

POSUDEK DISERTAČNÍ PRÁCE

Veronika Knedlíková Wanková, *Malířská výzdoba zámku Bučovice ve 2. pol. 16. století: recepce benátských vzorů*. Ústav dějin křesťanského umění. KTF UP, Praha 2015

Zámek v Bučovicích stále představuje stěžejní dezideratum bádání o renesančním umění v českých zemích. Na jedné straně poskytuje její bohatá, mnohavrstevnatá a do velké míry autentická výzdoba četné stimuly a badatelská témata, na straně druhé omezený pramenný fond a znalost historického pozadí objednavatele stále limitují poznání této stavby. O to více je třeba kvitovat práci Veroniky Wankové, která si zvolila obtížný úkol, nejen výchozím badatelským tématem, ale i pro vyrovnání se s dosavadními názory, které se většinou stále pohybují ve větším či menším kruhu. Přístup autorky je navýsost zodpovědný, množství pramenů a literatury, které prošla je obdivuhodné a nelze mu téměř nic vytknout. Ve své práci především komplexně analyzuje dekoraci přízemních místností bučovického zámku a klíčovou osobou se mu vedle stavebníka Jana Šembery z Boskovic stává zejména osobnost Jacopa Strady. Jeho angažmá v Šemberových službách sice bylo již známo, poprvé zde však dochází k celistvé analýze možného konkrétního dopadu této spolupráce, díky které nachází v Bučovicích velmi aktuální reflexi italských uměleckých vlivů, které z různých východisek mohla syntetizovat právě postava Jacopa Strady.

Ačkoliv je téma práce motivováno a pojato spíše formálně-stylově a ikonograficky, přesto je nesporným kladem, že neopomíná socio-kulturní a historický kontext (někdy i psychohistorický – zajímavá úvaha o snaze Šembery vyrovnat se bratrovi), v němž sleduje smysl a funkce uměleckých děl jako osobitých reprezentací. Je jistě dobré, když autorka na úvod vypočítává historiky umění, kteří ji inspirovali (s. 15). Možná by bylo ale lepší konkrétněji definovat, jaké jejich přístupy, tedy metody, jí ovlivnily. Mohlo tedy následovat, zde či později, také osvětlení vlastní autorčiny metody, či vymezení vůči metodám jiným, které si sama stanovila a představila tak klíč ke své práci. Pokud tedy explicitně uvádí Erwina Panofského či Edgara Winda, bylo by snad na místě zaujmout postoj k jejich ikonologické metodě a k tomu, do jaké míry se jí jeví jako uplatnitelná i pro bučovický případ. Je přitom zjevné, že autorka inklinuje ve svém přístupu ke sledování "putování obrazů" a symbolů („*migration of symbols*“) v duchu právě E. Winda či F. Saxla. Proto klade i takový důraz na konceptorskou roli Stradovu a k možnosti vlivu umělců na provedení se téměř nevyjadřuje. Tato absence vymezení vlastní pozice potom čtenáře, v mém případě, vede k zaujetí spíše rezervovanějšího stanoviska – autorka se tak na první pohled nechává až příliš unést spektakulárními ikonologickými výklady a zapomíná na pravděpodobnost jejich souvislosti s Bučovicemi – nejen z hlediska chronologické nesouvislosti, ale i věcné (zde jen jako *pars pro toto* uvádím debatu o Windově interpretaci Herkulových příběhů vztažených ke Carracciho výzdobě Camerino Farnese (s. 82-83), která je ne zcela přesvědčivě vztažena jak k ní samotné, tak už vůbec pokulhává vazba takto komplexního konceptu směrem k bučovickým dekoracím.

Předestírám, že hodnotím předloženou práci jako neobyčejně erudovanou a zodpovědně pojatou. Od posudku se však neočekává jen chvála, proto budu pokračovat výčtem komentářů, které mají spíše kritičtější charakter a měly by podnítit diskusi nad touto jistě vcelku výbornou prací. Asi za nejvíce sporný rys považuji kumulaci komparačního materiálu, který je ne vždy na místě. Navíc, při hledání významových vrstev to také někdy koliduje s linií sledující právě ikonografická a kompoziční řešení. Tak je tomu kupříkladu u komparací s různými obrazy únosu Evropy, u nichž se jejich typová různorodost ne příliš sourodě spojuje s pokusy o jejich „významovou konotaci“ (s. 60). Ne vždy se potom jeví adekvátnost volby i dalších komparací (např. obr. 16), jejichž souvislost s Bučovicemi je pouze obecná. To se týká v podstatě celé práce. Například již při snesení příkladů pro malby v Císařském sále s Odysseovými příběhy se zde objevují nejen kompozičně, ale i ikonograficky značně disparátní příklady. Ty v takové podobě mohou sice svědčit o oblíbě určitých téma, nijak však nepřispějí k vyřešení problému autorského, kompozičního či sémantického. Určitě je důležité si uvědomit aktuálnost bučovické dekorace, ale tvrzení, jako například, že „*Odysseovo přivázání ke stěžni lodi je nejbližší vyobrazení z Camerino Farnese v římském Palazzo Farnese, dílu Annibala*

Carracciho“ nepovažují za zcela vhodná. Sugerují totiž až příliš konkrétní vazby a afinity, které neexistují, tedy možná existují, avšak pouze v představách některých autorů.

