

**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav pro dějiny umění**

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Doktorský studijní obor: Dějiny výtvarného umění

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

Mgr. Martina Bezoušková

**České novobarokní sochařství**  
**Czech Neo-Baroque Sculpture**

**Praha 2018**

**Školitel:** Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

## **Poděkování**

Především bych ráda poděkovala svému školiteli prof. Petru Wittlichovi za cenné rady a připomínky nejen při vedení této práce, ale i za kontinuální vědeckou oporu, kterou mi na akademické půdě poskytoval v rámci celého dosavadního studia. Dále děkuji Lucii Kölbersberger z Uměleckoprůmyslového musea v Praze za umožnění studia skicáků Celdy Kloučka a její vstřícný přístup. Stejně tak velmi děkuji Mgr. Tomáši Hylmarovi z Archivu Národní galerie v Praze za zpřístupnění fondů a pomoc při dohledávání fotografického materiálu, který výrazně obohatil základní ukázkou novobarokních realizací prezentovaných v této práci.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Podpis

.....

.....

## Abstrakt

K základním cílům předkládané disertační práce patří ozřejmění významu novobarokních tendencí a jejich zařazení do kontextu vývoje českého sochařství. Aby bylo možné lépe pochopit úlohu novobaroka vzhledem k českému prostředí, je zapotřebí nejprve projít samotný proces rehabilitace barokních hodnot, který s sebou ve druhé polovině 19. století přinesl tvořivý přístup k motivům 17. a 18. století. Docenění baroka se věnuje první část této práce, která mapuje zásadní dobové studie a pojednává o společensko-kulturních a ideových předpokladech, které vedly k rozšíření zájmu o baroko. V tomto ohledu silně zaznívá především téma pražské asanace, díky níž se z většiny sochařů stali modeléři, kteří přetvářeli novobarokní fasády nově postavených domů v komplexní výzdobné programy dynamického a dekorativního charakteru. Třetí kapitola se rovněž zabývá velmi cenným ideovým podnětem, a sice dobovými vzorníky Celdy Kloučka a Friedricha Ohmanna, které velkou měrou přispěly k rozšíření povědomí památek českého baroka jako inspiračních zdrojů pro dekorativní plastiku a štukový dekor. Na úvodní část přímo navazuje čtvrtá kapitola, jež se věnuje podnětům barokních sochařů Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa, jejichž tvorba ovlivnila mladou sochařskou generaci svou snahou o monumentalitu, směřováním k výrazu a realistickému ztvárnění. Také z toho důvodu je v této kapitole zmíněn sochař František Bílek.

Stěžejní část práce je věnována 90. letům 19. století, kdy byly novobarokní tendence nejsilnější a přinášely nejvíce příkladů v sochařské produkci. Podkapitoly této části rozvíjí pátrání po novobarokních realizacích, které byly povětšinou prezentovány buď na výstavách Krasoumné jednoty, nebo patří do odvětví dekorativní plastiky. Mezi sochaři, jejichž tvorba přinesla novobarokní tendence, patřili Vilím Amort, Josef Pekárek, Antonín Popp, František Hergessel, Quido Kocián a další.

Závěrečná kapitola této práce se snaží zároveň zhodnotit vývojový potenciál baroka a význam českého novobaroka. Naznačené vývojové analogie mají za úkol vyzdvihnout určité specifické rysy českého novobarokního sochařství v porovnání se zahraničními realizacemi a začlenit jej do širšího kontextu dobové produkce. Po textové části následuje obrazová příloha vztahující se k tématu, seznam literatury, archivních dokumentů a seznam vyobrazení.

## Abstract

One of the main goals of this thesis is to better understand Czech Neo-Baroque tendencies and their placement within the context of Czech sculpture in general. To be able to better understand the role of Neo-Baroque in this artistic branch it is important to first cover the process of Baroque's revival in Czech lands which triggered creative approach to Baroque motifs and the birth of Neo-Baroque at the end of the 19th century. This is covered in the first part of the thesis. The opening chapter mentions different perceptions of the term Neo-Baroque and how its understanding evolved from the 19th century until present. Chapter that follows elaborates on the topic of Neo-Baroque being one of the historicizing styles and discusses the cultural and ideological circumstances which led to its widespread use. The topic that strongly resonates here is the Prague urban sanitation which turned most of the sculptors into modelers who would transform Neo-Baroque facades of new buildings into complex decorative schemes. The topic in question also covers periodical swatches of Celda Klouček and Friedrich Ohmann, a very valuable ideological impulse which significantly contributed to raising awareness of the Baroque beauties of Czech provenience as an inspirational source for decorative sculpture and plaster ornament. The initial part is directly extended by the fourth chapter which focuses on stimuli raised by well-known Baroque sculptors Matyáš Bernard Braun and Ferdinand Maxmilián Brokoff whose artwork appealed to the young generation of sculptors by its monumentality, effort to form figures with expression and realistic execution. The aforementioned traits can also be found in František Bílek's work. Key part of the thesis is mainly dedicated to the 1890s when the Neo-Baroque tendencies and sculpture production peaked. Subchapters in this part of the thesis focus on searching for Neo-Baroque realizations which were often presented at expositions organized by Art Union in Prague or categorized under the decorative sculpture. Some of the sculptors were influenced by Neo-Baroque tendencies including Vilím Amort, Josef Pekárek, Antonín Popp, František Hergessel, Quido Kocián and others. The final chapter attempts to assess the development potential of Baroque and the role that Czech Neo-Baroque played in contrast to foreign production. Suggested development analogies strive to highlight specific traits of Czech Neo-Baroque sculpture and integrate it within a broader context of the production of the time. The text is followed by a relevant graphical annex, list of references and archive documents and a list of artworks.

**Klíčová slova:** sochařství, novobaroko, Celda Klouček, 19. století, Vilím Amort, Heinrich Wölfflin, pražská asanace, ornament, Krasoumná jednota

**Key words:** Sculpture, Neo-Baroque, Celda Klouček, 19th Century, Vilím Amort, Heinrich Wölfflin, Prague Sanitation, Ornament, Art Union in Prague

## Obsah

1 Úvod.....	1
2 Novobaroško – jeden z historizujících slohů 19. století a kulturní fenomén současnosti ..	3
2.1 Rehabilitace baroka na základě teoretického úsilí .....	4
2.2 Teoretická recepcce baroka v českém prostředí .....	12
3 Ideové a společensko-kulturní předpoklady vzniku a šíření novobaroška v Čechách .....	15
3.1 Vzorníky a jejich využití v okruhu Uměleckoprůmyslové školy.....	22
3.1.1 Skicáky Celdy Kloučka .....	23
3.1.2 Ohmannova historizující poloha v kompendiích.....	27
3.2 Projekt asanace a pojem malebnosti.....	29
3.2.1 Pojem malebnosti .....	33
4 Brokoff a Braun – monumentalita, realismus a exprese. Tři základní proměnné českého sochařství .....	35
4.1 Ferdinand Maxmilián Brokoff a rezonance jeho díla v sochařství 19. století.....	37
4.2 Expresivita Matyáše Bernarda Brauna .....	43
4.3 František Bílek jako „opozdilý potomek Brauna a Brokoffa“ .....	45
5 Novorenesance – Novobaroško – Secesní ornament.....	48
5.1 Cesta k novobarošního ornamentu v Kloučkově pojetí .....	49
5.1.1 Stylové přechody - modelové příklady.....	51
6 Novobaroškní proud v sochařství devadesátých let 19. století.....	55
6.1 Eklektický přístup Josefa Václava Myslbeka.....	56
6.1.1 Baroknost portrétní tvorby.....	60
6.2 Otázka rysů novobaroškního sochařství a jejich aplikace .....	61
6.3 Dekorativní sochařství.....	63
6.3.1 Štukový dekor.....	65
6.3.2 Dekorativní plastiky .....	67

6.3.3 Porovnání výzdobného programu a okolností vzniku Valterova paláce, Schierova domu a Koulovy vlastní rezidence .....	74
6.4 Volná plastika a díla prezentovaná na výstavách Krasoumné jednoty .....	77
6.5 Pomníky a jejich nerealizované návrhy .....	83
6.6 Funerální plastika .....	86
6.7 Neúspěšné soutěžní projekty .....	88
7 Vývojový potenciál baroka? Význam novobarokních tendencí pro 19. a 20. století .....	92
7.1 Barokizující vlna 30. let 20. století .....	102
8 Závěr .....	107
Přehled literatury a archivních pramenů .....	113
Obrazová příloha.....	122
Seznam vyobrazení .....	189

## Seznam použitých zkratek

- AHMP** – Archiv hl. města Prahy  
**ANG** – Archiv Národní galerie v Praze  
**K. M. Č.** – Karel Matěj Čapek-Chod  
**KRJ** – Krasoumná jednota  
**NG** – Národní galerie v Praze  
**NL** – Národní listy  
**PNP** – Památník národního písemnictví  
**SOA** – Státní oblastní archiv  
**SVU Mánes** – Spolek výtvarných umělců Mánes  
**SV** – Světozor  
**UPM** – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze  
**ZP** – Zlatá Praha  
**ZSAI** – Zprávy spolku architektů a inženýrů
- č. kat.** – katalogové číslo  
**pat.** – patinovaný  
**v.** – výška



## 1 Úvod

*„Baroko je nejvyšší stupeň bizarního, nejvyšší vrchol absurdity. Borrominiho tvorba byla bláznivá, avšak sakristie sv. Petra v pojetí Guariniho, Pozza a Marchionniho je teprve to pravé baroko.“*<sup>1</sup>

Proces rehabilitace baroka, který byl tak důležitý pro rozmach novobarokních tendencí, probíhal pozvolna. Umění 17. a 18. století bylo dlouho zesměšňováno a označováno hanlivým způsobem. Ještě v roce 1924 Benedetto Croce poznamenal: *„Umění není nikdy barokní a baroko není nikdy uměním.“*<sup>2</sup> Jeho myšlenka byla přitom sepsána v době, kdy baroko již bylo plně etablováno jako hodnotný sloh a Evropa si prošla historizující fází. Rehabilitaci baroka pomohly teoretické úvahy objevující se v průběhu druhé poloviny 19. století. Již Jacob Burckhardt či Georg Dehio naznačili, že každý sloh západoevropské umělecké oblasti probíhá vývojově od klasičnosti k baroku, a ukazovali přitom na rozdíl mezi vrcholnou a pozdní gotikou, jejíž vývoj spěje k jakési „baroknosti“. Od jejich názoru vedla jen krátká cesta k abstraktnímu systému Heinricha Wölfflina o baroku jako navracejícím se refrénu dějin umění. Cestu k uznání baroka dále otevřelo směřování Evropy ve druhé polovině 19. století, kdy v mnoha zemích vyvrcholila snaha o zesílení národní identity. Tehdy se napříč Evropou začal postupně oživovat odkaz výrazově bohatého baroka, které bylo postupně rehabilitováno, nejprve jako nástroj politické reprezentace v pojetí rakouského teoretika Alberta Ilga, dále ve Francii jako styl konvenující s požadavkem dekorativního půvabu za Napoleona III., nebo později jako styl poukazující na proměnu estetického vkusu doby v Čechách. Novobarokní tendence se tak silně proměňují v závislosti na historických a uměleckých tradicích dané země, díky čemuž můžeme v rámci Evropy vnímat dvě formy novobaroka. Jedná se o dynamickou, objemově cítěnou modelaci a klasicizující pojetí s důrazem na půvab lidského těla a citovost.

---

<sup>1</sup> Viz Francesco MILIZIA: *Dizionario delle Belle Arti*, 1797; Citace v anglickém znění: *„Baroque is the superlative of the bizarre, the excess of ridiculous. Borromini went delirious, but in the sacristy of St. Peter's Guarini, Pozzo, Marchione went baroque.“*, in: Helen HILLS: *Rethinking Baroque*, Ashgate Publishing, Ltd., 2011, 14.

<sup>2</sup> Citace v anglickém znění: *„Art is never baroque, and Baroque is never art.“*, in: HASSOLD 1946, 4.

Požadavek formy povětšinou souzněl buď s dosavadním uměleckým vývojem dané země, nebo s ideologickým záměrem, kterému novobarokní tendence měly sloužit.

I přes postupující historizující koncepty mělo české novobaroko svá specifika související s dobovým vyladěním společnosti a s aktivitou zdejších umělců. České novobaroko nebylo postaveno na tak silném teoretickém základu, ale vzešlo především z praxe. Kritici Karel Chytil nebo K. B. Mádl sice svými teoretickými úvahami přispěli k rozšíření kladného hodnocení baroka, nicméně převážně revidovali dosavadní umělecký vývoj a hodnotili práce svých současníků. O poznání zásadnější úlohu v propagování barokních hodnot měly dobové vzorníky Celdy Kloučka a Friedricha Ohmanna, dvou učitelů, kteří kolem sebe shromáždřovali okruh žáků z Uměleckoprůmyslové školy. Právě jejich činnost zřejmě položila základ stylového vývoje v českém umění závěru 19. století.

Význam novobarokních tendencí nemůže být hodnocen pouze z jednoho úhlu pohledu. Spojení barokních reminiscencí s přístupem Josefa Václava Myslbeka vneslo do českého moderního sochařství eklektický ráz a navedlo mladou generaci sochařů k zájmu o národní odkaz i prosazení intimní citovosti. České prostředí se jen těžko vzdávalo výrazovosti a chuti experimentovat po vzoru zahraniční produkce, díky čemuž měly myslbekovské lekce omezenou časovou platnost.

Ačkoliv novobaroko znamenalo jen krátkou epizodu v rámci vývoje českého sochařství, poznamenalo hlouběji právě generaci Myslbekových žáků v 90. letech 19. století. Novobarokní exploze dekorativních plastik byla navíc usnadněna projektem pražské asanace a s tím souvisejícím požadavkem malebnosti, kdy se v důsledku zachování rázu Prahy přistupovalo k volbě novobarokních fasád.

Z výše uvedeného vyplývá, že tato práce bude oscilovat mezi dvěma hlavními otázkami. Jakým způsobem se nově doceněné baroko stávalo v očích mladé sochařské generace nadčasovým stylem? A jaké místo v kontextu českého sochařství zaujímá novobaroko, které zejména u volné plastiky není snadné stylově vymezit? Při snaze o zhodnocení vývojového potenciálu českého novobaroka je takřka nemožné se vyhnout problému časového ukotvení, typologie plastik a terminologie. Docházelo rovněž ke značnému kolísání kvality děl, což je patrné zejména v dekorativní plastice. Představené příklady v rámci této práce budou sloužit jako modelové příklady pro podchycení dílčích stylových nuancí, které by mohly vést k vysledování svěbytných rysů české novobarokní produkce, pokud tak bude možné učinit.

## 2 Novobaročko – jeden z historizujících slohů 19. století a kulturní fenomén současnosti

V posledních letech dochází v kunsthistorických kruzích k živému revidování novobaročnických forem, ať už v případě, že vnímáme novobaročko jako jeden z mnoha historizujících slohů závěru 19. století, nebo mnohem šířeji jako kulturní fenomén zastupující určitý typ znázornění, který lze spatřit v různých modifikacích v jakémkoliv historickém období až po současnost. Novobaročko tak nemusí být nezbytně spojováno pouze se závěrem 19. století, ale může být pojímáno daleko širším způsobem, a to jak po stránce obsahové, tak v rámci časového vymezení.<sup>3</sup>

Zatímco v evropském prostředí novobaročko tradičně vnímáme jako jeden z mnoha historizujících slohů konce 19. století, současní američtí badatelé Omar Calabrese, Gregg Lambert či William Egginton naopak shledávají novobaročko jakýmsi začátkem nového kulturního smýšlení a směřování společnosti v obecném slova smyslu. Pro vizionářské teoretiky 20. a 21. století se novobaročko stalo zástupcem opětovného baročnického návratu a zároveň celosvětovým fenoménem. Toto myšlenkové směřování vychází především z díla filozofa Michela Foucaulta, který se zabýval momenty zlomů a zhodnotil nové typy prostorového znázornění, výrazových možností a výměnu rolí mezi divákem a subjektem v obrazu *Las Meninas* (1656) od španělského baročnického malíře Diega Velázqueze. Jeho způsob uvažování s sebou přinesl další vlnu otázek, která oslovila mladší generaci amerických autorů a stala se kritickým nástrojem pro pochopení novobaročka v postmoderní době.

Gregg Lambert a William Egginton pod dojmem z četby Foucaulta nacházejí těsné napojení novobaročka na západní smýšlení, jež má své specifické rysy a jež je přítomno ve všech kulturních projevech. Oba autoři nakonec docházejí k názoru, že baroko je v podstatě programovým refrénem západní kultury překračujícím časové i geografické hranice, který se silně naposledy projevil v 80. letech 20. století. Zatímco Gregg Lambert zůstává s tímto

---

<sup>3</sup> Po roce 2000 vznikaly i výstavní projekty, které ukazují, že novobaročko je živé téma. *Ultra Baroque! Aspects of Post Latin American Art*, San Diego, Kalifornie 2000; *Barrocos y Neobarrocos: El infierno de lo bello*, Salamanca 2005; *Neobaroque*, Byblos Art gallery Verona 2005; *Chaos and Revelry: Neo-baroque and Camp Aesthetics*, Counihan Gallery, Brunswick 2008.

tvrzením ve střídmé sféře, William Egginton dokonce prohlašuje, že baroko je konečným stádiem veškerého umění.

Z aktuálních teorií stojí za zmínku Angela Ndalianis, pro níž novobaroko spojuje vizuální podněty s textualitou a aktivní účastí obecnostva, což v určitých ohledech lze sledovat analogicky k dynamismu barokní formy 17. století. Podle Ndalianis je v současnosti tento novobarokní dynamismus vyjádřen odlišnými způsoby, než tomu bylo v 17. století, a to za pomoci technologických a kulturních snah, nicméně strategie smyslového zážitku zůstává stále stejná. Mění se „modus operandi“ (barokní opulentní výzdoba je vyměněna za média), ale struktura působení na diváka je identická a neakceptuje žádné limity a rámce.<sup>4</sup>

Byť nastíněné výstřední příklady novobarokního vnímání jsou značně odlišné, ne vždy skutečně podložené hlubší teorií, podávají dobrý rámec novobarokní problematiky a jejího vymezení. Ať se zamýšlíme nad evropským novobarokem 19. století nebo pojem vnímáme širěji, docházíme vždy ke snaze o zodpovězení základního problému. Co je novobaroko? Je novobaroko nutným vyústěním barokních tendencí a vyznačuje se prvkem návratu, nebo zastupuje samostatný kulturní fenomén, který vyrostl z potřeb společnosti? Ať už hovoříme o 19. století, nebo o potřebách současné doby. Zatímco otázky tohoto typu jsou při hodnocení novobarokních tendencí nasnadě, nepřinášejí zmínění američtí teoretikové správné odpovědi k uchopení problematiky této disertační práce. Pro analyzování a pochopení jistých specifík českého novobarokního sochařství je třeba začít od počátků, kdy baroko začalo být všeobecně přijímáno jako umělecky hodnotný sloh, neboť opětné ocenění baroka v 19. století velkou měrou pomohlo k popularitě novobarokních uměleckých tendencí.

## 2.1 Rehabilitace baroka na základě teoretického úsilí

Ve druhé polovině 19. století vrcholilo v mnoha evropských zemích hledání národní identity a takřka po celé století si architekti pokládali zásadní otázku: „*V jakém stylu máme stavět?*“ (Heinrich Hübsch, 1828). Toto dilema s sebou přineslo postupnou rehabilitaci starších slohů, které se prolínaly a mísily podle typu stavební zakázky, požadavku objednavatelů, zkušeností architektů, ale také podle míry teoretického uznání daného období. Právě silná pluralita historizujících stylů byla později kritizována a způsobila

---

<sup>4</sup> Autorka uvádí jako příklad Time Square v NYC, a to jak po stránce vizuální, tak strukturální, in: NDALIANIS 2008, 267; Srov. s KLEIN 2004.

odsouzení historismů jako netvůrčího – reakčního období. Nejvíce kritizována byla v tomto ohledu architektura, v níž byly stylové přechody nejznatelnější. V současné době uvažujeme přesně naopak a řídíme se objasňováním ideových předpokladů a zasazením do dobového kontextu: „Každé umělecké dílo je svébytné, má však také své druživé principy. To tkví v kořeni vztahu k určitému úseku skutečnosti a z tohoto světozorného postoje tvoří pak řady. Také každý sloh je svébytný v duchu i tvaru a nemůže a nesmí tedy být měřen ničím jiným než kritérii, která obsahuje sám v sobě.“<sup>5</sup> Stylové návraty v druhé polovině 19. století hodnotíme s ohledem na společenský diktát doby jako předzvěst blížící se kulturní, společenské a zejména umělecké změny, která vyústila na přelomu 19. a 20. století.

Jak již bylo uvedeno, rozkvět novobarokních tendencí souvisel zprvu s teoretickou rehabilitací baroka 17. a 18. století jako umělecky hodnotného a nosného slohu. V první polovině 19. století se švýcarský historik Jacob Burckhardt vyjadřoval o baroku jako o „zdivočelé renesanci“ a profesor Franz Kugler kritizoval fantaskní svévoli barokních architektů, kteří se podle jeho názoru sice nemohli vymanit z ducha doby v hegelovském pojetí, ale jednalo se údajně o jeho zvrácenou část.<sup>6</sup> Baroko bylo obecně považováno za chaotickou a bujnou formu, která postrádá řád klasicismu, smyslový nadhled romantismu nebo společenské vědomí realismu. O to zajímavější skutečností je, že v roce 1857 malíř Eugène Delacroix poznamenal do svého deníku, že barokní umění má skvělé hodnoty, které chybí klasickému umění antickému.<sup>7</sup> Všeobecné uznání baroka nicméně leželo na bedrech teoretiků.

Už Burckhardt otevřel cestu k uznání barokních kvalit na základě jednoduchého dělení. Rozlišil organický styl (vyskytující se zejména v řecké architektuře i v severofrancouzské klasické gotice a také barokní architektuře) a prostorový styl, který je v jeho pojetí stylem odeznívání (románský, italsky-gotický, renesanční sloh). Právě toto oddělení, byť subjektivně založené na geografických stylových odlišnostech a aplikované pouze v rámci architektury, označilo baroko jako organický, a tudíž vývoje schopný styl. Jeho myšlenky následně ovlivnily Heinricha Wölfflina, Burckhardtova žáka, jehož zkoumání stylového vývoje dovršilo snahu o očištění barokních hodnot v 80. a 90. letech 19. století.

---

<sup>5</sup> VACKOVÁ 1993, 19, 20.

<sup>6</sup> Viz Franz KUGLER: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1842.

<sup>7</sup> DELACROIX 1896, 254 f.

Negativní vnímání baroka se podařilo prolomit až ve druhé polovině 19. století. Již v roce 1883 se anonymní recenzent publikace Georga Niemanna o vídeňském baroku osmělil baroko doporučit ke studiu a možnému následování: „*I kdybychom naprosto zatratili všechny libovolné a bezkarakterní výstřelky této architektury, všechny poklesky a hříchy proti zdravému vkusu dnešnímu, zbydou přednosti, jimiž architektura našich dnů ne vždy se může honositi.*“<sup>8</sup> Mnohem přesvědčivější uznání baroka vzešlo z pera německého historika architektury Corneliuse Gurlitta (1850-1938), který v roce 1887 vydal knihu *Geschichte des Brockstiles in Italien* (1887), v níž se snažil vysvětlit barokní úkaz v architektuře jako zákonitou reakci na přílišné prosazování palladianismu v prostředí pařížské Akademie, která diktovala dobový vkus.<sup>9</sup> Aby Gurlitt podpořil svou teorii, definoval baroko jako sloh, „*který vycházel z antikizující základny a vědomě upravoval tuhle formu...*“<sup>10</sup> Ačkoliv mohly mít Gurlittovy myšlenky pro rehabilitaci baroka zcela zásadní vliv, v českém prostředí mělo platnost spíše jeho smýšlení o malebnosti v období pražské asanace. Nedokázal se totiž zcela zbavit estetických předsudků a německé hrdosti. Gurlitt například tvrdil, že tvůrci podílející se na vzniku principů barokní architektury byli pouze německého původu a rovněž Santiniho gotizující baroko považoval za jednoznačnou manifestaci německých uměleckých kořenů v Čechách. Gurlittova práce se nevěnovala vylíčení vývojového potenciálu baroka, ale spíše čtenáře seznamovala s dílem barokních architektů. V roce 1889 následovalo vydání knihy *Geschichte des Barokstils und des Rococo in Deutschland* od stejného autora.

Podobným způsobem přispěly ve střední Evropě k rehabilitaci baroka také teorie rakouského historika umění Alberta Ilga (1847-1896), který ve svém díle *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunststepistel* (1880) vyzdvihl baroko pro jeho nábožensko-politický obsah a dal jej za vzor svým současníkům – architektům.<sup>11</sup> Podle myšlenek Ilga byla doba baroka připomínkou slávy habsburské dynastie a rakouský národ by si měl znovu oživit ony slavné časy, stejně jako to podle něj dávno pochopili Francouzi, kteří na tradicích založili podstatu svých uměleckých projevů. Zmínění francouzského příkladu pomohlo Ilgovi nejen ke zdůraznění domácí tradice, ale též znamenalo jakousi reakci na probuzení národních škol.

---

<sup>8</sup> nn: Barok-Bauten Wiens (rec.), in: Zprávy Spolku architektů a inženýrů v Království českém XVIII, č. 2., 1883, 141.

<sup>9</sup> VYBÍRAL 2013, 39.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> ILG 1880; česky *Budoucnost barokního stylu*, napsáno pod pseudonymem Bernini ml.

Baroko tak mohlo v očích Ilga velmi dobře posloužit k vyzdvižení rakouských kořenů jako protiváhy německé renesance, českých sbírek na stavbu Národního divadla i vznikajícího sepětí středoevropských zemí s uměním Francie. Jeho myšlenky měly jednoznačně ráz manifestu.

Myšlenky Gurlitta a Ilga tvořily vhodný základ k uznání barokních hodnot, na něž navázal především Heinrich Wölfflin (1864-1945) svou snahou o vystižení stylových principů. Wölfflin poprvé hlouběji přemýšlel o baroku nejen jako o stylu jedné epochy, ale také jako o nadčasovém principu prosazujícím se v pozdních fázích různých stylů napříč uměleckým vývojem, čímž v obecné rovině vyzdvihl umělecké rysy poukazující na proměnu estetického vkusu doby. Nejpodstatnější charakteristiku barokního principu vtělil Wölfflin do představy vracejících se forem, které se podle jeho názoru uplatnily ve všech stylových epochách západního umění a opakují se v jednotlivých fázích až s pravidelnou periodicitou: „*Klasika a barok neexistují jen v novějším umění a nejen v antické architektuře, nýbrž také na tak odlehle půdě, jako je gotika.*“<sup>12</sup> V rámci svých spisů Wölfflin postupně vytyčil moment zlomu, přerodu mezi doznívající manýristickou tradicí a vznikajícím barokem, čímž stanovil jeho základní rysy, za něž považoval například malířskost, atektoničnost, malebnost, dekorativní nadbytek, „impresionistickou“ ornamentiku a otevřenou naturalistickou formu, pohyb i mohutnost. Na základě stanovení těchto rysů Wölfflin objevil v baroku stylový princip. Stalo se tak již v jeho dizertaci o psychologii architektury s názvem *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886). Svou teorii Wölfflin dále rozpracoval ve svém habilitačním spisu *Renaissance und Barock* (1888), kde popsal zrod baroka jako „*přechod od přísnosti k volnosti a malířskosti*“, *od zformovaného k beztvaremu.*“<sup>13</sup>

Jak naznačuje výše zmíněná citace, jádro Wölfflinových teorií spočívá ve vytyčení protikladných formálních znaků tak, aby od sebe odlišil jednotlivé stylové módy pomocí pojmů. Wölfflin své myšlenky ohledně vymezení baroka rozvinul do systematictější podoby v práci *Základní pojmy dějin umění*, jež byla vydána v roce 1915. Zde představil své finální protiklady – charakteristiky umění s klasickým a neklasickým základem napříč epochami.

Kategorie, které Wölfflin představil, jsou silně zjednodušené a nezastupují absolutní hodnoty obou uměleckých tendencí. Zmíněný systém mu ovšem umožnil dospět

---

<sup>12</sup> VYBÍRAL (pozn. 9), 67.

<sup>13</sup> WÖLFFLIN 1967, 1.

ke značně obecné charakteristice barokního tvoření, které jako by bylo nadřazeno stylu a nesouviselo s časovým vymezením: „*I v tektonickém umění je dojem stálosti nahrazen dojemem proměny; i v tektonickém umění musí forma dýchat. To je základ baroka.*“<sup>14</sup>

Wölfflinův systém dělení do kategorií je hodně obecný až abstraktní, z toho důvodu jej můžeme na první pohled snadno aplikovat nejen napříč epochami, ale rovněž v uměleckých odvětvích, jak sám Wölfflin zamýšlel. Snaha o aplikaci na sochařství 1. pol. 19. století (zastupující kategorii „klasické“) a umění 2. pol. 19. století (pro kategorii „neklasické“) uvedená níže ukazuje, že se zdaleka nejedná o přímý a všezahrnující přístup.

- Lineární (kreslířský) styl vs. malířskost – Pro sochařství můžeme tuto kategorii vztáhnout na hru s konturami a uzavřeností nebo volností objemu. Jednotlivé figury v sousoší mohou být více artikulované a oddělené od sebe, nebo naopak spjaté navzájem do sebe s překrývající se kompozicí a volnějším začleněním do prostoru. Tuto dvojici protipólů je také možné vztáhnout na druh percepce uměleckého díla. Zatímco u hladkých kontur máme nutkání dílo cítit hmatem, u dynamické rozevláté kompozice s volným objemem je primární zraková percepce.

- Plocha vs. hloubka – Antitetické znaky jsou evidentně určené pro malbu, i přesto je lze při volnějším výkladu aplikovat na sochařství. V reliéfu lze využít plošnosti, nebo naopak zdůraznit prostor plastickou modelací. U volné sochy lze prostorovosti docílit využitím mnohapohledovosti, diagonál a postav rozmístěných v několika plánech. Zde nastává problém už u samotného Matyáše Bernarda Brauna, který sochy většinou koncipoval zejména pro čelní pohled, byť spadá podle Wölfflina do „hloubkového baroka“. Podobně se dle mého názoru týká této kategorie také zraková percepce těchto kategorií, jelikož kompozice mnohapohledové dynamické sochy nutí diváka dílo obcházet a vnímat z více úhlů pohledu.

- Zavřená forma (tektonická) – Při komponování díla dochází spíše na kontrasty mezi horizontálami a vertikálami, díky čemuž sochy působí staticky a uzavřeně.

---

<sup>14</sup> Citace v původní verzi: „*Even in tectonic art, nothing is to settle into tangible lines and surfaces; even in tectonic art, the impression of permanence is to be supplanted by the impression of change; even in tectonic art, form must breathe. That is, apart from all expressional differences, the basic notion of the baroque.*“ in: WÖLFFLIN 1950, 65.

Jedná se o postavy stojící jako solitér, které svým zpracováním (ať už po formální nebo výrazové stránce) navozující jen minimální, či žádný přímý kontakt s divákem.

vs.

- Otevřená forma (atektonická) – Postavy jsou rozpořehované, mají široká gesta, kompozice je oživena diagonálními liniemi a divák se mnohem jednodušeji ocitá v prostoru sochy, je do určité míry její součástí.

- Mnohost vs. jednota formy = Kategorii můžeme příkladem přepsat na renesanční aditivnost vs. jednotný barokní umělecký celek. Při snaze o aplikování v sochařství 1. a 2. poloviny 19. století není snadné najít odpovídající příklady. Spíše se nabízí propojení s následujícími protipóly jasnost vs. nejasnost, respektive definice by zůstala obdobná.

- Jasnost vs. nejasnost – Jasnost zastupuje izolovanost figur a přehlednost kompozice. Klasickým příkladem by mohly být izolované figury Václava Levého nebo raná tvorba Myslbeka. Naopak nejasnost může být vnímána jako chaotičnost kompozice a využití vícerych postav k účinku na diváka, přičemž bez identifikování a pochopení všech částí celku působí dílo často nečitelně. Je však více než evidentní, že tato kategorie souvisí v sochařství spíše s typem zakázky veřejného pomníku. Zatímco v první polovině 19. století byl koncept pomníku založen na detailním portrétním zobrazení jednotlivce, ve druhé polovině už se sochaři dostali k velkolepým sochařským zakázkám do veřejného prostranství a vznikaly utopické, nikdy neuskutečněné projekty s množstvím postav. Podobným případem spadajícím do této kategorie by mohla být situace v dekorativní plastice a bohatosti výzdobných programů v 1. a 2. polovině 19. století.

Wölfflinovské dvojice znaků jednoznačně nestačí k prokázání baroknosti, jelikož nepokrývají celou šíři tvarových možností a vztahují se pouze k vybraným příkladům klasické renesance a extrémního, tvarově bohatého baroka. Wölfflinovy protiklady jsou navíc evidentně vyňaty z odvětví malířství, při snaze o jejich aplikaci na architekturu či sochařství je však třeba užít volnější výklad pojmů samotných. Pokud se jedná o základní pojmy, pak by zvolené kategorie měly být použitelné ve všech uměleckých odvětvích. Poté

by se ovšem z Wölfflina systému stal ještě abstraktnější teoretický systém, čímž se točíme v kruhu stále stejného problému, z něhož nelze vystoupit.

I přesto, že nalezení barokního principu napříč epochami podle Wölfflinových teorií se zdá být poměrně snadné a lákavé, musíme brát v úvahu další proměnnou, kterou Wölfflin opomněl, a sice lokální vývoj, který s sebou přináší stylové odlišnosti v uměleckém projevu. Po jeho začlenění do systému se Wölfflinův přístup rozpadá, neboť při výběru a zformování námětu se projeví napětí mezi uměleckou konvencí, stylizací a realismem, které si každá doba a každá oblast řešila podle svého.

Wölfflinovy teorie byly s odstupem času samozřejmě stále více podrobovány kritickému zhodnocení. Erwin Panofsky ve své studii *What is Baroque?* zmínil časovou nedůslednost Wölfflina pojetí, který pro potřeby své teorie studoval renesanci (pozdní 15. a rané 16. století) a baroko (17. století), nicméně vynechal období od roku 1520 až po počátek 17. století, což se podle Panofského jeví zcela zásadním nedostatkem znemožňujícím komplexní pochopení polarit renesance vs. baroko.

Je třeba dodat, že Wölfflinovy poměrně abstraktní teoretické úvahy prezentované ve studiích *Renaissance und Barock* (1888) a *Die Klasische Kunst* (1898)<sup>15</sup> měly v českém prostředí svou odezvu a pomohly zde započít predilekci baroka jako umělecky hodnotného slohu s autonomním stylovým principem. Wölfflinovy myšlenky byly v Čechách přebírány a později rozvíjeny zejména Vojtěchem Birnbaumem, který pokračoval v úsilí o zbavení baroka negativního hodnocení a zároveň jej po vzoru Wölfflina označil za vracející se fenomén.<sup>16</sup> Podle Birnbaumova názoru umělci přirozeně přecházejí po vrcholné fázi stylu ke zdůraznění svého uměleckého projevu a zakládají jej více než na tektonických zákonitostech (v architektuře) nebo na znalosti přírody (v malířství a sochařství) právě na vlastní umělecké invenci a hravosti.<sup>17</sup> Jejich projev v pozdní fázi stylu je tak podle Birnbauma vždy determinován uměleckým působením na diváka a je tedy barokní.

Ať tak či onak, Wölfflinovy protikladné pojmy předznačují módu párových dvojic, která se stala populárním metodologickým přístupem ve 20. a 30. letech 20. století. Tehdy byly antitetické dvojice využívány jako konstanty k objasnění zlomů mezi jednotlivými stylovými rovinami. Na Heinricha Wölfflina navázala v tomto ohledu koncepce

---

<sup>15</sup> Wölfflinovo dílo *Klasické umění* vyšlo později v roce 1912 v českém překladu.

<sup>16</sup> Vojtěch Birnbaum vydal studii *Barokní princip v dějinách architektury* (1924).

<sup>17</sup> MURÁR 2017.

metodických škol (Rieglův pojem haptický – optický; Dvořákovy typy světonázoru – idealismus vs. realismus) a v souvislosti s barokem lze také zmínit hodnoty plastičnosti a prostorovosti teoretika Alberta Ericha, který se věnoval ve 20. letech výzkumu barokní plastiky. Dokonce Aby Warburg reagoval na módu párových dvojic, zajímala jej ale především přechodná stadia než konkrétní protipóly, což je patrné v jeho pojetí stylu. Warburg například tvrdil, že vše má dvě strany mince, holandské a italské baroko se od sebe liší a přesto mají základ společný.<sup>18</sup>

Do ozřejmění kvalit barokního umění svým způsobem zasáhl také Alois Riegl (1858-1905), jehož pojem *Kunstwollen* měl nemalý vliv na smýšlení jeho současníků i následovníků. Koncept *Kunstwollen* můžeme chápat jako důležitou součást, která se objevuje v díle samotném a zároveň zakládá podnět k jeho vytvoření. Objevuje se však i mimo něj, což nám umožňuje dílo poznat a začlenit do širšího kontextu.<sup>19</sup>

Na Rieglovo umělecké chtění navázal duchovní přístup Maxe Dvořáka, v němž se ještě více odpoutal od formalistních hledisek Wölfflina a věnoval se zhodnocení přechodu mezi renesancí a barokem. V nedokončené univerzitní přednášce z roku 1921 o umění Berniniho a vzniku barokního umění v Římě je naznačeno Dvořákovo stanovisko, že vyslovený subjektivismus manýristického období autor nepokládá za hlavní znak barokní doby. Období manýrismu není podle Dvořáka pouhým předstupněm baroka, neboť základy baroka jsou protikladné principům manýrismu. Dvořák své teorie založil hlavně na umění malířském, popřípadě sochařském, ale nevěnoval se příliš architektuře.

Myšlenkami Dvořáka se dostáváme do první třetiny 20. století, kdy se novobarokní tendence již dávno „přetavily“ v secesní ornament a nejsou důležité pro potřeby této práce, která má ambice zkoumat příčiny a podstatu novobarokního sochařství na konci 19. století. I přesto považuji za důležité zmínit, že teoretický zájem o baroko nevymizel ani po přelomu století a věnovali se mu další autoři, kteří vesměs vycházeli z myšlenek Heinricha Wölfflina nebo Aloise Riegla. Rieglovy teorie například ve 30. letech rozpracoval také Hans Sedlmayr, který vycházel z teorie Rieglova *Kunstwollen* a chápal jej jako vnitřní podstatu díla formovanou vnějšími vlivy.

---

<sup>18</sup> JOHNSON 2012, 171-173.

<sup>19</sup> VACKOVÁ (pozn. 5) 18, 79, 105, 117.

## 2.2 Teoretická recepcce baroka v českém prostředí

Ačkoli byla barokní tradice v českém prostředí velmi silná a objevovala se ještě v sochařství 18. století, baroko se už v následujícím století stalo pro teoretiky slohem postrádajícím výraznější estetické kvality, jak dokládá citace z první syntézy dějin českého výtvarného umění, kterou sepsal Karel Vladislav Zap: „*Základní formy každého stavení, ba každé části jeho tak se překrcovaly, že v nich není ani jedné přímé čáry viděti, a všecko se ověšovalo a přiodívalo takovým množstvím malicherných a nevkusných ozdůbek, že tehdejší stavby zcela přirovnávati se dají k ohromným kadeřavým parukám a mašličkami ozdobeným copům, jaké tehdáž silně opanovaly všechny hlavy módního světa.*“<sup>20</sup> Z této citace pramení negativně míněné označení baroka jako copového slohu, které mělo poukázat na nadbytek přebujelého ornamentu a honosné výzdoby. Baroko bylo zkrátka posuzováno měřítky klasického kánonu a tedy shledáváno jako úpadkový, nestylový projev: „*Jaký to rozdíl mezi čistou renaissancí a takovým parukovým útvarem, který všem zásadám pravé krásy nestydatě se vysmívá a podnes ještě svými zmrzačenými údy na nás se ošklebuje.*“<sup>21</sup>

Zajímavostí zůstává, že zatímco Zap opovrhoval barokem, uznával na druhé straně kouzlo mnohostranného historismu. Z barokní přebujelosti vyzdvihl Zap pouze uměleckou hodnotu sochařské galerie na Karlově mostě. Nakonec zvítězil empirický přístup některých historiků umění, kteří nemohli této architektuře upřít určité kvality.

Pozitivní obhajoby baroka se v Čechách ujal Karel Chytil (1857-1934), zakladatel a kustod Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, kde v roce 1895 pronesl přednášku s názvem *O stavební činnosti v Praze v době baroku*, v níž chronologickým způsobem shrnul významné stavby a architektury doby baroka v Čechách. Chytil se stejně jako Wölfflin snažil nejprve poukázat na specifika barokní architektury a vymezit její znaky, které dále podrobil zhodnocení a začlenění do širšího kontextu dějin architektury na našem území. Styl podle Chytila charakterizují groteskní tvary, libovůle, fantasknost, enormní rozměry a divoký, plýtvavý ornament s hrubými detaily. Karel Chytil sice k celé problematice přistupoval hodně instinktivně a výklad neměl podložený hlubším vědeckým systémem, avšak velkou měrou se podílel na probuzení národních idejí skrze barokní hodnoty. Zčásti totiž navázal také na Ilga, když označil období po třicetileté válce za jedno

---

<sup>20</sup> Heslo Čechy, in: RIEGER 1862, 447.

<sup>21</sup> ZAP 1863, 464.

z nejvýznamnějších, co se týká stavebních počínů v dějinách hlavního města Prahy, a ryzí barokní architekturu dal za vzor svým současníkům – tvůrcům: „*Můžeme patřit do budoucnosti s pravou nadějí, že příštím stoletím docelí se v obraz tak jednotný a harmonický, rozmanitý a malebný, jako byla Praha barokní.*“<sup>22</sup> O to zajímavější skutečností je, že Chytil sice propagoval baroko jako nacionální sloh, o poznání rezervovanější, až spíše negativní postoj však zaujal k historismu 19. století: „*A když probráno vše, došlo se přirozeně také k baroku, a heslo baroko, baroko pražské, baroko moderní, ozývá se hlasitě.*“<sup>23</sup> Chytil vnímal stylový pluralismus jako mechanické střídání jednotlivých modů, který byl vzdálený poznání jejich souvislosti s politickými, náboženskými nebo obecně kulturními postoji, jak poznamenal ve své knize Jindřich Vybíral.<sup>24</sup>

Propracovanější stylové analýzy architektury předvedl až K. B. Mádl (1859-1932), učitel na Uměleckoprůmyslové škole a kolega Friedricha Ohmanna, který v roce 1897 zveřejnil *studii o vile Amerika* K. I. Dientzenhofera, v níž mimo jiné poukázal na francouzské analogie k této stavbě, a publikace svého kolegy Ohmanna opatřil úvodními komentáři a doprovodnými informacemi. Na rozdíl od Chytila tedy lépe a aktivněji reflektoval soudobé architektonické dění. K. B. Mádl také často přispíval do dobových periodik, zejména Národních listů, kde rozebíral dílo svého kolegy Celdy Kloučka a novobarokní umělecké přístupy jiných autorů.

