Mnohé z výjevů vychází z Schongauerových rytin, ale spíše než o kopírování grafických listů se zřejmě jedná o využívání již ustálených komposic.⁷⁸¹

Karel Chytil Janíčka vnímal jako malíře jemných, jasných iluminací vyznačujících se ladnou kresbou, zářivou barevností i modelací. Tuto schopnost dokázal nejlépe využít při zachycení „*zjevů dětských a mladistvých*“ a vytvořil tak typ milých, sladkých, „*živobytím překypujících*“ postav [III/IV-11]. Naivnost jeho stylu se poněkud nešťastně projevuje u stařeckých obličejů, kterou nedokáže zachytit dostatečně věrně.⁷⁸²

⁷⁷⁴ CHYTEL 1896a, 23.

⁷⁷⁵ CHYTEL 1896a, 24.

⁷⁷⁶ CHYTEL 1896a, 24.

⁷⁷⁷ CHYTEL 1896a, 24. Více informací nepodává ani pozdější literatura, viz DROBNÁ 1970, 58; KRÁSA 1984, 609; STEJSKAL / VOIT 1991, 32, 68; BRODSKÝ / PAŘEZ 2008.

⁷⁷⁸ CHYTEL 1896a, 24–29.

⁷⁷⁹ CHYTEL 1896a, 29.

⁷⁸⁰ CHYTEL 1896a, 24; KRÁSA 1984, 610.

⁷⁸¹ CHYTEL 1896a, 24–25.

⁷⁸² Pozdější literatura se k iluminacím Janíčka Zmilelého staví mnohem pozitivněji. Považuje ho za schopného malíře, který zručně pracoval s nejrůznějšími předlohami a jeho díla se vyznačují bohatou škálou ikonografických detailů. CHYTEL 1896a, 26; KRÁSA 1984, 609–610.

Franusův kancionál byl malíři připsán nejen na základě obdobného kompozičního uspořádání rukopisu,⁷⁸³ ale i díky obdobnému stylu výzdoby. Karel Chytil zde znovu doložil shodnou práci s grafickými předlohami [III/IV-12] [III/IV-13], některé z výjevů snad mohl Janíček pozorovat již v Matoušových iluminacích.⁷⁸⁴

V kontrastu s pozdější odbornou literaturou⁷⁸⁵ je překvapivě velký prostor věnován Pavlu Mělnickému, současníkovi Janíčka Zmilelého. Iluminátor *Havlíčkobrodského* (Okresní vlastivědné museum Havlíčkův Brod SK 2/1) *Plzeňského* (KNM XII A 23) a *Lounského graduálu* (Státní okresní archiv Louny I G 8 a, b) dnes převážně symbolizuje úpadek umělecké úrovně knižní malby 20. a 30. let, je Karlem Chytillem oceňován především pro nejrůznější ikonografické obměny, kterých se ve figurálních výjevech dopouštěl.⁷⁸⁶ V jeho iluminacích zároveň pozoroval „zápasení starší doby s novou“,⁷⁸⁷ tento jev ovšem ponechal bez hodnotícího komentáře.⁷⁸⁸

Pro pozdější vývoj byl podle K. Chytila Pavel Mělnický důležitý především jako jeden z prvních iluminátorů, který v použitých motivech a kompozicích prokazatelně vycházel z grafických předloh Albrechta Dürera, hlavně z jeho *Malých pašijí* vytvořených mezi lety 1509 a 1511.⁷⁸⁹

Jak bylo naznačeno již v úvodu této kapitoly, oproti *lucemburským miniaturám* se tato práce zabývá i uměleckou produkcí mimo největší česká centra a konkrétně Moravě je věnován celý samostatný oddíl.⁷⁹⁰ Knižní malba zde byla i na přelomu 15. a 16. století stále ve větší míře pěstována v klášterním prostředí, a tedy příslušníky duchovního stavu.⁷⁹¹

Při popisu děl této provenience, například *Louckého graduálu* (SVKO M IV 1) z konce 15. století,⁷⁹² se Karel Chytil věnoval nejvíce ikonografii iluminací. V řadě z nich ovšem zpozoroval mnohem více podnětů z italské renesance, než tomu bylo u knih českého

⁷⁸³ CHYTEL 1896a, 28.

⁷⁸⁴ CHYTEL 1896a, 27–29.

⁷⁸⁵ KRÁSA 1984, 610; KRÁSA 1885, 440. VACKOVÁ 1989, 93; nověji se shrnutím literatury BLECHOVÁ 2013.

⁷⁸⁶ CHYTEL 1896a, 36.

⁷⁸⁷ CHYTEL 1896a, 34.

⁷⁸⁸ Snad kromě poznámky, že lokální význam iluminací Pavla Mělnického je značnější než umělecký, viz CHYTEL 1896a, 35.

⁷⁸⁹ CHYTEL 1896a, 34.

⁷⁹⁰ CHYTEL 1896a, 36–40.

⁷⁹¹ CHYTEL 1896a, 36.

⁷⁹² CHYTEL 1896a, 37.

původu. Vysvětlení pravděpodobně spočívá v bližším kontaktu s italskými umělci na dvoře Matyáše Korvína. Po Korvínově úmrtí roku 1490 a opět těsnějšímu přilnutí Moravy k Čechám se se zpožděním začaly obdobné projevy ukazovat i v české knižní malbě.⁷⁹³

Zvláštní pozornost je věnována knižním iluminacím souvisejícím s prostředím žebravých řádů, především františkánů, kam spadá i tvorba Jakuba Olomúckého a Jiljího Ratibořského.⁷⁹⁴ K. Chytil zde uvedl základní dějiny řádu, podstatu františkánské spirituality i její projevy v umění. Neopomněl také uvést „*horlivého ctitele sv. Františka a příznivce františkánů*“, bibliofila Ladislava ze Šternberka.⁷⁹⁵

Několik významnějších rukopisů souvisejících s řádem františkánů bylo pořízeno právě pro tohoto šlechtice, mimo jiné *Životy svatých Otců* (NK XVII A 2) z roku 1516⁷⁹⁶ s iluminacemi Jiljího Ratibořského, který byl zároveň zřejmě i písařem rukopisu. Na titulním listu [III/IV- 14] se nachází celostranný výjev Stigmatizace sv. Františka, před ním je z levé strany vyobrazen klečící Ladislav ze Šternberka, na pravé straně se objevuje šternberský rodový erb.

Tvorba Jiljího Ratibořského je využita jako chybějící článek k vyvrcholení studie o jagellonských iluminacích, v *Litoměřickém graduálu* (MVČ Hr-13, Hr-14), sepsaném před rokem 1517.⁷⁹⁷ Již v krajinné složce *Životů svatých Otců* [III/IV-14] lze pozorovat nejen podněty z Nizozemí, ale i již značně rozvinutou renesanční estetiku a umělecký výraz.⁷⁹⁸ *Litoměřický graduál* tak Karel Chytil postavil na pomyslný vrchol tohoto směřování, ale zároveň konstatoval, že na rozdíl od jiných děl, které jsou většinou nalézány ve větších či menších skupinách, stojí tento rukopis a jeho výzdoba poněkud izolovaně.⁷⁹⁹

⁷⁹³ CHYTIL 1896a, 40. Nověji ve shrnující syntéze viz ČERNÝ 1999, 475–523.

⁷⁹⁴ CHYTIL 1896a, 41–50.

⁷⁹⁵ CHYTIL 1896a, 41, 42–43.

⁷⁹⁶ CHYTIL 1896a, 43–45.

⁷⁹⁷ Karel Chytil tak upřesnil Vocelovu teorii, že rukopis pochází z doby před rokem 1524. Viz VOCEL 1858b, 242–244; CHYTIL 1896a, 50–56. Novější bádání však posouvá vznik iluminací do 20. let 16. století, viz KUBÍK 2015b, 102; KLÍPA / OTTOVÁ 2015, 206–209, Velký litoměřický graduál (Viktor KUBÍK).

⁷⁹⁸ CHYTIL 1896a, 53; KRÁSA 1984, 610.

⁷⁹⁹ CHYTIL 1896a, 50. Novější bádání tyto závěry poněkud korigovalo, viz KLÍPA / OTTOVÁ 2015, 206–209, Velký litoměřický graduál (Viktor KUBÍK).

Vzhledem k rozsahu díla K. Chytil správně určil větší množství iluminátorů, jejich přesný počet, ani totožnost však zjistit nedokázal, dokonce ani původ jejich stylů.⁸⁰⁰ Na miniaturách však postupně prokázal kontinuitu stylu starších mistrů, jako Valentina Noha, Jana Mikuse nebo Janíčka Zmilelého,⁸⁰¹ jejichž podíl na výzdobě rukopisu je však postupně upřesňován – na základě srovnávání jejich děl s výjevem *Litoměřického graduálu* K. Chytil konstatoval, že „vývoj postupuje směrem do výše v stálém pokroku“.⁸⁰²

Zatímco rozvrh výzdoby, rozložení větších výjevů a iniciál v podstatě souhlasí s díly předchozích etap, již uspořádání bordur svědčí o „*emancipaci v duchu renaissance*“, kdy dolní část stránky je obvykle věnována větším malbám, stejně tak postavy a vedlejší scény jsou často volně umístěny do prostoru bordur. S rukopisy počátku 16. století ale *graduál* stále pojí stejná technika a základní motivy, jak K. Chytil doložil na ikonografii některých zobrazení.⁸⁰³

Tímto dílem, jehož výzdoba stojí na rozmezí pozdní gotiky a renesance, Karel Chytil symbolicky uzavřel celou studii o jagellonských iluminacích. Závěr práce⁸⁰⁴ je, stejně jako úvodní část, spíše obecného charakteru, pojímá celé zpracovávané období a znovu se vrací ke klíčovým motivům studie. Shrnuje například „*husitskou ikonografii*“,⁸⁰⁵ jejíž projevy lze v popisovaných rukopisech postupně sledovat, a v té souvislosti se také vrací k prostředí utrakvistických měst a jejich významným mecenášům. Opět se zabývá rolí grafických předloh nebo mírou propojení české knižní malby s Francií, Nizozemím, Itálií a dalšími zeměmi, což bylo v jeho době rozhodně průkopnickým posunem.

Jak se mi snad podařilo prokázat, způsob, kterým zde Karel Chytil přistupoval k umělecko-historickému materiálu, má mnohá východiska již v jeho starším textu o knižní malbě z doby Lucemburků. Jednotlivé charakteristické rysy této metody, jako práce s příslušnou odbornou literaturou a archivními materiály, stylová analýsa

⁸⁰⁰ Velká část textu je ale věnována donátorům *graduálu*, zejména Václavovi z Řepnice a Jakubu Ronovskému. Viz CHYTIL 1896a, 50–52.

⁸⁰¹ Především dětské a dívčí tváře připomínají postavy Janíčka Zmilelého, kompozice figurálních výjevů je ale mnohem volnější. CHYTIL 1896a, 55.

⁸⁰² *Litoměřický graduál* skutečně završuje dosavadní vývoj české knižní malby, v jeho výzdobě se zároveň objevují ohlasy podunajské školy a Albrechta Altdorfera i Albrechta Dürera. CHYTIL 1896a, 55; KRÁSA 1984, 610; se shrnutím literatury a hodnocením vývoje viz KLÍPA / OTTOVÁ 2015, 206–209, Velký litoměřický graduál (Viktor KUBÍK).

⁸⁰³ CHYTIL 1896a, 53–55. Nověji ŠAROVCOVÁ 2011.

⁸⁰⁴ CHYTIL 1896a, 56–61.

⁸⁰⁵ CHYTIL 1896a, 58.

větších vývojových period, zájem o ikonografii nebo snaha o shrnutí kulturně-historického kontextu jsou však dovedeny na vyšší úroveň. Díky vhodnému propojení a vyrovnaní všech těchto složek mohl K. Chytil postupně vystavět komplexní syntézu českých iluminací konce 15. a začátku 16. století a představit ji v důležitých dobových kulturně-spoločenských souvislostech.

Na závěr bych znovu ráda poukázala na proměnu základní struktury práce, kterou hodnotím jako klíčový přínos i pro další studium středověkých iluminací. Text o lucemburské iluminaci z roku 1885 byl rozdělen do logických periodizačních celků, autor se soustředil výhradně na stylovou analýzu větších vývojových etap a předkládal tak pouze jakýsi základní charakter dané fáze. Oproti tomu u jagellonských iluminací, snad díky nesrovnatelně kratší délce zpracovávaného období, Karel Chytil plně připustil stylové odlišnosti každé z generací. Tohoto „ducha doby“ navíc obohatil o individuální projevy vůdčích uměleckých osobností a sledoval spíše prolínání a proměny dílčích stylových tendencí. Výsledná kompilace tak predestinuje mnohem pestřejší obraz vývoje knižní malby a zároveň ho daleko lépe prezentuje v jeho dobovém kontextu.

3.5. Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst in Kaiser-Friedrich-Museum (1907)

Studie o *Madoně kladské*, která byla publikována německy roku 1907 v rámci *Ročenky Královských pruských uměleckých sbírek*,⁸⁰⁶ zaujímá v rámci celkové badatelské činnosti Karla Chytila spíše ojedinělé postavení. Tématy z oblasti českého knižního, deskového i nástěnného malířství se sice zabýval již v *Obrazech karlštejnských*⁸⁰⁷ a provázely ho až do počátku 30. let 20. století,⁸⁰⁸ tento text je ovšem výjimečný svým monografickým zaměřením a celkovým způsobem práce, se kterým Karel Chytil k problematice přistoupil. Zároveň stojí na počátku moderního umělecko-historického studia tohoto obrazu [III/V-1], který je od roku 1902 součástí sbírek dnešní berlínské

⁸⁰⁶ CHYTIL 1907, 131–149. Karel Chytil se od mládí pohyboval v česko-německém prostředí – výuka na universitě probíhala částečně v němčině, jeden akademický rok strávil ve Vídni, od 80. let 19. století pravidelně publikoval a přednášel v českém i německém jazyce. Přesto je při čtení studie patrné, že němčina nebyla jeho rodným jazykem. Z pravopisného i obsahového hlediska tomuto článku samozřejmě nelze nic vytknout, struktura věty a celkový způsob vyjadřování ale více odpovídá latinské syntaxi. Rozdílnost Chytilových formulací vynikne i ve srovnání s dobovými texty badatelů německého původu.

⁸⁰⁷ CHYTIL 1879, 265–270.

⁸⁰⁸ CHYTIL 1930c.

Gemäldegalerie, dříve Kaiser-Friedrich-Museum.⁸⁰⁹ I z těchto důvodů je *Madona kladská* považována za Chytilovu nejkvalitnější studii.⁸¹⁰

Ve srovnání s dalšími příspěvky Karla Chytila k českému výtvarnému umění jsou zde zcela potlačeny projevy kulturně-historické metody a článek je spíše koncipován na základě formální analýsy a ikonografického rozboru. Dobové souvislosti uměleckého díla hrají samozřejmě také svoji neopomenutelnou roli, namísto kulturně-historických úvah ale autor představil širší kontext obrazu pomocí faktů vyplývajících z heuristického výzkumu. Oproti například staršímu *Petru Parlěři*⁸¹¹ je patrný posun od předchozího přístupu k písemným pramenům, zcela pod vlivem pozitivistického způsobu uvažování, zde je Karel Chytil důkladněji interpretoval a následně uspořádal v ucelený přehled základních událostí souvisejících se vznikem obrazu a jeho následnými osudy.

Přibližně dvacetistránkové pojednání je rozděleno na dva větší celky, které přirozeně spojuje umělecké dílo samo, ale také jejich částečně apologetický charakter. Karel Chytil byl jedním z prvních „moderních“ autorů, který se *Madonou kladskou* zabýval, svůj výzkum mohl založit pouze na dochovaných archivních materiálech a formální analýse.⁸¹² První část⁸¹³ tak založil na obhajobě svého tvrzení, že na obraze zachyceným donátorem je první pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic, ve druhé polovině⁸¹⁴ se snažil pomocí konkrétních příkladů a stylové kritiky prokázat nezpochybnitelný český původ *Madony kladské* a „umělecké vlivy“, které definovaly formální podobu díla.

Celkový popis obrazu se nachází hned na první straně studie, zajímavá je zmínka o míře poškození a následného restaurování tváře Madony, vůči které se později ohradil Antonín Matějček.⁸¹⁵ Dále se Karel Chytil zabýval hlavně rozбором dílčích prvků, součástí textu je i celostranná černobílá reprodukce velmi dobré kvality.⁸¹⁶

⁸⁰⁹ BODE 1905, X; CHYTIL 1907, 132.

⁸¹⁰ MATĚJČEK 1935, 9, 10; KRÁSA 1986, 175; MAREŠOVÁ 2020, 101.

⁸¹¹ CHYTIL 1886.

⁸¹² I z pozdější odborné literatury vyplývá, že kromě krátké zprávy Wilhelma Bodeho z roku 1905 o získání *Madony kladské* do berlínské sbírky lze jako starší zdroj využít pouze lístek malíře Ludovica Bittnera, který obraz roku 1834 restauroval, a popis od Bohuslava Balbína z 60. let 17. století. Viz BALBÍN 1664; BODE 1905, X; CHYTIL 1907, 132; MATĚJČEK 1938, 54. Více umělecko-historické literatury k *Madoně kladské* se objevuje až v následujících desetiletích, viz ERNST 1912; ALBERT 1922 a dále.

⁸¹³ CHYTIL 1907, 131–140.

⁸¹⁴ CHYTIL 1907, 140–149.

⁸¹⁵ CHYTIL 1907 131–132; srov. MATĚJČEK 1938, 51–52.

⁸¹⁶ CHYTIL 1907, 134b; viz obrázek [III/V-1].

V levém dolním rohu vyobrazenou postavu adorující Pannu Marii s dítětem autor bez jakéhokoliv zaváhání ztotožnil s Arnoštem z Pardubic. Vodítkem mu byly nejen na obraze zachycené insignie arcibiskupské hodnosti – arcibiskupské pallium a berla, mitra, pontifikální kříž a rukavice, odložené na stupni Mariina trůnu [III/V-2],⁸¹⁷ vedla ho i podobnost výjevu s obdobnými vyobrazeními v miniaturách rukopisů, které s pražským arcibiskupem přímo souvisí.

Karel Chytil se nejprve zaměřil na skupinu děl, které nechal roku 1363 Arnošt z Pardubic zhotovit pro pražskou kapitolu. Shodné znaky vykazuje například klečící postava v iniciále „A“ na foliu 1v *Latinského graduálu Arnošta z Pardubic* (KK P VII)⁸¹⁸ [III/V-3]. Arcibiskup, mírně nachýlený dopředu, je zachycený v obdobném ornátu s palliem jako na *Madoně kladské* [III/V-2], na zemi odložená mitra a pontifikální kříž jsou doplněny o erb pánů z Pardubic.⁸¹⁹ V *Orationale Arnesti* (KNM XIII C 12), arcibiskupově modlitební knize, je zpodobněn ve stejné pozici, modlící se k Nejsvětější Trojici, která se zjevuje nad oltářem [III/II-16].⁸²⁰

Za účelem srovnání několika variant možných portrétů prvního pražského arcibiskupa zmínil Karel Chytil i jeho bustu v triforiu pražské katedrály [III/V-4], ovšem s dodatkem, že byla zhotovena až po Arnoštově smrti, tedy po roce 1364.⁸²¹

V životopisné části je Arnošt z Pardubic vykreslen jako velký podporovatel umění, který se ve funkci pražského arcibiskupa, ale i jako první rádce Karla IV.,⁸²² zasadil o mimořádný kulturní rozkvět Českého království. Zvláštní je zmínka o zázraku s vyobrazením Panny Marie v kladském kostele, kterou zažil jako mladý student místní farní školy při kostele sv. Jana Křtitele Jeruzalémského.⁸²³ Stejně jako množství dalších autorů považoval i Karel Chytil tuto událost za počátek Arnoštovy obzvláště hluboké úcty k Panně Marii, v literatuře se ovšem různí názory na „typ vyobrazení“ onoho původního zázračného předmětu.⁸²⁴

⁸¹⁷ CHYTIL 1907, 132.

⁸¹⁸ PODLAHA 1903, 229–231.

⁸¹⁹ CHYTIL 1907, 133.

⁸²⁰ CHYTIL 1907, 133. Možné počátky portrétního malířství v *Orationale Arnesti* zmínil K. Chytil již v *Lucemburských iluminacích*, viz CHYTIL 1885, 88, 92.

⁸²¹ CHYTIL 1907, 133.

⁸²² OTTO 1889, 772 (František Xaver KRYŠTŮFEK); CHYTIL 1907, 133.

⁸²³ „...cum essem in Glatz frequentans scholas apud Parochiam, quam regunt Hospitalarii S. Joannis Jerosolymitani...“, viz BALBÍN 1664, 27.

⁸²⁴ ROYT 1998, 51.

K. Chytil jej na základě starších pramenů považoval za sochu umístěnou na hlavním oltáři, která od něho „náhle, jako by v nelibosti odklonila hlavu“ a zpět se narovnala až po Arnoštových úpěnlivých modlitbách.⁸²⁵ Sošku se dokonce snažil ztotožnit se dvěma díly dosud uchovávanými v kladském kostele.⁸²⁶ V jiných textech je naopak zmiňován blíže nespecifikovaný mariánský obraz, který měl od mladého Arnošta odvrátit svůj zrak.⁸²⁷ Někteří autoři zmiňují pouze vidění související s Pannou Marií a s konkrétním uměleckým dílem jej vůbec nespojují.⁸²⁸

Jedním z projevů mariánské úcty Arnošta z Pardubic bylo i zavádění nových mší a zpěvů, stejně jako oslava Panny Marie prostřednictvím modliteb a písní, které byly zaznamenávány v Arnoštem zřizovaných iluminovaných sbornících.⁸²⁹ Tuto arcibiskupovu činnost K. Chytil opět spojil s jeho oblibou výtvarného umění a s obecným uměleckým rozkvětem u nás ve třetí čtvrtině 14. století. Ohlas této úcty lze dále sledovat i ve způsobu, kterým se Arnošt nechával zpodobňovat – odložené odznaky arcibiskupské hodnosti vyjadřují nejen jeho pokoru před Matkou Boží, ale také touhu vzdát se úřadu a sloužit pouze Bohu a Panně Marii.⁸³⁰

V rámci této části textu K. Chytil stanovil i možnou dataci *Madony kladské*. Srovnáním celkové zakladatelské a donátorské činnosti Arnošta z Pardubic s výstavbou dnes již neexistujícího augustiniánského kláštera v Kladsku⁸³¹ konstatoval, že obraz mohl být „sotva namalován před rokem 1350, ale také ne o mnoho později“.⁸³²

⁸²⁵ Doslova „...die am Altar stehende Figur der Mutter Gottes plötzlich den Kopf gleichsam im Unwillen von ihm abwandte...“. Viz CHYTIL 1907, 136–137; HLEDÍKOVÁ 2008, 20.

⁸²⁶ CHYTIL 1907, 136–137.

⁸²⁷ CHALOUPECKÝ 1941, 23; ROYT 2002, 55.

⁸²⁸ VYSKOČIL 1947, 183–184. V Balbínově knize z roku 1664, který cituje původní text Arnošta z Pardubic, je dané dílo označeno pouze termínem „*imago*“ a ani z následného popisu události nelze vyčíst, o jaký předmět se jedná – „...accidit quod inspexi imaginem, quae ibidem erat super altari majori Beatae MARIAE semper Virginis, et statim sine aliqua mora subito, et celerrime facies Imaginis Venerabilis Virginis, et matris DEI MARIAE, valde indignanter, et iracunde se a me avertit...“ Viz BALBÍN 1664, 27–28.

⁸²⁹ CHYTIL 1907, 138–139.

⁸³⁰ CHYTIL 1907, 136–137; STEJSKAL 1978, 64; ROYT 2002, 55–56. Další historici umění pokládali za projev arcibiskupovy pokory také užití výrazné hieratické perspektivy, kdy je postava Arnošta z Pardubic na obraze *Kladské madony* zpodobněna ve výrazně menším měřítku, než Panna Marie a andělé. Viz STEJSKAL 1978, 64.

⁸³¹ CHYTIL 1907, 136–137; STEJSKAL 1978, 64.

⁸³² „Es konnte kaum vor 1350, aber auch nicht viel später entstanden sein“, viz CHYTIL 1907, 138; MATĚJČEK 1938, 53; MATĚJČEK / PEŠINA 1955, 52; PEŠINA 1984, 364. Pozdější literatura předpokládá, že obraz vznikl po roce 1344, viz SUCKALE 1994, 737; HLOBIL 1998, 218; ROYT 1998, 51.

Následující pasáže se zabývají stylovým zařazením díla, které autor srovnával především se soudobými příklady z oblasti knižní a deskové malby a na jejich základě se snažil blíže definovat rozsah zejména „italských a francouzských vlivů“ na české výtvarné umění poloviny 14. století.⁸³³

Stejně jako řada pozdějších badatelů, i Karel Chytil se postupně dobral konstatování, že umělecké ztvárnění *Madony kladské* je důsledkem kombinace, užší provázanosti těchto „vlivů“.⁸³⁴ Zároveň si jako první povšiml byzantizující typiky Madoniny tváře, která se do českého prostředí zřejmě dostala prostřednictvím italské deskové malby,⁸³⁵ a obraz tak propojil se starší *Madonou mosteckou* [III/V-5].⁸³⁶ Tyto „italskobyzantské rysy“, patrné i na motivu Ježíškovy zdobné košilky, kolobionu,⁸³⁷ následně dovedl až k *Madoně březnické* z poloviny 90. let 14. století [III/VI-6].⁸³⁸

Za projev čistě italských uměleckých tendencí označil především celkové pojetí díla a jeho kompozici. Jak uvádí B. Balbín ve svém životopisu Arnošta z Pardubic, ještě v polovině 17. století byla *Madona kladská* hlavním obrazem triptychu, ústřední motiv tak obklopovala dvě křídla sestávající dohromady ze čtyř menších obrazů (snad se jednalo o výjevy Narození Krista, Obětování v chrámu, Útěk do Egypta a Dvanáctiletý Ježíš v chrámu).⁸³⁹ Toto uspořádání vysvětluje „převýšený formát obrazu“⁸⁴⁰, ale také podle K. Chytila dokládá návaznost na italské vzory podobných obrazových cyklů, například od Simona Martiniho nebo Duccia [III/VI-7].⁸⁴¹

Podstatu charakteru *Madony kladské* však Karel Chytil hledal v podnětech z francouzského deskového i knižního malířství první poloviny 14. století, v kombinaci s dobovými mariánskými texty. Odkázal se tak nejen na Píseň písní, ale i sbírky hymnů

⁸³³ CHYTIL 1907, 140–149.

⁸³⁴ KRÁSA 1986, 175.

⁸³⁵ MATĚJČEK 1938, 16; MATĚJČEK / PEŠINA 1955, 52; STEJSKAL 1978, 64–65; ROYT 2002, 53; HLAVÁČKOVÁ 2019, 373.

⁸³⁶ K podobnosti *Madony kladské* s *Madonou mosteckou* viz MATĚJČEK 1938, 16, 44

⁸³⁷ ROYT 2002, 56; někde uváděný jako „chiton“, viz CHLUMSKÁ 2006, 26.

⁸³⁸ CHYTIL 1907, 141; MATĚJČEK 1938, 165; STEJSKAL 1978, 64–65; ROYT 2002, 56.

⁸³⁹ BALBÍN 1664, 310–311; CHYTIL 1907, 137–138; MATĚJČEK 1938, 52; ROYT 1998, 52; srov. s pravděpodobně mylnou rekonstrukcí od Roberta Suckaleho, viz SUCKALE 1994.

⁸⁴⁰ „... die stark überhöhte Form des Bildes...“, viz CHYTIL 1907, 131, 138.

⁸⁴¹ Viz CHYTIL 1907, 148. Působení „italského vlivu“ je podle dalších badatelů možné pozorovat ve způsobu umístění dítěte na Mariině klíně – to již není, podle byzantských vzorů, umístěno plně na ose s trůnicí Madonou, naopak se přesouvá na její pravý bok, viz ROYT 2002, 56.

a chvalozpěvů, jako byly již zmíněné *Orationale Arnesti* nebo *Laus Mariae Konráda z Haimburku* (KNM XVI D 13). Ty se také dále propsaly i do ikonografie obrazu.⁸⁴²

Následující část studie je založena na analýse dílčích motivů, ikonografických i stylových, kterým se autor snažil přiřadit správný původ, dohledat jejich základní genezi a vysvětlit je v kontextu českého středověkého umění. Prvním takovým příkladem je Madonina liliová koruna – typ, který se pod vlivem Francie objevuje v českých iluminacích od počátku 14. století a lze ho doložit i v *Pasionálu abatyše Kunhuty* (NK XIV A 17) [III/V-8].⁸⁴³ Obdobně se vyjádřil i k možným projevům dobové módy, které dále částečně propojil s příjezdem Blanky z Valois a jejího doprovodu do Prahy v polovině 40. let 14. století.⁸⁴⁴

Převažující francouzské tendence se Karel Chytil snažil zdůraznit rozbořením architektury Mariina trůnu. V jeho formách a typu konstrukce nespatořoval inspiraci italským uměním, popřel vliv Giotta a jeho školy a naopak předpokládal, že na jeho podobu působily francouzské slonovinové řezby. Malířova snaha o vyjádření prostoru obrazu by podle K. Chytila rovněž měla vycházet z Francie, stejně jako v případě iluminací *Laus Mariae* nebo *Liber Viaticu* (KNM XIII A 12).⁸⁴⁵ Stejně principy perspektivy by se ve francouzských iluminacích měly objevovat ještě na počátku 15. století.⁸⁴⁶

Při hledání stylových východisek tedy Karel Chytil došel spíše k odlišným závěrům než jiní historici umění v pozdějších desetiletích, tyto nesrovnalosti ale částečně objasnil A. Matějček, když *Madonu kladskou* označil za dílo „překonávající jednostrannou závislost na italském malířství“, a které, kromě převažující italské inspirace, projevuje i „nepopíratelný jistý francouzský přízvuk“.⁸⁴⁷

⁸⁴² I vzhledem ke lvím figurám motiv Mariina trůnu odkazuje na trůn Šalamounův a Panna Marie je tak zobrazena jako Trůn moudrosti. Viz CHYTIL 1907, 141, 143; KRÁSA 1986, 175; ROYT 2002, 56.

⁸⁴³ CHYTIL 1907, 142; MATĚJČEK 1938, 52.

⁸⁴⁴ CHYTIL 1907, 142. Tezi o francouzském původu oděvů na obraze, včetně způsobu zachycení drahých látek a motivu roušky na Mariině hlavě zopakoval ještě A. Matějček, pozdější badatelé právě tyto projevy považují za důsledek „vlivů z Itálie“. Viz MATĚJČEK 1938, 52; srov. PEŠINA 1978, 25; STEJSKAL 1978, 62; PEŠINA 1984, 364.

⁸⁴⁵ CHYTIL 1907, 143. Novější odborná literatura spatřuje v architektuře trůnu Panny Marie naopak zásadní přínos italského deskového malířství s tradicí odvíjející se od konce Duecenta. *Madona kladská* by měla být prvním dílem, které do českého prostředí poprvé uvedlo typ Madony trůnící mezi „etážovitě seskupenými asistujícími anděly“. Viz PEŠINA 1978, 25; STEJSKAL 1978, 64; PEŠINA 1984, 364.

⁸⁴⁶ CHYTIL 1907, 143–144.

⁸⁴⁷ MATĚJČEK 1938, 16.

Z konkrétních českých uměleckých děl, která vykazují shodný charakter, zmínil K. Chytil kromě *Antependia z Pirny*⁸⁴⁸ [III/V-9] především *Vyšebrodský oltář* a uvedl tak *Madonu kladskou* do stejného kontextu, v jakém je obraz uváděn i dnes.⁸⁴⁹ Největší míru podobnosti shledal s Pannou Marií z vyobrazení Klanění tří králů *Vyšebrodského oltáře* [III/V-10], a to jak ve figurálních detailech, tak ve způsobu utváření draperie.⁸⁵⁰

Jak již bylo naznačeno v úvodu podkapitoly, text o *Madoně kladské* splňuje všechny náležitosti formální analýsy v širším smyslu. Karel Chytil pomocí této metody, i s využitím heuristické a kritické práce s písemnými prameny, objasnil jak původ díla, tak jeho stylový a ikonografický základ. Zároveň je v jeho způsobu uvažování možné spatřovat počátky přejímání stylové kritiky Vídeňské školy dějin umění – proměně Chytilovy metody na přelomu prvních dvou desetiletí 20. století bude věnováno více prostoru v následující části. Jde o kapitolu o Antikristovi a navazující přehled vývoje Chytilovy metody od začátku 20. století do roku 1918.

