

Posudek oponenta disertační práce Mgr. Jana Štěpánka
„ROD LAŽANSKÝCH VE VZTAHU K UMĚLECKÉMU PROSTŘEDÍ ČESKÝCH
ZEMÍ“

předkládané v roce 2018 na Ústavu pro dějiny umění FF UK

I. Stručná charakteristika práce

Předložená „kulturně-historicky“ či přesněji „genealogicko-topograficky“ zaměřená disertační práce se pokouší především na základě zevrubně provedeného archivního průzkumu a s přihlédnutím k výsledkům, objevujícím se v dosavadní literatuře osvětlit případné aktivity jednotlivých členů příslušníků šlechtického rodu Lažanských z Bukové na poli stavebního podnikání, uměleckého mecenátu a sběratelství, a to v nadmíru širokém časovém období od 16. do 20. století.

II. Stručné celkové zhodnocení práce

Nespornou předností práce, ale současně i jejím značným úskalím, které se však autorovi nepodařilo úspěšně překonat, je shromáždění velkého množství archivních materiálů vztahujících se především k biografickým jednotlivých členů rodu Lažanských z Bukové, případně k jejich stavebním a předpokládaným mecenášským, popřípadě sběratelským aktivitám. Příznačný vyjádřením tohoto přístupu, který zásadním způsobem poznamenal výsledné zpracování, představuje bezesporu obsáhlý závěrečný oddíl 10 přinášející „genealogické rešerše rodu Lažanských z Bukové“ na s. 289–355. Naproti tomu v případě dochovaného uměleckohistorického materiálu, který je prokazatelným výsledkem stavebního podnikání několika generací rodu Lažanských a jejich zjevně nepřilíživě vyhraněného vztahu k výtvarnému umění, k jeho podpoře a shromažďování, se autor omezuje spíše na pouhou evidenci jeho existence, případně na připomenutí základních historických okolností jeho vzniku, přičemž rezignuje, což poněkud překvapivě v práci předkládané v Ústavu pro dějiny umění, na jejich podrobnější uměleckohistorické zhodnocení. Doktorská disertace by rozhodně neměla být pouhým pokusem „znovuotevřít cestu k tématu, které bylo dlouho opomíjené“, jak výslovně uvádí autor na s. 3, ale měla by především usilovat o jeho pokud možno celistvé odborné zpracování. Stejně tak málo ambiciózní je snaha poskytnout „budoucím badatelům“ informaci o pramenech a literatuře vztahující se k tomuto tématu.

III. Podrobné zhodnocení práce a jejích jednotlivých aspektů

Text práce je rozčleněn do celkem pěti ústředních kapitol, věnovaných představení sledovaného problému v jednotlivých časových obdobích od 14. století, přes raný novověk a dlouhé 19. století až do počátku 20. století. Tyto ústřední textové oddíly, které předznamenává úvod, v němž je mj. anotována jejich obsahová náplň, uzavírá závěrečné shrnutí, sumarizující opět obsah předchozích zjištění, dále „sopsis pramenů a literatury“, obrazová příloha a již výše uvedená genealogická rešerše rodu Lažanských z Bukové. Vzhledem k tematickému zaměření práce lze za poněkud diskutabilní považovat zařazení kapitoly „Od legendy k realitě, aneb nejstarší dějiny Lažanských z Bukové“, v níž se autor zabývá nejstaršími příslušníky Lažanských, aby dospěl k závěru, že „z uměleckohistorického hlediska pro nás ovšem nemá tento rod valný význam, a to až do 2. poloviny 17. století“. Kromě toho velká kumulace informací v jednotlivých kapitolách, které až na jedinou výjimku nejsou dále vnitřně strukturovány, vede k značnému zahlcení textu a k jeho velké nepřehlednosti. Hlavní problém představuje však skutečnost, že i přes úctyhodné množství zjištěných dílčích informací získaných z archivních pramenů ve většině uvedených případech chybí jejich podrobněji vyhodnocení, které by přesvědčivě doložilo onen deklarovaný předpoklad o vlivu „šlechtického rodu Lažanských z Bukové na umělecké vliv prostředí českých zemí od 16. do 20. století“, a hlavně přineslo pádné argumenty pro změnu dosavadních převládajících, autorem kritizovaných názorů na „postavení této rodiny v dějinách výtvarného umění“. Bohužel málo přesvědčivě nevyznívá ani avizovaná a jen v náznaku provedená komparace „s realizacemi dalších šlechtických rodů v českých zemích a ve střední Evropě“ v závěrečné kapitole. Nejenže je stručná a značně povrchní, ale hlavně ve svých závěrech nepřesvědčivá. Podíl na tom nepochybně má výběr zvolených příkladů, víceméně náhodných a v mnoha případech naprosto nekompatibilních s ohledem na skutečný charakter aktivit Lažanských. Kritické připomínky zčásti technického, zčásti obsahového rázu lze vznést k bibliografickému oddílu, v němž autor použité prameny a literaturu rozčlenil do několika oddílů („Prameny nevydané“, „Prameny vydané“, „Staré tisky“, „Rukopisy“, „Literatura“), i když pak toto zvolené rozdělení ne vždy důsledně dodržel. Tak v části „Literatura“ jsou zařazeny tituly, které by správně patřily do kategorie vydaných pramenů (např. edice Prostopravdy a Paměti Mikuláše Dačického z Heslova), zatímco v oddíle rukopisy se měly objevit např. v literatuře uvedené ineditní restaurátorské zprávy, stavebně historické průzkumy, archivní pomůcky nebo rukopisný katalog kolovratské obrazárny v Rychnově nad Kněžnou od Eduarda Weise (1955). Poněkud kuriózní je pak roztržení dvou svazků edice deníků Heřmana Jakuba Černína