Ačkoliv existuje poměrně velké množství pozitivních komentářů k baroknímu umění v českém prostředí, zhodnocení jejich dopadů na aktivní sochaře je jednoznačně problematické. Myšlenky Gurlitta a Ilga byly příliš nacionálně orientované, v zásadě šovinistické a upírající invenci umění české provenience, z toho důvodu se zdejší teoretici mohli lépe opřít o abstraktní systém Heinricha Wölfflina, jenž se systematicky zabýval barokem jako autonomním stylovým principem. Úvahy českých teoretiků bohužel nepřinesly dle mého názoru dostatečné podněty, z nichž by mohli sochaři těžit. Většina prací českých badatelů se totiž zabývá výhradně barokní architekturou, sochařství je následně zhodnocováno až v komentářích samotných sochařů. Domnívám se, že v Čechách hrály důležitou roli pro rozvoj novobarokních tendencí vzorníky vydávané Janem Zeyerem,

---

<sup>22</sup> CHYTIL 1895, 75.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> VYBÍRAL (pozn. 9).

Friedrichem Ohmannem a Celdou Kloučkem jako materiál vycházející velkou měrou z domácí tradice výrazově bohatého českého baroka. A možná z důvodu chybějícího teoretického zaštitění, které by bylo šité na míru českému prostředí, procházejí novobarokní tendence u nás odlišným vývojem. Jejich vyznění je v zásadě apolitické, vzrostlé z domácí tradice okořeněné realismem.

### 3 Ideové a společensko-kulturní předpoklady vzniku a šíření novobaroka v Čechách

Závěr dlouhého století byl charakteristický sklonem k historismu a uplatňováním různých stylů minulých epoch podle typu architektury, nároků stavitele a rovněž podle dobové módy. Cesta ke hledání dobou uznávaného výrazu nebyla přímočará a z větší části souvisela s národním uvědoměním, které od 1. poloviny 19. století ovládalo Evropu. Romantismus nejprve odklidil klasický aparát a architektura, která udávala hlavní tón, se přimkla ke středověku, aby v historické retrospektivě, již plně propadla, vystřídala všechny historické slohy v jejich vývojovém pořadí až po baroko. Barokní revival se v českém prostředí nejprve projevil v 60. letech 19. století v kombinaci s rokokovou jemností při výzdobě interiérů a následně znovu oslovil umělce na konci 80. let 19. století. V obou zmíněných vlnách přicházely podněty k rehabilitaci baroka ze zahraničí, a to převážně z Francie, Německa a Rakouska. Otázkou však stále zůstává, do jaké míry tyto zahraniční vlivy skutečně zapůsobily na české novobaroko. Pro sochařství byla obecně inspiračním zdrojem Paříž druhého císařství, kde velmi rychle vzrostl zájem o naturalismus, citovou až intimní polohu tvorby a dekorativnost, která českému prostředí nebyla tak blízká. Vlivy ze všech jmenovaných zemí byly navíc v klasicizujícím ladění, neboť měly silně zakotvené dědictví Říše římské. České země v té době podlehly dobové nacionálně orientované vlně, která zasáhla Evropu a poslední třetina 19. století je charakteristická snahou o vytvoření jakéhosi národního programu, na jehož základě se v našem prostředí zvětšovala přecitlivělá reakce na produkci děl německé a rakouské provenience. Národní uvědomění mělo být nejprve posíleno nalezením ikonických postav, ať již mezi historickými legendami, tak samozřejmě i mezi žijícími umělci. Ikonickou postavou pro sochařství byl zvolen Josef Václav Myslbek, tvůrčí eklektik, jehož tvorba vyrostla z dosavadních podnětů a ukázala mladé generaci mimo jiné také úctu k domácímu českému baroku, které se následně stalo určujícím faktorem kvality, byť zde byly postupně vystřídány všechny slohy, které měly nějakým způsobem návaznost na domácí tradici.

Pro rehabilitaci baroka byly důležité výstavy v 90. letech 19. století poukazující nejen na zprůměrnění českých zemí, ale také na dosavadní umělecký vývoj a tradice českého národa. Díky těmto velkým výstavním projektům se návštěvníci mohli seznámit s tradicí českého baroka i s novobarokními prvky. Již na Zemské jubilejní výstavě v roce

1891<sup>25</sup>, která patřila k organizačně nejnáročnějším projektům české architektury té doby a znamenala ohlédnutí za výtvarnými hodnotami celého století, prezentoval Celda Klouček veřejnosti své dekorativní novobarokní vázy z kufsteinského vápna, které byly zdobené dekorem s hrajícími si buclatými chlupci a stylizovanými květinovými motivy, a krb bohatě zdobený rokokovým dekorem. Ve spolupráci s Ohmannem a sochařem Vilímem Amortem<sup>26</sup> dále připravil v rámci této výstavy koncepci Královského pavilonu<sup>27</sup>, jehož bohatá a zdobná dekorace se stala jednou z prvních veřejných realizací v novobarokním stylu. Pro pavilon byl zvoleno jako vzor oltářní ciborium se čtyřmi sloupy a na ně posazenými oblouky. Tato koncepce byla užívána od antiky přes baroko a ve druhé polovině 19. století patřil baldachýn mezi časté prvky reprezentačních výstav a slavobrán. Podle Vybírala i dalších badatelů byla forma barokního baldachýnu zvolena jako symbol panovnické důstojnosti, možná s politickým nádechem. V českém prostředí se nicméně novobarokní tendence oprostily od výraznějších politických či mocenských konotací.

Předlohou Ohmannova a Kloučkova díla mohl být baldachýn ze sv. Petra v Římě, přestože pražská verze neměla tordované sloupy, jak je patrné z dobových fotografií. [1] Český kritik Jan Lier stylově zařadil provedení baldachýnu na pomezí baroka a renesance a sdělil, že finálnímu řešení nechyběla „*ani monumentální mohutnost, ani ladný rozměr, ani malebný účinek, ani zevrubná, hluboce uspokojivá propracovanost překrásných detailů.*“<sup>28</sup> Pravdou zůstává, že koncepce bílo-zlatého dekorativního zdobení se dočkala kladného přijetí také ze strany laického publika. Podle Liera se tak událo na základě nového přijetí barokních kvalit: „*Umění, zvláště pak stavitelství, nalézalo se ještě před nedávnem oproti baroku v poměru, jenž se na vlas podobá stanovisku barokových umělců oproti gothice.*“<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Jako místo konání Zemské jubilejní výstavy bylo vybráno výstaviště vedle Královské obory v Bubenči, které bylo založeno v roce 1891 na ploše 300 000 m<sup>2</sup>. Architekt Antonín Wiehl vypracoval nejen situační plán areálu, ale navrhl také několik pozoruhodných výstavních objektů, přičemž většinou se jednalo o dřevěné stavby lidového rázu, či kamenné stavby realizované v novorenesančním duchu.

<sup>26</sup> nn.: Vilím Amort, in: Dílo II, 1904, č. 1, 266.

<sup>27</sup> Jedná se o tzv. *Kaiserpavillon*, v dobových periodikách překládaný jako Královský pavilon, v současné literatuře spíše Císařský, viz VYBÍRAL 2013.

<sup>28</sup> LIER 1890-1891, 297.

<sup>29</sup> Ibidem.

Glosátor Karel Matěj Čapek-Chod<sup>30</sup> zhodnotil baldachýn jako chloubu výstavy, jejíž honosné zpracování svědčí o tom, jak úctyhodné „*umělecké síly máme v této dvojici, již vděčíme za kolikeré mistrné výtvary.*“<sup>31</sup> Právě kritik Čapek v rámci této výstavy poukázal na slohový revival a na základě Amortovy tvorby prezentované na této výstavě se stal jeho oddaným recenzentem. Sochař Amort se kromě účasti na výzdobě královského pavilonu „*ve slohu pražského baroku doby Dientzenhoferovy*“<sup>32</sup> představil na výstavišti jemným reliéfem *Nanebevzetí Panny Marie*, který ještě nenese novobarokní rysy. [2] Barokně rozpohybované *sousoší Nadšení* (1890-1891) od sochaře Františka Hergessela korunovalo Pavilon výstavy umění.<sup>33</sup> [3] Zatímco architektura budovy byla koncipována jasně novorenesančně s důrazem na tektonickou skladebnost článků, sochařská výzdoba od Hergessela otevřela dveře novobarokním tendencím, které z této výstavy vzešly. Nové pojetí uvolněného sousoší je patrné zejména při srovnání Hergesselovy práce se *sousoším Uznání* (1890-1891) od Antonína Procházky. [4] Dílo koncipované pro vrchol průčelí Pavilonu retrospektivní výstavy obsahuje líbezně a živě pojednané figury, mezi nimiž ale chybí jakákoliv komunikační vazba. František Hergessel vytvořil v novobarokním duchu ještě dvě dekorativní sousoší pro niky Pavilonu hlavního města Prahy. Jednalo se o zpodobení *Praha záštitou občanské ctnosti* a *Praha občanstvem hájena* (obojí zřejmě 1890-1891). [5a,b] V těchto dvou zmíněných realizacích se Hergessel držel, co se modelace týče, o krok zpět a k dynamičnosti si spíše pomohl výrazem postav a vlající draperií.

Královský pavilon z tvorby Ohmanna a Kloučka zůstal na svém čestném místě v Průmyslovém paláci až do roku 1898, kdy byl architektem Aloisem Dryákem upraven pro výstavu Architektury a inženýrství, během níž se novobarokní tendence ukázaly v plnějši šíři. Návrat baroka byl totiž provázen nejen jeho novým stylovým, ale také poměrně silnou fixací publika na ryzí baroko: „*Tato nová láska (baroko) nebyla v Praze zcela původní, přes to, že potom, hlavně od dob Ohmannových, barokní Praha k jejímu*

---

<sup>30</sup> Karel Matěj Čapek se stal Amortovým dvorním recenzentem už od Zemské jubilejní výstavy v roce 1891, kde Amort vystavil *Nanebevzetí Panny Marie*; Amort se účastnil výzdoby Královského pavilonu na výstavišti (1891) a patrně též pracoval pro Kloučka při výzdobě Valterova paláce v Praze (1892).

<sup>31</sup> KMČ 1891, 622.

<sup>32</sup> nn.: Výtvarné umění – zprávy, in: ZP VIII, 1891, č. 10, 120.

<sup>33</sup> Pavilon posléze sloužil od roku 1905 jako sídlo Moderní galerie.

rozkvětu sváděla; z počátku však byl to zase jihoněmecký a vídeňský (Hansen) vliv, jenž dopomohl v Čechách – jak ukázala hlavně výstava arch. a inženýrství v roce 1898 – baroku k rehabilitaci a i nejužší renaissancisti přikláněli se k baroku jako k slohu tvárnějšímu a domácí tradici posvěcenému“<sup>34</sup>

Ve výkonném výboru výstavy se silně angažoval architekt Václav Roštlapil, autor Strakovy akademie, jedné z prvních novobarokních staveb na našem území. Z výstavního katalogu vyplývá, že zejména část severního křídla byla věnována barokním památkám. V této části bylo například vystaveno *sousoší sv. Františka Xaverského* od F. M. Brokoffa, dále *modely lounských oltářů, vázy z katedrály sv. Víta a Kristus na Kříži* ze zbořeného domu U Hřebenu. Místnost také krášlily *medailony* významných osobností českého baroka, *Kiliána Ignáce Dientzenhofera*, provedený sochařem Stanislavem Suchardou, a *medailon Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa*, ztvárněný méně známým dekorativním sochařem Josefem Pekárkem. Ve skříních, které se v barokní sekci rovněž nacházely, byly prezentovány originály plánů a návrhů K. I. Dientzenhofera i Friedricha Ohmanna, což naznačuje jistou tvarovou závislost a zároveň kompetitivnost obou stylů. V podobném duchu bylo baroko prezentováno, rozebíráno i dáváno za vzor umělcům 19. století. Započala vlna uznání českého baroka, které se v rámci sochařství stávalo pro mnohé až jakýmsi korektivem - určujícím znakem kvality, jak dokládá myšlenka Františka Harlase: „*A přece pohlížíme-li dnes na jeho práce /E. Maxe/, spatřujeme-li jeho sochy a sochy jeho bratra Josefa na staroslavném „Kamenném mostě“ vedle geniálních výtvorů obou Brokofů, neubráníme se myšlence: Jaké to byly oči, jimiž se dívali Maxové na ona silná díla sochařská, jaký to byl vkus neboli smysl pro uměleckou krásu, který diktoval současnému obecnstvu obdiv a uznání za práce tak žalostně prostřední, za bezduché, beztvaré plastiky, z nichž k nám nemluví nic víc než banální hladkost forem a takřka úřednická modelace těl. Ještě pádněji než v současném malířství, dokumentuje se v těchto pracech nemohoucnost, úplná neschopnost k tvůrčí práci u těchto lidí, ano i sterilita celého tohoto hnutí romanticko-historického. Klassicism u nás nezdomácněl, romantism úplně selhal, neboť to byl romantism německý, importovaný, pacitěný. A proto do dneška jeho díla křiklavě se odrážejí od všeho, co vyrostlo z půdy domácí, ať již to byly pompesní sochy mistrů baroka nebo z druhé polovice 19. století, básnické vzletné vidiny českého sochaře, jemuž Josef Mánes cestu k národnímu ideálu ukázal.“<sup>35</sup> V tomto pohledu je třeba poukázat na*

---

<sup>34</sup> MATĚJČEK / WIRTH 1922, 52.

<sup>35</sup> HARLAS 1911, 35.

skutečnost, že zatímco baroko se postupně stávalo hodnotícím kritériem a téměř nadčasovou měrou kvality uměleckého ztvárnění, novobaroko na základě jeho obliby zažilo raketový vzestup predilekce a stejně tak raketový pokles zájmu na konci 19. století. Právě mísení barokních a novobarokních tendencí je pro české prostředí velmi typické.

Obliba novobaroka vzrostla kvůli zmíněným výstavám na Výstavišti a v jeho stylu bylo postaveno mnoho pavilonů. Domnívám se, že také díky výslovné propagaci domácí barokní tradice jako módního slohu následně vznikaly stavby bohatých měšťanů a církevních objednavatelů právě v novobaroku. Výstavy 90. let 19. století dávaly pocit sounáležitosti s tradicí a jednoznačně přispěly ke konstituování národního uvědomění, a to i přesto, že představily až příliš komerčních nebo nekvalitních děl. Preference kvantity přitom reprezentovala snahu dosáhnout stejné velkoleposti s jakou byly organizovány Světové výstavy a zároveň poukázat na radikální zprůměrnění českých zemí na konci století.

Oživená recepce baroka se v jiných evropských zemích neobešla bez jistého propojení s politikou a mocenskými zájmy, přičemž jednou sloužila k vyzdvižení progresivních tendencí a jako upomínka na hrdost národa, podruhé bylo baroko shledáno jako čistý reakční sloh, který pouze připomíná politické skandály, jezuitskou rekatolizaci a nadbytek doby. K takovému vnímání docházelo v českém prostředí zejména ve druhé polovině 18. století, kdy se z barokní sochařské galerie na Karlově mostě, jejíž hlavní výzdoba byla dokončena kolem roku 1714, stal diskusní námět a byly evidovány četné pokusy o aktualizaci ikonografického programu, a to zejména ze stran nábožensko-nacionalistických až politických pohnutek. Sochařská galerie na Karlově mostě najednou nebyla vnímána jako zbožné místo, ale jako divadelní představení náboženských model, z nichž se náhle ve druhé polovině 18. století staly symboly poklesu národa. Navenek byly sice kritizovány barokní kvality, pravý důvod nicméně zůstával v pozadí: „*Četné podoby křesťanských model, ponejvíce velmi špatně pracované, znevažují ten jinak krásný most.*“<sup>36</sup>

V českém prostředí nebylo vnímání baroka odvozeno z měnícího se politického kontextu, pohnutky většinou vycházely z jiných zájmových zdrojů. Pravdou zůstává, že baroko mohlo být snadno vnímáno jako důstojné oživení české chlouby v 19. století, stejně jako mohlo být naopak považováno za protičeský směr pod politickým tlakem. Dobový

---

<sup>36</sup> Citace viz *Cestovní deník Joanna Georga Forstera*, přírodovědce a jakobína (1784), in: HOJDA / POKORNÝ 1996a, 25.

diktát byl ovšem řízen vkusem českého publika mnohem více než politickými snahami, kterých spíše využily spolky a instituce prahnoucí po zapojení se do širšího evropského uměleckého kontextu. Domnívám se, že v případě politizování novobaročka záviselo na konkrétní zakázce, době jejího vzniku a obecném naladění společnosti. A tak se například pozdější realizace Kramářovy honosné vily jistému politizování nevyhnula. Kolem této stavby od Friedricha Ohmanna se strhly četné agitace „protikramářovského zaměření“, které si vzaly na pranýř i novobaroční styl vily. Kauza tenkrát pronikla i do dobových periodik a rozhořčila uměleckého kritika Miloše Martena, v jehož očích byla stavba vily „typickým architekturním útvarem našeho podnebí a výrazem naší sensibility“<sup>37</sup>. Marten se tehdy vyslovil, že stavebník má právo si určit styl své stavby a neměly by v tom být hned spatřovány politické snahy. Po prozkoumání všech dostupných materiálů vyplývá, že problémem nebyla volba novobaročního stylu, který se nápadněji projevuje jen v hmotovém rozložení vily, zatímco v dekoru samotném dochází ke kombinaci ruských vlivů, novobaročka a secese. Je zřejmé, že kritiky byly namířeny především na osobnost Karla Kramáře, jenž svým jednáním ztrácel velmi rychle na popularitě a politické podpoře.

Zdůraznění kontinuity s předešlým vývojem u nás nemělo politický akcent jako v sousedním Rakousku, ale bylo neobyčejně silné, založené na bohatém barokním památkovém fondu a oživeném památkovém hnutí. Barokní sochy i celé fasády byly na konci 19. století samotnými umělci studovány, překreslovány do vzorníků a využívány k další tvůrčí práci. Závěr 19. století byl také velmi úzce spjat s obnovou, rekonstrukcí a restaurováním památek, což pomohlo umocnit barokní predilekci. Obrozené památkové hnutí podle mnohých souviselo s aktivitou členů Umělecké besedy, kteří propagovali pěstování národní české kultury. Jejich úsilí na čas znamenalo „v boji o svéráznou národní architekturu baštu pokroku.“<sup>38</sup> V době, kdy se rychle začínala rozvíjet velkoměstská výstavba Prahy, totiž členové Umělecké besedy plédovali pro záchranu a restaurování starých památek.<sup>39</sup> Na druhé straně velká část členů Umělecké besedy se podílela na umělecké výzdobě nově vzniklých reprezentativních budov. Sám architekt Jan Koula stál v čele výtvarného odboru Umělecké besedy během asanace v 90. letech a zároveň řešil průkop na Letnou.

---

<sup>37</sup> MARTEN 1911, 1.

<sup>38</sup> JELÍNEK 1959, 52.

<sup>39</sup> JELÍNEK 1913, 3-5.

Okolnosti si vyžádaly, že některé barokní památky musely být restaurovány nebo přestavěny na základě estetických představ nové doby. Friedrich Ohmann, který v českém prostředí realizoval velké množství novostaveb inspirovaných barokem, měl pověst architekta, jenž dbá o začlenění staveb do okolního urbanistického rázu, a proto byl často povoláván i k jejich přestavbám nebo restauračním počínům. Z jeho dlouhého seznamu realizovaných projektů na českém území lze zmínit *návrh obnovy kostela v Přešticích* (1897-1898), či *obnovu kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Zlonicích* (1892-1899). Právě druhá zmíněná zakázka na obnovu původní pozdně barokní stavby postavené Františkem Maxmiliánem Kaňkou a Janem Ferdinandem Hübnerem prošla pod Ohmannovým zásahem v 19. století značnými změnami. Ohmann konkrétně nechal zaměnit původní průčelní barokní *sochy sv. Petra a Pavla a Panny Marie* za postavy Stanislava Suchardy, čímž stavbu reinterpretoval. [6] Suchardova sochařská výzdoba z roku 1897 (poprsí *sv. Vojtěcha* a *sv. Václava* po obou stranách portálu, *socha P. Marie, Beránek boží* ve štítu a *vázy na atice*) byla začleněna do západního průčelí kostela. Proměna barokního kostela se dostala až do dobových periodik: „*Návrh na obnovu zlonického kostela zaslouží si také proto zvláštní pozornosti, že týká se stavby barokní, že tedy restaurační a renovační naše činnost počíná šířiti své kruhy přes románský sloh a gotiky, na které se dosud omezovala.*“<sup>40</sup>

Pro potřeby této práce je však zajímavější jiná Ohmannova realizace restaurátorského zaměření. Jednalo se o obnovu *morového sloupu Nejsvětější Trojice* v Teplicích<sup>41</sup> provedenou v letech 1895-1898. Restaurování sloupu bylo dokončeno podle Ohmannových představ a ještě upevnilo architektův obdiv k barokní plastice, jak sám poznamenal: „*Vedle dynamiky kompozice nelze dost vyzdvihnout líbeznost postaviček puttů; živost a svěžest provedení nemá sobě rovné.*“<sup>42</sup>

Je tedy zřejmé, že přímý kontakt s barokními památkami zvyšoval porozumění hodnotám tohoto slohu, který byl záhy pasován do role národního bohatství. Provolání národní identity skrze umění zaznělo rovněž ve studii Otakara Hostinského z roku 1869: „*Má-li vůbec kvésti nějaká budoucnost, umění musí vyjíti z půdy národní.*“<sup>43</sup> Citace Hostinského je velice zajímavá, neboť on nepatřil mezi aktivní nacionalisty, ba právě naopak. Hostinský prošel německou výchovou, spisy vydával v obou zemích a uznával také

---

<sup>40</sup> nn.: Zlonický kostelík, in: Světozor XXVII, 1893, 116.

<sup>41</sup> Pískovcový sloup původně postaven v letech 1718-1719, autorem sochař Matyáš Bernard Braun.

<sup>42</sup> VYBÍRAL (pozn. 9) 205.

<sup>43</sup> HOSTINSKÝ 1956, 70.

umění německé, potažmo rakouské provenience. Provolání k národnosti přinesl na konci století také K. B. Mádl: „*Chceme uhájit, vyjádřit a uplatnit svoji rodovou národní individualitu, my toužíme po českém národním slohu.*“<sup>44</sup> Mádlova citace zní jako provolání konzervativně založeného názoru oproti kosmopolitnímu směřování Spolku výtvarných umělců Mánes. Na začátku mělo novobaroko postavené na obhajování národnosti ještě smysl, záhy se však umělecké dění vydalo za hledáním mezinárodních vazeb.

Jelikož národnost měla sklony k lidovosti, fungovalo baroko přežívající na českém venkově hluboko do 18. století jako symbol koncentrované zbožnosti, skrze něhož je snadné oslovit široké publikum také v 19. století při hledání národnosti. Je zapotřebí si rovněž uvědomit, že status českého národního stylu nebyl přidělen pouze baroku, ale postupně přecházel z novogotiky, přes novorenesanci až po novobaroko. Pokud však porovnáme baroko s dlouho přežívající kosmopolitní novorenesancí severoitalského ražení v architektuře (před fenoménem Wiehlovy české novorenesance), je rozdíl poměrně markantní. Ideál lidovosti a přístupnosti splnilo nejlépe právě baroko české provenience, k čemuž významně přispěly zmíněné velkolepé výstavy 90. let 19. století.

Barokní umění zejména zpočátku pomohlo k vytvoření a upevnění národního programu, ve výsledku však předčilo své původní určení. Z pouhého podnětu, který měl posloužit k vytvoření dalšího z historizujících slohů, se nakonec stala tvarová i „stylová učebnice“. Baroko bylo pro české sochaře nejen modelačním prostředkem, ale také důležitým vývojovým předstupněm na cestě k modernosti, na cestě k secesi a posléze k rodinismu. Zde se již lehce dotýkáme problematiky novobarokního umění a otázek souvisejících s jeho využitelností v moderní době. V době, kterou starší kunsthistorikové nazývají obdobím zápasu o nový styl. Zdejší umělci se již nesnažili o zdůraznění národních aspektů, ale hlavním „hnacím motorem“ se stala utkvělá snaha o nalezení svého kulturního místa v moderní Evropě. Pro mnohé se novobaroko stalo zastaralým stylem, který je třeba oživit.

### 3.1 Vzorníky a jejich využití v okruhu Uměleckoprůmyslové školy

Utváření novobarokních tendencí se v českém prostředí odehrávalo na základě praktických ukázek tvorby, popřípadě vzorníkových kompendií, které se mezi umělci šířily velmi rychle. Mezi první snahy o barokní revival, které upoutaly pozornost mladé generace, patřily pečlivě koncipované a detailně zpracované vzorníky Friedricha Ohmanna a Celdy

---

<sup>44</sup> MÁDL 1899, 119.

Kloučka, učitelů Uměleckoprůmyslové školy v Praze, které vznikaly cíleně za účelem šíření barokních hodnot. Oba umělci kolem sebe soustředili okruh mladých studentů, s nimiž postupně přešli od historizujících slohů směrem k modernímu výrazu. Z poněkud jiných pohnutek vytvořil sbírku architektonických motivů *Baroc a rococo* (1895) Jan Zeyer, dlouholetý spolupracovník Antonína Wiehla. Zatímco Klouček a Ohmann viděli v baroku určitý stylový potenciál, Zeyer jednal z čistého patriotismu, z „*vlastenecké povinnosti veřejnosti*“<sup>45</sup> uchránit barokní architektonické stopy, které mohly při nebývalém stavebním ruchu asanace rychle vymizet. V závěru svého úvodního slova Zeyer dodal, že předkládané kompendium o 100 listech by mělo posloužit jako sborník motivů ryzího baroka, které tím pojal jako korektiv 19. století.

V samém závěru 19. století vydal svůj spis architekt Rudolf Kříženecký, jenž se výhradně zabýval tvorbou Kiliána Ignáce Dientzenhofera a jeho vybranými stavbami, jak napovídá název publikace vydané v roce 1899.<sup>46</sup> I když se jedná o architektonickou publikaci s přesným vymezením zkoumaného tématu, stojí za zmínku výňatek z jejího úvodního slova věnovaný ódě na inspirativnost barokních staveb: „*Podrobné a promyšlené studium jejich staveb poskytuje architektu tolik poučení a dává nahlédnouti v organismus barokního slohu, v jeho ohebnost a schopnost přispůsobiti se všem požadavkům lehce, tou měrou, že nelze dosti odporučovati všem, kteří se zajímají o domácí památky naše, aby stavby ty nejen kreslili, nýbrž i podrobným měřením získali si o jich tvarech správného názoru, aby studium jich prováděli s toutéž láskou a důkladností, které jsou nezbytny ku vniknutí do pravé podstaty jakéhokoliv slohu.*“<sup>47</sup>

### 3.1.1 Skicáky Celdy Kloučka

Kloučkovy vzorníky a skicáky patří k nejlepším indiciím, díky nimž můžeme rozklíčovat stylovou cestu dekoru od novorenesance až po secesi. Jeho žák profesor Drahoňovský se snažil hlouběji proniknout do možných zdrojů sochařovy inspirace, což ani dnes není vzhledem k velkému množství motivů snadnou záležitostí. Klouček si totiž stejný motiv zkoušel v různých historizujících obměnách a také poměrně volně kombinoval motivy inspirované barokem a renesancí, které spojoval zájem o naturalistické provedení.

---

<sup>45</sup> ZEYER 1895, nepag.

<sup>46</sup> Rudolf Kříženecký: Kilian Ignác Dientzenhofer a článkování architektonické letohrádku hr. Michny (nyní vily Ameriky) a praelatury u sv. Mikuláše na Starém městě Pražském, Praha 1899.

<sup>47</sup> KŘÍŽENECKÝ 1899, 1.

Tato snaha zapadá do problematiky 90. let, kdy umělci hledali východisko z členité a dlouho neprostopupné sítě historismu. Uměleckoprůmyslová škola, kde působili jak architekt Ohmann, tak Celda Klouček se tehdy postavila na stranu historizujících stylů a naplno hájila stylový pluralismus včetně manýristické fáze, ke které historismus nevyhnutelně sklouzával jako předstupeň dalšího uměleckého vývoje. Novobaroko se postupně přetavilo v modernější secesi, přičemž oba styly pracovaly se stejnými výzdobnými motivy i s naturalistickou složkou, odlišovaly se však konečnou mírou stylizace i změnou rytmu a linie ornamentu. To vše je velmi dobře zachyceno v Kloučkových skicách. Otázku, kterou si kladl již profesor Drahoňovský, však stále zůstává, kde Klouček sbíral prvotní inspiraci ke stylovým transformacím, které jsou velmi časně vzhledem k českému prostředí. Přejít od novorenesančního dekoru k novobarokní adaptaci lze v jeho tvorbě vysledovat už v raných 80. letech 19. století.

Ačkoliv Celda Klouček dlouhodobě působil v Německu, přichází v úvahu především Francie jako inspirační zdroj. Klouček se s francouzským uměním setkal již při svém německém pobytu, kdy si do skicáků překresloval motivy z Landshutu a z Frankfurtu nad Mohanem, které byly jednoznačně inspirovány tvarově bohatým a zdobným dekorem Druhého císařství za Napoleona III. Sochař se díky svému zájmu o tradici vyrovnával s dekorem doby Ludvíka XIII. a posléze i Ludvíka XIV., v nichž sledoval přechod od „drobivého“, jemně kadeřavého dekoru až po dynamičtější laděný opulentní ornament. Z dochovaných archivních dokumentů vyplývá, že Kloučkova záliba ve francouzském ornamentu byla ještě dále umocněna v 90. letech 19. století, kdy získal 18-ti denní stipendium od c. k. ministerstva kultu a vyučování na studijní cestu do Francie, z níž podal podrobnou zprávu. Víme, že tehdy navštívil Světovou výstavu v Paříži, ale také studoval uplatnění jak původního, tak historizujícího dekorativního ornamentu na mnohých budovách v centru (Louvre, Musée de Cluny, Musée du Luxembourg či Musée des Arts Décoratifs). Studijní cesta se ovšem uskutečnila až dlouho poté, co Klouček do svých skicáků začal francouzské inspirace překreslovat.

Zajímavým podnětem mohla být pro Kloučka tvorba francouzského sochaře a zlatníka *Juste-Aurèle Meissonniera* (1695-1750), jehož barokní ornament plně rozvinul styl založený na dynamickém tvarosloví a mohutném účinku zpracovaný v návrzích pro zdobné hodiny, zlacený nábytek, svícny a další honosné předměty. [7a,b] Klouček i Meissonnier vytvářeli podobným způsobem bohatý vzorník, který měl sloužit jako inspirace jejich žákům i dalším sochařům v oboru. Kloučkovou specialitou byl široký záběr, co se materiálu týče. Ornament koncipoval pro kov, štuk, dřevo, porcelán, sgrafitovou výzdobu apod., díky

čemuž měly jeho návrhy široké uplatnění v okruhu žáků Uměleckoprůmyslové školy.<sup>48</sup> [8, 12a,b]

Pravděpodobně nejvíce Kloučka zaujal rytec a kreslíř Jean Berain (1640-1711), který se proslavil navrhováním kostýmů a kulis pro dvorní divadlo Ludvíka XIV. Kloučka na Berainově tvorbě zajímal dekor ve stylu grotesky, kterým zdobil budovy vznikající právě za vlády Krále Slunce, a pečlivě jej analyzoval. Berainovy návrhy na výzdobu Apollonovy galerie v Louvru a soukromých komnat krále Ludvíka XIV. v Palais de Tuileries se zdají být přímým předstupněm Kloučkovy tvorby. [10b] Vzhledem k tomu, že královský palác během Pařížské komuny v roce 1871 vyhořel a byl posléze stržen, nemohl Klouček tuto inspiraci čerpat z přímé vizuální zkušenosti, ale spíše ze vzorníků nebo traktátů.

V úvahu přichází zejména vzorník *Ornemens de peinture et de sculpture* vydaný právě Jeanem Berainem starším v roce 1710. [9a,b, 17a] Celý tento konvolut obsahuje titulní stranu<sup>49</sup> a 28 listů, na nichž rytec spolupracoval hlavně se svým synem Jeanem Berainem mladším. Společně představili návrhy ornamentální výzdoby stropu i stěn Apollonovy galerie v Louvru a dekor pro nedaleký Palais de Tuileries, který byl posléze s Louvrem spojen dvěma křídly, zvanými Pavillon de Flore a Pavillon de Marsan, a uzavíral tak západní stranu celého královského komplexu. Výzdoba navržená podle otce a syna Berainových nebyla nikdy v celé své šíři dokončena, protože se Ludvík XIV. přesunul se svým dvorem do Versailles a Tuilerijský palác ztratil na svém významu. Listy obsahující výzdobu pokojů Ludvíka XIV. vytvořili další rytci, François Chauveau<sup>50</sup> a Jean Lemoine (též Le Moine). Vzhledem k tomu, že Celda Klouček do svého skicáře překresloval práce všech autorů, kteří jsou ve vzorníku *Ornemens de peinture et de sculpture* zastoupeni, je vysoce pravděpodobné, že měl tento zdroj v ruce a doplnil jej studii ornamentu přímo v terénu během své studijní cesty do Paříže. Otázkou však zůstává, kde se s Berainovým

---

<sup>48</sup> Archiv PNP, fond Leopold Katz (zemský advokát, švagr sochaře Josefa Maudera a pokladník Moderní galerie), č. 359, dopisy Celdy Kloučka, korespondence přijatá; Katz byl zřejmě Kloučkovým mecenášem.

<sup>49</sup> Titulní list vytvořil grafik G. I. B. Scotin.

<sup>50</sup> François Chauveau (1613-1676) byl rytec a malíř, který za sebou zanechal rozsáhlý konvolut kreseb a knižních ilustrací jak s náměty světskými, tak náboženskými; Práce Chauveaua byla proslavena díky dílu *Les Hommes Illustres qui ont paru en France pendant ce Siecle: Avec leurs Portraits au naturel* (1696-1700), které sepsal Ch. Perrault. V knize vyzdvihl jména čtyř rytců.

vzorníkem setkal, zda až v 90. letech 19. století nebo již dříve v knihovně. Pokud by měl Klouček vzorník opravdu k dispozici až v 90. letech, znamená to, že přechod od novorenesančního ornamentu k novobaroknímu uskutečnil na základě své invence, což je vzhledem k překresleným motivům málo pravděpodobné.

Další, avšak méně pravděpodobnou možností, jak se Klouček mohl seznámit s Berainovým ornamentem, jsou tapisérie utkané podle jeho návrhů, které dnes visí v Louvru. Otázkou opět zůstává, kolik z nich bylo už v době Kloučkova pařížského pobytu umístěno v těchto muzejních sbírkách. Nejvíce by Kloučkovým návrhům odpovídala tapisérie s názvem *Les Attributtes de la Marine* (1689-1692), ta však byla muzeu darována až v roce 2000. [10a]

Své vlastní poznatky a návrhy Klouček následně vydává v kompendiu *Ornamente für Architektur und Kunstgewerbe nach Plastischen Originalen* (1888) a poté v dílu *Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní* (1893), kde představil rozmanitost svých motivů na 45 listech. Klouček své motivy často obměňoval a rád pracoval s jejich kombinacemi. Dokonce dolepoval starší motivy do novějších návrhů, čímž se nabízí otázka, zda ho provázela jakási historizující myšlenka, nebo zda pouze zkoušel obměnu výsledné podoby ornamentu, což se zdá být pravděpodobnějším důvodem. Sám Klouček v předmluvě napsal, že kreslení kompozičních náčrtů, ať už jen ze záliby, nebo míněných jako příprava k sochařské tvorbě, se stalo jeho zvykem a je určeno pro jakékoliv zájemce, kteří mohou publikované motivy přejímat a volně s nimi pracovat.<sup>51</sup> V roce 1906 bylo vydáno ve Vídni dílo *Celda Klouček, prof. c. k. Umělecko průmyslové školy v Praze, a jeho žáci*, v jehož úvodu autor tvrdil, že rokem 1893 zakončil své návrhy v duchu volné renesance, baroka a rokoka a začal se více věnovat studiu rostlinné přírody, čímž se dostal až na práh secese. V jeho realizovaném díle ovšem nastal zlom až kolem roku 1896 při výzdobě kaple a auly Strakovy akademie. [36]

Je známo, že tímto způsobem také učil své žáky na Uměleckoprůmyslové škole. Klouček byl povolán do školy na konci roku 1887 a vedl nejprve ateliér všeobecného zaměření, kde vystřídal Josefa Václava Myslbeka. Následně se roku 1889 Klouček ujal spolu s A. Hellmessenem „speciálky“ pro zpracování kovu a v letech 1892-1916 již vedl

---

<sup>51</sup> KLOUČEK 1893, nepag.

ateliér pro dekorativní modelování.<sup>52</sup> Jeho působení bývá často přirovnáváno ke Štursově působení na Akademii. Každopádně přechod od historizujících poloh k modernímu výrazu lze sledovat prostřednictvím umělecké tvorby jeho žáků, kteří se mimo jiné společně představili u příležitosti Světové výstavy v roce 1900. Kloučkův vliv je patrný zejména v keramice, nejvíce zastoupené na zmiňované výstavě, v řezbě u Jana Kastnera nebo při realizacích v kovu u Emanuela Nováka. Jeho žáci byli každopádně vyškoleni velmi pečlivě pro práci s různými materiály, na čemž byla založena jak Kloučkova praktická výuka, tak koncepce vzorníků.

### 3.1.2 Ohmannova historizující poloha v kompendiích

Architekt Friedrich Ohmann přišel do Čech z Vídně jako absolvent tamní Akademie, kde studoval pod vedením Friedricha Schmidta. Oproti zaujetí svého učitele pro gotiku se naopak Ohmann začal zajímat o architekturu doby baroka. Už v roce 1888 tak vydal svou první publikaci na toto téma, kompendium *Barock: eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln*, na níž spolupracoval s Ludwigem Baumannem a Emilem Bresslerem. Jedná se vlastně o detailně zpracovaný vzorník barokních motivů tak, jak je možné je najít a uplatnit ve všech uměleckých kategoriích včetně uměleckého průmyslu. Jedná se o rys, který byl společný všem vzorníkům dostupným v Čechách a zabývajících se barokem. Ohmann ve svém díle představil překreslené motivy vycházející z rakouského i českého barokního dědictví. Zajímavostí zůstává, že vždy volil památky, při jejichž výzdobě dominuje opulentní sochařský dekor (například *Palác prince Evžena Savojského*, vídeňský *Belvedere* či architektura K. I. Dientzenhofera v Čechách). [19a,b] Vybrané stavby Ohmann rozkreslil po několika částech (půdorys, fasáda, detail vstupu apod.) vždy s důrazem na plastickou výzdobu a jednotlivé architektonické články, což jistě bylo inspirující i pro zdejší sochaře. Ohmann

---

<sup>52</sup> AHMP, fond Vysoká škola umělecko-průmyslová, č. 1379, osobní fond Celda Klouček, inv. č. 368, Vyjádření C. K. ministra veřejných prací k žádosti o odchod na trvalý odpočinek Celdy Kloučka a dopis adresovaný C. K. ministerstvu školství v záležitosti výslužného profesoru Celdu Kloučkovi; Odchod Celdy Kloučka z UMPRUM školy „nebyl přirozeným odstoupením učitele unaveného a svůj úkol ukončivšího, nýbrž výsledkem napětí mezi bývalým ředitelem školy, jež konečně vyvrcholil do sporu osobního, v němž podřízený znechucený profesor podlehl.“; Důvodem pro Kloučkův odchod byly, jak je patrné z archivních materiálů, napjaté vztahy s bývalým ředitelem školy.

navíc ke kresbám staveb přičleňuje stafáž, čímž interpretuje ducha barokní doby v novém světle. [20] Postavy oblečené v soudobé šatstvo zároveň slouží jako ukázka historických hodnot a současnosti, což se vzájemně ovlivňuje, jak sám napsal: „*Každý člověk a jistě také umělec je produktem své doby a je skoro nemožné, aby se oba vedle sebe probíhající způsoby stylového myšlení rozvíjely bez vzájemného ovlivňování.*“<sup>53</sup>

Po svém příchodu do Prahy v roce 1888 se začal Ohmann hlouběji věnovat dynamickému baroku české provenience, především tvorbě architekta Kiliána Ignáce Dientzenhofera, jehož dílo Ohmann v různých verzích překresloval a následně publikoval. Již roku 1889 zveřejnil ve stuttgartském časopise *Architektonische Rundschau* své kresby letohrádku Amerika a později i dalších Dientzenhoferových památek, čímž ukázal svou silnou náklonnost pro práce tohoto nadaného barokního architekta. Ohmann si postupně získal svým dokumentováním barokních památek věhlas, díky čemuž mu byly také svěřovány zakázky na restaurování barokních staveb i trojičních sloupů. V roce 1893 sám Ohmann požádal o stipendium k hlubšímu studiu barokních staveb, jehož výsledky zřejmě publikoval později, když v roce 1896 vydal první sešit díla *Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských.*<sup>54</sup> Publikaci můžeme vnímat jako cílenou propagaci baroka, neboť obsahuje detailně překreslené stavby a umělecké předměty, které podle Ohmannova názoru mohou přinést zájemcům poučení. Sešity obsahují perspektivy, nárysy, řezy a půdorysy staveb, dále detaily fasád a vnitřního vybavení, které v barokním interiéru nesmí chybět. V úvodu prvního sešitu K. B. Mádl popsal Ohmannem vybrané stavby, umělecko-řemeslné předměty a části budov. Nikde v publikaci není zdůvodněno, proč si Ohmann vybral k zobrazení právě tyto památky jako například okna I. patra *Lužického semináře v Praze, křeslo z chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, věž kostela sv. Mikuláše v Praze, kostel sv. Jana Nepomuckého na Hradčanech, Sloup sv. Trojice v Teplicích* a další. Celý sešit je opět zaměřen na dekorativní složku baroka, což se slučuje pouze s některými Ohmannovými návrhy (návrh na pojišťovnu Assicurazioni Generali nebo přístavby k zahradnímu domu v Teplicích). Jindy se architekt přidržel spíše jednodušších fasád s jemným ornamentálním dekorem.

Ohmann vlastně skromné kompendium pojal jako ucelený umělecký přehled určený svým kolegům a žákům. Zajímavé je právě prokládání architektonických řezů a půdorysů jak náměty sochařskými, tak produkty uměleckořemeslnými, z čehož je zřejmé, že takový

---

<sup>53</sup> Ohmannův text *Im Kampf* z roku 1913, in: VYBÍRAL (pozn. 9) 95.

