

KRÁLOVSKÉ UMĚNÍ A STAV ČESKÉ UMĚLECKOHISTORICKÉ MEDIEVISTIKY AD 2010

Milena Bartlová

Royal Art and the State of Czech Medieval Art History Studies as of 2010

2010 saw the publication of two sizable volumes containing many years of work by prominent Czech medievalists – JIŘÍ KUTHAN, *The Royal Work under George of Poděbrady and the Jagellon Dynasty*; KLÁRA BENEŠOVSKÁ (ed.), *The Royal Wedding 1310 (Prague City Gallery exhibition catalogue)*. After a recapitulation of the contents of both books the procedural methodology of both researchers (or the editors and their chief co-workers in the case of the exhibition catalogue) comes under criticism. It turns out that both share a similar approach involving their specific treatment of literature and particularly their antiquated method of working with historical sources. The most critical element involves their lack of attention to more recent historiographical literature and ignorance of basic approaches to cultural history. These features are shared by a considerable segment of Czech medieval art history studies.

Milena Bartlová (*1958) působí na Akademii výtvarných umění v Praze, bartlova.m@seznam.cz

Sousloví *královské umění* označuje alchymii a oba názvy letos vydaných monumentálních svazků¹ nejsou sice jejími odbornými termíny, ale tvoří součást sémantického pole středověké, osvěcenské i moderní alchymie. To platí přede-

1 JIŘÍ KUTHAN, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl první: Král a šlechta*, Praha 2010; KLÁRA BENEŠOVSKÁ (ed.), *Královský sňatek. Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský – 1310. Katalog výstavy Galerie, Muzea a Archivu hl. m. Prahy*, Praha 2010.

vším pro pojem *dílo*, pokud zde na rozdíl od běžného užití neoznačuje „věc, konkrétní předmět nebo jejich soubor připsaný nějakému autorovi“ (to by označovala genitivní vazba *královo dílo* nebo *dílo krále*), ale spíše nespécifikovanou energii, vyznařující z korunovaného a pomazaného panovníka. *Mystický sňatek* královského páru je jedním ze základních obrazů alchymického *opus magnum* a vyjadřuje hlubinné spojení protikladů, jež dává povstat zcela nové kvalitě (pro racionálněji založené čtenáře – je to něco jako tělesná alegorie syntézy z Hegeľovy dialektiky). Oba autoři zřejmě neměli při volbě titulů tyto asociace na mysli, jak lze alespoň soudit z obsahu knih. Přesto nejsou souvislosti názvů s esoterní či okultní tematikou nahodilé ani povrchní. *Král* tu i tam totiž figuruje ve smyslu zůstatkové archaické sakrality, jež ve středověku zakládala jeho postavení. I když s ní skoncovaly první popravy pomazaných a korunovaných panovníků v 17. a 18. století, můžeme odraz královské sakrality zahlédnout dodnes, a to nejen na příslušnicích monarchických rodin Evropy (v Asii zůstala mnohde při původní síle), ale v některých zemích jej nesmazatelně vnímáme i z nejvyšších volených reprezentantů státu. Význačným příkladem posledního případu je český (původně československý) prezident a není jistě náhodné, že slavnostní prezentace Kuthanovy knihy o jagellonském umění v červnu 2010 se zúčastnil alespoň prezidentův kancléř Jiří Weigl. *Král* je u nás dobrá marketingová značka, zejména směrem k mocenské elitě, v ostatních vyvolá alespoň útěšné pohádkové asociace. Dynastický rámec je v poslední době nejpoužívanější vědeckou matricí pro výklad českého středověkého umění, v níž nahrazuje národní definici předmětu.²

