

## POSUDEK DISERTAČNÍ PRÁCE

**Blanka Kubíková, *Kapitoly z ikonografie renesančního portrétu v Čechách a na Moravě*, Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2010, 283 stran, 108 obrazových příloh.**

Autorka se ve své práci zaměřuje na problematiku závěsného malířství v českých zemích 16. a počátku 17. století, což rozhodně nepatří k frekventovaným, ani příliš atraktivním tématům. Koncentruje se přitom na typologickou kategorii portrétu, jíž se věnovala už ve své diplomové práci. Zde precizovala dřívější zjištění Evy Bukolské a shromáždila katalog více než půldruhého sta položek. Je nepochybně správné, že ve své disertaci rezignuje na podobné extensivní zpracování, jakkoliv prohlubované kupříkladu o otázku provenienční, autorskou či formálně-stylovou. Namísto toho zvolila tři vybrané okruhy podobizen, na kterých monograficky sleduje spíše otázky ikonografické a sémantické, s nimiž přistupuje ke zkoumání funkcí a významů reprezentativních šlechtických portrétů. Samotný výběr tématu tak jistě splňuje očekávání od typu disertační práce, který má než extenzivně, tak spíše intenzivně prokázat správnou metodiku uměleckohistorické práce, analýzy a interpretace.

Specifika portrétního elementu v rámci domácí renesanční malby si byl v domácí uměnovědě vědom přinejmenším Jaroslav Pešina a ostatně již před ním i Antonín Matějček. Podobně mu věnovala pozornost Jarmila Vacková, která v něm shledávala, ostatně jako i oba předchozí, v rámci domácího renesančního umění spíše tu kvalitativně pozoruhodnější složku. O to více lze ocenit, že Blanka Kubíková soustavnou prací přispívá k fundovanému a věcnému zasazení žánru portrétů do kontextu domácího umění 16. a počátku 17. století. Kontinuální studium tématu autorku plně kvalifikuje k dané práci a již její úvod demonstruje bezmála vyčerpávající přehled příslušné literatury, a to včetně recentních nepublikovaných diplomových prací apod. Již předchozí vykonaná práce jí umožňuje výjimečnou orientaci v problematice, která je patrná v rámci naznačeného historiografického přehledu. Nicméně zde (zvl. na s. 11-21) by bylo jistě cenné, pokud by více prostoru věnovala nejen shrnutí, ale i kritice dosavadní literatury, tedy jejímu zhodnocení, upozornění na problematiska místa a přihlédnutí k dobově determinujícím či stereotypním hlediskům, jak to činí v případě práce Evy Bukolské. Detailní zaujetí problematikou a nadstandardní znalost příslušného fondu ideálně kombinuje propojení teoretického fundamentu s „praktickým“ těsným kontaktem s uměleckohistorickým materiálem. Díky tomu si je Blanka Kubíková vědoma řady úskalí dané problematiky, stejně jako množství subtémat. Upozorňuje tak například na klíčové obtíže s identifikací a „prosopografií“ portrétů, kdy poukazuje na nutné korekce, s. 32-33, fragmentárnost fondu, autentičnost (zvláště pokud jde o doplňování, úpravy nebo falsa napsí), formální, stylovou i typologickou pestrost apod.

Východiskem interpretace vybraných skupin portrétů je jejich pevné historické zakotvení a detailní znalost příslušného kontextu, připouštějící vůbec možnost sémantické analýzy a interpretace. Již v úvodu proto nastiňuje celkovou „portrétní kulturu“, problematiku recepce a role portrétů zejména ve stavovské společnosti, nároky na toto médium sebereprezentace a komemorace, význam portrétních galerií a obrazových sbírek (ze vzorových – publikovaných – inventářů, na které autorka upozorňuje, jsou podobně využitelné i ty ze zámku Kostelec nad Černými Lesy). Není snad třeba detailně sumarizovat jednotlivé tematické bloky disertace Blanky Kubíkové. Pro všechny je vlastní důsledné zasazení do širšího historického rámce, který je klíčem pro interpretaci. Vedle toho však samozřejmě dosvědčuje standardní náležitosti uměleckohistorické práce, když se zamýšlí nad otázkami stylovými a formálními a srovnává analyzované malířské památky se soudobou produkcí malovaných portrétů. Již samotný komparační materiál dosvědčuje široký přehled autorky o dochovaném i dokumentovaném fondu dobových portrétů. Ve výsledku se jí daří typologický charakter jednotlivých prací zařazovat do širšího, jak sama definuje „kulturněhistorického a uměleckohistorického kontextu“.

Dominantně příznivý dojem z práce by nemělo narušit několik následujících připomínek, které spíše upozorňují na drobnosti a více méně představují komentáře a možné doplňky. V rámci obecnějších otázek si dovoluji jen letmá doporučení. V případě role portrétů jako sebe-reprezentačního, bytostně historicko-antropologického média mohly být zohledněny názory některých klíčových autorů – například Hanse Beltinga či Davida Freedberga (*The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago – London 1991.) Rovněž při akcentu na rodově reprezentativní smysl maleb mohly být využity některé další tituly (např. cenné studie Otto Oexleho či Kiliána Heckeho). Z koncepčních připomínek bych byl více rezervovaný vůči termínu „ikonologické interpretace“, která se na několika

místech explicitně objevuje (s. 22, 84, 109, 136). S ohledem na tradiční vazbu této metody k jasně daným literárním či přinejmenším textovým zdrojům, považuji absenci těchto „průkazných“ pramenů za tak závažnou, že bych pro daný přístup spíše volil termíny „ikonografická analýza“ nebo „sémantická interpretace“. Uvedené analýzy, zvláště pokud jde o portréty Viléma z Rožmberka a Marie Manrique de Lara se synem, nelze při nejlepší vůli považovat za „ikonologické“, ale spíše za ikonografické, resp. obecněji kulturně-historické.