Pokud si u některých takových komparací sama autorka uvědomuje jejich limity, je pak myslím zbytečné tak dlouho prodlévat a vysvětlovat pozadí uměleckých děl, jež mají s bučovickou situací jen pramálo společného. V důsledku to sice doloží zběhlost a orientaci autorky, ne zcela správným způsobem to však Bučovice zařazuje do „realistických souřadnic“. Nešťastné (metodicky) totiž je, kdy si sama autorka vytýčí široký komparační prostor, kde i vzdálenější srovnání budí zdání relevantního dokladu. To se týká obecného výkladu (jako v případě docela ahistorického srovnání s Carracciho Camerno Farnese), tak i dílčích bodů. Je tak sice pravda že Carpiho grafika Prozíravosti je bučovickému příkladu bližší než Raffaellovy verze, ale i tak je vztah těchto ztvárnění natolik vzdálený, že je jakákoliv bližší afinita jen stěží obhajitelná (s. 78). Každé historické vyprávění je samozřejmě (re)konstrukcí, nesmí být však příliš překračována hranice pravděpodobnosti. Autorka přitom přináší opravdu zajímavé příklady, jež mohly působit, či jsou typicky srovnatelné, je ale škoda, když v tomto zápalu po „hledání obrazů“ zajde příliš daleko. Mimoděk tím odkazuje na typicky renesanční postup, který dokázal zkombinovat vše se vším, často bez vědomí původních souvislostí a kontextu. Problémy s promítnutím této rozšířené perspektivy na výklad obrazů jsou potom zákonité. V případě Odysseových příběhů, jako aluse na ideál mužného charakteru, se pak přirozeně neproblematicky vykládá výjev s předoucí Penelopé (s. 76) jako oslava ženské ctnosti, případně i jako odkaz na význam textilního průmyslu v 16. století (sic!).

Nerozumím potom třeba tomu, že v rámci skvělého nalezení dalších kresebných Veroneseho předloh pro dosud neznámé výjevy ve Venušině pokoji se autorka nespokojuje s těmito doslovnými prototypy, a shromažďuje i další, jen málo související komparace. Pokud je tak vzorem pro ústřední výjev Veroneseho augšpurská malba, je dle mého soudu zcela irelevantní dokladovat to dále ještě Zelottio díly. (s. 88). Ukazuje to sice autorčinu erudici, k osvětlení maleb v Bučovicích to pomůže jen pramálo, což se objevuje i v jiných případech. Je navíc škoda, že při kupení různých obrazových prototypů a analogií zaniká cit pro uměleckou a výtvarnou analýzu maleb. To by si jistě vyžádalo i sledování dopadu restaurátorských zásahů, což nebylo příliš učiněno (restaurátorské práce byly jen konstatovány), a nebyly tak všude příliš odděleny autentické malby od časově různorodých maleb (zejm. ve spodních zónách místností). V případě monochromních maleb v Císařském sále je příznačné jejich výklad omezen na ikonografické řešerše a autorka příliš neřeší možné analogie a vzory pro uplatnění této dekorace a případná bližší srovnání v domácím kontextu. V případě personifikací v okenních špaletách tak zaujme, že se autorka vůbec nepozastavuje, či neřeší, jejich exkluzivní malířské provedení. Pokud tedy dále sleduje dopad Veroneseho *chiaroscuro* kreseb (s. 90), je zarážející, že k nim nevztáhla právě tyto analogické malby, vycházející nejspíše z typové (nikoliv samozřejmě autorsky) podobného okruhu prací.

Přednostní zaujetí pro ikonografické dešifrování výzdoby někdy možná zastírá jeden z podstatných rysů raně novověkých výzdob – vizuální zajímavost, snahu uchvátit a překvapit návštěvníka. V případě Zaječícího pokoje bych proto ani v nejmenším neuvažoval o „kritice společnosti“ (s. 159), ale právě jen o lehce bizarním pozadí celku, který měl překvapit, snad pobavit, ale hlavně zaujmout návštěvníky. Nesouhlasím také proto zcela s tvrzením o „jednoduchém elegantním třípatrovém arkádovém dvoru“ jako jen „klidném nádvoří“, kontrastujícím s „dramatickými“ interiéry. Sám přechod do interiéru dvora byl silným vizuálním stimulem, kontrastujícím s jednoduchým blokovým exteriérem. S takovým pojetím se setkáme u většiny našich renesančních zámků. Dekorace arkád je navíc tak zajímavá, bohatá a pestrá, že bych pro ni určitě nevolil výraz „jednoduchý“.