Obě zhruba šestisetstránkové knihy velkého formátu, vybavené mnoha kvalitně reprodukovánými ilustracemi, kromě sdíleného odkazu k sakralitě krále zdánlivě nespojuje již nic jiného. Kuthanova kniha je prvním dílem ohlášeného dvoudílného souboru, který podá celkový přehled architektonické a umělecké produkce v Čechách, na Moravě i v českém Slezsku a Lužici od poloviny 15. do čtvrtiny 16. století. Svazek uspořádaný Klárou Benešovou představuje velký katalog výstavy, která se od začátku listopadu 2010 do začátku února 2011 konala v domě U Kamenného zvonu a v Lapidáriu Národního muzea. Zahrnula umělecká díla konce 13. a prvních desetiletí 14. století spojená s královskými rody Přemyslovců a Lucemburků. V praktickém životě nejsou oba autoři známi zrovna jako spolu-

2 Srov. JÁN BAKOŠ, *From National to Dynastic History of Art (A path of art history in central Europe)*, in: *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437)*, (edd.) Markéta Jarošová, Jiří Kuthan, Stefan Scholz, Praha 2008, s. 763–784.

pracující kolegové. Domnívám se přesto, že má smysl hodnotit obě knihy společně. V obou případech jde o publikace vydané jako výsledky několika desetiletí odborné práce, napsané autory (v případě katalogu se to týká i hlavních spoluautorek editorky – historiček umění) působícími v nej přednějších institucích v zemi, ve věku vědecké zralosti. Je proto oprávněné považovat je za reprezentativní příklad stavu české uměleckohistorické medievistiky na konci prvního desetiletí 21. století, a to tím spíše, že oba spisy spojuje shodný metodologický přístup i koncepční strategie.³ Nejprve rozeberu každou knihu zvlášť, abych se na základě toho mohla pokusit o souhrnnou metodologickou charakteristiku a o několik poznámek in margine kontextu české uměleckohistorické medievistiky AD 2010.

Byť to tak autor sám neoznačuje, je Kuthanova kniha tím, čemu se říkávalo *syn téza* a co se považovalo za vrchol uměleckohistorické produkce. Novým rozvržením látky si otevřel možnost něco takového vsutku napsat, protože dosavadní autoritativní knižní vyklady sestávaly z kapitol o architektuře, sochařství, malířství a uměleckém řemesle.⁴ Tak tomu bylo i v případech, kdy titul napsala jediná autorská osobnost nebo tvůrčí dvojice.⁵ Kuthan naopak člení výklad podle objednavatelů (zpravidla více či méně hypoteticky identifikovaných), jimž připisuje všechna umělecká média. Jak uvádí v doslovu, převzal základní rozvržení na základě „sociální stratifikace tehdejší společnosti“ od Josefa Macka: v tomto prvním díle probírá panovníka a šlechtu, ve druhém pojedná o městech, církvi a vedlejších zemích České koruny (s. 574–575). Spíše než o sociální stratifikaci jde tedy o strukturu politických stavů (s jedinou odchylkou, že Morava není pojednána zvlášť), což je samozřejmě pro dobu kolem roku 1500 naprosto při-

3 Z praktického hlediska recenzenta lze ještě dodat, že pro obě knihy je shodné i to, že postrádají přehledný soupis použité literatury – ten bude až v dodatkovém svazku katalogu, resp. v druhém díle Kuthanova projektu.

4 *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, díl 1: *Středověk*, (ed.) ZDENĚK WIRTH, Praha 1931; *Dějiny českého výtvarného umění*, díl 1, (ed.) RUDOLF CHADRABA, Praha 1984; *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978. Kuthan opomněl zmínit, že stejný princip členění látky jsem zvolila již v knize PETR ČORNEJ, MILENA BARTLOVÁ, *Velké dějiny země Koruny české*, díl 6: *1437–1526*, Praha–Litomyšl 2007, s. 371–400, 631–670. Novým přínosem Kuthanovy knihy proti této (mnohem stručnější) publikaci je podrobné zpracování oddílu o donacích šlechticů, založené na důkladném obeznámení s problematikou.