Z dalších poznámek uvedu snad jen tyto. Pobyt Viléma z Rožmberka v severní Itálii byl nesporně klíčový, ale to nejen z obecně kulturního hlediska (s. 71), jistě neméně důležitým byl i politický aspekt v širším smyslu, jak na to ostatně upozorňuje J. Pánek, a který byl nepochybně důležitý i v rámci Vilémovy portrétní sebe-reprezentace. V případě analyzovaného posmrtného portrétu by bylo snad vhodné důslednější zasazení do širšího kontextu sepulkrální kultury v raném novověku. Dovolím si také přitom pochybovat o Heinzově teorii čistě dokumentární role posmrtných portrétů (s. 124). U rozměrných obrazů v životní velikosti a u případů celých takových cyklů se mi jeví jako relevantní jiné funkce, jak to ostatně na závěr naznačuje sama autorka. Pro srovnání bylo také možné uvést celofigurové polské či uherské posmrtné portréty pozdní renesance.

V případě podobizny Marie Manrique de Lara s nahým dítětem zcela chápu argumentaci autorky a její zdůvodnění pokládám za přesvědčivé. Nevím jen, jestli je vhodné mluvit o mariánském kryptoportrétu, když Marie nejeví jakékoliv kryptické sebeidentifikační rysy, je prostě sama sebou. Akcent spočívá na synovi, jako „naději“ rodu, a proto se mi spíš jeví logičtější mluvit o christologické kryptické náplni, jakkoliv je s ní mariánská spojená. Jde tu ovšem dle mého soudu více o tohoto syna. V této souvislosti bych pro obecnější kontext mohl poukázat vedle zmíněných klíčových textů F. Polleroše na studii Edgara Winda, *Studies in allegorical portraiture. Albrecht von Brandenburg as St. Erasmus. JWCI I, 1937, s. 142–162*. V případě zkoumání symbolické role nahoty zase zásadní práci Leo Steinberga, *The Sexuality of Christ in Renaissance art and Modern Oblivion* (1. vyd. 1983).

U portrétu Jiřího Práskického ze Zástřizl lze bezesporu ocenit důkladné zasazení okolností jeho vzniku do historického kontextu (mohu jen drobně doplnit příslušnou literaturu odkazem na studii Martina Plevy, *Kulturní mecenát boskovických Zástřizlovců, Sborník Muzea v Blansku*, 2000). V rámci naznačeného uvažování o roli obrazů v nekatolickém, zejména kalvínském prostředí mohly být možná zohledněny i další speciální studie (např. Giuseppe Scavizzi, *The Controversy on Images. From Calvin to Baronius*, New York 1992; Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant image question in Western and eastern Europe*, London – New York 1993; Paul C. Finney (ed.), *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinist Tradition*, Cambridge 1999). Vyhýbal bych se ale přitom některým zjednodušujícím klíše o „morálně přísném protestantském prostředí“ (s. 185–186), potridentský katolicismus se mu jistě vyrovnal, pokud bychom chtěli uvažovat v těchto kategoriích. V rámci debaty o roli oslavných nápisů možná mohly být zmíněny četné inskripce na epitafech, propojující ve své obecně humanistické dikci všechny konfesní skupiny.

Z marginálních připomínek upozorňuji na nepřesné zjednodušení (Václav Bůžek není sám editorem všech svazků *Opera historica* I–XIII, s. 22) a do kategorie překlepů lze jistě zařadit Jana Hofmanna z Grünhühlu namísto správného „z Grünpüchlu“ (s. 60).

Celkové vyznění práce je bez ohledu na uvedené připomínky jednoznačně pozitivní. Autorka prokazuje schopnost syntetizovat analytické poznatky a na základě bezmála mikrohistorického přístupu k jednotlivým památkám rekonstruovat jejich význam a smysl. Z metodického hlediska je práce jasně strukturována, na přesvědčivou heuristiku navazuje neméně tak dobrá znalost historického kontextu a z toho vycházející interpretace příslušných děl. Nepomíjí přitom ani standardní otázky stylové a formálně-analytické. Výsledkem je tak vedle řady dílčích nových zjištění a oprav (kupříkladu přesvědčivě zdůvodněná změna identifikace v případě reprezentativního portrétu Jaroslava z Pernštejna, výklad portrétu Marie Manrique de Lara, oprava určení portréty „Elišky Kotvrdovské“) především skutečnost, že se autorce daří toto spíše opomíjené téma domácí uměnovědy fundovaně zpracovávat a tím i přistupovat k domácímu umění 16. století věcným, nezaujatým a inspirativním způsobem. Z toho důvodu je jediné možné hodnotit práci jako výbornou a plně ji doporučuji k obhajobě.