z jeho kavalírské cesty, kdy první svazek nalézáme v oddíle literatura, zatímco druhý ve vydaných pramenech. V této souvislosti je možno konstatovat, že by bylo vhodnější použití méně sofistikované dělení na prameny, primární a sekundární literaturu, mj. i vzhledem ke skutečnosti, že primární literatura tvoří poměrně velkou část bibliografie. V případě řady časopiseckých titulů (*Časopis Musea království Českého, Lumír, Method, Časopis Rodopisné společnosti československé v Praze* ad.) bibliografický záznam v závěrečné bibliografii neuvádí název publikovaného článku, respektive příspěvku; tuto upřesňující informaci musí čtenář dohledat v poznámkovém aparátu.

Za mnohem závaznější lze označit skutečnost, že v sekundární literatuře postrádáme některé relevantní tituly; např. v případě klíčové osobnosti barokního stavitele Tomáše Haffeneckera práce Daniely Štěrbové (*Tomáš Haffenecker sakrální architektura*, diplomová práce FF UK, Praha 2007; Thomas Haffenecker (1669–1730) – ein Prager Hofbaumeister aus Tannheimer Tal, *Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen* 6, 2013, s. 256–276; a poněkud překvapivě také heslo Tomáš Haffenecker, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 353–364; přičemž jde o publikaci, kterou autor jinak cituje). Stejně tak autor nezaregistroval některé recentní práce o malíři Petru Brandlovi, dalším významném umělci, kterého v barokním období Lažanští zaměstnávali, zejména publikace Andrey Rousové [Steckerové] (*Petr Brandl – mistr barokní malby*, Praha 2013) a Jaroslava Prokopa (*Petr Brandl. Životní a umělecký epilog 1725–1735*), Praha 2006 a *Petr Brandl: Život a dílo v archivních pramenech a starší odborné literatuře*, Praha 2016), respektive z pozůstalosti vydanou obsáhlou monografií Jaromíra Neumanna o Petru Brandlovi (ed. Andrea Steckerová, Praha 2017). Zmínky o mnichovském štafíři Johannu Philippu Bornschlegelovi, švagru malířů Asamů, lze najít také ve studii Josef H. Biller, Zur Familiengeschichte der Brüder Asam, *Ars Bavarica* 49/50, 1988, s. 85–92. Určité mezery jsou rovněž v publikacích týkajících se architektury 19. století, zde chybí např. monografický článek Věry Laštovičkové o architektu Bernhardu Grueberovi (Zwischen Klassik und Romantik: das architektonische Schaffen Bernhard Gruebers, *Umění* 61, 2013, s. 138–162) nebo slovníková hesla publikovaná v nedávné době in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon* a věnovaná Bernhardu Grueberovi (Jindřich Vybíral a Manfred Knedlik, sv. 63, Leipzig – München 2009, s. 346–347) a Václavu Hagenauerovi (Jindřich Vybíral, sv. 67, Leipzig – München 2010, s. 447). Naproti tomu se v bibliografii objevují řada publikací spíše referenčního charakteru, např. *Ottův slovník naučný*, nebo knihy mající spíše popularizující charakter, kupř. Josef Hrubeš – Eva Hrubešová, *Pražské domy vyprávějí... I.*, Roztoky u Prahy 1995.

