

Posudek oponenta disertační doktorské práce

Uchazeč: Petr Mandažiev,

Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze

Disertační práce: *Metoda dějin umění v díle Heinricha Wölfflina (1864-1945).*

Praha 2016, 133 s. + obr. příloha.

Oponent: Prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

Pracoviště: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity

Disertační práce Petra Mandažieva si klade za úkol představit metodu Heinricha Wölfflina především prostřednictvím představení a analýzy jeho nejznámějšího díla „Kunsthistorische Grundbegriffe“ z roku 1915. Doktorand přitom v úvodu připomíná, že se kromě tohoto hlavního úkolu soustředí na Wölfflinovo řešení „*problému vývoje umění a vymezení jeho poměru ke kulturně-historickým jevům*“ a konečně hlavním cílem dizertace by mělo být ukázat, jak Wölfflinova teorie „*zůstala provázána s myšlením 19. století, z jehož rámce v zásadě nikdy nevystoupila*“.

Je třeba hned na počátku říci, že Petr Mandažiev své, historiograficky nesporně důležité téma zvolil velmi dobře. Heinrich Wölfflin není pouze jedním z nejvýznamnějších historiků umění přelomu 19. a 20. století, ale stal se současně takřka emblematickou postavou formově interpretačních přístupů. Proto bývá mnohdy spojován poměrně zjednodušeně s formalistními dějinami umění a s umělecko-historickým sensualismem psychologického původu. To je dáno jednak díky jeho žákům, kteří jeho přístupy obhajovali a dále rozvíjeli / a někdy rozměňovali / (zejména např. Joseph Gantner), jednak díky jeho nejznámějším poválečným kritikům, Arnoldu Hauserovi (srov. jeho kritiku údajně hegelíánských *Kunstgeschichte ohne Namen*) a Ernstu H. Gombrichovi (srov. jeho kritiku hegelianství a normativismu formální analýzy). Vedle nich se však naopak objevovaly v historiografii dějin umění názory, jež vedly k Wölfflinově reinterpetaci (Hubert Damish, Václav Richter); svůj vrchol tato nová interpretace našla v „biografii umělecké teorie“ Meinholda Lurze roku 1981 a ve zdůraznění novokantovských inspirací u Joan Hartové roku 1982.

Právě obě posledně zmiňované práce se staly východiskem v současnosti hodně frekventované wölfflinovské badatelské bibliografii v níž jsou práce proslulého historika umění rozebírané z hlediska dobového socio-kulturního zakotvení jeho teorie, případně z hlediska vysvětlení jeho záměrů při vypracování programu zvědečtění dějin umění. Stačí jen zmínit jména jako Martin Warnke, Evonne Levy, Michael A. Holly, Andrea Pinotti, Hubert Locher, Nikolaus Meier, Alina Payne... Ti všichni přispěli řadou důležitých a nových poznatků k objasnění zrodu a významu jednotlivých Wölfflinových publikací i jeho přístupů. O to méně pochopitelné proto je, že se vlastně žádné z těchto jmen neobjevuje v seznamu literatury nynější doktorské disertační práce (autor pracuje pouze s disertací Meinholda Lurze). Přirozeně to lze vysvětlit odlišným kladením si otázek Petra Mandažieva; on sám o sociálně historickém zakotvení „svého“ historika umění zjevně ví, vždyť na jednom místě zmiňuje, že „každá z Wölfflinových monografií svědčí nejen o předmětu svého zkoumání, ale též o době svého vzniku“. Více se však těmto problémům nevěnuje. Obdobně si své téma zužuje, když hovoří o Wölfflinově „metodě“. Přitom již Joan Hartová doložila, že ve Wölfflinově uměleckohistorické teorii koexistují vlastně dvě metodologie: jedna, spočívající v historickém přístupu diltheyovské hermeneutiky, a druhá, zkoumající objektivní zákony na psychologickém základě. Petr Mandažiev preferuje zejména zkoumání oné druhé metodologie: zřejmě proto uvádí v názvu metodu jedinou. Přitom se ovšem zabývá především obsahovou transkripcí textů Wölfflinových publikací jako primárního pramene svého zkoumání. Řada kapitol v jeho disertaci tak má povahu spíše reprodukováného referátu (je to znát i z poznámkového aparátu, v němž citovaná místa jdou často postupně těsně za sebou). Opakuji však, že dílčí interpretace v sekundárních teoretických pracích by jistě autorově disertačnímu úkolu v některých pasážích znatelně pomohly.