3.6. Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese (1918)

Touto obsáhlou, v mnoha ohledech výjimečnou syntézou Karla Chytila se těžiště zájmu této práce přesouvá do prvních dvou desetiletí 20. století. Třebaže se *Antikrist*⁸⁵¹ metodou i zvoleným tématem spíše vymyká obvyklému Chytilovu směřování či způsobu práce (důvody pro toto tvrzení rozvedu v následujících odstavcích), přesto se jedná o důležitý mezník při sledování proměn jeho uvažování o umělecko-historickém materiálu.

I když se více než desetiletá prodleva mezi publikováním *Vývoje jagellonských miniatur*⁸⁵² a *Madony kladské*⁸⁵³ a stejně dlouhá doba k vydání *Antikrista* může jevit jako příliš velká, při bližším pohledu na Chytilovu bibliografii⁸⁵⁴ je zřejmé, že se v tomto období skutečně jedná o jediná zásadnější díla věnující se českému středověkému umění.

⁸⁴⁸ CHYTIL 1907, 146–147. Mělo by se jednat o první uvedení tohoto díla do kontextu české deskové malby a do okruhu Mistra Vyšebrodského oltáře, viz KRÁSA 1986, 175.

⁸⁴⁹ CHYTIL 1907, 147–149; ERNST 1912, 10; MATĚJČEK 1938, 52–53; PEŠINA 1984, 364 a další badatelé.

⁸⁵⁰ CHYTIL 1907, 148.

⁸⁵¹ CHYTIL 1918a, rukopis práce se nachází v Archivu Univerzity Karlovy, viz POZŮSTALOST AUK, karton 7.

⁸⁵² CHYTIL 1896a.

⁸⁵³ CHYTIL 1907, 131–149.

⁸⁵⁴ WIRTH 1918, 8–11; WIRTH 1928, 4.

V řadě studií pojednával o již dříve otevřených tématech, například o problematice Petra Parlěře a jeho pokračovatelů⁸⁵⁵ nebo o českém a moravském knižním malířství,⁸⁵⁶ množství textů je i na počátku 20. století věnováno pražskému Umělecko-průmyslovému museu.⁸⁵⁷ Významnou kapitolou je samozřejmě umění rudolfinské éry, kterým se začal zabývat v roce 1904 v souvislosti s velkou výstavou v Umělecko-průmyslovém museu.⁸⁵⁸

Mimo tyto větší tematické bloky byla Chytilova tvorba od konce 90. let do konce první světové války spíše roztržitější, badatelskou práci ale provázely zásadní změny v profesní dráze. Již roku 1897 byl jmenován docentem, roku 1904 pak mimořádným profesorem dějin umění na Filosofické fakultě Karlo-Ferdinandovy univerzity a o sedm let později profesorem řádným.⁸⁵⁹ Průběžně předsedal Archeologické komisi při České akademii císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, v roce 1913 založil *Kruh pro pěstování dějin umění*.⁸⁶⁰ V předválečných letech se stále více věnoval aktivitám souvisejícím s rozvojem dnešního Ústavu pro dějiny umění, i z tohoto důvodu roku 1911 po více než třiceti letech definitivně opustil Umělecko-průmyslové museum.⁸⁶¹

Již Antonín Matějček v Chytilově nekrologu z listopadu 1934 poznamenal, že toto přibližně dvacetiletí je obdobím zásadní proměny způsobu uvažování Karla Chytila o umělecko-historickém materiálu i o formách a stylu psaní odborných statí nebo větších prací.⁸⁶²

Příčinu výše popsané roztržitosti, roztěkanosti Chytilovy badatelské činnosti na přelomu 19. a 20. století shledal A. Matějček v jeho vědecké a spíše metodologické krizi.⁸⁶³ Do té doby K. Chytil většinu svých studií postupně komponoval na základě kombinace pozitivismu s prvky kulturně-historické metody, kdy „*osy a pevné body umělecko-historických konstrukcí*“ tvořila hlavně zjistitelná, bezpečně ověřitelná

⁸⁵⁵ CHYTIL 1897a 441–444; CHYTIL 1901b, 121–139; CHYTIL 1903b.

⁸⁵⁶ CHYTIL 1898a, 231–235; CHYTIL 1898b; CHYTIL 1904b, 122–129; CHYTIL 1906; CHYTIL 1918b, 93–101.

⁸⁵⁷ Nezmiňuji katalogy dílčích výstav, na kterých se v těchto letech částečně jako ředitel instituce podílel, ale texty zabývající se účelem a činností musea samotného. Viz CHYTIL 1897b; CHYTIL 1909; CHYTIL 1911a, 12–20.

⁸⁵⁸ CHYTIL 1904a; WIRTH 1935, 325.

⁸⁵⁹ MATĚJČEK 1935, 11; MATOUŠ 1959, 189–190; KRÁSA 1986, 173.

⁸⁶⁰ MATĚJČEK 1935, 11.

⁸⁶¹ MATĚJČEK 1935, 11; MATOUŠ 1959, 189–190; KRÁSA 1986, 173.

⁸⁶² MATĚJČEK 1935, 9–11.

⁸⁶³ MATĚJČEK 1935, 10.

historická data vyplývající z písemných pramenů.⁸⁶⁴ Stejně tak se příležitostné zapojení formální analýzy spíše opíralo o již známé skutečnosti, než že by její závěry přinášely nové poznatky.⁸⁶⁵ Pro tuto fázi je také příznačné, že si Karel Chytil volil převážně již zpracované, nebo relativně známé náměty – rozhodně se nijak často neuchyloval k látce zcela anonymní, „*mluvící jen svou podstatou formální a slohovou*“.⁸⁶⁶

Právě v případě děl zařaditelných pouze na základě formální analýzy Chytilova dosavadní metoda selhávala.⁸⁶⁷ Logicky již nebylo možné dohledat relevantní historické zprávy a s jejich pomocí rekonstruovat kulturně-historické okolnosti, které vznik a pozdější osudy daného umělecké díla objasňovaly. Začal proto vědomě sledovat soudobé tendence v metodách dějin umění, a hlavně podle příkladu druhé generace Vídeňské školy dějin umění, v té době v čele s Franzem Wickhoffem a Aloisem Rieglem, si postupně osvojil postupy stylové kritiky.⁸⁶⁸

Je důležité zmínit, že „stará“ metoda Karla Chytila rozhodně nebyla důvodem ke kritice, naopak zcela přirozeně vyplývala z doby a prostředí, které ho na počátku badatelské dráhy přímo formovaly. Jeho generace, nastupující v průběhu 80. let 19. století, byla stále velmi silně ovlivněna historismem, obor byl do značné míry propojen s kulturní historií,⁸⁶⁹ a i vlivem učitelů jako byl Otakar Hostinský nebo Miroslav Tyrš, směřovaly pražské dějiny umění také k estetice. Positivismus, poprvé více uplatněný až Karlem Chytilem a jeho vrstevníky, tak představoval první krok k celkovému zvědečtění dějin umění a jejich výraznějšímu oddělení od kulturní historie.⁸⁷⁰

⁸⁶⁴ MATĚJČEK 1935, 10.

⁸⁶⁵ Jak bylo patrné na výše popsaných textech, Chytilova formální analýza se, v případě deskového a knižního malířství, opírala o ikonografii zobrazení, typ kompozice a Morelliho metodu. U architektury lze rozpoznat snahu o vystihnutí jejího základního charakteru. Jakkoliv jsou tyto postupy dnešním pohledem snad ne zcela dostatečné, rozhodně prokazují zájem o formální a často i technickou stránku uměleckého díla.

⁸⁶⁶ V rozporu s tímto hodnocením A. Matějčka může být například objevení *Antverpské bible*, tu zasadil do kontextu i v té době celoevropsky známých rukopisů z dvorského okruhu Václava IV. Stejně tak je v mnohém průkopnická jeho první studie o Petru Parléři, její význam ale spočívá hlavně v pozitivistickém uspořádání písemných pramenů. Viz podkapitoly 3.2. a 3.3.; MATĚJČEK 1935, 10. Nicméně i Zdeněk Wirth konstatoval, že Chytilova metoda zpočátku směřovala „*k vysvětlení uměleckého díla, jeho autora, doby vzniku a myšlenkového i věcného obsahu z pomůcek historických, literárních a archivních a přezírala důležitost tvarové analýzy*“, viz WIRTH 1934, 662.

⁸⁶⁷ MATĚJČEK 1935, 10.

⁸⁶⁸ Prvním zásadním projevem tohoto přístupu je studie Maxe Dvořáka o iluminátorech Jana ze Středy z roku 1901. Viz DVOŘÁK 1901b, 35–126.

⁸⁶⁹ Důsledkem tohoto směřování je i Chytilův celoživotní obdiv k Jacobu Burckhardtovi, více v podkapitole 2.2.

⁸⁷⁰ MATĚJČEK 1935, 3–5.

Odklon od způsobu uvažování typického pro přelom 3. a 4. čtvrtiny 19. století není vůbec samozřejmý, naopak „slouží ke cti Chytilovi, že neváhal se přeučovati a prohlubovati své studium metodou novou“.⁸⁷¹ Postupně tedy začal upouštět od širších rámců kulturních a historických souvislostí a soustředil se na prohlubování a zpřesňování formální analýsy uměleckých děl. První projevy lze pozorovat v německy psané studii o *Madoně Kladské* z roku 1907,⁸⁷² považované za jedno z jeho nejkvalitnějších děl,⁸⁷³ za vrchol proměny pak A. Matějček označil rozsáhlou publikaci *Památky českého umění iluminátorského* z roku 1915.⁸⁷⁴ Zde Karel Chytil propojil postupy historické i „slohově-kritické metody“, a výsledkem jeho precizního a moderního vědeckého přístupu je publikace srovnatelná s nejlepšími evropskými studii počátku 20. století.⁸⁷⁵ Dokládá zároveň nesmírné prohloubení a rozšíření Chytilova povědomí o českých i zahraničních uměleckých památkách.⁸⁷⁶

Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese zároveň vychází v době, kdy se K. Chytil věnuje především dílčím, analytickým studiím, nově osvojenou stylovou kritiku uplatňuje nejvíce ve spisech o architektuře a stavebním vývoji Prahy, a také v období, kdy se výrazněji projevuje jeho zájem o památkovou péči.⁸⁷⁷

Rozsáhlá, velmi obsáhlá, v základu ikonografická syntéza, která na prostoru osmi kapitol pojímá studie z oblasti teologie, dějin náboženství, historie, kulturní i politické historie a výtvarného umění, se tak v kontextu soudobých badatelských zájmů Karla Chytila zjevuje poněkud nečekaně. Jakkoliv je *Antikrist* nepochybně přínosný pro dějiny umění, tak bych ho osobně označila spíše za práci historickou, či kulturně historickou. I když jeho struktura pomyslně směřuje k rozboru vývoje zobrazení Krista a Antikrista⁸⁷⁸ v českém středověkém knižním malířství, tyto pasáže se zdají více jako přirozené dodatky

⁸⁷¹ MATĚJČEK 1935, 10.

⁸⁷² CHYTIL 1907, 131–149; viz MATĚJČEK 1935, 9, 10.

⁸⁷³ KRÁSA 1986, 175; MAREŠOVÁ 100–101.

⁸⁷⁴ CHYTIL 1915a; viz MATĚJČEK 1935, 10–11.

⁸⁷⁵ MATĚJČEK 1935, 10–11; KRÁSA 1986, 175.

⁸⁷⁶ KRÁSA 1986, 175.

⁸⁷⁷ Viz CHYTIL 1911b, 209–215; CHYTIL 1912a, 366–372; CHYTIL 1912b, 39–48; CHYTIL 1915b, 6–18; CHYTIL 1916.

⁸⁷⁸ Karel Chytil *Antikrista* vnímal zcela v souladu s dnešními výklady. Jedná se o protivníka, odpůrce Krista, který má jeho opačné vlastnosti a bude se ho snažit napodobit. Před druhým příchodem Krista, parusí, přijde na svět i on. Jako falešný prorok bude tvrdit, že on je Kristem a jeho snahou bude ovládnout svět. CHYTIL 1918a, 1–2; ROYT 2021, 65.

z dějepisu umění, které dotváří i jinak neskonale komplexní, plastický pohled na jednu z významných a velmi specifických kapitol českých dějin, tedy období husitství.⁸⁷⁹

Okolnosti vzniku publikace a její poměrně složitou cestu ke konečnému vydání objasnil autor v úvodu.⁸⁸⁰ Již v předchozích částech této bakalářské práce byl několikrát zmíněn Chytilův zájem o ikonografii, vývoj zobrazování daných námětů a jejich porovnávání napříč historickými etapami i odlišnými kulturními prostředími. Není tedy překvapivé, že v průběhu let dokázal sesbírat množství různorodého materiálu. K jeho uspořádání a pozdějšímu vydání v ucelené studii se rozhodl roku 1915, v souvislosti s pořádáním výroční výstavy k úmrtí mistra Jana Husa v Museu království českého.⁸⁸¹

K. Chytil práci dokončil v říjnu 1916, z důvodu probíhající války byla ale plně dotištěna až v červnu 1918. Sám ovšem doznal, že muselo dojít k množství ústupků a výsledná podoba publikace, hlavně „*umělecká úprava knihy*“, zřejmě nebyla zcela podle jeho původních představ.⁸⁸²

Odlíšnost celé studie spočívá hlavně v jejím základním zaměření – z pohledu dějin umění se sice jedná o objasnění motivu Antikrista v husitských textech a iluminacích, primárním zájmem Karla Chytila ale bylo vystihnout proměny vnímání antiparalel či antithesí Krista a Antikrista v evropském křesťanském prostředí v průběhu celého středověku.⁸⁸³

Husitské vnímání motivu Antikrista tak vnímal v přirozené a přímé návaznosti na starší úvahy i filosoficko-teologická díla. Jejich projevy sledoval K. Chytil nejen ve výtvarném umění a krásné literatuře, ale i v celkovém kulturním nastavení společnosti nebo dobové politice. Tento způsob uvažování, jakkoliv je zcela logický, snad zároveň reflektuje typický přístup, který byl od konce 90. let 19. století pěstován Vídeňskou školou dějin umění.⁸⁸⁴ Vlastně teoretickému základu problematiky jsou věnovány první tři kapitoly a přímo autor dodal, že v nich zaujal spíše historické stanovisko – ovšem s přísným

⁸⁷⁹ KRÁSA 1986, 175–176.

⁸⁸⁰ CHYTIL 1918a, III–VI.

⁸⁸¹ Karel Chytil byl jedním z pořadatelů výstavy, zároveň se podílel na vydání katalogu. K tématu přednesl i dvě přednášky – O ideji Antikrista ve středověku a husitských obrazných antithesích a Antikrist v umění středověku. Pozdější badatelé zároveň ve volbě tématu studie spatřovali hlubší souvislost s tehdejšími děním, kdy Karel Chytil propojil apokalyptické téma s dobou probíhající první světové války. Viz CHYTIL 1915c; CHYTIL 1918a, V; KRÁSA 1986, 175–176.

⁸⁸² CHYTIL 1918a, V.

⁸⁸³ CHYTIL 1918a, III.

⁸⁸⁴ CHYTIL 1918a, IV; viz KRAMÁŘ 1910, 110.

vědeckým odstupem, kdy se jako jeden z prvních badatelů dokázal odpoutat od tradičních teologických výkladů.⁸⁸⁵

Po prvních třech kapitolách, I. *Antikrist v naukách středověku do středu XIV. století*,⁸⁸⁶ II. *Zápasy mezi mocí papežskou a světskou za XI.–XIV. stol. a schisma; Kurie papežská a oposice v církvi*⁸⁸⁷ a III. *Antikrist v umění XI.–XIV. věku A) V pěkné literatuře; B) Umění výtvarné*,⁸⁸⁸ kde jsou české poměry a události zmiňovány pouze v kontextu celoevropského vývoje,⁸⁸⁹ následuje blok kapitol věnovaný výlučně českému prostředí.

První „česká“ kapitola, IV. *Antikrist v učení Miliče, Matěje z Janova, Wiklifa a Husa*,⁸⁹⁰ je zároveň poslední částí, kde K. Chytil uplatnil „postup pragmatický a genetický“,⁸⁹¹ tedy v podstatě klasickou heuristickou metodu shromažďující data z písemných pramenů a prezentující ucelené závěry z nich vycházející. Další kapitoly, V. *Tabulae Christi et Antichristi*,⁸⁹² VI. *Anatomie Antikrista a výklady Zjevení sv. Jana*⁸⁹³ a VII. *Antikrist u Chelčického a traktáty s obrazy proti duchovenstvu*,⁸⁹⁴ vychází více z Chytilova vlastního bádání.⁸⁹⁵

Poslední kapitola, VIII. *Luther a Cranachův Passional Cristi und Anticristi*,⁸⁹⁶ opět vrací téma do širšího evropského kontextu, zároveň přirozeně navazuje na předchozí části.⁸⁹⁷ Studie sice není uzavřena celkovým shrnutím, přehledem probádané látky a nově objevených skutečností, vzhledem k charakteru jednotlivých kapitol, které jsou v zásadě koncipovány jako samostatné tematické okruhy, to však ani není potřeba – souhrn základních poznatků se navíc nachází na konci každé z nich.

Jak bylo nastíněno v předchozích odstavcích, nejvíce prostoru sice není věnováno výtvarnému umění a ikonografickým cyklům, jsou ale důležitou součástí této publikace

⁸⁸⁵ I v pozdější literatuře je vyzdvihován Chytilův odklon od dosud obvyklého dogmatického hlediska, kterým byl motiv Antikrista v dějinách i výtvarném umění vykládán. Viz CHYTIL 1918a, IV; KRÁSA 1986, 175–176.

⁸⁸⁶ CHYTIL 1918a, 1–32.

⁸⁸⁷ CHYTIL 1918a, 33–53.

⁸⁸⁸ CHYTIL 1918a, 54–71; 71–114.

⁸⁸⁹ CHYTIL 1918a, III.

⁸⁹⁰ CHYTIL 1918a, 115–138.

⁸⁹¹ CHYTIL 1918a, IV.

⁸⁹² CHYTIL 1918a, 139–172.

⁸⁹³ CHYTIL 1918a, 173–184.

⁸⁹⁴ CHYTIL 1918a, 185–205.

⁸⁹⁵ CHYTIL 1918a, IV.

⁸⁹⁶ CHYTIL 1918a, 206–221.

⁸⁹⁷ CHYTIL 1918a, III.

a průběžně se prolínají všemi tématy. Pro pochopení „*husitských obrazných antithesí*“ a základních typů výtvarných cyklů, se kterými Karel Chytil následně pracuje, je zásadní několik prvních stran úvodní kapitoly.⁸⁹⁸

„*Obrazné antithese*“ zařadil K. Chytil mezi výtvarné cykly vznikající výhradně v souvislosti s křesťanských středověkým uměním.⁸⁹⁹ Stejně jako cykly ilustrativní, personifikační, alegorické nebo typologické pracují s biblickou, křesťanskou ikonografií. Podstatu antithesí / antiparalel objasnil hlavně v kontrastu s takzvaným typologickým paralelismem – konceptem zdůrazňujícím souvislosti mezi událostmi Starého a Nového zákona. Nejčastějším námětem bývají významné momenty ze života Ježíše Krista, kterým jsou přisouzeny obvykle ustálené předobrazy, tedy antetypy.⁹⁰⁰ Takovéto cykly nejsou ve středověkém výtvarném umění a literatuře nijak vzácné, a kromě dekorativní úlohy měly většinou také roli didaktickou.⁹⁰¹

V opozici k typologickému paralelismu stojí právě antithese / antiparalely. Místo předobrazů jsou zde vedle sebe kladeny osoby, pojmy nebo vlastnosti, které si plně odporují.⁹⁰² Zároveň Karel Chytil zmínil i specifické příklady, kdy si dvojice může být zároveň antetypem i antithesí – například u pojmů synagoge a ecclesia (na počátku je jedno druhému předobrazem, pro dobu husitskou byl naopak jejich kontrast ústředním tématem⁹⁰³), či v případě ctností a neřestí.⁹⁰⁴

Počátky centrální antithese této studie, zobrazení Krista a Antikrista, vyvodil K. Chytil z detailní analýzy epištol sv. Jana a sv. Pavla, ze Zjevení sv. Jana a výroků a vizí starozákonních proroků, hlavně Daniela, Ezechiela a Izajáše. Následující pasáže jsou pak věnovány významným křesťanským filosofům a teologům od doby raného

⁸⁹⁸ Je zvláštní, že zatímco v případě typologických cyklů se K. Chytil odkazoval na soudobé výzkumy a znovu obnovený zájem o tuto problematiku, především ve francouzském a německém prostředí, u antithesí žádnou odbornou literaturu nevedl. Viz MÁLE 1908; PERDRIZET 1908.

⁸⁹⁹ Na rozdíl od mnohem staršího způsobu výkladu pomocí alegorického uvažování, užívaného již ve Starověkém Řecku. Viz ROYT 2021, 287.

⁹⁰⁰ CHYTIL 1918a, 1; ROYT 2007, 291–292; ROYT 2021, 284.

⁹⁰¹ Zobrazení cyklů podle typologického paralelismu je například časté v rukopisech typu *Biblia pauperum* nebo *Speculum humanae salvationis*. Ve výtvarném umění jsou typickým příkladem malby v Emauzském klášteře Na Slovanech. Viz CHYTIL 1918a, 1; ROYT 2007, 292–295; KUBÍNOVÁ 2016, 48; ROYT 2021, 286, 289.

⁹⁰² V novější terminologii stojí na jedné straně teze, tedy skutečnost představující v daném kontextu dobro, a v kontrastu s ní je uvedena antiteze. Termíny Karla Chytila mohou být poněkud matoucí, jejich podstata je ale stejná. Viz CHYTIL 1918a, 1; ROYT 2021, 284.

⁹⁰³ CHYTIL 1918a, 1; ROYT 2021, 285.

⁹⁰⁴ CHYTIL 1918a, 1.

křesťanství až po 15. století, kteří svými myšlenkami zásadně přispěli k proměně vnímání Antikrista a tím ovlivnili i způsoby jeho zobrazování.⁹⁰⁵

Z názvu i struktury práce je zřejmé, že za vrcholné období užívání antithesí Krista a Antikrista v literatuře⁹⁰⁶ a výtvarném umění považoval K. Chytil především dobu husitství.⁹⁰⁷ Z předchozích fází pracoval především s popisy „*ilustrovaných cyklů Antikristických*“, u kterých rozlišoval dva druhy – cykly apokalyptické a biografické. Jako příklad děl z 12. a 14. století zvolil *Hortus deliciarum* a *Velislavovu bibli* (NK XXIII C 124).⁹⁰⁸

Hortus deliciarum [III/VI-1], rukopis vznikající mezi 60. a 80. lety 12. století, byl encyklopedickým kompendiem zahrnujícím veškeré dosavadní vědění.⁹⁰⁹ Dílo uchovávané v knihovně ve Štrasburku bohužel podle roku 1870 požáru.⁹¹⁰ Jeho autorkou a zároveň i iluminátorkou byla Herrada z Landsbergu, abatyše významného kláštera sv. Odila v Alsasku.⁹¹¹ Na rozdíl od řady dalších studií z 19. a počátku 20. století se Karel Chytil soustředil výhradně na znázorněný cyklus „*vita Antichristi*“ a dále se odkázal na odbornou literaturu.⁹¹² Výjevy ze života Antikrista přesto shledal jako nepříliš četné, ocenil spíše citace starších filosofů a teologů. Neopomněl vyzdvihnout skutečnost, že se jedná o jedno z nejstarších vyobrazení takového cyklu.⁹¹³

Rozsáhlejší pasáž je věnována zobrazením z *Velislavovy bible* [III/II-4] [III/II-5] [III/II-6].⁹¹⁴ Tomuto rukopisu se K. Chytil poprvé věnoval již v *lucemburských miniaturách*,⁹¹⁵ a i když i v této práci zastával Vocelovu dataci, tedy že se jedná o dílo z přelomu 13. a 14. století, u některých výjevů připustil úpravu z druhé poloviny 14. století.⁹¹⁶

⁹⁰⁵ Hlavně v těchto částech se K. Chytil věnoval i jiným motivům než antithesím, jako třeba proměně představ o apokalypse nebo reflexím schizmatu a s tím souvisejícím způsobům vnímání církevních hodnostářů i panovníků. CHYTIL 1918a, 1–32.

⁹⁰⁶ Zajímavá je obsáhlá pasáž věnující se středověkým divadelním hrám s tematikou Antikrista, například *Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi* z 12. století. CHYTIL 1918a, 54–71.

⁹⁰⁷ Z doby před začátkem 15. století Karel Chytil zmínil například i cyklus nástěnných maleb s tematikou Apokalypsy v menší věži hradu Karlštejna. CHYTIL 1918a, 108–109, 183–184.

⁹⁰⁸ CHYTIL 1918a, 71.

⁹⁰⁹ BAGNALL YARDLEY 1986, 19.

⁹¹⁰ Není jisté, zda byl zmíněný rukopis originál nebo pozdější opis přibližně z poloviny 13. století. CHYTIL 1918a, 71, 72. Zároveň se odkázal na starší francouzskou studii, viz MARIGNAN 1910.

⁹¹¹ ENGELHARDT 1818, 8; ROYT 2007, 293.

⁹¹² ENGELHARDT 1818; JANITSCHKEK 1890.

⁹¹³ CHYTIL 1918a, 71–73; ROYT 2021, 65.

⁹¹⁴ CHYTIL 1918a, 73–80.

⁹¹⁵ CHYTIL 1885, 3.

⁹¹⁶ CHYTIL 1918a, 73–74; viz VOCEL 1871a, 161–179; VOCEL 1871b.

Oproti *Hortus deliciarum* je Antikristův životopis ve *Velislavově bibli* ucelenější a začíná jeho Zvěstováním a Narozením [III/VI-2]. Právě zde se objevuje nezvyklý motiv, kdy je Antikristovu narození přítomen jak ďábel jako „obsterix“, tedy v roli porodní báby,⁹¹⁷ tak strážný anděl. Ten měl být vyslaný na Antikristovu ochranu, po Antikristově vzepření bude součástí jeho obžaloby. V dalším ději se ale anděl již nevyskytuje.⁹¹⁸ Cyklus je ukončen stavbou jeruzalémského chrámu a není tedy ukončen – i když některé další scény je možné nalézt u obrazů Apokalypsy.⁹¹⁹

Z dalších rukopisů s „*kolorovanými kresbami*“ Antikrista zmínil Karel Chytil například vídeňský rukopis ze 70. let 15. století, *cestopis Jana z Mandevilly* (ÖNB cod. 2838) [III/VI-3]. Motiv Antikrista je zde zapojen do ilustrací fantaskních, bájných příběhů líčených v knize.⁹²⁰

Nejvíce prostoru je nepochybně věnováno iluminacím dvou rukopisů českého původu z konce 15. století, *Jenského* (KNM IV B 24) [III/VI-4] a *Göttingenského kodexu* (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 2° Cod. Ms. theol. 182) [III/VI-5]. Jak popsal sám Karel Chytil v předmluvě *Antikrista*, těmito dvěma díly se zabýval již delší dobu⁹²¹ – několik komentářů k ikonografii jejich výjevů lze nalézt i ve *Vývoji jagellonských miniatur*.⁹²² Rukopisy mu byly dobře známé, orientoval se ve starší literatuře o nich napsané,⁹²³ ale výrazněji se na ně začal soustředit až po roce 1902, kdy měl možnost díla osobně prostudovat díky jejich dočasné zápůjčce do Českého musea.⁹²⁴

Již ve starších textech označoval oba rukopisy za „*husitská zrcadla lidského spasení*“,⁹²⁵ jejichž základem jsou obrazné antithese Krista a Antikrista, odkazující na „*počínání*

⁹¹⁷ CHYTIL 1918a, 75; PRAŽÁK / NOVOTNÝ / SEDLÁČEK 1935, 849.

⁹¹⁸ CHYTIL 1918a, 74–75, 78.

⁹¹⁹ CHYTIL 1918a, 79; ROYT 2021, 65.

⁹²⁰ CHYTIL 1918a, 80.

⁹²¹ CHYTIL 1918a, IV–V.

⁹²² CHYTIL 1896a, 58.

⁹²³ Na *Jenský kodex* poprvé výrazněji upozornil na přelomu 18. a 19. století Josef Dobrovský, první odborné zpracování *Göttingenského rukopisu* pochází až ze 70. let 19. století. K. Chytil zároveň čerpal z pozdějších bádání z počátku 20. století, kdy obecně narůstal zájem o památky související s Janem Husem. Viz DOBROVSKÝ 1818; GOLL 1873, 207–214; TOMAN 1898; FLAJŠHANS 1903, 631–633; CHYTIL 1918a, IV–V.

⁹²⁴ V té době byl rukopis uložený v Akademické knihovně v Jeně. Knihovně Národního musea byl svěřen roku 1951, kdy ho jako dar přivezl prezident Německé demokratické republiky Wilhelm Pieck. CHYTIL 1918a, IV; DROBNÁ 1970, 7–8.

⁹²⁵ CHYTIL 1896a, 58.

papeže a kněží v duchu antipapežském“.⁹²⁶ Také od počátku svého bádání K. Chytil předpokládal, že *Jenský kodex* pravděpodobně pochází z okruhu Janíčka Zmilelého z Písku,⁹²⁷ zatímco starší *Göttingenský rukopis*, s jednoduchými obrysovými kresbami „*umělecké ceny nevelké*“, datoval původně do doby vlády Jiřího z Poděbrad, v *Antikristovi* jej již řadí k roku 1480.⁹²⁸

Cyklus zobrazení Krista a Antikrista v těchto dvou sbornících husitských traktátů představuje unikátní svědectví dobového užívání karikatury – potupného obrazu, který se více rozšířil až v souvislosti s luteránskou reformou.⁹²⁹ Oba rukopisy pravděpodobně alespoň částečně vychází ze stejného, dnes nedochovaného předobrazu,⁹³⁰ ale plně se shodují pouze v případě antithesí.⁹³¹

Zásadním přínosem celé Chytilovy studie je propojení obrazového cyklu z *Jenského a Göttingenského kodexu* se spisy a učením Mikuláše z Drážďan.⁹³² V době vzniku *Antikrista* byla většina témat souvisejících s tímto německým knězem a spolupracovníkem Jakoubka ze Stříbra⁹³³ spíše neprobádaná, případné publikace se zabývaly hlavně rozsahem jeho literární činnosti a vztahem s českým prostředím.⁹³⁴ Karel Chytil navázal na dosavadní výzkumy, zrekonstruoval Mikulášovo působení v Praze a zaměřil se na jeho spis *Tabulae veteris et novi coloris*,⁹³⁵ který pravděpodobně do značné míry ovlivnil radikalizaci husitského hnutí.⁹³⁶

Následný text je věnován rozborům jednotlivých tabulí či desek *Jenského i Göttingenského kodexu* a srovnávání jejich obsahu s texty Mikuláše z Drážďan i dalších důležitých husitských teologů včetně Jana Husa nebo Jana Viklefa.⁹³⁷ Hlavně zde se uplatňují Chytilovy charakteristické rozsáhlé ikonografické rozборы zohledňující

⁹²⁶ CHYTIL 1896a, 58. Více viz BARTLOVÁ 2015, 57–59.

⁹²⁷ Možné autorství maleb *Jenského kodexu* Karel Chytil určil na základě rozboru jejich stylu – „*okrouhlé tváře, s jiskrnými očky a drobnými ústy*“ v podstatě odpovídají základním rysům tvorby Janíčka Zmilelého, které K. Chytil definoval již v předcházejících kapitolách *Vývoje jagellonských miniatur*. Z pozdější literatury vyplývá, že se jedná o Janíčkovu nejstarší dochovanou práci. Viz CHYTIL 1896a, 58; KRÁSA 1985, 437.

⁹²⁸ CHYTIL 1986a, 58.

⁹²⁹ CHYTIL 1918a, 139–140; HORNÍČKOVÁ / ŠRONĚK 2010, 162–165 (Mílada STUDNÍČKOVÁ); KLÍPA / OTTOVÁ 2015, 206–209, Velký litoměřický graduál (Viktor KUBÍK).

⁹³⁰ KRÁSA 1984, 609; KRÁSA 1985, 437

⁹³¹ CHYTIL 1918a, 140.

⁹³² CHYTIL 1918a, 148.

⁹³³ PEKAŘ 1933, 1–2.

⁹³⁴ TRUHLÁŘ 1898, 662–664; SEDLÁK 1914.