<sup>54</sup> OHMANN 1896, nepag.

vzorník měl ostatním kolegům posloužit jako inspirace k jejich další tvorbě. Sám Ohmann pracoval ve stejném duchu, když pojil reminiscence z minulosti se současnými stavebními typy a konstrukcemi.<sup>55</sup>

Barokní revival zaujímal značné místo i v Ohmannově architektonické tvorbě, která symbioticky ladila s okolním prostředím goticko-barokního rázu Prahy. Ohmann využíval měkké modelace architektonického tvarosloví i výrazného dekoru. I přesto, že považujeme toto období za stěžejní, sám Ohmann představil recepci baroka pouze jako přechodné období své umělecké dráhy, které záhy vystřídal zájem o regionální architektonické stylové zvláštnosti. Z historického odstepu se situace jeví jinak a my jistě právem považujeme dialog s principy Dientzehoferovy tvorby za jednu z veličin jeho díla. Baroko jako ztělesnění „otevřenosti“ formy, která často zůstala jen v plánech a nebyla uskutečněna, bylo pro Ohmanna významným podnětem k rozvinutí vlastních invencí. Právě jeho neuskutečněné projekty ukazují, že s barokním přístupem pojímal nejen fasádu a její výzdoby, ale i celkové řešení stavby včetně půdorysu. Na zmíněnou myšlenku můžeme „naroubovat“ Wölfflinovu specifikaci baroka, v níž se „*tuhá forma proměňuje v tekutou*“, což nejdokonaleji splňují Ohmannem navržené *interiéry Divadla Varieté* v silně dekorativním novobarokním stylu z roku 1897.

### 3.2 Projekt asanace a pojem malebnosti

Závěr 19. století, charakterizovaný progresivností v kulturní oblasti stejně jako silnými národními snahami, souvisel nejprve s aktivitou Umělecké besedy: „*V době, kdy se počíná rozvíjet velkoměstská výstavba Prahy, na níž se Beseda podílí významnou účastí svých výtvarníků na umělecké výzdobě reprezentativních budov, významná je i její činnost pro záchranu a restauraci starých památek, které bez náležité pozornosti tehdy snadno podléhaly nepozornosti a neporozumění buržoazních podnikatelů.*“<sup>56</sup> Její činnost posléze vyzrála skrze působení Společnosti přátel starožitností českých a Klubu Za starou Prahu v utkvělé snahu o zachování historického rázu Prahy. Každý historický styl reflektoval společenské či estetické ideály a ani v roce 1898 na Výstavě architektury a inženýrství nebylo jednoznačně zřetelné další umělecké směřování. Stále byla prosazována renesance, baroko, středověk, zatímco modernisté žádali kosmopolitní sloh s vazbami na Evropu bez

---

<sup>55</sup> VYBÍRAL (pozn. 9) 95.

<sup>56</sup> JELÍNEK 1913 (pozn. 39) 3-5.

napodobování minulosti. Novobaročko mělo ovšem v tomto ohledu specifické postavení všestranného a důstojného stylu, jak napovídá postupující asanace Prahy.

S přípravami asanace se začalo už v roce 1882, ale trvalo ještě několik let, než vznikly první asanační plány, které byly velmi radikální. V průběhu postupující asanace se začaly ozývat stále silnější hlasy, které chtěly zabránit dalšímu ničení starobylé zástavby. Kompromis, alespoň z počátku veřejností kvitovaný, přinesli v tomto ohledu historizující architekti, kteří části uvolněné asanační pojali v historizujících slozích. Mnoho z nich se skutečně domnívalo, že novobaročnými fasádami prokazují Starému městu službu, když v souladu s ambicemi moderní městské aglomerace staví v jeho rozšířených ulicích činžovní domy inspirované starými slohy. Jeden z hlavních provádějících architektů Osvald Polívka<sup>57</sup> propagoval historizující snahy i přes vzrůstající kritiky: „...na místech rozhodujících nenalézá ideální snažení o zachování starobylého rázu Prahy vždy patřičného ohlasu, ba ani porozumění.... Nicméně musí se učinit vše možné, aby Praha byla zachráněna před zhyzděním svých nádherných krás, aby se nečinilo násilí jejímu panoramu.“<sup>58</sup> Podobné myšlenky sdíleli i další architekti jako například Antonín Wiehl nebo Jan Zeyer.

Památkové hnutí zastoupené zmíněnými spolky tehdy i za cenu kopie plédovalo po zachování starobylého rázu Prahy, a tedy domy vzniklé po asanaci byly stavěny v odpovídajících historizujících slozích, jak upozornil už Matějček.<sup>59</sup> Novobaročnické tendence tak měla své hlavní zdůvodnění pro chystanou asanaci v roli velkolepého urbanistického projektu inspirovaného vzory z jiných evropských metropolí.

Recepce novobaročka se ovšem vyvíjela v průběhu 19. století velmi rychle a prvotní historizující okouzlení rychle opadávalo. Zatímco v době svého vzniku byly novobaročnické tendence považovány za moderní záležitost, už za několik let tuto výsadu přejala secese. Po přelomu století byly všechny historizující slohy vnímány jako přežití, jak dokládá následující citace Vojtěcha Birnbauma: „Když byla šťastně dokončena Mikulášská třída a

---

<sup>57</sup> Architekt Osvald Polívka, jakožto člen Spolku architektů a inženýrů, přednesl v roce 1897 několik přednášek na téma probíhajících asanačních prací. V nich převážně kritizoval postoj městské rady a předložil vlastní návrhy na urbanistická řešení. Vilém Mrštík, tvůrce tzv. Velikonočního manifestu, souhlasil s výtkami Polívky, ale paradoxně nesouhlasil s jeho návrhy.

<sup>58</sup> MRŠTÍK 1897, 27.

<sup>59</sup> MATĚJČEK / WIRTH 1922 (pozn. 34) 52.

*Riegrovo nábřeží, oddechli jsme si; myslili jsme, že jimi dostoupila pompézní historicko-malebňustářská zvrácenost svého vrcholného bodu a nyní že musí nastati zdravá reakce. V té době také počala se u nás poněkud sebevědoměji uplatňovati geniálním Ottou Wagnerem inspirovaná moderní škola architektonická, a její nejzákladnější zásady to právě byly, které slibovaly ozdravení architektury, úplně z kolejí vyšinuté. Zdá se však, bohužel, že jsme se pocitu uspokojení a naděje oddali předčasně; nezdravý kvas tu zůstal, duchové asanační třídy a Riegrova nábřeží provozují své dílo dále, jenže odložili svůj historický kostým a převlékli se v kostým moderní.*“<sup>60</sup> Otto Wagner sice znamenal určité východisko z bludiště historizujících slohů, napodobování historických prvků odmítal jako nepůvodní a jako hlavní pojímal účel a konstrukci stavby. Je však nutné dodat, že také on sám se musel k novému výrazu propracovat a často neopomíjel dekor (viz jeho vlastní vila ve Vídni), případně novobaroko využíval pro tvorbu slavobrán. Reagoval na to také K. B. Mádl, který ve Volných směrech otevřel diskusi o soudobé architektuře *Moderna či směr národní?* Mádl zde pronesl, že historismus už není perspektivním směrem a že se čeká na Mesiáše z řad Wagnerových žáků.<sup>61</sup>

Výše zmíněná citace z pera Vojtěcha Birnbauma dokládá, jak rychle se šířil „odpor“ proti historizující architektuře asanované části Riegrova nábřeží a Pařížské ulice. Ztráta zájmu o historické slohy nepramenila ze skutečnosti, že užívaly historických detailů, jelikož i moderna a secesní ornament vycházely ze stejných vzorů. Proti historizujícímu dekoru bylo spíše namítáno, že dostatečně neodpovídá moderní době a není tvořivý, jak dokládá citace Karla Chytila: „*A když probráno vše, došlo se přirozeně také k baroku, a heslo baroko, baroko pražské, baroko moderní, ozývá se hlasitě.*“<sup>62</sup> Chytil vnímal stylový pluralismus jako pouhé mechanické střídání jednotlivých módů bez tvořivého elementu. Podobně pravil též Birnbaum: „*Jest to nedostatek dobového citění, nedostatek hrdosti moderního člověka na sama sebe, co zplodilo tuto nezdravou historickou sentimentalitu...*“<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> BIRNBAUM 1987a, 310.

<sup>61</sup> MÁDL 1898a, 282-287; Dále též citace: „*Co hlásá (Otto Wagner - pozn. autora), učí, sám propaguje, svými slovy, svými projekty a stavbami, svými žáky, to je vlastně jen program vši Moderny, Secese, Nového umění... (...) Naše doba nemá ještě svého stylu v té způsobě, jako byl který sloh historický, ale zápasí oň, pracuje na jeho vytvoření.*“, in: MÁDL 1899 (pozn. 44) 120.

<sup>62</sup> CHYTIL (pozn. 22) 75.

<sup>63</sup> BIRNBAUM (pozn. 60) 310.

V souvislosti s využitím novobaročka na fasádách domů vyvstává další zajímavá otázka. V případě některých domů byla jedna fasáda vytvořena v novobaročném slohu, zatímco druhá v modernější secesi. Za příklad využití rozdílných stylů na fasádách může sloužit Ohmannův *dům U Zlatého kříže* (1890-1892), kde se západní část fasády (čp. 522/4) nevymykala z rámce konvenční novorenesance, zatímco na východní půlce staveniště vytvořil Ohmann raný pokus o oživení pražského baroka. [21] Zde bylo novobaročko uplatněno jako modernější sloh, zatímco Polívkova *Pražská městská pojišťovna* (1901) má zadní trakt už secesní a novobaročko zde bylo prezentováno již jako přežitý sloh. [22] V úvahu připadá hned několik možností, proč byly slohy vybírány střídavě. Velikou roli hrál pojem malebnosti a vědomého zasazení do urbanistického rázu okolní zástavby. Oživení tvarů výrazově bohatého baroka v soudobé architektuře se nabízelo jako způsob, jak novostavby uvést v soulad s historickou zástavbou, „*aby se novodobé útvary souladně pojily k tomu, co krásného nám zanechaly dřívější věky.*“<sup>64</sup>

Dále přichází v úvahu využití spolií ze starších budov pro nový vzhled (například *Zemská banka*, *Schierův dům* apod.) či zákon trojtraktu. V případě, že nebyla k dispozici spolia, můžeme na fasádách novostaveb najít dokonce kopie jednotlivých motivů ze zbořených domů.<sup>65</sup> Tehdy se pojem autenticity ve významu historické pravosti neřešil a nebyl v tom viděn smysl, což se promítlo do využití kopií motivů.

Zajímavým důvodem by v případě honosných palácových typů mohl být také tzv. ideál aristokrata, myšlenka, kterou obdivovala i dekadence. Podle tohoto modelu má kavalířská cesta ve stavovské společnosti jakýsi iniciační význam s tím, že přerod se odehrává jak po psychické stránce, tak působí změny v chování a zažitých zvycích. Cílem je „*dosažení jistého mentálního standardu aristokrata, zahrnujícího v sobě postoje chování, etické i estetické představy (...) současně ... přispívaly kavalířské cesty k diferenciaci aristokracie a měly vliv na pozvolné konstituování dvorské šlechty.*“<sup>66</sup> Model aristokrata v závěru 19. století je v mých očích evidentní při konstituování „nové aristokratické vrstvy“ zastoupené průmyslníky a továrníky a do určité míry i politickými reprezentanty, kteří si kupují a staví honosné rezidence, jejichž sochařská výzdoba nepostrádá prvky autostylizace, motivy ze stavitelovy profese či rodové znaky. Příkladem

---

<sup>64</sup> BALŠÁNEK 1907, 1.

<sup>65</sup> JANATKOVÁ 2000; nn.: Nárožní dům č.p. 934-I. v Praze, na Staroměstském náměstí, in: ZSAI XXXIII, 1898, 72-75.

<sup>66</sup> KROUPA 1983, 111.

novobaroční stavby s aristokratickou manifestací je *palác cukrovarníka Matěje Valtery*<sup>67</sup> (1891) ve Voršilské ulici stejně jako mnohem pozdější Kramářova vila. Důvodem závislosti na historických vzorech byla v obou případech sama povaha zakázky. U Valterova paláce se mělo jednat o okázalou aristokratickou residenci pro úspěšného podnikatele moderní doby, kde byly zdůrazněny atributy příslušející k jeho profesi (klasy, cepy, srpy, mlýnský kámen a další ozubené kolo). Nelze však ponechat stranou ani historický ráz Voršilské ulice, kde palác továrníka Valtery stojí. Stejným způsobem se prezentoval i Karel Kramář, když si nechal postavit honosnou vilu na baroční baště s analogií k braunovským orlicím z Kolovratského paláce (1716-1721), které zároveň mohly znamenat znak Rakouského císařství.

### 3.2.1 Pojem malebnosti

Při zdůvodňování kladných stránek novobaročka byla často vyzdvihována snaha o zachování baročního rázu Prahy, což se v mysli některých badatelů pojilo s požadavkem malebnosti. V době, která připravila asanační projekt zacílený na ztrátu intaktní středověké zástavby, možná právě pojem malebnost nahrazuje historické „uvědomění se“, které s novobaročkem plně souvisí. V roce 1896 vyšel manifest *Českému lidu!*, tzv. Velikonoční manifest<sup>68</sup>, jeden z prvních skutečně ostře protestních výkřiků proti bourání staré Prahy, který upozorňoval na to, že „*Praha olupována byla o svůj nejdražší skvost, svůj historický, malebný ráz.*“<sup>69</sup>

Heinrich Wölfflin smýšlel o baroku jako o nadčasovém principu prosazujícím se v pozdních fázích různých stylů s tím, že „*projevem „barokizace“ je malebnost, dekorativní nadbytek, „impresionistická“ ornamentika, otevřená, naturalistická a atektonická forma atd.*“<sup>70</sup> Podobným způsobem uvažoval také Karel Chytil, který ve své přednášce s názvem *O stavební činnosti v Praze v době baroku* (1895) představil baroko jako jedno z nejvýznamnějších období ve stavebních dějinách Prahy a baroční architekturu dal za vzor moderním tvůrcům: „*Můžeme patřit do budoucnosti s pravou nadějí, že příštím*

---

<sup>67</sup> Dnes Apoštolská nunciatura ve Voršilské ul. čp. 140/12; Palác též zvaný jako Dietrichsteinský.

<sup>68</sup> Manifest „*Českému lidu!*“, tzv. Velikonoční, vyšel 5. 4. 1896 v NL, 5; Sochař Vilím Amort byl jedním z mnoha signatářů.

<sup>69</sup> MRŠTÍK / KAMPER / HLADÍK 1896, 5.

<sup>70</sup> VYBÍRAL (pozn. 9) 67.

stoletím docelí se v obraz tak jednotný a harmonický, rozmanitý a malebný, jako byla Praha barokní.“<sup>71</sup> I pro něj tedy malebnost znamenala jednu z charakteristik barokního umění.

Nejvíce se pojmu malebnosti věnoval Vojtěch Birnbaum ve své studii *O malebnosti v architektuře* (1920)<sup>72</sup>, kde vytyčil několik základních myšlenek, které znamenají posun ve vnímání pojmu. Podle Birnbauma totiž malebnost vzniká za spolupůsobení množství sil a konfliktů mezi nimi a je synonymem kolektivního tvoření, což zejména reprezentují architektonické přístavby či přestavby z různých období, což by mohlo implikovat historizující slohy. Snahy o navození malebnosti nebyly ovšem podle Birnbauma ničím jiným než „posledními a nejnezdravějšími výstřelky uměleckého historismu 19. století.“<sup>73</sup> Tím jeho pojetí s odstupem času shrnuje opovržení nad reakčními historizujícími slohy.

K poněkud odlišnému vnímání pojmu došlo v kategorii sochařství, kde byl proud malebnosti umocňován narativní složkou se snahou o dosažení iluzivního záměru, který byl žádaný jako pozůstatek romantické éry. Podle Vojtěcha Volavky měl sochař Josef Mauder sklon k ozdobnosti a malebnosti<sup>74</sup> Také V. V. Štech se věnoval romantické malebnosti a pozoroval ji v tvorbě Václava Levého, v sousoší *Záboje a Slavoje* od A. Wagnera ve Dvoře Králové (1857) či v některých sochách bratří Maxových.<sup>75</sup> Zmíněné realizace jsou skutečně prostoupeny romantizujícími idejemi založenými na narativním podání. Zde si neodpustím srovnání s teorií Franze Wickhoffa, který ve svém díle *Die Wiener Genesis* (1895) pojal umělecký vývoj jako vlnění, v jehož určitých fázích, a sice v umění římském, japonském, barokním a impresionistickém, se objevují podobné iluzionistické principy. Pokud by se malebnost viděná v sochařství očima soudobých teoretiků opírala o iluzivní záměr, podporovala by to i Wickhoffova teorie ze stejné doby. Otázkou samozřejmě zůstává, do jaké míry bylo české prostředí s Wickhoffovými myšlenkami obeznámeno. Spíše se jedná o záležitost subjektivního dojmu a následného rozřazení plastik do kategorie malebnosti očima historiků umění.

---

<sup>71</sup> CHYTIL (pozn. 22) 75.

<sup>72</sup> BIRNBAUM 1987b, 325-331.

<sup>73</sup> Ibidem, 327.

<sup>74</sup> VOLAVKA 1948, 44, 45.

<sup>75</sup> ŠTECH 1952, 18.

## 4 Brokoff a Braun – monumentalita, realismus a exprese. Tři základní proměnné českého sochařství

*„...česká plastika doby barokové, chloubou našeho sochařství, která je jedním z nejskvělejších projevů uměleckého tvoření tehdejší doby vůbec, vyvrcholuje velikými jmény Brokoffa a Brauna. Zásadou plastiky barokní, jež svou mohutnou výtvarnou jednotou, vysokými plastickými kvalitami, životností a krásnou dekorativností svých výtvorů, ztělesňuje principy ryzího sochařství, přiřadilo se české výtvarné umění po druhé jako významný článek v souvislosti dějin umění celého světa.“<sup>76</sup>*

I když architektura vystřídala všechny historizující slohy od románského až po baroko bez výraznějších dopadů na moderní tendence, v sochařství se novobaroko uplatnilo zásadně, a to zejména kvůli oblibě historického baroka a skvělým sochařským příkladům. Nově zhodnocené baroko znovu podněcovalo rozvoj plastiky tesané v kameni a modelované ve štuku, byl využíván „tělesný typ barokních postav“ a do popředí se znovu dostala touha po strhující jednotě rozpohybovaných sousoší. *„Tomu, kdo jest jen poněkud obeznámen s výtvarným materiálem barokní doby, jest známo, jaké výše dospělo výtvarné řemeslo doby, jak dokonale ovládal i poslední malíř, sochař a stavitel tvarový slovník stylu. Byla to doba, kdy umělecké ctnosti, o něž jiné doby úporně zápasily, byly samozřejmostí a všeobecným předpokladem, kdy výraz tvarem nepůsobil ani umělci, ani řemeslníku rozpaků.“<sup>77</sup>*

Slova Antonína Matějčka patří k mnoha dobovým vyjádřením opěvujícím kvality českého baroka, které se na krátkou dobu stalo v očích mladé sochařské generace jakýmsi korektivem, hodnotícím kritériem kvality. Česká barokní tradice určená velkolepými díly Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a Matyáše Bernarda Brauna byla neustále živá a usnadňovala možnost odpoutání se od klasicistických schémat naplněných idealismem, která v českém prostředí nenalezla tak silnou odezvu v porovnání s barokní citovostí, rozpohybovanými liniemi a realistickým ztvárněním. Dílo obou českých barokních sochařů přispělo k vývoji domácí plastiky několika rysy – objemovou monumentalitou, realistickým ztvárněním a určitou mírou exprese. Mnoho výrazových prostředků bylo čerpáno z naturalisticky cítěné skutečnosti.

---

<sup>76</sup> DRAHOŇOVSKÝ 1926a, 6.

<sup>77</sup> MATĚJČEK 1931, 210.

Při zpracování postav v materiálu se tělesná forma odvíjela od výrazového záměru a lidské tělo vyjadřovalo všechna duševní hnutí, od tichého, kontemplativního soustředění se až po exaltované pohyby, výraznou gestikulaci i ostrou mimiku, a to povětšinou ve výrazných formálních nadsázkách v pojetí Brauna. Realismus představený v nejzajímavější poloze Brokoffem zůstal pro sochaře 19. století rovněž důležitým výchozím pramenem formálního tvoření. V barokní dynamice byl rovněž prostor pro draperii jako další z hlavních výtvarných činitelů. Její živost, kdy jednou kopíruje pohyb těla, podruhé je naopak stržena imaginárním vzduchovým proudem a otevírá se do prostoru, s sebou přinesli oba barokní sochaři.

Přítomnost výše zmíněných rysů, které poměrně hluboce zakořenily v tradici českého umění, se v průběhu druhé poloviny 19. století v očích mladé generace postupně stávala nadčasovým přístupem. Z toho důvodu jsou barokní ozvěny patrné v základním hmotovém rozložení vybraných děl 19. století a stimulovaly zdejší umění téměř nepřetržitě až do začátku moderny. Odtud je již jen kousek ke konstatování, které učinil Vojtěch Volavka, že barokní tradice z českého umění nikdy nezmizela a v podobě spodních proudů existovala v českém sochařství 19. století nepřetržitě až do nástupu moderny.<sup>78</sup>

Dílo bratří Josefa a Emanuela Maxových je zajímavé v souvislosti se sledováním Brokoffova vlivu v podobě spodního proudu v době, kdy se v Čechách rozvíjela myšlenka národnosti a české baroko se po dlouhých peripetiích etablovalo na uznávanou složkou uměleckého vývoje. Baroko se znenadání stalo hodnotícím kritériem pro ostatní umělecká díla, jak dokládá následující citace z pera Františka Harlase: „*A přece pohlížíme-li dnes na jeho práce (E. Maxe), spatřujeme-li jeho sochy a sochy jeho bratra Josefa na staroslavném ‚Kamenném mostě‘ vedle geniálních výtvorů obou Brokoffů, neubráníme se myšlence: Jaké to byly oči, jimiž se dívali Maxové na ona silná díla sochařská, jaký to byl vkus neboli smysl pro uměleckou krásu, který diktoval současnému obecnstvu obdiv a uznání za práce tak žalostně prostřední, za bezduché, beztvaré plastiky, z nichž k nám nemluví nic víc než banální hladkost forem a takřka úřednická modelace těl.*“<sup>79</sup> Barokní tradice si naplno podmaňuje některá méně známá díla Josefa Maxe ze třicátých let 19. století, která se nacházejí na severu Čech, kde z obecného hlediska dlouho přetrvávala barokní řezbářská tradice. Maxovy barokní reminiscence lze nejlépe rozpoznat v pojetí pískovcové *sochy sv.*

---

<sup>78</sup> VOLAVKA (pozn. 74).

<sup>79</sup> HARLAS (pozn. 35) 35.

Václava v severočeských Mařenicích (1. polovina 30. let 19. století), kde došlo také k rozpochybování draperie a dílo vyjadřuje aspirace po monumentalitě.

Barokní inspirace se promítla také do díla Josefa Václava Myslbeka, jehož tvorba ovlivnila sochaře generace 90. let 19. století. Mnozí sochaři druhé poloviny 19. století vycítili výjimečnost Brokoffovy a Braunovy tvorby a přijali ji jako významný inspirační zdroj. Zároveň však působila mezi umělci Myslbekova autorita, jak vyznívá z projevu Jana Štursy na Myslbekově pohřbu: „*Sám bez opory tradice, bez příkladu, dosáhl jste cíle, jenž jindy bývá dosažitelný jen úsilím celých generací... Vás neučil nikdo, Vaší školou byl Karlův most. Vašimi učiteli Braun a Brokof, jak jste sám říkával. Mezi nimi a Vámi nebylo nic; a s úzkostí tušíme, že Vámi klesá monumentální české sochařství ze své heroické výše.*“<sup>80</sup>

Odkaz k barokní tradici byl dále oživen jako únik před tíživou situací meziválečného období v roce 1938 výstavou *Pražské baroko 1600–1800*, kde byla mimo jiné zastoupena také díla Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa a Matyáše Bernarda Brauna, o jehož tvorbě bylo do úvodního slova v katalogu výstavy napsáno: „*Zvláště to, co zanechal v lese v Betlémě u Kuksu, vystupuje až k vrcholům světové plastiky.*“<sup>81</sup> A skutečně byla tvorba Brauna na výstavě zastoupena 72 díly v různých materiálech, vystaveny byly též přípravné odlitky.

#### 4.1 Ferdinand Maxmilián Brokoff a rezonance jeho díla v českém sochařství 19. století

Ferdinand Maxmilián Brokoff se významným způsobem podílel na formování vrcholně barokní plastiky a oživil ji především svou objemovou monumentalitou, ale i realistickým ztvárněním, přičemž oba zmíněné rysy se postupně stávaly impulsem pro mladší sochařské generace. Brokoffův vliv se šířil zejména prostřednictvím pochvalných kritik z pera Franze Lothara Ehemanta, na něž dále navázal teoretický zájem o Brokoffovo dílo na počátku 20. století.<sup>82</sup> F. M. Brokoff se tak stal na prahu moderní doby ideálním

---

<sup>80</sup> BENDA 1969, 106-107.

<sup>81</sup> nn.: *Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století 1600-1800* (kat. výst.), Valdštejnský palác - palác Zemského zastupitelstva - květen-září 1938, Praha 1938, 54.

<sup>82</sup> Systematickým zpracováním díla F. M. Brokoffa se nejprve zabíral Oskar Pollak, in: Oskar POLLAK: *Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff: Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Barockplastik*, Praha 1910; Dále K. B. Mádl, in: Karel Boromejský MÁDL: *Dílo Ferdinanda Maxmiliána Brokova*, in: Jan ŠTENC: *Umění: Sborník pro českou výtvarnou práci I*,

příkladem sochaře ztělesňujícího národní tradici, jak dokládá například vzpomínka zaznamenaná Josefem Wagnerem. Ten se rozepsal o výletech na Karlův most, kam vodil profesor Štursa o nedělích své žáky z Akademie a vyzdvihoval u tamních sousoší rozhýbanou brokoffovskou modelaci i prostorovou dynamiku.<sup>83</sup>

Se zvýšenou objemovou nadsázkou pracoval například také Josef Václav Myslbek, když v roce 1878 vytvořil sochařskou výzdobu *pražského domu č. p. 447*.<sup>84</sup> [24a] Postavy Myslbekových atlantů jsou sice po vzoru Brokoffa pojednány s důrazem na tělesný objem, nicméně výsledné zpracování spíše odpovídá inspiraci Braunovými *giganty z portálu Clam-Gallasova paláce* (c. 1714) v Praze a je dále podrobena stylové transformaci. [24b] O něco důvěrněji se brokoffovské tělesné modelaci přiblížil Celda Klouček, když společně s Friedrichem Ohmannem navrhl a provedl *portál Valterova paláce* v Praze (1892)<sup>85</sup>. Z obou příkladů vyplývá, že sochaři využili barokní odkaz převedený do určitého stylového módu nové doby.

S hřmotným objemem pracoval později v mnohých aktech také Jan Štursa (sochy *Duch a Hojnost* pro zámek v Ratboři (1913), *sousoší Práce a Humanity* pro Hlávkův most (1912-1913), jehož počínání mohl v tomto ohledu podnitit jak příklad Brokoffův, tak sochařovo pozdější setkání s Antoinem Bourdellem, jehož dílo nadsazující tvarovou hmotu bylo prezentováno na úspěšné pražské výstavě v roce 1909. Jan Štursa byl jedním z mnoha sochařů, kteří se v okouzlení barokem vraceli v rámci své tvorby k jeho odkazu a pečlivě jej revidovali.

Druhým stěžejním rysem díla F. M. Brokoffa se stalo realistické pojednání tělesných rysů s velmi naturalistickým znázorněním jednotlivostí včetně rozvinuté výrazové škály v obličejích, zařatých prstů a dokonale odpozorované muskulatury. Brokoff do díla rovněž vnesl uvěřitelné dějové vztahy mezi jednotlivými postavami. V tomto ohledu můžeme pochytit silnou návaznost na brokoffovskou tradici u *sousoší sv. Cyrila a Metoděje* od Karla Dvořáka [104], které v roce 1938 na Karlově mostě nahradilo původní Brokoffovu kompozici *sv. Ignáce z Loyoly*.<sup>86</sup> Sochař Dvořák téměř vědomě navázal na

---

1921, 24-54; Václav Vilém ŠTECH, Brokovové, s. l. 1933; Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Maxmilián Brokoff, Praha 1957; Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Brokoff, Praha 1976 a další.

<sup>83</sup> ZEMINA 2001, 40.

<sup>84</sup> Myslbekova výzdoba se na domě projevila v podobě atlantů, karyatid a klenáků.

<sup>85</sup> Valterův palác, Voršilská ulice 140/12, Praha 1.

<sup>86</sup> Dílo bylo silně poničeno při povodních v roce 1890, a proto muselo být nahrazeno.

původní brokoffovské sousoší a analogicky to své pojal též jako moderně cítěnou divadelní inscenaci, během níž se jednotlivé zobrazené postavy otáčejí od diváka směrem k centru výjevu. Dvořák se snažil jednoznačně navázat na zvláštní pohybové napětí odehrávající se často v prostorovém poli Brokoffových děl, které ještě dále vystupňoval. Nadto ve svém díle Dvořák prosadil také plnější hmotu ve zpracování těl postav, kterým tak dodal na životnosti. Dvořákovu ideovou návaznost na Brokoffovo mostní sousoší *sv. Ignáce z Loyoly* můžeme považovat za vědomý historismus, který byl pro tohoto sochaře poměrně příznačný. Zajímavostí zůstává, že s momentem náhrady barokního sousoší se vypořádával o osmdesát let dříve také Josef Max, který se sice v rámci nového *sousoší sv. Norberta, Václava a Zikmunda* (1853) přidržel kompozičního schématu daného barokním mistrem Janem Brokoffem, zpracování jednotlivostí již ale podřídil vlastnímu stylovému pojetí.

Realistické tendence ve svém umění rozvinuly již starší generace sochařů, z nichž nejvíce Josef Malínský, František Xaver Lederer, Václav Prachner nebo později Tomáš Seidan. První tři zmínění autoři zároveň důstojně zprostředkovali přerod mezi doznívající barokní tradicí a národnostně orientovaným uměním 19. století. Nejzajímavějším příkladem, zprostředkujícím přechod od baroka k tvorbě druhé poloviny 19. století, přináší Malínského realistická poloha, která byla zajímavým způsobem vystupňována až k hranicím žánrového pojetí, a to především v díle *Podomek* (1805). V rámci brokoffovské návaznosti bych ráda vyzdvihla postavu *žebráka z náhrobku probošta Kriegera* ve Staré Boleslavi (1793) [26], kde Malínský bezesporu rozehrál snahy o realistický výraz i monumentální vzezření těla sedícího muže. Pro zajímavost lze zmíněné dílo Malínského porovnat se *žebrákem z Brokoffova sousoší sv. Jana Nepomuckého* u kostela sv. Ducha v Praze (c. 1725). [97a] Srovnání obou děl sice nepřináší výslovné analogie, ale Malínského přístup svým suchým realismem vykazuje dle mého názoru silné ponaučení z brokoffovského odkazu.

Brokoffova tvorba dále přinesla specifickou práci s rozpohybovanou, objemově cítěnou draperií, která v některých partiích ožívá v rozevlátém pohybu, jindy naopak tiše spadá v nenápadných záhybech dolů. S tímto záměrem pojednal draperii například dekoratér Celda Klouček u *sochy sv. Anežky*, jejíž sádrový model provedl v letech 1911-1912 pro klášter Křížovníků s červenou hvězdou v Praze [27]. Na určité analogie draperie *sv. Anežky* s Brokoffovým přístupem upozornil především Josef Drahoňovský: „*Socha sv. Anežky, krásně komponovaná do výklenku, svým citovým pojetím, dekorativním pohybem,*

malebným rozpoložením draperie, má kvality nejkrásnějších soch Brokoffových.<sup>87</sup> Kloučkovo pojednání draperie u postavy sv. Anežky je však poměrně umírněné, soustředěné na pohybové i hmotové rozložení až v dolní části a tedy mi přijde, že lze najít mnohem zajímavější a přesnější analogie jako jsou například *Svatí* od Jan Kastnera nebo sv. *Ludmila* od Vilíma Amorta. [52] Pravdou však je, že provedení sv. Anežky mírně vybočuje z Kloučkovy další produkce a že sám si díla poměrně cenil, jak dokládá následující citace. Dne 26. listopadu 1915 Klouček napsal Mádlovi, že jej Zlatá Praha požádala o některé jeho realizace k reprodukci kvůli výročí jeho šedesátých narozenin: „*Snad budete psát pár slov k tomu? Pro ten případ prosím, budete-li snad uvádět hlavní stavby moje, by ste nezapomněl na Křížovníky. Tam je nejen všechna fasádní dekorace (vyjma 2 spodní figury od Pekárka – Formánka) mojí prací, rozvrhem i provedením, ale i fasády samy, tedy architektura, byly mnou silně pozměněny, ba střed v Křížovnické ulici je skoro můj.*“<sup>88</sup>

Zajímavé pojednání draperie inspirované barokní tradicí můžeme dále spatřit u vybraných kreseb Josefa Maxe, neboť při převádění do materiálu ztratily jeho vize na objemu. I přesto Josef Max precizně přistupoval k traktování draperie, která částečně vychází z brokoffovské tradice, a to zejména v momentu jejího provzdušnění a v práci s ovnutím pláště přes ruku zobrazené postavy. Zmíněné rysy je možné vidět na raných Maxových kresbách *Archa Noemova* a *Zvěstování Panny Marie*. Z dnes nezvěstného deníku Maxova žáka Julia Metznera<sup>89</sup> je zřejmé, že Josef Max byl po svém příchodu do Prahy ohromen sochařskou výzdobou Karlova mostu, kde na něj hluboce zapůsobila Brokoffova sousoší, ačkoliv jejich přímý vliv zůstal překryt klasicizujícím stylem.

Samostatnou částí textu by se mohla stát míra inspirace, kterou poskytlo Brokoffovo dílo k *pomníku maršála Radeckého*, který bratři Maxové dokončili v roce 1858 podle kresebného návrhu Christiana Rubena. Jak trefně poznamenal sochař Josef Mauder: „*Invence pomníku (maršála Radeckého) stávala ovšem již více než sto let na mostě Karlově, vtělena Ferd. Brokoffem v krásné jeho dílo Sv. František X.*“<sup>90</sup> Inspirace Brokoffovým dílem z Karlova mostu se stala tradovaným tvrzením u mnohých badatelů, kteří zmiňují

---

<sup>87</sup> DRAHOŇOVSKÝ 1926c, 20.

<sup>88</sup> Archiv PNP, fond Karel B. Mádl, č. 373, dopis od Celdy Kloučka 26. 11. 1915, korespondence přijatá.

<sup>89</sup> HNOJIL 2008, 42.

<sup>90</sup> MAUDER 1908–1909, 240.

především *sousoší sv. Františka Xaverského a sv. Ignáce*.<sup>91</sup> I když lze předpokládat vědomou souvislost mezi oběma díly, je třeba vzít v úvahu skutečnost, že pomníky spadají do sochařské kategorie, kde se formální historismus stal žádaným, ba přímo vyžadovaným v rámci určité návaznosti na národní tradice, jak koneckonců dokládá pozdější *sousoší Cyrila a Metoděje* od Karla Dvořáka. Přímé analogie mezi oběma díly jsou navíc rozostřené odlišným stylovým pojetím, které v podání bratří Maxových ztratilo brokoffovský pohybový akcent, postavy jsou ztuhlé a zdaleka nedosahují tak široké pohybové škály jako v pojetí barokního mistra. Dále se domnívám, že velkou roli k vytvoření koncepce *pomníku maršála Radeckého* sehrály také ikonografické předobrazy s motivem pozdvihování vojevůdce nebo vládce na štítě, jak ve své studii upozornili Lubomír Konečný a Roman Prahl.<sup>92</sup>

Zajímavým přínosem 19. století se stala tvorba Václava Levého, která vzešla z přímé návaznosti na lidové vzory, jejichž prostřednictvím se setkala se silnou českou barokní tradicí, která na venkově dlouho přetrvávala. Ačkoliv Levý přišel do styku především s Braunovým uměním v Kuksu, které ho hluboce oslnilo, nechal se ovlivnit také pražskou tvorbou Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa. Obecné barokní prvky v Levého tvorbě převládají až do jeho odchodu na mnichovskou Akademii. Do té doby se věnoval především pozornému sledování pohybů těla, rozpohybování draperie i realistickému pohledu na člověka. Zmíním například jeho dílo *Krucifix II* (c. 1840)<sup>93</sup>, kde v zpracování detailů těla Krista převážilo silně naturalistické podání. Levý zde zdůraznil také expresivní momenty odpozorované patrně z barokních předloh Braunových. [96a] Srovnání Levého *Krucifixu II* s dílem stejného námětu od Josefa Václava Myslbeka z doby kolem roku 1877 však ukazuje ještě nerozvinutý realistický cit v Levého podání, kdy tělo Krista nepůsobí tělesným dojmem. Levý se postupně dopracoval k zajímavějšímu pojetí pohybu, a to zejména ve ztvárnění postavy *Církevního otce*<sup>94</sup> z doby kolem roku 1840. Pozornost je v jeho provedení soustředěna na prohnutí tělesné osy i celkové rozpohybování draperie, jež chvíli spadá v klidných záhybech podél těla, jindy nečekaně pokračuje v neklidem vzedmutém pohybu ve shodě s barokním názorem. Barokní dynamičnost Levý u postavy *Církevního otce* ovšem značně ztlumil. Dalo by se říci, že spíše využil zjednodušených

---

<sup>91</sup> MAX 1893; POKORNÁ-PURKYŇOVÁ 1944, 347, 356, 364; MASARYKOVÁ 1963, 31.

<sup>92</sup> KONEČNÝ / PRAHL 1993, 92–95.

<sup>93</sup> Dílo uloženo ve sbírkách Národní galerie; pod inv. č. DP 548.

<sup>94</sup> Dílo uložena ve sbírkách Národní galerie; pod inv. č. DP 547.

lidových vzorů, které se v postavě *Církevního otce* snažil oživit. V rámci obecných barokních prvků využil Levý také hru světla a stínů v měkce podané modelaci svých reliéfů s volnými ilustracemi eposu *Ferina lišák* v jeskyni Klácelka. Postavy Žižky a Prokopa Holého připomínají typologicky podle názoru Masarykové barokní sochy sv. Václavů, přesnější analogie však autorka neuvádí.<sup>95</sup> Levého barokní vývoj ovšem přerušil pobyt v cizině a následné školení u Schwanthaler, ačkoliv Blažíček<sup>96</sup> překvapivě uvádí v souvislosti s brokoffovskou inspirací jako příklad Levého *sousoší Adama a Evy* (1849), kde podle něj dominuje objemové vypětí a rotační skloubení těl zobrazených postav. [97b] Dle mého názoru nelze v tomto případě příliš hovořit o přímé brokoffovské inspiraci, ačkoliv vzájemná komunikace obou postav zhybňuje celé sousoší podobným způsobem, s jakým F. M. Brokoff pojal své mostní skupiny. Levého *sousoší Adama a Evy* však představuje pouze určitý předstupeň vzájemné interakce postav, který naplno využije až Myslbek, a to zejména v pojetí návrhu k *mostní skupině Ctirada a Šárky* pro výzdobu Palackého mostu (1881) [97c] a dále rozvine ještě Ladislav Šaloun při prvním návrhu pomníku Františka Palackého v Praze (1898).

Nelze opomenout sochaře Josefa Václava Myslbeka, v jehož tvorbě se eklekticky spojilo naturalistické přesvědčení s realistickými tendencemi a snahou o monumentální výraz. Myslbek sice zcela nepodleh baroknímu neklidu a vždy se vracel k pevné stavbě sochy, ale brokoffovské reminiscence můžeme spatřovat v jeho snaze o realistická portrétní zobrazení, dále ve zdůraznění přednesu draperie či v uvolňování celkové kompozice soch, jak již bylo poukázáno výše. Sám říkával, že v době svých začátků nenalezl žádný kvalitní inspirační zdroj pro svou tvorbu kromě sochařské výzdoby Karlova mostu.<sup>97</sup> Také Štursa podobným způsobem shrnul Myslbekovo působení, když přednesl smuteční projev k zesnulému mistrovi: „*Sám bez opory tradice, bez příkladu, dosáhl jste cíle, jenž jindy bývá dosažitelný jen úsilím celých generací... Vás nikdo neučil, Vaší školou byl Karlův most. Vašimi učiteli Braun a Brokoff, jak jste sám říkával. Mezi nimi a Vámi nebylo nic a s úzkostí tušíme, že Vámi klesá monumentální české sochařství ze své heroické výše.*“<sup>98</sup> Inspirace sochařskou výzdobou Karlova mostu, pražským barokem i Brokoffem u Myslbeka zapůsobila hlavně v mládí, kdy hledal východiska k rozvinutí své vlastní tvorby.

---

<sup>95</sup> Viz MASARYKOVÁ (pozn. 91) 13–14, 31.

<sup>96</sup> BLAŽÍČEK: Ferdinand Maxmilián Brokoff (pozn. 82) 17.

<sup>97</sup> ŠTECH (pozn. 75) 37.

<sup>98</sup> BENDA (pozn. 80) 106–107.

V dílech F. M. Brokoffa našel Myslbek kromě výše zmíněných rysů také zvláštní pohybovou aktivitu postav, jejich plastické rozprostření do prostoru a vzájemně působící dějové sepětí i monumentální výraz, z čehož usuzuji na vzdálenou analogii mezi Myslbekovou zakázkou na sousoší Palackého mostu a Brokoffovými díly na Karlově mostě.

#### 4.2 Expresivita Matyáše Bernarda Brauna

Velmi zajímavé analogie přináší Braunův expresivní projev, který byl pro mnohé sochaře 19. století zajímavým inspiračním bodem. Již Vojtěch Volavka sledával u Václava Levého možná braunovská východiska, když tvrdil, že „*tak jako se k baroku vrací francouzský romantismus, vrací se i Levý k tradici.*“<sup>99</sup> Není zcela jisté, zda Levý znal Braunův Betlém v Kuksu přímo, ale stejná je u obou především barokně romantická snaha sloučit přírodní scenerii s uměleckým dílem v jeden náladově působící celek zpracovaný v naturalistických intencích. Tvar v obou příkladech postrádá uzavřené kontury, což je dáno prací s materiálem přímo v terénu a často se zakládá na hře světla. „*Toto sochařské vidění je založeno na ryze malebných zásadách.*“<sup>100</sup> Východisko Levého tvorby bývá poměrně často spatřováno právě v baroku: „*Posledním správným krokem, který domácí plastika učinila, byl Levého obrat k malebnému, na barok navazujícímu romantismu. Od té doby, tedy plných třicet let tápe české sochařství, vracejíc se po cizích cestách různými způsoby ke klasicismu, se kterým už řádně zúčtovalo a který se stal mezitím školskou šablonou.*“<sup>101</sup>

Také badatelka Anna Masaryková naznačuje silnou barokní tradici, díky níž se nemohl odehrát náhlý a razantní zlom mezi 18. a 19. stoletím, ale české prostředí se s barokem muselo nejprve vyrovnat. Podle ní to není dáno silnou barokní tradicí oproti klasicistnímu proudu, ale spíše přetrvávající dílenskou praxí lokálních sochařů, čímž mnohdy docházelo k prolínání tendencí. Podle ní byl Václav Prachner „*v souhlase s tendencemi nově založené Akademie, ve spolupráci s profesorem, fundován řemeslnou kamenickou tradicí a ještě přežívající smyslovostí barokní.*“<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> VOLAVKA (pozn. 74) 44, 45.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> Ibidem, 62.

