ALCHYMIE JAKO NÁSTROJ KRITICKÉ ANALÝZY
(NA OKRAJ ČLÁNKU M. BARTLOVÉ, KRÁLOVSKÉ UMĚNÍ A STAV ČESKÉ UMĚLECKOHISTORICKÉ MEDIEVISTIKY AD 2010, DĚJINY – TEORIE – KRITIKA 2/2010)

Klára Benešovská

Alchemy as an Instrument of Critical Analysis
***Remarks on the Milena Bartlová's Article on Royal Art and the State of Czech Studies in Art History of Middle Ages AD 2010*, Dějiny –Teorie – Kritika 2/2010**

The author offers a polemic reaction to criticism of catalogue of exhibition *Royal Wedding, Elisabeth Premyslid and John of Luxembourg – 1310*, which was published by Milena Bartlová in the journal DTK 8/2010, p. 261–270. She defends the concept of the exhibition and the approach taken by the catalogue, including its methodological foundations.

Klára Benešovská (* 1950) působí v Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., benesovska@udu.cas.cz

Velmi vítám periodikum Dějiny – Teorie – Kritika jako potřebnou platformu pro konstruktivní, byť ostrou kritiku a otevřenou diskusi. Že se v tomto směru dostalo pozornosti i katalogu výstavy *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310*, je jen dobře. Jakým způsobem se ale k její kritice přistoupilo, je opravdu pozoruhodné.

Četla jsem zmíněný článek M. Bartlové se zájmem, údivem a pobavením. Jak je u této naší přední badatelky a medievistky obvyklé, jsou její kritiky vyhroceně formulované a velmi bryskní a její soudy často neúprosné – až potud je vše v pořádku; bohužel ale bývají také povrchní a zbrklé. Autorčina schopnost číst rychle

a hodně jako by jí nedávala možnost sledovat v klidu a pozorně, co čtený text skutečně sděluje a v jakém kontextu (nebo že by to byl záměr?).

Tentokrát jí výborně posloužilo jako odrazový můstek adjektivum „královský-královské“, které se čirou náhodou objevilo v názvech zcela nesrovnatelných a diametrálně odlišných knih, jak svým zaměřením, tak obsahem:[1] *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, díl 1: *Král a šlechta* (Praha 2010) jediného autora Jiřího Kuthana a katalog zmíněné výstavy, který jsem editovala a byla jedním z kolektivu třiceti autorů. Čím větší paradox, tím vděčnější látka k vtipným feériím. Kdybych bývala použila jiný z mnoha názvů, které jsme pro výstavu chystali, neposkytla bych M. Bartlové výbornou záminku, jak rozehrát na základě slova „královský“ přehlídku její vlastní erudice a zběhlosti v odborné literatuře všeho druhu včetně alchymie, což zvlášť dobře vynikne na pozadí zavrženíhodných antikvovaných metod obou kritizovaných autorů.

Nebudu se vyjadřovat ke kritice knihy J. Kuthana, kterou jsem recenzovala jinde,[2] pouze se pokusím uvést některé autorkou vytržené skutečnosti z katalogu mé výstavy na pravou míru. Domnívám se, že čtenáři tohoto kritického periodika by měli mít právo na informaci i z druhé strany, pokud ta, kterou uvádí kritika, je víc než zkreslená.

Název výstavy (a katalogu) v symbolické zkratce vyjádřil důvod konání výstavy (výročí svatby a nástup nové dynastie). Jak se posléze ukázalo, byl kromě toho i dobrým marketingovým tahem. Nebyl ale samoúčelný a nevztahoval se nijak k současným představitelům státu (naopak), ani nenahrazoval „nacionální“ pojetí „dynastickým“, jak míní autorka recenze.

Katalog nelze oddělit od výstavy, byl připravován pro ni a jako její doprovod. Byl k dispozici při vernisáži 4. listopadu 2010 a brožura s literaturou a rejstříky, jež je jeho součástí, o něco později (ani v tomto bodě tedy srovnání s Kuthanovou knihou, jež bude mít souhrn literatury v chystaném druhém dílu, nesedí).