⁹³⁵ CHYTIL 1918a, 146–152; KRÁSA 1985, 437.

⁹³⁶ BARTLOVÁ 2015, 58–64; ČORNEJ 2016, 11–31; MUTLOVÁ 2016, 33–46.

⁹³⁷ CHYTIL 1918a, 152–172.

množství inspiračních zdrojů a reflektující nejrůznější umělecká díla. Oproti jiným autorovým textům je zvláštní, že v *Antikristovi* je potlačen zájem o většinu jiných náležitostí miniatur a v podstatě veškerá pozornost je soustředěna výhradně na ikonografii. Nechybí komentář k dataci, provenienci a základní technické údaje – charakteru maleb, jeho zařazení do širšího dobového a stylového kontextu se však již příliš nevěnuje. Stejně tvrzení platí i pro další rukopisy a malby zmiňované v této studii.

„*Tabulae et picturae*“, tedy ony „tabulové“ obrazy pracující s cykly antithesí, označil K. Chytil za první umělecké vyjádření husitského ducha. Díky jeho silnému zakotvení v domácí výtvarné tradici byly obdobné projevy opakovány po několik generací.⁹³⁸

Touto myšlenkou o kontinuitě obrazných antithesí spojených s počátky husitského hnutí Karel Chytil volně navázal na závěrečnou kapitolu věnovanou spisu Philippa Melanchtona *Passionale Christi et Antichristi* [III/VI-6] z roku 1521, jehož text byl doplněn 26 ilustracemi Lucase Cranacha staršího.⁹³⁹

Ústředním motivem je opět spíše otázka provázanosti „obrazového pamfletu“ s *Jenským* a případně *Göttingenským kodexem*.⁹⁴⁰ K. Chytil se zamýšlel nad možnou návazností Martina Luthera na některé z představitelů českého husitského hnutí, zároveň kriticky konfrontoval dobovou odbornou literaturu se závěry vlastního bádání.⁹⁴¹ Z hlediska dějin umění je zajímavé jeho srovnávání konkrétních vyobrazení antithesí a úvahy nad transformací jejich významu – Karel Chytil se tedy znovu vrátil k úvodnímu tématu Antikrista a proměnám jeho vnímání v průběhu středověku.⁹⁴²

Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese je nesporně prací, která se od dalších textů a studií Karla Chytila v mnohém odlišuje. Více než o tradiční příspěvek k dějinám umění se jedná o obsáhlou kulturně-historickou syntézu sledující fenomén Antikrista v jeho nejrůznějších projevech. Každá z kapitol představuje téma z jiné perspektivy, podstatná část má charakter spíše historické studie, v případě umění

⁹³⁸ CHYTIL 1918a, 172.

⁹³⁹ CHYTIL 1918a, 206–216.

⁹⁴⁰ CHYTIL 1918a, 209.

⁹⁴¹ CHYTIL 1918a, 209–210, nověji viz WERNISCH 2012, 115–119; BARTLOVÁ 2015, 21–24, 73, 101, 117–121, 277; ČORNEJ 2016, 11–31; MUTLOVÁ 2016, 33–46; LÁŠEK 2019, 19–25; ROYT 2019, 39–58.

⁹⁴² CHYTIL 1918a, 211.

se zase autor soustředil hlavně na věcné ikonografické popisy. Umělecká díla jsou představována v podstatě v roli svědků širokých historických, kulturních, náboženských i společenských „vlivů“ – právě tento nezvyklý koncept je umožňuje vnímat ve zcela nových souvislostech. Z hlediska Chytilova uvažování se jedná o vrcholné dopracování kulturně-historické metody, která je pevně podložena heuristickým výzkumem a její závěry poskytují hluboký pohled do dobového kontextu.

3.7. Umění české na počátku XV. století (1929/1930)

Kapitolu o vývoji metody Karla Chytila uzavírá syntéza *Umění české na počátku XV. století*, která názorně dokládá způsob Chytilova přemýšlení o českém středověkém umění ve 20. a 30. letech 20. století. Základ textu tvoří přednáška z roku 1923 pronesená k posluchačům z řad *Kruhu pro pěstování dějin umění*.⁹⁴³ V červnu 1928 byl text autorem doplněn o několik dílčích poznámek vyplývajících z nověji publikované literatury⁹⁴⁴ a v následujícím roce vyšel v podobě rozsáhlého článku v *Umění, sborníku pro českou výtvarnou práci*,⁹⁴⁵ doplněný o množství fotografií uměleckých děl a půdorysů staveb. Ve stejném znění byl roku 1930 přetištěn jako samostatná publikace – zvláštní otisk ze sborníku *Umění*.⁹⁴⁶

Pro publikační činnost Karla Chytila, který roku 1927 oslavil 70. narozeniny a současně opustil Ústav pro dějiny umění na Karlově univerzitě,⁹⁴⁷ jsou v tomto období charakteristické zejména tři tematické bloky.⁹⁴⁸ Jsou jimi návraty k již otevřeným nebo stále sporným otázkám k českému středověkému umění,⁹⁴⁹ podrobnější zprávy z cest⁹⁵⁰ a dílčí krátké studie dokládající nepřetržitý Chytilův zájem o umělecké řemeslo.⁹⁵¹ Většinu textů, zejména po svém odchodu do penze, uveřejňoval prostřednictvím *Kruhu pro pěstování dějin umění*, který nadále zůstal jeho hlavním působištěm.

Umění české na počátku XV. století nepochybně náleží k prvnímu okruhu prací. Přehledná, věcná, a přesto obsahově velmi bohatá studie hledá základní charakter české

⁹⁴³ CHYTIL 1929b, 376.

⁹⁴⁴ CHYTIL 1929b, 376.

⁹⁴⁵ CHYTIL 1929b, 263–286, 331–352, 359–376.

⁹⁴⁶ CHYTIL 1930c. Vzhledem k ucelenosti textu a lepší přehlednosti tohoto vydání budu v následujících odstavcích citovat právě tuto samostatnou publikaci z roku 1930.

⁹⁴⁷ HARLAS 1928, 3.

⁹⁴⁸ MATĚJČEK 1935, 12.

⁹⁴⁹ CHYTIL 1918b, 16–26, 93–101; CHYTIL 1922, 97–105; CHYTIL 1924, 24–40; CHYTIL 1926a, 69–79.

⁹⁵⁰ CHYTIL 1926b, 28–43; CHYTIL 1928, 94–111; CHYTIL 1932, 3–20.

⁹⁵¹ CHYTIL 1929c, 3–35; CHYTIL 1930d; CHYTIL 1931, 51–56; CHYTIL 1933a, 67–79,

architektury, malířství a sochařství na počátku 15. století a uvádí jej do souvislosti s předcházejícím uměleckým vývojem. Oproti jiným syntézám podobného typu zaujme toto Chytilovo dílo svou komposicí – spíše než chronologický výčet nejdůležitějších děl nabízí dílčí tematické okruhy. Ty sledují jak „proměny vlivů“ okolních zemí na české umění, tak dobové kulturně-historické fenomény, předkládají úvahy z oblasti ikonografie nebo se snaží vystihnout základní odlišnosti nové epochy od doby starší. Celá práce zároveň působí neobyčejně celistvě, témata jsou organicky propojena do soudržného celku a text je rozdělen pouze do tří bloků – na krátký úvod, část o architektuře a stať k malířství a sochařství.

Zpracovaným obsahem článek často opouští problematiku českého středověkého umění, odbočuje k politice, historii nebo náboženství, záměrem těchto exkursů je však vždy objasnit české památky i z jiné perspektivy, zasadit je do dobových souvislostí a uvědomit si jejich funkci v době jejich vzniku. Oproti Chytilovým starším snahám o užití postupů kulturně-historické metody je zde patrný značný pokrok. Stejně jako v případě *Antikrista*⁹⁵² se práce zakládá na velmi detailní obeznámenosti s pojednávaným umělecko-historickým materiálem a na heuristickém výzkumu, v této době je u Chytilových textů již samozřejmostí práce s nejnovější odbornou literaturou, zároveň se velmi často odkazoval na vlastní starší práce věnované danému tématu.⁹⁵³

V porovnání s *Antikristem*, kde Karel Chytil využíval kulturně-historickou metodu za účelem plastičtějšího, živějšího dokreslení evropské středověké společnosti a umělecká díla nebyla zcela středem pozornosti, *Umění české* je již tradičnějším příspěvkem k dějinám umění, památky výše zmíněných druhů umění hrají důležitou roli a do značné míry ilustrují umělecký vývoj. Užitá metoda sice autora dovedla k jisté „fresce“ počátku 15. století v Čechách, její těžiště však spočívá v umění, ne v kultuře nebo v dějinách.

Důležitou složkou této práce jsou ale také postupy formální analýsy, dominující hlavně v části věnované architektuře, jak bude rozvedeno v následujících odstavcích.

⁹⁵² CHYTIL 1918a.

⁹⁵³ V poznámkách se průběžně opakují citace několika Chytilových článků a stať o českém středověkém umění od poloviny 80. let 19. století do roku 1923, viz CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366; CHYTIL 1886; CHYTIL 1892b, 533–540, 607–612; CHYTIL 1901b, 121–139; CHYTIL 1903b; CHYTIL 1906; CHYTIL 1918a; CHYTIL 1922, 97–105.

Než přistoupím k samotnému obsahu *Umění českého na počátku 15. století*, ráda bych vyzdvihla Chytilovu rozsáhlou erudici v památkovém fondu Čech i dalších zemí. Stejně jako v řadě předchozích prací, i zde se autor díky široké znalosti památek na vybraná umělecká díla dívá s příhodným nadhledem, velmi často uvádí paralely ze zahraniční a text i díky této skutečnosti nepůsobí vytrženě, izolovaně od světového vývoje.

Ústřední myšlenku článku, a zároveň možná i důvod k jeho sepsání, objasnil Karel Chytil v úvodu. Začátek 15. století vnímal z hlediska vývoje českého umění jako značně specifické období – v mnoha oblastech, zejména ve stavební činnosti, stále pokračovala tradice z doby Karla IV.,⁹⁵⁴ současně v souvislosti s politickým a kulturním děním docházelo k překotným „proměnám vlivů“ na naše prostředí, se Zikmundem Lucemburským se navíc nově objevily impulsy počínající renesance.⁹⁵⁵ Zdá se tedy, že umění doby Václava IV. bylo převážně omezováno staršími vývojovými tendencemi a soudobými událostmi a nemělo tak příliš prostoru pro svobodné rozvinutí vlastního uměleckého výrazu. Toto nazírání K. Chytil v průběhu článku revidoval, naopak vyhledal zvláštní, osobité projevy umělecké produkce přibližně prvních tří desetiletí 15. století a doložil tak její význam i v porovnání s předcházejícími či následnými epochami.

Kapitola o architektuře⁹⁵⁶ tak nepředkládá chronologický vývoj staveb, ale sleduje právě zmiňovaná specifika, charakteristické znaky, kterými počátek 15. století obohatil další období. Karel Chytil našel tuto osobitost v „*prostorovém umění, spojeném s novou obměnou umění klenebního*“,⁹⁵⁷ tedy konkrétně v postupném uplatňování dvojloďního chrámového prostoru a využívání nových typů klenutí – klenby hvězdové a síťové.

I z hlediska pozdějšího bádání tak autor správně reflektoval dva významné fenomény v architektuře přelomu 14. a 15. století. Prvním byla snaha o scelení chrámového prostoru, dosažení vnitřní i vnější vyrovnanosti všech jeho částí,⁹⁵⁸ druhým pak proměna

⁹⁵⁴ V úvodní pasáži je obecně příznačné rozdělení vývojových etap podle jednotlivých lucemburských panovníků. V tomto postupu lze možná spatřovat již použité schéma z *Lucemburských miniatur* a kulturně historického rámce jeho způsobu uvažování, viz CHYTEL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

⁹⁵⁵ Obdobně proměny v umění okolo roku 1400 popsal ve stejné době jako Karel Chytil například i Wilhelm Pinder, viz PINDER 1924, 127–128.

⁹⁵⁶ CHYTEL 1930c, 3–24.

⁹⁵⁷ CHYTEL 1930c, 3.

⁹⁵⁸ KUTAL 1972, 106; LÍBAL 1984, 198.

pojetí klenby, jejíž konstrukce postupně ztratila svou tektonickou funkci a stavitelé tak hledali nové způsoby uměleckého vyjádření.⁹⁵⁹

Příčinu objevení nového způsobu klenutí právě v době Václava IV. našel K. Chytil v rozsáhlé stavební činnosti doby předchozí. Řada staveb přirozeně zůstala nedokončena a začátek 15. století je zastihl v příhodné fázi, aby se mohly projevit nové, moderní tendence v podobě inovativního konstruování kleneb. Přesto si byl Karel Chytil plně vědom, že oba typy kleneb, hvězdová i síťová, se objevovaly již dříve a „nová doba“ jim pouze příhodně poskytla více prostoru se uplatnit.⁹⁶⁰

Vzhledem k odlišné míře poznání středověkého umění ve 20. a 30. letech je logické, že autor v některých ohledech dospěl k odlišným závěrům v porovnání s dnešní odbornou literaturou, celkový vývoj viděl v některých ohledech jednodušeji, případně že dané stavby uváděl do jiných souvislostí. Přesto tato kapitola představuje zajímavý a přínosný vhled do dobového vnímání architektury počátku 15. století.

V případě obou typů kleneb, tedy hvězdové a síťové, poukázal K. Chytil na kostel sv. Jiljí v Milevsku [III/VII-1], přestavěný okolo roku 1400, který v dalších částech textu užíval jako vzorovou stavbu i pro jiné projekty.⁹⁶¹ Původně románský jednolodní kostel vyniká v presbytáři použitou hodnotnou síťovou klenbou takzvaného „milevského typu“. Ta sestává ze sledu vzájemně se prostupujících šesticípých hvězd [III/VII-2] a odlišuje se tak od staršího typu síťové klenby, tzv. „parléřovské“, kterou tvoří průniky řady kosočtverečných polí, respektive síť skládající se z dvojic rovnoběžných, navzájem se přetínajících žebor [III/VII-3].⁹⁶² Parléřovskou klenbu lze nalézt v sakristii kostela.⁹⁶³

Původní plány zahrnovaly i přestavbu plochohostropé hlavní lodi na zaklenuté dvojlodí.⁹⁶⁴ V rozporu s dobovým názorem, že klenba byla původně zhotovena, ale později se zřítla,⁹⁶⁵ se Karel Chytil domníval, že stavba pouze nebyla dokončena a práce zůstaly u zhotovení konsol a základů klenebních žebor.⁹⁶⁶

⁹⁵⁹ KUTAL 1972, 106; HOŘEJŠÍ 1984, 498; LÍBAL 1984, 201.

⁹⁶⁰ CHYTIL 1930c, 3.

⁹⁶¹ CHYTIL 1930c, 3–4.

⁹⁶² CHYTIL 1930c, 4; LÍBAL 1984, 184.

⁹⁶³ LÍBAL 2001, 257.

⁹⁶⁴ LÍBAL 1984, 201–202.

⁹⁶⁵ NEUWIRTH 1893b, 530.

⁹⁶⁶ CHYTIL 1930c, 4.

V kontrastu s dnešní terminologií, tedy s rozlišováním klenby síťové milevského a parléřovského typu, K. Chytil užíval označení jako „*klenební systém milevský*“⁹⁶⁷ nebo „*síťový systém dómu svatovítského*“.⁹⁶⁸ Kromě odlišného způsobu klenutí je užíval také ve významu vývojovém – Parléřovy klenby v chóru katedrály sv. Víta označoval převážně jako „*chudší, řidší*“ architektonické řešení, které se postupně vyvinulo až k bohatým klenbám Matěje Rejska.⁹⁶⁹ Zároveň obecně velmi často zaměňoval termín „síťová“ a „hvězdová“ klenba.

Je zvláštní, že se autor více nevěnoval východiskům milevského kostela, který pozdější badatelé označili za úzce provázaný s parléřovskou hutí.⁹⁷⁰ Nejen, že v prostoru sakristie je přímo citována klenba svatovítského chóru, i klenutí kněžiště navazuje na systém z průchodu Staroměstské mostecké věže.⁹⁷¹ Současně se jako jeden z možných vzorů pro kostel sv. Jiljí uvádí kostel Všech svatých na Pražském hradě [III/III-7].⁹⁷² Uvedením těchto paralel je kostel lépe ukotven v celkovém vývoji a nejeví se natolik izolovaným, jak ho prezentoval Karel Chytil.

S kostelem sv. Jiljí, respektive s jeho prostorovým řešením a způsobem klenutí, dále propojil kostel sv. Víta v Krumlově,⁹⁷³ chrám Narození Panny Marie v Klatovech⁹⁷⁴ a přestavbu presbytáře kostela Nanebevzetí Panny Marie v Blatné z roku 1414.⁹⁷⁵ Příbuznost architektury prokazoval nejen na základě písemných pramenů, zajímavá je také Chytilova rekonstrukce provázanosti vztahů mezi jednotlivými staviteli a nespornou roli hraje „stylově-kritická analýza“. Srovnával jak jejich celkovou kompozici, tak vzájemný poměr prostorů a způsob klenutí.⁹⁷⁶

Kostel sv. Víta v Českém Krumlově [III/VII-4], přestavěný mezi lety 1409 a 1437,⁹⁷⁷ na milevský příklad přímo odkazuje⁹⁷⁸ a užitý typ síťově klenby opakuje nejen

⁹⁶⁷ CHYTEL 1930c, 8.

⁹⁶⁸ CHYTEL 1930c, 14.

⁹⁶⁹ CHYTEL 1930c, 12.

⁹⁷⁰ HOŘEJŠÍ 1984, 198; KUTHAN 2021, 449.

⁹⁷¹ KUTAL 1972, 107; HOŘEJŠÍ 1984, 498; LÍBAL 1984, 201–202; KUTHAN 2021, 449

⁹⁷² MENCL 1948, 73.

⁹⁷³ CHYTEL 1930c, 4–8; HOŘEJŠÍ 1984, 498; KUTHAN 2021, 449.

⁹⁷⁴ CHYTEL 1930c, 8.

⁹⁷⁵ CHYTEL 1930c, 9.

⁹⁷⁶ CHYTEL 1930c, 3–10.

⁹⁷⁷ LÍBAL 1984, 202.

⁹⁷⁸ Toto tvrzení vyplývá z dochované smlouvy mezi krumlovským farářem a stavitelem, kterou citoval již Karel Chytil. Viz CHYTEL 1930c, 5–6.

v presbytáři, ale také v sakristii.⁹⁷⁹ Zmíněná trojice kostelů – sv. Jiljí v Milevsku, sv. Víta v Českém Krumlově a kostel Narození Panny Marie v Klatovech, je jako doklad kontinuálního šíření nových klenebních systémů v Čechách zmiňována dosud,⁹⁸⁰ klenba chóru kostela Nanebevzetí Panny Marie v Blatné však se skupinou přímo nesouvisí a častěji je v literatuře uváděna až sklípková klenba v hlavní lodi, která pochází z roku 1515.⁹⁸¹

Významnou část kapitoly o architektuře vyplňuje pasáž o klenbách Petra Parlěře a svým způsobem o jeho stavební činnosti obecně, s hlavním zaměřením na katedrálu sv. Víta [III/III-4].⁹⁸² Kromě množství již dříve uvedených faktů, například v *Petru Parlěři a mistrech gmündských*,⁹⁸³ zmínil K. Chytil zajímavou dobovou polemiku o původnosti kleneb v chóru katedrály. V polovině 19. století se někteří čeští a němečtí badatelé domnívali, že se původní klenutí zřítilo při požáru Pražského hradu roku 1541 a současná klenba tak pochází nejdříve z druhé poloviny 16. století.⁹⁸⁴

Několik obsáhlých odstavců je rovněž věnováno Betlémské kapli [III/VII-5] a hledání originality jejího architektonického řešení.⁹⁸⁵ Karel Chytil přitom vycházel pouze z dochovaných plánů z 18. století a nových poznatků architekta Aloise Kubíčka, který dokázal na základě průzkumu později vystavěného činžovního domu určit rozměry a obvodové zdivo původní kaple.⁹⁸⁶ Text se zakládá především na konfrontaci starých nákrešů s písemnými prameny o podobě kaple a nejnovějšími závěry. Karel Chytil prostor definoval jako čtyřlodí, jehož krajní pilíře jsou přisunuty ke stěně a slouží spíše jako prvek vyrovnávající jinak nepravidelný půdorys.⁹⁸⁷ Dále předpokládal, že toto vlastně zdvojené dvojlodí bylo sjednoceno hvězdovou klenbou.⁹⁸⁸ Zároveň připustil, že otázka původní podoby Betlémské kaple zůstává spíše otevřenou otázkou, na kterou soudobé výzkumy nejsou schopny plnohodnotně odpovědět.⁹⁸⁹

⁹⁷⁹ LÍBAL 2001, 66–67.

⁹⁸⁰ HOŘEJŠÍ 1984, 498.

⁹⁸¹ HOŘEJŠÍ 1984, 525.

⁹⁸² CHYTIL 1930c, 10–14, 24.

⁹⁸³ CHYTIL 1886.

⁹⁸⁴ AMBROS 1858, 143; ZAP 1858b, 3

⁹⁸⁵ CHYTIL 1930c, 21–24.

⁹⁸⁶ CHYTIL 1930c, 21. Celkový výčet dobové odborné literatury k Betlémské kapli viz CHYTIL 1930c, 23.

⁹⁸⁷ CHYTIL 1930c, 21–24; nověji viz LÍBAL 2001, 362.

⁹⁸⁸ CHYTIL 1930c, 23.

⁹⁸⁹ CHYTIL 1930c, 24.

Kapitolu o architektuře uzavírá stručné shrnutí vývoje síťové klenby od Petra Parléře po konec 15. století, za ukončení „koloběhu vývojového prostorového a klenebního umění pozdní gotiky v Čechách“ K. Chytil označil Vladislavský sál.⁹⁹⁰

V porovnání s předchozí částí má druhá kapitola⁹⁹¹ *Umění českého na počátku XV. století* značně odlišný charakter. Její struktura se nevyznačuje jednotnou tematickou linií, spíše připomíná mozaiku nejrůznějších motivů, které postupně vytváří panoramatický pohled na vývoj české deskové malby, iluminací a sochařství napříč prvními třemi desetiletími 15. století. Jakkoliv jsou styčnými body konkrétní umělecká díla, kapitolu formují především dílčí okruhy zaměřující se na kulturně-historické fenomény a dobové „umělecké proudy“. Pravidelně se mění perspektiva, kterou jsou díla nahlížena, jednotlivé tematické bloky jsou sice řazeny chronologicky, ale vzájemně se prostupují a na několika místech autor připouští paralelní vývojové tendence. Tento způsob uvažování je pravděpodobně ovlivněn Vídeňskou školou – zejména Maxem Dvořákem.⁹⁹²

Text, nepochybně založený na pečlivém heuristickém výzkumu, práci s nejnovější odbornou literaturou a v neposlední řadě na Chytilově celoživotním bádání, se vyznačuje specifickou „hravostí“. Na umělecká díla a jejich kontext se dívá se zvláštním nadhledem, velmi svižně prostupuje tematickými okruhy, českým památkám dodává zahraniční paralely, věnuje se kulturním, náboženským i společenským proměnám a stále působí nečekaně lehce. Kapitola zároveň nemá popularizační charakter, ten jsem vzhledem k původnímu určení přednášky ani nepředpokládala. Jak bude zmíněno v dalších odstavcích, na řadě míst se Karel Chytil správným užitím postupů formální analýsy dobral obdobných závěrů, jako pozdější literatura, přesto se rozhodl své myšlenky přeformulovat do podoby velmi kvalitní kulturně-historické práce.

Kapitola se otevírá krátkým výčtem příkladů knižní malby z přelomu 14. a 15. století, jako jsou *Willehalm* (ÖNB s. n. 2643) [III/II-32] [III/II-33] [III/II-34] nebo opis *Zlaté buly Karla IV.* (ÖNB 338) [III/II-34] [III/II-35]. Hlavní pozornost přitom není věnována základním údajům o rukopisech, ani stylu maleb, ale zobrazení dobového oblečení, respektive projevům každodennosti v umění.⁹⁹³ V kontrastu s obdobnou pasáží

⁹⁹⁰ CHYTIL 1930c, 24. Nověji viz HOŘEJŠÍ 1984, 504, 507–508.

⁹⁹¹ CHYTIL 1930c, 25–64.

⁹⁹² Viz DVOŘÁK 1901b, 35–126.

⁹⁹³ CHYTIL 1930c, 25–26.

v *Lucemburských iluminacích*,⁹⁹⁴ se Karel Chytil při popisu symboliky iluminací Václava IV. částečně opíral o závěry J. Schlossera.⁹⁹⁵ Ačkoliv jeho soudy nepovažoval za zcela průkazné, rozhodně revidoval své vlastní názory z poloviny 80. let, kdy v četných motivech lazebnic nespátroval nic jiného než doklad úpadku mravů na dvoře Václava IV.⁹⁹⁶ Rozdíl oproti staršímu textu⁹⁹⁷ spočívá také v jasném oddělení rukopisů pocházejících z dvorského okruhu od iluminovaných prací zadavatelů z řad církevních hodnostářů.⁹⁹⁸

Stylovou analýsu Karel Chytil více rozvinul v části o *Epitafu Jana z Jeřeně*,⁹⁹⁹ konkrétně o desce se sv. Bartolomějem a sv. Tomášem [III/VII-6], která byla do českých sbírek získána teprve roku 1921. S druhou částí, sedící Madonou s dítětem [III/VII-7], byla deska propojena až v 70. letech.¹⁰⁰⁰ Ve stylu obrazu z roku 1395, a také na základě rozboru postav apoštolů, utváření draperií a celkové kompozice,¹⁰⁰¹ spátroval dílo navazující na okruh Mistra Třeboňského oltáře.¹⁰⁰²

V kontrastu s pozdější českou odbornou literaturou byla výrazná část textu věnována *oltáři z Graudenz* [III/VII-8], který je dnes uložený ve varšavském Národním museu.¹⁰⁰³ Karel Chytil opravil dobovou představu, že se jedná o české dílo do Polska dovezené,¹⁰⁰⁴ využitím postupů „stylové kritiky“ zároveň došel k závěru, že hlavní mistr oltáře pravděpodobně z Čech vůbec nepocházel, ale dílo s českým prostředím nepochybně souvisí. Také revidoval dosavadní dataci z konce 14. století na počátek století 15.,¹⁰⁰⁵ a tím se přiblížil i názoru dnešních badatelů.¹⁰⁰⁶

Několik tematických bloků se odvíjí od osobnosti Jana z Jenštejna.¹⁰⁰⁷ Mezi ně autor zahrnul šíření mariánského kultu a zavádění nových mariánských svátků, jako například

⁹⁹⁴ CHYTEL 1885, 207.

⁹⁹⁵ SCHLOSSER 1893, 141–228; CHYTEL 1930c, 26.

⁹⁹⁶ CHYTEL 1885, 207.

⁹⁹⁷ CHYTEL 1885, 151–162, 207–218, 311–316.

⁹⁹⁸ CHYTEL 1930c, 26.

⁹⁹⁹ CHYTEL 1930c, 28–30.

¹⁰⁰⁰ HAMSÍK 1976, 436–452; CHLUMSKÁ 2006, 48; BARTLOVÁ 2015, 152.

¹⁰⁰¹ Popis Karla Chytila se do značné míry shoduje s charakteristikou stylu obrazu od Jaroslava Pešiny, viz CHYTEL 1930c, 28–30, srov. PEŠINA 1978b, 51.

¹⁰⁰² CHYTEL 1930c, 30; PRŮVODCE 1938, 6, 18; MATĚJČEK 1938, 16; PEŠINA 1984b, 385; ROYT 2002, 90; CHLUMSKÁ 2006, 48.; KLÍPA / POKORNÝ 2012, 68, 194.

¹⁰⁰³ CHYTEL 1930c, 31–35.

¹⁰⁰⁴ BURGER 1913, 175–176; NEUWIRTH 1918, 84–113.

¹⁰⁰⁵ CHYTEL 1930c, 31.

¹⁰⁰⁶ PEŠINA 1970, 55, 223; PEŠINA 1978a, 296; ROYT 2002, 91.

¹⁰⁰⁷ CHYTEL 1930c, 35–47.

Navštívení Panny Marie.¹⁰⁰⁸ Zároveň spatřoval ohlasy Jenštejnových mystických, asketických postojů v proměnách ikonografie mariánských a christologických cyklů. Například výjev Narození Páně, do konce 14. století zobrazovaný jako přirozená, mateřská scéna, se pod vlivem dobového mystického pojetí transformuje na událost s hlubokým náboženským přesahem.¹⁰⁰⁹

Ze sochařských děl se Karel Chytil kromě několika piet, převážně německého a polského původu,¹⁰¹⁰ věnoval hlavně tympanonu severního portálu Týnského chrámu, který považoval za vrchol realistických tendencí v českém umění na přelomu 14. a 15. století.¹⁰¹¹ Nejpodrobnějšího popisu se dostalo střednímu výjevu se scénou Ukřižování [III/VII-9], kde na individualizaci tváří, gestech a způsobu skládání draperie dokládal stupňování realismu, až naturalismu, a zároveň odklon od starších tradic. Tyto úvahy K. Chytila dovedly k přesvědčení, že dílo spadá do prvního desetiletí 15. století.¹⁰¹²

Závěr druhé kapitoly *Umění českého na počátku XV. století* do značné míry rekapituluje témata z *Antikrista*¹⁰¹³ a stručně definuje *Jenský* (KNM IV B 24) [III/VI-4] a *Göttingenský kodex* (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 2° Cod. Ms. theol. 182) [III/VI-5] se zaměřením na srovnání ikonografie některých „tabulí“.¹⁰¹⁴ Stejně jako v předchozí publikaci i zde Karel Chytil zmínil ohlasy této „emanace husitského ducha“ v Cranachově *Passionale Christi und Antichristi* z roku 1521.¹⁰¹⁵

Kapitolu uzavřel *Bibli Filipa z Padeřova* (ÖNB cod. 1175) [III/II-44], kde stále, i s odstupem téměř čtyřiceti let od sepsání *Lucemburských iluminací*,¹⁰¹⁶ zastával stejné stanovisko,¹⁰¹⁷ tedy že jsou miniatury dokladem posledního vytrácení „*temperamentu, bujnosti a citové hloubky doby Václava IV.*“¹⁰¹⁸ V návaznosti na článek z poloviny 80. let

¹⁰⁰⁸ JEŽEK 1900, 15; CHYTEL 1930c, 36–38.

¹⁰⁰⁹ CHYTEL 1930c, 42–45; ROYT 2021, 166.

¹⁰¹⁰ CHYTEL 1930c, 47–49.

¹⁰¹¹ CHYTEL 1930c, 54.

¹⁰¹² Z pozdější odborné literatury vyplývá, že tympanon pochází z 80. let 14. století, viz KUTAL 1984, 251–252. Datace je částečně spornou otázkou dodnes, viz HOMOLKA 1985, 220; CHLUMSKÁ 2006, 36–37; BARTLOVÁ 2015, 47, 49, 69, 167.

¹⁰¹³ CHYTEL 1918a.

¹⁰¹⁴ CHYTEL 1930c, 62–63.

¹⁰¹⁵ CHYTEL 1930c, 63.

¹⁰¹⁶ CHYTEL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366.

¹⁰¹⁷ CHYTEL 1885, 365; srov. s komentářem v kapitole 3.2.

¹⁰¹⁸ CHYTEL 1930c, 63.

tak stále hledal charakter husitského umění v kontrastu s uměleckými hodnotami a kvalitami z období okolo roku 1400.¹⁰¹⁹

Pro mou práci je *Umění české na počátku XV. století* důležité ve dvou rovinách. Z pohledu vývoje metod dějin umění dokládá, že Karel Chytil v závěrečné fázi své badatelské dráhy dospěl ke způsobu uvažování, které je sice vystavěno na postupech formální analýsy, ale její závěry prezentuje ve formě kulturně-historické studie. Druhou rovinou, kterou se rovněž snažím sledovat v rámci všech výše rozebraných statí, je prohlubování Chytilova poznání o českých uměleckých památkách. Z textu je patrné, že K. Chytil neustále doplňoval, rozšiřoval své teze o vývoji umění o nově nalezená díla. I v pozdním věku byl schopen přehodnotit svá dřívější stanoviska, a naopak se snažil předložit co možná nejucelenější, nejplastičtější obraz proměn českého středověkého umění.

¹⁰¹⁹ CHYTIL 1885, 361–366; srov. CHYTIL 1930c, 63.

