

Oponentský posudek

Kateřina Bartuňková:

Znojemský oltář

Vizuální kultura v Podunají

Diplomová práce

Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2021

Zhodnotit diplomovou práci Kateřiny Bartuňkové pro mě bylo extrémně obtížné, a to z důvodu, který si vynutil i mimořádnou formu posudku. Přestože se běžně jazyková úroveň hodnotí až v závěru, v tomto případě musím tímto bodem začít a předsadit jej dalším poznámkám. Jazyková úroveň práce je totiž špatná tak mimořádně, že do značné míry limituje vůbec možnost nezkresleně pochopit, co měla při psaní autorka na mysli a co chtěla sdělit. Hodnocený text je doslova katalogem chyb gramatických, syntaktických, stylistických i chyb z čiré nepozornosti (v následujícím přehledu předkládám pouze vybrané případy výskytu konkrétních pochybení. V případě potřeby by je však bylo možno zmnohonásobit).

K posledně zmiňovaným nešvarům patří četné překlepy: *autorem kunstrukt (103)*, *Madonu Freisingkého (104)*, *Jakoba Kaschauera alis autora soch Freisingského oltáře (108)*, *kalvárie z Heidai (správně Heidau) (114)*, *Mariina obličje a vedle na těsto přitisknuté tváře ženy (159)*, atd. atp.

Četné jsou zřejmé neopravné pozůstatky starších verzí textu:

Nevídaná je také rána těže vojáka pod křížem, který ji směřuje klečícímu sv. Janu. (116)

Objevují se i vyložené hrubky: *milně vykládá Bartlová (105 pozn. 460)*; nebo problémy ve shodě přísudku s podmětem, dané ovšem spíše zmatenou stavbou složitých souvětí (viz níže).

Naprostá svévole panuje v oblasti interpunkce. Vypočítávat stovky míst, na nichž čárky chybí, na tomto prostoru nelze. Je nutné se ale pozastavit nad nevídanými pravidly psaní čárek na místech, kde se v češtině nikdy nevyskytují. Například před „který“ v těchto případech:

stylovou analýzu podle, které autor malovaný pašijových scén Znojemského oltáře (84)

Nicméně Mistr Worcesterova Nesení kříže a jeho destička z ARTIC (28) podle, které je mistr pojmenován (110)

Nebo před „jak“ v případě dvojice jak – tak:

kritikou uměleckého původu, jak řezbáře reliéfů Znojemského oltáře, tak Jakoba Kaschauera (87)

Či před „ale“, které stojí na počátku věty:

Schultesově koncepci nejde, ale jen o srovnání s Madonou Freisingkého oltáře (106)

A konečně na místech zcela libovolných:

Z mistrova okruhu, také pochází téma fyzického (161)

Až bolestivě časté jsou vazebné konfuze a vyšnutí z předložkové vazby:

Taková vizuální rozdílnost formy se pak projevovala do zmíněného hodnocení stylové podstaty reliéfů. (89)

byl pro Fürsta směrodatný k interpretaci (97)

požadavek vévodovy zformované identity po prezentaci odrážející lesk kultury francouzského dvora dokázal naplnit Hans Multscher (150)

téma fyzického násilí působené na rodinu a přátele Krista (161)

..stejně jako vyšnutí z pádové vazby:

jakého vztahu je reliéf ke zmíněných bavorským analogiím (87)

příčemž je k hodnocení přistoupeno především kritikou uměleckého původu, jak řezbáře reliéfů Znojemského oltáře, tak Jakoba Kaschauera a jemu připisovaným sochám Freisingského oltáře. (87) Nicméně i přes hojnost tématu v Rakousích a inspirační hodnotě Mistra Votivní desky ze St. Lambrechtu (118)

Ani jeden, ale nejeví dle průzkumu Kollera souvislost s vídeňským či salzburským uměleckým prostorem a zde užívaných vzorů (158)

Autorka se nevyhnula také germanismům v podobě rozvitých shodných přívlastků, které pro češtinu vůbec nejsou přirozené a ztěžují pochopení textu:

Podobný systém badatel popisuje i v pojetí chování draperie do okruhu Jakoba Kaschauera řazené sochy trůnícího sv. Petra jako papeže v OG[82] (106)

Bohužel běžně se vyskytující kumulace výše popsaných jevů vede často k tomu, že se text pohybuje na hranici srozumitelnosti, případně ji celkem jednoznačně překračuje. Vědom si toho, že zde vznáším závažnou výtku, doložím své tvrzení větším počtem příkladů (ani zdaleka ovšem nejde o výčet definitivní..):

Zobrazení tohoto typu kalvárie se pravděpodobně vrací ke svému vzoru téže scény spojené s Janem van Eyckem z MMA, ale to především až do souvislosti s Anglerem kladené Kalvárie z Benediktbeuern. (119)