Jak jsem tedy naznačil, Mandažievova práce představuje Wölfflinovy původní německé úvahy v českém překladu. Dělá to velmi důkladně; v tom -se domnívám- je největší přínos disertační práce. Doktorand pečlivě přečetl německé texty, mnohdy psané starším jazykem a někdy nepřilíživě srozumitelné. Přeložil je do češtiny, pokusil se je převyprávět a zařadit do kontextu soudobé uměleckohistorické a estetické teorie. V tomto smyslu pochopíme, proč si v dílčích kapitolách monograficky všímá teoretických konceptů Aloise Riegla, Konrada Fiedlera i na příklad měnicího se pojmu národa v 19. století.

Celá disertace je rozvržena do kapitol různého rozsahu: některé jsou kratičkým samostatným odstavcem (jakoby poznámkou v textu), jiné mají podobu takřka samostatné krátké studie. Musím se přiznat, že takové rozvržení není pro čtenáře právě moc přehledné. Obsahově lze ovšem kapitoly přece jen utřídit. Největší část doktorské práce se týká

Wölfflinových „*Kunsthistorische Grundbegriffe*“; nato navazují části o pozdějších studiích „*Das Erklären von Kunstwerken*“ a „*Italien und das deutsche Formgefühl*“, neboť ty autor pokládá za jakési dopracování Wölfflina hlavního díla. Ve třetí, menší části, se doktorand nakonec obrací proti proudu času a dostává se k raným dílům Heinricha Wölfflina: k jeho prolegomenům psychologie architektury, k jeho studijním referátům a ke studiím o baroku a klasickém umění. Celou práci nakonec rámuje poměrně velmi stručně pojatý závěr.

Je obtížné reflektovat v nevelkém oponentském posudku všechny nuance Mandažievovy práce. Je třeba říci, že je hodně popisná; současně ji ovšem můžeme číst jako pozorné převyprávění myšlenek Wölfflinových klasických textů a jeho argumentace. Čtenář se tak vlastně poprvé u nás setká s původními (a nezkreslenými) slovy Heinricha Wölfflina v českém zpracování. Přesto však opakují: cítím jako určitý limit jakékoli historiografické, resp. metodologické práce, jestliže v ní není zohledněna současná diskuse o Heinrichu Wölfflinovi, ale ani tehdejší – soudobá kritika: ať již rozvíjející jeho náměty (např. mladý Erwin Panofsky, Paul Frankl, Sigfried Giedion a Carl Einstein na jedné straně nebo naopak nacionalisticky smýšlející příslušníci mladší německé generace na druhé straně), či odmítající vůbec jeho výklad základních pojmů (především August Schmarsow). Ve svém posudku se proto pokusím nastínit určité výzkumné pole k další možné diskusi o tématu. Své poznámky přitom rozděluji na část faktografickou a historiografickou, a poté na část týkající se obecnějšího porozumění metodologii.

A) Především je asi zcela přirozené, že v tak velkém monografickém rozsahu lze v práci najít místa, která by si zasloužila drobné doplnění či hlubší objasnění. Ke zvážení nabízím především následující:

ad) s. 13, s. 27: „*dějiny umění mají svou vnější a vnitřní komponentu*“, resp. „*dvojí kořen stylu*“: pro objasnění těchto částí by měl být více rozveden Wölfflinův vztah k Jacobu Burckhardtovi. Vlastně ve všech úvodech svých publikací Heinrich Wölfflin vždy opakoval (a ještě blíže to zmiňuje v kapitole o dvojím kořenu stylu), že styl uměleckých děl má podle Burckhardta dva kořeny (historický a analyticky objektivní) a dějiny umění by v budoucnu měly zohlednit oba dva. Wölfflin však svůj vlastní výzkum vědomě zúžil; slovy Václava Richtera byl Wölfflin od Burckhardtovy komplexnosti i od jednoho z jeho kořenů - od formální analýzy „odveden prostřednictvím okruhu Konrada Fiedlera a Adolfa Hildebrandta k empirické čistotě vidění“;

s. 14: citovaná věta „*úkolom uvedených párových dvojic je vystihnout podstatu tvorby, v tom spočívá důvod jejich existence...*“ je ovšem zamýšlena jako kritika Erwina Panofského, která byla zaměřena proti Wölfflinově pojetí. K tomu lze uvést úvahu Andrea Pinottiho, že zatímco Wölfflin své