5 GÖTZ FEHR, *Architektur der Spätgotik*, in: *Gotik in Böhmen*, (ed.) Karl M. Swoboda, München 1969, s. 322–360; CHRISTIAN SALM, *Malerei und Plastik der Spätgotik*, 361–395; ALBERT KUTAL, *České gotické umění*. Praha 1972; JIŘINA VACKOVÁ, JARMILA HOŘEJŠÍ, *Arts in Bohemia under the Jagiello*, in: *Renaissance Art in Bohemia*, (ed.) Jaromír Neumann, Praha 1979, s. 15–48.

měření. Svědky podobné terminologické nejistoty jsme i v časovém vymezení tématu. Spojovat velký celek jagellonské vlády se dvěma menšími celky vlády Ladislava Pohrobka a Jiřího Poděbradského v jediné knize dává smysl pouze tehdy, pokud dešifrujeme v pozadí pojem „pozdně gotické umění“, který se v české situaci konvenčně s právě s uvedenými etapami kryje.⁶ Ke struktuře knihy ještě dodejme, že doba vlády Pohrobka i Poděbrada je shrnuta ve společné kapitole, v níž se autor zabývá jen výtvarným uměním ve vztahu ke králi, nikoli k šlechtě. Tě je naopak věnována více než polovina celkového rozsahu knihy v oddíle vlády Jagellonců, přičemž nejpodrobněji je pojednána architektura na panství Rožmberků. V úvodu knihy čteme stručný přehled politické historie, podaný v nedlouhých odstavcích pod samostatnými nadpisy. Stejnou klipovou techniku nalezneme opět v závěru, který jednak rekapituluje hlavní myšlenky předchozích oddílů, jednak v krajní stručnosti představuje několik hlavních kulturních a uměleckých center v sousedství českých zemí plus letmý pohled na reprezentaci polských Jagellonců.

Těžiště významu i rozsahu Kuthanovy knihy spočívá vedle kvalitního obrazového doprovodu v extenzivní excerpci publikovaných údajů, týkajících se architektury i mobilních uměleckých děl, která lze (více či méně hypoteticky, výjimečně s jistotou) uvést do souvislosti s jednotlivými donátory. Nejvíce pozornosti je věnováno architektuře, která údajně měla „vůdčí úlohu“, stejně jako Benedikt Ried osobně (s. 550–551). Naopak jen zcela okrajově si kniha všímá textilií, zlatnictví, nábytku, luxusních předmětů denní potřeby a dalších objektů tzv. uměleckého řemesla. Kuthanova metoda spočívá v popisu zjištěných souvislostí, opírajícím se o údaje z politických dějin a prosopografie. V daném rozsahu je pochopitelné, že se autor jen málo věnuje stylově kritickým analýzám a ikonografickým rozborům. Závažným problémem, který stojí před každým, kdo chce psát celkový výklad dějin umění, je totiž volba literárního žánru textu. Je těžké najít jednotící myšlenku, která by poskytla výkladu potřebnou narativní souvislost – na rozdíl od lidí mají umělecká díla své *příběhy* jen v metaforickém smyslu a *umění* jako takové je přísně vzato neuchopitelná veličina; ostatně přesvědčení o jednotné *Story of Art* je tím, co se dnes hlavně vytýká vlivné knize E. H. Gombricha z roku 1952. Pisatelé dějin české gotiky rozvíjeli ve 20. století příběh *formálního vývoje slohu*, což je nejlépe patrné na autorsky

6 Ke komplikacím periodizace dějin českého umění pozdní gotiky srov. MILENA BARTLOVÁ, *Renaissance a reformace v českých dějinách umění: problémy periodizace a výkladu*, Umění 59/2011 (v tisku).

