

## Posudek oponenta disertační práce Jana Dienstbiera

### „Zelené světlice a malba v profánních prostorech na konci středověku“ předkládané v roce 2018 na Ústavu pro dějiny umění FF UK

#### I. Stručná charakteristika práce

Předložená práce představuje neobyčejně zajímavý pohled na problematiku pozdně středověké nástěnné malby, koncentrované do specifického fenoménu tzv. zelených světnic, čemuž se autor intenzivně a již po delší čas věnuje. Jan Dienstbier se zaměřuje na nejvíce symptomatickou památku – malbu v Žirovnících, kterým se sice již dostalo nemalé pozornosti, přesto v této práci ukazuje, že je možné téma nejen znovu promýšlet, ale postavit oproti dosavadním přístupům doslova upside down. Práce rovnoměrně balancuje mezi jasně danými metodologickými východisky a analýzou příslušných památek, kdy k žirovnickým malbám autor připojuje další komparativní příklady z českých zemí, ale i střední Evropy. Pozoruhodně přitom zahrnuje pestré vizuální projevy, kdy v rámci ikonografických srovnání předkládá i nejrůznější „uměleckořemeslné“ objekty a tak sleduje nejrůznější prostředí tradice, aplikace a šíření příslušných motivů. Stejně tak doplňuje svou analýzu literárními texty a prameny a v úhrnu předkládá nový pohled na výklad těchto maleb, který si je vědom své nejednoznačnosti a principiální sémantické polyvalence vycházející z kontextu zábavného životního stylu aristokracie a reprezentace lásky, oscilujícího mezi šlechtickou kurtoazií a moralistně mysogynním výkladem.

#### II. Stručné celkové zhodnocení práce

Studie Jana Dienstbiera je nesporně zralým projevem uměleckohistorického studia. Je napsána s vysokou mírou erudice, ovšem také nesmírně čtivě, k čemuž přispívá nejen kultivovaný a nápaditý jazyk, ale také originální myšlení autora. Posudek proto neberu jako rigidní žánr svého druhu, ale v tomto případě jako vítanou příležitost srovnat či vyrovnat se s některými autorovými názory na problémy, které rovněž tak zaměstnávají mou mysl. Jde přitom snad i principiální otázky uměleckohistorického studia. Na jedné straně stojí materialita a vizuální „zajímavost“ uměleckého díla, na straně druhé jeho konceptualizované charakterizování, což má dvě roviny – na jedné straně to, jak umělecké dílo a jeho smysl „verbalizujeme“ a na straně druhé to, jak předpokládáme, že již vznik takového díla provázela konceptualizace založená na textovém či slovním zadání, o jehož nalézání se při rekonstrukci smyslu takového díla historikové umění nezřídka snaží a následně opírají. Jan Dienstbier ve své práci předkládá nesmírně poctivě zpracované téma, které pokrývá nejen umělecký fenomén tzv. šlechtických světnic, ale rekonstruuje přitom i nemálo ze sociální praxe a mentálního světa jejich zadavatelů a recipientů. Jeho závěry jsou nesmírně originální, stejně jako jsou originální i jeho metodologická východiska. Výsledkem je brilantní studie, která však chce být někdy možná až příliš originální, resp. nesmlouvavě se vymezující vůči starší (zejm. ikonologické) tradici. Tato kritika není podle mého soudu vždy oprávněná a spravedlivá, a navíc se domnívám, že i předložená práce je svého druhu ikonologickou studií, jakkoliv se tomuto nařčení bude její autor nepochybně bránit.

#### III. Podrobné zhodnocení práce a jejích jednotlivých aspektů

Z formálního hlediska a z perspektivy vědecké definice tohoto „disertačního žánru“ práce nepochybně splňuje všechna kritéria. Její struktura je jasná a přehledná – s jasným a vymezujícím se historiograficko-metodologickým úvodem a následným analytickým textem. Autor své závěry vždy jasně vysvětluje a opírá o srozumitelné a věrohodné argumenty. Autorovo odkazování na příslušnou literaturu a prameny, stejně jako vyrovnávání se s nimi je příkladné a kritické. V případě některých

témat bych však ocenil zohlednění i dalších titulů, jak specifikuji níže. V určitých bodech vymezování se vůči názorům některých autorů, a ikonologii vůbec, nemám sice tak vyhraněný názor, ale to je otázka akcentu, ke kterému se rovněž vyjádřím níže. Z hlediska jazykového (a formálního) nelze práci nic vytknout. Několik drobných překlepů či hovorových výrazů („na nakládačku, již se mu od bab dostalo“, s. 60; „šlechtic, který přijel na turnaj převlečený za pitomce“, s. 93) nemůže zkazit dojem z nesmírně precizně a profesionálně odvedeného textu, který se projevuje velmi pěkným a čtivým jazykem. Výsledkem je nepochybně práce, která interpretaci tématu tzv. zelených světlic, resp. problém interiérových dekorací na přelomu středověku a renesance, posouvá díky zcela původním a objevným závěrům o notný kus dál.