Z dalších poznámek snad jen heslovitě tyto:

- z hlediska struktury práce je docela nelogické, když se pasáž věnující groteskám objevuje až ve druhé polovině práce zrovna u Ptačího pokoje. Mohla být souhrnně ke všem prostorám zařazena na úvod či spíše konec práce.
- Argumentační zkratkovitost: „*Ve všech případech nebyla výzdoba prvoplánová, nýbrž se kladl důraz na vzájemnou propojenost myšlenek, vztahů, představ a otevírání nového prostoru; v českém prostředí však se zvláštním důrazem na sdílnost a srozumitelnost*“ (s. 8) – což poněkud kontrastuje

se samotným sofistikovaně pojatým bučovickým příkladem. To by si jistě vyžádalo určité vysvětlení, čím a proč se domácí prostředí tak vymezuje, jinak je to pouhé plácnutí do vody.

- „Dle analogií lze usuzovat, že se využívaly jako reprezentativní místnosti (např. Český Krumlov, Jindřichův Hradec, Kostelec nad Černými lesy) či výpravněji pojednané zbrojnice, sběratelské kunstkomory a knihovny“ (s. 24-25). Analogie mohly být více prozkoumány, ale především je v těchto srovnáních základní rozpor. Ve všech zmíněných srovnáních se tyto reprezentační prostory nacházejí ve druhém, případě i třetím (Kostelec nad Černými lesy) podlaží. Jejich situování do přízemí je velmi zvláštní, jak si sama autorka uvědomuje, ale při takovéto komparaci by měla být tato odlišnost zmíněna, jakkoliv jistě nelze počítat s jednoduchým objasněním této otázky.

- Věcně správně než „alegorie“ Síly, Moudrosti, Zdrženlivosti, Víry a Pravdy ve špaletách Císařského sálu jsou to „personifikace“ (s. 84 a níže)

- „...zámecká Neugebäude vybudovaný císařem Maxmiliánem II.“ (s. 8) pokračoval v něm zčásti i Rudolf II. A Neugebäude nebyla „rezidencí“ v pravé slova smyslu (s. 14) – absentovaly zde prostory pro ubytování, spíše to byl zvláštní „antikvářský zoologický park“.

- Komparace jezdecké figury Karla V. by mohla nacházet i bližší afinity – analogicky typová, navíc štuková figura sv. Jiří se nachází z doby po r. 1560 v kapli sv. Jiří na zámku v Telči, zde rovněž v lunetě pod klenbou.

– na úvod při představení sálů mohla být více přiblížena konstrukční podstata klenby a její struktura (s. 47 a dále).

- v případě Císařského sálu se dal přece jen více nastínit fenomén tzv. císařských sálů (např. v klášterním prostředí, ale i v rezidencích u nás, např. na zámku Pardubicích), k čemuž je dostatek literatury.

- přes erudici autorky přesto navrhuji jiná ikonografická určení. V případě „malovaných soch“ v lunetách Ptačího pokoje nejde podle mého soudu o Apollóna a už vůbec ne (vousatou) Athénu, ale spíše o Orfea a Persea. V obou případech se mohou příběhy vztahovat k milostné náplni těchto mytologických látek.

- je škoda, že autorka nezahrnula do výkladu „programu Bučovic“ i další dekorativní elementy (sochařská dekorace arkád) či pozdější štuky kaple (zde mě při pohledu na uváděné štuky A. Vittoria v Palazzo Thiene, napadlo, že bučovické práce Bernarda Bianchiho mají docela analogickou kompoziční strukturu klenebního obrazce.

- na druhou stranu srovnání Sala dei Principi ve Vicenze nemá v porovnání s bučovickým Císařským sálem tak reprezentativní a ústřední funkci

- osobně si cením, jak se autorka postavila k rekonstrukcím emblémů v Ptačím pokoji; i když i zde je možná lepší se v hypotézách držet zpátky (minimálně je matoucí, když v rekonstrukci emblému s hadem autorka doplňuje hned dva možné nápisy, s. 124-125).

- Marcus van Kaytzen – autorka přejímá úvahu o jeho statusu dvorního malíře (s. 23). To je však nedoložitelné, bylo by třeba mnohem přesněji vymezit Šemberovo „dvorské prostředí“, osobně pochybuji, že nějaký stabilnější dvůr užšího typu měl.

