

Oponentský posudek

Mgr. Kateřina Hladká, Mistr Hartmann a švábské řezbářství počátku 15. století. Doktorská disertační práce. UK, Katolická teologická fakulta, Ústav dějin křesťanského umění, Praha 2017 (288, c. 200 vyobrazení, anglické resumé)

Kateřina Hladká patří k posledním žákům Prof. Jaromíra Homolky. V úvodu nepíše nic o příčinách volby tématu své disertace. Nicméně lze předpokládat, že dané téma přijala na doporučení Jaromíra Homolky, vedoucího práce, po jeho indispozici konzultované s paní doc. Michaelou Ottovou.

Krásný sloh ve Švábsku byl předmětem badatelského zájmu Jaromíra Homolky. Z osobních rozhovorů vím, že dlouhodobě zvažoval důsledky závěru Jaromíra Pečírky z roku 1933 (doktorandka Pečírku necituje): *"Ve Švábsku nalézáme mistra - Meister von Eriskirch - jehož dřevěné sochy z farního kostela v Eriskirch (dat. kolem 1420) jsou dvojím systémem svých draperií, jejich formou (i detailní), tvarem tváří (oční důlek a obočí, nos, ústa), tvarem rukou a zejména plastickým propracováním a formováním hmoty do té míry příbuzné s plastikami týnskými, že je možno pomýšlet na nejužší vztahy obou mistrů. Jejich vysoká společenská úroveň je v obou případech nesporná, sochy v Eriskirch jsou zralejší pražských. Přirozeně se naskýtá myšlenka, zda řezbář týnský neopustil neklidnou Prahu právě někdy kol r. 1420, aby hledal obživu v sousedství. Před tento rok nutno jeho díla časově určit."* Pečírkův předpoklad pražského školení Mistra z Eriskirchu souvisel s odlišnou interpretací vztahu Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů a Týnské kalvárie, jak k němu předtím dospěl Erich Wiese (1923). Jaromír Pečírka ovšem nezmínil, stejně tak ne další české bádání chvályhodně s výjimkou Kateřiny Hladké, že Erich Wiese psal o návazné spojitosti Mistra z Eriskirchu s dílnou Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů.

Dva z Homolkových žáků se k závěru Jaromíra Pečírky už předtím - rozporně - vyjádřili. Jan Chlíbaec v roce 1990 (s. 46), tehdy ještě bez možnosti studovat sledovaná díla z autopsie, zařadil sochy Mistra z Eriskirchu před rok 1420 a „na základě formální analýzy“ uvažoval, že „Mistr z Eriskirchu prošel dílnou Mistra Týnské kalvárie a v průběhu druhého desetiletí se usadil ve Švábsku, kde založil vlastní dílnu.“ Milena Bartlová o 14 let později (s. 84) za nových badatelských poměrů českého dějepisu umění (zahraniční cesty, dostupnost cizí literatury, internet) odmítla - s odvoláním na recentní literaturu (Claudia Lichte v katalogu výstavy Hans Multscher, Ulm 1997) - Pečírkovy a Chlíbaecovy závěry jako

neoprávněné s tím, že „že celá skupina – vyjmenovala sochy spojované s Mistrem z Eriskirchu a k nim stylově blízké práce – má s největší pravděpodobností domácí slohové kořeny a že tedy nejde o styl ovlivněný příchodem umělce z daleké Prahy.“ S odvoláním na poslední názory německého dějepisu umění nazírala tzv. Mistra z Eriskirchu jako současníka „*mistra Hartmanna činného v Ulmu*“ (patrně vůbec první zmínka o mistru Hartmannovi v české uměnovědné literatuře!). Závěry Mileny Bartlové souvisely s autorčíným přesunutím tvorby Mistra Týnské kalvárie z doby před rokem 1420 do let kolem roku 1440.

Kateřina Hladká reflektovala i v německé literatuře podobně rozporné závěry, jak se vyskytují v českém dějepise umění. Georg Weise (1955) hodnotil práce spojované s Mistrem z Eriskirchu jako „*ein Hauptwerk der süddeutschen Plastik des frühen 15. Jahrhunderts*“ před obratem k novému realismu pozdní gotiky, související s příchodem českých umělců po propuknutí husitských válek v roce 1419 do Švábska - analogicky s hodnocením stylové polohy a původu „*des sog. Dumlose-Meister in Breslau*.“ Bern Konrad (1993) „*glaubte Übereinstimmungen mit der Plastik des Prager Teynkirche-Tympanons feststellen*“ (podle Claudie Lichte) Naproti tomu Willi Stähle (1983) bez znalosti české a polské literatury případný kontext Mistra z Eriskirchu (kolem 1420) s pražským či vratislavským sochařstvím vůbec nezminila. Mistra z Eriskirchu málo pochopitelně přiřadila už k novému vývoji švábského sochařství pozdní gotiky, „*die zu seiner Zeit starke impulse aus Niederlande und aus Burgund empfang*“, (což objektivně platí až pro tvorbu Hanse Multscher po roce 1427). Claudia Lichte (1997) upozornila na motivickou provázanost Mistra z Eriskirchu s tvorbou mistra Hartmanna (Ulm – münster, Dorstädter Altar), ovšem „*die Richtung der Beeinflussung bei diesen gleichzeitig arbeitenden Künstlern schwer zu bestimmen ist*“.