#### IV. Dotazy k obhajobě

V následující části bych se však rád vyjádřil k některým vyzněním práce, s nimiž je možné vést polemiku. Největší, a dost možná osobní problém mám s tím, jak autor ve stopách G. Didi-Hubermana nastoluje absolutní dekonstruktivistickou kritiku ikonologie, kterou obviňuje z „iluzionistického objektivismu“. Jakkoliv mám sympatie k některým názorům Didi-Hubermana, přesto nejsem stoupenec vylévání vaničky i s dítětem. Připomněl bych, že i výrazný kritik tohoto konceptu, Keith Moxey (Panofsky's Concept of „Iconology“ and the Problem of Interpretation in the History of Art), podezírající Panofského bezmála z humanistické konspirace, nachází v ikonologické perspektivě cum grano salis nezpochybnitelný smysluplný základ. Hegeliánský kořen ikonologie je jistě pochybný, přesto nelze kritiku hledání ikonologického výkladu vizuálních typů v „řádu světového názoru“, jak ji prezentoval raný Panofsky, ztotožňovat se všemi podobnými pokusy o poznávání smyslu či významu uměleckých děl – míněno v jejich dobovém smyslu, který se utvářel někde mezi jejich intencionalitou a recepcí. Jan Dienstbier tuto kritiku ovšem přenáší i na domácí historiografii, sledovanou zejména v segmentu daného tématu. Příslušné autory obviňuje nejen z banálního či naivně objektivistického ikonologického přístupu, ale i její marxistické aplikace (vulgarizované, jak by možná řekla Milena Bartlová). Byť souhlasím s řadou oprávněných výtek vůči starším názorům, nesdílím je v jejich absolutnosti (stejně jako bych byl zdrženlivější v nepokrytě despektním tónu). Pokud tak třeba v tomto duchu obviňuje J. Krásu, hledajícího klíč maleb ve „stavovské reprezentaci“ (s. 15), pak to nelze ztotožňovat s marxisticky definovanou třídní determinací umělecké tvorby, ale představuje to spíše obecný projev kulturně-historického přístupu, tím spíše, že se přitom J. Krása, jak sám J. Dienstbier píše, odvolává na klíčového kulturního historika J. Huizingu. Zajímalo by mě proto také, do jaké míry se i další kritizovaní autoři (V. Nejedlý, J. Vítkovský) explicitně hlásí k ikonologii...? Jejich interpretace mají spíše obecně kulturně-historický ráz (jakkoliv někdy mírně prvoplánový). Není souhrnná klasifikace těchto názorů jako „nezdravě ikonologických“ pouze zjednodušují operací...? Jako když autor jednostranně při definování ikonologické metody zdůrazňuje hegeliánsko-neokantovské principy, které „kategorii významu“ mylně mění v „abstraktní symbolickou formu, ke které by měla výtvarná díla odkazovat“ (s. 28). Myslím, že by bylo užitečné, pokud by se tato kritika „objektivistického bludu“ ikonologie nezakládala jen na Benjaminovi (u nějž to mělo i své osobní důvody) či Didi-Hubermanovi, ale zohlednil by se stále zásadní text E. H. Gombricha (Aims and Limits of Iconology), který ikonologii podrobuje ostré kritice, ale naprosto ji nezavrhuje, neboť si je vědom potřeby chránit humanistický a epistemologický étos naší disciplíny (k čemuž se nepokrytě sám hlásím). Pokud jde o „význam“ a jeho různé „roztrhování“ (což pokládám spíše za svůdné didi-hubermanovské figury odpovídající francouzské poetické tradici), tak bych jen připomněl Gombrichovo rozlišování pojmů „meaning“ a „significance“, případně skutečnost, že sémiotika systematizuje kategorii významu ještě precizněji a komplexněji (Ch. Ogden – I. Richards, *The Meaning of Meaning*).