Závěr

Karel Chytil byl svými současníky i pozdější odbornou literaturou považován především za historika umění s výrazným kulturně-historickým zaměřením.¹⁰²⁰ Jak vyplývá ze závěrů metodologické analýsy řady jeho studií, sledování projevů kulturně-historických fenoménů v umělecké produkci je sice v mnoha případech jejich významnou součástí, označení K. Chytila za kulturního historika však považuji za příliš zobecňující tezi.

Na prvním místě bych chtěla zdůraznit, že i při hodnocení statí Karla Chytila zabývajících se především českým středověkým uměním lze vysledovat několik různých tendencí, a to jak v postupech kompozice práce, tak ve způsobu uvažování o umělecko-historickém materiálu. *Petr Parlér a mistři gmündští*¹⁰²¹ z poloviny 80. let 19. století například autora představují primárně jako historika, navíc smýšlejícího plně v tendencích pozitivismu a zaměřeného na analýsu a srovnávání písemných pramenů. V přímém kontrastu s touto publikací stojí *Antikrist* z roku 1918,¹⁰²² kde naopak K. Chytil vystupuje jako kulturní historik vynikající neskonalým přehledem o kulturním, historickém, uměleckém i politickém dění evropského středověku, který je ústřední téma schopen podat z nejrůznějších hledisek.

Na druhé straně, *Antikrist* je dosud považován za Chytilovo nejkvalitnější dílo, stejně jako studie o *Madoně kladské*,¹⁰²³ která ale naopak reprezentuje užití formální analýsy spolu s ikonografickým rozborem. Proměny metody Karla Chytila tedy současně nelze hodnotit jako přímou vývojovou linii, vždy je třeba zohlednit pojednávané téma, širší kontext doby, ve které text vznikl a řadu dalších aspektů.

I projevy kulturně-historické metody vykazují v průběhu několika desítek let zcela odlišný charakter. Zatímco ještě v 80. letech 19. století je patrné, že se Karel Chytil pomocí kulturně-historických úvah snažil reagovat na dobovou polemiku o svébytnosti a originalitě českého umění a vyrovnat se tak tezím německy orientovaných historiků umění,¹⁰²⁴ v pozdější tvorbě tyto exkursy plně využil k celkovému prohloubení,

¹⁰²⁰ WIRTH 1934, 662; MATĚJČEK 1935, 3; ŠVÁCHA 1986, 144, 154–155; KRÁSA 1986, 174.

¹⁰²¹ CHYTIL 1886; viz podkapitola 3.3.

¹⁰²² CHYTIL 1918a; viz podkapitola 3.6.

¹⁰²³ CHYTIL 1907, 131–149; viz podkapitola 3.5.

¹⁰²⁴ CHYTIL CHYTIL 1885, 1–10, 79–92, 151–162, 207–218, 311–316, 361–366; CHYTIL 1886.

plastičtějšímu vykreslení doby a k vystižení přesných okolností, které formovaly vznik uměleckého díla v intencích exaktního pozitivistického přístupu.¹⁰²⁵

Ve velmi zjednodušeném schématu lze ve vybraných statích pozorovat postupné zpřesňování postupů formální analýsy (které v první fázi Chytilova badatelského působení do značné míry zastupovala zejména Morelliho metoda¹⁰²⁶), stejně jako zdokonalování práce s písemnými prameny. Od prvních syntéz, shrnujících poněkud povšechně základní znaky celých vývojových etap, se Karel Chytil vypracoval v historika umění, který umělecký vývoj pojímal jako výsledek širokých kulturně-historických souvislostí, stejně jako působení individuality konkrétního umělce.¹⁰²⁷ Nejpozději od konce 90. let 19. století lze v jeho textech vysledovat přesvědčení o jakémsi „obecném dobovém uměleckém směřování“, ve 20. letech 20. století rovněž plně reflektoval teorii paralelních vývojových tendencí.¹⁰²⁸

Jakkoliv mají práce Karla Chytila v závěrečné fázi jeho vědeckého působení spíše rysy kulturně-historických studií, jejich základ přesto spočívá v kvalitním užití postupů formální analýsy, zároveň se opírá o již v podstatě samozřejmou heuristickou práci s písemnými prameny. Výsledná forma tak rozhodně neumenšuje význam a přínos Karla Chytila a závěrů jeho bádání, naopak představuje odlišný způsob koncipování umělecko-historických textů, který v řadě případů inovativně propojuje různé aspekty uměleckého vývoje.¹⁰²⁹ V některých ohledech svým způsobem předběhl svoji dobu,¹⁰³⁰ v jiných studiích se jeví jako progresivní badatel své doby.¹⁰³¹ V kontextu závěru badatelské tvorby Karla Chytila je zřejmé, že jeho osobitý způsob uvažování není snadno metodologicky označitelný. Přesto je evidentní, že se do jisté míry rozcházel s postupy historiků umění třetí generace Vídeňské školy a jejich žáků, ačkoliv některé z jejich postupů byl schopen aplikovat.

Závěrem doufám, že tato práce přispěla nejen k upřesnění věcných údajů a ke korekci tradovaných omylů, ale také k vymezení východisek pro další studium metodologické stránky vybraných publikací K. Chytila, a tak napomohla objasnit a doložit i jeho význam

¹⁰²⁵ CHYTIL 1896; CHYTIL 1929b, 263–286, 331–352, 359–376.

¹⁰²⁶ CHYTIL 1879, 266–267, 268, 269.

¹⁰²⁷ CHYTIL 1896a, 3, 5.

¹⁰²⁸ CHYTIL 1896a, 4; CHYTIL 1930c.

¹⁰²⁹ CHYTIL 1930c, 25–64.

¹⁰³⁰ Viz práce o Antikristu, Petru Parlěři nebo k době a umění Rudolfa II. – CHYTIL 1886; CHYTIL 1918a; CHYTIL 1904a.

¹⁰³¹ Například Chytilova studie k jagellonským iluminacím, viz CHYTIL 1896.

jako důležité zakladatelské, průkopnické osobnosti českého dějepisu umění, která od 80. let 19. století až do 30. let století 20. zásadním způsobem formovala směřování oboru a na jejíž odkaz lze dodnes v mnohém navázat.

Obrazová příloha



Obrázek I/II-1 – Max Švabinský: Karel Chytil, 1907, kresba



Obrázek I/II-2 – Karel Chytil a neznámé dámy (snad návštěvnice jeho přednášek v Rudolfinu), po roce 1886



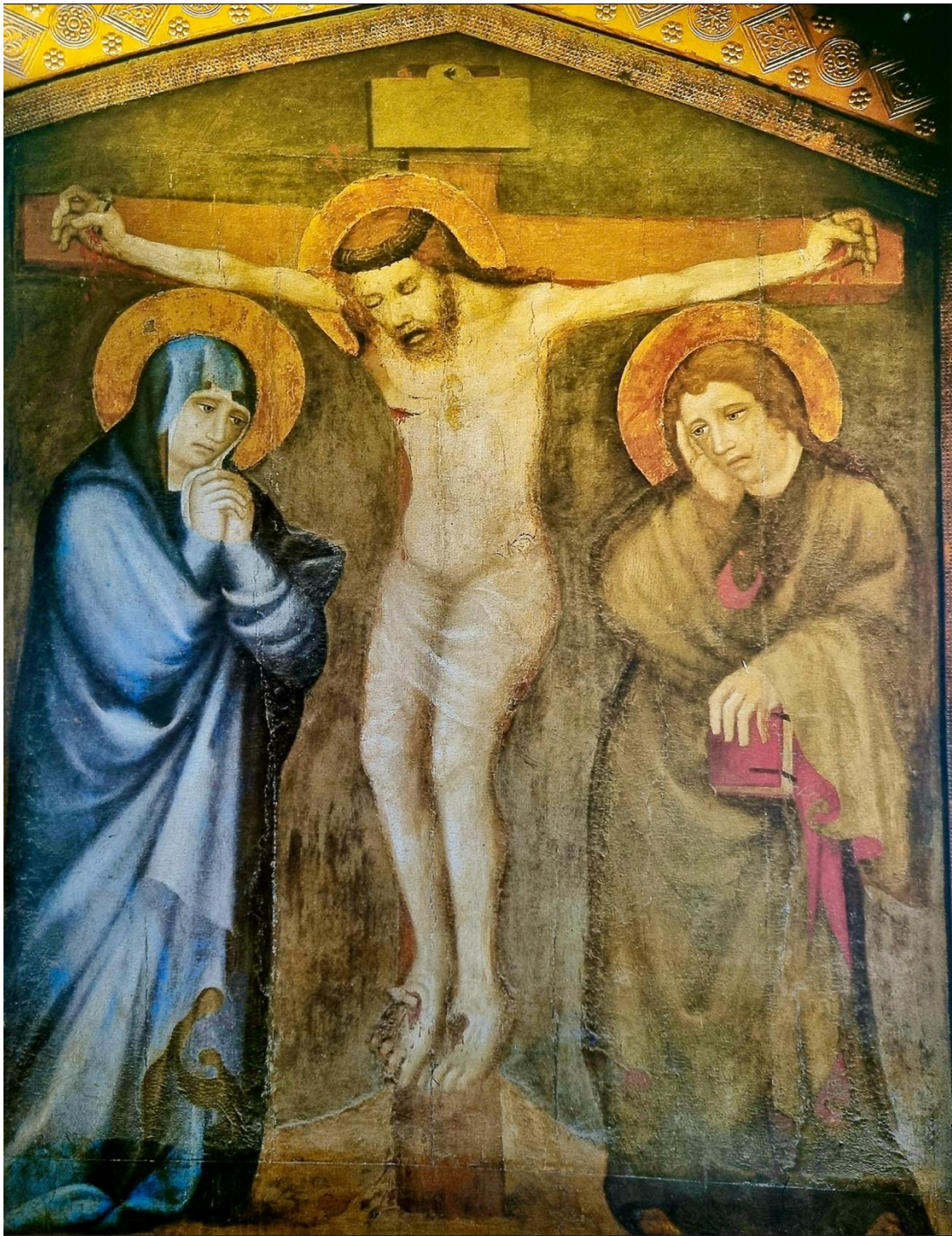
Obrázek II/III-1 – Fotografie Karla Chytila (uprostřed) se studenty na exkursi, 20. léta 20. století



Obrázek II/III-2 – Fotografie Karla Chytila (zcela vpravo) a Vojtěcha Birnbauma (druhý zprava) z exkurse se studenty v barokní zahradě v Českém Krumlově, 20. / 30. léta 20. století



Obrázek III/I-1 – Madonna s dítětem mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem, 1355–59, Tommaso da Modena, tempera na dřevě, 79 x 64 cm, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže



Obrázek III/I-2 – Ukřižovaný Kristus mezi Marií a Janem, před 1376, Mistr Theodorik, tempera na dřevě, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže



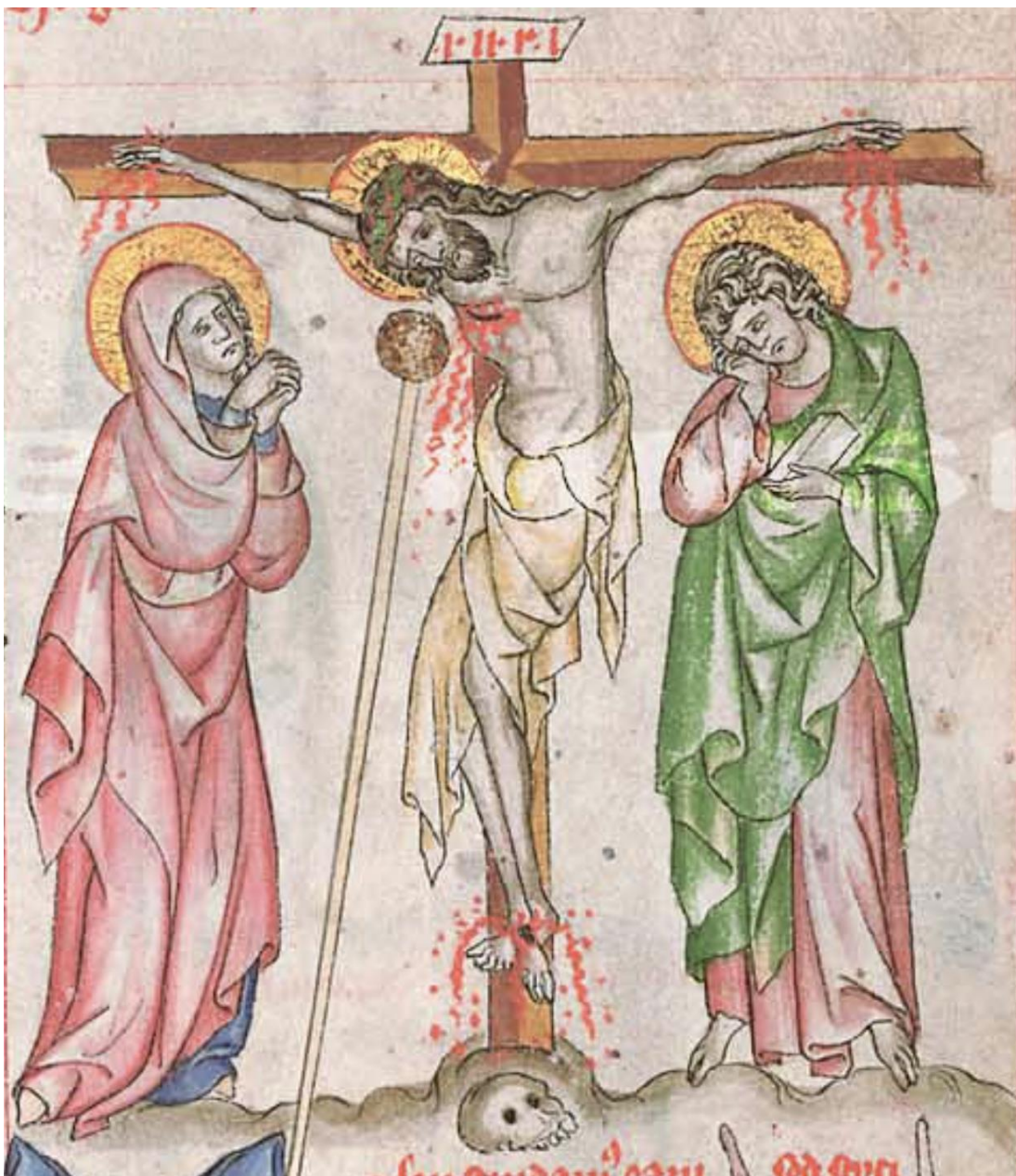
Obrázek III/I-3 – Sv. Augustin, 1360–64, Mistr Theodorik, tempera na dřevě, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže



Obrázek III/I-4 – Sv. Ambrož, 1360–64, Mistr Theodorik, tempera na dřevě, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže



Obrázek III/I-5 – Ukřižování, po 1355, nástěnná malba na oltářním antependiu, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kateřiny



Obrázek III/I-6 – Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 8r, Ukřižování, 1312–21, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 17, detail



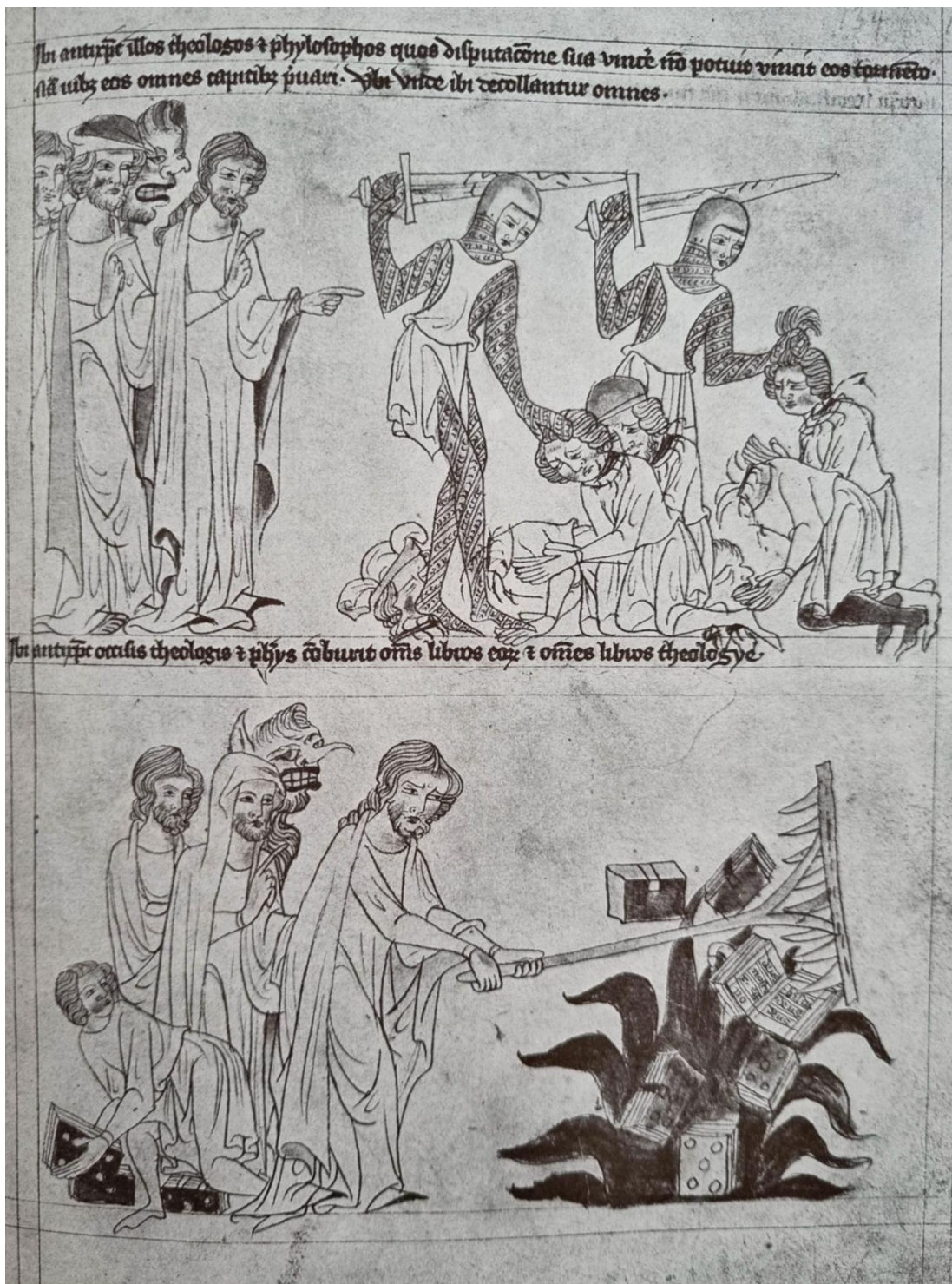
Obrázek III/II-1 – Ostrovský žaltář, fol. 10v, Panna Marie s dítětem, kolem roku 1200, Praha, Pražská kapitulní knihovna, sign. A LVII/1, detail



Obrázek III/II-2 – Antifonář sedlecký, fol. 173r, Tři Marie u hrobu, před polovinou 13. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIII A 6, detail



Obrázek III/II-3 – Mater verborum, fol. 191r, iniciála Y s postavou vinaře, před polovinou 13. století, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. X A 11, detail



Obrázek III/II-4 – Velislavova bible, fol. 135r, Antikrist dává setnout teology a pálí jejich knihy, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124



Obrázek III/II-5 – Velislavova bible, fol. 188r, Pohřeb sv. Václava, Velislav adoruje sv. Kateřinu, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124



Obrázek III/II-6 – Velislavova bible, fol. 1r, Stvoření, den první, personifikace temnoty, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124, detail



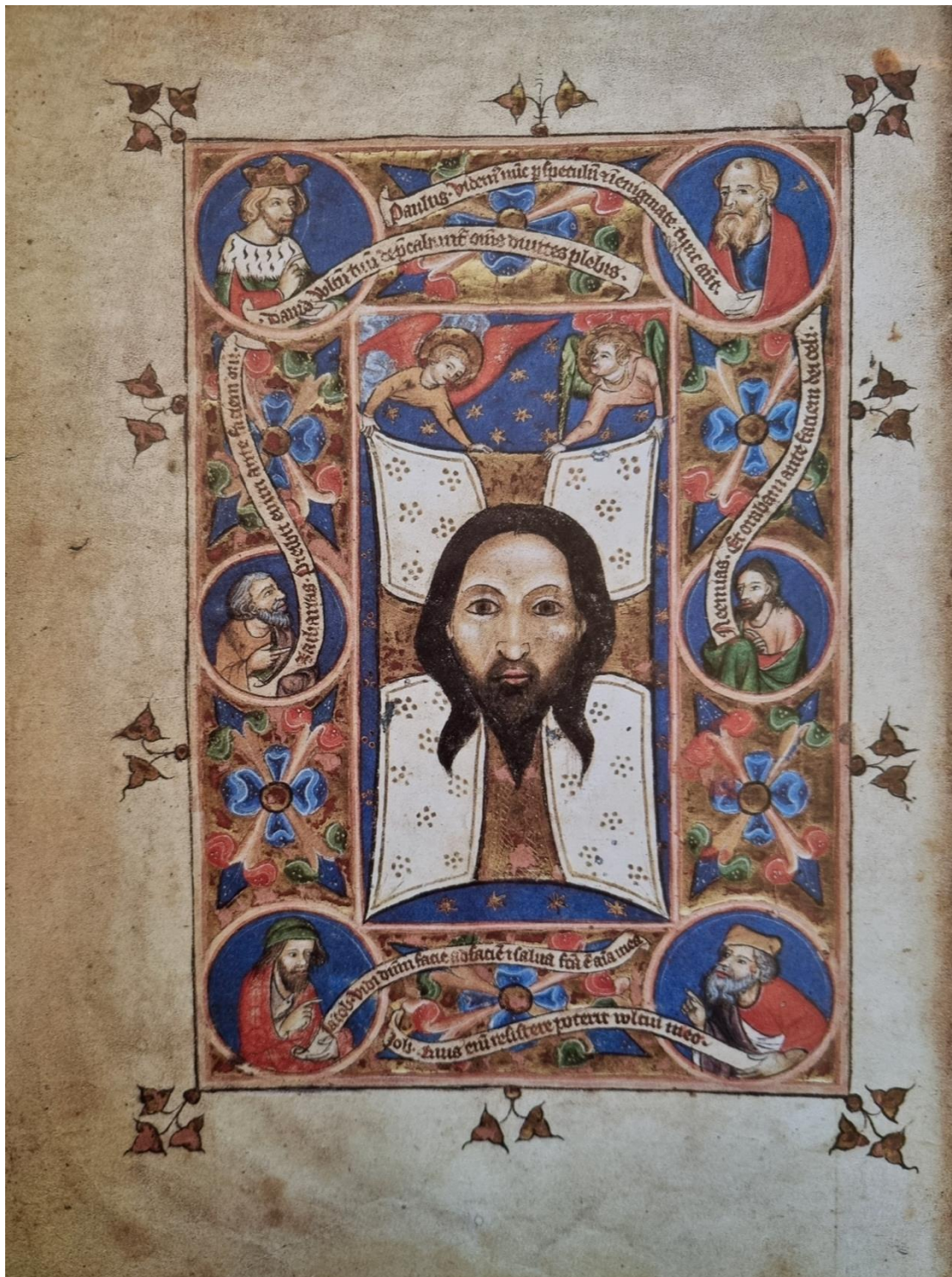
Obrázek III/II-7 – Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 18r, Kristus uvádí duše věrných, 1312–21, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 17



Obrázek III/II-8 – Chotěšovský misál, fol. 185v, Ukřižovaný Kristus s Pannou Marií, sv. Janem a premonstrátským knězem, kolem roku 1340, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV C 3



Obrázek III/II-9 – Laus Mariae, fol. 34v, Obětování Krista v chrámu, kolem roku 1360, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XVI D 13



Obrázek III/II-11 – Breviář velmistra Lva, fol. 1v, Veraikon s medailony apoštolů a proroků, 1356, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVIII F 6



Obrázek III/II-12 – Liber Viaticus, fol. 6v, iniciála B s trůnícím Kristem, po roce 1355, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII A 12, detail



Obrázek III/II-13 – Misál Jana ze Sředy, fol. 4v, Zvěstování Panny Marie, po roce 1364, Praha, Knihovna metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. Cim 6, detail



Obrázek III/II-14 – Evangeliář Jana z Opavy, fol. 2r, iniciála L s hrajícími anděly a groteskními motivy, 1368, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1182, detail



Obrázek III/II-15 – Evangeliář Jana z Opavy, fol. 91v, Výjevy ze života evangelistů, 1368, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1182



Obrázek III/II-16 – Orationale Arnesti, fol. 104r, iniciála C s klečícím Arnošem z Pardubic, před rokem 1364, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII C 12, detail



Obrázek III/II-17 – Knižky šestery o obecných věcech křesťanských, fol. 44v, Panny slibující čistotu, 1376, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 6, detail



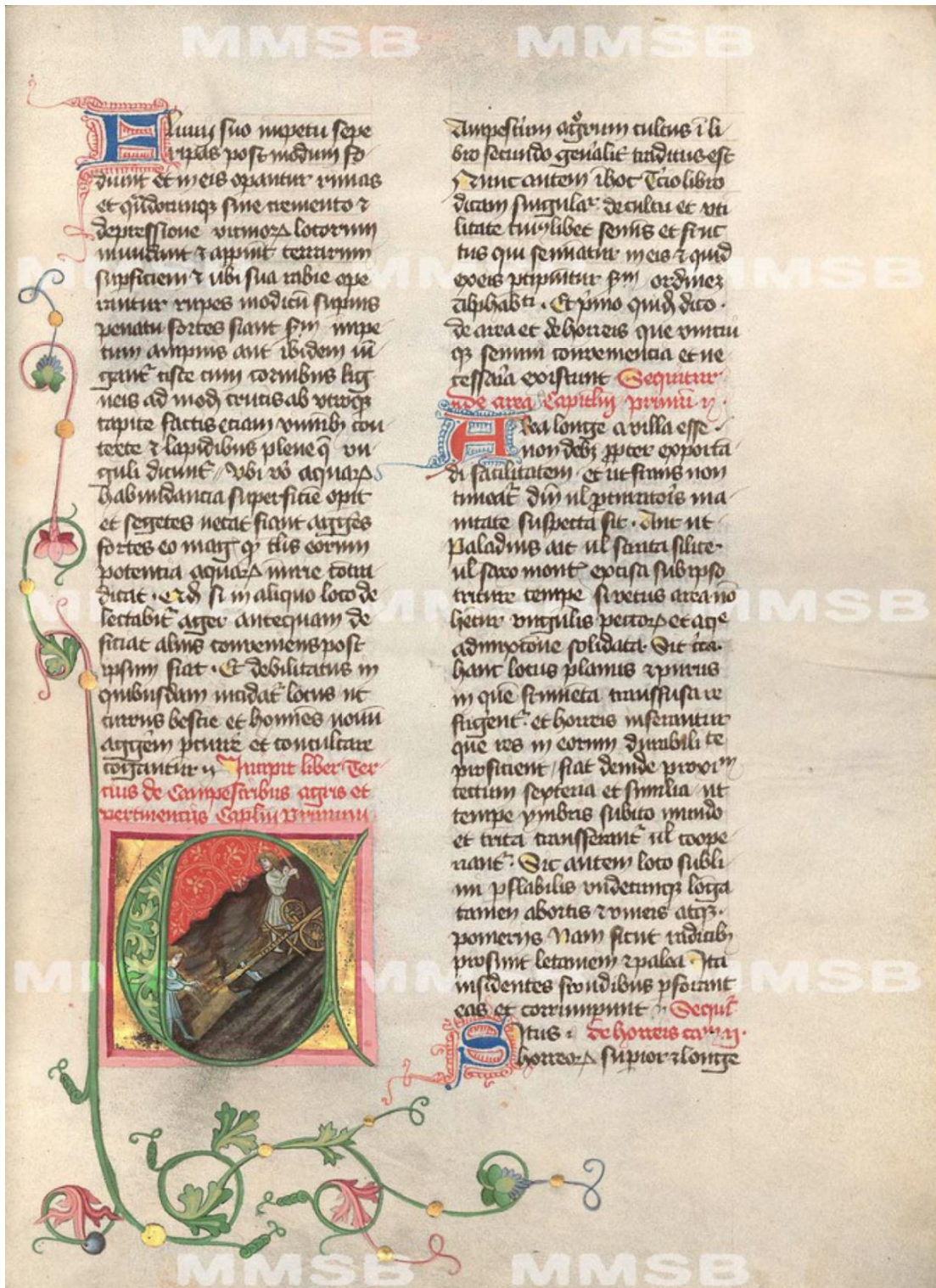
Obrázek III/II-18 – Pontifikál Albrechta ze Šternberka, fol. 169r, Korunování královny, 1476, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, sign. Dg I 19



Obrázek III/II-19 – Knížky šestery o obecných věcech křesťanských, fol. 157v, Kristus korunující Panny Marii, 1376, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 6, detail



Obrázek III/II-20 – Ruralia Commoda, fol. 11v, Iniciála C s výjevem řezání stromů, okolo roku 1417, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. VII C 8, detail



Obrázek III/II-22 – Ruralia Comoda, fol. 41r, Iniciała A s výjevem orání pole, okolo roku 1417, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. VII C 8



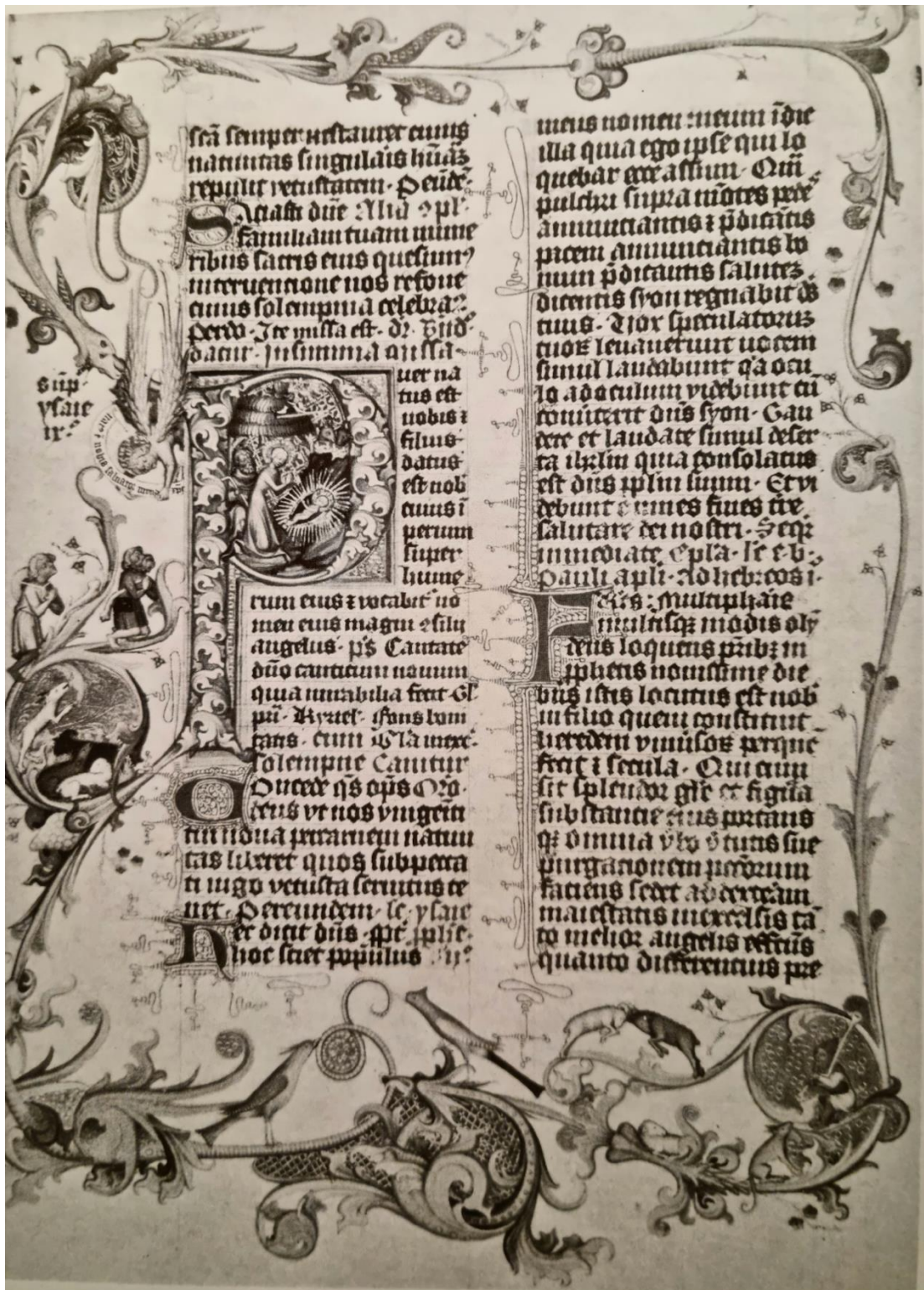
Obrázek III/II-23 – Breviář velmistra Lva, fol. 3v, medailon zobrazující únor, 1356, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII F 6, detail