základní pojmy stavěl skutečně odspodu jako „základ“, z něhož tvorba teprve může vyrůstat, Panofsky zamýšlel svými základními pojmy naopak sestoupit „z filozofické výše“ k podstatě tvorby samotné;

s. 16: *vývojové schéma* bylo Wölfflinem používáno v různých etapách jeho života různě. Zprvu se tak děje ve dvojí podobě. Jednak rozeznává uvnitř stylu rané, vrcholné a pozdní období, jednak dva rovnocenné styly renesance a barok, doplňující se ve vývoji novověkých dějin. To, co v této teorii vypadá poněkud konfuzně, je skutečnost, že Wölfflin zkoumal nejprve vznikání moderního stylu - baroka a posléze v následující publikaci odlišil klasické umění od primitivní fáze quattrocenta. Teprve v následujícím období po vydání „základních pojmů“, v publikaci *Das Erklären von Kunstwerken* najdeme ono autorem zmíněné trojitě dělení archaický-klasický-barokní.

Rovněž tak autorovo tvrzení, že Heinrich Wölfflin v *Renesanci a baroku* označil baroko „za umělecký úpadek renesance“, si vyžaduje upřesnění (stejně tak ještě později, na s. 92). Na jedné straně totiž Wölfflin vyjmenovává termíny, které byly běžně v dobovém úzu (Sprachgebrauch) s barokem spojovány (např. úpadek, zdivočení, malířský styl, apod.), na druhé straně barok jednoznačně obhajuje jako svébytný styl: „*Mým úmyslem je pozorovat symptomy zániku a ve „zdivočelosti a zvůli“ pokud možno rozpoznat zákon, který by umožnil vzhled do vnitřního života umění. V tom spatřuji smysl dějin umění*“. Za burckhardtovskou myšlenku bych navíc chápal ještě jeden Wölfflinův cíl: „*vyhledat symptomy toho, jak renesance umírá*“;

s. 17 an.: část o Aloisi Rieglovi se zdá být v textu jakýmsi odbočením, ale v práci je umístěna správně. Problémem však je, že důvod pro to nemusí běžný čtenář pochopit - autor by zde měl upozornit, proč vlastně o Rieglovi píše. Wölfflin byl totiž skutečně inspirován četbou Riegla k tomu, aby si sám pro sebe nově zhodnotil možnosti Hildebrandtových pojmů „haptický – optický“. Mezi tím, jak Hildebrandtovi sám rozuměl při psaní Klasického umění, a mezi tím, jak jej později využil v Základních pojmech, je rozdíl. Jinak však vztah Riegl – Wölfflin byl kontradikční a odlišnost obou by měla být jasněji popsána;

s. 26: nepochybně k osvětlení Rieglova termínu je připojen jakýsi malý exkurz o Schellingově „duši světa“ – v celku disertační práce se ovšem nabízí otázka, proč tvoří tak krátkou a samostatnou (!) kapitolu. Nemělo by to zůstat v poznámce?

s. 35: opět pouhé stručné konstatování, že s pojmem „malířský“ pracoval Heinrich Wölfflin a také August Schmarsow, zjevně nestačí: mělo by být zde doplněno o Schmarsowovu zásadní kritiku Wölfflinova pojmu;

s. 42 an.: domnívám se, že části o interpretaci uměleckých děl na základě *Das Erklären von Kunstwerken*, by měly být zřetelněji odděleny od Wölfflinových Základních pojmů (ostatně v plynulém textu je výklad o základních pojmech tímto pozdějším dílem náhle jakoby rozlomen). Originalita onoho drobného spisku je dána jeho původním úkolem: Wölfflin jej totiž koncipoval jako úvodní svazek edice, kterou inicioval spolu s vídeňským Hansem Tietzem. Proto se snaží stručně, pomocí jednoduchých vět poukázat na to, co musí uskutečnit v jednotlivých etapách ten, kdo chce porozumět uměleckému dílu. Resumé jeho výkladu může být podáno velmi stručně: 1. Aby bylo možné pochopit umělecké dílo jiné doby či jiné kultury, musíme se naučit „vidět“ v rámci oné cizí doby a místa - musíme si osvojit specifické „nastavení“ k umění; 2. Izolované umělecké dílo má v sobě něco zneklidňujícího: musíme mu proto dát souvislost a atmosféru; 3. Kdo je zvyklý sledovat svět jako historik, ten zná hluboký pocit štěstí, jestliže si věci zobrazí jasně podle jejich původu a průběhu a ony následně ztrácejí zdání nahodilého; 4. Estetický pluralismus: není chybou, jestliže nehodnotíme – ale naopak stejně oceňujeme umělecké hodnoty Bramantova a staroindického chrámu