Přidal bych k tomu ještě jednu poznámku. Myslím, že je poněkud *unfair*, když se autor vypořádává s ikonologií mj. prostřednictvím odkazování na její diskutabilní užití Krásou či Chadrabou. Ikonologická metoda byla vyvinuta zejména pro programová konceptuální díla raného novověku, kde dospěla k nesporným zjištěním. Nacházet její slabiny u specifických „zelených světnic“, s jejich sémantickou ambivalencí a kombinatorickou formou *pasticci*, to je až příliš snadné. O kvalitách či nekvalitách ikonologie to však příliš nevyovídá. To co nabízí J. Krása v analýze zelených světnic totiž není ikonologie, podobně jako jí není třeba Neumannova studie o chrámu v Kladrubech.

Metodologické východisko Jana Dienstbiera se explicitně opírá o některé autority, které jasně naznačují jeho myšlenkovou orientaci (W. Benjamin, M. Foucault, G. Didi-Huberman). Jejich přístup je principiálně namířen proti „*racionální konstrukci*“ historismu (s. 15) a projevuje se historickým relativismem, resp. prezentismem. Tento postoj se pak v práci projevuje i v osobitých (ale ojedinělých) „psychologických“ rozbořech, resp. spíše slovních referencích: „*Tento pokus o psychologickou analýzu kusu středověkého podvědomí je konečně jistou základnou pro výklad památek domácích včetně turnaje na Žirovnici*“ (s. 93). Místy je však psychologizování natolik nejisté (jako v případě čtení myslí „*stárnoucího Jaroslava Lva*“, s. 125.), že autor varuje tak trochu sám před sebou („*Před psychologizací, do níž jsem zde maličko sklouzl, musím ale zároveň jedním dechem varovat*“, pozn. 500). Přihlášení se k tomuto směru myšlení je jistě legitimní, jakkoliv mám proti haydenovské dekonstruktivistické skepsi zásadní výhrady. Větší problém však je, že s tímto deklarovaným východiskem ne zcela souzní postupy a závěry vlastní práce. Jan Dienstbier je tedy, do jisté míry, správně rezervovaný vůči možnosti zcela objektivních závěrů uměleckohistorické práce a dotýká se přitom principiálního problému epistemologického jádra naší disciplíny. Vymezuje se tedy proti hledání všeplatného a esencialistického významu uměleckých děl – „*dějiny umění v Didi-Hubermanově pojetí nemohou přinášet svůdně jednoznačné závěry týkající se významu obrazů. Nelze je ustálit, jsou v neustálém pohybu*“ (s. 19). Jeho cílem je tedy následující: „*Výjevy zelených světnic se proto nebudu pokoušet pomocí symbolických forem vyložit, ale spíše popsat, roztřídit a částečně fixovat i při vědomí jejich mnohoznačnosti tak, aby s nimi bylo možné pracovat v dalším výkladu. Budu tak pro ně běžně používat pojem symptomu a chápat je jako projevy něčeho, co není úplně přístupné našemu poznání, a o čem se můžeme pouze dohadovat*“ (s. 21). Na jiném místě však píše, že „*mi šlo o to přestat zelené světnice „vykládat“ ale interpretovat*“ (s. 139). Je ale jen logické, že tuto interpretaci nachází v mimouměleckém kontextu („*Velmi dobře dochovaný artefakt je obtížné interpretovat bez historického kontextu*“, s. 37; „*Pro interpretaci těchto vyobrazení má opět význam společenský, literární i výtvarný kontext...*“, s. 86). Mám pocit, že v tomto se od jiných tradičních badatelů tolik neliší, ovšem obrací přitom interpretaci zcela novým směrem a dospívá tak k naprosto novému výkladu. Jaká je tedy interpretační strategie Jana Dienstbiera?