Některé tituly jsou pak citovány neúplně, např. tři díly akademických dějin českého výtvarného umění z let 1984–2001 jsou uvedeny souhrnně, bez další specifikace podtitulů jednotlivých svazků a také bez uvedení jejich odborných redaktorů a v poznámkách pak bez odkazů na konkrétně použité kapitoly a na jejich autory. Nezřídka se setkáváme také s výraznými odchylkami od citačních zvyklostí, např. od zásad úpravy textů používaných v časopise *Umění*. Méně obvyklý je mj. autorem použitý způsob bibliografického záznamu časopiseckých článků, kdy před číslem ročníku časopisu, případně čísla sešitu uvádí i slovní označení ročník a číslo nebo uvádění nakladatele u knižních publikací. V poznámkách nejsou u mnohých titulů často uvedeny odkazy na příslušné stránky a velmi nestandardní je také opakované užívání slova „item“ při odkazech na více zdrojů v jedné poznámce.

S nestandardními postupy se setkáváme i v popiscích obrazové přílohy, kde jméno autora není uvedeno na prvním místě, jak je obvyklé. Kuriózní je rovněž výslovné uvádění výtvarného druhu před vlastním názvem díla, např. „Obraz Uvedení P. Marie do chrámu“ nebo „Grafický list Sv. Václav přísluhuje při mši“. V ikonografickém, nezřídka značně povšechném označení uměleckých děl se objevuje řada nepřesností typu „Soška rouhajícího se zločince z Kalvárie“ [obr. 63], „Obraz Zátíší s květinami [obr. 83], „Obraz s mytologickou scénou (Snídaně v trávě)“ [obr. 84], „Scéna se dvěma psy a třemi papoušky“ [obr. 100].

Pokud je o metodický přístup zvolený při zpracování vymezeného tématu práce, autor sice v úvodu na jedné straně deklaruje interdisciplinární zaměření svého výzkumu, na druhé pak výslovně uvádí, že pro zpracování své disertace zvolil topograficko-genealogickou metodu. Výsledkem jeho snažení je „kulturně-historicky zaměřená rodová monografie“, složená z četných „střípků“. Přitom namnoze nejsou rozlišeny důležité informace od těch méně podstatných či dokonce zcela okrajových. Je opravdu velká škoda, že autor nepřekonal pokušení zveřejnit vše, co se mu v průběhu jeho heuristické práce podařilo v archivech vypátrat. A rovněž je třeba litovat, že u práce, jakkoliv primárně zaměřené kulturně historicky nebyla větší pozornost věnována očekávanému umělecko-historickému zhodnocení dochovaných stavebních a uměleckých památek, jejichž vznik lze dát do souvislosti s jednotlivými členy rodu Lažanských. Stejně tak nedošlo k přesvědčivějšímu objasnění jejich chování a vymezení, zda se jednalo skutečně o uvědomělou podporu umění nebo jen o zcela konvenční přístup, odpovídající jejich společenskému statusu. Je zjevné, že autora od podrobnějšího umělecko-historického zpracování „jednotlivých předmětů vizuální kultury“ odvedlo evidentní zaujetí písemnými prameny a to navzdory úvodním metodologickým proklamacím na s. 3 o využití „formově-interpretacních“, případně „stylově-historických“ přístupů. Jejich absenci *pars pro toto* dokládá pasáž věnovaná jednomu z nejméně výraznějších

dokladů uměleckého mecenátu Lažanských, Brandlovým oltářním obrazům vytvořeným pro Manětín (s. 47–48), v nichž se autor naprosto zříká jakékoliv vlastního hodnocení a omezuje se pouze na stručné konstatování známých faktů, navíc s poněkud alibistickým poukazem, že „dílům i jejich ikonografii byla v poslední době věnována odpovídající pozornost“.

Nabízenou příležitost k hlubšímu zhodnocení nevyužil ani v případě kvalitního kryptoportrétu Karla Maxmiliána jako sv. Jana Evangelisty, který v padesátých letech 17. století vznikl v okruhu Karla Škréty (s. 28), kde opět zůstal pouze u pouhého shrnutí základních faktů.

Přitom se mohl opřít nejen o výsledky nedávného škrétovského bádání, ale i o zásadní práci práci Friedricha Pollerosse věnovanou problematice sakrálního identifikačního portrétu (*Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert* [= Manuskripte zur Kunstwissenschaft 18], Worms 1988).