vedle sebe, případně Feidiova díla i díla primitivního románského sochaře; 5. Modelem umělecko-historického výkladu je propojení historické metody a analýzy uměleckých děl v Burckhardtově Cicerone; problémem pro budoucnost však zůstává nalezení estetických hledisek pro ocenění hodnot umělecké kvality;

s. 44: autorova slova, že u Wölfflina „*umělecké dílo potkáváme na průsečíku doby, kdy vzniklo, resp. jeho místa v genetické řadě a národně podmíněného cítění*“, nejsou zcela přesná. Vysvětlení uměleckých děl probíhá u Wölfflina ve dvou krocích: nejprve zbavíme dílo jeho osamocení: srovnáním s dalšími díly je postavíme jednak do diachronní linie, jednak srovnáváme synchronii a příbuzenství s jinými díly; kolem tohoto jakéhosi analytického kříže se poté odvinou kruhy korpusu děl jednoho autora, dále školy, země a národa. Druhým krokem je interpretace: tj. odpověď na otázku „proč?“ v burckhardtovsko-wölfflinovském objasnění (a) historické vnější situace a (b) vnitřní zákonitě vizuální formy;

s. 62-69: vztah dějin umění a rasové antropologie v německém prostředí důsledně pojednal Hubert Locher (*Stilgeschichte und die Frage der „nationalen Konstante“*, 1996). Poukázal přitom na to, že vyzvedávání národní konstanty ve 20. a 30. letech 20. století nemělo pouze příčiny politické a rasistické, ale i vědecké v onom smyslu, že taková konstanta umožňovala nalézt rychlou příčinu k vysvětlení stylových forem. Osobně dodávám, že Wölfflin mohl navíc svým způsobem reagovat na některé dřívější práce mladší generace (např. skutečně nacionalistické Wilhelma Pindera). Nadto Wölfflinovy termíny *die Rasse a der Boden*, jakkoli využívané později v nacistické propagandě, mají přirozeně paralely v dřívějším pozitivistickém psychologismu Hypolita Taina (*la race, le milieu*), které Wölfflin velmi dobře znal, když obdivoval v dopisech Burckhardtovi Tainovo uvedení do kultury klasické Francie. Roku 1936 se již ve Švýcarsku znovu vrátil k tématu národního umění a napsal oproti tehdejšímu oficiálnímu zneužití národního pojmu v Německu jeho revizi: „*nejvyšší hodnoty umění se nekryjí s národními; naopak velká umění zasahují do obecně lidského*“;

s. 89: „*v jistém slova smyslu zde lze tušit Rieglov články*“: ovšem Rieglova „*nálada – Stimmung*“ pochází teprve z roku 1899, zatímco Wölfflinova práce byla vydána již roku 1888;

s. 107: pokud autor hovoří o Konradu Fiedlerovi, měl by se snad mnohem více zaměřit na osobnost Adolfa Hildebrandta. K němu měl Wölfflin zjevně blíže již od roku 1889 a význam jeho studie z roku 1893 nadšeně zmiňuje i ve svých pracích.

ad) „*Závěr*“: ukončení práce ve velikosti tří nevelkých odstavců je až příliš stručné. Wölfflin nebyl reprezentantem „*systematických dějin umění*“, což bylo ideálem Berlínské školy dějin umění; předpokládal však, že jejich budoucnost ještě přijde. I v tomto přiznání však nalezneme jeho zakotvení ve vědě 19. století. Myslím však, že by v práci bylo třeba zdůraznit pedagogický rozměr Wölfflinova přístupu: vždyť mnoho z nás historiků umění se v poválečné době učilo formální analýze, stylové kritice i srovnávání uměleckých děl na základě jeho postupů (vzpomínám si alespoň na jediný rok prosemináře Alberta Kutala). A přestože Václav Richter ironicky podotkl, že „*...u některých našich ikonologů se staly formální základní pojmy přímo abstrusními, ba nevědeckým podvodem*“ (a sám doktorand říká, že umělecko-historické generalizace byly po válce nahrazeny ikonografií a ikonologií), problém vztahu uměleckých děl a umělecko-historických pojmů byl ve druhé polovině 20. století znovu řešen rozličnými cestami (např. George Kubler, David Summers), stejně tak jako byly proměňovány přístupy ikonologické nebo systémově teoretické;