Pokud bych chtěl být sarkastický, což rozhodně nechci, mohl bych na postup autora vztáhnout kritiku Renate Heidt, jakou proslavila na adresu Panofského a Saxlovy interpretace *Melancholie*. Dle ní se na grafiku dívají s apriorním vědomím její závislosti na textech Ficina a Agrippy z Nettesheimu a projektují do vnímání díla pocity, které získali interpretací těchto textů. Tyto literární „historické prameny“ se dle ní nestávají korektivem či potvrzením dojmu, který vychází z recepce díla, ale předpokladem této recepce (k tomu třeba M. Podro, *The Critical Historians of Art*). Jan Dienstbier se tak na jedné straně vymezuje vůči takovéto schématické a logocentrické ikonologii: „*Pakliže jsme se při studiu problému zbavili bezprostředního propojení se společenským vývojem a tím i obsahové syntézy, kterou nabízí ikonologie, je třeba se podívat, jaké prostředky dějinám umění postavených na symptomatickém chápání obrazů zůstaly*“ (s. 26), případně tuto kritiku sžíravě přenáší na celé „klasické“ dějiny umění: „*V tomto smyslu lze dějiny umění postavené na šablonovitě chápané panovnícké reprezentaci přirovnat*

až k jakési formě samohany, výsledkem jejíž analýzy nemůže být nikdy nic jiného, než to, co do ní vstupuje (předpokládaná reprezentační strategie v obrazu a její následné „vědecké“ potvrzení“ (s. 139). Troufám si ale říci, že J. Dienstbier nepostupuje až tolik odlišně, když sám lehce aprioristicky deklaruje svůj interpretační referenční rámec, a to již na úvod své práce, který jen dále „vědecky-objektivisticky“ potvrzuje, tedy: „Domnívám se, že právě tento topos, šířeji vykládaný jako podobenství o moci lásky, je jedním ze základních principů, na nichž výzdoba žirovnické zelené světnice stojí“ (s. 33).

To však nemá být výtka induktivní metody práce, naopak, je to legitimní cesta, jak umělecké dílo vysvětlovat. Spíše v tom spatřuji jistý nesoulad v absolutně manifestovaných teoretických východiscích a jejich naplněním do značné míry tradičním (ovšem poctivým a řádným) obsahem. Ano, je mi nesmírně sympatický posun výkladu studovaných maleb od vágní představy o jejich „společenské reprezentaci“ k tomu, že spíše představují „symptomy složitějších antropologických kategorií či diskurzivních formací přetvářících v podvědomí středověké společnosti, např. dvorské lásky (minne) nebo etického imperativu pomíjivosti všech věcí“ (s. 41). Ale i tento výkladový rámec kurtoazně-moralistního diskurzu pořád odkazuje na autorem konstruovaný kontext, který dodává artefaktům význam. Autor sice kritizuje sémantickou rigidnost ikonologie (kategorie „významu“ je zde „abstraktní symbolickou formou, ke které by měly výtvarná díla odkazovat“, s. 21), ale když v Žirovnici vykládá zobrazení lovu jako alegorii hledání lásky (s. 73), pak podobně nabízí jednoznačný a jediný význam scény, jakkoliv jinde svou rezervovanost metaforicky deklaruje „roztržeností významu“ či mluví o „pohyblivém významu symptomu“. V praxi k tomu přistupuje jinak – „opracovává“ motivy tak, aby zapadaly do daného interpretačního rámce kurtoazie provázaného s moralistní groteskou (Judita i Samaritánka musí být jen „nebezpečné ženy“, „staré baby“ reprezentují zvrácený chtíč, případně odkazům na lov přikládá extrémně sexuální konotace: „Že násilí, které zvířata podstupují, je nutné skutečně chápat coby fyzický symptom milostného spojení“ či „Jelen nebo medvěd trhaný psy, z nějž stříká krev, se tak stává erotickým výjevem par excellence“, s. 79-80). Deklaruje přitom ale vždy obezřetně možnost jiného výkladu – v opozici vůči výše řečenému např. že „lov nemůže být vykládán na symbolické úrovni..., že s obsahem spojeným s láskou nemusí mít nic společného“ (s. 76). Jan Dienstbier tak velmi zodpovědně přistupuje ke skládání obrazu tzv. zelených světnic z „útržků vizuality“ (s. 26). Přes jím deklarovanou nedůvěru k objektivistickému historismu, přece jen dospívá k analogickým závěrům, také díky logickým postupům historika (umění). Svou konstrukci významu shrnuje celkem jasně: „Je to vztah k lásce, moci žen a kontrastu vznešené minne s každodenní sarkasticky vykládanou skutečností tak jako tomu je na četných zahraničních malbách, které jsem s těmi žirovnickými dosud srovnával“ (s. 84). Sice naznačuje, že pro dobového diváka mohly malby představovat „významový vír“ zakládající osobitou „hru, skrze jednotlivé obrazové metafory je tak význam stále v pohybu, obrazy se stávají Konversationsstücken“ (s. 81). Ale je tomu tak opravdu? V interpretaci J. Dienstbiera převládá jasně jeden významový rámec, nenacházím tu proti deklarovaným tezím příliš „meziprostorů významu“.