Obrázek III/II-24 – Missale dioecensis pragensis, fol. 1r, iníciała A s postavou proroka, poslední třetina 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV B 8



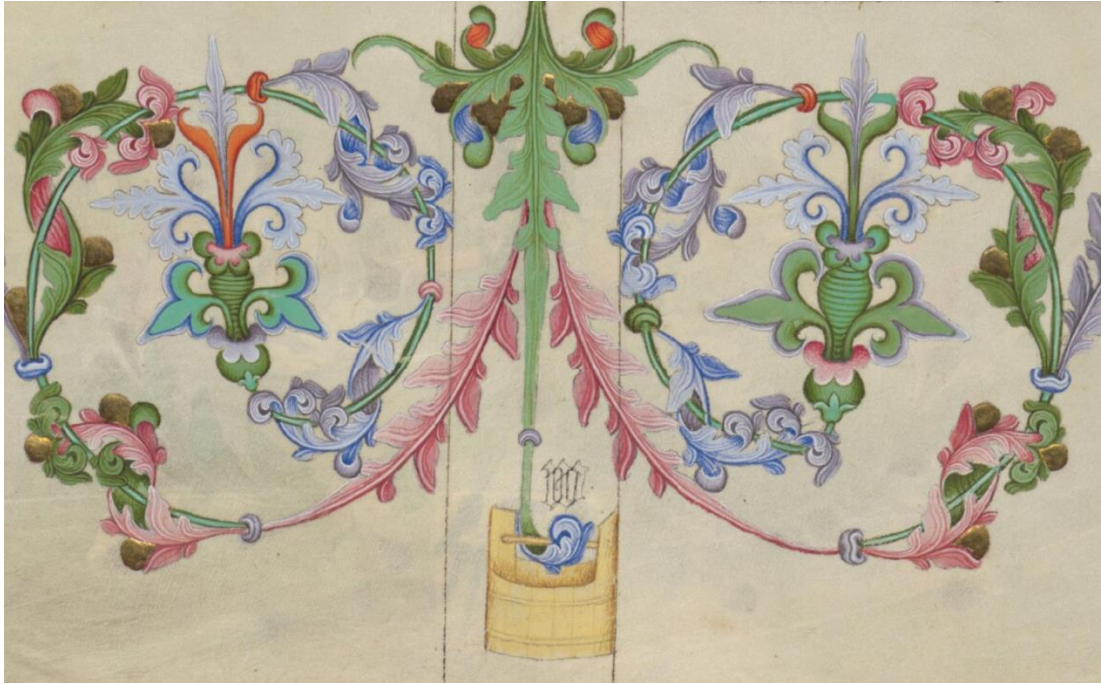
Obrázek III/II-25 – Breviář Kunhuty z Kolovrat, fol. 10v, Zvěstování Panně Marii s klečící jeptiškou, druhá polovina 80. let 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIII E 14a



Obrázek III/II-26 – Hazenburský misál, fol. 21v, Iniciála P s adorací dítěte a Klanění pastýřů, 1409, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1844



Obrázek III/II-27 – Bible Václava IV., fol. 2v, iniciála I, 1380–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759



Obrázek III/II-28 – Bible Václava IV., fol. 41v, spodní část rozviliny ovíjející se okolo vědra, 1380–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail



Obrázek III/II-29 – Bible Václava IV., fol. 42v, spodní část rozviliny, uprostřed motiv divého muže, v polích po stranách fantastičtí tvorové s točenicemi, 1380–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail



Obrázek III/II-30 – Bible Václava IV., fol. 45v, písmeno W s postavou Václava IV., 1380–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail



Obrázek III/II-31 – Bible Václava IV., fol. 43v, zakončení rozviliny se dvěma fantastickými ptáky, točenicí a písmenem E, 1380–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail



Obrázek III/II-32 – Willehalm, fol. 1r, iniciála A, 1387, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. s. n. 2643



Obrázek III/II-33 – Willehalm, fol. 66v, iniciála A, opakující se motivy písmen W a E, točenice, ledňácci, 1387, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. s. n. 2643



Obrázek III/II-34 – Willehalm, fol. 200v, hraběte Wilhelma vítá manželka Giburga s doprovodem, v dolní části zobrazení diví muži, točenice, opakující se písmeno E, 1387, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. s. n. 2643



Obrázek III/II-35 – Zlatá bula Karla IV., fol. 1r, titulní list s iniciálou O, 1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 338



Obrázek III/II-36 – Zlatá bula Karla IV., fol. 14r, mohučský arcibiskup s mečem a praporem, český král s žezlem a královským jablkem, 1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 338, detail



Obrázek III/II-37 – Antverpská bible, p. 11, iniciála I, 1402, Antverpy, Plantin-Moretus-Museum, sign. M 15/1



Obrázek III/II-38 – Antverpská bible, p. 307, Rút a Bóz, 1402, Antverpy, Plantin-Moretus-Museum, sign. M 15/1, detail



Obrázek III/II-39 – Starý zákon Klementinský, fol. 20v, malý Mojžíš nalezen faraonovou dcerou, 1430–1450, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 34



Obrázek III/II-40 – Starý zákon Klementinský, fol. 1r, žehnající Kristus s dvojicí andělů, 1430–1450, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 34



Obrázek III/II-41 – Kladrubská bible, fol. 1r, iniciála B se sv. Jeronýmem v kardinálském oděvu, 1450–1500, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 29, detail



Obrázek III/II-42 – Kladrubská bible, fol. 4v, iníciała D s žehnajícím Kristem, 1450–1500, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 29, detail



Obrázek III/II-44 – Bible boskovická, fol. IIv, sedm dní stvoření světa, 10. léta 15. století, Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, sign. M III 3



Obrázek III/II-45 – Bible Filipa z Padeřova, fol. 4r, Genesis, 30. léta 15. století, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1175



Obrázek III/II-46 – Bible strahovská, fol. 3r, Genesis, 80. léta 15. století, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, sign. DF I 4



Obrázek III/II-47 – Bible strahovská, fol. 3r, Genesis, droalerie v borduře, 80. léta 15. století, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, sign. DF I 4, detail



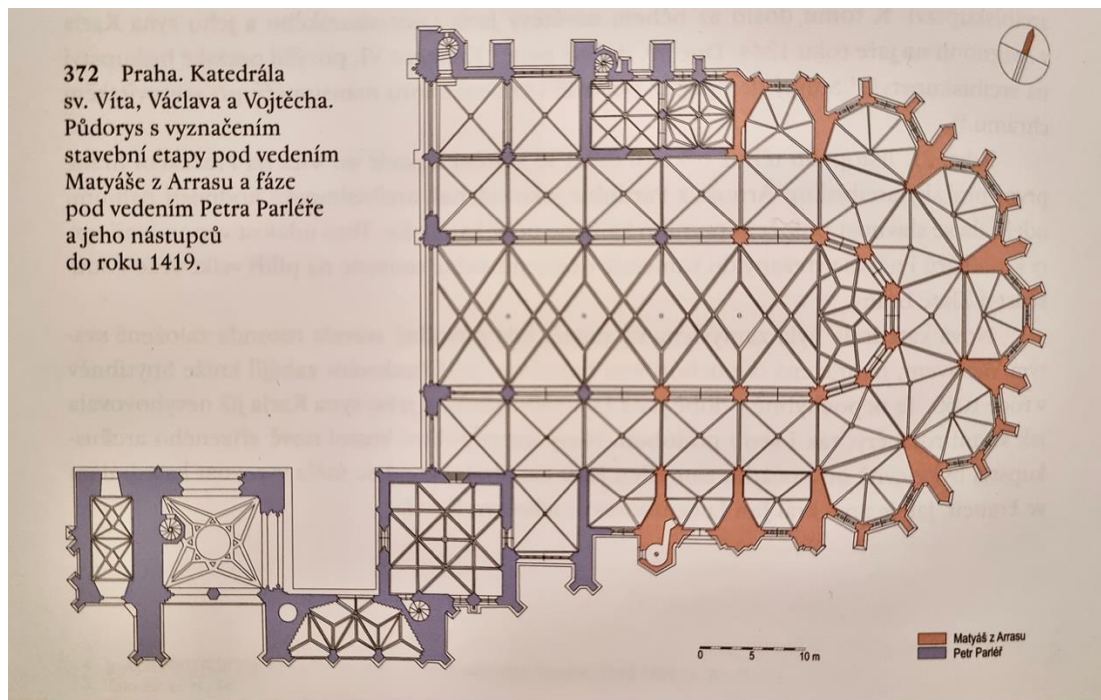
Obrázek III/III-1 – busta Petra Parléře, 1378–1379, pískovec, Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, dolní triforium



Obrázek III/III-2 – Švábský Gmünd, kostel sv. Kříže, 30. léta 14. století, pohled od jihozápadu



Obrázek III/III-3 – Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, 1344–1929, pohled od jihovýchodu



Obrázek III/III-4 – půdorys katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha v Praze s odlišením rozsahu stavebních prací Matyáše z Arrasu od realizací Petra Parléře a jeho pokračovatelů do roku 1419



Obrázek III/III-5 – dobová fotografie rozestavěné katedrály sv Víta, Václava a Vojtěcha v Praze, pořízeno okolo roku 1887



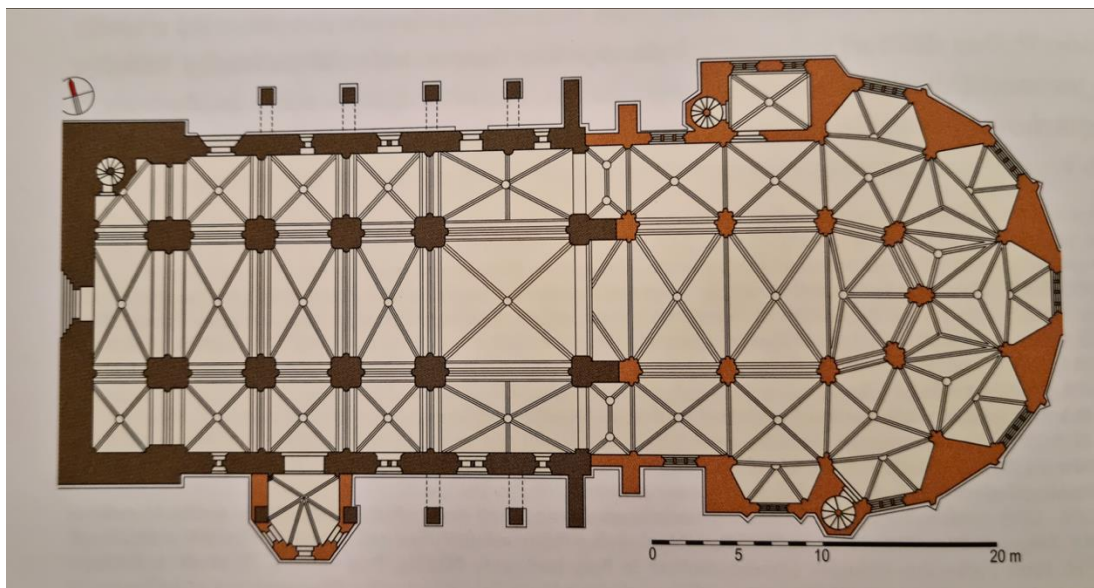
Obrázek III/III-6 – Pražský hrad ze seminářské zahrady, 1886



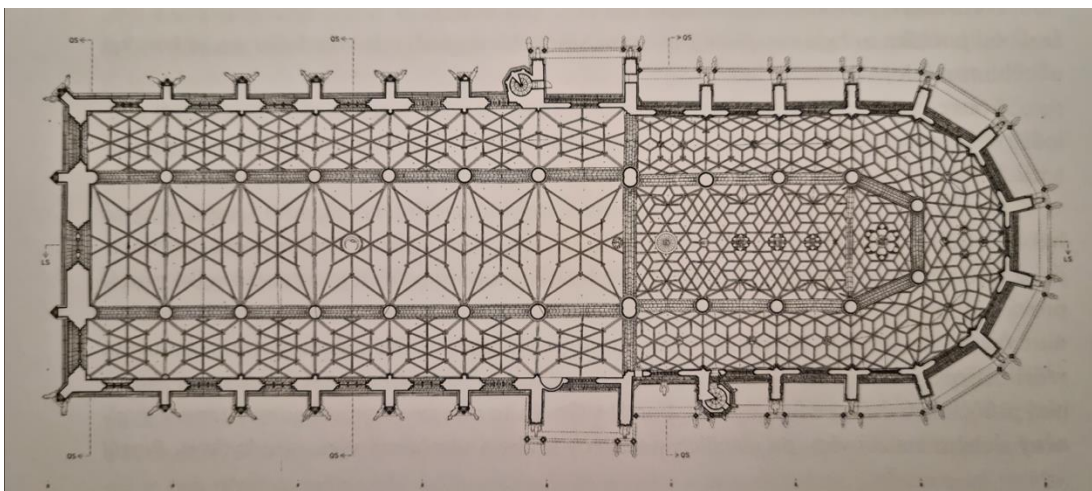
Obrázek III/III-7 – Praha, Pražský hrad, kaple Věch svatých, 1372–1386, pohled od jihu



Obrázek III/III-8 – Kolín nad Labem, kostel sv. Bartoloměje, 1360–1378, pohled od jihovýchodu



Obrázek III/III-9 – půdorys kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, barevně odlišená Parlérova dostavba chóru



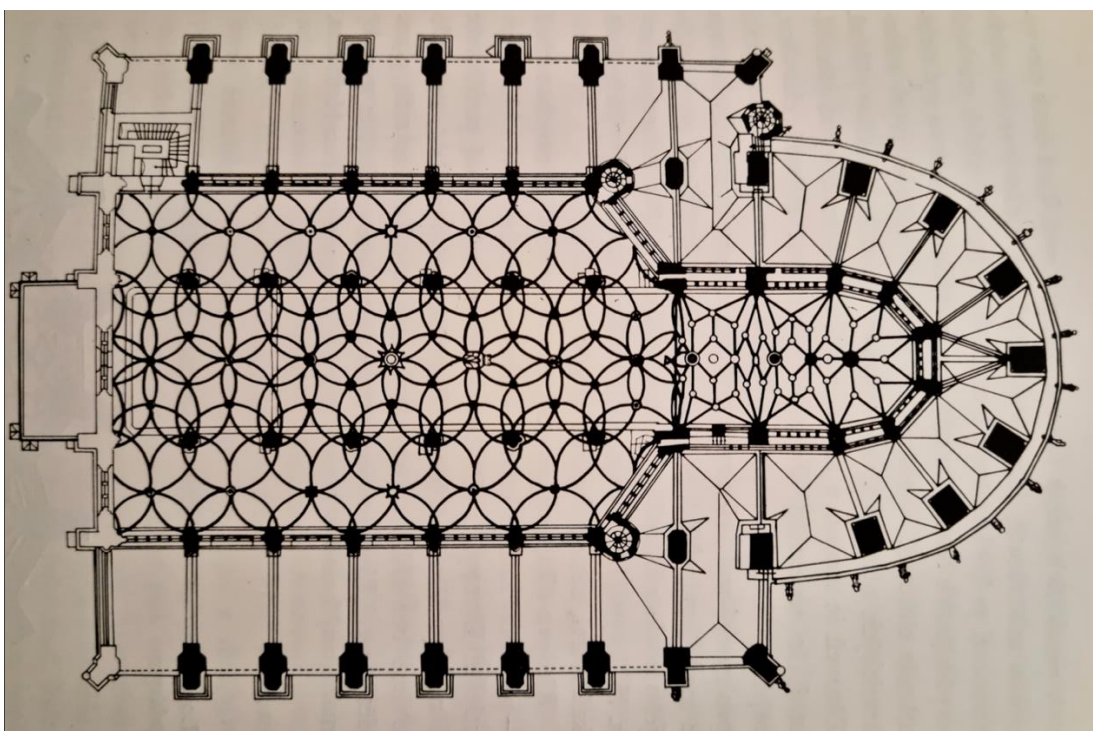
Obrázek III/III-10 – půdorys kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu



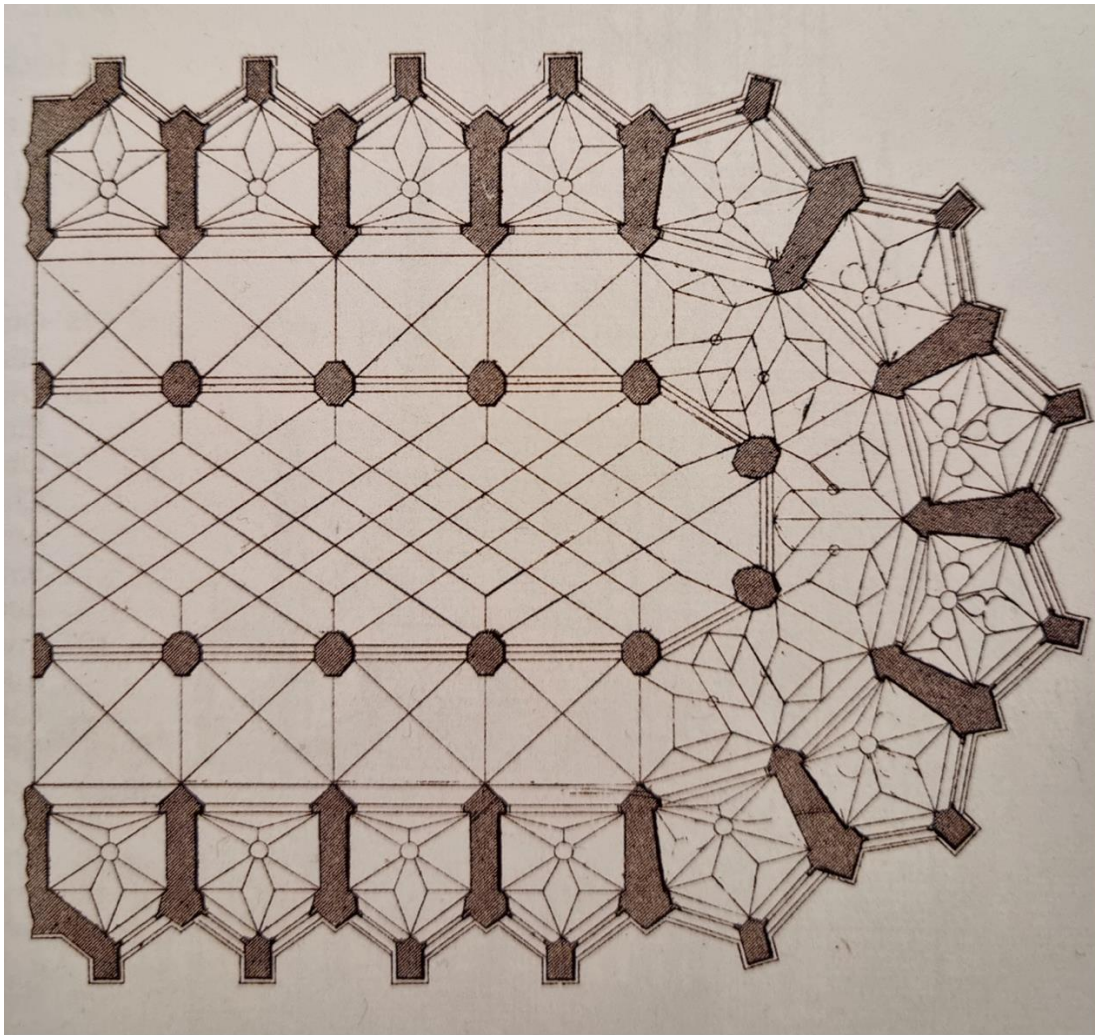
Obrázek III/III-11 – Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, jižní portál s mozaikou posledního soudu, 1367



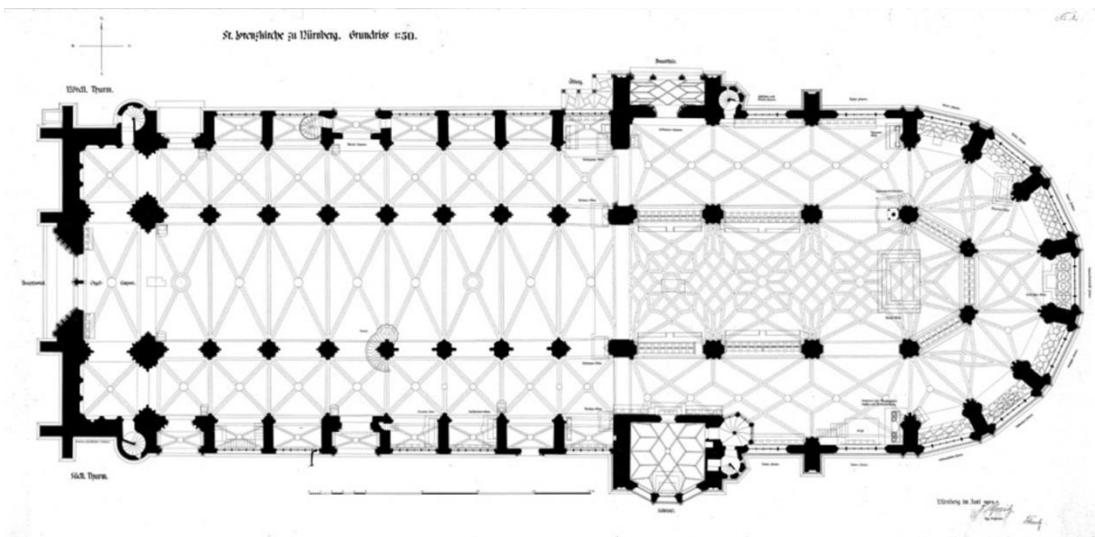
Obrázek III/III-12 – Kutná Hora, chrám sv. Barbory, 1388–1558, pohled od severovýchodu



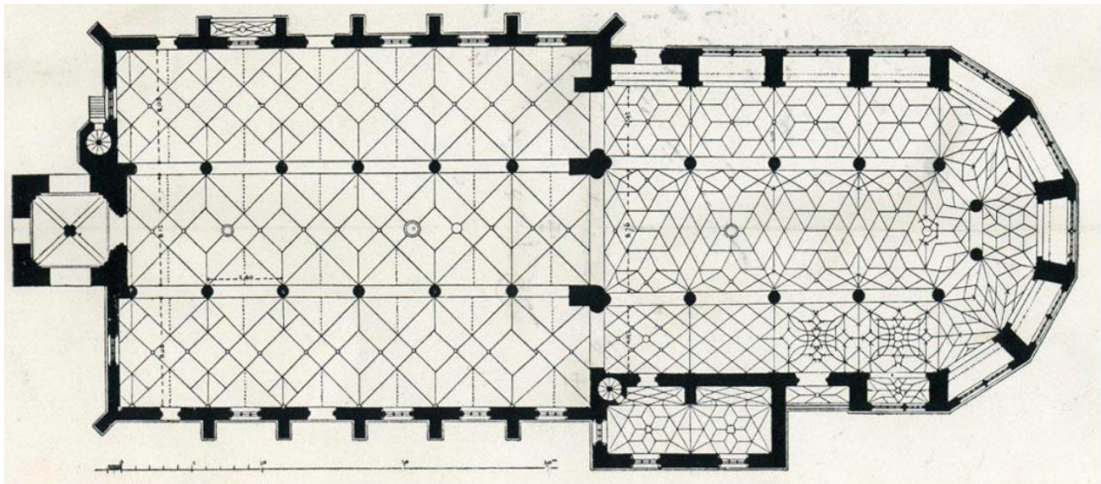
Obrázek III/III-13 – půdorys chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře



Obrázek III/III-14 – půdorys chóru freiburského Münsteru



Obrázek III/III-15 – půdorys kostela sv. Vavřince v Norimberku



Obrázek III/III-16 – půdorys kostela sv. Michala ve Švábském Hallu



Obrázek III/IV-1 – Latinský graduál z Hradce Králové, fol. 36v, iniciála P se scénou Narození Krista, okolo roku 1470, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. Hr-2, detail



Obrázek III/IV-2 – Kouřimský graduál, fol. 39r, iniciála P s výjevem Narození Krista, okolo roku 1470, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 1, detail



Obrázek III/IV-3 – Kutnohorský graduál, fol. 1r, úvodní list, 1470–1471, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII A 2



Obrázek III/IV-4 – Kutnohorský graduál, fol. 38v, iniciála A s výjevem Obětování v chrámu, 1470–1471, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII A 2, detail



Obrázek III/IV-5 – Salzburský misál, p. 153, iniciála M s výjevem Útěku do Egypta, 1478–1489, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Clm 15708, detail



Obrázek III/IV-6 – Smíškovský graduál, fol. 203v, Kristus v zahradě Getsemanské, 1490–1495, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. s.n. 2657, detail



Obrázek III/IV-7 – Kristus v zahradě Getsemanské, 1480, Martin Schongauer, mědiryt, 156 x 114 mm, Budapešť, Muzeum krásného umění



Obrázek III/IV-8 – Kutnohorský graduál, p. 6, úvodní list, 90. léta 15. století, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 15501, detail



Obrázek III/IV-9 – Kutnohorský graduál, p. 128, bordurová iluminace, 90. léta 15. století, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 15501, detail



Obrázek III/IV-10 – Lobkovický breviář, fol. 213r., iniciála T a bordurová iluminace, 1494, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII F 202



Obrázek III/IV-11 – Mladoboleslavský graduál, fol. 234v, iniciála O s výjevem Smrti Panny Marie, 1505, Mladá Boleslav, Okresní muzeum Mladá Boleslav, inv.č. 21691, detail



Obrázek III/IV-12 – Franusův kancionál, fol. 87v, iniciál G s výjevem Smrti Panny Marie, 1505, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. Hr-6, detail



Obrázek III/IV-13 – Smrt Panny Marie, okolo roku 1475, Martin Schongauer, mědiryt



Obrázek III/IV-14 – Životy svatých Otců, fol. 2v, titulní list s Ladislavem ze Šternberka a výjevem Stigmatizace sv. Františka, 1516, Praha, Národní knihovna České republiky, sing. XVII A 2



Obrázek III/V-1 – Madona kladská, po roce 1344, tempera na topolové desce, 186 x 95 cm, Berlín, Gemäldegalerie



Obrázek III/V-2 – Madona kladská, po roce 1344, tempera na topolové desce, 186 x 95 cm, Berlín, Gemäldegalerie, detail



Obrázek III/V-4 – busta Arnošta z Pardubic, 1378–1379, pískovec, Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, dolní triforium



Obrázek III/V-5 – Madona mostecká, před rokem 1345, tempera na dřevěné desce, 53 x 40 cm, Praha, Národní galerie



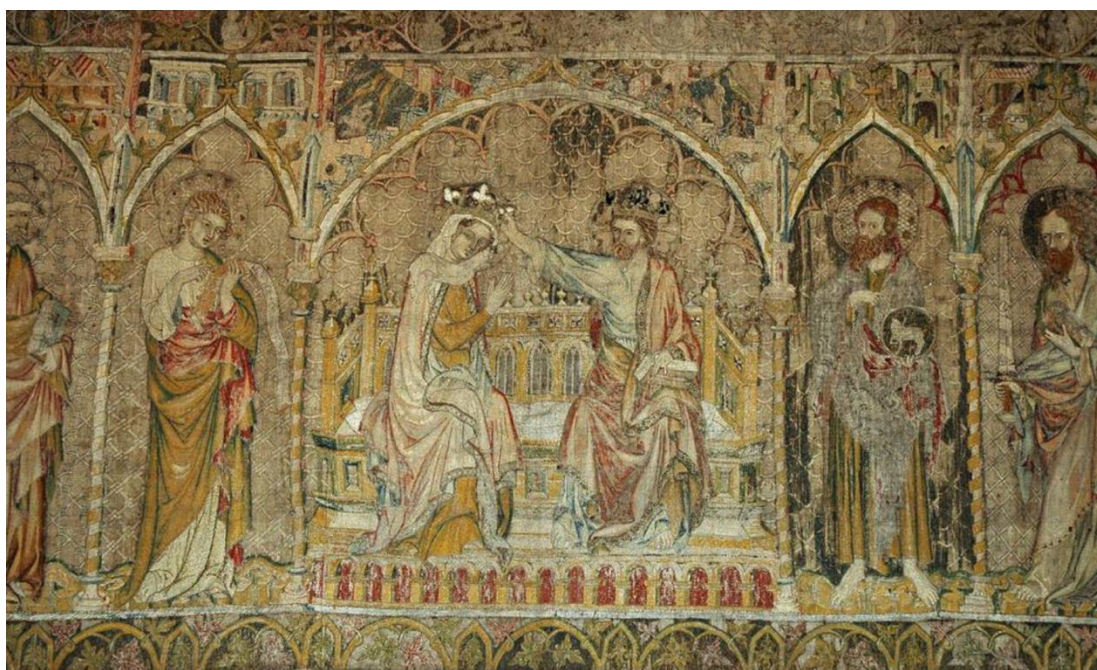
Obrázek III/V-6 – Madona březnická, 1396, tempera na dřevě, 41,5 x 29,5 cm, Praha, Národní galerie



Obrázek III/V-7 – Maesta, 1308–1311, Duccio di Buoninsegna, tempera na dřevě, 231 x 396 cm, Siena, Museo dell’Opera Metropolitana del Duomo, zadní strana



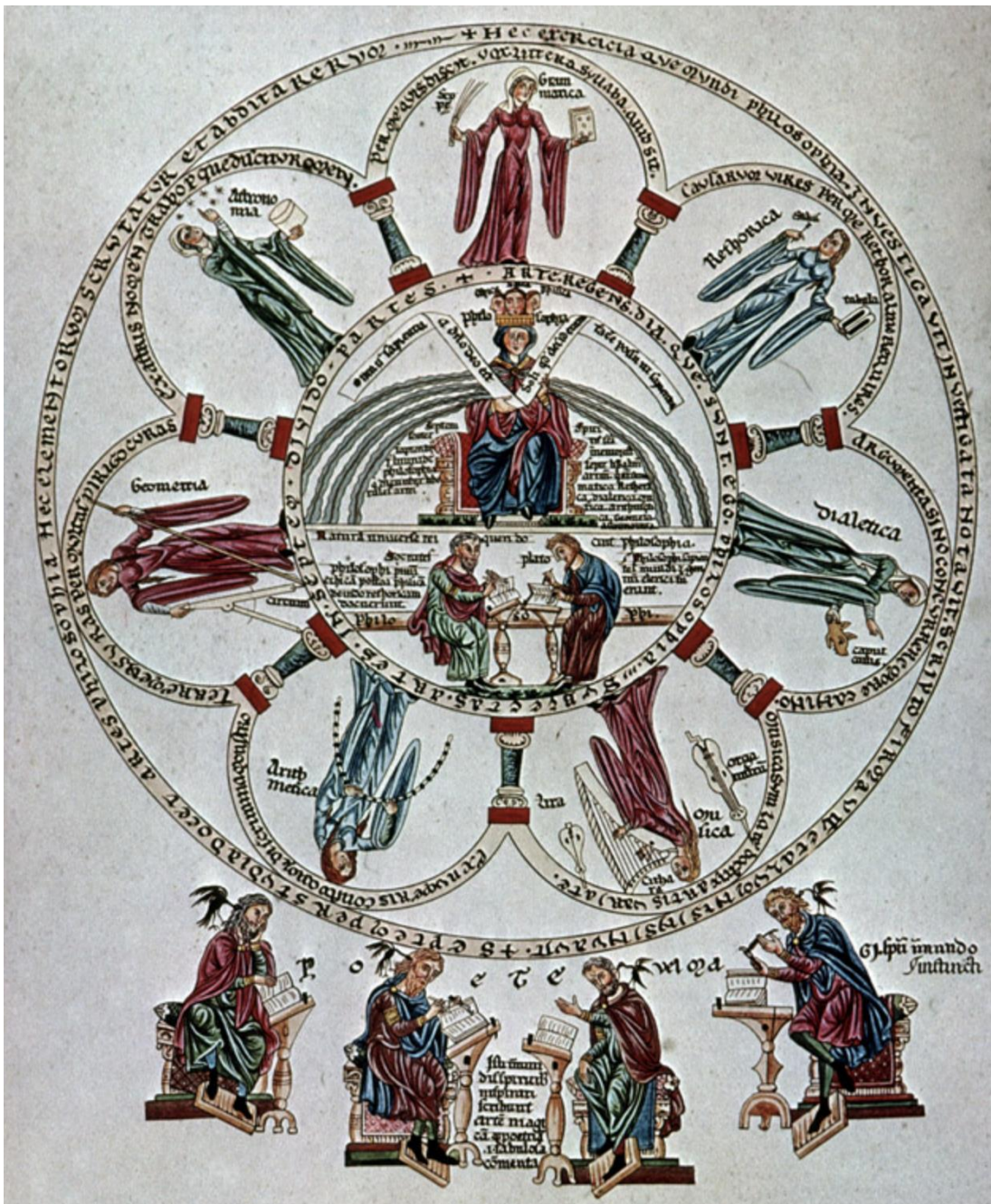
Obrázek III/V-8 – Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 1v, dedikační scéna s abatyší Kunhutou, 1312–21, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 17, detail