jednotném, modernistickém konceptu Alberta Kutala. Kuthanovo pojetí je zásadně odlišné, protože jeho osnovou jsou historické jevy, nikoli autonomní pohyb uměleckých forem. Jak je patrné z názvu, zvolil za základ výkladové linie *královské dílo*, které charakterizuje *královská nota, královsky vznesený tón, kvalita a nároky na reprezentativnost, vyzářování královského majestátu* (s. 542–545, 137). Bylo inspirací veškerému dalšímu umění v zemi, což opravňuje střešový titul. Spojujícím motivem takového umění je podle autora odkaz k autoritě Karla IV. a dílu Petra Parléře, projevující se jako „nápadný tradicionalismus a historismus“ (s. 550). Nepřekvapuje, že výklad v důsledku takového pojetí vlastně metodickou osnovu postrádá. Extenzivní popisné pasáže doplňují tu a tam emfatická, věcně však prázdná hodnocení typu „výzdoba dodává kapli ráz výjimečného luxusu a exkluzivnosti“ (s. 388).

Na první pohled by se dal Kuthanův přístup chápat jako příznání hlavní role obecné historii oproti dějinám umění. Tomu ale odporuje několik rysů. Především je pro něj umělecko-historická argumentace vždy platnějším východiskem. Tak například celá představa o jagellonském historismu a neustálém hledání vzorů v lucemburské době existuje právě jen v rámci dějin umění. Autorovým východiskem je historiografie doby pozitivismu, zatímco recentní publikace najdeme citovány jen zcela výjimečně, a i to zpravidla jako zdroj chronologických a prosopografických dat. Reprodukování osnovných historických údajů má podobu vypravěčské rétoriky typu Václava Vladivoje Tomka a zejména pro třetí čtvrtinu 15. století je oživují dlouhé citáty z dobových vyprávěcích pramenů (nepochopitelně jsou citovány střídavě v moderní češtině a v archaicky působícím přepisu první poloviny 19. století). Neuplatňuje se přitom přínosný rozměr (neo)pozitivismu, který bychom mohli označit jako kritický *radikální popis*, nýbrž jde o rozšafné splývání s mluvou a intencí pramenů. V neposlední řadě se v knize setkáváme s poměrně podstatnými příklady nepochopení argumentace novější historiografie. Označit metodu Zikmunda Wintra a (pozdního) Josefa Macka za „v podstatě takovou [stejnou] cestu“ (s. 541) nesvědčí o hlubším obeznámení s problematikou. Převyprávění historek o *králi Bene* uzavírá autor míněním, že i takto slabošský král je nám dnes sympatický, protože „neoceňujeme aroganci diktátorské samovlády, nýbrž demokracii i s jejími slabinami“ (s. 22). Ve známé polemice mezi historiky umění a Josefem Petráněm z roku 1981 o úlohu osobnosti Vladislava II. v jeho vladařské reprezentaci prostřednictvím výtvarného umění Kuthan historikovo řešení odmítá. K popření konceptu státní stavovské reprezentace za nepřítomnosti krále mu přitom stačí skutečnost, že „královský majestát je všude připomínán způsobem velmi výrazným“ (s. 546). Argumenty podporující Petráňovo stanovisko s odkazy na novější výzkum české a moravské stavovské společnosti i na zahraniční

literaturu, jak jsem je uvedla při svém oživení této otázky před několika lety, přitom Kuthan přehlédl.⁷