Kateřina Hladká v rámci své disertace (s. 196-201) vypracovala přehlednou a výstižnou monografii Mistra z Eriskirchu, včetně komentovaného přehled děl, která jsou s ním a jeho dílnou spojována. Odtud se vyjádřila k případným vztahům Mistra z Eriskirchu k Mistru Týnské kalvárie. Vzhledem k jiné typice a odlišným detailům prací obou autorů je nepovažuje – byť souhlasně s Michaelou Ottovou zamítla pozdní datování Týnské kalvárie navržené Milenou Bartlovou – za reálné. Týnského mistra představuje „*jako stylově výrazně pokročilejší osobnost, která navazovala na parléřovské řezbářství* (přebírá názor Jaromíra Homolky), *zatímco švábská díla Mistra z Eriskirchu jsou bližší středorýnské terakotové plastice*“ (komparativní příklady necituje).

S časovou posloupností a nezávislostí tvorby obou sochařů podle výkladu Kateřiny Hladké lze souhlasit. Zdá se, že odtud definitivně končí Jaromírem Pečirkou (s podnětem Ericha Wieseho) nadhozená představa o vzdáleném vlivu Mistra týnské kalvárie na švábské sochařství v oblasti Bodamského jezera. Patrně ale neobstojí autorčin závěr o výlučně západní orientaci Mistra z Eriskirchu. V tvorbě tohoto anonyma jsou dobře patrné podněty vrcholné fáze středoevropského krásného slohu - nejen obvykle zdůrazňovaný zájem tohoto sochaře o mohutnou (voluminozní) draperii, ale také z „východu“ přebírané – ne vždy s úplným pochopením – draperiové kompoziční principy (komparaci umožňuje zejména Apoštol Jakub a Schulhof – Madonna v Historisches Museum der Stadt Wien).

Jádro disertace ovšem spočívá v analýze tvorby a dobových souvislostí Mistra Hartmanna a ve vypracování přehledu švábského řezbářství krásného slohu/ internacionálního stylu před nástupem pozdní gotiky za Hanse Multschera (1416-1417). Autorka se se tak odvážně zabývala už mnohokrát dotýkaným tématem německých dějin umění – viz monografii *Paula Hartmanna, Die gotische Monumental-Plastik in Schwaben (1910)*, dále velkou knihu *Juliusa Bauma, Gotische Bildwerke Schwabens* z roku 1922 (později Wilhelm Pinder 1923, Gertrud Otto 1924, Reinhard Wortmann 1972, 1978, Eva Zimmermann 1995, Claudia Lichte 1997, Claudia Lichte – Heribert Meurer 2003).

Jak známo, Mistr Hartmann vedl práce na dokončení sochařské výzdoby západního průčelí vysoké věže ulmského münsteru - po skončení činnosti baumeistra Ulricha Ensingera v roce 1417 a sochaře vynikající série Sedících apoštolů v archivoltách západního portálu (Winckelmeister), před nástupem Hanse Multschera v roce 1427. Zájem německého dějepisu umění o tvorbu Mistra Hartmanna, méně významného sochaře než byli jeho ulmští předchůdci a především Hans Multscher, inspiruje skutečnost, že díky zachovaným účtům ulmské stavební huti nejde o anonymního tvůrce a že Mistr Hartmann spolu s Mistrem z Eriskirchu profilovali švábský krásný sloh.

Zabývat se na patřičné úrovni Mistrem Hartmannem a jeho tvorbou není snadné. Je třeba pokud možno poznat pojednávané sochy z autopsie, proplétat se složitými konstrukcemi dosavadních stylově kritických analýz, pohroužit se do náročné interpretace stavebních účtů ulmského münsteru, seznámit se s historií samotného Ulmu a působením zdejší městské rady (v roce 1395 získala na úkor kláštera v Reichenau patronátní právo nad münsterem), zabývat se historicky i regionálně složitým vývojem Švábska. Klíčové jsou otázky vlastních

Hartmannových prací, včetně vytipování dřevěné plastiky (Dornstadtský retábl) a prosazování jeho osobního stylu v ulmské stavební huti. Velkou překážku pro bádání Kateřiny Hladké v těchto dimenzích byl omezený přístup k sochařským depozitům a restaurátorským poznatkům (viz o tom s. 18, 93, 96, 97, pozn. 305, 306, 98-99, s. 122). Navíc skulptury západního portálu ulmského münsteru nemohla studovat z lešení a registrovat výskyt kamenických značek na architektonických profilech a kvádrovém zdivu.