<sup>102</sup> MASARYKOVÁ (pozn. 91) 13, 14.

Je více než zajímavé, že zatímco starší literatura hovořila o barokních návratech již v souvislosti se sochaři 1. poloviny 19. století, kde je baroko ulpívající jako reminiscence patrné v základním hmotovém rozložení vybraných děl, pro následující vývoj sochařství jsou důležitější analogie z 90. let, které budou hlouběji rozebrány ve druhé části této práce. František Bílek a jeho apoštol *Jan z Golgoty* (1892) [28] svým expresivním ztvárněním hlavní postavy vychází z Braunova *náhrobku Anny Miseliusové v Jaroměři* (po 1721). [29] Z obou postav zhroucených u země zaznívá hluboké strádání a žal. O něco přesnější analogii přináší Myslbekův náhrobek Švagrovského zřejmě inspirovaný tím samým dílem v kombinaci s francouzskou plastikou.

Podobným způsobem se Ladislav Šaloun v pojetí vlasů a vousů hořického *Krakonoše* (1902-1906) inspiroval postavou *Chrona* z ohradní zdi kostela v Cítolibeč (po 1715). Obě díla navíc kromě analogických prvků znázorňují pomíjivost a neúprosnost času, byť každé z děl v trochu jiném smyslu. Zatímco v případě *Chrona* se jedná o alegorické znázornění času, v případě *Krakonoše* jde spíše o připomenutí běhu času vzhledem k zobrazenému námětu.

Pojetím Braunova Betlému u Kuksu se mohl také inspirovat Josef Mauder, sochař spojující dekorativní smysl s citovým pojetím, pro svůj *pomník Julia Zeyera* (před 1913) [30] K tomuto dílu bych ráda přidala další dvě barokní analogie, a sice *kašnu na Zeleném trhu* v Brně (Parnas), která byla dokončena kolem roku 1696 podle návrhu Fischera z Erlachu<sup>103</sup>, ale také *kašnu s Nanebevzetím Panny Marie* z loretánského nádvoří (1739) jako zdobný prototyp barokních působivých seskupení. [31] Druhý zmíněný příklad, kašna se *sousoším Nanebevzetí Panny Marie*, byla publikována v Zeyerově kompendiu *Baroc a Rococo* (1895)<sup>104</sup>, nicméně neodpovídá svým hmotovým rozložením. Loretánská kašna působící robustním dojmem je dílem Jana Michala Brüderleho a představuje velmi dekorativně laděné seskupení postav.<sup>105</sup> Vladimír Denkstein, Zoroslava Drobná a Jana Kybalová v knize *Lapidarium Národního musea* (1958) vidí v sousoší již přechod k rokoku. V provedení rozhodně zmizela Brokoffova vážnost a Braunova expresivita, Brüderle téma zpracoval hravěji a s určitou manýrou odpovídající pozdější dataci.

---

<sup>103</sup> Sochařská výzdoba pocházela od Tobiáše Krackera.

<sup>104</sup> ZEYER 1907.

<sup>105</sup> Dokončení provedl K. J. Hiernle, uváděn je též Richard J. Prachner. V roce 1939 byl originál nahrazen kopií Vojtěcha Suchardy.

Technicky i výrazově zdatný sochař Vilím Amort se rovněž nechal v závěru 19. století ovlivnit výrazově bohatým barokem, a to především pohybovou dynamikou Matyáše Bernarda Brauna, stejně jako malebnou artikulací postav od Petra Brandla. Poučení z Brauna koneckonců přímo dokládá fotografie z Amortova ateliéru, kde byla vyvěšena reprodukce Braunovy sv. Luitgardy.<sup>106</sup> [32] Stejně jako mnozí další byl sochař Amort kritikem pražské asanace, signatářem Velikonočního manifestu, ale zároveň aktivním umělcem ve službách asanace (Schierův dům). Snažil se o záchranu Braunových děl v Kuksu i na Karlově mostě.

#### 4.3 František Bílek jako „opozdilý potomek Brauna a Brokoffa“

Tvorba Františka Bílka figuruje na české sochařské scéně jako těžko zařaditelná entita, která má mnoho dimenzí, mezi nimiž se objevují také určité barokní tendence, jak si koneckonců všimli už recenzenti v dobových periodikách: „*Fr. Bílek je poslední výhonek baroka v Čechách, je více: obrovitým, třebaš omezeným pokusem o barok nějak specificky český, o jakýsi českobratrský barok, v němž by mravní a duševní kvietismus zasměřňoval vůli (...) s celým nevyhlášeným sklonem k velkému gestu, vždy trochu přehnaném a divadelním...se vši exaltací, jež přepíná duševnost výrazu stejně odhodlaně jako zdouvá roucho a křečí zkrucuje údy.*“<sup>107</sup> Baroko bylo skutečně nepřehernou učebnicí výrazu pro Bílkovu tvorbu, která je nábožensky pojímaná. Jeho dílo se stalo kritickým dovětkem reagujícím na události odehrávající se na umělecké sféře a reflexí národních aspirací, jak napovídají nejen samotné realizace, ale též opatřování děl nápisy s náboženským nebo mravním podtextem.

V případě Bílka nejde pouze o přebírání výtvarné formy, ani o konkrétní citace, nýbrž o práci se souborem rysů a sdělení, které v sobě barokní díla mají. Baroknost lze u Bílka pozorovat ve spojení naturalismu, citovosti a ideovosti, což se stává souhrnem charakteristik, které svým využitím i v textové složce překračují hranice vizuální a platí za příklad morálního exempla stejně jako barokní jinotaje. Tento pohled vychází ze studia Foucaulta a jen těžko se mohu ubránit hledání pomyslného spojení mezi Šporkovými vizemi zpracovávanými Braunem a některých Bílkových prací. Práce obou sochařů měly

---

<sup>106</sup> To potvrzuje fotografie s pohledem do jeho ateliéru (in: ANG, fond Vilím Amort č. 119, Fotografie, AA2223).

<sup>107</sup> V. N. 1923-1924, 75.

více sdělení, někdy matoucích, někdy jasných poselství, ať už morálního, náboženského, nebo alegorického typu.

Po výtvarné stránce zaznívají v Bílkově díle mnohé inspirační motivy z českého umění 19. století, explicitních barokních odkazů však není takové množství. Na jednu ze shodných analogií přece jen poukázal Roman Prahel, který v uspořádání kompozice *Podobenství velkého západu Čechů* (1897-1898) spatřuje odkaz na tradiční typ náhrobku s plačkou užívaný v barokní době.<sup>108</sup> Z mnoha rysů Bílkovy tvorby je nezbytné vyzdvihnout jeho citovost a malebnost, kterými díla dotvářel. K. B. Mádl napsal k dílu *Podobenství velkého západu Čechů*: „*Plastika se těžce podrobuje vzrušené sensitivnosti a lidský zjev zůstává v úplném područí ideí.*“<sup>109</sup> Jistá citovost, senzitivnost se v pojetí Bílka pojí dále s přehnanou subjektivitou a dramatičností.

Další analogii přináší dílo *Golgota – hora lebek* (1892) [28], do jejíhož provedení vnesl sochař citaci u schýlené postavy apoštola Jana, jejíž sklonění naplněné žalem vzdáleně připomíná Braunovu postavu z *náhrobku Anny Miseliusové pro městský hřbitov v Jaroměřu* (po 1721). [29] Stylizace figury apoštola Jana po vzoru baroka skutečně plně zastupuje novobarokní tendence v 90. letech 19. století a stává se ranou ukázkou z řady schoulených postav, které Bílek ztvárnil. Petr Wittlich navíc v souvislosti s tímto dílem upozornil na skutečnost, že sochař vnesl do zpracování naturalistické výrazové prvky, například celkové pojetí scenérie i neobvyklé použití reálných materiálů (provazy visící z kříže).<sup>110</sup> Subtilní zhroucená postava se nachází jako jediný figurální prvek v díle *Orba je naší viny trest* (1892), dále v *Podobenství velkého západu Čechů* (1897-1898). Subjektivní pocitovost je přítomna v díle *Mojžíš* (1905), které svou plastickou mohutností a pojetím draperie jednoznačně vychází z českého baroka. Také plastika *Vím* (1902-1903) je plně ve službách výrazu umocněného prudkým pohybem. Barokní jádro se zde ve všech příkladech prolíná s naturalistickým ztvárněním, jak bývá u Bílka zvykem.

Podle mého názoru další barokní reminiscence se v Bílkově sochařské tvorbě nachází v práci se světlem a vizuálním dojmem obecně. Zatímco pro impresionisty byl zrakový dojem finálním stádiem, umělci na přelomu století chápali světlo významově. Na Bílka mohly mít v tomto ohledu vliv dvě skutečnosti, jeho náboženský ideový základ

---

<sup>108</sup> PRAHL 1993, 36.

<sup>109</sup> MÁDL 1898b, 165.

<sup>110</sup> WITTLICH 1985, 29, 30.

opírající se o Bibli a eseje Otokara Březiny, které byly otiskovány ve Volných směrech. V nich je řeč o dvojím světle, a to v souvislosti s tématem spánku: „*Neviditelný svět prostupuje světlem viditelným. Svobodou snu zasahuje umění do výkladu věci...Světlo, které rozlévá po věcech, je čistší a záhadnější než světlo našeho slunce; je druhou, duchovou stranou našeho světa.*“<sup>111</sup> Bílek vyložil svou symboliku světla odkazem na ideu božského světla obsaženou v bibli a Březinova slova částečně přenesl do díla *Ukřižovaný* (1897). V prvním desetiletí 20. století se pojetí rozvinulo v mytologii světla, kterou u něj umocnil Julius Zeyer, jak popsal Petr Wittlich. Bílek často pracoval ve spojení světla jako tvárného prostředku se dřevem. Poprvé je to patrné již v díle *Golgota - hora lebek*, v roce 1897 dále vytvořil reliéf *Význam slova Madona*, nebo později uplatnil stejný přístup při práci na díle *Ukřižovaný*. Ve všech případech hraje světlo nejen výrazovou, ale též významovou roli, což jej posunulo z pouhé barokní inspirace do poloh moderního sochařství přelomu 19. a 20. století. Podobným způsobem bylo světlo důležitým výrazovým i významovým činitelem pro barokní návrat ve 30. a 40. letech 20. století, kdy byla barokní predilekce v sochařství opět spojena hlavně s pochopením symbolické hodnoty světla, ale v poněkud odlišném smyslu souvisejícím s krizí umění a dobovou situací.

Bílkovy sochy mají sice uzavřenou konturu, ale rovněž obsahují vysunutá gesta do prostoru, kombinují plošnost a prostorovost, která je zastoupena buď zmíněnými gesty, nebo významem díla, jakousi vizí. Sochařovým dílem prostupuje též organický charakter barokního charakteru. „*Pokouší se (Bílek – pozn. autora), jinými slovy, svými postavami obsáhnouti čas, místo aby je budoval z prostoru a do prostoru zpět nevratně jako nové svébytné jednotky zamísťovat. V baroku náboženská a mravní idea byla beze zbytku převedena do výtvarné formy a výtvarného řádu. Nelze toho říci o Bílkovi. A to je bod, ve kterém zbavuje opozdilý potomek Brokofův a Braunův barokní výtvarný názor – dožívaje jej současně - posledních vývojových možností.*“<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> WITTLICH 1978a, 44.

<sup>112</sup> V. N. (pozn. 107) 74-76.

## 5 Novorenesance – Novobaroko – Secesní ornament

Vývoj historizujících slohů v sochařství nebyl plynulý, sochaři se často přizpůsobovali poptávce, v případě dekorativní plastiky přání architektů nebo stavitelů a téměř nezasahovali do daného schématu. Výjimku tvořil dekoratér Celda Klouček, jenž se stal průkopníkem nových stylových forem v dekorativním sochařství a v rámci svých vzorníků předznačil vývoj ornamentu od novorenesance až po secesi. Na jeho práci lze přitom velmi dobře poukázat na skutečnost, že umělci pracovali s historizujícími styly velmi volně, motivy zůstaly stejné, ale měnil se rytmus kompozice.

Ve druhé polovině 19. století nastal rychlý sled uměleckých podnětů, který působil na české sochařství. Zatímco někteří sochaři se stali historizujícími rutinéry a zcela oddaně se přizpůsobili přání architektů nebo objednavatele stavby, Celda Klouček se naopak ubíral vlastní cestou a skrze studie „starých mistrů“ [11a-c, 13, 14, 15a,b, 16a,b] dospěl k pozvolné transformaci svého způsobu tvorby. *„Je podivuhodné a poučné, sledovati na těchto velkých stavbách, jak svémocně osvobozovalo se dílo sochaře (Celdy Kloučka – pozn. autora) od starých renaissančních vzorů, jak s klidem a přísnou výrazovou linií procházel umělec poučkami baroku, jak přijímal poučení starých českých sgrafit, jak sledoval české lidové umění ve všech jeho projevech se snahou, aby se mu vyrovnal, až dospěl vysokého svého cíle, založiti tradici a vybudovati moderní českou ornamentální i figurální plastiku.“*<sup>113</sup>

Kloučkovými spojenci byli hlavně architekti, kteří při výzdobě fasád ponechali tomuto aktivnímu sochaři stěžejní postavení a dostatečný prostor, aby mohl dobře uplatnit svůj krásný, citově založený štukový dekor. Kloučkovo dominantní postavení, co se výzdoby týče, rovněž dokládá korespondence s architektem Josefem Fantou, která se váže k tématu výzdoby budovy dnešního Hlavního nádraží, na níž měl se sochařem spolupracovat.<sup>114</sup> V roce 1902 Klouček Fantovi v jednom z mnoha dopisů napsal: *„Po sobotní návštěvě Vaší bylo mi zřejmo, že máte o své nádražní dekoraci úplně hotový obraz i v jednotlivostech a že by tudíž o nějaké volnosti na straně mé se dalo těžko mluvit. Poněvač ale právě tato volnost, kterou jste mne počátkem ujišťoval, mne přiměla, abych Vaši ovšem že čestnou i zajímavou nabídku přijal – mění se scéna rázem. Vy při svém talentu a*

---

<sup>113</sup> ŠUMAN 1925, 149.

<sup>114</sup> Jednalo se o výzdobu III. třídy nádražní (zřejmě vyjma hlavy na pilířích).

vyhraněné osobitosti máte nejen právo ale i povinnost sebe sama uplatnit a plně předvést – potřebujete tedy, zrovna asi jako Ohmann, jen síly výkonné a ne samostatně kompoziční. Tedy mne ne, při různosti našeho směru i místy názorů tím méně. Stál bych Vám v cestě a sám bych pozbyl anima, jak se ostatně již v sobotu stalo. Proto, arci s těžkým srdcem, ale v úplném uvědomění si všech okolností vzdávám se spolupracovnictví na dekoraci nádražní vůbec a prosím Vás, byste uváživ všechno (jako já tak učinil) na mne se nehněval pro nepříjemné sice, ale dle citu a svědomí mého správné rozhodnutí moje.“<sup>115</sup> Zajímavé přitom je, že Klouček srovnával Fantu s Ohmannem, s nímž například spolupracoval na novobarokním baldachýnu pro Zemskou jubilejní výstavu v Praze (1891) nebo při sochařském pojednání *fasády Valterova paláce* (1892). Právě Ohmann měl totiž docela konkrétní představy ohledně míry dekoru, byť výsledné provedení zřejmě svěřil do ruky Kloučka.

Z výše uvedené citace jasně vyplývá, že Klouček se aktivně podílel na celkovém vzezření stavby a rázně odmítal zakázky, kde si nemohl výzdobu korigovat. Běžnou praxí nicméně bývalo, že dekorativní sochaři většinou obdrželi od architekta pevně daný kresebný rozpis průčelní části budovy i jednotlivých segmentů výzdoby, tudíž se jejich vlastní invenční možnosti snížily na práci s formou. To se ale Klouček snažil odmítat a sám vydával vzorníky s motivy, které měly mít co nejobecnější využití, měly se stát podnětem pro kreativní práci s motivy. Kloučkovy návrhy se posléze staly klíčovým inspiračním zdrojem představujícím neuvěřitelnou studnici ornamentů ze starších uměleckých epoch, z nichž někdy dekoratér Klouček přejímal motivy a rytmizaci téměř dogmaticky, jindy s lehkou manýrou. Jak je vidět z vývoje jeho ornamentu, patří dekoratér Celda Klouček k jednomu z nejdůležitějších tvůrců, na němž lze sledovat uchopení stylových změn a pozorovat zrod novobarokních tendencí v sochařství.

### 5.1 Cesta k novobaroknímu ornamentu v Kloučkově pojetí

Stylový vývoj inspirovaný staršími slohy by v Kloučkově pojetí nemohl existovat bez silného sochařského odkazu předchozích generací, ať už se jednalo o díla barokních sochařů nebo o tvorbu umělecké generace první poloviny 19. století. Největší inspirací byl v tomto ohledu Josef Václav Myslbek, který sám využíval mnohé podněty a tvůrčím způsobem je zapracovával do svých děl. Myslbek na základě barokního poučení naznačil,

---

<sup>115</sup> Archiv PNP, Archiv PNP, fond Josef Fanta, č. 141, Dopis Celdy Kloučka Josefu Fantovi, 30. 6. 1902, korespondence přijatá.

jak lze přistupovat k realisticky ztvárněnému portrétu, jak stylizovat draperii či rozpohybovat postavy. Celda Klouček si byl těchto vzorů velmi dobře vědom, více s nimi pracoval u volné sochy, kde často prokázal zájem o citové vyladění díla stejně jako před ním Myslbek. Ve způsobu koncipování štukového dekoru se nicméně Klouček vydal odlišným směrem, prosazoval křehkost formy a drobný až kadeřavý ornament s jeho vnitřní rytmičností. V architektuře byl potlačen zájem o konstrukci a stoupl zájem o umění dekorativní a umělecký průmysl, přičemž Klouček se dokázal obratně přizpůsobit nové poptávce a připoutal k sobě velkou část mladé sochařské generace. Klouček pracoval ve všech materiálech – štuk, pálená hlína, kov, dřevo i kámen, jak už dříve promítl do svých vzorníků. Vynikla tím nová skupina české stavební plastiky, která často určovala ráz fasád.<sup>116</sup>

Celda Klouček jednoznačně rozvíjel styl na základě tradice, seznámil se se starými technikami štku i sgrafit a poučil se z detailního studia ornamentu a dekoru předešlých historických epoch. Jeho dekorativní systém se vyvíjel pozvolna, přičemž důležitý vliv na jeho formování měly sochařovy studijní cesty do Itálie, Francie i jeho pobyt ve Frankfurtu nad Mohanem před rokem 1885. Kloučkův dekorativní systém v podstatě dozrál v rámci keramiky a vzorníků, kde také můžeme nejlépe pozorovat změnu rytmičnice ornamentu a postupné schematizování naturální složky, jejíž přítomnost hrála v Kloučkových návrzích důležitou roli. Na tuto skutečnost upozornil již Josef Drahoňovský, když napsal: „*Je výsledkem velké výtvarné zkušenosti způsob, jakým Klouček přenáší z přírody formu květů, listů, ovoce i lidské postavy, jak dovede vyklenouti z ní sochařsky výraznou, zjednodušenou formu, kterou promítne do zvoleného materiálu a umístí správně do zákonitostí architektury. Tento způsob vidění, cítění, provádění je čistě novým, svérázným, Kloučkovým.*“<sup>117</sup> Při výzdobě fasád se Klouček postupně odvracel od uvolněné renesance přes naturalisticky cítěné baroko až po stylizovanou secesi, přičemž v podstatě využíval stejného typu ornamentu, který pokaždé jinak rytmičnil a pohrával si s jeho plastičností a vztahem k ploše fasády. V jeho práci znamenalo dokončení jednoho díla přípravu na následující zakázku. V roce 1906 bylo vydáno ve Vídni dílo *Celda Klouček, prof. c. k. Umělecko průmyslové školy v Praze, a jeho žáci*, kde Klouček tvrdil, že rokem 1893

---

<sup>116</sup> Archiv PNP, fond Jaroslav Jíhlavec č. 1088, rukopisy, rukopis, Karel Jan: Profesor Celda Klouček sedmdesátníkem.

<sup>117</sup> DRAHOŇOVSKÝ 1926c.

zakončil svoje návrhy v duchu „*volné renaissance, baroka a rokoka*“<sup>118</sup>, tedy přešel od studia starých mistrů k detailnějšímu zkoumání rostlinné přírody a zkoušel tímto způsobem dojít k secesi jako novému způsobu dekorace. Secesní ornament je však v jeho pojetí spíše intimní než striktně naturalistický.

#### 5.1.1 Stylové přechody - modelové příklady

Koncem 80. let byly česká architektura a potažmo dekorativní sochařství ovládnuty novorenesančním tvaroslovím. Již tehdy začal Klouček vnášet do svých návrhů prvky založené na pečlivém studiu přírody a barokních památek, jak naznačují jeho skici. Zatímco například *výzdoba Hypoteční banky* (1890) znamenala první větší pokus o nanášený sochařský dekor, tak *Městská spořitelna pražská* pokročila v této technice kompozičním prohloubením námětu a uvolněním renesančních motivů. Později začal Klouček prvky baroka se zvýrazněnou naturalistickou složkou uplatňovat v rámci výzdoby fasád, k čemuž mu dopomohla spolupráce s Friedrichem Ohmannem, kolegou z Uměleckoprůmyslové školy, která uspíšila Kloučkův přechod k ryzí novobarokní fázi. Pozvolné změny stylu štukového dekoru a plastik jsou u Kloučka patrné na společných projektech z 90. let 19. století, kdy byl Ohmann vyhledávaným architektem a v Čechách vzniklo podle jeho návrhů mnoho zajímavých staveb. V roce 1891 se společně zhostili prestižní zakázky na vytvoření *Královského pavilonu v Průmyslovém paláci* na Výstavišti, na což navázali následující rok krásnou novobarokní přestavbou *paláce Matěje Valtery* ve Voršilské ulici (1892). Fasáda poslední zmíněné stavby již naznačila, že se historismus jako takový chýlil ke konci a předával své místo na výsluní moderním tendencím, zejména secesi. Tento přechod je zaznamenán jak v tvorbě Celdy Kloučka, tak architekta Ohmanna, o němž Karel Kramář prohlásil, že to byl nepochybně on, kdo „*starou Prahu naučil milovati umělce české, a který ji vlastně odkryl svým velkým dílem o pražském baroku.*“<sup>119</sup>

#### *Hypoteční banka v Praze*

Novorenesanční budova bývalé Hypoteční banky byla postavena na místě bývalých novoměstských kasáren na dnešním Senovážném náměstí. Projekt vypracoval v letech 1887-1890 architekt Achille Wolf, který od roku 1866 působil v Praze. Na plastické výzdobě budovy se podíleli Antonín Popp, Čeněk Vosmík a údajně také Celda Klouček.

---

<sup>118</sup> KLOUČEK 1906, nepag.

<sup>119</sup> KRAMÁŘ 1911, 1.

Ten zde měl vytvořit štukovou výzdobu hlavní dvorany, kde se nachází série reliéfů se znaky českých měst ve fabionu. Výzdoba je pečlivě dělena do jednotlivých polí, kde se odehrávají scény s putti, motivem velmi typickým pro Kloučkovu tvorbu. Zde Klouček začal práci s nanášeným sochařským dekorem a inspiroval se přitom groteskami zřejmě italské provenience, jak napovídají jeho skicáře. [13, 15a]

### *Městská spořitelna pražská*

V letech 1893-1894 se stavěla *Městská spořitelna pražská*, kterou projektovali Antonín Wiehl a Osvald Polívka. Při tomto projektu se Klouček chopil podobného úkolu jako v předchozím příkladu a provedl dekoraci hlavní dvorany. Tamní úsekové výplně stěn vyzdobil medailony s převažujícími figurálními motivy v duchu uvolněné renesance, kde jsou iluzivně modelované figury více izolovány od okolního ornamentálního dekoru, který je kolem nich rozprostřen poměrně symetricky. Někdy bývá tento styl dekoru srovnáván s renesančně nanášeným štukem Letohrádku Hvězda.

Na výzdobě se velkou měrou podílel také mladý sochař Vilím Amort, který komponoval ornamenty a figurální reliéfy. Pomáhali mu Kloučkovi žáci F. Kolář a B. Šimonovský.<sup>120</sup>

### *Zemská banka*

Od roku 1895 probíhala *výzdoba Zemské banky v Praze*, kterou opět projektoval architekt Osvald Polívka. Sochařská výzdoba budovy je ve shodě s myšlenkou architekta, a proto klade důraz na jasnost, čitelnost námětu a na kompoziční klid výzdoby, a to jak v pojetí Kloučkových plastik na atice (například *Merkur*, *Hefaistos* a *Flora*), tak v jeho reliéfech. Průčelí zdobí Kloučkovy vlysy s charakteristickou řadou dětských figur provedených v půvabném naturalismu, které probíhají po fasádě. [35] Striktní dělení vlysu do polí se začíná postupně slévat v jednotně působící celek, byť jsou stále patrné přechody odpovídající architektonickému členění fasády. Nadto jsou okenní klenáky prvního patra zdobeny třemi velmi precizně modelovanými maskami faunů. [17b] Z provedení této zakázky jasně vyplývá, že Klouček dosáhl vrcholu v pojetí figur, zejména jejich plastičnosti a živosti a výzdobu Zemské banky tak v sochařově pojetí provází silný

---

<sup>120</sup> nn.: Umělecká výzdoba nové budovy Městské spořitelny Pražské, in: ZP XI, 1894, č. 11, 376.

naturalistický ráz, který vycházel nejen z jeho zájmu o baroko, ale především z intenzivního studia přírody.

V tomto ohledu je zajímavé, že přímo v rámci Zemské banky se nachází portál s barokní sochařskou výzdobou z dílny Matyáše Bernarda Brauna<sup>121</sup>, který sem byl přenesen a včleněn jako pozůstatek původního barokního Nostického paláce. Klouček tento portál navíc doplnil o portrét architekta Osvalda Polívky.

### *Valterův palác*

Při přestavbě staršího jádra *Valterova paláce v Praze* architektem Ohmannem vznikla rovněž potřeba nové sochařské výzdoby, kterou provedli Celda Klouček a Jan Kastner po roce 1892. V tomto případě je zjevné, že výzdoba pracuje s tradičně využívanými prvky jako jsou maskarony, voluty, girlandy a další, ale částečně zde prosakuje nová, barokně laděná stylizace, která jako by už předjímalala stylizaci secesní. Nejdynamičtějšími prvky fasády jsou bezesporu atlanti provedení v pískovci, v jejichž podání se Celda Klouček přiblížil brokoffovské tělesné modelaci, ale silně ji stylizoval. [23a,b] Kromě toho zde Klouček vytvořil jemný dekorativní ornament fasády kombinující vliv dientzenhoferovského baroka se zahraniční inspirací. Barokizující tendenci dotáhl Klouček do maxima při výzdobě Strakovy akademie v roce 1896, kde prosakuje snaha o vytvoření mohutného účinku v souladu s rozložením stavební hmoty.

### *Úvěrní banka v Praze*

O něco dále se Klouček posunul při řešení průčelí Úvěrové banky v Praze, která byla stavěna po roce 1900 podle projektu stavitele Matěje Blechy. Převážně novorenesanční průčelí se secesními prvky bylo opatřeno poměrně bohatým sochařským dekorem od Celdy Kloučka, což ostatně dokládá nápis vyrytý zdobným písmem přímo do fasády. Na Kloučkově výzdobě opět upoutává rostlinný dekor, jakási stěžejní součást výzdoby v sochařově pojetí, na ní již můžeme nejlépe sledovat příklon k secesní stylizaci. Klouček si ovšem i přesto neodpustil silné naturalistické ztvárnění figur, kde se pojí poučení z renesance i baroka zároveň. [33, 34] Příklad výzdoby Úvěrní banky v Praze tak velmi dobře uzavírá vybrané modelové příklady, neboť kombinuje poučení z historických

---

<sup>121</sup> PRAHL / ŠÁMAL 2012, 141.

epoch s dobově moderní secesní stylizací, a to vše v souladu s Kloučkovou snahou o nalezení moderního sochařského dekoru.

Kloučkově pojetí je převážně založeno na vkusné, pečlivě modelované ornamentální výzdobě kombinující jak figurální, tak rostlinné motivy. Jeho skicáky a vzorníky, z nichž byl publikován pouze zlomek, dokládají, že Klouček rozvíjel styl na základě tradice (pobyt ve Frankfurtu nad Mohanem, propagace českého baroka, znalost italského a francouzského ornamentu doby manýrismu a baroka) a kombinoval poučení z minulých slohů s novými idejemi v moderních, citlivě provedených transformacích. Jeho styl štukového dekoru byl hlavně zpočátku jemný, povětšinou symetricky rozvíjený, ale později nabýval na dynamice, což můžeme sledovat na několika prvcích výzdoby. Důležité je rozvržení kompozice, míra plastičnosti hlavního motivu reliéfu v porovnání s ostatní ornamentální složkou, zpracování linie ornamentu či jeho následné začlenění nejen do vymezené plochy samotné, ale také do celku fasády. Jedná se tedy o mnoho kritérií, která je třeba zhodnotit, abychom si utvořili představu o Kloučkových stylových přechodech v rámci jednotlivých zakázek. Je třeba ovšem jeho dílo „neškatulkovat“ do pomyslných stylových kójí a spíše jej považovat za jakési prolnutí stylových přístupů ovlivněných renesancí a barokem, které jsou zaštitěny Kloučkovým intenzivním studiem přírody na cestě k dobově moderní stylizaci. Rovněž se domnívám, že nejlépe můžeme jeho stylové proměny a přesahy zaznamenat na rostlinném dekoru, který funguje jako dekorativní výplň jeho štukových, pečlivě provedených figurálních scén. Zatímco námět zůstává stejný, zatímco se proměňuje jejich rozpohybovanost, vztah k prostoru a okolnímu dekoru. [18a,b,c] Křivky se neomezují pouze na plochu, ale prostupují celou tkáň výzdobného organismu.

Nedílnou součástí Kloučkových štukových realizací i kreseb jsou rozverně, hrající si děti – putti, které často používal i při realizovaných dílech – například *návrh fontány před Rudolfínem*.

## 6 Novobarokní proud v sochařství devadesátých let 19. století

České novobarokní sochařství bylo doposud přehlíženou uměleckou tendencí konce 19. století, jelikož se mísí s dalšími stylovými i tematickými vlivy, které ovládly alespoň na chvíli tvorbu mladší umělecké generace. Inspirace barokem přetransformovaná tak, aby splňovala estetické požadavky nové doby, se ujala v momentě, kdy vzrostlo docenění doposud opomíjeného baroka 17. a 18. století. Architekti začali považovat renesanci za příliš striktně vrstvený směr s pevně stanovenými pravidly a sochaři zatoužili po experimentování s výrazovou složkou a dynamikou, která by vycházela ze samotného jádra hmoty. Novobarokní tendence se uplatnily zejména v devadesátých letech 19. století, kdy mladá generace na prahu moderní doby odmítala historismus a snažila se spíše navázat spojení s Evropou. Docenění barokních hodnot bylo bráno jako silně inspirativní podnět, na jehož základě začalo být novobaroko stále více moderní záležitostí. Následně se však baroko dostalo do potíží s mladou generací, která opovrhovala historismy a prahla po původnosti, nebo nových evropských vazbách.

Zajímavostí přitom zůstává, že novobarokní tendence se zpočátku rozšířily v podstatě zcela nezávisle na teoretickém ukotvení, neboť čeští teoretici spíše revidovali nově doceněné barokní památky. Jejich kritiky a poznatky tudíž nemohly posloužit jako vhodný základ k probíhající stylové transformaci, která se v závěru 19. století odehrávala. Umělci volně experimentovali s barokními prvky a způsoby prostorové modelace. Vycházeli přitom z jiných stylových možností konce století, případně využívali barokních parafrází ve snaze o dosažení přesvědčivějšího výrazu. Zmíněná benevolence zákonitě vedla ke kvalitativním i formálním rozdílům, co se novobarokního pojetí týče. Zdá se být očividné, že stejná anarchie jako byla přítomna v historizující architektuře, vládla v sochařství, jak ukazují eklektické kombinace. Zřejmě z toho důvodu nebyly novobarokní sochařské tendence v českém prostředí doposud zpracovány v širším rozsahu.

České novobarokní sochařství není snadné stylově vymezit, neboť se z velké části prolíná s dalšími stylovými tendencemi, docházelo ke kolísání kvality děl, a to zejména v oblasti dekorativní plastiky, jejíž zastoupení je nejpočetnější, případně se pojí s nedochovanými soutěžními projekty. Při zmínce o kvalitě nelze opomenout otázku, do jaké míry bylo baroko korektivem novobarokní sochařské estetiky. Následující citace přitom poukazuje na problém původnosti sochařského díla, který byl řešen: „*Tedy v realismu, nebo dokonce v naturalismu že kyne spása umění? Nechci se přiti o slova, vím*

*jen, že všechna práce lidského ducha spočívá v poznávání a poznáváním se živí, a že pravda je nejvyšší metou moderního snažení. I v umění výtvarném, kde všechna lež a všechno obcházení pravdy neudrží se déle nežli kámen na vodě.*“<sup>122</sup>

Citace naznačuje striktní oddělování hodnot tzv. pravého baroka 17. a 18. století a odsuzování reakčnosti baroka 19. století, v jehož závěru se novobarokní tendence se dostaly do tvůrčího problému, neboť dobový vkus se proměňoval velmi rychle. Z dekorativní plastiky se stalo schéma na eklektické bázi ubírající se dekorativním směrem, oproti tomu se volná socha nořila do vnitřních pocitů a dynamičnost děl spočívala ve výrazové složce.

Podobně jako v novobarokní architektuře, není lehké ani v sochařství určit znaky a typický projev novobarokně tvořícího sochaře. I přesto má následující textová část ambice se o to pokusit. Aby byl vzorek pro potřeby této kapitoly co možná nejkomplexnější, neboť každý umělec čerpal z jiných inspiračních zdrojů lokální, nebo zahraniční produkce, dostali se „do hledáčku“ i méně známí sochaři a modeléři. Jejich tvorba nicméně přináší zajímavé novobarokní polohy, ačkoliv se celkové zhodnocení tvorby se sice ztrácí v nedostatku archivních materiálů. Níže představené novobarokní realizace budou sloužit jako modelové příklady pro podchycení dílčích stylových novobarokních poloh. Koherence skupiny sochařů bude ohraničena hlavně 90. léty 19. století, ačkoliv jisté předstupně a posléze také epigoni tuto pomyslnou hranici přestupují.

## 6.1 Eklektický přístup Josefa Václava Myslbeka

Se snahou o nadsazení výrazových kvalit a dynamickou modelací přišel již Josef Václav Myslbek, který synteticky propojil domácí tradici s francouzským vysoce elegantním intimním až svůdným novobarokem klasicizujícího zaměření. Vojtěch Volavka shledával „*barokisující romantismus*“ už v raném Myslbekově díle *Pelikáni* určeném na fasádu domu řezníka Pelikána v Chrudimi (1868).<sup>123</sup> Provedení však působí spíše jako idealistická studie podle přírody obsahující prvky malebné modelace, nikoliv barokní reminiscence. Ovlivněn právě francouzskými příklady, předal následně Myslbek mladé generaci podněty pro novobarokní směřování, které posílila jeho návštěva Paříže v roce 1878. V Paříži upoutala sochařovu pozornost francouzská akademická produkce, založená na tradici zobrazování lidského těla. Posléze vyžadoval po Hynaisovi a Brožíkovi, kteří

---

<sup>122</sup> M. 1898-1899a, 334.

<sup>123</sup> VOLAVKA 1968, 62; Podobně hovoří též V.V. Štech in: ŠTECH (pozn. 75) 37.

pobývali ve Francii, aby mu posílali reprodukce nebo odlitky francouzských děl, aby takzvaně „něco odkoukal.“<sup>124</sup> Myslбек využil mnohé prvky z francouzské tvorby v rámci objednávek dekorativních plastik pro honosnou historizující architekturu (*Stálost ve smýšlení* pro vídeňský Parlament, 1880-1884). Tento reprezentační typ zakázek mu vyhovoval, neboť mohl skloubit citové klasicizující vyladění přejaté z francouzského vzoru s monumentalitou, která v jeho tvorbě hrála důležitou roli a dodávala dílu na reprezentativnosti.

Mnohé prvky, které sochař přejal, zdůrazňovaly smyslovou tělesnost uvězněnou klasicizujícím tvaroslovím. Oproti výpravným a veskrze dekorativním francouzským plastikám se však Myslбек pustil do využití realismu či naturalistické formy.<sup>125</sup> Novou orientaci lze rovněž rozpoznat na *náhrobku Švagrovského* (1881-1883), který sochař začal koncipovat již před svou pařížskou cestou, ale dokončoval jej až po svém návratu. Umělecký náhrobek objednala vdova Marie Švagrovská pro svého zesnulého muže. Finální dílo ukazuje vláčné pohyby, uvolnění záhybů draperie, jejíž záhyby jsou zde podané jak ve spádu, tak ve struktuře látky, čímž oživují obrys kompozice.<sup>126</sup> Předlohy k Myslбекově náhrobku lze najít na pařížském hřbitově Père Lachaise.<sup>127</sup> [37a,b]

Myslбекovou prací je *Brokoffova deska z „Hopfenštoku“*, původního barokního domu, který je v současné době včleněn do funkcionalistické stavby situované na rohu Navrátilovy a Vodičkovy ulice v Praze. Do boční fasády byl zakomponován rozměrný barokní portál se sochami pocházejícími pravděpodobně z dílny Brokoffů, který původně zdobil hlavní průčelí obrácené do Vodičkovy ulice. Zajímavostí zůstává, že v minulosti byl tento dům mylně pokládán za někdejší bydlíště sochařské rodiny, což vyvrcholilo odhalením pamětní desky od Myslбека, která byla posléze kvůli chybnému určení domu později odstraněna. S ohledem na nabízené propojení s barokní dobou je zajímavé, že Myslбек nepojal desku vysloveně v novobarokním stylu. Vypovídá to o volnosti v užívání historizujících stylů.

---

<sup>124</sup> WITTLICH (pozn. 111) 15.

<sup>125</sup> ŠTECH (pozn. 75) 23.

<sup>126</sup> Ibidem, 14.

<sup>127</sup> Analogií by mohl v tomto případě posloužit pomník *Adieu Mère* (1877), sochaři Léopold Morice, Henry Dasso, Père Lachaise, Paříž, Francie; Nebo též *náhrobek Adélaïde Louise Jeanne Victoire Morris, rozené Herbemont* (1802-1875) a její rodiny.

Silným citovým tématem v českém prostředí byla pro Myslbeka zakázka mostních *sousoší pro Palackého most v Praze* (1881-1885), která mu přinesla značné uznání. Svými tématy čerpala z obraznosti památných Rukopisů, což vyhovovalo šířícím se nacionálním ideologiím. I když zakázka byla z hlediska významu a umělecké kvality hodnocena jako paralela k barokní galerii na Karlově mostě<sup>128</sup>, provedení sousoší bylo nakonec kritizováno, že při svém převedení do monumentálního rozměru a vybraného materiálu ztratilo dynamičnost a odstředivou sílu kompozice, která byla patrná v soutěžních skicách.<sup>129</sup> Na pojetí mostních sousoší proporčním řešením a pohybem postav navázal Myslbekův žák Ladislav Šaloun ve svém prvním projektu na pomník Františka Palackého v Praze (1898). Šaloun tehdy ve spolupráci s Aloisem Dlabačem představil poměrně konzervativní pojetí s ústředním obeliskem a centralizovanou skupinu, doplněnou o čtyři páry význačných postav z českých dějin.

V podobném pohybovém uvolnění následně Myslbek pokračoval při řešení některých raných návrhů *sochy Hudby* z let 1892-1894. Druhá verze této Myslbekovy věčné inspirace sice není dynamická, její výraz se plně oddává smyslovosti a vnitřním pocitům. [38] Následně uplatnil tuto novou smyslovost a citovost při řešení postav světic z *pomníku svatého Václava* (návrhy z let 1895-1897). Zde navíc uplatnil výraznou draperii, která se stává Myslbekovým oživujícím, byť silně stylizovaným prostředkem převzatým z domácí barokní tradice. Její pohyblivost Myslbek nejvíce rozvedl v pojetí pláště klečící sochy *kardinála Bedřicha Schwarzenberga* pro katedrálu sv. Víta (1892-1895). V tomto případě se nejedná o doslovnou brokoffovskou nebo braunovskou citaci, nýbrž pouze o přejímání prvotních barokních impulsů. Šat kardinála Schwarzenberga spadává v mohutně cítěných, těžkých řasách dolů, přičemž teprve v zadní části je pojednán s akcentem k bohatším, živějším záhybům, které se vlní. Ačkoliv Myslbek pracoval podle fotografie, dodal záhybům vlastní umělecký záměr založený spíše na živosti než na monumentálně cítěném pojetí. O něco více eklekticky přistupoval Myslbek k draperii u postavy *sv. Anežky* z kompozice svatováclavského pomníku, kde sice ukázal její prostorově akcentované cítění, které ale zároveň ztratilo na živosti záhybů.

Pravdou zůstává, že i když byla v souvislosti s Myslbekem často zmiňována jeho inspirace Brokoffem a Braunem, nikdy plně nepodlehli baroknímu neklidu a vždy se vracel

---

<sup>128</sup> WITTLICH 2008, 21.

