

Oponentský posudek disertační práce**Jan Fiřt****Recepce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách****vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.****Univerzita Karlova v Praze****Filozofická fakulta****2016**

Autor předkládané disertační práce si vytyčil poměrně nelehké téma, jehož samotný název anticipuje obrovskou šíři materiálu a množství relevantní literatury, a to nejen české, ale zejména zahraniční. Je tedy logické, že se podrobněji zaměřuje jen na vybraný segment v rámci deskového malířství 15. století v českých zemích, přičemž měřítkem výběru byla kvalita a samozřejmě (nepřímý) vztah k nizozemským výtvarným inovacím. Podrobného zkoumání se tedy dostalo jednak větším celkům jako je Puchnerova archa, Křivoklátský oltář a okruh děl soustředěných tradičně kolem tohoto klíčového díla konce 15. století (Rakovnický a Rokycanský oltář a rané dílo Mistra Litoměřického oltáře), jednak deskovým obrazům dnes dochovaným jednotlivě – oltářní křídla z kostela sv. Petra a Pavla na Křivoklátě, křídla z Křečova, Konopišťská křídla, desky z kaple na Hluboké ad.

Tematicky se práce Jana Fiřta v mnohém kryje s disertační prací Jitky Vlčkové *Praha a Nizozemí ve druhé polovině 15. století*, obhájenou na Masarykově univerzitě v Brně v roce 2009 (ved. práce Milena Bartlová). Je tedy nasnadě jisté srovnávání jejich dosažených výsledků. Jitka Vlčková se soustředila na segment tvorby pro Prahu, Kutnou Horu a Křivoklát. Autorka svůj výklad dané problematiky – v literatuře do té doby sice neustále latentně frekventované, ale vždy poměrně vágně definované a pro naše země nikdy souhrnně neuchopené – vystavěla na zpracování vybraných děl nizozemského ražení, chápaných jako samostatné (izolované) celky, jemuž předcházelo obšírné uvedení do tématu starého nizozemského umění obecně a zejména zevrubné teoretické pojednání zaměřené na otázky, *jak k ovlivňování nizozemským uměním docházelo a jak se posléze projevovalo pochopení jeho principů v českém prostředí*. Jan Fiřt zvolil strategii podstatně kratšího úvodu, týkajícího se spíše významu nizozemského realismu pro evropské umění 15. století, od něhož plynule přešel ke kapitole *ohlasu tohoto fenoménu v německých zemích*, zejména těch oblastí, které měly prokazatelně nejtěsnější umělecké styky s českými zeměmi a úžeji pak těch dílen, jejichž impakt sledoval posléze podrobněji v následujícím textu. Onen ohlas v německých zemích se pro danou problematiku přejímání tzv. *rogierovsko-boutsovského stylu* jeví jako klíčový, neboť – jak oba autoři shodně konstatovali – nedocházelo na našem území k přímým recepcím nizozemských uměleckých děl, ale vždy šlo o poučení zprostředkované. Obě práce se rovněž vyrovnávaly s knihou Achima Simona *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik: Der niederländische Einfluss im 15. Jahrhundert* (Berlin 2002), byli poučeni její kritickou recenzí z pera Robera Suckaleho (in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2003) a každý se k danému problému postavil po svém. Zatímco Vlčková se vyčerpávajícím způsobem věnovala teoretickému uchopení dané problematiky, u konkrétních děl pak vždy podrobně shrnula stav dosavadního bádání, kde místy, jako by pro následnou formulaci vlastních nových zjištění již nezbyl prostor, Jan Fiřt onen teoretický úvod ponechal více méně stranou (ovšem s citací daných zdrojů) a postavil těžiště své práce na v mnohém revizionistické analýze vybraných uměleckých děl dochovaných na našem území a za pomoci stylově kritických a komparativních metod sledoval jejich souvislosti, někdy dokonce dílenské, s malířstvím v německy mluvících zemích, jako s geograficky nejbližšími recipienty nizozemského realismu.