Podobných přehlédnutí si nemůže informovaný čtenář nevsimnout častěji. Selektivnost citací nabývá v knize nepřijemného rozsahu a lze říci, že tím, že autor čtenáře neodkazuje na celé spektrum publikovaných poznatků a nepředkládá své argumenty proti některým z nich, trpí vědecká kvalita jeho díla. K autorům, z jejichž publikací cituje jen výjimečně, patří vedle autorky této úvahy (mimo jiné k tématům maleb ve svatováclavské kapli katedrály, k malbám sálu na hradě v Blatné, k portrétům Ladislava Pohrobka a obecněji k umění doby husitské) také Ivo Hlobil a Pavel Kalina (v kapitole o Riedově práci na Pražském hradě), z mezinárodních autorit Paul Crossley (k tématu vegetabilně tvarovaných žeber, jež navzdory nikoli zanedbatelné recentní literatuře Kuthan stále označuje za „suché větve“) či Ernő Marosi (ke konceptu královského centra). Cenu za nejnápadnější absenci si odnáší kniha Thomase DaCosty Kaufmanna *Court, Cloister and City* (Chicago 1996). Ani v doslovu se nedočteme o existenci velkého projektu výzkumu Jagellonského umění ve středoevropském měřítku, jež v GWZO v Lipsku vede Jiří Fajt. Důvody takových přehlédnutí lze nejspíše hledat v tom, že Kuthan nerad vede spory s jinými míněními, než jsou jeho vlastní nebo jež publikovaly kanonické autority českých dějin umění. Pokud se již sporu nelze vyhnout, většinou hledá kompromisní řešení. Je-li však vědecký charakter psaní v humanitních oborech dán mimo jiné právě reagováním na dosavadní relevantní diskurz, je to strategie neplodná.

Stejnou techniku, totiž nehledat vlastní argumenty a dávat pokud možno za pravdu oběma stranám vědeckého sporu i za cenu ztráty logiky a přesvědčivosti, nalézáme i v textech Kláry Benešové v katalogu *Královský snátek*. I zde se jako hlavní hybná síla takových strategií jeví snaha neprotiřečit kanonickým autoritám a starším publikacím. Stejně jako v Kuthanově knize se i tady vždy dává přednost uměleckohistorické argumentaci před takovou, se kterou přicházejí jiné historické obory. Například tvarování trojitého oblouku nad okny ve velkém sále domu U Kamenného zvonu je podle mého mínění spíše stopou po vložení dřevěné otopné komnaty než baldachýnu nad trůnem (ten by stál zády k oknu, nemluvě o tom, že představa kamenného trůnu v obytném domě patří spíše

7 MILENA BARTLOVÁ, *Vlastní cestou. Výtvarné umění ve službách vládařské reprezentace Jiřího z Poděbrad a českých stavů v době jagellonské*, in: Lesk královského majestátu. Pocta prof. Františka Kavkovi k nedožitým 85. narozeninám, (edd.) Lenka Bobková, Mlada Malá, Praha-Litomyšl 2005, s. 243–258.

do rekvizit filmové pohádky než do historicky pravděpodobné situace); podle autorky by nějak mohlo platit obojí zároveň (s. 65). Dílem Kláry Benešové je především celková koncepce výstavy a katalogu.⁸ Na oddíly věnované samotnému sňatku Jana s Eliškou a domu U Kamenného zvonu, kde novomanželé bydleli, navazují části týkající se rodinného a kulturně-uměleckého zázemí obou snoubenců. Závěrečnou třetinu pak tvoří zpracování dvorské kultury, zejména za Václava II., a samostatné oddíly o pokladu ze Slezské Středy a o mincovnictví za vlády Jana Lucemburského. Struktura je to docela logická, dosti naléhavý pocit zmatenosti a nepřehlednosti jí však dodává naplňování konkrétními tématy a exponáty. Autoři pracují s představou formulovanou v 70. letech, že sochařství ani malířství nejvyšších elit, tzn. ze dvora posledních Přemyslovců a jeho okolí, vůbec neexistovalo, a tudíž považují kamenné monumentální skulptury za odvozené od pečeti.⁹ Opomíjejí přitom studii Roberta Suckaleho, v níž dokazuje, že tato neexistence je zdánlivá, přičemž omyl vznikl nejen jako důsledek ztrát v následujících stoletích, ale především vinou moderních umělecko-historických předsudků (stejně ji zcela opominul i Jiří Kuthan v nedávném souhrnu dvorského umění posledních Přemyslovců).¹⁰ Zřejmě proto – takřkajíc pro jistotu – nezahrnuli do obrazu tří čtvrtin století mezi Přemyslem II. Otokarem a nástupem Karla IV. na český trůn¹¹ vůbec žádné dřevěné sochařství, a to včetně monumentálních soch, které do této doby byly vždy celkem nesporně řazeny (Madony ze Strakonic, z Rudolfova a z Rouchovan, Trůnící madony z Freistadtu/Cáhlova a z Brankovic). Není třeba řešit žádné nepříjemné spory – jenže obraz umělecké produkce je velmi neúplný a jeho výklad ztrácí logiku.