Udělat ve výsledku úspěšnou mezinárodní výstavu (dle nezávislých kritérií návštěvnosti, zahraničních recenzí, ohlasů v médiích, získané ceny Českého výboru ICOM apod.) v napjatém termínu, s najatým realizačním týmem, v rámci instituce, která velké zahraniční výstavy běžně nedělá (Muzeum hl. města Prahy), a navzdory známým autorům velkých medievistických výstav se prostě v našich končinách neodpouští.

1 Dle M. Bartlové jsou knihy shodné metodologickým přístupem i koncepční strategií.
2 *Umění* LIX/2011, č. 2, s. 166–170.

Pozice autora výstavy jakožto externího spolupracovníka vystavující instituce je v mnohém složitější, než kdyby byl jejím zaměstnancem. Nevím, zda si toto recenzentka někdy sama vyzkoušela.

Výzva k realizaci výstavy vzešla z lucemburské strany, která chtěla připomenout výročí nástupu lucemburské dynastie na uvolněný královský trůn v českých zemích v roce 1310. Stalo se tak na podzim 2008. Teprve na jaře 2009 byl schválen rozpočet výstavy a mohla se zahájit závazná jednání o zápůjčky exponátů, průběžně s tím začaly vznikat texty pro katalog. Nabídku k autorství výstavy jsem přijala pod podmínkou, že se bude konat přímo v domě U Kamenného zvonu/GHMP. Je pravda, že se k tomuto domu opakovaně vracím od konce 80. let minulého století v řadě prací, protože je dodnes jeho poznávání v pohybu díky novým objevům zde i v zahraničí. Představuje prubířský kámen pro medievistická bádání od archeologie přes stavební stratigrafii, uměleckou i kulturní historii (způsoby soužití patriciátu a města se zde sídlícím dvorem; rituály, tradice a nové modely panovnické reprezentace, formované za Václava II.; otázka přímých importů ze západní hranice Svaté říše římské spolu s příchodem Jana Lucemburského a jeho doprovodu; způsob sebeprezentace a reprezentace jak patriciátu, tak dvora a prolnutí obojího v tomto městském prostoru atd.).

Od interpretace původní funkce tohoto městského paláce a jeho dnešních prostorových možností se také odvíjel výběr exponátů, a tudíž i autorský kolektiv. Od počátku zde byl určující právě onen jedinečný kulturněhistorický kontext tohoto konkrétního místa: paláce, který skrze sochařský program své slavnostní fasády, otočené k hlavnímu veřejnému prostoru Většího Města pražského, sděluje jasné poselství o legitimitě a spravedlivé vládě nového panovníka. V tomto smyslu zaujímá mezi dochovanými památkami u nás i v cizině výjimečné postavení, stejně jako kvalita jeho skulpturální výzdoby v kontextu domácí sochařské tvorby.

Výstava nikdy nechtěla podávat „úplný obraz umělecké produkce od Přemysla Otakara II. ke Karlovi IV. “ (s. 267 a pozn. 11). V úvodu a dalších textech, jakož i v panelech na výstavě bylo jasně vysvětleno, proč zahájil řadu exponátů Kříž Přemysla Otakara II. – zásadní dílo zlatnictví z okruhu královských objednávek, k nimž se vztahovala hlavní část exponátů spojených s pražským dvorem, a také exponátů dokumentujících objednávky členů rodiny Jana Lucemburského ze stejné doby. Ti, kteří sledovali výstavu (a katalog) svobodně a bez snahy nacházet hlavně chyby, kupodivu neměli problémy s odhadem časových mezí výstavy jako M. Bartlová.

Odkazy na díla spojená s dvorem posledních Přemyslovců se nacházejí na mnoha místech katalogu, takže výtce M. Bartlové (s. 267), že autoři katalogu se