Obrázek III/V-9 – Antependium z Pirny, před rokem 1350, len s výšivkou, 93,2 x 341 cm, Berlín, Kunstgewebemuseum, detail



Obrázek III/V-10 – Vyšebrodský oltář, Klanění tří králů, před 1350, tempera na dřevě, 95 x 88,5 cm, Praha, Národní galerie



Obrázek III/VI-1 – Hortus deliciarum, fol. 32r, celostranná iluminace s motivem sedmi svobodných umění, okolo roku 1170



Obrázek III/VI-2 – Velislavova bible, fol. 130v, Zvěstování a Narození Antikrista, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124



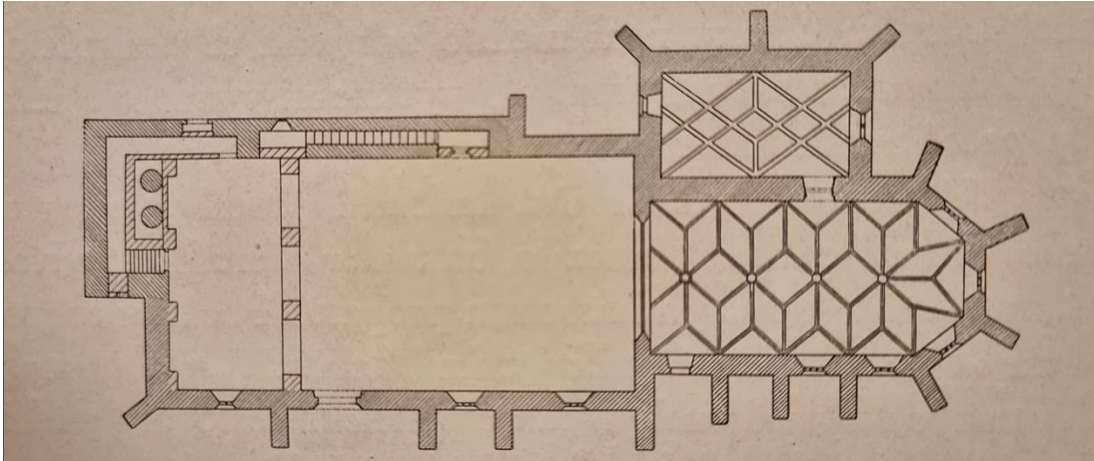
Obrázek III/VI-3 – Cestopis Jana z Mandevilly, fol. 39r, Martyrium sv. Kateřiny a Mojžiš vyrážející vodu ze skály, 1476, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2838



Obrázek III/VI-5 – Göttingenský kodex, p. 80, Papež líbá krásné paní, okolo roku 1480, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, sing. 2° Cod. Ms. theol. 182, detail



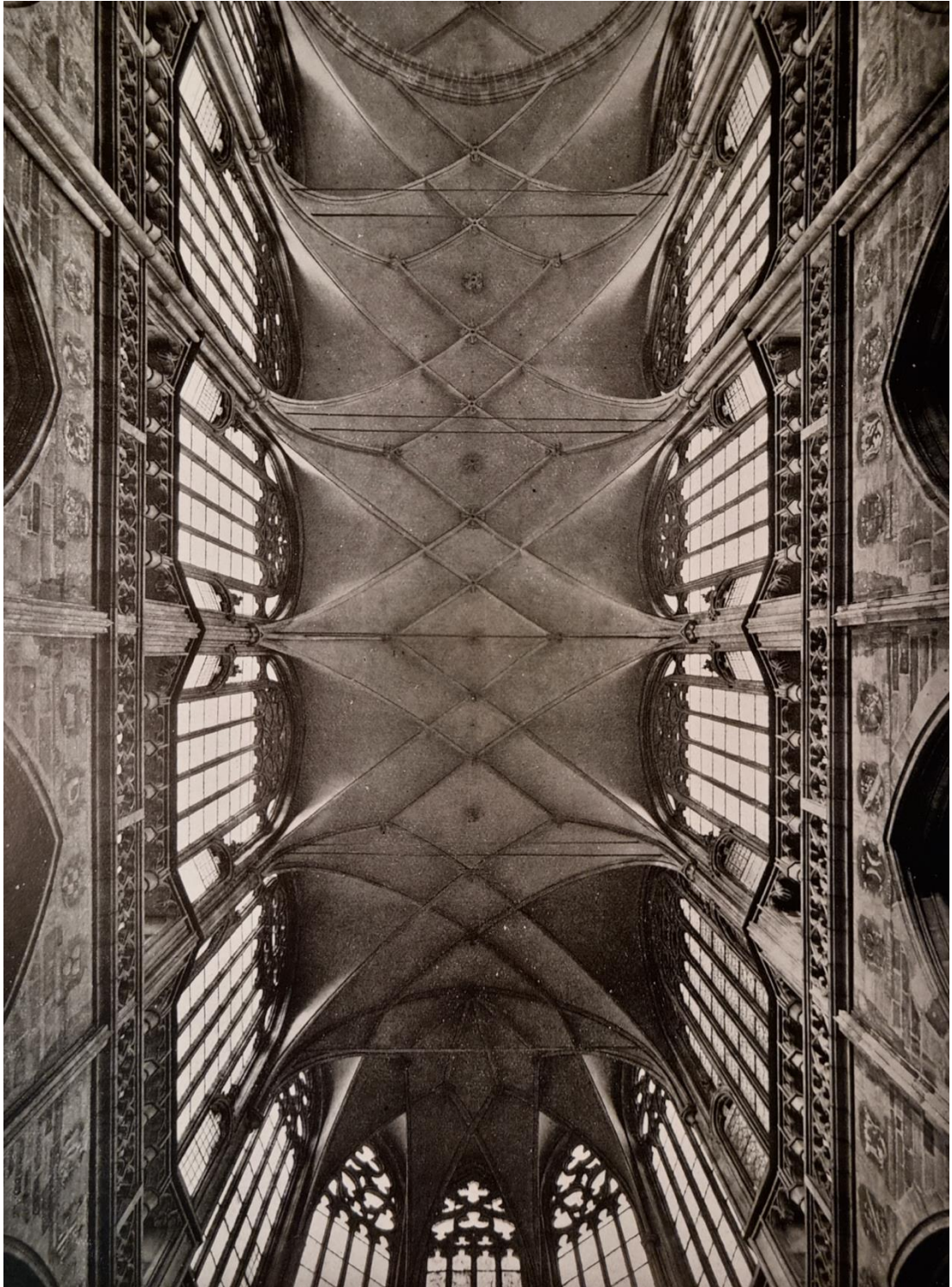
Obrázek III/VI-6 – Passionale Christi und Antichristi, p. 29, Kristus vyhání kupce z chrámu, 1521, Lucas Cranach starší



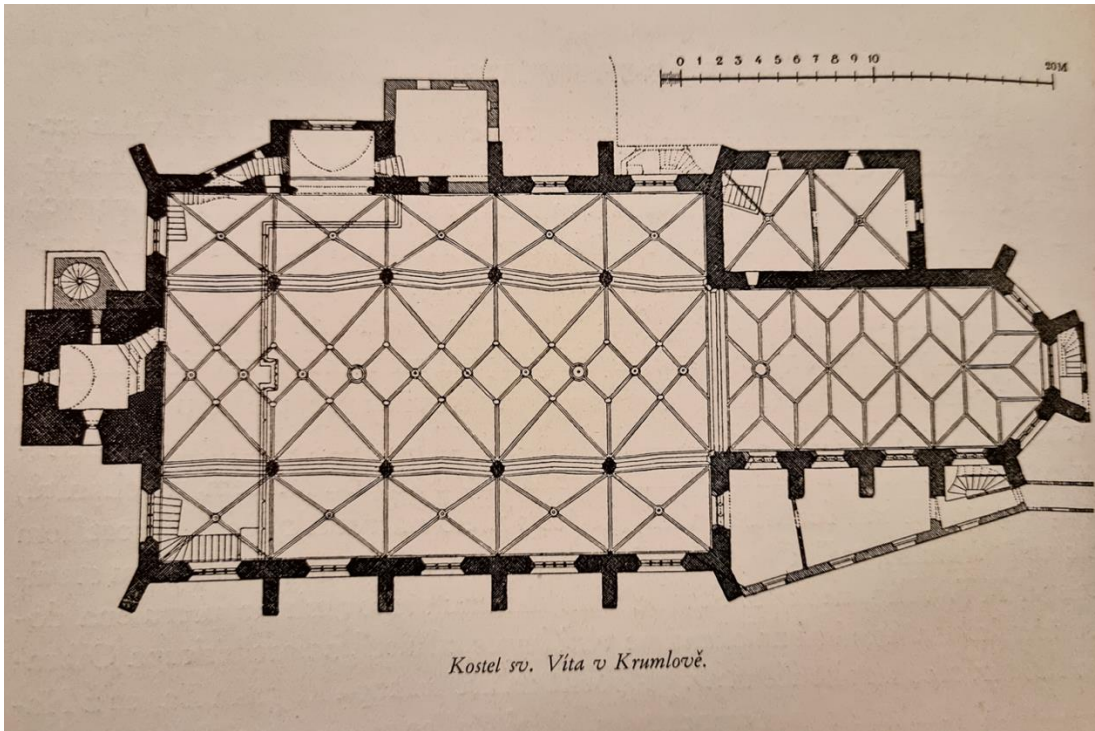
Obrázek III/VII-1 – půdorys kostela sv. Jiljí v Milevsku



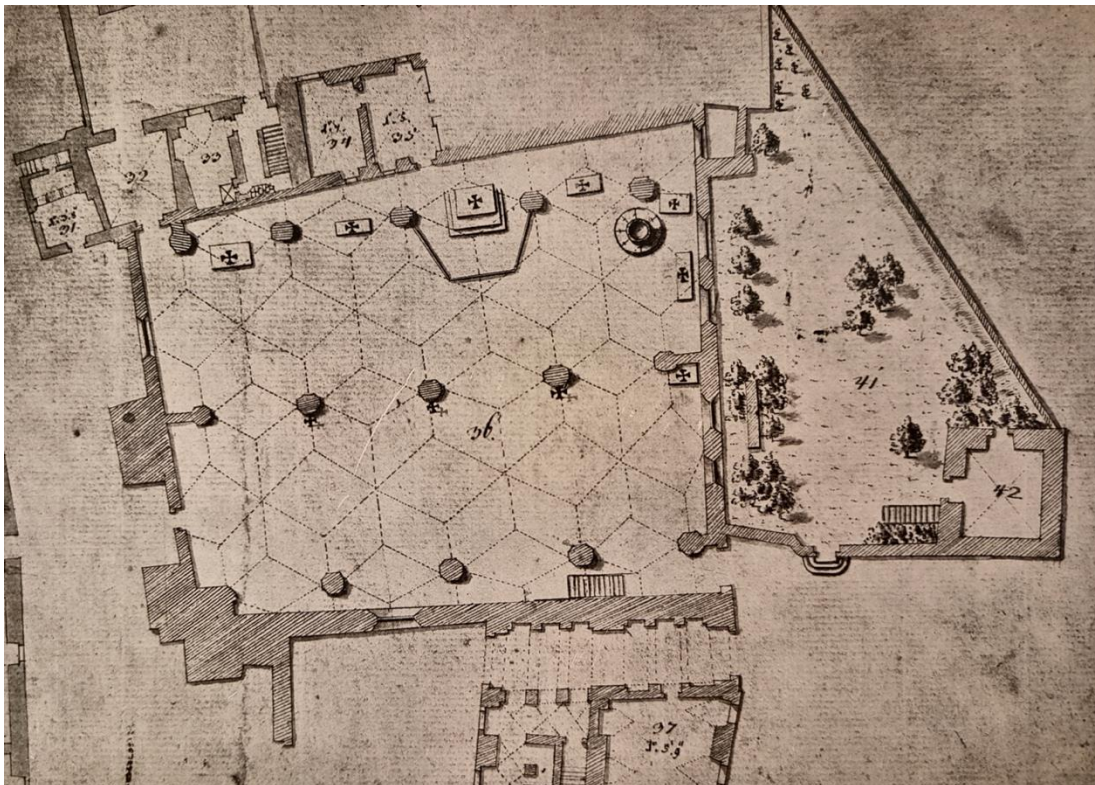
Obrázek III/VII-2 – klenba chóru kostela sv. Jiljí v Milevsku, 1390–1400



Obrázek III/VII-3 – klenba chóru katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha, 1385, Petr Parléř



Obrázek III/VII-4 – půdorys kostela sv. Víta v Českém Krumlově



Obrázek III/VII-5 – Půdorys Betlémské kaple v Praze



monasterio quocumque in illa silva zophi obit
Berzeli licet in dicitur Cano? pgen et ovlien et
in Symonis et iude in schia magistri servitute

Obrázek III/VII-6 – Epitaf Jana z Jeřeně, sv. Bartoloměj a sv. Tomáš, 1395, plátno na lipové desce, 65,5 x 49,5 cm, Praha, Národní galerie



Obrázek III/VII-7 - Epitaf Jana z Jeřeně, sedící Madona, 1395, plátno na lipové desce, 62 x 36 cm, Praha, Národní galerie



Obrázek III/VII-8 – Oltář z Graudenz, Zvěstování Panně Marii, okolo roku 1400, tempera na dřevě, 129 x 93 cm, Varšava, Národní muzeum



Obrázek III/VII-9 – Tympanon severního portálu z kostela Panny Marie před Týnem, střední scéna s Ukřižováním, 1380–90, Praha, Národní galerie

Seznam vyobrazení

Obrázek I/II-1 – Max Švabinský: Karel Chytil, 1907, kresba. Reprodukce z: ŠVABINSKÝ / NOVÁK 1928, 69

Obrázek I/II-2 – Karel Chytil a neznámé dámy (snad návštěvnice jeho přednášek v Rudolfinu), po roce 1886. Foto: <https://www.upm.cz/z-historie-muzea-karel-chytil/>, vyhledáno 19.4.2024

Obrázek II/III-1 – Fotografie Karla Chytila (uprostřed) se studenty na exkursi, 20. léta 20. století. Reprodukce z: BIEGEL 2020, 141, obr. 63

Obrázek II/III-2 – Fotografie Karla Chytila (zcela vpravo) a Vojtěcha Birnbauma (druhý zprava) z exkurse se studenty v barokní zahradě v Českém Krumlově, 20. / 30. léta 20. století. Reprodukce z: BIEGEL 2020, 171, obr. 80

Obrázek III/I-1 – Madonna s dítětem mezi sv. Václavem a sv. Palmatiem, 1355–59, Tommaso da Modena, tempera na dřevě, 79 x 64 cm, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže. Foto: <https://www.esbirky.cz/predmet/23523844>, vyhledáno 31.1.2024

Obrázek III/I-2 – Ukřižovaný Kristus mezi Marií a Janem, před 1376, Mistr Theodorik, tempera na dřevě, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříž. Reprodukce z: STEJSKAL 1978, 131, obr. 108

Obrázek III/I-3 – Sv. Augustin, 1360–64, Mistr Theodorik, tempera na dřevě, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže. Foto: <https://www.wga.hu/html/m/master/theoderi/saint.html>, vyhledáno 31.1.2024

Obrázek III/I-4 – Sv. Ambrož, 1360–64, Mistr Theodorik, tempera na dřevě, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kříže. Foto: Archiv autora

Obrázek III/I-5 – Ukřižování, po 1355, nástěnná malba na oltářním antependiu, státní hrad Karlštejn, kaple sv. Kateřiny. Reprodukce z: STEJSKAL 1978, 109, obr. 85

Obrázek III/I-6 – Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 8r, Ukřižování, 1312–21, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 17, detail. Foto: https://imagines.manuscriptorium.com/loris/AIPDIG-NKCR__XIV_A_17____2GWPZB8-cs/ID0008r/full/full/0/default.jpg, vyhledáno 1.2.2024

Obrázek III/II-1 – Ostrovský žaltář, fol. 10v, Panna Marie s dítětem, kolem roku 1200, Praha, Pražská kapitulní knihovna, sign. A LVII/1, detail. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 114, obr. 19

Obrázek III/II-2 – Antifonář sedlecký, fol. 173r, Tři Marie u hrobu, před polovinou 13. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIII A 6, detail. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 117, obr. 20

Obrázek III/II-3 – Mater verborum, fol. 191r, iniciála Y s postavou vinaře, před polovinou 13. století, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. X A 11, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/hub/catalog/default/detail/single/manuscriptorium%7CAIPDI-G-NMP__X_A_11____251OPIF-cs?lang=cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-4 – Velislavova bible, fol. 135r, Antikrist dává setnout teology a pálí jejich knihy, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124. Reprodukce z: MATĚJČEK 1926, tabulka s foliemi 135R

Obrázek III/II-5 – Velislavova bible, fol. 188r, Pohřeb sv. Václava, Velislav adoruje sv. Kateřinu, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124. Reprodukce z: MATĚJČEK 1926, tabulka s foliemi 188R

Obrázek III/II-6 – Velislavova bible, fol. 1r, Stvoření, den první, personifikace temnoty, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/en/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CRASTIS-NKCR__XXIII_C_124_37V71H4-cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-7 – Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 18r, Kristus uvádí duše věrných, 1312–21, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 17. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/en/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XIV_A_17___2GWPZB8-cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-8 – Chotěšovský misál, fol. 185v, Ukřižovaný Kristus s Pannou Marií, sv. Janem a premonstrátským knězem, kolem roku 1340, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV C 3. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XIV_C_3___0XUHCCE-cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-9 – Laus Mariae, fol. 34v, Obětování Krista v chrámu, kolem roku 1360, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XVI D 13. Reprodukce z: STEJSKAL 1978, 65, obr. 44

Obrázek III/II-10 – Laus Mariae, fol. 55v, Zvěstování, okolo roku 1360, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XVI D 13. Reprodukce z: STEJSKAL 1978, 64, obr. 43

Obrázek III/II-11 – Breviář velmistra Lva, fol. 1v, Veraikon s medailony apoštolů a proroků, 1356, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVIII F 6, detail. Reprodukce z: KRÁSA 1990, 123, obr. 64

Obrázek III/II-12 – Liber Viaticus, fol. 6v, iniciála B s trůnícím Kristem, po roce 1355, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII A 12. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 409, obr. 64

Obrázek III/II-13 – Misál Jana ze Sředy, fol. 4v, Zvěstování Panny Marie, po roce 1364, Praha, Knihovna metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. Cím 6, detail. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 416, obr. 66

Obrázek III/II-14 – Evangeliář Jana z Opavy, fol. 2r, iniciála L s hrajícími anděly a groteskními motivy, 1368, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1182, detail. Foto: <http://www.stavitele-katedral.cz/nejkrasnejsi-stredoveke-rukopisy-xvii-%E2%80%93-evangeliar-jana-z-opavy/>, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-15 – Evangeliář Jana z Opavy, fol. 91v, Výjevy ze života evangelistů, 1368, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1182. Reprodukce z: STEJSKAL 1978, 75, obr. 54

Obrázek III/II-16 – Orationale Arnesti, fol. 104r, iniciála C s klečícím Arnoštem z Pardubic, před rokem 1364, Praha, Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII C 12, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NMP__XIII_C_12__3AQEIZE-cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-17 – Knížky šestery o obecných věcech křesťanských, fol. 44v, Panny slibující čistotu, 1376, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 6, detail. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 418, obr. 67

Obrázek III/II-18 – Pontifikál Albrechta ze Šternberka, fol. 169r, Korunování královny, 1476, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, sign. Dg I 19. Reprodukce z: STEJSKAL 1978, 77, obr. 55

Obrázek III/II-19 – Knížky šestery o obecných věcech křesťanských, fol. 157v, Kristus korunující Panny Marii, 1376, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 6, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/hub/catalog/default/detail/single/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_6___0PIACLA-cs?lang=cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-20 – Rurália Commoda, fol. 11r, Iniciála C s výjevem řezání stromů, 70. léta 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. VII C 8, detail. Reprodukce z: FRIEDL 1955, 12.

Obrázek III/II-21 – Rurália Commoda, fol. 106r, Iniciála D s výjevem sekání trávy, 70. léta 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. VII C 8. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CRTRTR2-NKCR__VII_C_8___0C4EHW8-xx, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-22 – Rurália Commoda, fol. 41r, Iniciála A s výjevem orání pole, 70. léta 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. VII C 8. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CRTRTR2-NKCR__VII_C_8___0C4EHW8-xx, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-23 – Breviář velmistra Lva, fol. 3v, medailon zobrazující únor, 1356, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVIII F 6, detail. Reprodukce z: KRÁSA 1990, 122, obr. 63

Obrázek III/II-24 – Missale dioecensis pragensis, fol. 1r, iniciála A s postavou proroka, poslední třetina 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. SIV B 8. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XIV_B_8___2RZG531-cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-25 – Breviář Kunhuty z Kolovrat, fol. 10v, Zvěstování Panně Marii s klečící jeptiškou, druhá polovina 80. let 14. století, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIII E 14a. Foto: https://new.manuscriptorium.com/hub/catalog/default/detail/single/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XIV_B_8___2RZG531-cs?lang=cs, vyhledáno 24.2.2024

Obrázek III/II-26 – Hazenburský misál, fol. 21v, Iniciála P s adorací dítěte a Klanění pastýřů, 1409, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1144. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 430, obr. 305

Obrázek III/II-27 – Bible Václava IV., fol. 2v, iniciála I, 1390–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759. Foto: <https://edition.onb.ac.at/fedora/objects/o:wen.codex-2759/methods/sdef:TEI/get?mode=f-2v>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-28 – Bible Václava IV., fol. 41v, spodní část rozviliny ovíjející se okolo vědra, 1390–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail. Foto: https://edition.onb.ac.at/fedora/objects/o:wen.codex-2759/methods/sdef:TEI/get?mode=Gen_f-41v, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-29 – Bible Václava IV., fol. 42v, spodní část rozviliny, uprostřed motiv divého muže, v polích po stranách fantastičtí tvorové s točenicemi, 1390–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail. Foto: <https://edition.onb.ac.at/fedora/objects/o:wen.codex-2759/methods/sdef:TEI/get?mode=f-42v>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-30 – Bible Václava IV., fol. 45v, písmeno W s postavou Václava IV., 1390–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail. Foto: <https://edition.onb.ac.at/fedora/objects/o:wen.codex-2759/methods/sdef:TEI/get?mode=f-45v>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-31 – Bible Václava IV., fol. 43v, zakončení rozviliny se dvěma fantastickými ptáky, točenicí a písmenem E, 1390–1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 2759, detail. Foto: <https://edition.onb.ac.at/fedora/objects/o:wen.codex-2759/methods/sdef:TEI/get?mode=f-43v>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-32 – Willehalm, fol. 1r, iniciála A, 1387, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. s. n. 2643. Foto: <https://www.tandfonline.com/doi/figure/10.1080/00681288.2018.1522122?scroll=top&needAccess=true>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-33 – Willehalm, fol. 66v, iniciála A, opakující se motivy písmen W a E, točenice, ledňáčci, 1387, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. s. n. 2643. Foto: <https://www.tandfonline.com/doi/figure/10.1080/00681288.2018.1522122?scroll=top&needAccess=true>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-34 – Willehalm, fol. 200v, hraběte Wilhelma vítá manželka Giburga s doprovodem, v dolní části zobrazení diví muži, točenice, opakující se písmeno E, 1387, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. s. n. 2643. Foto: <https://www.tandfonline.com/doi/figure/10.1080/00681288.2018.1522122?scroll=top&needAccess=true>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-35 – Zlatá bula Karla IV., fol. 1r, titulní list s iniciálou O, 1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 338. Foto: <https://digital.onb.ac.at/rep/osd/?1108FA92>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-36 – Zlatá bula Karla IV., fol. 14r, mohučský arcibiskup s mečem a praporem, český král s žezlem a královským jablkem, 1400, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. 338, detail. Foto: <https://onb.digital/result/10EDD817>, vyhledáno 26.2.2024

Obrázek III/II-37 – Antverpská bible, p. 11, iniciála I, 1402, Antverpy, Plantin-Moretus-Museum, sign. M 15/1. Foto: https://prazskamincovna.cz/bible_konrada_vechty.asp, vyhledáno 27.2.2024

Obrázek III/II-38 – Antverpská bible, p. 307, Rút a Bóz, 1402, Antverpy, Plantin-Moretus-Museum, sign. M 15/1. Reprodukce z: KRÁSA 1974, 225, obr. 205, detail

Obrázek III/II-39 – Starý zákon Klementinský, fol. 20v, malý Mojžíš nalezen faraonovou dcerou, 1430–1450, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 34. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_34__03C24K9-cs, vyhledáno 28.2.2024

Obrázek III/II-40 – Starý zákon Klementinský, fol. 1r, žehnající Kristus s dvojicí andělů, 1430–1450, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 34. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_34__03C24K9-cs, vyhledáno 28.2.2024

Obrázek III/II-41 – Kladrubská bible, fol. 1r, iniciála B se sv. Jeronýmem v kardinálském oděvu, 1450–1500, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 29, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_29__1PSSGR5-cs, vyhledáno 28.2.2024

Obrázek III/II-42 – Kladrubská bible, fol. 4v, iniciála D s žehnajícím Kristem, 1450–1500, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 29, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_29__1PSSGR5-cs, vyhledáno 28.2.2024

Obrázek III/II-43 – Kladrubská bible, fol. 3v, zobrazení dvou druhů iniciál, 1450–1500, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XVII A 29. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_29__1PSSGR5-cs, vyhledáno 28.2.2024

Obrázek III/II-44 – Bible boskovická, fol. IIv, sedm dní stvoření světa, 10. léta 15. století, Olomouc, Vědecká knihovna v Olomouci, sign. M III 3. Foto: <https://www.digitalniknihovna.cz/vkol/view/uuid:1ac5684c-78ff-475a-baad-fc4642231436?page=uuid:b763440e-74f4-4349-82e8-32c847fed41d>, vyhledání 28.2.2024

Obrázek III/II-45 – Bible Filipa z Padeřova, fol. 4r, Genesis, 30. léta 15. století, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 1175. Reprodukce z: KUBÍK 2018, obr. III

Obrázek III/II-46 – Bible strahovská, fol. 3r, Genesis, 80. léta 15. století, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, sign. DF I 4. Foto: <https://artsandculture.google.com/asset/fAGG9YSZ12rnOg>, vyhledáno 29.2.2024

Obrázek III/II-47 – Bible strahovská, fol. 3r, Genesis, droalerie v borduře, 80. léta 15. století, Praha, Královská kanonie premonstrátů na Strahově, sign. DF I 4, detail. Foto: <https://artsandculture.google.com/asset/fAGG9YSZ12rnOg>, vyhledáno 29.2.2024

Obrázek III/III-1 – busta Petra Parlěře, 1378–1379, pískovec. Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, dolní triforium. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 3

Obrázek III/III-2 – Švábský Gmünd, kostel sv. Kříže, 30. léta 14. století, pohled od jihozápadu. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 20, obr. 10

Obrázek III/III-3 – Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, 1344–1929, pohled od jihovýchodu. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 287, obr. 402

Obrázek III/III-4 – půdorys katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha v Praze s odlišením rozsahu stavebních prací Matyáše z Arrasu od realizací Petra Parléře a jeho pokračovatelů do roku 1419. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 266, obr. 372

Obrázek III/III-5 – dobová fotografie rozestavěné katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha v Praze, pořízeno okolo roku 1887. Foto: <https://plus.rozhlas.cz/sites/default/files/images/02094147.jpeg>, vyhledáno 15.3.2023

Obrázek III/III-6 – Pražský hrad ze seminářské zahrady, 1886. Reprodukce z: KRUH 1920, úvodní list

Obrázek III/III-7 – Praha, Pražský hrad, kaple Všech svatých, 1372–1386, pohled od jihu. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 365, obr. 528

Obrázek III/III-8 – Kolín nad Labem, kostel sv. Bartoloměje, 1360–1378, pohled od jihovýchodu. Foto: <https://www.bartolomejskenavrsi.cz/pamatky/chram-sv-bartolomeje>, vyhledáno 9.3.2024

Obrázek III/III-9 – půdorys kostela sv. Bartoloměje v Kolíně nad Labem, barevně odlišená Parléřova dostavba chóru. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 382, obr. 547

Obrázek III/III-10 – půdorys kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 18, obr. 6

Obrázek III/III-11 – Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, jižní portál s mozaikou posledního soudu, 1367. Foto: archiv autora

Obrázek III/III-12 – Kutná Hora, chrám sv. Barbory, 1388–1558, pohled od severovýchodu. Foto: <https://chramsvatebarbory.cz/>, vyhledáno 9.3.2024

Obrázek III/III-13 – půdorys chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře. Reprodukce z: KUTAL 1972, 163

Obrázek III/III-14 – půdorys chóru freiburského Münsteru. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 87, obr. 116

Obrázek III/III-15 – půdorys kostela sv. Vavřince v Norimberku. Foto: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/N%C3%BCrnb%20erg,_Lorenzkirche, vyhledáno 9.3.2024

Obrázek III/III-16 – půdorys kostela sv. Michala ve Švábském Hallu. Foto: https://www.mittelalterliche-kirchen.de/wp-content/uploads/2018/02/11-2017-Frau-Dr-Steiger_St.-Michael-Gang-durch-die-Baugeschichte-MAK-mit-Texten.pdf, vyhledáno 9.3.2024

Obrázek III/IV-1 – Latinský graduál z Hradce Králové, fol. 36v, iniciála P se scénou Narození Krista, okolo roku 1470, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. Hr-2, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-MVCHK_HR_2_II_A_2_2UQK2KF-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-2 – Kouřimský graduál, fol. 39r, iniciála P s výjevem Narození Krista, okolo roku 1470, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 1, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR_XIV_A_1____3T6M8OC-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-3 – Kutnohorský graduál, fol. 1r, úvodní list, 1470–1471, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII A 2. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XXIII_A_2__23N0HD1-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-4 – Kutnohorský graduál, fol. 38v, iniciála A s výjevem Obětování v chrámu, 1470–1471, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII A 2, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XXIII_A_2__23N0HD1-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-5 – Salzburský misál, p. 153, iniciála M s výjevem Útěku do Egypta, 1478–1489, Mnichov, Bayerische Staatsbibliothek, sign. Clm 15708, detail. Foto: <https://www.bavariikon.de/object/bav:BSB-HSS-00000BSB00045164?lang=de>, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-6 – Smíškovský graduál, fol. 203v, Kristus v zahradě Getsemanské, 1490–1495, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. s.n. 2657, detail. Reprodukce z: CHYTL 1896a, tab. IV

Obrázek III/IV-7 – Kristus v zahradě Getsemanské, 1480, Martin Schongauer, **rytina na papíře / mědiryt**, 156 x 114 mm, Budapešť, Museum krásného umění. Foto: <https://www.mfab.hu/artworks/20037/>, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-8 – Kutnohorský graduál, p. 6, úvodní list, 90. léta 15. století, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 15501, detail. Foto: <http://data.onb.ac.at/dtl/3146308>, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-9 – Kutnohorský graduál, p. 128, bordurová iluminace, 90. léta 15. století, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. cod. 15501, detail. Foto: <http://data.onb.ac.at/dtl/3146308>, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-10 – Lobkovický breviář, fol. 213r., iniciála T a bordurová iluminace, 1494, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII F 202. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XXIII_F_202_2X5630A-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-11 – Mladoboleslavský graduál, fol. 234v, iniciála O s výjevem Smrti Panny Marie, 1505, Mladá Boleslav, Okresní muzeum Mladá Boleslav, inv.č. 21691, detail. Foto: https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-OMMB__INV_C_21691_44TGV4A-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-12 – Franusův kancionál, fol. 87v, iniciál G s výjevem Smrti Panny Marie, 1505, Hradec Králové, Muzeum východních Čech, sign. Hr-6, detail. Foto: https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-MVCHK_HR_6_II_A_6_0OSL9UC-cs, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-13 – Smrt Panny Marie, okolo roku 1475, Martin Schongauer, mědiryt. Foto: <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Martin-Schongauer/846553/Tod-der-Jungfrau,-ca.-1435-1491..html>, vyhledáno 17.3.2024