ad) překlady: k uvedeným poznámkám ještě doplňuji některá doporučení k překladu: s. 25 a jinde: „barevné fleky“ – asi lépe *barevné skvrny*; s. 42: „ve stejnou dobu žijí vedle sebe progresivní i konzervativní styly“ – Wölfflin píše trochu mírněji o starém a novém / případně o *přetrvávající tradici*; s. 46: překlad „duch musí zajisté vanout“ – v kontextu je lépe chápat slůvko *freilich* jako příslovce od *frei* = *volný*; s. 47: „linearismus primitivního vkusu“ – lépe *linearismus s primitivní příchutí*; s. 55, s. 95: „formocit“ – namísto novotvaru bych se raději přimlouval za *cit pro formu*.

B) Jestliže jsem dosud dodával k textu spíše své osobní, věcné poznámky, nejinak tomu bude i v části metodicko-interpretacní. Zde by mohlo být při obhajobě disertační doktorské práce diskutováno zvláště nad následujícími okruhy otázek:

1. Na závěr svého úvodu (s. 10) autor vznáší údiv a otázku, „*proč své kategorie stylového vývoje nechal Wölfflin překrývat s obdobími renesance a baroka; dochází tím totiž k překrývání cyklického vývoje, který sám postuloval jako univerzálnější ...*“. Domnívám se však, že takovou otázkou je Wölfflinova cesta k teorii zkreslena. Odpověď je podle mého mínění zcela jednoduchá. Heinrich Wölfflin od počátku řešil problém, jak a proč došlo k novému modernímu baroknímu stylu, a teprve později při ustavení základních pojmů připouštěl, že ty je možné alespoň zčásti využít také pro jiné epochy. Vernon Hyde Minor v této souvislosti zmiňuje, že Wölfflin udržuje spekulace o cykličnosti a jejich příčinách spíše v pozadí a proto se tak zdá být vědecktější a objektivnější, než Hegel nebo Alois Riegl. Je ale pravděpodobné, že Wölfflin začal uvažovat o možné cykličnosti v umění právě díky Rieglovi.

2. Jedním z autorových cílů v disertaci, který jsem zmínil na začátku svého posudku, bylo ukázat, že Wölfflinova teorie „*zůstala provázána s myšlením 19. století, z jehož rámce v zásadě nikdy nevystoupila*“. Srovnáním s dalšími autory 19. století takovou provázanost přirozeně ukázal, nicméně by bylo možné ji určit ještě přesněji. Ústředním problémem historiografie dějin umění 19. století (jak je to patrné zejména u Berlínské školy dějin umění a u představitelů pozitivismu v dějepisu umění) bylo vyřešení tří základních antinomií nové disciplíny o umění: (a) *má být založena na historii nebo na estetice?*, (b) *má vycházet ze znalectví jedinečného nebo z kulturně historické, resp. filozofické syntézy?*, (c) *při svém zvědečtění má užívat pozitivní metody povahy sociologické nebo psychologické?*

Heinrich Wölfflin se opravdu ke všem těmto antinomiím vyjadřuje. Hned ve své disertaci (kterou obhajoval na filozofii) se hlásí k estetice, přičemž dosavadní filozofická estetika by měla být zvědečtění s pomocí soudobé psychologie. O moderně koncipované estetice hovoří ve svých úvahách i v pozdějších letech a v úvodu do *Klassische Kunst* vyslovuje svůj ideál psaní: „*Bylo by přirozené, aby každá uměleckohistorická monografie v sobě obsahovala kus estetiky*“. V tomto smyslu stál blízko Schmarsowovi, ale naopak byl v přímém protikladu k Vídeňské škole dějin umění.

Modelem zvědečtění oboru dějin umění mu byla práce zakladatele vědecké psychologie Wilhelma Wundta: později zmiňuje své přání, vytvořit dějiny umění na způsob Wundtovy *Völkerpsychologie* (tj. vědecké psychologie kultury) z roku 1908. Odpověď na druhou antinomii posléze nalezneme ve Wölfflinově *Klassische Kunst*: zde nejprve analyzuje a charakterizuje nejvýznamnější díla renesančních autorů 16. století a potom ve druhé části zjišťuje *obecné, vnější* – esteticko-psychologické (nové smýšlení, nová krása), a *obecné, vnitřní* – formální (nová obrazová forma) příčiny zakotvení klasického stylu. Ještě roku 1940 Wölfflin připustil, že v jeho dosavadní práci „*obecné*“ vždy převažovalo, ale současně připomněl svou celosemestrovou univerzitní přednášku, kterou vedl o Peruginově mnichovské malbě Panna Marie před svatým Bernardem.