Robert Suckale poukazující na motiv roušky Marie Magdalény vedený přes její vlasy zobrazený na Znojemské oltáři, který je motivem společným pro Kalvárii z Benediktbeuern, což vede badatele k názoru o rovině zprostředkovaného motivu kalvárii z Benediktbeuern Znojemskému oltáři. (119)

Deformace především partie Mariina obličej a vedle na těsto přitisknuté tváře ženy čímž je tak vytvořen motiv polibku, který jsem interpretovala jako téma soucitu s Mariiným utrpením je spjato s utrpením Krista na kříži v rámci jejího podílu na vykupitelské oběti, a které je výsledkem záměrného zploštění této partie. (159)

Začasté k oné nesrozumitelnosti – vedle výše popsaných jevů – přispívá neúměrná délka složitých souvětí, jejichž vnitřní stavbu a smysl není autorka schopna uhlídat:

Z důvodu propojení prostředí kláštera v Tegernsee s vídeňskou univerzitou v úrovni elit, mezi které patřil zmíněný Nikolas z Dinkesbühlu, který byl i přímým rádcem a zpovědníkem vévody Albrechta Habsburského velmi zbožného katolíka se domnívám, že lze předpokládat rovinu zprostředkování řezbářské dílny Znojemského oltáře z Bavorska do Vídně, jehož reliéfní projev sváteční strany se vyznačuje v podobném módu jako kalvárie Gabriela Anglera specifickou a záměrnou vizualitou oddělení jednotlivých témat, podílející se na rozečtení specifického teologického programu oltáře. (125)

Z kapitoly věnované kritice dosavadní literatury, a především k částem badatelských hodnocení věnovaných reliéfům Znojemského oltáře, vyplynula náročnost popsání formálního projevu těchto reliéfů, který byla snaha hodnotit jako projev stylový v kombinaci s ohraničením formálního projevu v rámci umělecko-historické kategorie malířsky pojednaného reliéfu nebo snaha reliéf ohraničit srovnáním s typem »relievo stacciato«. (159)

Deformace především partie Mariina obličej a vedle na těsto přitisknuté tváře ženy čímž je tak vytvořen motiv polibku, který jsem interpretovala jako téma soucitu s Mariiným utrpením je spjato s utrpením Krista na kříži v rámci jejího podílu na vykupitelské oběti, a které je výsledkem záměrného zploštění této partie. (159)

Chyby se pak objevují i v jiných v práci užitých jazycích:

Andachtsbildhaft (113)

Pitié-de-nostre-Seigne (162)

Celý takto konstruovaný text je navíc nevidaně mnohomluvný – čítá 320 normostran (bez bibliografie a dalších seznamů, samozřejmě)!! Pečlivou redakcí by tak bylo možno nejen eliminovat výše zmíněné jazykové nešvary, ale rovněž dosáhnout minimálně třetinového zkrácení textu bez jakékoli obsahové komprimace.

Podtrženo, sečteno: úroveň jazyka v práci Kateřiny Bartuňkové bohužel neodpovídá úrovni, kterou by měl bezpečně ovládat absolvent vysokoškolského studia humanitního zaměření. V dané situaci to pro oponenta musí znamenat minimálně o jeden stupeň snížené hodnocení práce ještě před tím, než se vyjádří k jejímu obsahu – proto jsem také považoval za nutné touto nepříjemnou pasáží svůj posudek otevřít.

Jazyková úroveň pak má – kromě dopadu na klasifikaci – dvě závažné konotace: Zaprvé, a již to bylo naznačeno úvodem, je skutečně výraznou překážkou seriózního zhodnocení obsahových kvalit textu, k nimž se lze opravdu místy dopracovat pouze po vyvinutí námahy, kterou bych si troufal označit až za neadekvátní. Za druhé pak bohužel předem prozrazuje i mnoho o tom, do jaké míry je autorka schopna text vystavět účelně, úsporně a logicky, uhlídat nerozpornost jednotlivých argumentů a soudů a celkově přesvědčit čtenáře o vhodnosti zvolených přístupů a plauzibilitě formulovaných závěrů.

Nepovažuji již na tomto místě za účelné reprodukovat obsah práce. Omezil bych se na dvojí: vyzdvížení jejích předností a (po vznesení ještě několika výtek nejazykové povahy) formulaci otázek k diskusi.

Na přeložené práci lze ocenit hloubku, do které autorka do nelehké a mnohvrstevné problematiky pronikla. Nepochybně k tomu přispěl i její dlouhodobý vídeňský pobyt, z něž vytěžila – vedle bezprostředního poznání dotyčných uměleckých děl, které předpokládám – hlavně solidní orientaci v četné speciální literatuře, která si otázek spojených se Znojemským oltářem intenzivně všímá již bezmála rovných sto let. Ocenit lze i to, že se Kateřina Bartuňková nespokojila s evidencí rozličných názorů a koncepcí jednotlivých badatelů, ale nezřídka je podrobuje vlastní verifikaci, zahrnující přirozeně obeznámení se s dalšími okruhy problémů a s dalšími bibliografickými konvoluty.