Další příklad promaněné možnosti umělecko-historického zpracování poskytuje případ portrétu Jana Nepomuka Lažanského z Bukové [s. 133]. Ten je v textu označen jako práce dílny Antonína Machka, zatímco v popisce obrazové přílohy jako autentické dílo tohoto významného portrétisty. V textu však marně hledáme pádné argumenty, které by např. na základě komparace s malířovými autentickými realizacemi z doby kolem 1815, dospěly k závěru, zda dochovaný portrét je či není Machkovým výtvozem. Příznačné je, že východisko pro řešení této atribuční otázky, upozornění na existenci grafického (litografického) přepisu tohoto portrétu od Jakuba Schönfluga, se neobjevuje v hlavním textu, ale je zasunuto v poznámce. Také v souvislosti s dalšími umělci 19. století, s nimiž byli Lažanští v kontaktu, mj. s „oblíbeným autorem historických námětů“ Janem Kostěncem nebo „dnes téměř zapomenutým“ Josefem Rollerem [s. 131] se spokojí s lakonickým, zcela povšechným hodnocením, že jejich obrazy „svou kvalitou nepřevyšují tehdejší malířskou produkci“ a případně čtenáře odkazuje na starší literaturu o umělcích. A podobných případů by bylo možno uvést mnohem více. V případě autora několika pohledů na moravská města, které se ze svozu Chyše dochovaly na zámku Krásný Dvůr se spokojí se zjištěním, že jde o „jinak neznámého“ Blitzfelda [s. 129], i když lze poměrně snadno zjistit, že autorem těchto kreseb, vytvořených prokazatelně pro album věnované v roce 1858 moravskému místodržiteli Leopoldu hraběti Lažanskému z Bukové byl Joseph Blitzfeld (1836–?), který v roce 1859 obdržel moravské stavovské stipendium pro studium na brněnské technice.

Z formálního hlediska se disertační práce vyznačuje četnými stylistickými neobratnostmi, které se ostatně projevují již v názvu práce. I když nejsem příznivcem suchých vědeckých nebo vědecky se tvářících textů, nelze přehlédnout, že řada frází a výrazů, mnohdy hodně expresivních, stejně jako formulačních klišé, kterými se autor snaží „oživit“ svůj text, by měla

možná místo v žurnalisticky pojatém popularizujícím textu, nikoliv však v seriózní kvalifikační práci. Kromě toho některé z formulací jsou na samé hranici srozumitelnosti [viz např. s. 2: „Jejich zatíženost na vizuální kulturu doby baroka ale zapříčinila, že na problém nahlíželi prizmatem starších vědeckých hypotéz.“; s. 25: „Ferdinand Rudolf představuje jen jakýsi přechodový můstek, který dokázal tento starý kapitál zhodnotit v nových podmínkách.“], jiné patří do kategorie, kterou lze označit jako kouzlo nechtěného. V této souvislosti lze pět jen výběrově uvést následující příklady: na s. 49: „Aniž bychom chtěli tuto práci zabarvovat genderovým podtextem, nelze přehlédnout důležitou roli žen v rodině Lažanských.“; s. 52: „S příchodem Marie Gabriely do rodiny se otevírá přelomová kapitola v dějinách barokního umění severního Plzeňska.“; s. 64: „I tato jména jsou však nadmíru důležitá pro pochopení výtvarného koloritu na dvoře Marie Gabriely.“; s. 123: „Nebýt liknavosti Václava Hagenauera, mohl být zámek jeho dílem a Ullmann by musel čekat na zakázku jinde.“; s. 164: „Lažanský a jeho nejbližší příbuzní přispívali kromě umění nezanedbatelnou měrou i do architektonické siluety venkova.“ Kromě toho v textu nacházíme také řadu odborně vágních formulací typu: „Na konci vlády císaře Leopolda I. se i u nás projevil vrcholné baroko a je potřeba říci, že zanechalo opravdu hlubokou stopu v kulturní krajině. Zatímco v předchozím období byla tato iniciativa v rukou nejbohatší aristokracie, nyní si troufají na větší stavební akce i méně movití. Po celé zemi rostou zámky jako houby po dešti a jejich majitelé se nebojí utrácet velké částky pro slávu svou i Boží.“ [s. 47]

IV. Dotazy k obhajobě

1. V čem spočívala interdisciplinarita doktorandova výzkumu?
2. Jednalo se se v případě Lažanských skutečně o uvědomělou podporu umění a jeho tvůrců, respektive o projevy sběratelství?

V. Závěr

Vzhledem k výše uvedenému musím konstatovat, že předložená disertační práce jako celek nespĺňuje požadavky obvykle kladené na disertační práci v oboru dějin umění, a proto ji nemohu doporučit k obhajobě.