V této souvislosti bych se jen krátce pozastavil u konceptu tzv. Weibermacht, který souvisí s obecnějším problémem, resp. i jistou frustrací, kterou jsem při četbě zakoušel. Myslím, že se Janu Dienstbierovu podařilo velice dobře „přečíst“ ikonografickou tematiku zelených světnic a naznačit svět zajímavého střetu kurtoazní tradice a její moralistní revize (či přímo negace). Uvítal bych ovšem souhrnnou interpretaci studovaných obrazů jako „historických sociálních skutečností“, tedy pokus o souvislý výklad takovéto moralistní motiviky. V jakém smyslu zde tedy byla moc žen představována – moralistní/výstražná, anebo zábavná, případně kombinovaná...? Zdá se mi, že se autor kloní k první variantě, stejně jako počítá se sebeironií šlechticů. Předpokládal bych ovšem, že vedle tohoto konstatování autor naznačí, proč k tomu vlastně docházelo. Případně, jaké motivace provázely vznik těchto dekorací ve šlechtickém a jaké v měšťanském prostředí – byly stejné, či se lišily...? Jistěže, je to

asi možné jen ve formě hypotézy, ale vedle dominantního zodpovídání otázky „jak“ bych očekával i komplementární hledání odpovědi na otázku „proč“.

Sám kontext tématu „moci žen“ by si možná zasloužil hlubší promyšlení. Zdá se mi totiž, že některé názory ne vždy odpovídají realitě. Např. představa, že ženě „*sňatek zároveň přeci jen dával symbolickou moc nad mužem*“ (s. 38). Podobně mám pochyby, že by míra sebe-ironie u šlechticů-manželů dosahovala takové míry, že by se sami v různých vizuálních médiích reprezentovali jako „blázní“ či „hlupáci“ (s. 90, 119). V rámci epithalamické symboliky svatebních darů (mužů ženám, s. 39) bych se spíše klonil k závěru, že výzdoba *cassoni* a dalších podobných objektů spíše symbolicky demonstrovala vztažení mužských superiorních hodnot a vlastností na inferiorní svět manželek, které tak byly symbolicky podřízeny manželovi (Johannes W. Pommeranz, *Pastigliakätschen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster – New York 1995; Cristelle L. Baskins, *Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy*, Cambridge 1998; Paul F. Watson, *Virtú and Voluptas in Cassone Painting*, Ann Arbor 1970. – Cristelle Baskins a kol., *The Triumph of Marriage. Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston 2008). Očekával bych také, že se autor opře o detailní analýzy problematiky role žen (pravda v raném novověku), kterou představují v domácím prostředí zásadní texty J. Ratajové a L. Storchové (Jana Ratajová – Lucie Storchová (eds.), *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009), případně další (Carole Levin – Patricia A. Sullivan (eds.), *Political Rhetoric, Power and Renaissance Women*, New York 1995; Éric Bousmar et al. (eds.), *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Ages et au cours de la première Renaissance*, Bruxelles 2012; Leonie Frieda, *The Deadly Sisterhood: A Story of Women, Power, and Intrigue in the Italian Renaissance, 1427–1527*, New York 2014; Stanlye Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimore – London 2000). S ohledem na využívání názorů K. Moxeyho bych také čekal znalost jeho knihy, která problém „moci žen“ a její vizuality podrobně řeší (*Peasants, Warriors, and Wives: Popular Imagery in the Reformation*). Jednoduše, ocenil bych v rámci tohoto fenoménu hledání odpovědi na otázku, proč se v určitém prostředí tak explicitně zpředmětnilo téma *Weibermacht*, proč takto vzplála mysogynnost a v jakém vztahu byla tato moralistně-groteskní a (sebe)ironická „praxe“ k nepochybně stavovsko-reprezentativním atributům výzdoby (heraldické dekorace). Sem bych zařadil i otázku „realističnosti zobrazení hradů“ (Švihov, Kadaň), jejíž popření nejde nijak proti tomuto smyslu – ať ve smyslu topografické aktualizace, tak symbolického vyjádření stavovského statusu (vlastnictví hradu jako symptomu šlechtické identity).