A na závěr jen detaily:

- obr. 1 – u půdorysu je třeba specifikovat podlaží, v tomto případě první.

- čistě formálně – není zcela vhodné užívat v samém názvu zkratky a také řadové číslovky je standardní rozepisovat („ve 2. pol. 16. století“).

- bylo by určitě vhodnější se vyhnout hovorově laděným výrazům („sranda“, s. 106)

- kolektivní monografie je třeba uvádět s editorem či editory

- pomohla by možná větší redakční pozornost textu: např. s. 41 – dvakrát údaj o saském kurfiřtovi, opakování stejných výrazů, či překlepy „vzdát holt“ (s. 51), chyba v popisce kresby (obr. Č. 87. Paolo Veronese, Minerva, kresba, Musée du Louvre, Paříž), která je však v textu (s. 97) připisována Benedettu Caliarimu

- Postrádal jsem jen několik titulů v jinak bohaté bibliografii. Chybí August Prokop (*Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung* III, Wien 1904); Lenka Šabatová – Zdeněk Vácha, Bučovice - nové poznatky ke stavebnímu vývoji zámku v první polovině 17. století, Památková

péče na Moravě (Monumentorum Moraviae tutela) 11, 2006, s. 7-26; Petr Dostál, Podzemí zámku v Bučovicích, in: Ve službách archeologie. Sborník k 75. narozeninám Prof. PhDr. Vladimíra Nekudy, DrSc, Brno 2003 s. 76-81; Martin Krčma – Olga Krčmová, Renaissance zámeckého areálu v Bučovicích, in: Ingredere hospes. Sborník Národního památkového ústavu územní odborné pracoviště v Kroměříži 1, 2008, s. 108-115. K diskusi o karnevalu se nabízela i Bachtinova kniha *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007. Také v rámci debaty o symbolické komunikaci v rámci rezidence (s. 16) je k dispozici jistě více literatury (Werner Paravicini, (ed.), *Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Sigmaringen 1997; Peter-Michael Hahn, *Das Residenzschloss der frühen Neuzeit. Dynastisches Monument und Instrument fürstlicher Herrschaft*, in: Werner Paravicini (ed.), *Das Gehäuse der Macht. Der Raum der Herrschaft im interkulturellen Vergleich. Antike, Mittelalter, Frühe Neuzeit* (Mitteilungen der Residenz-Kommission der Akademie der Wissenschaft zu Göttingen. Sonderheft 7), Kiel 2005, s. 55–74; Peter-Michael Hahn – Ulrich Schütte (eds), *Zeichen und Raum. Ausstattung und höfischen Zeremoniell in de deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit*, München – Berlin 2006; Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Göttingen 2004 ad.)

Každý pokus o výklad tak složitého výzdobného celku staví autorky a autory před zásadní problém jeho programovosti. Na jedné straně může být představa o uzavřeném významovém rámci, jaksi předem definovaném konceptu, na opačném pólu pak přesvědčení o volném a nezávazném přenášení grafických předloh. Pravda bude jistě někde uprostřed. K možné závěrečné diskusi tak dávám názor autorky, že „záměrem bylo, aby veškerá výzdoba vzájemným provázáním vytvořila jednu symbolickou řeč sídla“. To osobně považuji spíše za ideál a naposledy tak např. I. Purš v debatě o významu štuků ve vile Hvězda (*Hvězda. Arcivévoda Ferdinand Tyrolský a jeho letohrádek v evropském kontextu*, Praha 2014) konstatuje jejich polysémantický, stejně jako dekorativně-neutrální smysl. Podobně i sama autorka ve své práci při výkladu Diany v Císařském sále synkretizuje z dostupné literatury bohaté spektrum významových konotací (s. 65-66). Analogicky bych za vším nepředpokládal jen vzory a předlohy J. Strady (např. sadelerovsko-vosovský cyklus smyslů byl natolik znám, že jimi mohli ve svých vzorníkových sbírkách disponovat i sami středoevropští malíři). To by mohlo jen akcentovat další debatu o možnostech samotných umělců, kteří jsou v případě Bučovice docela v pozadí.

Pozitivní na práci je nejen to, jakým způsobem přináší zajímavé komparace s italskými výzdobnými programy, navíc s takovými, jež mohl J. Strada znát a tak i prostředkovat. Podobně důležité jsou i nová zjištění Veroneseho chiaroscurových kreseb jako předloh pro malby ve Venušině sálu. Důležité však především je, že ambiciózní pokus číst v celku pozdně renesanční výzdobu bučovického zámku nezůstal torzem, ale i přes mnohá stále otevřená místa přinesl pozoruhodnou a poučenou syntézu. Práci proto jednoznačně doporučuji k obhajobě.

Brno, 25. 9. 2015

Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D.