Autorovi lze sice vytknout rezignaci na vysvětlení teoretického základu problematiky nizozemských vzorů, či pojmu „recepce“ a přílišnou stručnost úvodních kapitol, v práci se to však postupně ukazuje jako záměr. Jistou teoretickou úspornost textu vyrovnává hlavně autorova erudice v poznacích týkajících se dílenského zařazení či určení stylového původu mnohých pojednávaných děl. Např. k oltáři z Jeníkova našel stylově velmi blízký oltář se sv. Mikulášem z freiberského městského muzea. Inspirován teorií J. Hořejší a J. Vackové (1980) se také autor pustil do revize

vztahu Křivoklátských křídel se světicemi a malířství spojeného se sídlem švagra krále Vladislava II. Jagellonského – Jiřího Bohatého – v Burghausen, odkud byl již G. Fehrem odvozován uměleckých původ Benedikta Rieda. Dále došel k velmi přesvědčivým formálním srovnáním Křivoklátských křídel s malbami tamního umělce Hanse Gleismüllera usazeného ve vévodském Landshutu a jeho okruhu, čímž de facto určil umělecký původ těchto maleb (s. 51), potažmo i méně kvalitních, patrně dílenských, desek z Křečova v okruhu Gleismüllerova následovníka Mistra oltáře z Gelbersdorfu. Uměleckou výměnu mezi Prahou a dvorem landshutských vévodů pak shledal ještě v případě oltářních křídel konopišťských (s. 52). Jan Fírt se tedy téměř výhradně soustředil na precizní revizi stylového původu oněch vybraných děl, a to s ohledem na – v poslední době zásadně prohloubené – poznání problematiky dílenské praxe, komparace s dostupnými grafickými předlohami atd., kteréžto možnosti byly pro generaci Jaroslava Pešiny přeci jen omezené. Ku prospěchu práce zde bylo mimo jiné autorovo studium nejnovějších poznatků o dílenské praxi velkých uměleckých „podnikatelů“ své doby, což mu umožnilo obecně platné zákonitosti dílenské praxe aplikovat na soubor maleb v Čechách. (jmenujme alespoň texty Antje-Fee Köllermann *Modelle der Aneignung. Anmerkung zur Rezeption der Kunst Rogier van der Weydens in Deutschland*, Stuttgart 2010 či Anny Moraht-Fromm *Kloster Blaubeuren. Der Chor und sein Hochaltar*, Stuttgart 2002). Nejpodrobnější a nejzajímavější poznatky přinesl k Puchnerově arše, jakožto tématu, kterému se věnoval dlouhodobě. Přesvědčivě poukázal na funkci retáblu obsahujícího námět Smrti Panny Marie coby komemorativního či přímo epitafního díla, spojeného s místem pohřbu velmistra křížovníckého řádu a donátora oltáře Mikuláše Puchnera v chóru řádového kostela sv. Františka a navrhl smysluplnější rekonstrukci jeho původní podoby. Dále velmi přesvědčivě analyzoval umělecké kořeny jeho mistra v okruhu Mistra oltáře ze Sterzingu, prostřednictvím srovnání s Pašijovým oltářem ze soukromé sbírky (s. 74). Problematické na tomto srovnání je to, že autor nemohl onen Pašijový oltář zkoumat přímo. Nemohl tedy svá pozorování opřít o technická data a nezbytné přímé pozorování originálu.

Velkou kapitolou v práci Jana Fírta je přehodnocení dosavadního stavu bádání týkající se počátků Mistra Litoměřického oltáře a jeho možného autorského podílu na oltáři na hradě Křivoklát, dále oltářů z Rakovníka a Rokycan. S pomocí zjištění Š. Chlumské a R. Ševců ohledně analýzy otisků tlačených reliéfů na obrazech Rakovnického, Rokycanského a Litoměřického oltáře, jež došla k závěru, že na Rakovnickém i Rokycanském byly použity srovnatelné reliéfy, zatímco na Litoměřickém byly menší a našly bližší shody s reliéfy oblasti jižního Německa, si autor položil otázku, zda byl Mistr Litoměřického oltáře (MLO) skutečně vyškolen v dílně Mistra Křivoklátského oltáře (MKO), což uvedl do literatury již Jaroslav Pešina, *a zda je možné na jejich vztahu doložit malířský vývoj v českém prostředí*. Autor vyšel ze srovnání nejen detailů, ale i celkového řešení obrazové kompozice. V literatuře navrženou souvislost Křivoklátského oltáře s oltářem z Ottobeuren vysvětlil na základě znalosti podobné předlohy (s. 100), stejně tak odmítl souvislost s Mariánským oltářem Ludwiga Schongauera (s. 101). Výzdobu vnějších stran Křivoklátského oltáře shledal již natolik vyzrálou, že namísto vztahu žakovského jej navrhl považovat za spolupráci dvou umělecky rovnocenných partnerů, kteří se sešli na jednom společném díle. Pro toto tvrzení našel oporu v doložených dobových dílenských zvyklostech. Navíc shledal na několika motivech vnitřních stran křídel Křivoklátského oltáře zásahy MLO, čímž vysvětlil motivické shody obou mistrů. Odmítnutím Pešinoва výkladu uměleckých počátků MLO v dílně MKO došel k tezi bližší Vackové a Hořejší (1980) o zahraničním původu tohoto mistra. Dotkl se tak bolestivého místa starší historie umění, jež se v reakci na usurpující praktiky předchozího německého bádání mnohdy poněkud násilně snažila nalézt souvislou vývojovou řadu malířů, jejichž umělecké kořeny hledala na domácí půdě. Na rozdíl od možného augšpurského školení MLO shledal jeho původ ve švábském Ulmu v okruhu Bart. Zeitbloma (již naznačil Pešina), přesněji ovšem k okruhu mistrů, zhotovivších oltář v Blaubeuren (řezané části z dílny Jörga Syrlina). Autor na základě analogií řezaných částí jmenovaného oltáře s oltářem Křivoklátským (povšimnutých již manžely Kroupovými, 2014) hypoteticky naznačil možnost, že by po zhotovení oltáře v Blaubeuren mohla být určitá část tamních umělců (řezbářů) pozvána k realizaci královské zakázky do Čech. O pár odstavců níže však tyto souvislosti relativizoval a přiklonil se k převažujícímu norimberskému školení řezbáře/ů Křivoklátského oltáře, resp. k možné kombinaci obojího. Pomocí teze o souvislostech s oltářem z Blaubeuren, dokončeným roku 1494, odvodil i možnou dobu příchodu MLO do Čech po tomto datu, což odpovídá posledním úvahám v literatuře o době vzniku Křivoklátského oltáře (Fajt/Hörsch 2014).