V publikaci k výstavě nalezneme více nových, dosud neznámých poznatků, než je tomu v Kuthanově syntéze, což vyplývá ze samotného žánru knihy. Především je zde v širší podobě publikován materiál z kdysi připravované monografie o domě

8 Nevyjadřuji se zde k reálné instalované výstavě, která byla z diváckého hlediska zdařilá. K tomu srov. populárně zaměřený text MILENA BARTLOVÁ, *Gotický minimal*, Art and Antiques 12/2010, s. 47–49. Nelze ale nezmínit, jak nepříjemně v luxusní publikaci působí zřejmě ledabylá redakce překladů textů katalogu, jež obsahují hrubé chyby.

9 Srov. *Umění doby posledních Přemyslovců*, (ed.) JIŘÍ KUTHAN, Roztoky u Prahy 1982.

10 ROBERT SUCKALE, *Beiträge zur Kenntnis der böhmischen Hofkunst des 13. Jahrhunderts*, Umění 51/2003, s. 78–98; srov. JIŘÍ KUTHAN, *Dvorské umění: nástup a rozkvět gotiky*, in: Přemyslovci. Budování českého státu, (edd.) Petr Sommer, Dušan Třeštík, Josef Zemlička, Praha 2009, s. 451–475.

11 Tak bychom mohli odhadnout časové meze výstavy. Název uvádí jen ústřední datum 1310, podle zahrnutých exponátů ale snad jde o rozpětí mezi ostatkovým křížem Přemysla Otakara II. (50. léta 13. století) a třicátými lety 14. století.

U Kamenného zvonu, včetně jeho malířské a sochařské výzdoby. Ta byla ohlášena jako společná kniha Kláry Benešové a Zuzany Vsetečkové na rok 2003, bohužel však nikdy nevyšla.¹² Benešová zde rovněž analyzuje fragmenty kamenného náhrobku z kostela sv. Jiří na Pražském hradě, které dosud unikaly pozornosti a zásadním způsobem proměňují obraz o umělecké tvorbě pozdní doby přemyslovské. I další spoluautoři přispěli novými zjištěními (archeologický objev velmi kvalitního rytého náhrobníku z Kutné Hory od Filipa Velímského; podrobné charakteristiky astrologických rukopisů z majetku Nicolase Cusana od Lenky Panuškové). Jiná jsou nová pouze v češtině, protože byla nedávno publikována v zahraničí (rozbor a nové datování souboru zlatnických prací z Mariensternu od Maria Winzlera, prezentace pokladu ze Slezské Středy od Jacka Witkowského, studie Vereny Kessel o rukopisu itineraria Jindřicha VII. v Itálii, zhodnocení relikvíře paže sv. Eligia z Escorialu plus celý blok příspěvků lucemburských badatelů). Produkci většiny českých historiků umění (výjimkou jsou volněji koncipovaná katalogová hesla Dany Stehlíkové) spojuje jako základní princip soustředění na detailní popis a řešení velmi speciálních atribučních otázek.