A na závěr jen drobnosti:

- v rámci daného zkoumání smíchové a karnevalové kultury pozdního středověku bych očekával práci s texty A. Gureviče, který podobně formuluje významovou ambivalenci jako typický rys karnevalového groteskního světa na přelomu středověku a renesance.
- s. 119 „*Vyloučit tak naopak nelze vliv všelijakých „oprav“ zejména v předhistorické době.*“ – nepřesné užití – předhistorická, míní se prehistorická, bez textové pramenné reflexe...? Asi ne.
- s. 132 – při rozboru Rytířského sálu v Pardubicích by bylo dobré vnímat je v kontextu sousedního sálu s reprezentativní náboženskou malbou „Zákon a Milost“, což nebylo vůbec zmíněno.
- s. 138 – vila Kratochvíle a lovecké výjevy – souhlasím s ideou dlouhého trvání, ale zde lovecké a ovidiovské výjevy spíše souzní s pozdně renesanční teorií *decora* v rámci dobové debaty o maliřských úlohách a vilové architektuře.
- s. 72 „*vpadává obrácený svět, který znejišťuje divákovo vnímání scény a otevírá ji dalším interpretacím a morálním výkladům*“; k tomu mě napadá další možná a nezmíněná vrstva výkladu. Neměly tyto pestré dekorace také „zábavný“ charakter a nebyly míněny i ve smyslu poskytnutí ryziho vizuálního

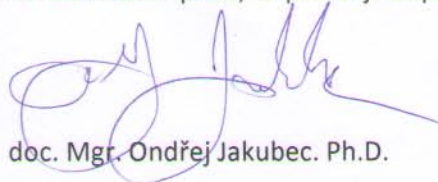
potěšení? To se týká např. i zmíněných Bučovic, kde zajíci určitě nevypadají „výhružně“, ale naopak zábavně.

Přes konstatované výhrady nelze popřít, že je práce Jana Dienstbiera vynikající. Vedle vlastní precizní a erudované analýzy maleb se dotýká i fundamentálních otázek z dějin umění – fenoménu obrazu a jeho konceptualizace (verbalizace) – jak ve smyslu hledání konceptu, tak jeho vysvětlení. Jan Dienstbier sice deklaruje své liberální postmodernistické východisko, ale přesto i on sám logicky studované obrazy konceptualizuje, a obrací se přitom ve svém výkladu o Weibermacht a moralitě ke „starým knihám“, použijí-li jeho slova. Atraktivní pojmy jako montáž, anachronismus, symptom (s. 139) jsou jistě užitečné pojmy/klíče, dobří sluhové, tam kde se použijí ve snaze osvětlit historický smysl těchto zobrazení, ale špatní pánové, kde figurují jako zaklínadla prezentismu, historického relativismu či přímo dekonstruktivistické vize světa, kde neexistuje možnost vědeckého poznávání minulosti. Naštěstí je působení této metodologické výzbroje omezené a předložená práce je solidní umělecko-historickou studií. Obdobně jako kdysi u Dušana Třeštíka vnímám i u J. Dienstbiera jakoby dvě identity. Na jedné straně se ukazuje jako postmoderní zpochybňovatel autorit, na straně druhé je to poctivý historik, který shromažďuje informace a hledá v nich smysl. Deklaruje sice, že chce „podle Didi-Hubermanových slov tyto obrazy otevřít nejrůznějším významům a zbavit jednostranné logocentrické závislosti na tom, jak tento význam pojmenujeme“ (s. 140), sám však poskytuje koncizní výklad významu maleb opřený nejen o obrazové analogie, ale také o textové zdroje, které tento výklad obrazů nejen upřesňují, ale i definují, což je v (umělecko)historické práci jen logické. Přes antisystémovou didi-hubermanovskou přitažlivost historického relativismu je práce Jana Dienstbiera dokladem poctivého (umělecko)-historického přístupu, který analyzuje obrazy a texty jako prameny, jejichž smysl hledá v souřadnicích sociální praxe a zvyklostí. V této práci není tolik filozofem jako Didi-Huberman, ale více řádným historikem. Naštěstí!

## V. Závěr

Předložená disertační práce splňuje požadavky kladené na disertační práci, a proto ji doporučuji k obhajobě a předběžně ji klasifikuji jako *prospěl*.

22. 5. 2018, Slatinky



doc. Mgr. Ondřej Jakubec. Ph.D.