<sup>129</sup> V. S. 1902, 90.

k zásadám pevně modelované skulptury s intimní citovou složkou, plastickým rozprostřením do prostoru a dějovým sepětím znázorněných postav. Znamená to, že barokní reminiscence (citovost a odstředivá pohyblivá síla) jsou v Myslbekově díle rozhodně přítomny, ale po formální stránce vítězila spíš ona uzavřená kontura. Občas se Myslbek dostal do polohy, kdy korigoval přílišnou dekorativnost střídáním realismem, umně uplatněným především v jeho portrétech a modelaci šatů, vlasů či kůže zobrazovaných postav. Téměř vždy se u Myslbeka realismus pojí s dalšími tendencemi jako jsou ilusionismus, malebnost, či podléhá specifické stylizaci. Na základě propojení realismu, ilusionismu a monumentality vzniklo například pevně vystavěné sousoší *Praha ochraňuje chudé* pro Chudobinec U sv. Bartoloměje (1882-1885). Podobným způsobem vyznívá silná citovost na *pomníku Antonína Příhody* pro Domažlice (1881) se silnou provázaností postav. Myslbek předal mladé generaci zejména modelační schopnosti, možnosti plasticity, monumentální provedení a úctu k domácí tradici. Nic z výše zmíněných realizací není ovšem novobarokní.

I přesto, že Myslbek dal k rozvoji novobarokních tendencí podnět, nezúčastnil se jejich hlavního projevu. Sám říkával, že když se sochařstvím začínal, nebylo u nás nic jiného jako zdroj poučení než Karlův most.<sup>130</sup> Žáci z Akademie výtvarných umění (Gustav Zoula, Quido Kocián, Bohumil Kafka a Jan Štursa ad.) na svého učitele zdárně navázali, nicméně stylový vývoj na konci století byl tak rychlý, že mnozí novobarokní fázi rychle opustili při snaze o modernější výrazové polohy. V tomto ohledu byla plodnější větev méně známých a konzervativnějších sochařů generace 90. let, kteří byli povětšinou spjatí s realizacemi funerálních a veřejných pomníků nebo s dekorativní plastikou (Čeněk Vosmík, Luděk Wurzel, Antonín Procházka, Antonín Popp, Vilém Amort a Josef Mauder). Tito méně známí sochaři, kteří mají kvantitativní převahu, co se novobarokních realizací týká, vzešli často právě z Myslbekova ateliéru a snažili se umělecky vyniknout na rudolfinských výstavách, pořádaných každoročně pražskou Krasoumnou jednotou, jež napodobovaly oblíbený model pařížského Salonu. Novobaroko zastupovalo jakousi konzervativní a osvědčenou složku vývoje, brzy však převládla touha přístupy modernizovat a hledat silnější vazby na kulturní dění v Evropě. Novobaroko jako součást historizující fáze tvořilo skutečně jen krátkou epizodu a bylo záhy překryto secesí v dekoru a vlnou rodinismu na začátku 20. století. I přesto novobaroko oživilo způsob pojednání plastiky po stránce výrazové (smyslová exaltace), ale též po stránce stavby hmoty a jejímu vztahu k prostoru.

---

<sup>130</sup> ŠTECH (pozn. 75) 37.

Sklon k naturalistickému až silně realistickému znázornění přežil v českém sochařství dále a cyklicky se zopakoval ve 30. letech 20. století, kdy tyto odkazy k tradici představovaly jistotu v neblahé a politicky nestabilní době.

### 6.1.1 Baroknost portrétní tvorby

U portrétní tvorby, jejíž kvality rozvinul v 19. století právě Josef Václav Myslbek, lze vypožorovat nejen realistickou popisnost, ale také baroknost provedení po plastické a citově-psychologické stránce. Myslbek, který většinou pracoval podle poskytnuté fotografie, vytvářel „*poprsí plná energického, robustního života mají větší vychovávající sílu, nežli celé řady traktátů. Neobjeví se asi tak hned portrétista sochař této intensity, ale nesmí být přehlédnuto, že poučení od něho vycházející, z jeho prací se vyroňující, padají u mladších na půdu lačnou a úrodnou.*“<sup>131</sup>

Na začátku stojí portréty osobností s rázně budovanými a do široka rozvedenými rysy tváře *busta Trojana* nebo *Podobizna L. Thuna* [39], na něž navazuje realisticky ztvárněná *podobizna Vojtěcha Lanny* s nakloněnou hlavou (1909). [40a] *Podobizna L. Thuna* sice představuje stojící postavu, nejedná se pouze o portrét, jejíž energeticky vychýlená hlava s mocně rozevlátými vlasy dodává celému znázornění potřebný dynamismus.<sup>132</sup>

Podobnému baroknímu rázu se citelně přiblížil sochař Vilím Amort, i když nebyl Myslbekovým žákem. Přivydělával si zhotovováním portrétů bohatých měšťanů, přičemž nejzajímavější je v tomto ohledu *poprsí Paní Pernerové* (1899), které ve své diplomové práci ztotožnila badatelka Andrea Svitáková podle fotografií z rodinné pozůstalosti.<sup>133</sup> Největší pozornost zaujímá v provedení plášť, jehož boční kraje se rozprostírají široko do stran, což může mírně připomenout *poprsí vznikající* v období baroka.

Po vzoru barokních hlav zřejmě Amort vytvořil také *poprsí Nerudovo* (1895), jehož finální provedení nakonec podlešlo schematizaci. [40b] Zřejmě za to mohla skutečnost, že sochař tenkrát pracoval podle fotografie.<sup>134</sup> Amort rovněž vytvořil *podobiznu Františka*

---

<sup>131</sup> M. 1898-1899b, 358.

<sup>132</sup> Sádrová verze *Podobizny L. Thuna* už byla vystavena na Jubilejní zemské výstavě v roce 1891, bronzový odlitek až na Rudolfské výstavě v roce 1893.

<sup>133</sup> Pravděpodobně se jedná o podobiznu ženy rodinného lékaře K. Pernera, který byl dokonce svědkem na svatbě dcery Vilíma Amorta v roce 1909; SVITÁKOVÁ 2012.

<sup>134</sup> nn: *Poprsí Nerudovo*, in: SV XXIX, 1894-1895, č. 46, 552.

*Ladislava Riegera* (c. 1900), která vyniká svou plastickou modelací tváře, v níž se zračí moudrost a stáří zobrazovaného.

## 6.2 Otázka rysů novobarokního sochařství a jejich aplikace

Ačkoliv je v úvodní části této kapitoly zmíněno, že projev jednotlivých sochařů byl značně rozdílný, objevovaly se v dobových periodikách odkazy poukazující na některé shodné rysy. V souvislosti s novobarokními tendencemi konce 19. století byl dobovými kritiky a teoretiky často opakován požadavek malebnosti, který se v souladu s evropským vývojem dostával do sochařských realizací druhé poloviny 19. století. Proud malebnosti se zdá být odrazem tehdejšího vkusu a podle dobových komentářů toto kritérium splňovalo právě novobaroko. Zatímco v architektuře se jednalo o požadavek autenticity, který byl provázen snahou co nejvíce se přiblížit původním stavbám (což dává smysl vzhledem k problematice asanace), v sochařství souviselo pojetí s romantickou představou nostalgického vyladění a malebnost se týkala iluzivního zpracování. Zásadním způsobem se přitom liší vnímání malebnosti v sochařství současným pohledem a jak tento rys vnímali kritici na konci 19. století. Podle starších badatelů měl sklon k ozdobnosti a malebnosti zejména Josef Mauder, v jehož tvorbě baroko umocňuje výrazovost, citovost a zároveň smysl pro dekorativní účinek. Byť v Mauderově tvorbě zaznívají barokní reminiscence pojaté moderním způsobem, lepším příkladem by mohl být sochař Vilím Amort, který propojil citovost s plastickou jadrností až expresivností, čímž dosáhl malebného účinku též. Na Amortův talent upozornil především kritik Karel Matěj Čapek-Chod, jenž recenzoval výstavy Krasoumné jednoty v Rudolfinu a skrze své texty publikované ve Světozoru se stal stěžejním glosátorem konzervativnější sochařské generace. Tvorbou Amorta se Čapek zabýval poměrně systematicky od roku 1891, kdy si poprvé všiml sochařovy kvalitní modelace na *reliéfu Nanebevzetí Panny Marie* prezentovaného na Zemské jubilejní výstavě. Právě propojení malebnosti s dekorativním účinkem a určitým expresivním vyladěním je častým znakem novobarokní dekorativní plastiky, byť ve většině případů podléhalo finální provedení silné schematizaci a kvalitních příkladů srovnatelné modelační kvality není v celkovém objemu děl mnoho.

Při zmínce o malebnosti nelze v opačném mínění opominout myšlenky Vojtěcha Birnbauma, který ve své studii *Barokní princip v architektuře* (1924) uvedl baroko jako cyklicky se navracející refrén, poplatný nejen architektuře, ale také sochařství. Jako hlavní rys barokního návratu v sochařství přitom shledal hlavně plastickou formu, zatímco malebnost jako základní charakteristiku neuznával: „*Stejný duch nalezneme i v sochařství,*

keré má trojdimenzionální povahu, takže byly prostředky opět jiné – nemohlo to být světlo, jenž lze včleniti do uměleckého díla jako trvalou součást pouze v malířství, byla to hlavně **plastická forma**, pomocí níž rozkládá barokní sochařství, podobně jako architektura a malířství, přirozené jednotky v součásti a spojuje je ve skupiny. **Tohle a nic jiného (malebnost, pohnutost)** dává za vznik všem těm jakoby větrem vrženým záhybům, které lidskou postavu takřka púlí a jednotlivé části různých postav takřka svírají pevným rámem v nové, netušené sestavy.”<sup>135</sup>

Birnbaumův pojem “plastická forma” se blíží obecně postulovaným rysům barokního návratu v pojetí Wölfflina a stejně jako pojem malebnost užívaný v souvislosti se sochařstvím nepřináší rozklíčování toho, co je novobarokní plastika. Abstraktnost užívaných pojmů pramení stejně jako v případě Wölfflina z obecné podstaty Birnbaumovy teorie, která plošně zahrnuje hlavní proud, nicméně nepočítá s krajními příklady, či rozdílným inspiračním zázemím sochařů. Oproti Wölfflinovi se však Birnbaum, byť neuznával historismy, ve své práci zmínil alespoň okrajově o sochařství a malířství.<sup>136</sup> Z toho vyplývá, že nestudoval řádně novobaroko 19. století, které řešilo vlastní stylové problémy, přičemž malebnost byla dobově diskutovaným tématem jak v architektuře (sitteovsko-gurlittovské zásady, pražská asanace), tak v sochařství.

Novobaroko v českém prostředí vystupňovalo dramaticko-naturalistické aktualizace, které působí až divadelním dojmem. Expresivní rovina je nejvíce patrná v tvorbě již zmíněného Vilíma Amorta, u vybraných děl Quida Kociána, Vojtěcha Šaffa nebo později v některých dílech Ladislava Šalouna, či Jana Štursy. Dramatická aktualizace má tendenci zcelit dílo do jednoho výrazového celku, což konkrétně Stanislavu Suchardovi pomohlo překonat sklon k drobnosti formy. Velkou zásluhu měly v tomto ohledu nejen Myslbekův smysl pro proporce, prostředí Uměleckoprůmyslové školy, ale především jeho obdiv k dílu Augusta Rodina. O propojení monumentálního měřítka s odnoží Rodinovy dynamické artikulace hmoty svědčí již Suchardův návrh k fontáně před Rudolfínem (c. 1897) [83a], ale především jeho návrh k pomníku Františka Palackého (po roce 1898), jehož výsledné provedení ztrácí v porovnání s vlasteneckou ideou námětu onu objemově cítěnou monumentalitu. V Suchardově případě je překonání drobnosti formy možná více patrné v dekorativní plastice a při výtvarném řešení *medaile s Podobiznou K. I.*

---

<sup>135</sup> BIRNBAUM 1941, 15.

<sup>136</sup> V díle Pražské novostavby kritizuje Birnbaum historismus asanační architektury; BIRNBAUM (pozn. 60) 310.

*Dientzenhofera* (1897), která je provedena v nízkém reliéfu a k jejíž modelaci ještě přistupuje další vliv, a sice opět tvorba francouzského sochaře Augusta Rodina.<sup>137</sup>

Z výše zmíněného vyplývá, že pojem malebnosti odpovídá spíše dobovému pohledu, zatímco pro potřeby zhodnocení novobaročného sochařství by mohl lépe fungovat stejně obecný rys komplexnosti, o jehož platnosti se budou snažit přesvědčit následující ukázky novobaročných realizací.

### 6.3 Dekorativní sochařství

Novobaročnické tendence se silně rozvinuly v oblasti dekorativního sochařství, jehož směřování souviselo s uplatněním historizujících slohů v rámci stavebního rozmachu, který s sebou přinesla druhá polovina 19. století. V té době Čechy vypsely jak po stránce hospodářské, tak kulturní. Jelikož zde dlouho převažoval vliv Rakouska-Uherska a jiných německy mluvících zemí, byly až do konce 60. let stavební realizace doménou německých architektů. Teprve později začala na povrch „prosakovat“ snaha po využití lokálních uměleckých zkušeností a čerpání z vlastního památkového fondu, což se ukázalo zcela zásadní pro výběr toho správného historizujícího slohu. Po novorenesanci, která osamoceně prvky vrstvila aditivně a zakládala se na tektonice, nastoupilo tvárné novobaročnicko, které se v architektuře nestalo tak nacionálně vnímaným slohem jako předchozí novorenesance s odkazem Josefa Zítka a Ignáce Ullmanna. Novobaročnické dekorativní sochařství zaplavilo fasádu vegetativním a figurálním dekorem doplněným kvalitně modelovanými alegoriemi, které byly provázané s celkovým výzdobným programem fasády. Figurativní složka sice postupně ze štukového dekoru mizela, o to pompézněji a s větší grácií se však v rámci novobaročnicka ukázala na atikách, vedle vstupních portálů, nebo při balkonech. Ať už se jednalo o zpodobení postav v reliéfech nebo v podobě samostatných dekorativních plastik, většina těl byla odvozena z pečlivého studia přírodních reálií a tělesné fyziognomie. Aby sochaři vyhověli monumentálnímu měřítku fasádní výzdoby a požadavku reprezentativnosti, uchýlovali se k využití lehké manýry, nebo ke schematizaci celkového pojetí, díky čemuž docházelo ke komolení reálií i novobaročnických složek. Mezi nejzručnější dekorativní sochaře - modeléry patřili bezesporu Celda Klouček a Vilém Amort, umělci úžasné tvořivosti, jejichž cesty se potkaly už při práci na honosném baldachýnu pro Ústřední pavilon Zemské jubilejní výstavy. Oba sochaři založili své postavy na pečlivé

---

<sup>137</sup> WITTLICH (pozn. 110) 46, 47.

studii lidského těla a jeho pohybového rejstříku<sup>138</sup>, což vneslo do jejich realizací prvek živosti (výzdoba Valterova paláce nebo Schierova domu). Jejich tvorba se vyznačuje snahou o vytvoření moderní sochařské dekorace fungující v souladu s barokizující tendencí architekta, a to na základě studia barokních památek.

Zejména díky zastavování parcel uvolněných asanací a výstavbě nových satelitních čtvrtí (Vinohrady, Smíchov), ale také při včleňování novostavby do již existujícího stavebního bloku můžeme najít značné množství fasád s novobarokní sochařskou dekorací. Není ovšem lehké z tohoto velkého objemu příkladů vybrat vhodné zástupce, neboť se často jednalo o rutinní historizující dekor dle zavedených schémat, nebo o „eklektický mišmaš“ nevalné kvality. Kolísání kvality, schematizace provedení nebo využití vyumělkované manýry vycházelo ve většině případů z nedostatku umělecké invence i zručnosti provádějících sochařů, jak bude ukázáno na srovnání Kloučkovy tvorby s jinými štukatérskými zakázkami.

Otazník se vznáší rovněž nad mírou invence dekorativních sochařů, neboť koncepce dekorativních plastik byla vždy mnohem více svázána s účelem budovy a přáním stavebníka domu než odvětví volné plastiky nebo projektování veřejných pomníků. Je tedy více než logické, že v oboru dekorativní plastiky existovala silná vazba na architektonický exteriér: *„Veliké periody monumentálního sochařství kryjí se pravidelně s dobou těsné součinnosti skulptury s architekturou. V rámci architektury špelo sochařství v průběhu dějin pokaždé k obnově monumentálního slohu. Pod patronátem velikých tektonických myšlenek osmělovala se skulptura k novým výbojům formálním a slohovým, a kdykoliv se postavila na vlastní nohy jako umění soběstačné, bylo její osamostatnění umožněno předchozím spojenectvím s architekturou. Není náhodným zjevem, že v dobách poklesu stavitelských idejí zakrňovala a drobněla statuární forma skulptury, aby se vzestupem architektonických myšlenek mohutněla, nabývala organické plnosti a složitosti...“*<sup>139</sup>

Dekorativní sochařství, ať už mluvíme o dekorativní plastice nebo štuku, se významným způsobem podílelo na novobarokním vzhledu fasád, které často byly členěny architektonickými prvky jedna jak druhá. Zajímavostí také zůstává, že dokonce sochaři i architekti, kteří signovali tzv. Velikonoční manifest, se posléze stejně zúčastnili výzdoby, nebo stavby nových domů na parcelách uvolněných asanací. Tímto příkladem je též sochař

---

<sup>138</sup> Sbíрка UPM, fond Celda Klouček, Návrhy - skici - fotodokumentace, b. č.

<sup>139</sup> MATĚJČEK 1984b, 19.

Vilím Amort,<sup>140</sup> který dokonce tehdejšímu starostovi Janu Podlipnému vyčítal zdevastování Prahy asanací.<sup>141</sup> Nakonec se ale právě on stává jedním z nejkvalitnějších modelérů asanované části Prahy, o čemž svědčí hlavně zdařilá výzdoba tzv. *Schierova domu*. Výzdobnou úlohu sehrála také Umělecká beseda, jejíž členové se buď aktivně zúčastnili výzdoby v částech uvolněných asanací, nebo přinejmenším opěvovali barokní formy.<sup>142</sup>

### 6.3.1 Štukový dekor

Velké oblibě se znovu začal těšit také štukový dekor, jehož provedení bylo rychlejší a finančně méně náročné než dekorativní plastiky. Z toho důvodu stavebníci stále častěji upřednostňovali užití štukového nebo sádrového dekoru, čímž se dokázali přizpůsobit poptávce a vlně stavebního boomu konce 19. století. Štukový dekor se uplatnil při výzdobě interiérů i celých fasád, přičemž jeho novobarokní verze vedla sochařství po stopě živosti, směřující za touhou po dekorativním naturalismu, a malebnosti, těžící ze souhry světla a stínu. Množství realizovaných staveb na konci 19. století navíc přinášelo slušnou obživu jinak nevyužitým sochařům, z nichž se posléze stávali zdatní modeléři. Štukový ornament byl volnějším rozvrhem a dával tak značný prostor pro vlastní umělcův záměr, čehož ti zdatnější dokázali náležitě využít jako Celda Klouček a jeho invence na fasádách, u něhož je možné sledovat jemnější nuance, co se stylových posunů týče, jak již bylo uvedeno na příkladech tohoto vynikajícího dekoratéra.

Novobaročko poskytl možnost využít v dekoru bujné křivky, plastické tvary, prvek zrcadla, honosné zlacení a polychromii. Z toho důvodu plně vyhovovalo (stejně jako pozdější secese) dobovým požadavkům, které kladly na architekturu vysoké nároky jak po stránce estetické, tak dekorativní. Často se modeléři uchýlovali k použití ustálených výzdobných schémat a motivů.

V průběhu 80. let 19. století se prohlubovala krize Akademie a zároveň byla ve stejné době založena Umělecko-průmyslová škola v Praze (1885), kde od roku 1888

---

<sup>140</sup> MRŠTÍK / KAMPER / HLADÍK (pozn. 69), 5.

<sup>141</sup> KRUMMHOLZ 2004, 373.

<sup>142</sup> Členem byli například Vilím Amort, František Hergessel, Jan Koula, Antonín Procházka, Jan Zeyer a další.

působil také Celda Klouček.<sup>143</sup> Poté, co získal zlatou medaili na výstavě v Mnichově, byly některé jeho práce otištěny ve Zlaté Praze, čímž se jeho tvorba dostala do širšího povědomí. Spolu se vzorníky, které Klouček začal vydávat, se jeho pedagogická činnost ve speciálce dekorativní architektury (následně speciálce dekorativního modelování) na Umělecko-průmyslové škole velkou měrou podílela na rozšíření kvalitního pražského štukatérství. Aktivita Kloučka a jeho žáků dokonce vyvolala stížnosti Společenstva sochařů, řezbářů a štukatérů, pro něž kvalitní konkurence znamenala snížení počtu zakázek. Odpověď na celou kauzu byla následující: „*Tento druh práce spadá mezi svobodné živnosti a c. k. ministerstva kultu a vyučování a při uplatnění učitelské práce se přímo očekává.*“<sup>144</sup> Kloučkův způsob práce se odvíjel v kontextu architektury, ale nikoliv v závislosti na ní, jak dokládají jeho hovory s architektem Fantou (viz pozn. 115), které jistě nebyly ojedinělým příkladem Kloučkova sebevědomého až instruujiícího projevu nesporné umělecké hodnoty. Na fasádách tak můžeme sledovat Kloučkův kultivovaný floralismus francouzského cítění, který je někdy více naturalistický, jindy symbolicky laděný, jak správně popsala Teichmannová, která se jeho tvorbě věnovala.<sup>145</sup>

Značné množství budov s novobarokním dekorem se nachází v ulicích Voršilská a Mikulandská u Národní třídy v Praze. Na rohu ulic Ostrovní a Mikulandské (čp. 132) [41] se nachází dům zřejmě navržený Bohdanem Pudlačem, který má o poznání zdařilejší novobarokní fasádu s ohmannovskými prvky. Kvalitní novobarokní fasádou v ohmannovském duchu je poté tzv. *point de vue* Mikulandské ulice, objekt knižního velkoskladu čp. 126, postavený v letech 1898-1900 podnikatelem V. Benešem<sup>146</sup>. Zde dekorace budovy přispívá k celkovému mohutnému účinku fasády, přestože poměrně striktně odpovídá architektonickému členění budovy a tento rámec nepřekračuje.

---

<sup>143</sup> Celda Klouček působil na Umělecko-průmyslové škole v letech 1888-1916. Z Kloučkova ateliéru vyšlo mnoho sochařů, kteří se stali znalými štukatéry a autory dekorativních plastik a pomáhali spoluvytvářet kvalitní fasádové realizace včetně komplexních ikonografických programů. Mezi jeho talentované žáky patřili Franta Anýž, Josef Drahoňovský, František Hošek, Emil Halman, Josef Mařatka, Josef Pekárek, Antonín Mára, Bohumil Kafka a další.

<sup>144</sup> AHMP, fond Vysoká škola Umělecko-průmyslová, č. 1379, osobní spis Celdy Kloučka, inv. č. 368, nefol., dopis od F. Schmoranze ze 16. února 1914.

<sup>145</sup> TEICHMANOVÁ 2010, 24.

<sup>146</sup> Dům čp. 196, Ostrovní 30, Praha 2 - Nové Město.

Opodál, ve Voršilské ulici čp. 1/144<sup>147</sup> se nachází budova *studentské koleje Arnošta z Pardubic* (1901-1904), která má novobarokní prvky na průčelí. [42] Zde jsou umístěny plastiky světců od Čeňka Vosmíka. Dekor průčelí je pojat sice novobarokně, ale se silnou manýrou, která způsobuje, že je fasáda rozdrobena na jednotlivé dekorativní části, aniž by působila celistvým dojmem. To je mimo jiné dáno skutečností, že dům byl postaven až po přelomu století, kdy už se vláda historismu chýlila ke konci. Na druhé straně, pokud srovnáme budovu koleje Arnošta z Pardubic s domem Na Studenci<sup>148</sup> v Mikulandské ulici ze stejného období, který projektoval Ohmannův žák Rudolf Němec, je vidět značný rozdíl v kvalitě dekoru i v celkovém rozložení a modelaci fasády.

Zajímavou ukázkou propojení secesně-novobarokního stylu je dům v Myslíkově ulici čp. 32/284, který projektoval Osvald Polívka, na jehož fasádě převažuje jemná barokní výzdoba s groteskními maskarony. [43]

Při porovnání jednotlivých realizací s Kloučkovou tvorbou přitom na povrch vystupují zřejmé kvalitativní rozdíly. Kloučkova výjimečného postavení v rámci štukového dekoru si všiml již K. B. Mádl, když pro Volné směry napsal: „*Je na čase, aby bylo konstatováno, že Celda Klouček v dějinách nového umění českého bude zanešen jako reformátor plastické ornamentiky v užším a dekorace v širším slova smyslu. Celda Klouček vyzdobuje průčelí a vnitřky nových budov v Praze i na venkově vystupuje jako generál, vojevůdce, řídící a vedoucí své pluky. Klouček navazuje instinktivně přetrženou nit tradice umění dekorativního v Čechách, která za doby baroka v Čechách měla svoji velkou a slavnou dobu. Štukatěři se jmenovali její mistři a jenom jejich pojmenování se udrželo. Umění se ztratilo dočista, až zase Klouček je nastolil.*“<sup>149</sup>

### 6.3.2 Dekorativní plastiky

Odvětví dekorativní plastiky přineslo četné zástupce novobarokních tendencí, přičemž umělecká kvalita záležela výhradně na provádějícím sochaři a zadavateli zakázky. S první realizací se můžeme setkat již při *výzdobě Nového německého divadla*, která probíhala v letech 1886-1887. Návrh a projekt byl svěřen dvojici architektů Fellner a

---

<sup>147</sup> Ve stejné ulici se také nachází již zmíněný *Palác Matěje Valtery* s výzdobou Celdy Kloučka (po 1892).

<sup>148</sup> Dům čp. 122, Mikulandská 8, Praha 2 - Nové Město; stavitelem byl Gustav Pač (1903-1904).

<sup>149</sup> ANG, fond Vilím Amort č. 119, Jihlavec – rukopisy cizí, text přednášky o V. A., AA3192; MÁDL 1901, 72-85.

Helmer, kteří se stali specialisty na divadelní budovy a v českém prostředí některé z nich navrhli. Na průčelí řádně klasicistního divadla s důrazem na plastický detail se vypínají velmi rané příklady eklektických sousoší od Theodora Friedla s prvky novorenesance a novobaročka představující *múzy a triumfujícího Amora*.<sup>150</sup> Obě postranní sousoší jsou rozprostřena do prostoru rozmáchlými gesty zdvižených rukou a doplněna vlající draperií, která opticky zvětšuje rozměrnost sousoší.

Zemská jubilejní výstava pořádaná v roce 1891 otevřela možnosti novobaročného projevu (viz třetí kapitola této práce). Netrvalo dlouho a další realizace začaly rychle přibývat. Jedním z prvních příkladů komplexního sochařského programu, který stojí za zmínku, byla *pojišťovna Assicurazioni Generali* na Václavském náměstí (1895-1896). Autorem prvotního návrhu byl Friedrich Ohmann, který vycházel z pevné konstrukce hmoty, na níž „narouboval“ bohaté plastické barokní členění. [44] Dokončení stavby měl však na starosti jiný historizující architekt, Osvald Polívka, který při vytváření finální podoby stavby omezil rozsah plastické výzdoby, čímž zmírnil její dekorativní účinky. Stavba nakonec působí střídmeji než Ohmannův návrh, barokní podtext se i přesto silně ozývá především v dekorativní plastice na průčelní fasádě, kde svá díla představili Stanislav Sucharda (sochy *Sudičky, Ochrana a Nebezpečí*), Bohuslav Schnirch (*Hospodářství a Obchod a doprava*) a František Stránský (busty nad bočními vchody z ulice Jindřišská). Sucharda pro fasádu vytvořil neuvěřitelně dynamické, rozpořbované sousoší s vlající draperií, které má braunovský základ. Při srovnání se skupinou *Světlonoše se lvem* vytvořenou Antonínem Poppem pro atiku nové budovu Živnostenské banky (c. 1897-1899) v Praze je vidět, jaký posun udělala pohybová modelace v pojetí Suchardy. [45] Z Braunova inspiračního zdroje přitom vycházel také méně známý sochař Stránský, který přetvořil Braunovy busty *Dne a Noci* z Morzinského paláce (c. 1714) v moderní ženské busty doplňující novobaročnický ráz výzdobného konceptu fasády pojišťovny *Assicurazioni Generali* (c. 1895-1896). [46a,b] Za inspirační podnět mohl v tomto ohledu posloužit vzorník *Baroc a Rococo* vydaný Janem Zeyerem v roce 1895.

Stránské busty byly vystaveny též na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1896 (č. kat. 699 a 700), kde doplňovaly Bílkův monumentální reliéf *Zloba času a naše věno* (1899). [47] Tato poněkud bizarní konfrontace zřejmě poukázala především na slabiny obou děl, jak vyplývá z recenze uveřejněné v časopise Světozor: „*Neřekneme, že Stránského utěšené hlavy Den a Noc barokního vkusu, moderním názorem omlazeného, kteréž v uspořádání*

---

<sup>150</sup> PRAHL / ŠÁMAL (pozn. 121) 36.

sochařské výstavy obrovský lunet Bílkův flankovaly, mají více umělecké ceny, neboť vidíme na první pohled, že vůči Zlobě času je zapotřebí především šetrnosti.“<sup>151</sup> Bílkova Zloba času obsahuje kvalitní, dynamismem prosycené momenty, ale zároveň se jedná o poměrně výrazově nevyvážené dílo. Oproti tomu jemně modelované statické hlavy Františka Stránského působí v kombinaci s dynamickou stránkou Bílkova projevu jako unylé transformace barokních motivů.

Dalším novobarokním dílem je alegorická skupina *Obrana české školy* (c. 1893), kterou vytvořil Antonín Popp pro spolek Ústřední matice školská. [48] Pyramidální kompozici dominuje žena se vztyčenou rukou, u jejíž nohou se nacházejí dvě děti. Pečlivá studii těla a úhledné provedení, které je nerozlučné s dekorativním účelem plastik, předvedl také Antonín Popp na díle *Alegorie práce a obchodu* pro Hypoteční banku v Praze (poč. 90. let 19. století).

Nerozlučnou dvojicí byli sochaři František Hergessel, jenž získal přezdívku „sochař krásných hlav“<sup>152</sup>, a Antonín Procházka. Oba sochaři často spolupracovali a jejich styl byl značně podobný, založený na pečlivé modelaci s důrazem na detail. Dokazují to třeba personifikace *Vědy* a *Architektury* (Hergessel / Procházka) vytvořené „k průčelní výzdobě některé nádherné budovy.“<sup>153</sup> Způsob modelace obou soch je tak shodný, jako kdyby se jednalo o dílo jednoho umělce. Figury byly řádně vypraveny alegorickými atributy zakomponovanými do celku sochy, čímž důstojně reprezentují svá odvětví a slouží k monumentální dekoraci.

Mezi nejkvalitnější novobarokní dekorativní plastiky patří výzdobný program tzv. Schierova domu, jehož základní myšlenka se opírá o potřebu prolínání starého a nového, zdůraznění návaznosti na tradici a zároveň manifestaci nových idejí. Tato architektonická a dekorativní návaznost na původní vzory byla zcela záměrná, a to s ohledem na lokalitu velmi úzce propojenou s asanací a s naproti stojící barokní perlou v podobě kostela sv. Mikuláše. Původně na místě Schierova domu stávaly dva barokní domy - palác hraběte Rudolfa z Lisova od Blažeje Santiniho (čp. 935) a dům U Zlaté trubky poštovské (čp. 934), jehož fasáda prý nesla dientzenhoferovské prvky.<sup>154</sup> V rámci asanace bylo rozhodnuto, že obě stavby nacházející se na nároží dnešní Pařížské ulice a Staroměstského náměstí budou

---

<sup>151</sup> ČAPEK 1895-1896, 394.

<sup>152</sup> ČAPEK 1894b, 395.

<sup>153</sup> KMČ 1895, 384.

<sup>154</sup> VLČEK 1996, 505; ŠÁMAL / RYMAREV 2005, 25.

zbourány a nahrazeny stavbou čp. 934-I (1897) podle projektu stavitelů Rudolfa Kříženeckého a Otakara Materny. Rudolf Kříženecký vyjadřoval skrze své teoretické úvahy, publikované v roce 1899, obdiv barokními kvalitám, které mohou být všestranně využitelné i pro tvorbu nové architektury (viz pozn. 46). Ve svém textu vychvaloval Dientzenhoferovo architektonické článkování a odsuzoval zboření svatomikulášské prelatury na základě rozhodnutí o asanaci.<sup>155</sup> Svůj názor Kříženecký proklamoval novostavbou Schierova domu v novobarokním duchu, kterou na místě uvolněném asanací vyprojektoval. Přímo na nařízení městské rady měly být dále některé dekorativní prvky přeneseny přímo z původní zástavby (pomocí otisků do sádry) a posléze doplněny o nové dekorativní plastiky od Vilíma Amorta, Jindřicha Říhy a Josefa Kropáčka.<sup>156</sup> Zakázka se tak stala ideálním příkladem českého novobaro, kde všechny okolnosti vzniku (rozhodnutí městské rady, Kříženecký jako žák Ohmanna a teoretik-praktik barokních hodnot, Vilím Amort jako zkušený a talentovaný modelér) nahrály kvalitnímu novobaroknímu provedení.

Nad portálem směrem ke Staroměstskému náměstí Schierova domu je umístěna dvojice figur nazvaná *Stará a Nová doba*, jejichž autorem byl již zmíněný sochař Vilím Amort. Dobové komentáře K. M. Čapka upozornily nejen na výrazovou kvalitu obou postav, ale též na jejich přenesený význam - zřejmě znázornění zápasu staré doby s novou érou v pražském stavitelství.<sup>157</sup> Je přitom nesmírně zajímavé, jak tento námět konvenuje s přebíráním starých vzorů pro potřeby nové architektury. Jak správně podotkl Petr Šámal v jednom ze svých článků, způsob prezentace těchto protikladných alegorií navazuje na ikonografický námět Synagogy a Církve (Starého a Nového zákona). Postoj a gestikulace obou soch je velmi dynamická, v případě *Nové doby* až dramaticky agresivní. Znázornění pohybu je v pojetí postav velmi důležitým hybným prvkem pro naaranžování draperie a působí jako tmelící prvek. Vize dynamického pohybu je navíc prohloubena živoucím výrazem obou postav, což dokládá především jejich vyobrazení ve Světozoru.<sup>158</sup> [49]

Díky pohybovému znázornění se zdá, jako by spolu obě postavy, byť každá zpracovaná zvlášť, komunikovaly, což působí sjednocujícím dojmem. Gestikulace *Nové doby* navíc připomíná znázornění *Církve* od Antonína Brauna na protější fasádě kostela sv.

---

<sup>155</sup> KŘÍŽENECKÝ (pozn. 47) 13.

<sup>156</sup> ŠÁMAL / RYMAREV (pozn. 154) 25-27.

<sup>157</sup> ČAPEK 1893d, 382-383.

<sup>158</sup> ČAPEK (pozn. 157) 382-383.

Mikuláše (c. 1735).<sup>159</sup> Svým významem a kvalitním technickým zpracováním se sochy *Staré a Nové doby* řadí vysoko nad úroveň tehdejší běžné produkce dekorativních plastik a reprezentují bezesporu to nejkvalitnější převtělení barokní tradice do novobarokní estetiky.<sup>160</sup>

Zakázkou, která připomíná Amortovy modeléřské kvality představené při výzdobě Schierova domu, byly sochy *Dobročinnost a Spořivost pro Všeobecnou záložnu v Praze* (1899-1900). [50] Jedná se o další Amortovy živoucí postavy, které jako by spolu vzájemně komunikovaly, vyprávěly si příběhy a k tomu se přizpůsobily náklonem těla i gestikulací. Velmi stěžejní součástí se stává vlající roucho jako dekorativní a výrazový prvek. Vilím Amort byl velmi zkušeným a kvalitním modelérem, o jehož tvorbě František Harlas napsal: „Mezi českými sochaři Amort má nárok na titul *self-made-mana*. Nevychodil žádnou uměleckou školu. Nepatří k žádné „skupině“. Nepřimyká se k žádnému vzoru.“<sup>161</sup>

Na pomezí dekorativní plastiky a štukového dekoru se nachází sochařova další Amortova zakázka, *Madona s dítětem* pro dům č. p. 586 v Pardubicích (1899).<sup>162</sup>

Stejně jako Kříženecký byl také Amort znalcem barokního umění na jedné straně, na straně druhé kritikem pražské asanace a zároveň jejím aktivním tvůrčím umělcem. Nebyl stylově vyhraněn, používal novobarokních tendencí s přihlédnutím k námětu, místu zakázky a požadavkům stavebníka. Zatímco v případě Schierova domu či berounské radnice se inspiroval barokním kánonem, při realizaci alegorií *Opery a Dramatu pro Záloženské divadlo v Přerově* [51a,b] použil jako základ klasicizující kánon, jehož chladná statičnost byla v Amortově podání rozpořehována gesty. Výraz byl protkнут citovostí a bílkovským subjektivním pocitem. Vytvořil tím kvalitní stylovou směs typickou pro závěr 19. století s postupným přechodem k secesi.

Vilím Amort se rovněž podílel na výzdobě Želivského kláštera a opravě barokního kostela v Klokotech, kde provedl ornamentální plastickou výzdobu „v souhlasu se slohem stavby.“<sup>163</sup> V Želivi vytvořil Amort sochu *sv. Norberta* pro severní průčelí a sochu *Madony s dítětem* pro jižní průčelí opatství Želivského kláštera (obojí 1909). Jeho cílený pokus přiblížit se pravému baroku přímo při výzdobě barokní stavby však vyzněl schematicky a

<sup>159</sup> ŠÁMAL / RYMAREV (pozn. 154) 27.

<sup>160</sup> Vilím Amort pro tento dům vymodeloval ještě dvojici Atlantů nesoucích arkýř na nároží.

<sup>161</sup> HARLAS 1908, nepag.

<sup>162</sup> Vilím Amort, *Madona s Ježíškem*, Pardubice (ul. Bratranců Veverkových, č. p. 586), 1899.

<sup>163</sup> nn.: Barokový kostelík Klokotský, in: Zlatá Praha IX, 1892, č. 48, 576.

strojeně. Další, i když o poznání pozdější zakázkou, kde bylo novobaroko využito opět z pohnutek úcty k tradici, vycházejíce přitom ze snahy akceptovat původní barokní zástavbu v okolí, jsou sochy andělů pro balustrádu schodiště před kostelem sv. Jana Nepomuckého na Skalce [53a,b], které modeloval Čeněk (Vincenc) Vosmík dle přání provádějícího stavitele Jäniga. „*Přídech barokní přehnanosti ve formě i v pose, kterýž chrámovému umění oné doby dodává – ačli vystižen v příslušné umírněnosti a charakterní sentimentalitě barokní – milého vzezření, veselí i zbožnou mysl vhodně prozrazujícího...*“<sup>164</sup> Dientzenhoferův kostel byl nejprve doplněn sérií zmíněných andělů v novobarokním duchu, po přelomu století následovaly nové stavby, fara postavená v letech 1902-1904 podle plánů architekta Antonína Wiehla a budova administrace (čp.1991) z roku 1902 realizovaná stavitelem Ferdinandem Šamonilem ze Smíchova, která již nedodržovala striktně barokní rozložení hmoty, nýbrž eklekticky mísila formy různých stylů.<sup>165</sup> Stavební vývoj i doplněná sochařská výzdoba tedy dokládají, že původní barokní kostel měl tak význačnou hodnotu v očích tehdejších zadavatelů i realizátorů, že se všichni další autoři uchýlili k baroknímu návratu. Porovnání Vosmíkových *Andělů* s tvorbou Jana Jiřího Bendla upozorňuje na schematický mód 19. století, který byl nasazen v momentě doplňování barokních památek. Analogie se v tomto případě týká spíše kvalitativních rozdílů v živosti, výrazu a rozpohybovanosti postav. [53c]

Jak již bylo naznačeno, množství Amortových novobarokních realizací se nachází v Berouně, kde sochař vyrůstal a přirozeně zde měl své kontakty. Pro město provedl výzdobu radniční budovy, která v době kolem roku 1903 procházela přestavbou podle návrhu architekta F. Coufala.<sup>166</sup> Architekt byl poměrně benevolentní, co se plánované sochařské výzdoby týče, a tak Amort mohl výzdobu koncipovat podle svých představ - podobně jako to dělával s oblibou Celda Klouček. Kromě štukových prvků a medvědí hlavy s tlapami jako symbolu města poutají na zdobném průčelí největší pozornost dvě plastiky v nadživotní velikosti umístěné na sloupcích rámujeících vstupní portál. Jedná se o postavy ženy a muže v podřepu, kteří podpírají balkon. S tím měl již Amort zkušenost z pražského Schierova domu, kde též tvořil Atlanty. Na postavách u vchodu do radnice je zajímavé spojení barokní tradice, folklórních prvků secesní dekorativnosti. O necelých deset let

---

<sup>164</sup> K. M. Č. 1899, 118.

<sup>165</sup> VLČEK (pozn. 154) 696-697.

<sup>166</sup> Amortovi zakázku zprostředkoval Emanuel Hojka (kterému později Amort vytvořil náhrobek). Zakázku sochař dokončil v září 1903.

později (v roce 1912) Amort pracoval pro berounskou radnici znovu, tentokrát na výzdobě vnitřních prostor. Nejpozoruhodnější je zejména štuková výzdoba stropu místnosti druhého poschodí, dnešní obřadní síně. Strop byl pokryt bohatě zdobeným štukovým ornamentem. V horních rozích místnosti se nachází sošky nahých baculatých batolat s draperií, což připomene jeho dřívější zakázku pro hotel Pupp v Karlových Varech.<sup>167</sup> **[54a]**

Baculatí rozverní amoretí byli často využíváni jako plastický motiv atiky v rámci výzdobného programu fasády. Je poměrně zajímavé porovnat *Amorety* od vynikajícího modeléra Vilíma Amorta vytvořené pro již zmíněný hotel Pupp v Karlových Varech s pojetím Platzerových amoretů z oplocení k *náhrobku sv. Jana Nepomuckého* v katedrále sv. Víta (c. 1760). Pozdně barokní tradice zcela jistě sloužila vedle experimentů Celdy Kloučka jako důležitý inspirační zdroj také pro další sochaře. Tato veskrze opomíjená, zato všudypřítomná část výzdoby nám totiž dává nahlédnout do pomyslného sochařského zákulisí a při bližším zkoumání pomáhá odhalit modelační kvality hlavního modeléra i celé jeho dílny. I když právě účast dílny může být ve snaze o zhodnocení kvality poněkud deceptivní. Antonín Popp se ještě držel novorenesančního řešení, kdy celá kompozice působí hravým až líbezným dojmem. **[54c]** Oproti tomu Jindřich Říha vytvořil silně dekorativní kontrareliéf s andílky pro průčelí domu č. 403-III U Pavlánských na Újezdě v Praze (90. léta 19. století), kde andílky více propojil s ornamentální složkou. Jeho kompozice na pomezí manýristického zkraslení a barokní rozvolněnosti působí dynamičtěji a méně propracovaně. Dalším v řadě může být dekorativní sousoší *Amoretů* od Františka Hergessela, které má ambice překročit práh dekorativní plastiky a je v podstatě pojímáno jako volná socha po vzoru francouzské, citově založené akademické produkce druhé poloviny 19. století. Stejný sochař vytvořil také *Putti pro nové městské divadlo v Plzni*, jejichž provedení je až rokokové s drobným florálním motivem. **[54b]** Rokokově rozdrobení jsou Amoretí od Františka Hergessela pro štít domu U Zlatého růžence v Plzni.