Jako vedoucí pracovního týmu a hlavní autorka výstavy napsala Benešová zhruba polovinu textů monumentálního katalogu. Vedle výše zmíněných obsáhlých katalogových hesel jsou to oddíly vyprávějící příběh královského sňatku. Stejně jako v Kuthanově případě je pro ni typické spolehnouti na kronikářskou dikci a nedostatek reflexe historiografických publikací. Benešová se pokouší zjednat si alespoň mírný odstup a má ambici zajímat se o „vizuální kontext – kulisy a scénografii, v nichž se dění odehrává (...) a sporé zmínky o uměleckých dílech“ (s. 31). Ve výsledku ale zůstává zase jen u nového převyprávění toho, čeho si všímá dobový svědek. Skutečnost, že v textech se sousloví „inscenace moci“ objevuje jen dvakrát a v uvozovkách, signalizuje, že v pozadí je stejný problém jako u Kuthana, totiž nedostatečná obeznamenost s metodickými nástroji recentní historiografie. Oba pracují stejně: počítají s tím, že historik umění studuje výtvarná díla, k nimž přímo vztahuje písemné prameny. Při nedostatečné recepci nových výkladových rámců to však oba autory vede k tomu, že jejich převyprávění dění minulosti působí, jak již zmíněno, jako by bylo ve stylu Tomkově. Odvolání na metodickou tradici vídeňské školy dějin umění a jejího mistra Maxe Dvořá-

12 Srov. stručnější publikaci KLÁRA BENEŠOVSKÁ, *The House at the Stone Bell: Royal Representation in Early-Fourteenth-Century Prague*, in: Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe. The British Archeological Association Transactions XXXII., (ed.) Zoe Opacic, Leeds 2009, s. 48–63.

ka, jež lze očekávat jako odpověď na tuto kritiku, objasňuje mnohé. Ona tradice vznikla koncem 19. století na půdě Institutu pro rakouská historická studia a její tvůrci nikdy nezdůrazňovali to, co pro ně byl přirozený a nepominutelný základ jakékoli historické práce – neustálé uplatňování kvalifikované a profesionální kritiky pramene. Že k ní patří i ohled na výkladové rámce, to můžeme – podle vlastních preferencí – považovat buď za inherentní kanonickou tradici, nebo za postmoderní inovaci, nic to však nemění na tom, že sebereflexivita výzkumu je nezbytná. Bez výkladového rámce, jenž chápe objekty dějin umění jako komunikační nástroje svého druhu a jenž s nimi pak pracuje na základě konceptů vycházejících ze sociologie vědění, nelze totiž úspěšně charakterizovat reprezentaci, která se místo toho chápe jen jako *nádherymilovnost*, vizualitu rituálu ani úlohu středověkého zobrazení jako aktivního činitele společenského dění. Obraz se v důsledku toho ahistoricky chápe jako esteticky nezaujatý objekt, který může být nanejvýš sekundárně využit (ne-li zneužit) k politické propagandě.

Presvědčení o neměnné povaze jediné správné uměleckohistorické metodologie, již je u nás petrifikovaná zjednodušená verze vídeňské školy dějin umění, je tím, co podle mého názoru charakterizuje nejen práci dvou našich renomovaných medievistů, jejichž zralými díly jsem se zde zabývala. V katalogu *Královský snátek* jsou zastoupeny i příspěvky autorů nejmladší generace, jež jsou ještě více a soustředěněji popisné. Od dnešního stavu euroamerické uměleckohistorické medievistiky odlišuje dominantní část české situace podle mého mínění dvojí. Zaprvé absence metodických nástrojů, které by umožnily používat jazyk a myšlenkové koncepty, jež se ve druhé polovině 20. století staly standardním základem humanitních oborů. Bez nich je, jak patrně z obou příkladů, prakticky nemožné aplikovat recentní metody, které s tímto základem počítají. Z čistě uměleckohistorických přístupů naléhavě postrádáme jak využití konceptu dynamického vztahu mezi centrem a periferií, tak situování památek pozdní gotiky v souřadnicích *survival* a *revival* jako významových struktur. Autory zajímají málo nebo vůbec ne také výsledky rozsáhlého kulturněhistorického bádání posledních desetiletí o dvorech, dvorské kultuře a reprezentaci statusu. Česká historiografie rovněž za poslední tři desetiletí dospěla k důležitým zjištěním, která jsou ale – prostřednictvím příspěvků tří historiček – zařazena pouze v katalogu *Královský snátek*, aniž by je však přítomní historici umění v tomtéž svazku recipovali. Naproti tomu Kuthan vůbec nepracuje s tím, co se dnes již ví o tématech, jako je role stabilizovaného utrakvistu po kompakzátech, formy a funkce stavovského systému v zemi, postavení Moravy a panování Matyáše Korvína či zapojení českých zemí do středoevropských kontextů. Umělecké dílo či obraz minulosti jsou samozřejmým základem a východiskem uměleckohistorické práce. Pro jejich úspěšný výklad v roce 2010 však nestačí metodologie z roku 1890 a stav historického poznání z roku 1980.