navrátili k názoru 70. let 20. století o neexistenci „sochařství a malířství nejvyšších elit“ oné doby, lze těžko porozumět. Stejně tak výtka o opomenutí studie Roberta Suckaleho věnující se českému dvorskému umění 13. století[3] není na místě: ač studii znám, nebylo proč se o ni opírat, a tudíž ji v katalogu citovat. Nahlížení umění posledních Přemyslovců v rámci ostatních panovnických dvorů, jak uvedl R. Suckale, je pro nás již dávno samozřejmé a dochované dřevěné sochy madon z našich sbírek, autorkou citované,[4] jsou náhodnými pozůstatky rozmanité produkce nejrůznější kvality, ale nemají se sochami z fasády nic společného (nejen slohově, ale celým svým kontextem), majestátní a jezdecké panovnické pečeti naopak mnoho (analogií pro působnost téhož autora v oblasti monumentálního sochařství, drobné plastiky, mincí a pečetních obrazů či návrhů architektonických máme z ciziny i od nás dost). Pokud M. Bartlová opravdu zásadní rozdíly mezi souborem zmíněných dřevěných soch na jedné a kamenných soch z fasády domu U Zvonu na straně druhé nevidí, je to dost na pováženou. Přistoupíme-li na totální relativizaci slohově formální analýzy (nikoli jako samoúčelného nástroje, ale kombinovaného s hledisky dalšími, jako je funkce daného díla v konkrétním čase a prostoru, jeho vazeb k objednavateli a publiku atd.), připravíme se bezdůvodně o jeden ze základních nástrojů umělecké historie a můžeme na vlastní předmět našeho oboru (výtvarné dílo jako svébytný pramen) s klidem rezignovat.

Není mi jasné, jak dospěla M. Bartlová k přesvědčení, že namísto vlastních argumentů se opírám o kanonické autority a starší cizí publikace: činí tak na příkladu trojniky ze sálu druhého patra, kde mi podsouvá vidinu kamenného trůnu ve stylu rekvizity filmové pohádky (jak zábavné), zatímco ona sama v recenzi rozetla snadno a rychle gordický uzel: jde přece „podle jejího mínění“ o stopu po vložené dřevěné otopné komnatě! Skvělý postřeh. Až na to, že právě o tento názor, publikovaný Jiřím Škabradou a Michalem Ryklem již v roce 1996, se vedla od té doby mezi mnou a oběma autory opakovaně diskuse, která dospěla právě díky výstavě, jejím doprovodným akcím a kolokviu na její závěr k novým výsledkům. Niku lze interpretovat jen s ohledem na základní koncepci celého domu, na proměnlivé využívání právě tohoto sálu vzhledem k jeho obyvatelům. Podle M. Bartlové šlo ale bez diskusí o obytný dům (další důkaz, jak lze zjedno-

3 ROBERT SUCKALE, Beiträge zur Kentniss der böhmischen Hofkunst des 13. Jahrhunderts, Umění 51/2003, s. 78–98.

4 Konkrétně jsou zmíněny: Madona ze Strakonic, Madona z Rudolfova, Madona z Rouchovan, Trůnící madony z Cáhlova a z Brankovic.

dušit razantně a bez argumentů komplikovanou problematiku tohoto městského paláce). Interpretaci trojniky a funkce celého sálu v kontextu nárožní věže jsem záměrně ponechala otevřenou, s citací rozdílných názorů, protože důvody pro výběr jediného z nich v době psaní katalogu nebyly průkazné (slovy M. Bartlové byla zde uplatněna „nezbytná sebereflexivita výzkumu", s. 269). Činila jsem tak na základě vlastního přesvědčení, podloženého opakovanou analýzou na místě, analogiemi s podobnými rezidencemi v zahraničí atd. Nutno přiznat, že v katalogu nebylo místo pro obsáhlejší argumentaci, která je obsažena v připraveném textu pro sborník kolokvia.

Koncepce výstavy (a katalogu), limitovaná místem (a časem pro jeho výrobu), nebyla rozhodně vytvářena jako nová všeobsahující syntéza bádání o umění, spojeném s dobou posledních Přemyslovců a s prvními lety Janovy vlády. Na vybraných exponátech a jejich kulturněhistorickém kontextu naopak měly být ukázány posuny v názorech (tedy i v metodologických přístupech) a také nové závažné objevy. [5] Není pravdou, že příspěvky zahraničních autorů byly pouze převzaty z jejich starších prací, u většiny šlo o texty upravené či předělané nebo zcela nové. Relikviář paže sv. Blažeje (nikoli sv. Eligia, jak uvádí M. Bartlová) byl publikován těsně před naší výstavou polským badatelem J. Zmudzińskym (je citován), pro katalog ale nově zpracován D. Stehlíkovou a především zcela poprvé vystaven v sousedství děl, k nimž patřil v době svého vzniku.