Obrázek III/IV-14 – Životy svatých Otců, fol. 2v, titulní list s Ladislavem ze Šternberka a výjevem Stigmatizace sv. Františka, 1516, Praha, Národní knihovna České republiky, sing. XVII A 2. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XVII_A_2____0TSALG3-cs, vyhledáno 18.3.2024

Obrázek III/V-1 – Madona kladská, po roce 1344, tempera na topolové desce, 186 x 95 cm, Berlín, Gemäldegalerie. Reprodukce z: CHYTIL 1907, 134b

Obrázek III/V-2 – Madona kladská, po roce 1344, tempera na topolové desce, 186 x 95 cm, Berlín, Gemäldegalerie, detail. Foto: <https://smb.museum-digital.de/object/61399>, vyhledáno 13.4.2024

Obrázek III/V-3 – Latinský kancionál Arnošta z Pardubic, fol. 1v, iniciála A s trůnícím Kristem a adorujícím Arnoštem z Pardubic, 1363, Praha, Kapitulní knihovna, sign. P VII, detail. Reprodukce z: PODLAHA 1903, 231, obr. 276

Obrázek III/V-4 – busta Arnošta z Pardubic, 1378–1379, pískovec, Praha, katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, dolní triforium. Reprodukce z: KUTHAN 2021, 319, obr. 462

Obrázek III/V-5 – Madona mostecká, před rokem 1345, tempera na dřevěné desce, 53 x 40 cm, Praha, Národní galerie. Foto: archiv autora

Obrázek III/V-6 – Madona březnická, 1396, tempera na dřevě, 41,5 x 29,5 cm, Praha, Národní galerie. Foto: archiv autora

Obrázek III/V-7 – Maesta, 1308–1311, Duccio di Buoninsegna, tempera na dřevě, 231 x 396 cm, Siena, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo, zadní strana. Foto: [https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A-8XZDQT/\\$FILE/Duccio-di-buoninsegna-conjectural-reconstruction-of-the-maesta-back-.jpg](https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A-8XZDQT/$FILE/Duccio-di-buoninsegna-conjectural-reconstruction-of-the-maesta-back-.jpg), vyhledáno 14.4.2024

Obrázek III/V-8 – Pasionál abatyše Kunhuty, fol. 1v, dedikační scéna s abatyší Kunhutou, 1312–21, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XIV A 17, detail. Foto: https://new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/cs/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-NKCR__XIV_A_17____2GWPZB8-cs, vyhledáno 14.4.2024

Obrázek III/V-9 – Antependium z Pirny, před rokem 1350, len s výšivkou, 93,2 x 341 cm, Berlín, Kunstgewebemuseum, detail. Foto: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/811995>, vyhledáno 15.4.2024

Obrázek III/V-10 – Vyšebrodský oltář, Klanění tří králů, před 1350, tempera na dřevě, 95 x 88,5 cm, Praha, Národní galerie. Foto: archiv autora

Obrázek III/VI-1 – Hortus deliciarum, fol. 32r, celostranná iluminace s motivem sedmi svobodných umění, okolo roku 1170. Foto: <https://www2.oberlin.edu/images/Art315/10624.JPG>, vyhledáno 1.4.2024

Obrázek III/VI-2 – Velislavova bible, fol. 130v, Zvěstování a Narození Antikrista, před rokem 1350, Praha, Národní knihovna České republiky, sign. XXIII C 124. Reprodukce z: CHYTIL 1918a, 74, obr. 1

Obrázek III/VI-3 – Cestopis Jana z Mandevilly, fol. 39r, Martyrium sv. Kateřiny a Mojžíš vyrážející vodu ze skály, 1476, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2838. Foto: <https://onb.digital/result/10E1E2FE>, vyhledáno 1.4.2024

Obrázek III/VI-4 – Jenský kodex, fol. 11r, Město Kristovo – nebeský Jeruzalém, 1480–1500, Praha, Knihovna Národního muzea, sign. IV B 24. Foto: https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NMP_IV_B_24_3TQMIOE-cs, vyhledáno 1.4.2024

Obrázek III/VI-5 – Obrázek III/VI-5 – Göttingenský kodex, p. 80, Papež líbá krásné paní, okolo roku 1480, Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, sing. 2° Cod. Ms. theol. 182, detail. Reprodukce z: DROBNÁ 1970, 36

Obrázek III/VI-6 – Passionale Christi und Antichristi, p. 29, Kristus vyhání kupce z chrámu, 1521, Lucas Cranach starší. Foto: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2019rosen0647/?sp=29&st=image&r=0.054,0.133,1.724,0.942,0>, vyhledáno 2.4.2024

Obrázek III/VII-1 – půdorys kostela sv. Jiljí v Milevsku. Reprodukce z: CHYTIL 1930c, 2

Obrázek III/VII-2 – klenba chóru kostela sv. Jiljí v Milevsku, 1390–1400. Reprodukce z: KRÁSA 1984, 201, obr. 149

Obrázek III/VII-3 – klenba chóru katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha, 1385, Petr Parléř. Reprodukce z: KLETZL 1940, 26

Obrázek III/VII-4 – půdorys kostela sv. Víta v Českém Krumlově. Reprodukce z: CHYTIL 1930c, 4

Obrázek III/VII-5 – Půdorys Betlémské kaple v Praze. Reprodukce z: CHYTIL 1930c, 19

Obrázek III/VII-6 – Epitaf Jana z Jeřeně, sv. Bartoloměj a sv. Tomáš, 1395, plátno na lipové desce, 65,5 x 49,5 cm, Praha, Národní galerie. Foto: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1268, vyhledáno 8.4.2024

Obrázek III/VII-7 - Epitaf Jana z Jeřeně, sedící Madona, 1395, plátno na lipové desce, 62 x 36 cm, Praha, Národní galerie. Foto: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11676, vyhledáno 8.4.2024

Obrázek III/VII-8 – Oltář z Graudenz, Zvěstování Panně Marii, okolo roku 1400, tempera na dřevě, 129 x 93 cm, Varšava, Národní muzeum. Reprodukce z: NEUWIRTH 1918, 92a, Tafel III, 1

Obrázek III/VII-9 – Tympanon severního portálu z kostela Panny Marie před Týnem, střední scéna s Ukřižováním, 1380–90, Praha, Národní galerie. Reprodukce z: PEČÍRKA 1931, 25

Seznam použité literatury

- ADAM 1997 — Adolf ADAM: Liturgický rok, historický vývoj a současná praxe. Praha 1997.
- ALBERT 1922 — Franz ALBERT: Die Glatzer Madonna des Erzbischofs Ernst von Pardubitz. Ein Beitrag zur Glatzer Kunst- und Heimatgeschichte. Glatz 1922.
- AMBROS 1858 — August AMBROS: Der Dom zu Prag. Prag 1858.
- BAKOŠ 2017 — Ján BAKOŠ: Stezky a strategie I: Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Evropě). Brno 2017.
- BALBÍN 1664 — Bohuslav BALBÍN: Vita venerabilis Arnesti, (vulgo Ernesti) primi archiepiscopi Pragensis. Praga 1664.
- BARTLOVÁ 2015 — Milena BARTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490. Praha 2015.
- BENDA 1986a — Klement BENDA: Jan Erazim Vocel. In: CHADRABA 1986, 87–103.
- BENDA 1986b — Klement BENDA: Vocelovi pokračovatelé a současníci. In: CHADRABA 1986, 106–122.
- BENDA 1986c — Klement BENDA: Rozmach oboru v devadesátých letech. In: CHADRABA 1986, 197–212.
- BENEŠOVSKÁ 1998 — Klára BENEŠOVSKÁ (ed): King John of Luxembourg (1296–1346) and the art of his era. Prague 1998.
- BENEŠOVSKÁ 2009a — Klára BENEŠOVSKÁ: Karel IV. a jeho královský a císařský program (1348–1378). In: KRATOCHVÍL 2009, 138–167.
- BENEŠOVSKÁ 2009b — Klára BENEŠOVSKÁ: Architektura pozdní lucemburské doby – návraty, variace, slepé uličky, krásný sloh (1360–1420). In: KRATOCHVÍL 2009, 189–216.
- BENEŠOVSKÁ / HLOBIL 1999 — Klára BENEŠOVSKÁ / Ivo HLOBIL: Petr Parlář. Svatovítská katedrála 1356–1399. Praha 1999.
- BENEŠOVSKÁ / KUBÍNOVÁ 2007 — Klára BENEŠOVSKÁ / Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzy: Benediktinský klášter Na Slovanech v srdci Prahy. Praha 2007.
- BIEGEL 2020 — Richard BIEGEL (ed.): Století Ústavu pro dějiny umění na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. Praha 2020.
- BIRNBAUM 1922 — Vojtěch BIRNBAUM: Vocel jako historik umění. In: Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze XXIX, Praha 1922, 19–42.
- BIRNBAUM 1929 — Vojtěch BIRNBAUM: Kdy přišel Petr Parlář do Prahy? In: Umění, sborník pro českou výtvarnou práci II, Praha 1929, 51–56.
- BIRNBAUM 1930 — Vojtěch BIRNBAUM: K datování portrétní galerie v triforiu chrámu svatovítského. In: Od pravěku k dnešku, Sborník prací z dějin československých I, Praha 1930, 233–253.
- BLECHOVÁ 2013 — Světlana BLECHOVÁ: Německobrodský graduál Pavla Mělnického z roku 1506. Praha 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce doc. PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.
- BODE 1905 — Wilhelm BODE: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen: Königliche Museen, Gemälde-Galerie. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXVI, Berlin 1905, X.

- BOWERS / TICK 1986 — Jane BOWERS / Judith TICK (eds.): *Women making music. The western art tradition, 1150–1950*. Urbana 1986.
- BRODSKÝ 2012 — Pavel BRODSKÝ: *Krásy českých iluminovaných rukopisů*. Praha 2012.
- BRODSKÝ 2016 — Pavel BRODSKÝ (ed.): *Liber Viaticus Jana ze Středy*. Praha 2016.
- BRODSKÝ / PAŘEZ 2008 — Pavel BRODSKÝ / Jan PAŘEZ: *Katalog iluminovaných rukopisů Strahovské knihovny*. Praha 2008.
- BRODSKÝ / ŠUMOVÁ 2017 — Pavel BRODSKÝ / Martina ŠUMOVÁ: *Iluminované rukopisy v archivech na území Čech*. Praha 2017.
- BUBEN 2000 — Milan Michael BUBEN: *Encyklopedie českých a moravských sídelních biskupů*. Praha 2000.
- BURCKHARDT 1853 — Jacob BURCKHARDT: *Die Zeit Constantins des Grossen*. Leipzig 1853.
- BURCKHARDT 1855 — Jacob BURCKHARDT: *Der Cicerone*. Leipzig 1855.
- BURCKHARDT 1867 — Jacob BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig 1867.
- BURGER 1913 — Fritz BURGER: *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Berlin 1913.
- CAVALCASELLE / CROWE 1864 — Giovanni Battista CAVALCASELLE / Joseph CROWE: *A New History of Painting in Italy*. London 1864.
- CSAPODI-GÁRDONYI 1982 — Klára CSAPODI-GÁRDONYI: *Europäische Buchmalerei*. Budapest 1982.
- ČENSKÝ 1886 — Ferdinand ČENSKÝ: *Čerstvé rovy české*. In: *Osvěta* 1886, číslo 12, Praha 1886, 1104–1112.
- ČERNÝ 1999 — Pavol ČERNÝ: *Knižní malba na jižní Moravě*. In: *CHAMONIKOLA* 1999, 476–523.
- ČERNÝ 2006 — Pavol ČERNÝ: *Du bon du coeur: Poklady francouzského středověkého umění v českých a moravských sbírkách*. Olomouc 2006.
- ČORNEJ 2016 — Petr ČORNEJ: *Radikalizace raného husitství (1408–1414)*. In: *HOMOLKOVÁ / DRAGOUN* 2016, 11–31.
- DOBROVSKÝ 1818 — Josef DOBROVSKÝ: *Geschichte der böhmischen Sprache und älteren Literatur*. Prag 1818.
- DROBNÁ 1970 — Zoroslava DROBNÁ: *Jenský kodex. Husitská obrazová satira z konce středověku*. Praha 1970.
- DVORSKÝ 1989 — Jiří DVORSKÝ: *Dějiny českého výtvarného umění II/1, II/2*. Praha 1989.
- DVOŘÁK 1901a — Max DVOŘÁK: *Drobnější články: Mariale Arnesti*. In: *Český časopis historický VII*, Praha 1901, 451–453.
- DVOŘÁK 1901b — Max DVOŘÁK: *Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt*. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Band XXII, Heft 1*, Wien 1901, 35–126.
- DVOŘÁKOVÁ 1984 — Vlasta DVOŘÁKOVÁ: *Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV.* In: *KRÁSA* 1984, 311–327.

ENGELHARDT 1818 — Christian Moritz ENGELHARDT: Herrad von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien, im Elsaß, im zwölften Jahrhundert; und ihre Werk: Hortus deliciarum. Ein Beytrag zur Geschichte der Wissenschaften, Literatur, Kunst, Kleidung, Waffen und Sitten des Mittelalters. Stuttgart 1818.

ERNST 1912 — Richard ERNST: Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im XIV. un am Anfang des XV. Jahrhunderts. Prag 1912.

FAJT 1997 — Jiří FAJT (red.): Magister Theodoricus, dvorní malíř císaře Karla IV. Praha 1997.

FAJT / ROYT 1997 — Jiří FAJT / Jan ROYT: Umělecká výzdoba velké věže hradu Karlštejna. In: FAJT 1997, 155–269.

FLAJŠHANS 1903 — Václav FLAJŠHANS: K literární činnosti M. Jana Husi. In: Věstník České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění XII, číslo 8, Praha 1903, 631–633.

FOLTÝN 2014 — Dušan FOLTÝN / Jan KLÍPA / Pavlína MAŠKOVÁ / Petr SOMMER / Vít VLNAS (eds.): Otevři zahradu rajskou: Benediktini v srdci Evropy 800–1300. Praha 2014.

FRIEDL 1926 — Antonín FRIEDL: Iluminace Gumpoldovy legendy o sv. Václavu ve Wolfenbüttelu. Praha 1926.

FRIEDL 1955 — Antonín FRIEDL (ed.): Česká a moravská knižní malba XI.–XVI. století. Průvodce výstavou, kterou pořádá v sálech Strahovské knihovny Památník národního písemnictví. Praha 1955.

FRIEDL 1963 — Antonín FRIEDL: Počátky mistra Theodorika. Praha 1963.

FRIEDL 1969 — Antonín FRIEDL: Spor o Theodorika pokračuje I.: Mistr Theodorik nebyl matematikem. In: Umění XVII, číslo 4, Praha 1969, 335–355.

GOLL 1873 — Jaroslav GOLL: Bohemica ve sbírce rukopisů knihovny v Gottinkách. In: Časopis musea království českého, ročník 47., svazek 2., Praha 1873, 207–214.

GRUEBER 1871 — Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen 1: Der romanische Styl, beiläufig 1070–1230. Wien 1871.

GRUEBER 1874 — Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen 2: Die Zeit des Übergangsstyles und der Frühgotik, 1230–1310. Wien 1874.

GRUEBER 1877 — Bernhard GRUEBER: Die Kunst des Mittelalters in Böhmen 3: Die Periode des Luxemburgischen Hauses 1310–1437. Wien 1877.

GRUEBER 1878 — Bernhard GRUEBER: Peter von Gmünd, genannt Parler, Dombaumeister in Prag, 1333–1401. In: Württembergische Vierteljahrshefte für Landgeschichte, Jahrgang I, Stuttgart 1878, 1–13, 65–78, 137–148, 193–205.

GUTH 1917 — Karel GUTH: Prof. Dr. Karel Chytil. In: Za starou Prahu, Praha 1917, 27.

HALL 2008 — James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 2008².

HAMSÍK 1976 — Mojmir HAMSÍK: Technika české malby po Třeboňském mistru: Epitaf Jana z Jeřeně, deska z Dubečka. In: Umění XXIV, číslo 5, Praha 1976, 436–452.

HARLAS 1928 — František Xaver HARLAS: K jubileu Prof. Dra. K. Chytila. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za roku 1926 a 1927, Praha 1928, 3.

HLAVÁČEK 1987 — Luboš HLAVÁČEK: Antonín Matějček a jeho škola. In: CHADRABA 1987, 152–159.

- HLAVÁČKOVÁ 2019 — Hana HLA VÁČKOVÁ: Počátky české deskové malby, její podoby a funkce. In: KUBÍNOVÁ / BENEŠOVSKÁ 2019, 364–387.
- HLEDÍKOVÁ 2008 — Zdeňka HLEDÍKOVÁ: Arnošt z Pardubic: Arcibiskup, zakladatel, rádce. Praha 2008.
- HLOBIL 1998 — Ivo HLOBIL: Zur stilistischen Entwicklung der Michler-Madonna-Gruppe (um 1320 bis Mitte des 14. Jahrhunderts). In: BENEŠOVSKÁ 1998, 216–221.
- HOMOLKA 1985 — Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: PGU 1985, 170–254.
- HOMOLKOVÁ / DRAGON 2016 — Milada HOMOLKOVÁ / Michal DRAGON: Tabule staré a nové barvy Mikuláše z Drážďan ve staročeském překladu. Praha 2016.
- HORÁČEK 2020 — Jaroslav HORÁČEK: Medailon Alfreda Woltmanna. In: CHADRABA 2020, 68–70.
- HORNÍČKOVÁ / ŠRONĚK 2010 — Kateřina HORNÍČKOVÁ / Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace (1380–1620). Praha 2010.
- HOROVÁ 1986 — Anděla Horová: Anton Heinrich Springer. In: CHADRABA 1986, 123–137.
- HOŘEJŠÍ 1984 — Jiřina HOŘEJŠÍ: Pozdně gotická architektura. In: KRÁSA 1984, 498–534.
- HOSTINSKÝ 1877 — Otakar HOSTINSKÝ: O nejstarších stopách umění evropského. Praha 1877.
- HOSTINSKÝ 1891 — Otakar HOSTINSKÝ: O původu umění. Praha 1891.
- CHADRABA 1986 — Rudolf CHADRABA (ed.): Kapitoly z českého dějepisu umění I. Praha 1986.
- CHADRABA 1987 — Rudolf CHADRABA (ed.): Kapitoly z českého dějepisu umění II. Praha 1987.
- CHALOUPECKÝ 1941 — Václav CHALOUPECKÝ: Arnošt z Pardubic, první arcibiskup pražský (1346–1364). Praha 1941.
- CHAMONIKOLA 1999 — Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 2. Praha 1999.
- CHLUMSKÁ 2006 — Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky české. Praha 2006.
- CHYTIL 1879 — Karel CHYTIL: Obrazy karlštejnské v Belvedere vídeňském. In: Památky archaeologické a místopisné XI, sešit 6, Praha 1879, 266–270.
- CHYTIL 1883 — Karel CHYTIL: V.V. Reiner. In: Lumír XI, číslo 13, Praha 1883, 197–200; Lumír XI, číslo 14, Praha 1883, 215–217.
- CHYTIL 1884a — Karel CHYTIL: Sv. tři králové v umění výtvarném. In: Lumír XII, číslo 3, Praha 1884, 36–41.
- CHYTIL 1884b — Karel CHYTIL: O mistru Vilémovi, staviteli z Avignonu. In: Památky archaeologické a místopisné XII, sešit 9, Praha 1884, 415–420.
- CHYTIL 1885 — Karel CHYTIL: Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského. In: Památky archaeologické a místopisné XIII, Praha 1885, 1–10, 79–92, 151–162; Památky archaeologické a místopisné XIV, Praha 1886, 207–218, 311–316, 361–366.
- CHYTIL 1886 — Karel CHYTIL: Petr Parlér a mistři gmündští. In: Sbirka přednášek a rozprav, série III, č. 5, Praha 1886.

CHYTIL 1887a — Karel CHYTIL: O musejích umělecko-průmyslových vůbec a o pražském zvláště. In: Výroční zpráva Jednoty ku povznesení průmyslu v Čechách v Praze, Praha 1887, 7–12.

CHYTIL 1887b — Karel CHYTIL: K otázce původu mistrů Gmündských. In: Památky archaeologické a místopisné XIV, sešit 1, 40–44.

CHYTIL 1887c — Karel CHYTIL: O účelu a prostředcích Umělecko-průmyslového musea v Praze. Praha 1887.

CHYTIL 1891 — Karel CHYTIL: Tabulové malířství, miniatury, vazby. Katalog retrospektivní výstavy v Praze 1891, Praha 1891, 145–186.

CHYTIL 1892a — Karel CHYTIL: Umělecký průmysl na výstavě retrospektivní. Praha 1892.

CHYTIL 1892b — Karel CHYTIL: Retrospektivní výstava malířství. In: Památky archaeologické a místopisné XV, sešit IX, Praha 1892, 533–540; Památky archaeologické a místopisné XV, sešit X, Praha 1892, 607–612.

CHYTIL 1892c — Karel CHYTIL / František Adolf BOROVSÝ: Výběr uměleckoprůmyslových předmětů z retrospektivní výstavy 1891. Praha 1892.

CHYTIL 1893 — Karel CHYTIL: Čechy (dějiny malířství a sochařství). In: OTTO 1893, 376–384.

CHYTIL 1896a — Karel CHYTIL: Vývoj miniaturního malířství za doby králů rodu Jagellonského. Praha 1896.

CHYTIL 1896b — Karel CHYTIL: České miniaturní malířství. České sklo. In: Národopisná výstava československá v Praze 1895, Praha 1896, 339–342, 350–352.

CHYTIL 1897a — Karel CHYTIL: K rodopisu Parlěrovců. In: Památky archaeologické a místopisné XVII, sešit 5, Praha 1897, 441–444.

CHYTIL 1897b — Karel CHYTIL: O dosavadním a příštím působení Umělecko-průmyslového musea v Praze. Praha 1897.

CHYTIL 1898a — Karel CHYTIL: Iluminované kodexy moravské na knižní výstavě Moravského průmyslového muzea v Brně. In: Věstník České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění VII, číslo 4, Praha 1898, 231–235.

CHYTIL 1898b — Karel CHYTIL: Český graduál literátů chrudimských z doby kol r. 1570. Chrudim 1898.

CHYTIL 1898c — Karel CHYTIL: O historickém vývoji a rázu Prahy. Praha 1898.

CHYTIL 1899 — Karel CHYTIL: Nová osnova stavebního řádu pro Prahu, Plzeň, Budějovice a jejich okolí. In: Lumír XXVII, číslo 12, Praha 1899, 140–142.

CHYTIL 1901a — Karel CHYTIL: Miniatura. In: OTTO 1901, 386–388.

CHYTIL 1901b — Karel CHYTIL: K otázce Parlěrovské. In: Věstník České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění X, číslo 3, Praha 1901, 121–139.

CHYTIL 1902 — Karel CHYTIL: Pražská Venušina fontána od B. Wurzelbauera. Praha 1902.

CHYTIL 1903a — Karel CHYTIL: O působení Vocelově v oboru dějin umění. In: Památky archaeologické XX, sešit 5, Praha 1903, 297–306.

CHYTIL 1903b — Karel CHYTIL: O junkerech pražských. Praha 1903.

CHYTIL 1904a — Karel CHYTIL (ed.): Umění v Praze za Rudolfa II. Katalog výstavy UPM 1904. Praha 1904.

- CHYTIL 1904b — Karel CHYTIL: K vývoji středověkého malířství českého. In: Dílo II, Praha 1904, 122–129.
- CHYTIL 1906 — Karel CHYTIL: Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582. Praha 1906.
- CHYTIL 1907 — Karel CHYTIL: Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst in Kaiser-Friedrich-Muzeum. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXVIII, sešit 3, Berlin 1907, 131–149.
- CHYTIL 1908 — Karel CHYTIL: Doba klasicismu a empíru v Praze. In: Dílo VI, sešit 1, Praha 1908, 33–60.
- CHYTIL 1909 — Karel CHYTIL / František Adolf BOROVSÝ / František Xaver JIŘÍK / Zdeněk WIRTH: Průvodce sbírkami Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Praha 1909.
- CHYTIL 1911a — Karel CHYTIL: Vojtěch svobodný pán Lanna a jeho sbírky. In: Slavnost založení Umělecko-průmyslového musea Obchodní a živnostenské komory v Praze 1885–1910, Praha 1911, 12–20.
- CHYTIL 1911b — Karel CHYTIL: Stará Praha a nové komunikační projekty pražské. In: Obzor národohospodářský XVI, Praha 1911, 209–215.
- CHYTIL 1912a — Karel CHYTIL: Stavební ruch vídeňský a pražské reflexy. In: Lumír XL, číslo 8, Praha 1912, 366–372.
- CHYTIL 1912b — Karel CHYTIL / Kamil HILBERT: Dům Andělské koleje na Starém Městě. In: Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy IV, Praha 1912, 39–48.
- CHYTIL 1913 — Karel CHYTIL: Muchova slovanská epopoje. In: Dílo XII, sešit 1, Praha 1913, 7–13.
- CHYTIL 1915a — Karel CHYTIL: Památky českého umění iluminátorského I. Praha 1915.
- CHYTIL 1915b — Karel CHYTIL: Zvonice jižní Týnské věže. In: Zprávy komise pro soupis stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy VI, Praha 1915, 6–18.
- CHYTIL 1915c — Karel CHYTIL / Václav NOVOTNÝ: Katalog výstavy, kterou pořádá na pětistoletou paměť úmrtí rektora pražského vysokého učení Mistra Jana Husi c.k. česká universita Karlova Ferdinandova od 15. června 1915 do 22. července 1915 v místnostech Musea království Českého. Praha 1915.
- CHYTIL 1916 — Karel CHYTIL: O historickém a stavebním rázu Prahy. Praha 1916.
- CHYTIL 1918a — Karel CHYTIL: Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese. Praha 1918.
- CHYTIL 1918b — Karel CHYTIL: Tabulové obrazy ve sbírkách Zemského musea. In: Památky archaeologické XXX, sešit 1, Praha 1918, 16–26; Památky archaeologické XXX, sešit 2 a 3, Praha 1918, 93–101.
- CHYTIL 1919a — Karel CHYTIL: Pamětní spis o Hradu pražském. In: Památky archaeologické XXXI, sešit 4, Praha 1919, 161–163.
- CHYTIL 1919b — Karel CHYTIL: Jakob Burckhardt: Na paměť stého výročí jeho narozenin. In: Osvěta XLIX, Praha 1919, 201–209, 289–299.
- CHYTIL 1922 — Karel CHYTIL: Příspěvky k dějinám českého umění iluminátorského z II. pol. XIV. a poč. XV. století. In: Památky archeologické XXXIII, sešit 1 a 2, Praha 1922, 97–105.

- CHYTIL 1924 — Karel CHYTIL: K datování maleb karlštejnských. In: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1923, Praha 1924, 24–40.
- CHYTIL 1925 — Karel CHYTIL: Ferdinand Lehner, jeho působení a jeho historicko-umělecký ústav. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1924, Praha 1925, 3–19.
- CHYTIL 1926a — Karel CHYTIL: K rodopisu mistrů gmündských. In: Památky archeologické XXXV, sešit 1 a 2, Praha 1926, 69–79.
- CHYTIL 1926b — Karel CHYTIL: Ze studijní cesty po Holandsku a Belgii roku 1925. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1925, Praha 1926, 28–43.
- CHYTIL 1928 — Karel CHYTIL: Ze studijní cesty po Francii roku 1925. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1927 a 1927, Praha 1928, 94–111.
- CHYTIL 1929a — Karel CHYTIL: O rodopisu Mánesů. In: Časopis rodopisné společnosti československé v Praze I, Praha 1929, 39–44.
- CHYTIL 1929b — Karel CHYTIL: Umění české na počátku XV. století. In: Umění, sborník pro českou výtvarnou práci II, Praha 1929, 263–286, 331–352, 359–376.
- CHYTIL 1929c — Karel CHYTIL: Koruna Rudolfa II. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1928, Praha 1929, 3–35.
- CHYTIL 1930a — Karel CHYTIL: Karel B. Mádl, k jeho sedmdesátým narozeninám. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1929, Praha 1930, 3–14.
- CHYTIL 1930b — Karel CHYTIL: Ferdinand Vaněk. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1929, Praha 1930, 56–60.
- CHYTIL 1930c — Karel CHYTIL: Umění české na počátku XV. století. Praha 1930.
- CHYTIL 1930d — Karel CHYTIL: Byzantské emaily Závišova kříže ve Vyšším Brodě. Praha 1930.
- CHYTIL 1931 — Karel CHYTIL: W.K. Zülcha nové zprávy životopisné o komorním zlatníku Rudolfa II. Janovi Vermeyen. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1930, Praha 1931, 51–56.
- CHYTIL 1932 — Karel CHYTIL: Z cesty po severní Itálii 1930. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1931, Praha 1932, 3–20.
- CHYTIL 1933a — Karel CHYTIL: Dionys Miseroni, pražský řezač drahokamů a jeho vztahy k malířům. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1932, Praha 1933, 67–79.
- CHYTIL 1933b — Karel CHYTIL: K. B. Mádl. Nekrolog. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1932, Praha 1933, 86–87.
- CHYTIL 1934 — Karel CHYTIL: Josef Mánes a jeho rod. Praha 1934.
- JANITSCHKEK 1890 — Hubert JANITSCHKEK: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
- JEŽEK 1900 — Jan JEŽEK: Jan z Jenšteina, třetí arcibiskup pražský. Praha 1900.
- JILJÍ 1870–1902 — Archiv hlavního města Prahy: *Index rodný 1870–1902 Sv. Jiljí*, sign. JIL i6.
- JINDRA / OTTOVÁ 2013 — Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (eds.): *Obráz krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*. Praha 2013.
- JINDRA / OTTOVÁ 2020 — Petr JINDRA / Michaela OTTOVÁ (eds.): *Nad slunce krásnější: Plzeňská madona a krásný sloh*. Praha 2020.

JIŘÍK 1918 — František Xaver JIŘÍK: Profesor Karel Chytil. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1917, Praha 1918, 3–6.

JOHANIDESOVÁ 2020a — Tereza JOHANIDESOVÁ: Násilná césura: Ústav pro dějiny umění na FF UK za protektorátu, 1939–1945. In: BIEGEL 2020, 300–317.

JOHANIDESOVÁ 2020b — Tereza JOHANIDESOVÁ: Od obnovy k převratu: Ústav pro dějiny umění na FF UK po válce, 1945–1950. In: BIEGEL 2020, 318–356.

JORDAN 1869 — Max JORDAN: Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869.

JŮZL 1980 — Miloš JŮZL: Otakar Hostinský. Praha 1980.

KLEMM 1882 — Alfred KLEMM: Württembergische Baumeister und Bildhauser im 14. Jahrhundert – Die Meister von Gmünd. In: Württembergische Vierteljahrshefte für Landsgeschichte, Jahrgang V, Stuttgart 1882, 42–43.

KLETZL 1936 — Otto KLETZL: Die Junker von Prag in Strassburg. Frankfurt am Main 1936.

KLETZL 1940 — Otto KLETZL: Peter Parler, Der Dombaumeister von Prag. Leipzig 1940.

KLÍPA / OTTOVÁ 2015 — Jan KLÍPA / Michaela OTTOVÁ (eds.): Bez hranic: Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí. Praha 2015.

KLÍPA / POKORNÝ 2012 — Jan KLÍPA / Adam POKORNÝ: Ymago de Praga: desková malba ve střední Evropě 1400–1430. Praha 2012.

KLÍPA 2020 — Jan KLÍPA: Počátky a formování krásného slohu, I. Pojem „krásný sloh“ v uměleckohistorické literatuře, In: JINDRA / OTTOVÁ 2020, 22–24.

KOBETIČ 2002 — Pavel KOBETIČ: Osobnosti chrudimska: 500 osobností chrudimského okresu. Chrudim 2002.

KONRÁD 1893 — Karel KONRÁD: Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literárských bratrstev. Praha 1893.

KONSKRIPČNÍ PŘIHLÁŠKA 1830–1910 — ARCHIV HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY. <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/VysledekBean.action?show=&sourcePage=70C-IZ-Smp8pjhLdutkvMUMeD9uaNKAJ84jFfNub74ETpCgoCQ1WDjUE2YCATuk7Pcp8PVKvSFQEtP6UWg1NjYytdMyckLcgeLto2ch8Npw%3D&rowPg=1>. Vyhledáno 5.10.2023.