3. Přestože Petr Mandažiev ve své disertaci pracuje především s teorií umělecko-historických pojmů, ve Wölfflinově osobním metodickém vývoji hrála podstatnou roli jeho habilitační práce o renesanci a baroku z roku 1888. Tehdy jej totiž Jacob Burckhardt přesvědčil, aby se nadále věnoval nikoli filozofii, ale dějinám umění. Tomu odpovídá i proměna Wölfflinova přístupu a věnování práce dvěma mužům, které Wölfflin označil v žádosti o profesuru za své učitele: klasickému archeologu Heinrichu Brunnovi, jenž nedávno předtím charakterizoval barokní prvky na antickém pergamském oltáři, a Jacobu Burckhardtovi, jenž přispěl k rehabilitaci barokního stylu ve svém spisu *Cicerone*.

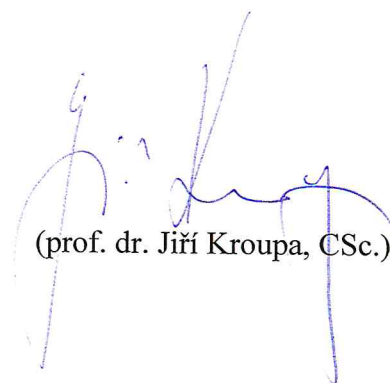
Petr Mandažiev si ale bohužel na této Wölfflinově habilitaci nepovšiml dvou historiograficky podstatnějších věcí: struktury knihy a vztahu k myšlence paralelního výskytu baroka v jiných stylech. Wölfflin pochopil baroko jako přirozený protiklad renesance a proto se nejdříve kriticky vyrovnal s dosavadním estetickým myšlením o něm. Poté v první části práce analyzoval jeho podstatu brunnovským způsobem a srovnal jej s renesancí (*Velký styl* – afekt a velikost, sjednocení, prostorovost; *Hmotnost* – dekorace, nosné formy, reduplikace; *Pohyb v nekonečnu* – vertikála, rytmus, pnutí); ve druhé části vysvětlil příčinu nového stylu ze sociálně psychologických podmínek podobně, jak to sám ukázal ve své prvotině (*tělesnost a dobová nálada*, jež je doložitelná též v poezii a hudbě) a konečně ve třetí části se věnuje charakteristice a vývoji *základních uměleckých úloh* podle konceptu Jacoba Burckhardta.

V historické části potom upozornil na paralelní projev baroka v antice a v současnosti (s obdobnou náladou se setkává u Richarda Wagnera), nicméně o cykličnosti stylu v té době ještě neuvažoval. Je to zjevné z toho, že prvními, kdo napsali, že „v architektuře na konci každé stylové epochy je barok“ byli roku 1901 Georg Dehio a Gustav von Bezold (*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II*). Dehio přitom uvedl v poznámce pod čarou, že teprve při tisku zjistil, že s podobnou myšlenkou přišel již mnohem dříve Jacob Burckhardt (ten však uvažoval o rokoku jako opakujícím se pozdním stylu). Že Dehio nečerpal z Wölfflina je přitom zřejmé z toho, že pozdní gotice jako dalšímu z baroků „připojuje“ dobové termíny: Entartung, Verwilderung, Auflösung, der Malerische Stil – to je právě ty termíny, s nimiž Wölfflin ve vstupní části své práce polemizoval.

Závěr:

Četba práce Petra Mandažieva ve mne vyvolala řadu diskusních podnětů. S některými z nich se doktorand jistě vypořádá ve své budoucí badatelské činnosti. Pokud se týče této doktorské studie lze celkově jen opakovat to, co jsem zmínil hned na počátku, a říci, že doktorand si zvolil vynikající a zajímavé téma. Pracoval s původními zdroji a prokázal nejen jazykové znalosti, ale i přehled po tvorbě „svého autora“ a schopnost výkladu jeho nepřiliš jednoduchého uvažování. Domnívám se tedy, že splňuje požadavky standardně kladené na doktorskou práci v oboru *Dějiny umění*, a proto ji **doporučuji** jako základ k obhajobě.

Brno, 24. května 2016



(prof. dr. Jiří Kroupa, CSc.)