Dále se autor pokusil o navržení možného chápání MLO jakožto hlavního umělce, jehož školení v Ulmu bylo určující i pro malíře Rakovnického (1496) a Rokycanského oltáře. Přehodnotil Pešinou navrhovaný žakovský vztah MKO a Mistrů Rakovnického a Rokycanského oltáře, neboť kompoziční shody vysvětlil použitím shodných grafických předloh od Monogramisty AG (např. k obrazu Narození). Shodné stylové rysy všech děl zmiňované skupiny pak autor vysvětlil působením právě MLO, jakožto vůdčí osobnosti jedné dílny, s odkazem na význam objednavatelů, pro které jinde pracoval, a jeho nepoměrně větší význam obecně. Svě úvahy o dílenské souvislosti MLO s Rakovnickým oltářem podepřel dle mého názoru přesvědčivou argumentací, založenou na dohledání možných motivických vzorů (např. Zvěstování Zeitblomova oltáře z Dinkelsbühl), jež nejsou dohledatelné ve vzorech grafických, ale které mohly být místnímu dílenskému pomocníkovi (nejspíše českého původu) zprostředkovány kresebnými kopiemi z pomyslného „Mustrbuchu“ hlavního mistra (s. 115–116).

Jan Fiřt pracoval metodou aplikace současných vědomostí o středověké/raně novověké dílenské praxi na srovnatelné malby ze stejné doby, vzniklé pouze na jiných geografických souřadnicích. Domnívám se, že tato metoda je relevantní, jedná-li se o díla prvořadě kvality, potažmo díla vzniklá z popudu kosmopolitně laděného panovnického dvora, jehož umělci běžně překonávali velké vzdálenosti ležící mezi místem jejich původního školení a místem jejich působení a pokud shledáme stylové souvislosti s danou dílnou, o níž víme více.

Souhrnně řečeno, je struktura práce přehledná a jasná, úspěšnost textu je spíše jeho kladem, oceňuji uvození kapitol stručnou charakteristikou následujícího obsahu. Celek je téměř výhradě zaměřen na stylovou analýzu a revizi dosavadního stavu poznání, největší hodnotou práce by tedy měly být výsledky srovnávacího studia pojednávaných děl s malbou v německých zemích, kde došlo v mnohých případech s velkou mírou přesvědčivosti zcela nově k určení dílenské příbuznosti daných děl. Je ovšem škoda, že autor ne vždy plně využil dat technického charakteru, např. bližšího zkoumání podkreseb z IR, techniky malby atd. (zvl. u Litoměřického oltáře), a u některých děl pouze konstatoval nutnost provedení detailního *formálně-komparativního průzkumu*, který bychom ale v této práci právě od autora očekávali (deska se Zvěstováním Panny Marii z NG v Praze). Práce obsahuje též některé formální nedokonalosti či omyly, např. VLČKOVÁ 2009... (Disertační práce na FFUK v Praze), což je ovšem věc pouze redakční a práci nijak neubírá na její kvalitě.

Práci doporučuji k úspěšné obhajobě.

PhDr. Magdaléna Nespěšná Hamsíková, Ph.D.