KORESPONDENCE BÍLÝ — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Bílý František: *Chytil Karel Bílému Františku*, č. přír. 179/35.

KORESPONDENCE ČECH — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Čech Sv.: *Chytil Karel Čechovi Svatopluku*: č. přír. 1/38.

KORESPONDENCE ČELAKOVSKÝ — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Čelakovský Jaromír: *Chytil Karel Čelakovskému Jaromíru*.

KORESPONDENCE ČERMÁK — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Čermák Kliment: *Chytil Karel Čermákovi Klimentu*.

KORESPONDENCE DOKOUPIL — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Dokoupil Vilém: *Chytil Karel Dokoupilovi Vilému*.

KORESPONDENCE FRANTA — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Franta Karel: *Chytil Karel Frantovi Karlu*, č. inv. 11–12, č. přír. 64/75.

KORESPONDENCE HEYDUK — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Heyduk Adolf: *Chytil Karel Heydukovi Adolfu*.

KORESPONDENCE HILBERT — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Hilbert Kamil: *Chytil Karel Hilbertovi Kamilu*, č. přír. 548/35.

KORESPONDENCE HLÁVKA — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Hlávka Josef: *Chytil Karel*, č. přír. 42/09.

KORESPONDENCE HOFMAN — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Hofman Jan Ješek: *Chytil Karel Hofmanovi Janu Ješkovi*, č. inv. 2192–2218, č. přír. 68/43.

KORESPONDENCE JAROŠ-GAMMA — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Jaroš – Gamma Gustav: *Chytil Karel Jarošovi Gustavu*, č. inv. 1308.

KORESPONDENCE JIRÁSEK — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Jirásek Alois: *Chytil Karel Jiráskovi Aloisi*.

KORESPONDENCE KLIMENT — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Čermák Kliment: *Chytil Karel Čermákovi Klimentu, dopis z 5.3.1891*.

KORESPONDENCE KONDAKOV — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Kondakov Nikodim Pavlovič: *Chytil Karel Kondakovovi Nikodimu Pavloviči*, č. přír. 165/42.

KORESPONDENCE MÁDL — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Mádl Karel B: *Chytil Karel Mádlovi Karlu B.*, č. přír. 28/33, 142/33, 200/33.

KORESPONDENCE MYSLBEK — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Myslbek Josef Václav: *Chytil Karel Myslbekovi Josefu Václavovi*, č. přír. 150/37.

KORESPONDENCE TÁBORSKÝ — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Táborský František: *Chytil Karel Táborskému Františku*, č. inv. 1485–1489, č. přír. 64/64.

KORESPONDENCE THON — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Thon Jan: *Chytil Karel Thonovi Janu*, č. inv. 1674, č. přír. 37/74.

KORESPONDENCE WAGNER — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Wagner Václav: *Chytil Karel Wagnerovi Václavu*, č. inv. 1518–1535, č. přír. 122/62.

KOŘENKOVÁ 2022 — Nikola KOŘENKOVÁ: Kutnohorský antifonář z pražské dílny Valentina Noha z Jindřichova Hradce. Praha 2022. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění. Vedoucí práce doc. PhDr. Viktor Kubík, Ph.D.

KOUKAL 2020 — Jiří KOUKAL: Katedra „těch druhých“? Dějiny umění na německé univerzitě v Praze, 1882–1945. In: BIEGEL 2020, 234–298.

- KRAMÁŘ 1910 — Vincenc KRAMÁŘ: O vídeňské škole dějin umění. In: *Volné směry XIV*, Praha 1910, 41–43, 75–78, 110–112, 170–174, 209–210.
- KRÁSA 1970 — Josef KRÁSA: Katalog knižní malby. In: PEŠINA 1970, 259–303.
- KRÁSA 1974 — Josef KRÁSA: Rukopisy Václava IV. Praha 1974.
- KRÁSA 1982 — Josef KRÁSA: Nástěnná a knižní malba 13. století v Českých zemích. In: KUTHAN 1982, 23–67.
- KRÁSA 1984 — Josef KRÁSA (ed.): Dějiny českého výtvarného umění I/1, I/2. Praha 1984.
- KRÁSA 1985 — Josef KRÁSA: Knižní malířství. In: PGU 1985, 390–452.
- KRÁSA 1986 — Josef KRÁSA: Karel Chytil. In: CHADRABA 1986, 172–178.
- KRATOCHVÍL 2009 — Petr KRATOCHVÍL: Velké dějiny země Koruny české, Architektura. Praha 2009.
- KROUPA 2010 — Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I. Brno 2010³.
- KRUH 1916 — Karel CHYTIK / Jan HOFMAN: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1915. Praha 1916.
- KRUH 1920 — Karel CHYTIK / Antonín FRIEDL: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1919. Praha 1920.
- KRUH 1948 — Emanuel POCHE (ed.): Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za léta 1939 až 1947. Praha 1948.
- KUBÍK 2008 — Viktor KUBÍK: Na okraj k problému datace pozdněgotických rukopisů. (Na příkladu rukopisu z Loun). In: NOVOTNÝ 2008, 441–462.
- KUBÍK 2010 — Viktor KUBÍK: Poznámky k „českým typům akantů“ (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 2). In: Studie o rukopisech XL, Praha 2010, 109–223.
- KUBÍK 2013a — Viktor KUBÍK: Typologie iniciál a základy systému výzdoby středověkých rukopisů II. Gotické rukopisy a počátky renesanšní iluminace (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 4). In: Studie o rukopisech XLIII, Praha 2013, 29–206.
- KUBÍK 2013b — Viktor KUBÍK: Gotická knižní malba v jihozápadních Čechách. In: JINDRA / OTTOVÁ 2013, 244–249.
- KUBÍK 2014 — Viktor KUBÍK: Knižní kultura a iluminace. In: FOLTÝN 2014, 186–193.
- KUBÍK 2015a — Viktor KUBÍK: Typologie kaligrafických iniciál jako východisko ke studiu kreslené ornamentiky (Studie k umělecko historické terminologii středověké knižní malby 5). In: Studie o rukopisech XLV, Praha 2015, 93–209.
- KUBÍK 2015b — Viktor KUBÍK: Knižní malba v Krušnohoří. In: KLÍPA / OTTOVÁ 2015, Praha 2015, 97–105.
- KUBÍK 2018 — Viktor KUBÍK: Bible tábořského hejtmána Filipa z Padeřova a knižní malba husitské doby. Praha 2018.
- KUBÍK 2023 — Viktor KUBÍK: Il Messale di Giovanni di Neumarkt, e l'amicizia con Francesco Petrarca. In: *L'Artista, Critica delle arti in Toscana*, Firenze 2023, 84–99.

- KUBÍNOVÁ / BENEŠOVSKÁ 2019 — Kateřina KUBÍNOVÁ / Klára BENEŠOVSKÁ: Imago, imagines: výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století. Praha 2019.
- KUBÍNOVÁ 2016 — Kateřina KUBÍNOVÁ (ed.): Slovanský klášter Karla IV. Zbožnost, umění, vzdělanost. Praha 2016.
- KUBÍNOVÁ 2017 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Pražský evangeliář Cim 3. Rukopis mezi zeměmi a staletími středověké Evropy. Praha 2017.
- KUČERA / BUTTA 2012 — Zdeněk KUČERA / Tomáš BUTTA: Mistr Jan Hus v proměnách času a jeho poselství víry dnešku. Praha 2012.
- KUGLER 1837 — Franz Theodor KUGLER: Handbuch der Geschichte der Malerei. Berlin 1837.
- KUGLER 1843 — Franz Theodor KUGLER: Handbuch der Kunstgeschichte. Berlin 1842.
- KULTERMANN 1996 — Udo KULTERMANN: Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft. München 1996.
- KUTAL 1962 — Albert KUTAL: České gotické sochařství 1350–1420. Praha 1962.
- KUTAL 1972 — Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972.
- KUTAL 1984 — Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: KRÁSA 1984, 216–283.
- KUTHAN 1982 — Jiří KUTHAN (ed.): Umění doby posledních Přemyslovců. Praha 1982.
- KUTHAN 2021 — Jiří KUTHAN: Parlérovní mýtus. Rod Parlěů – dílo a jeho rodina. Praha 2021.
- KUTHAN / ROYT 2011 — Jiří KUTHAN / Jan ROYT: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha: Svatyně českých patronů a králů. Praha 2011.
- KUTNAR 1977 — František KUTNAR: Přehledné dějiny českého a slovenského dějepiscetví II. Praha 1977.
- KVĚT 1964 — Jan KVĚT: Mittelalterliche Buchmalerei in der Tsechoslowakei. Milano 1964.
- LÁŠEK 2019 — Jan Blahoslav LÁŠEK: Luther a reformace v Čechách. In: SOLA FIDE 2019, 19–25.
- LESSING 1774 — Gotthold Ephraim LESSING: Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter. Braunschweig 1774.
- LÍBAL 1946 — Dobroslav LÍBAL: Pražské gotické kostely. Praha 1946.
- LÍBAL 1984 — Dobroslav LÍBAL: Gotická architektura. In: KRÁSA 1984, 145–215.
- LÍBAL 2001 — Dobroslav LÍBAL: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek. Praha 2001.
- MACEK 2020 — Petr MACEK: Exkurz: Petr Parlě a jeho místo v evropské architektuře. In: JINDRA / OTTOVÁ 2020, 62–81.
- MÁDL 1886 — Karel Boromejský MÁDL: Petr Parlě a mistři gmündští. In: Rozhledy literární: listy věnované písemnictví českému i cizímu I, číslo 4–5, Praha 1886, 125–126.
- MÁDL 1890 — Karel Boromejský MÁDL: Nový seznam obrazárny v Rudolfinu. In: Národní listy, Praha 12.4.1890, 5.
- MÂLE 1908 — Émile MÂLE: L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Paris 1908.

- MAREŠOVÁ 2020 — Jana MAREŠOVÁ: Medailon Karla Chytila. In: BIEGEL 2020, 100–106.
- MARIGNAN 1910 — Albert MARIGNAN: Étude sur le manuscrit de l'Hortus deliciarum. Strasbourg 1910.
- MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ 2019 — Jana MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ: Katedrála viditelná i neviditelná: Průvodce tisíciletou historií katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha a Panny Marie na Pražském Hradě. Praha 2019.
- MAŠÍN 1984 — Jiří MAŠÍN: Románské malířství. In: KRÁSA 1984, 103–128.
- MATĚJČEK 1922 — Antonín MATĚJČEK: Dějepis umění I–VI. Praha 1922–1936.
- MATĚJČEK 1924 — Antonín MATĚJČEK: Bible Filipa z Padeřova, hejtmana táborského. In: Žižkův sborník, Praha 1924, 149–169.
- MATĚJČEK 1926 — Antonín MATĚJČEK: Velislavova bible a její místo ve vývoji knižní ilustrace gotické. Praha 1926.
- MATĚJČEK 1931 — Antonín MATĚJČEK: Malířství. In: WIRTH 1931, 240–371.
- MATĚJČEK 1935 — Antonín MATĚJČEK: K. Chytil. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934, Praha 1935, 3–15.
- MATĚJČEK 1938 — Antonín MATĚJČEK: Česká malba gotická, deskové malířství 1350–1450. Praha 1938.
- Antonín MATĚJČEK: Dějiny umění v obrysech. Praha 1958.
- MATĚJČEK 1984 — Antonín MATĚJČEK: Cesty umění. Praha 1984.
- MATĚJČEK / PEŠINA 1955 — Antonín MATĚJČEK / Jaroslav PEŠINA: Gotische Malerei in Böhmen. Tafelmalerei 1350–1450. Prag 1955.
- MATĚJKA 1890 — Bohumil MATĚJKA: Material pro dějiny umění výtvarných v Čechách I. Miniatury doby románské. In: Album společnosti přátel starožitností českých v Praze, Praha 1890, 1–40.
- MATOUŠ 1954 — František MATOUŠ: Karel Chytil, k 25. výročí jeho úmrtí. In: Umění VII, číslo 3, Praha 1959, 189–190.
- MENCL 1948 — Václav MENCL: Česká architektura doby lucemburské. Praha 1948.
- MERHAUTOVÁ 2004 — Anežka MERHAUTOVÁ (ed.): Katedrála sv. Víta v Praze. Praha 1994.
- MERHAUTOVÁ / SPUNAR 2006 — Anežka MERHAUTOVÁ, Pavel SPUNAR: Kodex Vyšehradský. Praha 2006.
- MERHAUTOVÁ / TŘEŠTÍK 1984 — Anežka MERHAUTOVÁ, Dušan TŘEŠTÍK: Románské umění v Čechách a na Moravě. Praha 1984.
- MERLO 1865 — Johann Jakob MERLO: Peter von Gmünd, kaiserlicher Dombaumeister zu Prag. In: Organ für christliche Kunst, Köln 1865, 39–42.
- MICHIELS 1873 — Alfred MICHIELS: L'architecture et la peinture en Europe depuis le IVe au XVIe siècle. Paris 1873.

- MINAŘIKOVÁ 2020 — Adéla MINAŘIKOVÁ: Medailon Antonína Matějčka. In: BIEGEL 2020, 362–367.
- MOCKER 1888 — Josef MOCKER: Starý portál kaple sv.-Václavské. In: Památky archaeologické a místopisné XIV, sešit 7 a 8, Praha 1888, 377.
- MORELLI 1880 — Giovanni MORELLI: Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880.
- MORELLI 1890 — Giovanni MORELLI: Kunstkritische Studien über italienische Malerei I – III. Leipzig 1890–93.
- MURÁR 2020a — Tomáš MURÁR: Na cestě k samostatné katedře: České univerzitní dějiny umění v Praze v letech 1894–1918. In: BIEGEL 2020, 72–99.
- MURÁR 2020b — Tomáš MURÁR: Ve stopách Vídeňské školy: České univerzitní dějiny umění v Praze za první republiky, 1919–1939. In: BIEGEL 2020, 122–183.
- MUTLOVÁ 2016 — Petra MUTLOVÁ: Mikuláš z Drážďan a jeho *Tabule veteris et novi coloris*. In: HOMOLKOVÁ / DRAGOUN 2016, 33–46.
- NÁRODNÍ LISTY 1906 — Julius GRÉGR: Rodinné zprávy. In: Národní listy, Praha 15.6.1906, 2.
- NÁRODNÍ LISTY 1934 — Julius GRÉGR: Ph. Dr. Karel Chytil Mrtev. In: Národní listy, Praha 3.7.1934, 3.
- NEČVU 1995 — Anděla HOROVÁ / Ústav dějin umění: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1995.
- NEUWIRTH 1888 — Joseph NEUWIRTH: Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen bis zum Aussterben der Přemysliden. Prag 1888.
- NEUWIRTH 1891 — Joseph NEUWIRTH: Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Prag 1891.
- NEUWIRTH 1893a — Joseph NEUWIRTH: Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XVI, Wien 1893, 76–87.
- NEUWIRTH 1893b — Joseph NEUWIRTH: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Husitenkriegen. Prag 1893.
- NEUWIRTH 1898 — Joseph NEUWIRTH: Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emausklosters. Praha 1898.
- NEUWIRTH 1918 — Joseph NEUWIRTH: Die Beziehungen des Graudenzer Altarwerkes der Marienburg zur altböhmisches Malerei. In: Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen LVI, 3. Heft, Prag 1918, 81–113.
- NOVOTNÝ 2008 — Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k počtě 80. narozenin Ludvíka Armbrustera. Praha 2008.
- ÖBL 1999 — Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950, Band 11. Wien 1999.
- ÖBL 2007 — Österreichisches biographisches Lexikon 1815–1950, Band 13. Wien 2007.
- OTTO 1889 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: illustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 2. Praha 1889.

OTTO 1891 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 4. Praha 1891.

OTTO 1893 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 7. Praha 1893.

OTTO 1894 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 8. Praha 1894.

OTTO 1897a — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 11. Praha 1897.

OTTO 1897b — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 12. Praha 1897.

OTTO 1898 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 13. Praha 1898.

OTTO 1901 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 17. Praha 1901.

OTTO 1902 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 19. Praha 1902.

OTTO 1904 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 22. Praha 1904.

OTTO 1905 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 23. Praha 1905.

OTTO 1906 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 25. Praha 1906.

OTTO 1907 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 26. Praha 1907.

OTTO 1908 — Jan OTTO: Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, svazek 27. Praha 1908.

OZNÁMENÍ 1818 — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Hofman Jan Ješek: *Chytil Karel Hofmanovi Janu Ješkovi*, č. inv. 2192–2218, č. přír. 68/43.

PALACKÝ 1829 — František PALACKÝ (ed.): *Stáří letopisové čeští*. Praha 1829.

PEČÍRKA 1931 — Jaromír PEČÍRKA: O sochách severního portálu chrámu Panny Marie před Týnem. In: *Umění, sborník pro českou výtvarnou práci V, číslo 1*, Praha 1931, 23–44.

PEKAŘ 1933 — Josef PEKAŘ: *Žižka a jeho doba*. Praha 1933.

PERDRIZET 1908 — Paul PERDRIZET: *Étude sur le Speculum humanae salvationis*. Paris 1908.

PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA (red.): *České umění gotické 1350–1420*. Praha 1970.

PEŠINA 1978a — Jaroslav PEŠINA: Některé ztracené obrazy Mistra Třeboňského oltáře. In: *Umění XXVI, číslo 4*, Praha 1978, 289–302.

- PEŠINA 1978b — Jaroslav PEŠINA: Česká gotická desková malba. Praha 1978.
- Jaroslav PEŠINA: Mistr Vyšebrodského cyklu. Praha 1982.
- PEŠINA 1984a — Jaroslav PEŠINA: Doslov. In: MATĚJČEK 1984, 238–257.
- PEŠINA 1984b — Jaroslav PEŠINA: Desková malba. In: KRÁSA 1984, 355–397.
- PGU 1985 — Jaromír HOMOLKA / Josef KRÁSA / Jaroslav PEŠINA / Josef PETRÁŇ / Václav MENCL: Pozdně gotické umění v Čechách: 1471–1526. Praha 1985.
- PÍČ 1887 — Josef Ladislav PÍČ: Jak vypadali naši předkové. In: Památky archaeologické a místopisné XIV, sešit 1, Praha 1887, 13–26.
- PINDER 1924 — Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Potsdam 1924.
- PODLAHA 1902 — Antonín PODLAHA: Soupis památek historických a uměleckých v Království českém od pravěku do počátku XIX. století. Královské hlavní město Praha: Hradčany II. Poklad svatovítský a knihovna kapitulní. Část druhá, knihovna kapitolní. Praha 1903.
- POCHE 1975 — Emanuel POCHE (ed.): Encyklopedie českého výtvarného umění. Praha 1975.
- POCHE / WIRTH 1935 — Emanuel POCHE / Zdeněk WIRTH: Bibliografie spisů dr. Karla Chytila. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1934, Praha 1935, 13–15.
- PORÁK / KAŠPAR 1980 — Jaroslav PORÁK / Jaroslav KAŠPAR (ed.): Ze sterých letopisů českých. Praha 1980.
- POZŮSTALOST AUK — Archiv Univerzity Karlovy, fond Karel Chytil.
- PRAŽÁK / NOVOTNÝ / SEDLÁČEK 1935 — Josef PRAŽÁK / František NOVOTNÝ / Josef SEDLÁČEK: Latinsko-český slovník k potřebě gymnasií a reálných gymnasií. Praha 1935⁷.
- PRŮVODCE 1938 — Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění. Praha 1938.
- RICHTER 1961 — Václav RICHTER: Vojtěch Volavka – K šedesátinám českého historika umění. In: VOLAVKA 1961, 231–251.
- ROYT 1998 — Jan ROYT: Ikonologická interpretace Madony kladské. In: Umění XLVI, číslo 1–2, Praha 1998, 51–60.
- ROYT 2002 — Jan ROYT: Středověké malířství v Čechách. Praha 2002.
- ROYT 2007 — Jan ROYT: Poznámky k ikonografii Emauzského cyklu. In: BENEŠOVSKÁ / KUBÍNOVÁ 2007, 290–308.
- ROYT 2019 — Jan ROYT: Sola fide, sola skriptura. Oltáře, kazatelny a křtitelnice v bývalých luteránských sborech v severozápadních Čechách v 16. a na počátku 17. století. In: SOLA FIDE 2019, 39–58.
- ROYT 2021 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2021.
- RUKOPIS MÁDL — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Mádl Karel B.: *Chytil Karel: Petr Parlér a mistři gmündští*, č. přír. 141/37.
- RYNEŠ 1971 — Václav RYNEŠ: Atributy v umění, díl II. Rostoky 1971.

- SEDLÁK 1914 — Jan Nepomuk SEDLÁK: Mikuláš z Drážd'an. Praha 1914.
- SEMPER 1851 — Gottfried SEMPER: Ueber die vier Elemente der Baukunst. Braunschweig 1851.
- SEMPER 1860 — Gottfried SEMPER: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. München 1860.
- SEROUX D'AGINCOURT 1810 — Jean Baptiste Louis George SEROUX D'AGINCOURT: Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVII^e. Paris 1810–1824.
- SCHLOSSER 1893 — Julius von SCHLOSSER: Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 14, Wien 1893, 214–317.
- SCHLOSSER 1934 — Julius von SCHLOSSER: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. In: Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichte 2, Innsbruck 1934, 141–228.
- SCHMIDT 1967 — Gerhard SCHMIDT: Johann von Troppau und die vorromanische Buchmalerei. In: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Hermann Karl Usener, Marburg an der Lahn 1967, 275–292.
- SLAVÍČEK 2016 — Lubomír SLAVÍČEK / Polana BREGANTOVÁ / Anděla HOROVÁ / Marie PLATOVSKÁ: Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008). Praha 2016.
- SOLA FIDE 2019 — Olga FEJTOVÁ / Martin HORYNA / Michaela HRUBÁ / Petr HRUBÝ / Jana HUBKOVÁ / Jan KVAPIL / Jan B. LÁŠEK / Jan ROYT / Táňa ŠIMKOVÁ: Sola fide – Pouhou vírou. Luterská šlechta na Ústecku a Děčínsku a její kulturní dědictví. Ústí nad Labem 2019.
- SPRINGER 1845 — Anton Heinrich SPRINGER: Kritische Gedanken über die Münchener Kunst. Tübingen 1845.
- SPRINGER 1846 — Anton Heinrich SPRINGER: Die Geschichtliche Malerei in der Gegenwart. Prag 1846.
- SPRINGER 1849 — Anton Heinrich SPRINGER: Geschichte des Revolutionszeitalters. Prag 1849.
- STEJSKAL 1964 — Karel STEJSKAL: Spor o Theodorika. In: Umění XII, číslo 6, Praha 1964, 575–596.
- STEJSKAL 1969 — Karel STEJSKAL: Spor o Theodorika pokračuje II.: Tam ingeniose et artificialiter. In: Umění XVII, číslo 5, Praha 1969, 425–474.
- STEJSKAL 1978 — Karel STEJSKAL: Umění na dvoře Karla IV. Praha 1978.
- STEJSKAL / VOIT 1991 — Karel STEJSKAL / Petr VOIT: Iluminované rukopisy doby husitské. Praha 1991.
- STÖRIG 2000 — Hans Joachim STÖRIG: Malé dějiny filosofie. Praha 2000⁷.
- SUCKALE 1994 — Robert SUCKALE: Die Gltzer Madonnentafel des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz als gemalter Marienhymnus. Zur Frühzeit der böhmischen Tafelmalerei, mi teinem Beitrag zur Einordnung der Kaufmannschen Kreuzigung. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LXV, Band 2, Wien 1994, 737–756.

SWOBODA 2013 – Gurund SWOBODA (ed.): Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Band I: Die kaiserliche Galerie im wiener Belvedere (1776–1837). Wien 2013.

ŠÁROVCOVÁ 2011 — Martina ŠÁROVCOVÁ: Ikonografie česky psaných utrakvistických graduálů. Praha 2011. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce prof. PhDr. Jaromír Homolka, CSc.

ŠOPÁK 2018, 140 — Pavel ŠOPÁK: Alfons Mucha píše Karlu Chytilovi. In: *Opuscula Historiae Artium* 67, Brno 2018, 140–146.

ŠVABINSKÝ / NOVÁK 1928 — Max ŠVABINSKÝ / Arne NOVÁK: Hlavy známé i neznámé. Padesát portrétů se studií Arna Nováka. Praha 1928.

ŠVÁCHA 1986 — Rostislav ŠVÁCHA: Historikové kultury. In: CHADRABA 1986, 141–159.

TADRA 1892 — Ferdinand TADRA: Kanceláře a písaři v zemích českých za králů z rodu Lucemburského Jana, Karla IV. a Václava IV. (1310–1420). Praha 1892.

TAINE 1858 — Hippolyte Adolphe TAINE: *Essais de critique et d'histoire*. Paris 1858–1865.

TOBOLKA 1949 — Zdeněk TOBOLKA: *Kniha, její vznik, vývoj a rozbor*. Praha 1949.

TOMAN 1898 — Hugo TOMAN: *Husitské válečnictví za doby Žižkovy a Prokopovy*. Praha 1898.

TOMEK 1871 — Václav Vladivoj TOMEK: *Dějepis města Prahy II*. Praha 1871.

TRUHLÁŘ 1898 — Josef TRUHLÁŘ: Paběrky z rukopisů Klementinských XVIII – Spisy některé Mikuláše z Drážďan. In: *Věstník České akademie Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění VII*, číslo 9, Praha 1898, 662–664.

TRUHLÁŘ 1906 — Josef TRUHLÁŘ: *Katalog českých rukopisů C.k. veřejné a universitní knihovny pražské*. Praha 1906.

TYRŠ 1873 — Miroslav TYRŠ: *Láokoón. Dílo doby římské*. Praha 1973.

TYRŠ 1901 — Miroslav TYRŠ / Renáta TYRŠOVÁ: *Úvahy a pojednání o umění výtvarném, díl I*. Praha 1901.

ULLMANN 1987 — Ernst ULLMANN: *Svět gotické katedrály*. Praha 1987.

ÚMRTNÍ OZNÁMENÍ 1934 — Literární archiv Památníku národního písemnictví, pracoviště Litoměřice, fond Wagner Václav: *Chytil Karel Wagnerovi Václavu*, č. inv. 1518–1535, č. přír. 122/62.

UNGER 1871 — Friedrich Wilhelm UNGER: *Die deutschen Dombaumeister in Prag und Mailand*. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1871, 99–103, 125–132.

VACKOVÁ 1989 — Jarmila VACKOVÁ: *Závěsné malířství a knižní malba v letech 1526 až 1620*. In: DVORSKÝ 1989, 92–105.

VLČEK 2004 — Pavel VLČEK (ed.): *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*. Praha 2004.

VOCEL 1845a — Jan Erazim VOCEL: *Grundzüge der böhmischen Altertumskunde*. Praha 1845.

VOCEL 1845b — Jan Erazim VOCEL: *O starožitnostech českých a o potřebě chrániti je před zkázou*. In: *Časopis českého museum XIX*, svazek 4, Praha 1845, 649–682.

VOCEL 1847 — Jan Erazim VOCEL: Začátkové českého umění. In: Časopis českého museum XXI, svazek 3, Praha 1847, 308–322.

VOCEL 1850 — Jan Erazim VOCEL: Česká archeologie křesťanského věku. In: Časopis českého museum XXIV, svazek 4, Praha 1850, 541–555.

VOCEL 1852 — Jan Erazim VOCEL: Vyvinování křesťanského umění a nejstarší památky jeho, zvláště v Čechách. In: Časopis českého museum XXVI, svazek 1, Praha 1852, 37–71; Časopis českého museum XXVI, svazek 2, Praha 1852, 3–40.

VOCEL 1856 — Jan Erazim VOCEL: Uebersicht der romanischen Baudenkmale in Böhmen. In: Mittheilungen der kaiserlichen-königlichen Central-Commission. Wien 1856.

VOCEL 1857 — Jan Erazim VOCEL: Die romanischen Kirchen zu Záboř und St. Jakob in Bohmen. In: Mittheilungen der kaiserlichen-königlichen Central-Commission. Wien 1857.

VOCEL 1858a — Jan Erazim VOCEL: Chrám sv. Barbory v Kutné Hoře. In: Památky archaeologické a místopisné III, sešit 2, Praha 1858, 81–86; Památky archaeologické a místopisné III, sešit 3, Praha 1858, 111–124.

VOCEL 1858b — Jan Erazim VOCEL: Miniatury české XVI. století. In: Památky archaeologické a místopisné III, sešit 6, Praha 1858, 241–257.

VOCEL 1860 — Jan Erazim VOCEL: Miniatury passionálu abatyše Kunhuty z roku 1312. In: Památky archaeologické a místopisné IV, sešit 3, Praha 1860, 97–108.

VOCEL 1863a — Jan Erazim VOCEL: Die Baudenkmale zu Mühlhausen in Böhmen. In: Mittheilungen der kaiserlichen-königlichen Central-Commission. Wien 1863.

VOCEL 1863b — Jan Erazim VOCEL: Kostel sv. Jiljí v Milevsku. In: Památky archaeologické a místopisné VII, sešit 5, Praha 1863, 232–235.

VOCEL 1871a — Jan Erazim VOCEL: Velislavova biblí v obrázcích ze třináctého století I. In: Památky archaeologické a místopisné IX, sešit 3, Praha 1871, 161–179.

VOCEL 1871b — Jan Erazim VOCEL: Welislaus Bilderbibel aus dem XIII. Jahrhundert. Prag 1871.

VOCEL 1874 — Jan Erazim VOCEL: Velislavova biblí v obrázcích ze třináctého století II. In: Památky archaeologické a místopisné X, sešit 1, Praha 1874, 93–104.

VOLAVKA 1961 — Vojtěch VOLAVKA: O moderním umění. Praha 1961.

VON MECHEL 1783 — Christian VON MECHEL: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien. Wien 1783.

VRCHLICKÝ 1903 — Jaroslav VRCHLICKÝ: Vocel básník. In: Památky archaeologické a místopisné XX, sešit 5, Praha 1903, 306–316.

VYSKOČIL 1947 — Jan Kapistrán VYSKOČIL: Arnošt z Pardubic a jeho doba. Praha 1947.

WATTEEUW / REYNOLDS 2013 — Lieve WATTEEUW / Catherine REYNOLDS: Catalogue of Illuminated Manuscripts Plantin-Moretus, Antwerp. Leuven 2013.

WERNISCH 2012 — Martin WERNISCH: Ohlasy Husova působení v protestantismu. In: KUČERA / BUTTA 2012, 115–119.

WIRTH 1918 — Zdeněk WIRTH: Bibliografie spisů dr. Karla Chytila. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1917, Praha 1918, 6–11.

WIRTH 1928 — Zdeněk WIRTH: Bibliografie spisů dr. Karla Chytila. In: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1926 a 1927, Praha 1929, 4–6.

- WIRTH 1931 — Zdeněk WIRTH (ed.): Dějepis výtvarného umění v Čechách I. Praha 1931.
- WIRTH 1934 — Zdeněk WIRTH: Karel Chytil. In: Český časopis historický XL, číslo 3, Praha 1934, 662–664.
- WIRTH 1935 — Zdeněk WIRTH: Padesát let Umělecko-průmyslového musea v Praze. In: Umění, sborník pro českou výtvarnou práci VIII, sešit 7, Praha 1935, 317–326.
- WITTLICH 2015 — Petr WITTLICH: Literatura k dějinám umění: Vývojový přehled. Praha 2015³.
- WOLTMANN 1876 — Alfred WOLTMANN: Deutsche Kunst in Prag; Ein Vortrag gehalten zu Prag am 25. November 1876. Praha 1876.
- YARDLEY 1986 — Anne Bagnall YARDLEY: „Ful weel she soong the service dyvyne“: The Cloistered Musician in the Middle Ages. In: BOWERS / TICK 1986, 15–38.
- ZAP 1858a — Karel Vladislav ZAP: Kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny na Karlštejně. In: Památky archaeologické a místopisné III, sešit 2, Praha 1858, 75–80.
- ZAP 1858b — Karel Vladislav ZAP: Pražský hlavní chrám sv. Víta, jeho nynější stav a potřeba, aby se již ruka přiložila k dostavění této nejpřednější svatyně v zemi České. In: Památky archaeologické a místopisné III, sešit 1, Praha 1858, 1–7.
- ZAP 1861 — Karel Vladislav ZAP: Miniatury v breviáři křížovníkův s červenou hvězdou v Praze. In: Památky archaeologické a místopisné VIII, oddělení 2, sešit 1, Praha 1861, 35.