

Posudek disertační práce:

PhDr. Blanka Kubíková, *Kapitoly z ikonografie renesančního portrétu v Čechách a na Moravě*.

Předem je třeba konstatovat, že autorka této disertační práce se zabývá tématem v českých dějinách umění delší dobu opomíjeným, a to problematikou malby 16. století v Čechách a na Moravě vůbec, nebo zvláště problematikou šlechtického portrétu. Navíc je práce orientována ikonografickým a ikonologickým směrem, což je dimenze, která v našich souřadnicích chybí.

Z širokého materiálu renesančních podobizen, soustředěného kolem šlechtických rodů a jejich sbírek, kandidátka vybrala tři okruhy: podobizny Viléma z Rožemberka, podobizny rodu Pernštejnů a portrét člena rytířského rodu Prakšických ze Zástříhl, a jim se věnovala, jak již název práce naznačuje z ikonografického hlediska. V úvodních kapitolách zhodnotila dosavadní literaturu i prameny a formou poznámek naznačila některé problémy, které provázejí průzkum a studium vybraného materiálu, jako zlomkovitost dochovaného korpusu, velká kvalitativní a stylová rozrůzněnost, problematická identifikace, otázka autentičnosti děl a také problémy s přístupností k fondům. Tyto kapitoly jsou pojednány v obecné šíři, a u témat jako literatura ke studiu ikonografie a ikonologie renesančního portrétu pak jenom, pochopitelně vzhledem k strukturovanosti problému, pojednány přehledově. Bohužel zde pak chybí přesnější vypsání pramenů a literatury ke zvoleným okruhům portrétů. Rovněž další úvodní tematika, jako např. dobová funkce portrétu, je představena na ukázkách dobových zpráv a postrádá novodobé zhodnocení funkce portrétu jako např. z hlediska sociologického, a v návaznosti také dosavadní druhotné literatury k těmto tématům.

Argumentem pro výběr tří okruhů podobizen z fondů českých a moravských sbírek jako tématu své práce kandidátka uvedla „prozkoumání možností věrohodné interpretace.“ Z tohoto hlediska pak přistoupila ke konkrétním portrétům.

Čtyři podobizny Viléma z Rožemberka autorka pojednává na základě obsáhlého kulturně-historického založení. Sleduje významné historické okolnosti života Viléma, zvláště pak jeho cest, a popisuje prostředí, ve kterém se pohyboval a jež mohlo ovlivnit volbu určitého typu portrétu. Všímá si zvláště prostředí města Augsburgu, kde Vilém pobýval v době říšského sněmu 1550. Tam se totiž sešli i umělci, kteří svou dobou tvořili vrchol evropského portrétního malířství (Tizian, Lambert Sustris, Seisenegger ad.) a kteří právě zde své portrétní umění plně využívali. U první celofigurové podobizny Viléma z Rožemberka si autorka všímá také detailů, tedy předmětů ležících na stole, které obraz obohacují v tradici italských prací a představují malovaného v pozici bohatého pána domu. (Na stolku se objevuje rovněž ozdobná zlacená kazeta, kterou autorka odvážně zařazuje mezi práce italské. To lze těžko posoudit jen z torzálního a nepřesného znázornění předmětu na obraze. Perino del Vaga však není autorem jen dnes známých kresebných návrhů, ale podle posledních výstavních katalogů známe i konkrétní práce uměleckého řemesla, jejichž předlohy Perino vypracoval. Dokonce některé se dostaly do Zaalpi, konkrétně do Dánska. Bylo by však příliš odvážné tyto práce spojovat s naznačeným předmětem na Rožemberkově podobizně.) První Vilémův portrét pak autorka řadí na počátek nově vznikající rodové portrétní galerie, který byl vytvořen podle soudobých podobizen příslušníků císařské a královské rodiny a „jejichž kompoziční řešení i celkové pojetí jsou již ovlivněny aktuálním italským malířstvím.“ – U druhého Viléma portrétu pak diskutuje dobové zařazení a autorství. Zde ani ona nedochází jistoty, ale opatrně konstatuje: „pokud Rožemberkův portrét vytvořil samotný Seisenegger, pravděpodobné rozmezí vzniku díla se pohybuje od roku 1558 do 1561.“ Pán je představen jako urozený sebevědomý muž, ale s určitou mírou zdrženlivosti, vyjádřenou absencí očního kontaktu s divákem, která by mohla směřovat k jeho devize: *Festina lente*. Takto tedy autorka naznačila ikonologické obrysy objednatelských aktivit Viléma z Rožemberka. – U třetího Viléma portrétu kandidátka