Vyzdvihnout bych chtěl také určitou vyváženost v metodických přístupech, kdy je důraz na formální analýzu a pochopení výtvarné podstaty díla (v případě Znojemského oltáře zvláště komplexní) korigován přístupy ikonografickými, kulturně-historickými a technologickými.

K avízovaným výtkám:

Irmtraud Dietrich (98-99) je badatelka, nikoli badatel. Další autorka Lynn F. Jacobs (pozn. 610) je v následujících poznámkách tvrdošíjně vydávaná za autora(?) jménem Jacobson.

Autorka užívá výhradně terminologii sváteční / všednodenní strana a neulehčuje si situaci variováním s prostým označením vnitřní / vnější. Nehledě na určitou stylistickou strnulost pak ovšem místy neuhlídá takového označení a stranu vnější, malovanou, označuje jako „sváteční“ (60, 65)

Poněkud zarážející jsou některá specifika terminologická. Pomínu-li již okřídlené „řezbování“, pak mě zaujala snad až příliš lapidární ikonografická označení: „Kristovo snímání“ či „kladění Krista“ (63).

Konečně „altbaierns“ je pravděpodobně genitiv, ještě navíc se specifickým pravopisem, které ovšem autorka používá jako nominativ. Ten by ale správně měl znít „Altbayern“ – a nic nebrání tomu, použít český, byť poněkud archaický, ekvivalent Starobavorsko.

Nyní je možno přejít k otázkám, které se mi jeví i po přečtení práce jako spíše otevřené a vhodné k diskusi při obhajobě:

Opravdu je možné srovnávat motiv „compassia“ ve formě ukazování Veroničiny roušky hroutící se Marii s motivem „posmívání Panně Marii“? Zdá se mi, že, přes formální podobnost postav, jde o dosti rozdílnou ikonografii.

Donatellovský princip „schicciato“ (lépe snad „sticcato“), je po mém soudu přímo protikladný tomu, který vidíme na Znojenském oltáři. Zatímco u Donatella jsou tvary tím plošší, čím jsou od přední roviny reliéfu vzdálenější, u Z.o. je tomu přesně naopak.

Co se týče případných následovníků, domnívám se – oproti autorce, a spolu s E. H. Gombrichem – že k Z.o. mají skutečně nejbližší reliéfy z Křesťanského muzea v Ostřihomi, kdežto reliéfy ze Sieveringu s danou dílnou autorsky nesouvisí.

Otázky se ovšem nabízejí i v případě dvou nejdůležitějších závěrů práce Kateřiny Bartuňkové. Co se týče atribuce maleb na vnějších stranách, domnívám se, že i přes motivickou blízkost k Mistru pašijových desek (danou ovšem pravděpodobně intenzivním sdílením předloh v rámci vídeňského velkoateliéru ve druhé čtvrti 15. století), není možné brát na lehkou váhu názor M. Kollera, který disponuje jistě nejpodrobnější znalostí techniky a rukopisů děl a dílen z vídeňského prostředí dané doby. Atribuce do dílny Mistra Friedrichova oltáře se mi jeví stále nejpravděpodobnější, i pro to, že právě v době Friedricha III. se situace s progresivní sochařskou (Gerhaert van Leyden) a tradiční malířskou (Mistr Friedrichova oltáře, Mistr Friedrichova brevíře) složkou v podstatě opakuje.

Ve věci navrhované filiace dotyčně řezbářské dílny z Bavorska je poněkud zarážející, že se všechny snesené komparace týkají výhradně celkové koncepce obrazu, případně konkrétních motivických složek (vesměs směrem k produkci kolem kláštera v Tegernsee), ale tuto domněnku evidentně nelze podpořit žádnou komparací řezbářskou. Přitom právě výjimečný způsob stlačování předního plánu reliéfu „skleněnou deskou“ je tak výrazný, že by jej bylo třeba v úvahách o stylovém původu dílny rovněž zohlednit. Když navíc autorka vylučuje Vídeň coby možné domácí prostředí dílny právě pro to, že zde nenacházíme její stylové ohlasy, pak je, soudím, prostředí Bavorské, rovněž těchto stylových řezbářských paralel prosté, v dané věci stejně ne/pravděpodobné.

Přes značné obtíže, které posuzování práce Kateřiny Bartuňkové provázely, doporučuji tuto k obhajobě. Navrhují ji však hodnotit známkou „dobře“.

V Praze, nad ránem dne 15.6.2021

Jan Klípa