Po prostudování disertace mohu konstatovat, že Kateřina Hladká se přes všechny obtíže s nelehkým úkolem vyrovnala v plném rozsahu a na potřebné úrovni. Disertace svědčí o autorčině velké pracovitosti. Přehled literatury, kterou shromáždila k meritu tématu, lze pokládat za úplný (postrádám dvě pro zvolenou disertaci méně významné práce Barbary Maier-Lörcher: *Ulmer Kunst um Ulm herum. Spätgotische Altäre und Einzelbildwerke aus 50 Kirchen*, druhé vydání 1996 (zde viz upozornění na Madonu v Orsenhausenu a P. Marii Ochránitelku v Ummendorfu), respektive *Ulmer Kunst in aller Welt*, 1996).

Stylové analýzy Kateřiny Hladké jsou přesvědčivé a přínosné, učiněné závěry vesměs přijatelné. Namítnout lze, že série Sedících apoštolů (S. 92-93) vzhledem k počínajícímu „lámaným“ záhybům draperie by měla být kladena do doby po sochách ve štrasburském, oktogónu. Datování Ulrike Heinrichs „před rok 1400“ nelze obhájit. Pozdější datování potvrzuje výskyt kamenické značky – signatury sochaře (Kreuzwinkel-Meister) na podnoži Madony v Horbu nad Neckarem („kolem roku 1415“, disertace obr. 1).

Kritické hodnocení tvorby Mistra Hartmanna Kateřinou Hladkou je výstižné: s. 120 „*Hartmannovy sochy nejsou nijak výrazně opožděné od vývoje ve velkých evropských center, co je však odlišuje, je jejich řemeslnost, absence hlubšího výrazu a naprostý nedostatek sochařovy vlastní invence ...*“ Autorka nejvíc vyzvedla kvalitu Hartmannovy sochy sv. Jana Evangelisty (obr. 40-41), připojil bych stylově osobitěji pojednanou sochu sv. Jana Křtitele (obr. 80). Bohužel se autorce disertace nepodařilo zjistit (s. 133), kde se dnes nachází. Za správné lze považovat i autorčiny pochybnosti o „českých vlivech“ v díle Mistra Hartmanna, konstatované předchozí literaturou (s. 35, 223-224, 233-238). Vztah Mistra Hartmanna k Hornímu Porýní, jmenovitě k Mohuči, kterému se doktorandka blíže věnovala, byl jistě podstatný.

Diskuzi vyžadují některé pasáže disertace interpretující stavební účty ulmské huti (bohužel v disertaci chybí jejich fotografická dokumentace, k dispozici jsou pouze přepisy, na rozdíl od redundantně překládaných německých

uměleckohistorických textů bez překladu do soudobé němčiny, případně češtiny). Doporučuji zamyslet se nad tím, proč sochy Sedících apoštolů jejich mistr opakovaně „pyšně“ signoval vlastní kamenickou značkou, jako předtím „Reißnadelmeister“ a jeden další kameník-sochař na jimi zhotovených konzolách v lodi ulmského münsteru), zatímco práce spojované s Mistrem Hartmannem signovány nejsou a proč kamenická značka Mistra Hartmanna není odjinud známa. Dále nad tím, proč některé práce byla zaplacený v časové mzdě, jiné za kus. Rozdělení (s. 72-73) pracovníků v hutí řízené městskou radou na kameníky, zedníky, osazovače a „pomocníky či námezdní sílu“ nemusí odpovídat skutečnosti (pochybuji o samostatné profesi „osazovačů“).

Škoda, že doktorandka nereflektovala dostupné informace o profesích a pracovní diferenciaci v latinsky vedených účtech pražské stavební hutí Petra Parláře. V Praze i v Ulmu se např. vyskytují záznamy o společné práci dvou kameníků na jednom a témže propláceném kusu (disertace s. 79, dva zápisy z roku 1418: *Sigmunden und dem Hartmann gen von Blatten ze howen ..*). A budiž také upozorněno, že na zhotovování kvádrů v úkolové mzdě se v hutní praxi podíleli kvůli vysokým výdělkům rádi i nejvýše kvalifikovaní kameníci sochaři (pochybnosti o tom disertace s. 77).

Upozornit je třeba na drobné nepřesnosti: paušální ztotožnění „münsteru“ s farním kostelem - v podmínkách kostela bez biskupa a kapituly termín „münster“ označoval hlavní městský kostel; s. 34, publikace *Roberta Suckaleho Schöne Madonnen am Rhein*, není „kniha“, ale katalog stejnojmenné výstavy; diskutabilní je autorčin názor (s. 101-102,141), že Ježíšek Hartmannovy Trůnící madony ze západního průčelí ulmského münsteru drží/držel v ruce „dvě sféry“ (nešlo původně o jablko a hrušku?); s. 238, připomenutí olomouckého biskupa Kuneše ze Zvole jako „ulmského“ objednavatele olomoucké Olivetské hory působí jako přitažené - Kuneš sice zemřel v Ulmu, ale Olomouci sjednal během bazilejského koncilu s Nizozemím; s. 266, v bibliografii vypadla citace „*Ringhausen 1977a – Gerhard Ringhausen, Die Archivolten des Ulmer Westportals ...*“; v textu se nedaří nalézt komentář k obrázkům č. 157, 158.

S uvedenými připomínkami doporučuji disertaci Kateřiny Hladké k obhajobě.