postupuje shodně a po vypsání důležitosti Vilémovi pozice v českém království i mimo ně, což bylo vyjádřeno udělením Řádu zlatého rouna roku 1585, diskutuje autorství tohoto plátna v konfrontaci s předchozí literaturou a dochází opět k opatrnému závěru, že „autor Rožmberkovy podobizny ve své tvorbě spojuje různá poučení a stylově je ukotven v soudobém malířství pražského a vídeňského dvora“, tedy autor anonymní. – Posmrtný Rožmberkův portrét vznikl podle obvyklého způsobu, odpovídajícímu postavení zpodoběného, vymyká se však svým formátem, zachycením celé postavy zemřelého.

Druhým okruhem zájmu autorky této disertační práce jsou portréty pernštejnské, konkrétně Dvojportrét Marie Manrique de Lara y Mendoza, manželky Vratislava z Pernštejna, s dítětem a k němu hledaný pendant s portrétem Vratislava. Přítomnost nahého děcka na reprezentativním portrétu významně šlechtičny autorka řeší jednak jako poukaz na dosažení rodové kontinuity narozením syna (dítě je nahé, aby bylo rozpoznatelné jeho pohlaví), v tomto případě dlouho očekávané narození syna Jana v roce 1561, jednak jako mariánského identifikačního portrétu, který byl pro Vratislava z Pernštejna důležitým výrazem jeho katolické příslušnosti, když se v rodině jeho ženy vyskytovaly osoby sledované a souzené inkvizicí. Autorka také řeší otázku portrétu mužského protějšku k Dvojportrétu Marie Manrique de Lara. Nepřijímá tradiční tezi, že jím je podobizna od Jakoba Seiseneggera z roku 1558, především protože portrétovaný není dekorován Řádem zlatého rouna. V tomto případě se tedy jedná velmi pravděpodobně o jeho staršího bratra Jaroslava. Není jím ani Podobizna Vratislava z Pernštejna v rouchu rytíře Řádu zlatého rouna, který kandidátka datuje až do let 1573-1581. V otázce autorství Dvojportrétu Marie Manrique de Lara se pak přiklonila ke jménu Seiseneggerovu.

Posledním okruhem této disertační práce je rodová galerie pánů na Buchlově, z níž autorka vybrala portrét nejzajímavější, moravského vladky Jiřího Zikmunda Prakšického ze Zástřizl. Otevřela tak problematiku humanistických kruhů spjatých s protestantismem, orientovanými do kalvínské Ženevy. Členové Jednoty bratrské na Moravě byli v živém kontaktu s tímto prostředím, jehož je dokladem i zmiňovaný portrét. Nejen že je malován v Ženevě tamním dnes téměř neznámým malířem Danielem Pasqualisem, ale také je doprovázen básnickým textem, jehož autorem je sám velký reformátor, následovník Kalvínův, Theodor Běza.

Společným jmenovatelem všech uvedených portrétů je jejich reprezentativní funkce, dále pak autorka poukazuje na snahu dokumentovat zobrazenou osobu v konkrétní situaci pro pozdější generace. V tomto případě pak vznik rodinných galerií souvisí s dokumentačně-representativní tendencí, charakteristickou pro 2. polovinu 16. století, která je v literární formě doplňována zájmem o rodinné archivy, zápisníky, životopisy nebo cestovní deníky.

Závěrem lze konstatovat, že autorka především v konkrétním rozboru zmiňovaných portrétů pracovala poctivě a pečlivě s různorodým materiálem. Jednotlivé otázky, které velmi přesně formulovala, se pokoušela odpovědět v konfrontaci se správně zvolenými příklady a souvislostmi. Na první pohled by se mohlo zdát, že nepřinesla zásadně nových pohledů a výsledků. Minulá stanoviska však posuzovala na dostatečně širokém základě, takže k danému datu nelze k žádným novým výsledkům ani dojít. Právě proto, že její práce přináší velmi mnoho srovnávacího materiálu, završila jednu kapitolu poznání o některých renesančních portrétech v Čechách a na Moravě, na druhou stranu pak otevřela možnosti k další práci v dané tematice.

Práci doporučuji k obhajobě.

V Praze 10. května 2010

doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, PhD.