V odvětví dekorativního sochařství je nasnadě, že výrazové a formální prvky musely ustoupit dekorativní složce a dojmu monumentálnosti tak, aby díla byla dobře viditelná a velkými gesty reprezentovala určení budovy. I přestože lze v novobarokních realizacích zaznamenat přenos děje z vnějšího alegorického atributu na vnitřní citový vztah, kdy se atribut nenápadně včleňuje do celku znázornění. Jednotlivé postavy získávají

---

<sup>167</sup> Sochař V. Amort se podílel na výzdobě hotelu Pupp v Karlových Varech, jehož stavba probíhala v letech 1891-1893, koncertní sál byl doděláván Ferdinandem Fellnerem a Hermannem Helmerem.

na výrazovosti, dekorativní sochařství je stále oproti volné soše většinou obsahově prázdné a provedení chybí hlubší sdělnost. Výjimku v tomto ohledu tvořila zakázka výzdoby Schierova domu v pojetí Amorta, který dokázal předvést kvalitní realizaci.

### 6.3.3 Porovnání výzdobného programu a okolností vzniku Valterova paláce, Schierova domu a Koulovy vlastní rezidence

Celda Klouček a Friedrich Ohmann, profesoři na Uměleckoprůmyslové škole v Praze se setkali při mnohých zakázkách a oba se v rámci svých oborů vydali na cestu od historických slohů k modernímu výrazu. Otakar Novotný si později všiml Ohmannovy umělecké rozkolísanosti a tvrdil, že architekt „*plul nejen pod historickými, ale i pod secesními plachtami.*“<sup>168</sup>

O jejich první společné novobarokní realizaci, již je *Královský pavilon v Průmyslovém paláci na Výstavišti* (1891), již bylo pojednáno v jedné z předchozích částí práce. Jedním z dalších společných děl je *Valterův Palác* čp. 140 ve Voršilské ulici na Novém Městě pražském (1892). Jedná se víceméně o poslední Ohmannovu stavbu, v níž se architekt držel přísněji historických předloh a představil zde obměnu Dientzenhoferových prvků. Ohmannova pozdější tvorba byla spíše prosycena obecnější myšlenkou neomezeného prostoru a zabývala se více hmotovou skladbou architektury než následováním Dientzenhoferových prvků. Provedení stavby Valterova paláce bylo následně zadáno zkušenému pražskému staviteli Františku Schlafferovi.<sup>169</sup>

Hlavní předlohou pro Valterův palác bylo průčelí paláce Sylva-Taroucca, jež vyprojektoval K. I. Dientzenhofer mezi lety 1743-1752. Ohmann převzal z barokní stavby hlavně celkový kompoziční rozvrh se středním rizalitem a bohatě zdobené supraporty. Sochařské výzdobě od Celdy Kloučka dominují mohutně cítění atlanti, jejichž koncept převzal sochař z Clam-Gallasova paláce v Praze a z tvorby Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa (atlanti na domě U Hopfenštoků v Praze, c. 1710 [25a]). Také sochařská výzdoba s atlanty byla převzata ze vzoru bohatého barokního paláce. Klouček se přitom pokusil syntézu barokních motivů převést do moderní polohy. Menší sochařské a řezbářské dekorace představují původ bohatství stavebníka – továrníka Matěje Valtery.

---

<sup>168</sup> NOVOTNÝ 1958, 17.

<sup>169</sup> Podobné tvarosloví lze najít u Schlafferova domu ve Skořepce, který byl projektován již o dva roky dříve.

Zajímavá je štuková a sochařská výzdoba, o níž se postarali Celda Klouček, Jan Kastner a Vilím Amort jako pomocník.<sup>170</sup> Dynamický je především portál s na koso postavenými svazkovými pilastry a polopostavami Atlantů, kteří podpírají římsu s balkonem. Jednalo se o motiv v baroku často využívaný. Jako výchozí analogie se zde nabízí například výzdoba domu u Hopfenštoků nebo balkon zámku Troja. [25b] Klouček se v pojetí atlantů důvěrně přiblížil brokoffovské tělesné modelaci, ale výsledek poněkud stylizoval. V kontrastu k mohutným atlantům se zbytek výzdoby nese v jemném duchu s převahou ornamentální složky.

Vývoj produkce dekorativních plastik neprocházel v závěru 19. století pouze stylovým posunem, jisté změny se týkaly také významové roviny. Zatímco při dekoracích ze sedmdesátých a částečně ještě z raných osmdesátých let se dekor omezoval na ustálená schémata doplněná vesměs ornamentální výzdobou, došlo později k posílení figurální složky a vzniku jednotně působících ikonografických programů. Jedním z bohatších výzdobných programů je právě *dům Matěje Valtery*, koncipovaný jako oslava bohatství stavebníka a jeho profese. Výběrem profesních atributů (klasy, cepy, srpy, mlýnský kámen, ozubené kolo) dochází explicitně k realizování zájmů stavebníka. Ve druhé polovině 19. století skutečně fungoval silný objednatelský diktát, kdy zadavatelé zasahovali nejen do volby stylu, ale rovněž do výzdoby samotné, a to na základě vlastní predilekce nebo v souvislosti s aktuální moderností jednotlivých historizujících projevů. Takto pojaté výzdobné programy nebyly výjimkou ani v ostatních evropských metropolích, nicméně české prostředí tím bylo, zdá se, mnohem více prorostlé. Z důvodu reprezentace také Valtera zvolil honosný novobarokní palác ve městě místo statkové usedlosti na vesnici, jelikož se cítil být ze svého statutu bohatého lounského cukrovarníka zástupcem vyšší společenské třídy.

Případ *Schierova domu* se od předchozího odlišuje zadavatelem a prvotním impulsem k realizaci. Přímo z městské rady vzešel podnět o provedení stavby v novobaroku. Důvodem takového rozhodnutí byla zcela jistě ostře kritizovaná počínající asanace, díky níž byly v roce 1896 zbořeny dva původní barokní domy.<sup>171</sup> Na jejich místě

---

<sup>170</sup> Detailní popis fasády můžeme získat běžně v literatuře, viz: BAŤKOVÁ 1998, 237, 238.

<sup>171</sup> Rada městská v tomto případě odhlasovala novobarokní pojetí s použitím motivů ze zbořených barokních domů, in: ANG, fond Vilím Amort, Jihlavec – rukopisy cizí, text přednášky o V. A.,

posléze vznikla novostavba, z větší části vystavěná stavitelem Otakarem Maternou. Průčelí, schodiště a vestibul v nárožním domě jsou naopak dílem architekta Kříženeckého, Ohmannova žáka. Pouhá účast důsledného obdivovatele baroka Rudolfa Kříženeckého je sama o sobě zárukou kvality novobarokního provedení. K té ještě přispívá skutečnost, že veškeré štukatérské práce na fasádě provedla firma Amort, Kropáček a Říha. Na fasádě tak vznikly kvalitní sochy *Nové a Staré doby* [49] a giganti nesoucí nárožní arkýř od Vilíma Amorta, postava Štěstěny ve středním štítě, vysoký reliéf s motivem vinobraní v tympanonu a soška *Bakcha* jsou dílem všestranného modeléra Jindřicha Říhy. Tato výzdoba byla navíc doplněna prvky přenesenými z původních barokních domů, které zde stály, i domů vedlejších, rovněž zbořených během asanace. V rámci tohoto projektu tudíž došlo k naplnění požadavku historizujících slohů a skloubení starého a nového v reálné, ve významové rovině pomocí Amortových soch *Staré a Nové doby*, které jsou vykládány jako zápas nové doby s dobou starou ve stavitelství<sup>172</sup> a „znázorňovati mají starověký fanatismus s ideami nového věku.“<sup>173</sup>

Jinou záležitostí je nájemní dům nacházející se hned naproti, v Pařížské ulici č. 1 a navazující na severní stěnu kostela sv. Mikuláše, který si nechal postavit architekt Jan Koula, tehdejší profesor na pražské technice a propagátor české renesance, českého baroka a lidové architektury, podle svého projektu z roku 1901 ve stylu dientzenhoferovského baroka.<sup>174</sup> Stavba byla realizována v následujícím roce stavitelem Rudolfem Koukolou. Opět byl při projektování brán zřetel na okolní zástavbu, neboť poblíž se nachází jak barokní kostel sv. Mikuláše, tak novobarokní potomek asanace *Schierův dům*. Je nezbytné dodat, že Jan Koula se údajně podílel na realizaci výsledné stavby také svými návrhy kovových doplňků (mříže ke světlíku nad vchodovými dveřmi, návrh pro balkónovou mříž).<sup>175</sup>

---

AA3192; nn.: Nárožní dům č.p. 934-I. v Praze, na Staroměstském náměstí, in: ZSAI XXXIII, 1898, 73.

<sup>172</sup> nn.: Nárožní dům č.p. 934-I. v Praze, na Staroměstském náměstí, in: ZSAI XXXIII, 1898, 73.

<sup>173</sup> Ibidem.

<sup>174</sup> VLČEK (pozn. 154) 532.

<sup>175</sup> Veškeré údaje o autorství, in: nn.: Nájemní dům č. 1073-1 (č. 1 n.) v Mikulášské třídě, in: Architektonický obzor III, 1904, č. 6, 23.

Průčelí domu obsahuje bohatou štukovou výzdobu provedenou sochařskou firmou Šimonovský, Pikard, Kraumann, která je opět protkána barokními inspiracemi. V *Alegorii ročních období* na fasádě Koulova domu se projevuje modifikovaná inspirace výzdobnými motivy profánní barokní architektury. Fasáda se v tomto případě stala nositelem historického poselství, což posilovala zejména odebíraná nebo kopírovaná spolia z původních staveb a všudypřítomná barokní tradice: „*Architekt potřebuje si vyjít několikrát po pražských ulicích a zásobí se hned na léta pravými a jak se zálibně říká, slohově čistými motivy.*“<sup>176</sup> Nad vstupním portálem jsou umístěni orli střežící vstup do domu a zároveň po vzoru orlic od Matyáše Bernarda Brauna na průčelí Kolovratského paláce na Malé Straně podpírají arkýř. Součástí bohaté výzdoby je také štuková kartuš, obsahující monogram složený z písmen J A K. Ta zastupují iniciály majitelů domu – Jana a jeho manželky Anny Koulových. Také monogramy byly v baroku často užívaným motivem a fungují jako součást koncepce přebírání barokních vzorů.

Teprve ve vyšší úrovni fasády dochází k rozvinutí figurálních námětů. Je zde umístěn medailon s motivem sv. *Anny Samotřetí*. Po stranách arkýře jsou štukové medailony s adorujícími anděly. Sochařská výzdoba pokračuje na atice, kde jsou osazeny dvě pískovcové figury putti od Antonína Poppa.

#### 6.4 Volná plastika a díla prezentovaná na výstavách Krasoumné jednoty

S novobarokními tendencemi úzce souvisel obsah prezentovaný na výstavách Krasoumné jednoty v Rudolfinu, které v devadesátých letech 19. století přinášely umělcům možnost prezentovat nová díla. V jedné z recenzí výstavy bylo přitom poukázáno na těžkou situaci mladé sochařské generace, o jejíž tvorbu nebyl oproti malířství tak značný akviziční zájem: „*Nejsme zvyklí na Výročních výstavách Krasoumné jednoty hledati přehled nebo vrcholky roční úrody plastické. (...) Musí to být již zcela zvláštní interes, který českého sochaře pohne výstavu obeslati, ponejvíce jiný, aneb aspoň jinak zbarvený nežli u malíře. Tento i u nás má na výstavě jakous takous naději, že jeho obraz v nejlepším případě nalezne kupce, za to knihy prodeje plastik zůstávají po léta netknuty a jejich listy prázdný. Co přijde do výstavy, je podobizna již objednaná nebo darovaná, několik dekorativních plastik, rovněž pro určité budovy objednané; odváží-li se však český sochař podvoliti se vlastní tvořivé iniciativě, zajímá to několik jeho přátel, dočte se o tom v referátech, ale ani soukromníku, ani které korporaci nezableskne před tím žádost, převésti takovou práci ve*

---

<sup>176</sup> M. 1898, 539.

*svůj majetek. (...) Proto téměř všechny české plastiky zprvu neobjednané, k nimž byl umělec puzen jen vlastním vnuknutím a vlastní touhou s předmětem své fantazie se vyrovnati, vracejí se do místa svého rodiště zpět a nejednou tam zacházejí v prachu a rozbitinách.*<sup>177</sup>

I přes nesnadnost identifikace všech vystavovaných děl přímo z výstavních katalogů, jejichž součástí byla pouze omezená obrazová příloha, je možné vystopovat některá díla značných modelačních kvalit, která nesou novobarokní znaky. Náhradu mohou v tomto ohledu poskytnout dobová periodika, v nichž se čas od času nacházely reprodukce děl z těchto výstav, nebo též glosy Karla Matěje Čapka či K. B. Mádla. Zajímavostí je především skutečnost, že velká část vystavovaných děl měla buď námět alegorický (platilo především pro dekorativní plastiky, na výstavách rovněž prezentované) nebo náboženský. Velká míra náboženských námětů může být vysvětlována jako historický přístup odeznívajícího romantismu, pro jehož dramatický výraz novobarokní tendence přímo konvenovaly nejen svými výrazovými možnostmi, ale také stylovým pojetím odvozeným ze silně nábožensky orientovaného baroka. Velmi zaníceným propagátorem náboženství v té nejryzejší podobě byl též František Bílek, jehož vliv na mladou sochařskou generaci nelze rozporovat.

Po polovině devadesátých let 19. století ještě přibývají do žánrových kategorií národnostně až folklórně orientované motivy, a to zejména pod dojmem Národopisné výstavy československé v roce 1895. Novobaroko existovalo souběžně s proudem naturalismu, symbolismu a silícího dekorativního cítění, které se později „přetavilo“ v secesi.

Jakýsi přechodový moment vystihuje tvorba Quida Kociána, talentovaného Myslbekova žáka, který se od svého vzoru pomalu odpoutával směrem k symbolismu. Z jeho tvorby je důležité zmínit dílo *Cikánka* (c. 1899) [62], u něhož je patrná silná stylová návaznost na mánesovský lyrismus zprostředkovaný jeho učitelem Myslbekem, stejně jako návaznost na pohybovou dynamiku, kterou lze pozorovat u Myslbekových návrhů na mostní sousoší pro Palackého most (1881). Zřasení šatu *Cikánky* je energické, byť silně stylizované. K novobaroku se Kocián více přiblížil v dynamickém, monumentálně cítěném sousoší *Pro vlast* (1899), reprodukováném na stránkách periodika *Zlatá Praha*. [63] Na soklu se nachází nápis: „*V lásce-li kdo k vlasti umírá, cestou trnitou se ubírá - vpravdě čestně nese každou ránu, otevři mu svatý Petře bránu.*“ Kompozici na první pohled vévodí

---

<sup>177</sup> M. (pozn. 131) 370.

rozmáchlá gesta zobrazených postav, která se otevírají do prostoru, což působí barokním dojmem. Základ nicméně stále tkví ve staticčnosti, rozpochybovanost je tedy pouze vnějším rysem a nevychází věrohodně z jádra kompozice. Toto dílo lze vnímat do určité míry jako posun od Šalounova návrhu *Prahy* (c. 1895) [64], v němž sochař pracoval s pohybem jako výrazovým oživením, tentokrát silně stylizovaným do dekorativní formule, což bylo dozajisté dáno určením díla pro výzdobu budovy Muzea hl. města Prahy. Dílo *Pro vlast* bylo vytvořeno pouze jako sádrová skica, díky čemuž je pojetí jednoznačně dynamičtější. Lze však předpokládat, že mohlo být původně zamýšleno také jako dekorativní plastika.

Mnohem živěji pojal Kocián sochu *Jidáše* (1900), jehož postoj lépe vyjadřuje novobarokní urputnost, v níž jsou tělo i látka zmítány odstředivou silou do prostoru. [65a,b] Postoj překračuje meze pouhého výrazového znázornění a je jednoznačně motivován vnitřním myšlenkovým pnutím podobně jako u Bílka v kresbě *Vím* (1897) z cyklu *Cesta*.<sup>178</sup> [66a,b] U Kociána ovšem hraje větší úlohu psychologizující složka než pohybový dynamismus, což jej zavedlo na secesní dráhu, během níž o pár let později vytvořil plastiku *Umělcovo věno* (1901). [103b] Shrbená karikovaná postava upínající se k hudebnímu nástroji je opojena citovým výrazem škodolibosti. Její význam sahá ovšem za hranici formální stránky. Při srovnání tří výše zmíněných děl Quida Kociána je patrné směřování, na jehož vývoji se novobaroko podílelo.

František Bílek a jeho expresivně moralistický projev prosycený pocitovou subjektivností a intuitivností znázorněný v jednotlivých postavách byl kromě Myslbekova vzoru silným podnětem pro rozmach novobarokních tendencí. To dokládá také dílo *Oběť víry* (1891) [56a] od Ludvíka Wurzela, učitele na Umělecko-průmyslové škole v Praze, které znázorňuje mučedníka připoutaného ke stromu a patří mezi jedno z nejzajímavějších děl novobarokních tendencí devadesátých let 19. století. Provedení díla se nevyznačuje pohybovou dynamikou, ale dynamikou pocitovou. Dílo bylo mimo jiné vystaveno také na Zemské jubilejní výstavě v roce 1891 [56b] a sklídilo poměrně kladné zhodnocení od K. B. Mádl, který v provedení Myslbekova talentovaného epigona viděl příslib nového směřování českého sochařství.

---

<sup>178</sup> Konečná podoba díla *Vím* v sádře a keramice vznikla přitom až v roce 1907; Bílkův cyklus kreseb *Cesta* byl vydán Svazem československého studentstva pro postavení *pomníku Mládí* v Praze v březnu 1909. Kresby, které byly zpracovány jako sochy, zpodobují plasticky pozemskou dráhu člověka na zemi, jak poznamenal Miloš Marten.

Dílo *Oběť víry* bychom mohli porovnat s Amortovou *Kalvárií* (c. 1899) [57], pro niž sochař vytvořil několik studií k hlavě Krista. [58a,b] Na jejich vývoji můžeme posléze sledovat stylově expresivní vývoj, proti němuž vystoupí intimnost Wurzelova pojetí ještě zřetelněji. Jednu ze studií Kristovy hlavy pojal Amort plně ve službách výrazu, patrně po vzoru Bílka. [58c] Zajímavostí také zůstává, že model byl o něco naturalističtější a více moderní oproti výslednému provedení.

Zdaleka ne všechna díla zařazená v této kapitole se zakládají na vnitřní pocitovosti a myšlenkových pochodech. Naopak některá z nich dokládají pouze technickou a modelační dokonalost založenou na barokních citacích v dekorativnějším ladění. V roce 1893 byla na výstavě Krasoumné jednoty vystavena díla *Saturnus* (č. kat. 731) a *Audacius* (č. kat. 730) od Gustava Zouly, dalšího z talentovaných Myslbekových žáků. Právě zmíněné dílo *Saturnus*<sup>179</sup> [59a] se vymyká Zoulově ostatní tvorbě, která je převážně „myslbekovsky klasicistní“. V porovnání s ostatními Zoulovými realizacemi lze najít v díle *Saturnus* určitou baroknost, a to zejména ve ztvárnění obou nohou, jedné stojné a druhé v ná kroku. Podobný prvek byl typický pro raně a vrcholně barokní dřevorezby 17., 18. století. Při pohledu na postoj *Saturna* okamžitě vyvstane na mysli analogie v díle Arnošta Jana Heidelbergera, jedná se především o jemu připsanou postavu sv. *Jan Křtitele z kostela Panny Marie Sněžné* (kolem 1650). [60] Inspiračním zdrojem mohly také být pozdější práce Matyáše Bernarda Brauna pro zámecký park v Lysé nad Labem (po 1730), kterým odpovídá i natočení hlavy *Saturna*. [61a,b] Barokní zpracování Zoula využil rovněž v rozpětí křídel a v pojetí ruky držící přesýpací hodiny, či klepsydra.<sup>180</sup> K. M. Čapek dílo zhodnotil jako utvořené s „barokní důmyslnou elegancí“.<sup>181</sup> Barokní reminiscence ve zpracování sochy prorážejí klasicistním myslbekovským pojetím dekorativního ražení a reprezentují dobový zájem o expresivní stylové vybočení. Na druhou stranu se zdá, že právě v této poloze se ukazují maximální možné výrazové možnosti samostatně uplatněného novobaročka a že šanci na vývoj měla pouze tvorba s bohatším a eklektičtější pojatým stylovým rozpětím. Zajímavou analogii můžeme vytvořit při srovnání *Saturna* s dílem *Chronos a Niobe* od Lazara Widemanna (1740), které obsahuje braunovské i brokoffovské

---

<sup>179</sup> K. M. Čapek ještě ve svém stručném zhodnocení dodal, že originál sošky byl v majetku milovníka umění právníka Josefa Stupeckého.

<sup>180</sup> Klepsydra je předmět, jež neměří denní čas, ale odměřuje časový interval. Velmi dobře se to Zoulovi hodilo pro znázornění *Saturna*, římského boha zemědělství, sklizně a času.

<sup>181</sup> K. M. Č. 1893, 564.

kořeny. [59b] Inspiračním zdrojem mohla koneckonců posloužit také postava Brokoffova *Chrona z náhrobku Václava Wratislava z Mitrovic* (1714-1716). Srovnání všech tří děl ukazuje snahu Gustava Zouly převést barokní základ do takřka akademizující polohy, díky čemuž se z finálního provedení stává v porovnání s barokní předlohou ona schematická formule.

Sochař Zoula se rovněž pustil do zpracování biblického motivu *Oběť Abrahamova* (c. 1893) [67a], kde znázornění vlasů a vousů Abrahama opět jednoznačně nese barokní stopy. Zteplá postava Abrahama na sebe upoutává hlavní pozornost svým nádherně promodelovaným pláštěm, jehož sklady ještě zvýrazňují dojem výšky jeho postavy. V provedení postavy Abrahama se nezapře školení u Myslbeka, jak dokládá analogie s Myslbekovým návrhem na mostní sousoší Lumír a Píseň pro Palackého most v Praze (1881). [67b] Naopak pojetí klečícího Izáka žádné takové reminiscence nemá, jeho klečící tělo je pečlivě modelované, v obličejové části se Zoula uchýlil k lehké schematizaci. Podobným způsobem se barokní pozůstatky objevily také u Kociánova pozdějšího díla *Kain a Ábel* (1901), kde přepadávající noha nese tyto znaky.<sup>182</sup>

Čapek vychválil dílčí barokní zpracování také u postavy *sv. Petra* od Ladislava Šalouna, který je prý vytvořen ve stylu, „*jemuž je podrobena i pěkná barokní hlava – produkt hlubších studií, k nimž Praha poskytuje tolik vydatné příležitosti.*“<sup>183</sup> Dílo, které mohlo být zamýšleno jako dekorativní plastika, se mi nepodařilo dohledat v žádné reprodukci, tudíž nelze posoudit objektivnost citace. Na druhou stranu kritik Karel Matěj Čapek působil jako vytrvalý glosátor konzervativnější části mladé sochařské generace a jeho postřehy většinou byly trefně mířené.

Mnohem mohutněji působí další pohybově ztvárněný biblický motiv zpracovaný Vojtěchem Šaffem a vystavený na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1893 (č. k. 717). Jedná se o sousoší *Vraždění nemluvňat*<sup>184</sup> (před rokem 1893) [68a], v němž matka zoufale chrání své dítě „*před brutálním hmatem katana, u jehož nohou se svíjí* (postava matky - pozn. autora), *vyličena sousoším Šaffovým opravdu velmi přesvědčivě a s veškerým pathosem, stupňovaným ještě neobyčejnou silou komposice.*“<sup>185</sup> Technická úroveň díla a provedení jsou skutečně barokně působivé, i když pojaté s lehkou schematizující manýrou

---

<sup>182</sup> WITTLICH (pozn. 110) 132.

<sup>183</sup> ČAPEK 1893b, 383.

<sup>184</sup> Vystaveno na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu 1893 (č. kat. 717).

<sup>185</sup> ČAPEK 1893c, 383.

19. století. Poměrně jasným zdrojem pohybového rejstříku se zdají být postavy zápasících Herkulů, všudypřítomných plastik pražských barokních zahrad. Z mnoha příkladů, které by mohly být zmíněny, je kvalitní ukázkou *Herkules s Kerberem* (c. 1710) z bývalé Kolovratské zahrady od F. M. Brokoffa. [68b] Podobný postoj se širokým nakročením a rotačním stočením funguje také v případě staršího Bendlova *sousoší Anděla s ďáblem* (1650). [68c]

Podobným způsobem bylo pojato další Šaffovo dílo, hřmotné statické sousoší *Ecce Homo* (c. 1892) [69], jehož působivost je založena na kontrastu mezi oběma postavami. Kristus a žoldněř jsou prezentovány jako protiklady tvořené aktivní a pasivní figurou, čemuž odpovídají jak jejich postoje, tak výrazová škála. Obě zmíněná díla od Vojtěcha Šaffa se stejně jako v případě Zouly vymykají sochařově další produkci, která byla inspirována především římskou tvorbou a nesla znaky lyrické až niterné citové modelace. Tato ladná poloha převažuje v Šaffově tvorbě plaket a reliéfů, ale propíjí se též do sochařovy volné sochy.

Podobně muskulaturní postavu využil Jindřich Říha pro zpodobení *Pohana* (c. 1899) [70], díla, které se podle dobových kritik stalo nejkrásněji modelovanou plastikou rudolfínské výstavy v roce 1899.<sup>186</sup> Sochař Říha se navrátil k vývojově starším kořenům a vytvořil monumentálně cítěnou postavu muže držícího kříž s pečlivě budovaným objemem. Tělo zobrazeného pak neodpovídá líbezně pojaté hlavě. Celkové provedení *Pohana* je přesně vystavěné na základě vzdáleného analogického vzoru, kterým mohl být námět *Krista s Pilátem*, například v jednom z pojetí od Jana Jiřího Šlancovského. Ačkoliv není tato analogie podložena hlubším propojením, snaží se ukázat přetransformování biblických motivů pro potřeby tematického spektra 19. století.

Nejdůslednější barokní interpretaci náboženských námětů předvedl sochař Josef Strachovský ze starší generace, který vymodeloval dílo *Bořivojův křest* (c. 1893) [71], v němž dominuje do široka rozložená drapérie a v zásadě pyramidální kompozice. Ve stejném duchu se nese i jeho další dílo *Ježíš přítel dítek* (počátek 90. let 19. století) [72a], které ovšem nespadá do kategorie volné sochy, neboť bylo určeno k výzdobě průčelí nové školní budovy u sv. Ducha v Praze. Když ovšem porovnáme Strachovského dílo se stejným námětem od Vojtěcha Šaffa, vidíme určitý výrazový posun. V Šaffově díle *Nechte maličkých ke mně přijít!* (c. 1890) [72b] probíhá vroucná komunikace mezi postavami, gesto Krista je dále vedeno mimo hlavní prostor sousoší, díky čemuž ztvárnění působí

---

<sup>186</sup> Vystaveno na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu 1899 (č. kat. 756).

přirozeněji. Velký prostor byl též věnován draperii, která svým nadýchaným pojetím dotváří objem díla. Není známo, zda druhé jmenované dílo bylo vytvořeno jako studie k volné soše, či za účelem fasádní výzdoby. Zdá se nicméně, že se spíše jedná o volnou sochu, a tedy výše zmíněné rozdíly v provedení jsou nasnadě.

Dalším zajímavým dílem je *Vyvrženec* (c. 1891) [98c] od Čeňka Vosmíka, který byl představen na Zemské jubilejní výstavě v roce 1891. V pojetí postavy schýleného muže opírajícího se o koleno lze najít ukázkou poměrně raných novobarokních tendencí, v níž se mísí silná veristická tradice Brokoffova s dobovým proudem naturalismu.

V roce 1896 Amort představil na Vánoční výstavě Umělecké besedy i na 57. výstavě Krasoumné jednoty sochu zamyšleného *Vodníka* (c. 1896). [73] Ještě v dubnu 1896 oslovil sochař Myslbeka s prosbou, aby vyslovil názor na toto dílo, které chtěl Amort dále zaslat na výstavu do Mnichova. Myslbek plastiku údajně nazval zkázou a nehotovou věcí, i přesto dílo nakonec získalo v Německu ocenění. Mnohem zajímavější adaptací novobarokních snah se ovšem stalo pozdnější dílo *Píseň hastrmana* (1900) od Quida Kociána, na jehož sádrové skice je nápis „*Hastrman jsem vládce vod, tajemný vždy je můj chod, škeble mám a perličky pro maličké dětičky.*“ Postoj hastrmana jednoznačně navazuje na Braunovy sochy poutníků u Kuksu. [74a,b]

Užití novobaroka ve volné soše bylo jednou z možností, jak naplnit dobovou touhu po výrazu, doprovázeného vnitřním zahloubáním, a zároveň vystihnout pohybovou dynamiku. Novobaroko tak přineslo nejen formální výhody, ale též sepětí s přírodou na jedné straně, dekorativní vyznění na straně druhé.

## 6.5 Pomníky a jejich nerealizované návrhy

Ve druhé polovině 19. století a na počátku 20. století přistupovala velká evropská města k bourání středověkých či barokních opevnění, aby získala novou identitu moderní metropole.<sup>187</sup> Vzorem pro mnohá města byla v tomto ohledu Paříž, kde architekt Hausmann začal v období druhého císařství v letech 1852-1870 s radikální asanací a stavbou širokých bulvárů. Na rozvoj měst měl vliv především společenský posun související s novými potřebami, ale také elektrifikace, zlepšující se infrastruktura a v neposlední řadě pořádání velkých výstav. Stejně jako samotné novobaroko přineslo v tomto ohledu odpověď na nové

---

<sup>187</sup> V Praze vznikalo barokní opevnění v letech 1653-1730 po zkušenostech z průběhu třicetileté války. Roku 1866 byla Praha prohlášena tzv. otevřeným městem, hradby se začaly bourat od července 1874.

měřítko městského rozvoje a veřejného prostoru, jak dokládá projekt pražské asanace a s tím související volba novobarokních fasád, byl také pomníkový boom výsledkem těchto snah, které byly navíc prohloubeny nacionální ideologií a reprezentačními aspiracemi. Postupující urbanizace měst v 19. století vyzdvihla důležitou úlohu pomníku ve veřejném prostoru. Pomníky měly sloužit nejen jako estetické a významové vypořádání nově vystavěných širokých bulvárů a rozlehlých náměstí, ale měly též připomínat významné historické osobnosti či okamžiky pro národ.

Co se týče novobarokních realizací, nejvíce je jich zastoupeno v soutěžních návrzích a nerealizovaných projektech závěru 19. století. V tomto ohledu je zapotřebí zmínit především návrh *Palackého pomníku* od Stanislava Suchardy.<sup>188</sup> Již v červnu roku 1876, krátce po smrti Františka Palackého, se město Praha rozhodlo vybudovat pomník této významné osobnosti. První kolo soutěže bylo vypsáno na přelomu let 1897/1898 a vzešlo z něj ocenění projektu Stanislava Suchardy a Aloise Dryáka, jehož provedené části byly velmi působivé. Kompozici zamýšleného pomníku dominovala rozevřená exedra s dvojicí krajních pylonů. Ve středu kompozice se nacházela postava Františka Palackého, na stranách pak byly znázorněny skupiny Pohanství a Husitství, jejichž prostorové ztvárnění bylo až barokizující. Živě podané, byť silně dekorativně laděné, byly ostatně i některé reliéfy výjevů z českých dějin na zadní straně monumentu. Právě zadní strana se stala jediným prvkem, který porota ve složení Myslbek, Mauder, Schnirch zkritizovala a nazvala jej „*velkým balastem*“<sup>189</sup>. Právě u dynamické části tohoto sousoší je vidět vliv novobarokní jednoty a monumentálnosti oproti Suchardově předchozí tvorbě, která měla spíše křehce působící charakter. Výběr novobarokně-secesního ladění ke zpracování prvního návrhu mohla podpořit spolupráce s Aloisem Dryákem, který studoval pod Friedrichem Ohmannem na Umělecko-průmyslové škole.<sup>190</sup> Ve druhém, užším kole soutěže se sice Sucharda přidržel dynamického zpracování, artikulace tvaru už ale byla posunuta směrem k modernějším polohám ovlivněným také tvorbou Augusta Rodina.

Druhou velkou soutěží konce století se stala zakázka pražského *pomníku mistra Jana Husa*. Do prvního kola vyhlášené soutěže se roku 1891 přihlásil Vilím Amort, jehož návrh porota zvolila jako vítězný. Sochař pomník koncipoval pro Malý Ryneček na Starém Městě (dnešní Malé náměstí) a jeho provedení se neslo v silně reprezentačním duchu

---

<sup>188</sup> WIRTH 1908/1909, 59.

<sup>189</sup> J. K. 1898, 9 - příloha; KUTHANOVÁ / SVATOŠOVÁ 2013, 79.

<sup>190</sup> AHMP, fond Vysoká škola Umělecko-průmyslová, č. 1379, katalogy Speciálních škol.

opatřené heslem „*Z lásky k umění, k vlasti a k národu*“. Myšlenka zřízení pomníku Mistra Jana Husa však od počátku narážela jednak na problém umístění, ale též na silnou opozici v katolických kruzích a došlo až na politizaci celé zakázky, jak vypovídá reakce z Vídně: „*Úmysl postavit Mistru Janu Husovi pomník jest o sobě docela nezávadný, jako jest nezávadno, když přírodozpytec nosí chrpu v knoflíkové dírce – ale když takovými věcmi chce se demonstrovati, musí politický úřad zakročiti.*“<sup>191</sup> Následně byl na základě druhé soutěže vyhlášen v roce 1900 vítězným projekt sochaře Ladislava Šalouna a architekta Antonína Pfeiffera.

Amortův návrh Husova pomníku byl vcelku konzervativní, co se celkové kompozice týče, nicméně létající a kolem sloupu rotující andělská postava oživila v barokním duchu zamýšlený celek kompozice. Druhou cenou byl oceněn návrh Františka Hergessela, Antonína Procházky a Rudolfa Kříženeckého s heslem „*Praha*“. Zatímco postava Husa stojící na vysokém pylonu takřka splývá s celkovou kompozicí, výrazným prvkem je ženská figura ve společnosti lva. Majestátní dojem sedící figury doplňuje její do široka rozprostřený plášť. Ač dílo nese nacionální znaky reprezentativního pomníku, zdá se být cizí českému prostředí a spíše připomíná pomníky francouzské či rakouské, tedy pomníky vytvářené za účelem oslavy panovníka, nežli kazatele lidových vrstev. [75a,b]

Spojení konzervativního zdobného podstavce s dynamičtější složkou předvedl Amort též návrhu *pomníku K. J. Erbena* pro Miletín (1900), v němž spojuje rokokovou drobnost s hravými putti se secesní stylizací. [76] Zpracování návrhu pomníku jednoznačně vyjadřuje překvapivou polohu Amortovy tvorby, kterou jsme do té doby mohli sledovat pouze v rámci dekorativní plastiky (plzeňské realizace).

V této části si neodpustím zmínku o dvou zakázkách Jana Štursy, které sice časově nezapadají do novobarokních tendencí 90. let 19. století, i přesto lze v jejich provedení pozorovat barokní složku. V roce 1909 byl s velkou slávou položen základní kámen k *pomníku Kralické bible* od Jana Štursy pro město Kralice nad Vltavou, k jehož realizaci podle návrhu tohoto sochaře nakonec nedošlo.<sup>192</sup> Prvotní idea ke vzniku pomníku se datuje

---

<sup>191</sup> HOJDA / POKORNÝ 1997b, 82.

<sup>192</sup> Ke slavnostnímu odhalení pomníku se sešlo na 2000 hostů. Mezi návštěvníky byl tehdy již velmi známý český malíř Alfons Mucha. Pomník věnovaný Bibli kralické a jejím tiskařům byl nakonec odhalen v září 1936, nebyl ovšem proveden podle návrhu Jana Štursy, ale podle návrhu architekta Oskara Pořízky a sochaře Josefa Axmana.

již k roku 1886, kdy byla založena Národní jednota pro jihozápadní Moravu, která si jako jeden ze svých cílů vytyčila zbudování *pomníku Bible kralické* v místě jejího vzniku. [77] Projekt započal objemově cítěnou skicou, která kombinovala barokní tradici s bourdellovským přístupem, což je pro Štursu více než typické a ve stejné době můžeme tento rys pozorovat jako výchozí u více děl (také divadlo v Mladé Boleslavi). Bohužel se dochoval pouze model zachycující postavu staršího sedícího muže v kápi, který se pravou rukou opírá o velkou knihu postavenou na kanelovaném dřívku.<sup>193</sup> Levá noha muže se rovněž opírá o jakýsi zbytek jiného dřívku. K dílu neexistují žádné komentáře, které by potvrdily domněnku, že novobarokní nádech vycházel nejen ze Štursových tehdejších přístupů k umělecké tvorbě, ale také mohlo být novobaroko vybráno kvůli historické tradici města Kraslic, jehož hlavní historická linka byla tvořena právě v 16. a 17. století a souvisela s existencí Jednoty bratrské, tj. s činností její tiskárny. Právě z tohoto podnětu také vznikl nápad vytvořit *pomník Bible kralické* a ukotvit tak Kraslice hlouběji do podvědomí místních obyvatel i české společnosti jako místo paměti národa.

V roce 1909 sice v Kraslicích došlo k položení základního kamene, výslednou realizaci však přerušil příchod první světové války. I přesto patří Štursův návrh k jednomu z nejzdařilejších případů novobarokní plastiky, který obsahuje inspirační zdroje pro české sochařství počátku 20. století.

Následuje Štursův *pomník Svatopluka Čecha* (1921-1922), u něhož je barokní inspirace sofistikovaněji včleněna do celkového provedení, ale neodráží se ve formálních znacích. V baroku stejně jako v renesanci a ostatních předchozích etapách byl rozvinut ikonografický program znázorňující symboly věčnosti a alegorie času (Čas, Sláva, Chronos atd.), nebo alegorické figury zastupující ctnosti a zájmy zobrazeného. Jak ve funerální plastice, tak u pomníku pak byla tato alegorická sféra navázána na skutečné reálie (portrét zesnulého, postava oslavované osoby na pomníku apod.). Také Štursa se zde snažil o propojení alegorické sféry a realistického živlu. Kompozice ovšem působí zvláště, až odtažitě a zmíněné propojení je umělé.

## 6.6 Funerální plastika

Stejně jako přálo období konce 19. století realizaci monumentálních pomníkových zakázek, byla též příznivá doba pro vznik drobnějších funerálních plastik. Myslbekův vzor můžeme najít nejen pro volnou sochu a portrétní tvorbu. Jeho vliv z *náhrobku*

---

<sup>193</sup> Dnes součástí sbírek Národní galerie v Praze, P 2188 (bronz) a P 3225 (sádra).

*Švagrovského* se v kombinaci s francouzskou dobovou produkcí (povětšinou na pařížském hřbitově Père Lachaise) stal vzorem pro Bohuslava Schnircha. Ten využil kombinace francouzské akademické produkce s dekorativním laděním a naturalizující složkou na *Pomníku Julia Grégra na Olšanech* (1898). Sochařská výzdoba pomníku byla vytvořena podle návrhu architekta Kříženeckého, z něhož vyplývá, že Schnirch postavu [78a,b] oproti návrhu více stylizoval a změnil její náklon těla tak, aby provázela diváka pohledem. Tvorba Schnircha, jehož díla byla posléze Mádlem označena za nepůvodní, se nacházela pouze na začátku novobarokního směřování.

Zakázky drobnějších náhrobních plastik se stávaly další možností, jak se v odvětví sochařství uplatnit a rovněž byly provázeny vývojem směrem k dekorativnosti. Tento posun lze sledovat u série okřídlených postav, které koncipovali sochaři mladší generace jako součást funerálních zakázek. Talentovaný sochař Amort vytvořil dílo *Ženě - Matce* (1894) [32, 79c], které vykazuje silné technické kvality a pečlivou modelaci, v níž hmota nepřevládá nad kompozicí, ale vyrovnává se jí. Sličná postava anděla byla určena pro náhrobek, čemuž by odpovídala staticčnost a strojenost podání. Dítě je v porovnání se ženou s andělskými křídly zpodobeno velmi realisticky, což mohlo prohlubovat snahu o vyzdvižení kontrastu mezi reálným a ideálním světem podobným způsobem, jakým docházelo k naplnění onoho kontrastu v pomníkových zakázkách. Roucho není vzdouváno prudkým pohybem, ale je nenuceně uspořádáno do hladce spadávajících záhybů, které se zvolna vrství u nohou ženy. Obě znázorněné postavy sice nejsou rozhýbané, jak bývá u Amorta zvykem, o to intenzivnější se ale odehrává vnitřní sepětí mezi matkou a dítětem a plastika působí malebným dojmem. Zmíněná citovost se stala stěžejní esencí díla, a to zejména při porovnání se dvěma dalšími díly stejného určení i podobné datace.

Antonín Popp vytvořil sochařskou výzdobu k *náhrobku Jana Friedlandera* na Královských Vinohradech. Monumentálně řešenému pomníku dominuje *Anděl míru*, který pozdvihuje na znamení komemorace svou pravici s věncem. [79a] Jeho postoj je mnohem více stylizovaný a veskrze dekorativně cítěný, aniž by přinášel hlubší emotivní vyladění. O poznání více strojený pohyb posléze přináší *Cherub* od Antonína Procházky, v jehož pojetí je patrná novorenesanční strojená a soliterně komponovaná figura s hladkou modelací a líbeznou tváří. Při porovnání s *Modlitbou* od Josefa Strachovského (90. léta 19. století) vyvstává na povrch úbytek hmoty. [79b] Strachovského postava je robustnější a pohybově aktivní. Nabízí se možnost, že provedení *Modlitby* mohlo být zamýšleno jako dekorativní plastika. Srovnání těchto zakázek andělů ukazuje, že funerální plastika byla povětšinou

schematičtější a méně výrazově propracovaná. O to kvalitnější se zdá být Amortovo dílo *Ženě - Matce*.

Za zmínku stojí také Amortův vlastní rodinný náhrobek pro Olšanské hřbitovy, který je ozdoben kovovým reliéfem se stojící ženskou figurou zachycenou z profilu se sepjatýma rukama před tělem a svatozáří. [80] Protože se jedná o odlitek, dílo nedosahuje takových modelačních kvalit, jaké provázejí Amortovy plastiky, i přesto se Amortovi podařilo spojit kontemplaci a dynamiku zastoupenou vlající draperií. Tato realizace je nakonec jedním z nejbarokněji koncipovaných náhrobků, jaký Vilím Amort během své sochařské dráhy vytvořil.