Druhý rys pak je spoléhání na popis a zásadní podezřívavost vůči jakýmkoli interpretacím, zejména pak vůči takovým, které by pokročily za stav rozvoje oboru zhruba v 70. letech minulého století. Důsledkem této metodické zdrženlivosti je absence otázek, které by nad materiálem obou knih kladli – vedle otázek atribuce a datace – historikové umění z jiných zemí. A věřím, že by zajímaly i širší publikum, k němuž se koneckonců obě publikace obracejí: Jak fungovaly obrazy v životě žen v dvorské společnosti, v ženském klášteře (u sv. Jiří, sv. Anežky) a jak sdílely život ovdovělé královny Elišky Rejčky? Jaká byla role Židů v Českém království a jaký vztah k nim prokazoval Karel IV., který jim na jednu stranu zřejmě zastavil korunovační šperky své choti (to je onen poklad ze Slezské Středy), a na straně druhé ve stejné době povolil měšťanům Norimberka uspořádat ve městě devastující pogrom, z čehož se hned vykoupil založením Frauenkirche. Janova vláda v České koruně byla zřejmě mezinárodně orientovaná. Dělo se tak ale jen vzhledem k Lucembursku a k Itálii, jak se to jeví na výstavě? Co znamenala v 15. století náboženská tolerance v politicky stabilizovaném Českém království jako *království dvojího lidu*? Jakou roli hrálo církevní umění v takové společnosti? Jak je to se vztahem renesance a pozdní gotiky ve středoevropských podmínkách? Existoval český humanismus i ve výtvarném umění? Proč je v knize pouze u Hasištejnských z Lobkovic zmíněna spiritualita – byly ostatní rody jiné? A jak fungovala v 15. století pozdní rytířská kultura?

Při hodnocení nadějně diplomové nebo disertační práce je pochvalou, pokud posuzovatel uvede, že spis otevírá řadu otázek, a tím se plnohodnotně vřazuje do oborového diskurzu. Pokud příliš mnoho a příliš zásadních odpovědí i položených otázek zůstanou dlužny práce, které by měly být zralým završením dlouhodobého pracovního úsilí předních osobností, mám pocit, že to už pochvala není. A netýká se to jen Kuthana a Benešovské. Česká medievistika jako obor přitom může v budoucnu očekávat ještě méně stabilní postavení, než dějiny umění obecně. Medievistika ve všech vědeckých oborech je celosvětově ohroženým druhem. Tvzení, že smyslem středověkého umění byl okázalý materiální luxus, který legitimizuje politickou moc, může lichotit mocným naší části světa, pro které má ještě ostentativní prezentace bohatství neodolatelnou přitažlivost. Neměla by ale budoucnost vědeckého oboru spočívat na jiných základech? Ostatně i ta luxusní sebeprezentace mocenského postavení byla v pozdním středověku jen viditelným potvrzením boží přízně, bez níž by společenský úspěch a bohatství nebyly možné...