Mé údajné převyprávění textů Zbraslavské kroniky ve stylu Tomkově (dle M. Bartlové) by vypadalo jinak – úvodní stati se Petrovi Žitavskému vyhnout nemohly a nechtěly, naopak, protože byl součástí výstavního diskurzu a jeho úloha v nejvyšší politice této doby zde byla záměrně vyzdvižena. Interpretace některých jeho pasáží z hlediska zviditelnění reálných kulis děje mělo svůj účel, který žel M. Bartlová nepostřehla (nevím, že by někdo přede mnou například analyzoval topografii dómu ve Špýru ve vztahu k rituálům svatby Jana s Eliškou).

Obsáhlý díl historických studií vyplynul z nutnosti přiblížit základní dějinné okolnosti spojení dvou dynastií jak českému, tak lucemburskému publiku.

Módní terminologii recentní historiografie jsem se zde záměrně vyhýbala, protože její nadužívání v poslední době signalizuje často banalitu vlastního uměleckohistorického textu. Ke stejným výsledkům lze dojít nepředpojatým sledováním dobového kontextu studovaných děl, jejich vztahů k danému pro-

5 Naopak výtku o ne vždy dokonalé redakci přeložených zahraničních textů přijímám, ve dvou případech opravdu šly do tisku omylem texty mnou osobně nezredigované. Bohužel to byla daň časové tísni, vyvolané striktním požadavkem dodání katalogu k otevření výstavy.

středí a opakovaným studiem jejich vyčerpávající vypovídací schopnosti (včetně historických pramenů, jež se k nim vztahují). V tom jsou obsažena všechna požadovaná kritéria dnešního otevřeného metodologického přístupu přesahujícího samozřejmě do příbuzných oborů a dalších vědních oblastí a nezávislého na ideologické objednávce.

Od katalogu výstavy tohoto typu se očekává, že dodá především základní informace k vystaveným předmětům a jejich kontextu a že zprostředkuje stav recentního bádání o nich. Odpovídat na všechny otázky, vyjmenované M. Bartlovou na s. 270, lze ve specializovaných studiích a knihách jiného zaměření, což autoři katalogu včetně mne činí. Naštěstí většina spoluautorů skutečně využila místa v katalogu pro zásadní sdělení o vystavených dílech včetně jejich interpretace tak, aby z nich mohlo dále čerpat naše i zahraniční bádání. Podle dosavadních ohlasů je tento signál „o stavu české uměleckohistorické medievistiky" vnímán celkem pozitivně.

Na rozdíl od M. Bartlové nepovažuji (i z výše uvedeného důvodu) katalog za završení své celoživotní práce. Píši občas i o jiných tématech a jiným způsobem – adekvátním účelu článku či knihy.

K rozhodnutí vstoupit do projektu výstavy mne přiměla po trpkých zkušenostech s marným prosazováním výstavy k době Jana Lucemburského pro rok 1996 tato hlavní okolnost: věděla jsem, že příležitost umístit do reziduí autentických prostor domu U Kamenného zvonu (dočasné královské městské rezidence dané doby) díla související s jeho obyvateli a jeho místem a významem ve spojení s městem a s výměnou dynastií na trůnu se už nebude opakovat. Výstava (a její katalogy v české a anglické verzi) i na ni navazující kolokvium umožnily znovu otevřít diskusi o vystavených dílech a architektuře, do níž byla výstava umístěna. Nabídly mimo jiné poprvé přímou konfrontaci dvorského prostředí Lucemburků a Přemyslovců kolem 1300 (včetně její samozřejmé duchovní dimenze), resp. toho mála, co se z někdejší bohaté produkce dochovalo. I tak se kupodivu objevila vedle specifických odlišností řada paralel a lucemburská veřejnost si může opravit donedávna přetrvávající názor o zaostalosti oné země, do níž Jan přišel a kam teprve jeho rod údajně přinesl západoevropskou kulturu.

Nezdá se mi, že bychom tím českou medievistiku ohrozili či demonstrovali náš údajný názor, že „smyslem středověkého umění byl okázalý materiální luxus, legitimizující politickou moc", jak nám M. Bartlová v závěru své kritiky podsouvá.

Jen jsme si dovolili namísto slovní ekvilibristiky a zástěrky módní terminologie vyjít z funkce a smyslu místa konání výstavy, tudíž vrátit se „ad fontes" našeho oboru, jímž je vlastní výtvarné dílo, byť nebylo v době svého vzniku vnímáno jako „umění" v dnešním slova smyslu.