Také Quido Kocián si udržoval ve své rané tvorbě určitý vztah k baroku, což se svým způsobem promítlo do jeho méně známých realizací funerální plastiky. Lze zmínit dílo *Pieta* (1897) [81], reprodukováno ve Světozoru, které bylo dozajista zamýšleno jako součást náhrobku, jak koneckonců dokládá jeho zakomponování do hrobky rodiny Cibulkovy v Ústí nad Orlicí. Intimní pojetí tématu *Piety* seskupuje intenzivní okamžik do dynamicky vystavěného vysokého reliéfu obrovských rozměrů (70 x 90 cm). Intenzivní kontakt mezi umírajícím Kristem a Pannou Marií nám v pojetí Kociána zprostředkovává další radikálnější barokní transformaci konce 19. století. Výjev je koncipován jako výřez, v jehož středu se nacházejí pevně semknuté ruce, které dodávají znázornění na intenzitě a intimním rozměru posledních okamžiků Krista. Pokud bychom dílo porovnali s Amortovou *Pietou* (1893), můžeme vidět, jaký posun Kocián udělal. [82] Amortova *Pieta* je sice velmi pečlivě modelovaná, ale chybí tomu věrohodnost a intenzita, s jakou se Kocián pustil do vyobrazení stejného námětu.

## 6.7 Neúspěšné soutěžní projekty

Na stránkách dobových periodik a v archivech jednotlivých umělců zůstávají některé nerealizované projekty pojednané alespoň částečně v novobarokních intencích. Na počátku těchto snah stojí dvojice Celda Klouček a Friedrich Ohmann, v této práci již několikrát zmíněná. V roce 1890 se umělci přihlásili do soutěže na *fontánu před Rudolfinem* a za svůj projekt nazvaný „Voda“ získali první cenu.<sup>194</sup> [83b] Jak bylo okomentováno v tisku, jejich koncept nejlépe splnil soutěžní zadání, které předpokládalo centrální kompozici, v níž měla voda působit v souladu s figurální výzdobou jako

---

<sup>194</sup> V prvním kole soutěže vyhodnoceném v roce 1890 porota vynesla verdikt, že žádný z návrhů se k provedení nehodil.

dekorativní prostředek. Ve Světozoru bylo tehdy o díle napsáno: „*Náležitými poměry rozměrů jednotlivých (...) etáží fontány bude účinek vytvořených obrazů vodních velmi malebný, a souladně doplňovati budou linie těchto trysků vodních a průhledné zvonovité pláště, vytvořené přeléváním vody s patra do patra, vlastní kamennou kostru fontany, zvedající se k výši z travnaté zeleni a květinové pestroty záhonovitých ploch, seskupených v malebném obrazci kolem ní.*“<sup>195</sup>

První návrh obou jmenovaných umělců byl založený na dekorativní stylizaci a zároveň prosycený dynamismem po vzoru barokních teatrikalit, a sice v celkovém pojetí vodní instalace. Ačkoliv se v případě návrhu fontány nejedná vysloveně o novobarokní plastiku, šlo o propojení barokní vizuální zkušenosti a renesanční tradice po stránce stylové. Kloučkova plastika sama o sobě však byla provedena v novorenesančním duchu uzavřených kontur. Celé kompozici dominuje vysoký obelisk s dvoupatrovou nádržkou se čtyřmi postavami symbolizujícími vlastnosti vody, čtyřmi tritóny a na samostatných podstavcích umístěnými alegorickými postavami *Vědy, Umění, Obchodu a Průmyslu*.<sup>196</sup> Sloup byl doplněn čtyřmi putti, tématem velmi typickým pro Kloučkovu tvorbu.

Druhý návrh Kloučka s Ohmannem z roku 1891 již ukazuje posun k naturalističtější modelaci těl. **[83b]** Když však byly oceněné práce předloženy k posouzení vodárenským odborníkům, jak poznamenal Vybíral, přednost barokní hry vodních proudů a deziluze se rázem přetočily v těžko realizovatelný problém.<sup>197</sup> Na povrch vyplula pochybnost, zda bude pro chod fontány možné zajistit dostatečné množství vody. Z toho důvodu byla v roce 1896 vypsána ještě třetí soutěž, jejíž podmínky výslovně omezovaly spotřebu vody. Této závěrečné etapy už se Klouček s Ohmannem neúčastnili.

Z pozdější etapy je třeba vyzdvihnout projekt Bohuslava Schnircha a Josefa Fanty, kteří zůstali u celkového dekorativního dojmu fontány, do níž začlenili poutnické seskupení postav inspirované barokem. **[83a]** Za zmínku stojí rovněž soutěžní návrh Stanislava Suchardy, který díky inspiraci barokem překročil drobnost formy, jak je mimo jiné patrné právě z *návrhu na fontánu s názvem "České pověsti"*, který byl publikován ve Volných směrech. **[83d]**

---

<sup>195</sup> nn.: Fontana před Rudolfinem. Projekt pp. profesorů Celdy Kloučka a Bedř. Ohmanna, in: Světozor XXV, 1891, č. 20, 240.

<sup>196</sup> v. w. 1891, 238.

<sup>197</sup> VYBÍRAL (pozn. 9) 122.

Souběžně probíhala v roce 1893 další soutěž, a to na sochařskou výzdobu areálu pražských jatek, která byla poměrně hojně obelána návrhy a přinesla zajímavé výsledky. **[84a,b,c]** Zadání soutěže bylo vypsáno na zhotovení „*býka s mužem*“ v kameni<sup>198</sup>, což přineslo nejen otazník ohledně statické stránky sousoší. Problémem byla také výrazová stránka díla, která předpokládala živost provedení a zároveň monumentální vzezření pro reprezentační vstupní bránu do ústředních městských jatek. Všechny oceněné návrhy jsou modelačně i technicky kvalitní, přesto jeden z nich výrazově převyšuje svou živostí ostatní. Návrh od Františka Hergessela a Antonína Procházky, který byl oceněn III. cenou, překonal statickou hmotu i myslbellovou poučenost a mnohem více poukazyval na životní realitu. I přestože je zobrazená postava muže stylizována do široce rozkročeného postoje, aby vstupující divák nebyl ochuzen o dekorativní dojem sousoší, nemůžeme popřít, že se vedle Zoulova a Schnirchova zpracování jedná o posun k naturalističtějšímu provedení. V ostatních návrzích byl totiž moment zápasu hmoty překryt silnou stylizací s národním vyzněním. Pro srovnání lze uvést podobným způsobem pohybově ztvárněné sousoší *Psovoda* pro Městskou spořitelnu pražskou (po 1892) od Josefa Maudera. **[85]**

Mnohem později proběhla soutěž na sochařskou výzdobu Divadla na Vinohradech, o jehož zbudování se uvažovalo již v 90. letech 19. století. K samotné stavbě ovšem došlo až v období let 1905-1907. Jedné z prvních soutěží na výzdobu divadla se zřejmě zúčastnil také konzervativní sochař František Rous ml., který představil svůj návrh na trigy, které měly korunovat pylony a dynamickým způsobem ozdobit hlavní průčelí divadla. Rousův záměr byl zcela poplatný novobaroku. **[86]** Jezdci na okřídlených koních se divoce vypínali nad průčelní architekturou, kompozice byla zhybnělá a do prostoru koncipovaná. Zakázku nakonec vyhrál Milan Havlíček, který ve spolupráci s Bohumilem Kafkou provedl hlavní část sochařské výzdoby pylonů s náměty *Tragédie - Spravedlnost* a *Komedie - Pravda*, jejíž stylové pojetí bylo díky posunu zahájení stavby nakonec secesně eklektické a více stylizované.

V takřka stejné době (1905-1908) probíhala soutěž na sochy světloňů pro most Svatopluka Čecha v Praze. Velmi zajímavým je návrh Amorta, jehož postava světloňe je mnohem dynamičtější a baroknější než postavy *Viktorií* vytvořené L. Herzelem a K. Opatrným a *Géniové slávy* od Antonína Poppa, které dnes na mostě stojí. Model Světloňe od Amorta ukazuje pohyb s náklonem postavy do jedné strany. **[87]** Vlající šat posléze rozvíjí pohybovou linku do maxima. Zvolený model nakonec představuje statictější touhu

---

<sup>198</sup> ČAPEK 1892-1893, 407.

po dekorativnějším pojetí a ukazuje na stylovou proměnu po přelomu století. Soutěžní zakázka na světlonoše se stala posledním hromadným sochařským počinem pražské asanace a zúčastnil se jí například také Ludvík Wurzel.

## 7 Vývojový potenciál baroka? Význam novobarokních tendencí pro 19. a 20. století

S odstupem několika let vznikly dva protichůdné názory ohledně úlohy baroka v českém umění. Sochař Jan Štursa, ale také kritik Hlaváček se domnívali, že „*baroko a Myslбек jsou základy našeho plastického názoru*”<sup>199</sup> a že určují další směřování českého sochařství. Na druhé straně figuruje zcela odlišný názor Václava Nebeského, který naopak shledával v přežívající silné barokní tradici určitou potíž: „*Ulehčovala-li totiž mohutná a do široka rozvětvená barokní tradice novodobým českým sochařům cestu po stránce řemeslné dokonalosti, zatěžovala na druhé straně velmi povážlivě jejich rozlet za samotným uměleckým projevem.*“<sup>200</sup> Tomuto protichůdnému nazírání na problematiku vývojového potenciálu baroka a možných dopadů na novobaroko jsem se nakonec rozhodla věnovat závěrečnou kapitolu, která má ambice představit některé zajímavé vývojové analogie, z nichž by mohlo být patrné, zda mělo baroko vývojový potenciál pro české sochařství a jakým způsobem se novobaroko propsalo do moderního sochařského výrazu konce 19. a následně 20. století.

Novobaroko nelze hodnotit bez ozřejnění celého procesu uznání barokních hodnot a pochopení, že jeho rehabilitace v poslední čtvrtině 19. století sloužila určitým kulturním či kulturně-politickým zájmům (ideologie Habsburské dynastie, pražská asanace atd.). Pokud máme hodnotit příspěvek novobaroka pro české sochařství, je dobré uvědomit si jeho odlišnost, nebo lépe specifčnost při porovnání se zahraniční produkcí. Devatenácté století přineslo v evropském sochařství množství slohových recepcí, řešila se problematika tělesnosti, národnosti, vztahu plastiky a architektury, zapojení plastiky do veřejného prostoru i míra její návaznosti na politické dění a nadnárodní snahy. Jedenkrát se zvýrazňoval sociální rozměr díla v rámci realismu, podruhé jeho náboženské téma důležité pro romantickou představu historismu. Jednu z hlavních cest směřování sochařství určovali Francouzi, pod jejichž taktovkou došlo ve druhé polovině 19. století k ustanovení dobově moderního figurálního kánonu a rovněž k akcentování lascivního půvabu zobrazeného těla.

Ve Francii bylo novobaroko uměním schváleným Akademií a vystavovaným na výstavách zejména v období tzv. druhého císařství (za Napoleona III., 1852-1870). Baroko

---

<sup>199</sup> HLAVÁČEK 1947-1948, 91.

<sup>200</sup> NEBESKÝ 1946, nepag.

bylo rovněž součástí školního curricula na Academie des Beaux-Arts. Do tohoto takřka ideálního řetězce, kde byla předávána barokní inspirace, krásně zapadla dobová akademická produkce v čele s Alexanderem Falguièrem. Tento úspěšný sochař vyhrál Římskou cenu v roce 1859 a od svého debutu na Salonu v roce 1864<sup>201</sup> získával za druhého císařství množství zakázek na veřejné monumenty (*Pomníky Ambroise Thomase, Geogese Bizeta, Louise Pasteura, Triumf Republiky* a další). Své renomé definitivně podložil sochou *sv. Tarsicia*, chlapce, jenž byl za svou víru pronásledován v dobách prvotní církve, jejíž sádrovou verzi vystavil v roce 1867 na Salonu. **[88a]** Základní ideu pro koncept díla zcela evidentně výtěžil ze svého římského pobytu. Jasným inspiračním zdrojem byla *sv. Cecilie* od Stefana Maderny (1600, Santa Cecilia in Trastevere). **[88b]** Ačkoliv vypadá Falguièrovo zpracování hodně idealizovaně, sochař údajně pracoval podle živého modelu. Zpodobení svatého Tarsicia důstojně reprezentuje tehdejší akademickou produkci, která byla oslavována a svým niterným ztvárněním považována za novobarokní. Možná by bylo rovněž zajímavé porovnat Tarsicia s dílem *Daidalos a Ikaros* (1777-1779) od Antonia Canovy (vzhledem k Falguièrově pobytu v Římě), u něhož ještě přetrval barokní zůstatek, patrný zejména v horní části sousoší, kde dochází k jemnému, přesto intenzivnímu kontaktu obou postav.

Oproti tomu se ovšem Falguière pustil také do dynamické postavy *Saint-Germaine Cousin* (před 1877) původně koncipované pro náměstí Saint-Georges Place v Toulouse. **[89]** Jedná se o postavu ženy v šátku, jejíž roucho se mocně rozechvívá a svým pohybem si podmaňuje bezprostřední okolí sochy. Ačkoliv byla francouzskému sochařství dána do vínku spíše klasicizující tendence (dáno objednavateli, teoretickým základem a místní barokní produkcí), je evidentní, že existovaly také realizace ovlivněné zřejmě tvorbou Berniniho pro francouzský dvůr Ludvíka XIV. Na jeho základě pak mohla vznikat další barokní díla podobně dynamického a do prostoru rozestřenému charakteru jako byl například jezdecký *pomník Petra Velikého* (1766-1782) vytvořený sice pro dnešní Petrohrad, nicméně jednoznačně inspirovaný Berniniho honosným *jezdeckým pomníkem Ludvíka XIV.*

---

<sup>201</sup> Rok 1864 přinesl Falguièrovi úspěch na Salonu s dílem *Vítěz kohoutího zápasu* (*Le vainqueur au combat de coqs*, 1864) Jedná se o výjev z vesnického prostředí, v jehož zpracování se nezapře poučení z Rudea a Carpeauxova bytostného realismu. Stát si dílo objednal v bronz (dnes v Musée D'Orsay). Stylově čerpal Falguière z renesance, ale gesta více zasahující do prostoru a kompozice je živější.

Zřejmě nejbaroknějším z Falguièrovy tvorby se stal *pomník Lafayette* pro Washington D.C., na němž spolupracoval se sochařem Antoninem Mercié. [90a] Pro srovnání lze uvést *Památník Girondistů (Monument aux Girondins)* vytvořený v letech 1894-1902, na němž se podílelo více sochařů. Hlavní figurální výzdobu od Felixe Charpentiera a Gustava Debrie přitom provází typická francouzská lascivnost a ženskost figur provedených v hladkých objemech. [90b] Celý pomník byl proveden s důrazem na figurální část bez zbytečného dekorativního balastu. Jeho provedení připomene soutěžní návrh Františka Hergessela na pomník Mistra Jana Husa. [75b]

V souvislosti s francouzskou a potažmo německou akademickou produkcí druhé poloviny 19. století se také uvádí pojem "novobarokní naturalismus", termín související jednak s energickým pohybem, ale především s emocionální intenzitou zobrazených postav, u žen se smyslným půvabem, u opačného pohlaví s převahou animální mužnosti.<sup>202</sup> Vystupňování animální mužnosti převtělené do nadvlády zvířecího samce nad ženou předvedl také Emmanuel Frémiet v první skice k dílu *Gorila unášející ženu (Gorille enlevant une femme, 1859 skica)*, která velmi realisticky a citově zobrazila, jak gorila vláčí bezvládné tělo ženy. Frémiet nicméně v roce 1887 představil na Salonu druhou verzi stejného díla, v níž je žena stylizována po vzoru akademických aktů a nepřírozeně se zaklání ve snaze o ideální vzhled. Druhá verze získala mnohem více kladnějších ohlasů. [91a,b]

Tvorba německého sochaře Reinholda Begas se nejvíce přiblížila francouzské akademické produkci, jak dokládá dílo *Pan a Psyché (1857)*. [92a] Již v tomto díle předvedl Begas zálibu pro mytologické scény, které převáděl do svých kompozic naplněných citem a vzájemnou komunikací mezi postavami. Ze stejného roku pochází také sochařovo další dílo, *Merkur a Psyché (1857)*, v němž hlavní roli hraje opět draperie, která si podmanila prostor a vyrovnává asymetričnost díla. [92b] *Sousoší Venuše s Amorem (1864)* je založeno výhradně na intimní komunikaci obou postav. Oproti tomu pozdní *Prometheus (1900)* přešel do snahy o pevnější tělesný objem postavy, vystavěný podle určitého řádu. Už se nejedná o hladkou modelaci, ale o sošnou dynamiku.

Díla akademické produkce smyslného projevu ovšem neznamenala pro české prostředí s výjimkou působení na Myslbeka velké vzory, přijatelnější byla tvorba vyznačující se energickým pohybem a emocionální intenzitou. Nové směřování nastavil zdárně již sochař François Rude svými plasticky artikulovanými a realisticky cítěnými

---

<sup>202</sup> STRIETER 1999, 160.

postavami. V závěru tohoto období došlo ke zbudování honosné dekorativní budovy *Palais Garnier* (1861-1875), na jejíž fasádě byl pod dozorem architekta Charlese Garniera užit eklektický dekor s převahou novobarokních prvků.<sup>203</sup> Právě proti tomuto bohatě zdobenému provedení se postupně ozývaly negativní reakce: „*Eklektismus je počátkem úpadku v architektuře. Odrazem narůstání kapitalismu a vytváření imperialismu, reakčního zvratu, vítězství idejí za spojení národa v Německu. Francouzsko-německá válka a pařížská Komuna jsou dějinné mezníky úpadku buržoasie a růstu dělnické třídy. Touha po reprezentativnosti, po stále nevkusnější okázalosti a přepychu vnikla do celého života, do oblékání, do prostředí a charakterisuje i architekturu. Celou buržoasií světa tak okázale oslavovaná Velká pařížská opera (Charles Garnier) je již prvním krokem na této cestě. Ilustruje to, že týž autor vytvořil divadlo a kasino v Monte Carlu, v jakémisi modernisovaném baroku, kterým dal signál pro nevkus všech těch bombastických staveb, z prvu secesních, částečně pseudohistorických...*“<sup>204</sup>

V rámci výzdoby fasády na sebe upoutal pozornost sochař Jean-Baptiste Carpeaux svým *Tancem* (c. 1868). Posunul úsilí o citlivou modelaci svého učitele François Rudea a dále rozpracoval nejen pojetí figury, ale také její vztah k okolnímu prostředí, což lze označit jako tzv. „*novobarokní kult tělesnosti*“.<sup>205</sup>

Carpeaux pobýval v letech 1856 -1862 v Římě, kde na něho jednoznačně zapůsobila tvorba všestranného Michelangela. Tento výchozí inspirační zdroj následně Carpeaux pod vlivem silného romantického cítění ve 30. a 40. letech 19. století „přetavil“ do intenzivní dynamiky a smyslovosti, kterou můžeme pojímat za základ novobarokních tendencí. Jeho dílo bezmezně obdivoval zejména císař Napoleon III., jenž sochaře obhajoval při sporu o výzdobu jižního křídla Louvru. Carpeaux tenkrát pro honosnou budovu vytvořil *relief Flory*, který se nelíbil provádějícímu architektovi Hectorovi Lefuelovi, jelikož celkové provedení reliéfu vycházelo z flanderského umění, vyznačovalo se barokními kvalitami Rubensových těl a neslučovalo se podle jeho názoru s architekturou Louvru. Carpeaux se na jeho základě vyžíval ve výrazné gestikulaci s naturalistickým důrazem na detail (vmáčknutí prstů do kůže, vystupující šlachy apod.), což jej zařadilo jako následovníka Berniniho a předurčilo jako předchůdce Augusta Rodina. Na tomto řetězci inspiračních

---

<sup>203</sup> Přesněji je spíše označení jako Styl Napoleona III.

<sup>204</sup> STARÝ 1951, 355.

<sup>205</sup> WITTLICH 2010b, 200.

zdrojů založených na baroku jsem postavila další ilustrativní vývojovou řadu, poplatnou tentokrát zahraniční produkci.

Michelangelův *Poslední soud* v Sixtinské kapli (1536-1541) stojí jako inspirační předobraz ke Carpeauxově mistrnému ztvárnění sousoší *Ugolino a jeho synové* (1865-1867), které je zároveň předstupněm k dílu Augusta Rodina stejně jako Michelangelo. Z něj si Rodin převzal tzv. konzolovitý postoj postav, který tělu dodává na živoucí labilitě, rozvoj estetiky torza a tělesného fragmentu i určité výrazové možnosti. Důležitým momentem je v pojetí všech čtyř zmíněných sochařů světlo. Zatímco u Carpeauxe je modelační funkce světla chápána ve smyslu barokního sochařského iluzionismu, a sice jako světlo zmalebnující povrch, u Rodina jde v zásadě o efekt světla a jeho odlesků na hladkém a zvrásněném povrchu, což nám pomáhá pochopit způsob, s jakým Rodin ztvárňoval hmotu od detailu k celkovému vyznění díla. Rodinovy sochy vyžadují pohyb diváka, neboť svým založením pohybově rozprostřené hmoty strhávají opět pozornost k jednotlivostem a různým úhlům pohledu. Auguste Rodin si ve svých sochařských začátcích zajišťoval živobytí spoluprací na pomnicích a novobarokních architektonických dekoracích právě ve stylu Carpeauxe, od něhož se Rodin nakonec odvrátil ve prospěch silnějšího naturalistického ztvárnění a znázornění subjektivních pocitů, což bylo ovšem shodným vývojem s ukotvením novobaročka v českém prostředí. To, co započalo touhou po oživení starých mistrů baroka, se ve volné soše přetavilo přes naturalisticky pojednané figury v pohybu do vnitřní subjektivity. Komplexnost založení Rodinovy tvorby se nicméně od tohoto vzoru nikdy plně nedistancovala. [93a,b,c,d]

Oproti francouzské a německé produkci stojí Rakousko, kde novobaročko začalo velmi záhy nabírat mocenských rozměrů. Už v roce 1880 vydal Albert Ilg pod pseudonymem Bernini mladší spis *Budoucnost barokního stylu v Itálii*, což se mělo stát pro rakouské prostředí pobídkou k využití barokního potenciálu ve prospěch legitimizace vládnoucí habsburské dynastie. Na základě silného ideologického základu se novobaročko ve Vídni objevilo již v sedmdesátých letech 19. století a přežívalo až do 1. sv. války. Ustanovení baroka takřka národním stylem v Rakousku pomohla také plánovaná dostavba Hofburgu. Práce začaly rokem 1889 (na Michaelertraktu) a použité schéma této části výstavby bylo následně mnohými architekty přebíráno a kopírováno na jiných fasádách jako způsob, jak se „zastavit v čase“ a legitimizovat vládnoucí dynastii Habsburků. Stavby v té době byly monumentální, stavěné s dominantami a bohatou sochařskou výzdobou, která nesla spíše klasicizující rysy, které se měly odvolávat k obnově dědictví Říše římské.

Dokládá to Victor Tilgner a jeho *Mozartův pomník* (1896, Vídeň, Burggarten), kde jsou kolem ústřední skladatelovy postavy rozmístěni hraví putti. Na úroveň alegorie povznesl mnohem později Edmund Helmer stejně koncipovaný *Památník Johanesse Strausse* (1921, Stadtpark), v jehož reprezentativní kompozici dominuje zlacená postava hrajícího skladatele obklopená múzami.

Novobaročko mělo reprezentační účely (jak nastínil Semper ve svých teoriích k uplatnění historizujících stylů), a proto bylo hodně užíváno u funerální plastiky a při tvorbě slavobrán, jak dokládají například *hrobka Johanna Nepomuka Prix* (po 1894, Zentralfriedhof) nebo *slavobrána na svatbu prince Rudolfa a princezny Stefanie* od architekta Otto Wagnera.

Cestou monumentality a dynamiky se naopak vydal sochař Rudolf Weyr, jehož sousoší *La Force Maritime* (1895, Vídeň, Hofburg) se ztrácí až v excentrické záplavě vlnících se těl a draperie. [94] Sochař vytvořil později ještě *Památník Johanne Brahmsa* (1908, Vídeň, Karlsplatz), jehož statická vrchní část se sedící postavou skladatele je ve spodní části pedestálu vykompenzována mohutnou ženskou figurou.

České novobaroční plastiky se vyznačují energickým pohybem a emocionální intenzitou, figury jsou zpracovány v daleko přirozenějších a dynamicky budovaných pózách. Dynamičnost baroka odpovídala jeho častému využití při tvorbě skic a bozzett k sochařským i malířským dílům. Lze si vzpomenout na Suchardův *návrh k pomníku Palackého*, který byl v návrhu pojat barokněji než ve finálním provedení, nebo Štursův *návrh k pomníku Bible kralické*. Tvárné možnosti sádrových realizací velmi dobře splňovaly potřeby novobaroční expresivity a dynamiky.

Ze zahraniční produkce lze zmínit terakotové bozzetto Honoré Daumiera, který jej vytvořil jako první dynamickou skicu ke své známé malbě *Le Fardeau* (c. 1855-1856, kolekce *The Walters Art Gallery*). [95] Je nesporně velmi zajímavé sledovat, s jakou barokní dynamikou se umělec pustil do přípravné skici a jakým způsobem umělec přetransformoval pohyb do finální malby. Dynamický začátek přípravného bozzetta či skicy provázal také Bílkovy kresby, jejichž dynamiku sochař jemně přetransformoval ve stylizovaný účinek svých plastik (*Vím*).

Vývoj živosti pojetí směrem k expresivitě a dekorativnosti lze sledovat v analogii Václav Levý (*Krucifix II*, c. 1840<sup>206</sup>), J. V. Myslbek (*Krucifix*, 1877-1890), Ludvík Wurzel

---

<sup>206</sup> Dílo je uloženo ve sbírkách Národní galerie pod inv. č. DP 548.

(*Oběť víry*, c. 1891), Vojtěch Šaff (*Neronova povhodeň*, 1894), Vilím Amort (*Kalvárie*, c. 1899), František Bílek (*Ukřižovaný*, 1899). Levý se věnoval především pozornému sledování pohybů těla, rozpohybování draperie i realistickému pohledu na člověka. V díle *Krucifix II* převážilo v propracování detailů těla Krista silně naturalistické podání kontrastu s jeho dosavadní tvorbou. Levý zde zdůraznil také expresivní momenty odpozorované patrně z barokních předloh Braunových. Srovnání Levého *Krucifixu II* s dílem stejného námětu od Josefa Václava Myslbeka z doby kolem roku 1877 však ukazuje ještě nerozvinutý realistický cit v Levého podání, kdy tělo Krista nepůsobí tělesným dojmem. *Oběť víry* oproti tomu vystupňovává vnitřní subjektivitu, která je v pojetí Šaffa dále doplněna o zmítavý pohyb těla. Z celé vývojové řady je vidět, jakým způsobem dospělo sochařství k dekorativnosti, kterou tentokrát Bílek korunuje, nikoliv zahajuje. [96a,b,c,d,e,f]

Kromě dynamismu a expresivity se v českém prostředí přidává baroko jako zdroj způsobu prostorového znázornění, jak uvidíme v následujícím textu. Když porovnáme prostorové znázornění u *Brokoffova žebráka ze sousoší sv. Jana Nepomuckého* u kostela sv. Ducha v Praze (c. 1725) se sousoším *Adama a Evy* (1849) od Václava Levého a Myslbekovým návrhem *mostní skupiny Ctirada a Šárky* pro výzdobu Palackého mostu (1881), sledujeme posun prostorového znázornění a vzájemné interakce postav. [97a,b,c] Levého barokní vývoj byl jednoznačně přerušen pobytem v cizině a následným školením u Schwanthaler. I přesto už Blažiček překvapivě uvedl v souvislosti s brokoffovskou inspirací právě Levého sousoší *Adama a Evy*, v jehož pojetí podle něj dominuje stejné objemové vypětí a rotační skloubení těl zobrazených postav jako u barokních předchůdců. V případě Levého sousoší nelze uvažovat o přímé brokoffovské inspiraci, ale použitá barokní citace značí určitý předstupeň vzájemné interakce postav, který naplno využil až Myslbek v návrhu k mostní skupině *Ctirada a Šárky* pro výzdobu Palackého mostu. Výsledné provedení není sice tak dynamické jako skica, Myslbekovi se ovšem podařilo zkombinovat monumentální zakázku s oddanou citovostí a intimitou postav. U tří zmíněných děl lze naznačit, jaký impuls dal barokní základ, na němž mohlo české sochařství, co se prostorového znázornění týče, stavět<sup>207</sup> a dále jej rozvine ještě Ladislav Šaloun při prvním návrhu pomníku Františka Palackého v Praze (1898).

Stejně Brokoffovo znázornění žebráka (*sousoší sv. Jana Nepomuckého* u kostela sv. Ducha v Praze, c. 1725) lze využít také u další vývojové analogie v linii Brokoff, Josef

---

<sup>207</sup> Viz KNAPOVÁ 2016, 215-223.

Malínský (*Žebrák, náhrobek probošta z Kriegerů*, St. Boleslav, 1793), Čeněk Vosmík (*Vyvrženec*, před 1891) a Jan Štursa (*Duše čisté naše Vášně krotí*, 1901). [98a,b,c,d,e] Snad po Brokoffově vzoru také Josef Malínský rozehrál snahu o realistický výraz i monumentální vzezření těla sedícího muže. Spojení obou děl sice nepřináší na první pohled výslovné analogie, nicméně Malínského přístup svým suchým realismem vykazuje silné ponaučení z brokoffovského odkazu. Rovněž Čeněk Vosmík se držel silně naturalistického znázornění, do něhož začínají více pronikat vnitřní pocity zavřezého muže. Jeho postoj je sice stylizován do podoby antického filozofa, nicméně naturalistické znázornění připomene po formální stránce Brokoffa, po námětové stránce reprezentuje sociální tendence 90. let 19. století. Snad nejzajímavější srovnání přináší žebřák ze sousoší *Duše čisté naše Vášně krotí* od Jana Štursy, který vyznívá i ve svém skicovitém pojetí jako moderní brokoffovská adaptace. Štursa propojil alegorickou, jemnými liniemi modelovanou postavu ženy s naturalistickým znázorněním sedícího muže. Návaznost může být podpořena skutečností, že Jan Štursa o nedělích vodil své žáky z Akademie na Karlův most a zdůrazňoval u tamních sousoší brokoffovskou modelaci.<sup>208</sup>

Ve Štursově díle se přitom nejedná o jediný barokní odkaz, ba právě naopak. Štursa se stal osobností, jehož tvorba ovlivněná barokem přesahuje hranici 90. let 19. století a těží z něj maximální splnění požadavku výrazu a monumentality. Zajímavostí přitom zůstává, že novobarokní tendence můžeme u Štursy vysledovat u různých typů zakázek, od štukatérství, přes dekorativní plastiky, volnou sochu až po pomníkové zakázky. Sochařovy štukatérské začátky byly představeny na jeho posmrtné výstavě, kde se objevil *návrh na postavu sv. Mikuláše*, který podle slov Štecha nebyl nikdy zrealizován, nicméně souzněl s barokní architekturou kostela<sup>209</sup>, jehož stavba posloužila při asanaci jako inspirační zdroj pro novobarokní fasády okolních domů.

Štursovy sklony k expresivnímu pohybovému ztvárnění se projeví jak u sádrového modelu k nerealizovanému *pomníku Bible kralické*, dále v díle *Cesta* (1904) nebo *Polibek* (1906). Jak napsal Petr Wittlich, v posledním zmíněném díle by bylo možné najít divokou modelaci plastiky pod vlivem radikálního braunovského baroka.<sup>210</sup> Levá dívka kráčí s hlavou skloněnou přímo proti větru, zatímco pravá dívka se otáčí a drží na prsou modlitební knížku. Levou postavu kráčejí dívkou z díla *Cesta* si Štursa naskicoval i

---

<sup>208</sup> ZEMINA (pozn. 83) 40.

<sup>209</sup> ŠTECH 1967, 186.

<sup>210</sup> WITTLICH (pozn. 128) 34.

samostatně a nazval ji *Ve větru*. V obou případech dominuje amorfnní plastická modelace draperie v pohybu, v pojetí vycházejícího z barokní tradice, ale modernizujícího ji určitou hutností formy, která nakonec i pohybově rozvinuté objemy spíše sceluje v obrysu.<sup>211</sup>

Barokizující tendence ukázal Štursa rovněž v portrétní tvorbě, která kromě expresivní složky obsahuje také realistické prvky a velmi zřetelně navazuje na Myslbekovo dílo. Za zmínku stojí v tomto ohledu především znázornění *novoměstského Amerikána* (c. 1904), jde o mohutně cítěný a velmi hrubě modelovaný portrét obsahující expresivní přesvědčivost. [99]

Rovněž Štursovy pozdější realizace v oblasti dekorativní plastiky byly ovlivněny barokem. Jedná se zejména o dlouholetou spolupráci sochaře s architektem Janem Kotěrou, s nímž se poprvé podílel na výzdobě Pavilonu obchodu na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory (1908). Postavy u vstupu byly dekorativně laděné a pouze předznačily slibnou spolupráci obou umělců s barokním nádechem. Sochař posléze pro Kotěru modeloval sochy *Dne* a *Noci* k výzdobě přestavěné Bondyovy vily v Bubenči (1911), v jejichž pojetí prvně v rámci této vzájemné spolupráce propojil tradici českého baroka s vlastním formálním cítěním. Barokní reminiscence se rovněž velmi silně propysaly do dekorativních plastik *Duch* a *Hojnost* (1913), jež vymodeloval pro atiku Kotěrova zámku v Ratboři.<sup>212</sup> [100a,b] Při pohledu na sádrový model mužské postavy Ducha je zřejmá michelangelovská až ryze barokní návaznost zejména v pojetí vlajících vousů nebo vypracované muskulatury. Štursu v tomto díle neopustilo ani věrné následování bourdellovského pojetí založeného na pevném, architektonicky vystavěném objemu, ale zároveň jej propojil s barokními kořeny, čímž vznikl jakýsi pozdní novobarokní výhonek českého sochařství. Při pohledu na zpracování mužské postavy *Ducha* okamžitě vyvstanou tři analogie, záměrně hledané s takovým geografickým i časovým rozptylem, abych poukázala na eklektičnost Štursovy tvorby. Mezi možné inspirační zdroje patří postava *Stmívání* projektovaná Michelangelem pro *náhrobek Lorenza de Medici* (1524-1531), dále dekorativní *personifikace řeky Seiny* ve Versailles (1688-1691), která v ženském provedení může posloužit i jako analogie ke Štursově *Hojnosti*. Hlavu muže lze posléze porovnat s Rodinovým zobrazením *sochaře Carpeauxe* (1908), v němž dominuje pevnější a na řádu vystavěná modelace, ostřejší artikulace fyziognomických rysů. Oproti tomu zobrazení ženy

---

<sup>211</sup> Ibidem 34-38.

<sup>212</sup> MATĚJČEK (pozn. 139) 196.

*Hojnosti* již opustilo barokní reminiscence ve prospěch novoklasicismu s hladkými liniemi, přestože objem zůstal zachován.

Poslední zakázkou, na níž spolupracoval Kotěra se Štursou a která souvisí s pozdními novobarokními tendencemi jsou sochy pro pylony divadla v Mladé Boleslavi.<sup>213</sup> Štursa opatřil tamní architekturu dvojicí sousoší *Probuzení národa a Vítězství umění*. Štursovo pojetí připomene v téže době vytvořené sousoší *Práce a Humanity pro Hlávkův most* (1912-1913). Při srovnání obou jeho prací je patrné, kam se v případě Štursy mohly novobarokní tendence vyvinout nejspíše, a sice do Bourdellova pevně budovaného statického objemu. V sousoší pro Hlávkův most Štursa rozvinul skladbu stojících a klečících figur (stejně jako Bourdelle) a uplatnil vlivy Maillola, čímž dal pohybům kázeň a objemům řád. A pokud včleníme do tohoto vývoje možnou inspiraci Bourdellova barokním dynamismem naplněného *pomníku Obráncům Montaubanu z roku 1870-1871* (1893-1902), je celá vývojová řada kompletní. [101a,b,c] Bourdelle inklinoval k přísnějšímu stavebnímu řádu, i když v rámci hrubšího barokizujícího tvarosloví, které dodává jeho dílu rysy nadměrné dynamičnosti a kolosálnosti, ba až divadelní dramatičnosti, a to na hranici mezi tradicí a modernou.

Z výše uvedených vývojových analogií jasně vyplývá, že baroko bylo pro Štursu zásobárnou výrazu, umožnilo mu návrat ke kořenům, studium domácí tradice a do budoucna ocenění plastického výrazu tak, jak jej prezentovala tvorba Augusta Rodina nebo Émila-Antoina Bourdella, dvou francouzských sochařů, kteří svými pražskými výstavami v letech 1902 a 1909 oslovili mladší sochařskou generaci. Byl to právě Jan Štursa, kdo upozornil při smutečním projevu k zesnulému Myslbekovi na míru baroka v jeho díle: „*Sám bez opory tradice, bez příkladu, dosáhl jste cíle, jenž jindy bývá dosažitelný jen úsilím celých generací... Vás nikdo neučil, Vaší školou byl Karlův most. Vašimi učiteli Braun a Brokoff, jak jste sám říkával. Mezi nimi a Vámi nebylo nic a s úzkostí tušíme, že Vámi klesá monumentální české sochařství ze své heroické výše.*“<sup>214</sup> A především Štursa byl tím sochařem, který baroko aktivně převedl v moderní výraz. Svědčí o tom též energické zpracování díla *Ikaros* (1919), které se nemůže vymanit z Rodinova vzoru. [102]

Novobaroko reprezentovalo snahu o výrazovost a vnitřní subjektivitu, na jejímž počátku stojí umění Františka Bílka naplněné jak náboženským, tak vnitřním obsahem. Na

---

<sup>213</sup> Menší práce pro fasádu provedl také dekoratér Vorel, in: nn.: Z prací sochaře Jaroslava Vorla, in: Český svět VI., roč. VI., č. 7, 12. 11. 1909, nepag.

<sup>214</sup> BENDA (pozn. 80) 106-107.

něj posléze navázal Quido Kocián s první verzí díla *Jidáš* (c. 1900), v níž lze rozpoznat silnou dynamiku vycházející z jádra hmoty. Zklidnění pohybového rejstříku a prosazení vnitřních pocitů započalo na díle *Umělcovo věno* (1901) od stejného autora, které dobře ukazuje vykročení směrem k symbolistním polohám. V pomyslné vývojové analogii následuje *Somnambula* (1906) Bohumila Kafky vykazující stejné citové rysy a viditelnou barokní linku ve vyjádření pohybu. Podobným způsobem by na mohla na proměňující se barokní linii navazovat Gutfreundova socha *Úzkost* (1911-1912). Ve všech příkladech navíc hrálo důležitou roli světlo. [103a,b,c]

Závěrem lze poznamenat, že se české novobaroko stalo v sochařství náhradou za ostatní historizující styly, které se v našem uměleckém vývoji pouze poohrály a nikdy zde nezapustily hlubší kořeny. Novobaroko, přestože se v koncentrované míře projevilo pouze v 90. letech, velmi dobře zapadlo do základů českého sochařství vystavených na barokním odkazu Brokoffa a Brauna a zpevněných tvorbou Myslbeka. Z toho vyplývá, do jaké míry hrála inspirace lokálními projevy roli při formování novobaroka a jaké vzory obsahovala. Zatímco v zahraničí vystávala novobarokní senzibilita spíše z maleb Quida Reniho či příkladu sv. *Bibiana* (1624-1626) od Berniniho, české sochařství se ve většině případů drželo domácí barokní tradice. Novobaroko, ač samo o sobě znamenalo jakési slepé stylové rameno, naopak v kontextu vývoje českého sochařství znamenalo odrazový můstek pro moderní tendence především svou komplexností a možností fungovat v symbióze s dalšími tendencemi, jak bylo naznačeno na vývojových analogiích.

### 7.1 Barokizující vlna 30. let 20. století

Zmínka o vývojovém potenciálu baroka otevírá myšlenkově nové přesahy a nabízí překročení období 90. let 19. století. V českém prostředí je třeba se alespoň ve zkratce věnovat baroknímu návratu, který se odehrál ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století. Tehdy byl zájem o baroko přiživen výstavou *Pražské baroko*<sup>215</sup>, která byla uspořádána

---

<sup>215</sup> Výstava *Pražské baroko* sice upozornila na barokní hodnoty, rozhodně nebyla ale poslední barokní retrospektivou, kterou české umění zažilo. V roce 1977 se také konala výstava *Umění baroka v Čechách* (6. 3. - 3. 7. 1977) pod záštitou Národní galerie v Praze, v roce 1981 se dále uskutečnila výstava *Umění baroku v Čechách* v pařížském Grand Palais (17. 9. - 6. 12. 1981), in: ANG, fond Jiří Kotalík č. 135, NG výstavy, Soupis výstav NG v zahraničí 1974-1984, AA3719;

spolkem Umělecká beseda na jaře a v létě roku 1938.<sup>216</sup> Pro tehdejší sochařství znamenala tato výstava jakousi oporu, přenesení poznatků barokních přístupů do umění třicátých let 20. století, jak naznačují poselství sepsaná v úvodní části výstavního katalogu: „*Jistě najde (návštěvník - pozn. autora) všelicos nového a mnohá stránka slohu i díla vystoupí mu v osvětlení plastičtější. Doufáme, že budou uznány i čistě výtvarné hodnoty, tedy ono nepomíjející a trvalé, to, co zanechala po sobě veliká epocha až po dnes živé.*“<sup>217</sup> Cílem členů spolku nebylo pouhé seznámení návštěvníků s domácí barokní tradicí, ale také jakýsi apel k národnímu uvědomění se v těžké předválečné době: „*Zisky vědecké nejsou ovšem jejím jediným cílem. Umělecká Beseda měla při svém podniku i jiné zájmy. Výtvarníkům záleží – jak je přirozeno – především na hodnotách uměleckých. Umělecká díla vypravují o lidech často spolehlivěji než dovedou mluvit kroniky. Poučují o souvislosti obyvatel a země, o vztazích společenských, ukáží často, že všechno nepřešlo, že všelicos posud žije. Uvědomíme-li si, že barok je jediná doba, s níž naše přítomnost ještě souvisí, najdeme v uměleckých faktech také zprávu o součinnosti národních kmenů, která může po různých stránkách osvětliti náš přítomný život politický i duchovní. Také v tom je tedy výstava aktuální.*“<sup>218</sup> Baroko následně Šalda označil jako „*první věk moderní, lépe počátek moderního věku, v němž se zřetelně projevuje velmi zřetelný rozestup naturalismu a duchovnosti, absolutna a relativna životní smyslovosti v duši moderního člověka.*“<sup>219</sup> Je však nutné si uvědomit, že přichozí barokizující vlna byla mnohem více stylově otevřená a stala se takřka veřejným zájmem. Tehdy vyvstala poměrně silná fixace na domácí tradici, která přinášela pocit něčeho důvěrně známého a umělecky kvalitního, o co je možné se v těžkých časech opřít. Odklon zpět k tradici přinášel klid a nabízel určité řešení bezútesné situace jak po stránce umělecké, tak politické. České sochařství, ale také česká kultura obecně se nacházely v době krize a únik byl opět hledán v náboženství, jehož kořeny bylo baroko prorostlé. Nechyběly hlasy, které upozorňovaly, že zatímco pozdní reformace

---

Dále byly například vytvořeny výstavy barokní plastiky v Musée Rodin v Paříži (1971) a *Le Baroque en Bohême* v Grand Palais (1981).

<sup>216</sup> nn.: Pražské baroko, in: *Život 1937-1938*, roč. XVI., 37-40.

<sup>217</sup> nn.: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století 1600-1800 (kat. výst.), Valdštejnský palác - palác Zemského zastupitelstva - květen-září 1938, Praha 1938, nepag.

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Archiv NG, fond Kotalík č. 135, Rukopisy; František Xaver Šalda: O literárním baroku cizím i domácím, in: *Šaldův zápisník VIII.*, Praha 1935-1936, 72.

znamenal pro české země vlastně nebezpečí germanizace a tříštila národní síly v různých spolicích a sektách, tak jezuitský barok byl vedený důslednou snahou nábožensky sjednocovací a vyzbrojený pevným a propracovaným ideovým základem, který se dovedl opřít o lidový požadavek citovosti.

Výstavu Pražské baroko zajímavým způsobem propagoval a interpretoval fotograf Josef Sudek, který se ve třicátých letech mimo jiné zaměřil na snímky barokních památek.<sup>220</sup> Je více než zajímavé, že propojil fotografii a baroko v době, kdy byly znovu rehabilitovány barokní hodnoty pro současnost a zároveň probíhaly diskuse, zda má fotografie nárok být zařazována do kategorie uměleckého tvoření. Je třeba dodat, že Sudkova práce se světlem výborně konvenuje se zvoleným tématem barokních plastik a možná také s novým pochopením symbolické hodnoty světla jako aktuálním problémem, kterým se někteří umělci v době třicátých a čtyřicátých let zaobírali. Sudek tímto způsobem skvěle aktualizoval minulost pro soudobé záměry a splnil tak cíl, který si koncepce výstavy stanovila.

Sochařem pracujícím s barokními prvky byl Josef Wagner, který pocházel z rozvětvené rodiny, jejíž rodokmen sahal až do období baroka.<sup>221</sup> Wagnerovým učitelem se stal Jan Štursa, který oceňoval a sám využíval rysy baroka pro docílení objemu a výrazovosti. Wagner se také restaurátorsky věnoval Braunovu *Betlému v Kuksu*. Patrně po vzoru barokního příkladu využíval často pro svou tvorbu pískovec, materiál citlivý k působení přírodních elementů, v němž Wagner dovedl k dokonalosti propojení lidských postav s přírodou jako typický moment jeho tvorby ze třicátých let.

Postupem třicátých let 20. století dochází pod vlivem dobových událostí (hospodářská krize, politický boj, hrozba druhé světové války) u Wagnera k oživení výrazovosti, toto směřování ve Wagnerově tvorbě mohlo být též umocněno jeho utkvělým studiem Rodinovy tvorby. V roce 1936 Wagner vydal ve Volných směrech svou studii *Rodinův Vnitřní hlas*, v níž se zajímal převážně o plasticitu díla. Vydal také článek *Braunova socha Náboženství v Kuksu* ve Volných směrech.

Maximální barokizace z pohledu práce se světlem dosáhl Wagner v reliéfu s *výjevy ze života sv. Václava* (1941-1942). Téma samotné jakožto adorace patrona české země

---

<sup>220</sup> Výsledkem toho mohou být kromě fotografií výstavy *Pražské baroko* také reprodukce in: NOVÁK 1938.

<sup>221</sup> Traduje se, že některý z Wagnerových předků byl sochařským pomocníkem Matyáše Bernarda Brauna.

povzbuzovalo při okupaci, reliéf je pojat s citovou složkou a světelnou hrou, v níž se střídají ostré přechody mezi osvětlenými a tmavými místy. Podle Wittlicha se jedná o nejbaroknější efekt, v němž symbolika vztahu světla a hmoty získala ráz boje dobra se zlem.<sup>222</sup> Také volba formy reliéfu mohla mít své opodstatnění vzhledem k narativu Braunova *Betlému v Kuksu*, jehož pojetí Wagner velmi dobře znal. Výjevy či postavy z historie nebo náboženství byly často přenášeným barokním motivem, což jistě souviselo s obrozujícím se zájmem o sochařský reliéf ve dvacátých a třicátých letech. Do podobné situace se mimochodem dostal také Celda Klouček, když v rámci novobaroka začal opět rozvíjet moderně cítěné štukové reliéfy určené k výzdobě honosných budov.

Zatímco Wagnerův projev nebyl pouhým napodobením barokního stylu, ale jeho moderní transformací, pustil se eklekticky založený sochař Karel Dvořák do historizujícího pojetí. Jeho umění kolem sebe mělo vždy něco hereckého, což se odráželo třeba v gestikulaci figur nebo v jejich rozmístění. Dvořák odvozoval podněty ze všeho možného, od antiky přes baroko až po Rodina, jak dokazuje na jedné straně *náhrobek sv. Václava* (1941), na straně druhé jeho *sousoší sv. Cyrila a Metoděje* na Karlově mostě (1929-1935) [104], které tam bylo nově vztyčeno, jelikož původní brokoffovské sousoší sv. Ignáce z Loyoly bylo strženo ničivou povodní v roce 1890. Pokud Karel Dvořák z určité piety k tak hodnotnému místu využil některých barokních prvků, byly u něho křivky či divadelní inscenace pouze doplňkem, nikoliv určujícím rysem struktury sousoší. Dívka zpodobující zřejmě alegorii Československa z jeho vlastního *pomníku Padlých legionářů* na pařížském hřbitově Père Lachaise (1934) se otáčí směrem k věrozvěstům a vítá je doširoka rozevřenými pažemi.<sup>223</sup> [105] Tento teatrální detail má opticky otevřít sousoší do prostoru, jeho novoklasicistní provedení však této myšlence odporuje.

Barokizace ve 30. a potažmo ve 40. letech 20. století se řídila zcela jinými pravidly než novobaroko 19. století. Tehdy Matějček napsal, že „zájem o československou renesanci v naší době poklesl. Jednak přirozenou reakcí na silný interes o tuto dobu v generacích předchozích, jednak poznáním, jak málo tvůrčí síly bylo vlastní době. (...) Vzestupný je zato zájem českého dějepytu umění o barok. Nadobro překonána jest estetická nechuť, která tarasila předchozím generacím kladný poměr k období, jež dnes chápeme po gotice jako

---

<sup>222</sup> WITTLICH (pozn. 111) 214.

<sup>223</sup> Ibidem, 154.

*druhou velikou periodu československých dějin umění. I tu vděčí dnešní bádání za významné podněty V. Birnbaumovi, který tu vytyčil základní stanoviště i zorné úhly bádání příštího.*“<sup>224</sup> Zájem o tradici baroka ovšem otevřel nové otázky, s nimiž se dějiny umění musí vyrovnat.

---

<sup>224</sup> MATĚJČEK 1984a, 237.

## 8 Závěr

Mnoho badatelů zkoumalo formální, sociální i historické komponenty novobaroka, a to především v architektuře 19. století a v oboru současné vizuální kultury.<sup>225</sup> Obě umělecká odvětví podrobená zkoumání přináší vlastní hodnotící kritéria. Zatímco novobarokní architektura je brána jako jeden z historizujících slohů 19. století, novobaroko v současné vizuální kultuře nebylo shledáno jako specifické a ohraničené období, ale spíše jako obecný přístup - formální kvalita, která překračuje hranice historické periodizace i uměleckých oborů. Podle současných badatelů spojuje novobaroko vizuální podněty s přítomností obecnstva a textualitou, což je v určitých ohledech paralelní k dynamismu a překombinovanosti baroka 17. a 18. století. S ohledem na tyto dvě polaroty jsem přistoupila k problematice českého novobarokního sochařství 19. století v Čechách, které na své rozsáhlejší zhodnocení a následné zasazení do kontextu českého sochařství teprve čekalo.

Ve druhé polovině 19. století byla Evropa na vrcholu hospodářské a kulturní prosperity a v rámci národních snah docházelo k revidování barokních hodnot. V českém prostředí se novobaroko rozvinulo bez silného teoretického základu a mělo jiné aspirace než v okolních zemích. Ve Francii byly novobarokní tendence poznamenány smyslem pro půvab a v dekoru byly spojeny se zálibou v plýtvavém zdobném ornamentu druhého císařství, v Rakousku se novobaroko stalo nástrojem v politizujícím boji za upadající slávu Habsburské monarchie. V Čechách se aktéry procesu rehabilitace baroka stali sami umělci, když vydávali a šířili své vzorníky motivů. V roce 1895 vydal architekt Jan Zeyer sbírku pražských architektonických inspirací, Celda Klouček a Friedrich Ohmann vydávaly ilustrované poznatky přenesené z pražské i vídeňské tvorby a šířili je nejen skrze své žáky na Uměleckoprůmyslové škole, ale též aplikovali v praxi. *„Je na čase, aby bylo konstatováno, že Celda Klouček v dějinách nového umění českého bude zanešen jako reformátor plastické ornamentiky v užším a dekorace v širším slova smyslu. Celda Klouček vyzdobuje průčelí a vnitřky nových budov v Praze i na venkově vystupuje jako generál, vojevůdce, řídící a vedoucí své pluky. Klouček navazuje instinktivně přetrženou nit tradice umění dekorativního v Čechách, která za doby baroka v Čechách měla svoji velkou a*

---

<sup>225</sup> BAL 1999; KLEIN 2004; WACKER 2008; NDALINIS 2008; EGGINTON 2009; LAMBERT 2009; HILLS 2011 a další.

*slavnou dobu. Štukatéři se jmenovali její mistři a jenom jejich pojmenování se udrželo. Umění se ztratilo dočista, až zase Klouček je nastolil.*“<sup>226</sup>

Teoretickými úvahami přispěli k pochopení hodnoty barokního umění také čeští badatelé Karel Chytil a K. B. Mádl, byť převážně revidovali dosavadní architektonický vývoj a hodnotili práce současníků. V souvislosti s českým novobarokním sochařstvím přitom nelze opomenout živě popisné glosy K. M. Čapka, které poukazují, jak skvělým pozorovatelem s okem citlivým na barokní reminiscence tento umělecký kritik byl. Jedinou nevýhodou tohoto zdroje je skutečnost, že Čapek málokdy předvedl důkladnou srovnávací analýzu, čímž bohužel vymanil jednotlivé, subjektivně vybrané plastiky z kontextu dobové produkce. Novobaroko v sochařství 19. století však nemuselo nutně znamenat návrat k barokním motivům, ale spíše přetvoření barokních poznatků expresivním způsobem do určitého stylového módu, jak napovídají některé realizace volných plastik.

Oživené barokní vzory zejména zpočátku pomohly k vytvoření a upevnění národního programu, ve výsledku však české novobaroko v sochařství předčilo své původní určení reakčního slohu. Barokní základ zpracovaný moderním způsobem a s technickou i modelační zdatností se mohl stát pro české sochaře výrazovým prostředkem, a tedy důležitým vývojovým předstupněm na cestě k modernosti. Zde hovoříme o cestě k secesi v oblasti dekorativní plastiky a štukového dekoru a na cestě k rodinismu ve volné soše. Cesta stylové proměny byla nicméně daleká a vystřídala v poměrně krátkém období devadesátých let 19. století několik etap. S tím dozajisté souvisí nutnost analyzovat české novobaroko hlouběji a snažit se jej pochopit jako odraz ideologického a společenského zrcadla. Především je nezbytné si uvědomit, v jakých podmínkách tyto tendence vznikaly, jaké společenské funkce měly naplňovat a jakým způsobem dobová periodika a umělecké instituce přispívaly k integraci stylu. Při pokusu o zodpovězení výše položených otázek vyvstává potřeba separátního hodnocení dekorativní plastiky a volné sochy.

V oblasti dekorativní plastiky naplnilo novobaroko podstatu historizujícího slohu a přineslo odpověď na nové měřítko městského rozvoje a koncipování veřejného prostoru, jak dokládá projekt pražské asanace a s tím související požadavek malebnosti. V souvislosti s architekturou lze pojem malebnost považovat za znak autenticity a historického „uvědomění se“, zatímco v sochařství se malebnost rovná iluzivnímu zpracování ještě podle zásad romantismu, což bylo záhy přebito naturalistickou složkou. Devatenácté století

---

<sup>226</sup> ANG, fond Vilím Amort č. 119, Jíhlavec – rukopisy cizí, text přednášky o V. A., AA3192.

jako doba slohových recepcí měnilo jak pojetí skulptury, tak vztah ornamentu k ploše fasády. Novobaroko neznačí pouze přechod od uzavřených renesančních kontur směrem k monumentální barokní euforii, ale pro mnoho sochařů se stalo příhodným předstupněm na cestě k rodícímu se secesnímu ornamentu. Zde je na místě zmínit tezi o těsné souvislosti architektury novobaroka a Jugendstilu, jejíž původ můžeme vysledovat už v textech Aloise Riegla.<sup>227</sup>

Skicáky a vzorníky Celdy Kloučka, z nichž byl publikován pouze zlomek, dokládají posun a prolínání stylových forem. Dekorátor rozvíjel styl na základě tradice (pobyt ve Frankfurtu nad Mohanem, propagace českého baroka, znalost italského a francouzského ornamentu doby manýrismu a baroka) a kombinoval poučení z minulých slohů s novými idejemi v moderních, citlivě provedených transformacích s využitím jak figurálních, tak rostlinných motivů. Jeho styl štukového dekoru byl hlavně zpočátku jemný, povětšinou symetricky rozvíjený, ale později nabýval na dynamice, což můžeme sledovat na proměně formálních znaků, zatímco použité motivy zůstaly víceméně stejné. Změna se týká především rozvržení kompozice, míry plastičnosti hlavního motivu v porovnání s druhotnou ornamentální složkou, zpracování linie ornamentu či jeho následné začlenění nejen do vymezené plochy samotné, ale také do celku fasády. Jeho dílo ovšem nelze „škatulkovat“ do oddělených stylových kójí, ale spíše bychom jej měli považovat za jakési prolnutí stylových přístupů ovlivněných renesancí a barokem s postupným posunem k secesi. Stejně jako v architektuře, tak i v dekoru vedlo vědomí stylově-historické plurality k vytvoření paralelních výrazových módů, které byly umělci aplikovány podle stavebních úloh (částečně analogické s myšlenkami J. Burckhardta ohledně dějin umění jako dějin úloh) a na základě jednotlivých sochařských zakázek, což koneckonců dokazuje i účast Kloučkova ateliéru na Světové výstavě v Paříži (1900), kde se podílel také na výzdobě Rakousko-Uherského pavilonu. Zajímavostí zůstává, že na výstavě v roce 1900 představil Klouček rokokově-barokní krb spolu se dvěma bohatými barokními zrcadlovými rámy od Jana Kastnera (jako doklad slohových proměn, který už není platný). „*Jemu (Kloučkovi – pozn. autora) jde o výzdobu díla architektury nebo uměleckého průmyslu v duchu doby současné, a historické slohy přisluhují v jeho pracích jen potud, pokud lze z jejich motivů a rázovitých jejich rysů svobodně dále tvořit, danými motivy volně manipulovat, a spíše*

---

<sup>227</sup> Viz RIEGL 1908; VYBÍRAL 2013 (pozn. 9) 69.

*tendence slohové volně sledovat, nikoliv však formulky a stereotypní tvary jejich opakovat.*“<sup>228</sup>

Stylový přechod byl v Kloučkově pojetí podpořen intenzivním studiem přírody a touhou po moderní stylizaci. Rovněž se domnívám, že nejlépe můžeme jeho stylové proměny a přesahy zaznamenat na rostlinném dekoru, který funguje jako dekorativní výplň, a v provedení figurálních scén s putti. Kloučkův stěžejní podíl na stylové transformaci se stal jedním z hlavních zájmů této práce, a proto se proplétá takřka celým jejím textem.

Procesuální rozvoj novobaročka zpočátku zcela závisel na uznání barokních hodnot, ale jen co se jeho možnosti odpoutaly od dekorativní plastiky, začal být vývoj stylu zajímavější a svěbytný. Důležitým tematickým činitelem se stalo náboženství, případně odkazy k lokální mytologii. Obojí je patrné v obsahu výstav Krasoumné jednoty, které přinesly nejvíce novobaročnických realizací. V množství vystavených děl však docházelo ke značným kvalitativní výkyvům a není lehké určit znaky společné pro novobaročnické tendence, což představuje určité limity, co se rozsahu a následného zhodnocení týče.

Volavka hledal odpověď pro objasnění moderního sochařství v barokní tradici, která podle něj z českého umění nezmizela a v podobě spodních proudů existovala v českém sochařství 19. století nepřetržitě až do nástupu moderny. České novobaročko v sochařství není pouze o monumentalitě a dynamice, ale spíše šlo o hledání výrazu, jež může být vyjádřen expresivní nadsázkou, gestikulací zobrazených postav, vnitřním pnutím, určitou dekorativní stylizací, nebo kombinací více předešlých možností. Při zhodnocení českého novobaročka v sochařství se proto nabízí lákavá myšlenka vypustit jakékoliv snahy o přesné ohraničení těchto tendencí.

Novobaročko jakožto součást dobových snah o hledání modernosti se vyznačuje momentem komplexnosti a zrcadlí v sobě veškeré tendence 90. let 19. století, které byly aktuální a na jejichž výrazových možnostech české sochařství oscillovalo do doby, než bylo nalezeno ztělesnění modernosti v obdobně komplexně založené tvorbě Augusta Rodina a v dynamicky komponovaných, objemově cítěných dílech plastikách Antoina Bourdella. Z toho důvodu nalezneme některé novobaročnické realizace založené jen na pečlivě odpozorovaných a vkomponovaných barokních reziduích v podobě zviditelněné plasticity a „všepojímající prostorovosti“ (naplnění podstaty historizujícího slohu), zatímco u jiných příkladů impuls vychází zvnitřku podléhajíce subjektivním pocitům (též shodné pro

---

<sup>228</sup> ANG, fond Vilím Amort č. 119, Jihlavec – rukopisy cizí, Jihlavec, text přednášky o V. A., Rukopis Fr. Harlas, AA3192,; HARLAS (pozn. 35) 131.

symbolismus). Cílem novobarokních plastik může být snaha rozehrát povrch hrou světél (podstata impresionismu), či reálně vyjádřit zobrazený námět (naturalistické směřování). Realismus také souvisel se zvýšeným zájmem o portrétní tvorbu a byl provázen národním posláním. Novobarokní plastiky mohly využívat jen jeden přístup nebo jich kombinovat po vzoru Františka Bílka více zároveň.

Ačkoliv dekorativně laděná tvorba Bohuslava Schnircha byla velmi záhy považována za nepůvodní a zdobné historizující slohy byly odsouzeny za reakčnost, nevyhnula se ani novobaroku jistá stylizace a dekorativní cítění (snad značí ozvěny nastupující secese, nebo možná právě ono konzervativní pojetí, které bylo záhy kritizováno). Oproti secesi je v novobaroku stylizace patrná pouze v celkovém provedení sochy, detaily zůstávají spíše naturalistické.

Aby bylo možné ukázat všechny roviny novobarokních tendencí, byly vybrány a popsány ve druhé části této práce modelové příklady. Ideální plastikou v tomto ohledu je *Jidáš* (1900) od Quida Kociána, v němž se vzdělání u Myslbeka spojilo s výrazově bohatými možnostmi závěru 19. století. Vypuštění přesného vymezení novobaročka se tedy nakonec ukazuje jako nezbytnost, styl je nezbytné přijmout jako všestranně tvárný a méně progresivní přístup konce 19. století.

Z výše zmíněného vyplývá, že novobaroko v českém sochařství 19. století neznamena pouze další barokní návrat v intencích myšlenek Wölfflina a Birnbauma, ale ve volné soše se jedná se o stylové přemostění od naturalismu k symbolismu. Jedná se o expresivní stylový proud, který sochaře zavedl až na práh 20. století, a sice ne pouhým statickým příkladem baroka, ale tím, jak baroko pracovalo s rytmizací dekoru, artikulací prostoru i výrazovou expresivitou. Tento přístup otevřel cestu k dynamické a expresivní artikulaci hmoty na začátku 20. století. Samo o sobě novobaroko nebylo perspektivním, vývoje schopným směrem vzhledem ke svým historizujícím reziduím, tento potenciál měly pouze stylové možnosti, s nimiž pracovalo.

A právě příklady volné plastiky (*Saturnus* Gustava Zouly, *Vraždění nemluvnat Vojtěcha Šaffa*, *Vodník* či *Kalvárie* Vilíma Amorta atd.) a nerealizovaných projektů (soutěž na fontánu před Rudolfínem, Štursův návrh na pomník Kralické bible) poskytují odpověď na otázky položené v úvodu této práce. Jistá komplexnost projevu a zároveň individuálnost zpracování v pojetí jednotlivých sochařů by mohly sloužit jako klíčové rysy českého novobarokního sochařství. Odklon od iluzivního záměru přinesl uvolnění konvencí a zřetel na vymezení sochařského tvaru, ať už novou prostorovostí, výrazovostí nebo dekorativním záměrem. Koncept národních idejí narazil ke konci století na propagaci individuální tvorby

a pod vedením Spolku výtvarných umělců Mánes se odehrálo překročení lokálnosti. To jen potvrzuje, že k modernosti nevede jen jediná cesta a novobaroko bylo v rámci volné sochy jedním ze způsobů, který svou tvárností a variabilitou zjednodušil přijetí nové artikulace hmoty na začátku 20. století.

## Přehled literatury a archivních pramenů

- BABOROVSKÁ / WITTLICH 2016 – Sandra BABOROVSKÁ / Petr WITTLICH (eds.): Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880-1914 (kat. výst.), Praha 2016
- BAL 2008 – Mieke BAL: Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History, 1999
- BALŠÁNEK 1907 – Antonín BALŠÁNEK: Architektura střech doby barokové v Praze. Srovnávací studie architektonická, Praha 1907
- BAŤKOVÁ 1998 – Růžena BAŤKOVÁ (ed.): Umělecké památky Prahy. Nové Město a Vyšehrad, Praha 1998
- BLAŽÍČEK 1957 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Maxmilián Brokoff, Praha 1957
- BLAŽÍČEK 1976 – Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Brokoff, Praha 1976
- BEČKOVÁ 2007 – Kateřina BEČKOVÁ: Autenticita památky, architekti a podnikatelé: Modernizace a asanace v Praze, in: Roman PRAHL / Tomáš WINTER (eds.): Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění, Dolní Břežany 2007, 113-118
- BENDA 1969 – Jaroslav BENDA: Léta s umělci, Praha 1969
- BIRNBAUM 1941 – Vojtěch BIRNBAUM: Barokní princip v dějinách architektury, Praha 1941
- BIRNBAUM 1987a – Vojtěch BIRNBAUM: Pražské novostavby (1914), in: Vojtěch BIRNBAUM: Vývojové zákonitosti v umění, Praha 1987, 310-314
- BIRNBAUM 1987b – Vojtěch BIRNBAUM: Vývojové zákonitosti v umění, Praha 1987
- BRICON 1900 – Étienne BRICON: Psychologie d'art: Les maîtres de la fin du XIX siècle, Paříž 1900
- CLAMMER 2014 – John CLAMMER Vision and Society: Towards a Sociology and Anthropology from Art, New York 2014
- DELACROIX 1896 – Eugène DELACROIX, Journal, Paris 1896, Vol III.
- DENKSTEIN / DROBNÁ / KYBALOVÁ 1958 – Vladimír DENKSTEIN / Zorošlava DROBNÁ / Jana KYBALOVÁ: Lapidárium Národního musea. Sběrka české architektonické plastiky XI. až XIX. století, Praha 1958
- EGGINTON 2009 – William EGGINTON: The Theatre of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics, Stanford University Press 2009
- HARLAS 1911 – František HARLAS: Sochařství, stavitelství, Praha 1911
- HILLS 2011 – Helen HILLS: Rethinking Baroque, Ashgate Publishing, Ltd. 2011

- HNOJIL 2008 – Adam HNOJIL: Josef Max. Sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách, Praha 2008
- HOJDA / POKORNÝ 1997a – Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky proti své vůli. Sochy z Karlova mostu a mariánský sloup, in: Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomníky, Praha – Litomyšl 1997, 21-33
- HOJDA / POKORNÝ 1997b – Zdeněk HOJDA / Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomníky, Praha – Litomyšl 1997
- HOSTINSKÝ 1956 – Otakar HOSTINSKÝ: Umění a národnost, in: Josef CÍSAŘOVSKÝ (ed.): O umění, Praha 1956
- ILG 1880 – Albert ILG: Die Zukunft des Barockstils, Vídeň 1880
- JANATKOVÁ 2000 – Alena JANATKOVÁ: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne. Die Architekturdiskussion in Prag 1890-1914, Zürich - Berlín 2000
- JELÍNEK 1913 – Hanuš JELÍNEK: Padesát let Umělecké besedy, Praha 1913
- JELÍNEK 1959 – Hanuš JELÍNEK: Padesát let Umělecké Besedy 1863-1913, Praha 1959
- JOHNSON 2012 – Christopher D. JOHNSON: Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images, Cornell University Press 2012, 171-173
- KLEIN 2004 – Norman M. KLEIN: The Vatican to Vegas: a History of Special Effects, The New Press 2004
- KLOUČEK 1888 – Celda KLOUČEK: Ornamente für Architectur und Kunstgewerbe nach Plastischen Originalen von Celda Klouček, Frankfurt nad Mohanem 1888
- KLOUČEK 1893 – Celda KLOUČEK: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, 1893
- KLOUČEK 1906 – Celda KLOUČEK: Profesor C. K. umělecko-průmyslové školy v Praze a jeho žáci, Vídeň 1906
- KNAPOVÁ 2016 – Martina KNAPOVÁ: Ferdinand Maxmilián Brokoff a rezonance jeho díla v českém sochařství 19. století, in: Magdalena NOVÁ / Marie OPATRná (eds.): Staré a nové. Staré jako východisko, či překážka?, Praha 2016, 215-223
- KONEČNÝ / PRAHL 1993 – Lubomír KONEČNÝ / Roman PRAHL: Radeckého pomník a české „rakušanství“, in: Petr ČORNEJ / Roman PRAHL (eds.): Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993, 92–95
- KROUPA 1983 – Jiří KROUPA: Dietrichštejnové v polovině 17. století a model tzv. kavalírské cesty, in: nn.: Historická Olomouc a její současné problémy IV, Olomouc 1983, s. 109–117
- KŘÍŽENECKÝ 1899 – Rudolf KŘÍŽENECKÝ: Kilián Ignác Dientzenhofer a článkování architektonického letohrádku hr. Michny a praelatury u sv. Mikuláše na Starém Městě Pražském, Praha 1899

- KUTHANOVÁ / SVATOŠOVÁ 2013 – Kateřina KUTHANOVÁ / Hana SVATOŠOVÁ (eds.): *Metamorfózy. Pražské pomníky 19. století* (kat. výst.), Praha 2013
- LAMBERT 2009 – Gregg LAMBERT: *On the (New) Baroque*, The Davies Group Publishers 2009
- MACKOVÁ 1952 – Olga MACKOVÁ: *Sochařský portrét 19. století v Čechách*, Praha 1952
- MASARYKOVÁ 1963 – Anna MASARYKOVÁ: *České sochařství IX. a XX. století*, Praha 1963
- MATĚJČEK / WIRTH 1922 – Antonín MATĚJČEK / Zdeněk WIRTH: *Česká architektura IX. století*, Praha 1922
- MATĚJČEK 1931 – Antonín MATĚJČEK: *Hlasy světa a domova*, Praha 1931
- MATĚJČEK 1984 – Antonín MATĚJČEK: *Stav a úkoly bádání o československých dějinách umění (1937)*, in: Antonín MATĚJČEK: *Cesty umění*, Praha 1984, 234-237
- MATĚJČEK 1984 – Antonín MATĚJČEK: *Stavební plastika Jana Štursy*, in: Antonín MATĚJČEK: *Cesty umění*, Praha 1984
- MAX 1893 – Emanuel MAX, *Zweiundachtzig Lebensjahre*, Praha 1893
- MRŠTÍK 1987 – Vilém MRŠTÍK: *Bestia Triumphans*, Praha 1987
- MURÁR 2017 – Tomáš MURÁR: *Umění jako princip a zákonitost. K dějinám a metodologii umění Vojtěcha Birnbauma / Art as Principle and Pattern. Vojtěch Birnbaum's Concept and Method of Art History*, Kostelec nad Černými lesy 2017
- NEBESKÝ 1946 – Václav NEBESKÝ: *České moderní sochařství od Gutfreunda k Wagnerovi* (kat. výst.), Praha 1946
- NOVÁK 1938 – Arne NOVÁK: *Praha barokní*, Praha 1938
- NOVOTNÝ 1958 – Otakar NOVOTNÝ: *Jan Kotěra a jeho doba*, Praha 1958
- OHMANN 1896 – Friedrich OHMANN: *Architektura a umělecký průmysl doby baroku, rokoka a empiru v Čechách a jiných zemích rakouských*, Vídeň 1896
- OHMANN 1897 – Friedrich OHMANN: *Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc.*, Wien 1897
- OHMANN 1913 – Friedrich OHMANN: *V boji za moderní styl (1913)*, in: Jindřich VYBÍRAL: *Friedrich Ohmann*, Praha 2013, 338
- PANOFSKY 1995 – Erwin PANOFSKY: *What is baroque?*, in: Erwin PANOFSKY: *Three Essays on Style*, Massachusetts Institute of Technology 1995, 19-88
- POKORNÁ-PURKYŇOVÁ 1944 – Růžena POKORNÁ-PURKYŇOVÁ: *Výstava obrazů 1864*, in: Růžena POKORNÁ-PURKYŇOVÁ: *Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně*, Praha 1944, 347-355

- PRAHL 1993 – Roman PRAHL: Ideologie a metafora v Bílkově “Podobenství velkého západu Čechů“, in: Petr ČORNEJ / Roman PRAHL: Čechy a Evropa v kultuře 19. století, Praha 1993, 33-40
- PRAHL 2009 – Roman PRAHL: „Zahraniční politika“ spolku českých umělců-modernistů kolem roku 1900, in: Dušan KOVÁČ / Michaela MAREK / Jiří PEŠEK / Roman PRAHL (eds.): Kultura jako nositel a oponent politických záměrů: Česko-německé a slovensko-německé kulturní kontakty od poloviny 19. století do současnosti, Ústí nad Labem 2009
- PRAHL / ŠÁMAL 2012 – Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012
- RIEGER 1862 – František Ladislav RIEGER (ed.), Slovník naučný, 2. díl, Praha 1862
- RIEGL 1908 – Alois RIEGL: Die Entstehung des Barockstiles in Rom, Vídeň 1908
- STRIETER 1999 – Terry W. STRIETER: Neo-Baroque Naturalism, in: Nineteenth-Century European Art. A Topical Dictionary, Westport, Connecticut 1999, 160
- SUCHARDA 1912 – Stanislav SUCHARDA: Pomník Františka Palackého v Praze, jeho vznik a význam, Praha 1912
- SVITÁKOVÁ 2012 – Andrea SVITÁKOVÁ: Sochař Vilím Amort, 1864-1913 (diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2012
- ŠALDA 1935-1936 – František Xaver ŠALDA: O literárním baroku cizím i domácím, in: Šaldův zápisník VIII., Praha 1935-1936, 71-77
- ŠTECH 1938-1939 – Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939
- ŠTECH 1952 – Václav Vilém ŠTECH: Josef Václav Myslbek, Praha 1952
- ŠTECH 1967 – Václav Vilém ŠTECH: V zamlženém zrcadle I., Praha 1967
- VACKOVÁ 1993 – Růžena VACKOVÁ: Věda o slohu I., 1993
- VLČEK 1996 – Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov, Praha 1996
- VOLAVKA 1942 – Vojtěch VOLAVKA: Josef Václav Myslbek, Praha 1942
- VOLAVKA 1948 – Vojtěch VOLAVKA: Sochařství devatenáctého století (= Umění národního obrození II.), Praha 1948
- VOLAVKA 1968 – Vojtěch VOLAVKA: České malířství a sochařství 19. století, Praha 1968
- VYBÍRAL 2013 – Jindřich VYBÍRAL: Friedrich Ohmann, Praha 2013
- WACKER 2008 – Kelley WACKER: Baroque Tendencies in Contemporary Art, 2008
- WAGNER 1989 – Anne M. WAGNER: Jean-Baptiste Carpeaux, der Tanz: Kunst, Sexualit und Politik, Frankfurt nad Mohanem 1989

- WITTLICH 1978a – Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století, Praha 1978
- WITTLICH 1978b – Petr WITTLICH: Od realismu k secesi. Architektura. Sochařství. Malířství, in: Jakub PAVEL: Dějiny umění v Československu. Stavitelství, sochařství, malířství, Praha 1978, 180-203
- WITTLICH 1978c – Petr WITTLICH: Sochařství pražských veřejných prostranství, in: Emanuel Poche: Praha našeho věku, Praha 1978, 173-232
- WITTLICH 1981 – Petr WITTLICH: K modelu umění 19. století, in: Historické vědomí v českém umění 19. století, Praha 1981, 142-151
- WITTLICH 1985 – Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1985
- WITTLICH 2008 – Petr WITTLICH: Jan Štursa, Praha 2008
- WITTLICH 2010a – Petr WITTLICH: Medardo Rosso a české sochařství, in: Petr WITTLICH: Horizonty umění, Praha 2010, 472-490
- WITTLICH 2010b – Petr WITTLICH: Tělesnost a figurální kánony v sochařství 19. století, in: Taťána PETRASOVÁ / Pavla MACHALÍKOVÁ (eds.): Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století, Praha 2010, 197-204
- WÖLFFLIN 1950 – Heinrich WÖLFFLIN: Principales of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Years, New York 1950
- WÖLFFLIN 1967 – Heinrich WÖLFFLIN: Renaissance and Baroque, Cornell University Press 1967
- ZAP 1863 – Karel Vladislav ZAP: Dějiny výtvarných umění, in: František Ladislav RIEGER (ed.): Čechy, země i národ. Obraz staticko-historický, Praha 1863, 444-489
- ZEMINA 2001 – Jaromír ZEMINA: Onufrius, Praha 2001
- ZEYER 1895 – Jan ZEYER: Baroc a rococo. Sbírká architektonických motivů, Vídeň 1895
- ZEYER 1907 – Johann ZEYER: Architektonische Motive in Barock und Rokoko, Leipzig 1907
- nn.: Pražské baroko. Výstava umění v Čechách XVII.-XVIII. století 1600-1800 (kat. výst.), Valdštejnský palác - palác Zemského zastupitelstva - květen-září 1938, Praha 1938
- Sborník Pražská asanace (=Acta musei pragensia), Praha 1883

#### ČLÁNKY

- HASSOLD 1946 – Ernest C. HASSOLD: The Baroque as a Concept of Art, in: College Art Journal, Vol. 6., No. 1, Autumn 1946, 3-28

HEYL 1961 – Bernard C. HEYL: Meanings of Baroque, in: The journal of Aesthetics and art Criticism, Vol. 19., No. 3, 1961, 275-287

KRUMMHOLZ 2004 – Martin KRUMMHOLZ: Kalvárie života a díla Vilíma Amorta, in: Umění LII, 2004, 372-381

MÁDL 1921 – Karel Boromejský MÁDL: Dílo Ferdinanda Maxmiliána Brokova, in: Jan ŠTENC: Umění: Sborník pro českou výtvarnou práci I, 1921, 24-54

NDALINIS 2008 – Angela NDALINIS: From Neo-Baroque to Neo-Baroques? in: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Vol. 33, No. 1, La Constitución del Barroco Hispánico problemas y Acercamientos, 2008, 265-280

STARÝ 1951 – Oldřich STARÝ: Devatenácté století a národní tradice probuzenecké doby, in: Architektura ČSR, Roč. 1951, čís. 10, 350-372

ŠÁMAL / RYMAREV 2005 – Petr ŠÁMAL / Alexandr RYMAREV: Schierův dům a tajemství jeho sochařské výzdoby jako překvapivé poselství z doby pražské asanace, Věstník Klubu Za Starou Prahu XXXV, č. 1, 2005, 25-28

TEICHMANOVÁ 2010 – Jana TEICHMANOVÁ: Odras secese v keramice Celdy Kloučka, in: Umění a řemesla, roč. 3, č. 1, 2010, 22-25

WITTLICH 1980 – Petr WITTLICH: K metodologickým otázkám uměleckohistorické syntézy, in: Umění XXVIII, 1980, č. 2, 97-100

### **DOBOVÁ PERIODIKA**

ČAPEK 1892-1893 – K. M. ČAPEK: Konkurs na sochařskou výzdobu městských jatek, in: SV XXVII, 1892-1893, č. 34, 407

ČAPEK 1893a – K. M. ČAPEK: Stará a Nová doba (Sochy Vilíma Amorta), in: SV, 23. 6. 1893, 382 - 383

ČAPEK 1893b – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině, in: SV, 23. 6. 1893, 383

ČAPEK 1893c – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině X, in: SV XXVII, 1893, č. 32, 382-383

ČAPEK 1893d – K. M. ČAPEK: Stará a Nová doba (Sochy Vilíma Amorta), in: SV, 23. 6. 1893, 382-383 (obr. 140)

ČAPEK 1893e – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině, in: SV, 23. 6. 1893, 382-383

ČAPEK 1894a – K. M. ČAPEK: Oběť Abrahamova (Sousoší G. Zouly), in: SV XXVIII, 1894, č. 9, 108

- ČAPEK 1894b – K. M. ČAPEK: Umělecká výstava v Rudolfině X, in: SV XXVIII, 1894, č. 33, 395
- ČAPEK 1895-1896 – K. M. ČAPEK: 57. výroční výstava Krasoumné jednoty pro Čechy, in: SV XXX, 1895-1896, č. 33, 394-395
- DRAHOŇOVSKÝ 1926a – Josef DRAHOŇOVSKÝ: Profesor Celda Klouček, in: Dílo IX, č. 1, 1926, 5-8
- DRAHOŇOVSKÝ 1926b – Josef DRAHOŇOVSKÝ: Profesor Celda Klouček, in: Dílo IX, č. 2, 1926, 13-15
- DRAHOŇOVSKÝ 1926c – Josef DRAHOŇOVSKÝ: Profesor Celda Klouček, in: Dílo IX, č. 3, 1926, 19-22
- HARLAS 1908 – František HARLAS: Z Amortova atelieru, in: Český svět IV, 24. 1. 1908, č. 14, nepag.
- HLAVÁČEK 1947-1948 – Zdeněk HLA VÁČEK: Situace českého sochařství, in: VS XL, 1947-1948, 78-95
- CHYTIL 1895 – Karel CHYTIL: O stavební činnosti v Praze v době baroka, in: ZSAI XXX, 1895, 56-62, 73-75
- J. K. 1898 – J. K.: Soutěž na pomník Palackého. Část 2., in: NL 9. 6. 1898, 9 - příloha
- KRAMÁŘ 1911 - Karel KRAMÁŘ: Odpověď ohledně stavby na baště XIX., NL 8. 6. 1911, 1
- KMČ 1891 – KMČ: Královský pavilon v domě Ústředního paláce, in: SV XXV, 1891, 622
- KMČ 1895 – KMČ: Umělecká výstava v Rudolfině IX., in: SV 1895, roč. 29, č. 32, 383-384
- K. M. Č. 1893 – K. M. Č.: Saturnus (= Naše vyobrazení), in: SV, 6. 10. 1893, 564
- K. M. Č. 1899 – K. M. Č.: Sochy andělů, in: SV, 13. 1. 1899, 118
- LIER 1890-1891 – Jan LIER: Umělecká výstava, in: ZSAI (Časopis výstavní) XXV, 1890-1891, 297
- M. 1898-1899a – M.: Letošní výroční výstava, in: ZP 1898-1899, roč. 16, č. 28, 334 - 335
- M. 1898-1899b – M.: Zpráva v sekci Výtvarné umění, in: ZP 1898-1899, roč. 16, č. 30, 358
- M. 1898 – M.: Výtvarné umění, in: ZP XV, 1898, č. 45, 538-540
- MÁDL 1898a – K. B. MÁDL: Moderna či směr národní?, in: VS II, 1898, 282-287
- MÁDL 1898b – K. B. MÁDL: Z Topičova salonu, Zlatá Praha XV, 1898, 165.
- MÁDL 1899 – K. B. MÁDL: Příchozí umění, in: VS III, 1899, č. 3, 120
- MÁDL 1901 – K. B. MÁDL: Výstava C. K. Umělecko-průmyslové školy pražské na Světové výstavě v Paříži roku 1900, in: VS IV, 1901, 72-85
- MARTEN 1911 – Miloš MARTEN: Ke sporu o baštu XIX, NL 11. 6. 1911, 1-2

- MAUDER 1908–1909 – Josef MAUDER: Z neznámé kapitoly kroniky Pražské akademie, in: Dílo VI, 1908–1909, 240
- MRŠTÍK / KAMPER / HLADÍK 1896 – Vilém MRŠTÍK / Jaroslav KAMPER / Václav HLADÍK: Českému lidu!, in: NL 5. 4. 1896, 5
- ŠALOUN 1926 – Ladislav ŠALOUN: Od Brokoffa k Myslbekovi, in: Dílo IX, 1926, č. 9. – 10., 67-70
- ŠUMAN 1925 – Viktor ŠUMAN: K sedmdesátinám Celdy Kloučka, in: ZP XLIII, 10. 12. 1925, 141-153
- V. N. 1923-1924 – V. N.: Kol padesátin FR. Bílek, in: VS XXII, 1923-1924, č. 1, 74-76
- VOREL 1909 – J. J. VOREL: Divadlo Ml. Boleslav, in: Český svět VI., 11. 11. 1909, nepag.
- V. W. 1890 – V. W.: Výroční výstava Krasoumné jednoty v Rudolfinu, otevřená 16. dubna 1890, in: ZP VII, 1890, č. 23, 276
- V. W. 1891 – V. W.: Návrhy na fontánu před Rudolfinem v Praze, in: ZP 1891, č. 20, 238
- V. W. 1891 – V. W.: Návrhy na fontánu před Rudolfinem v Praze, in: ZP 1891, č. 20, 238
- V. S. 1902 – V. S.: J. V. Myslbek, Péčí a nákladem „Unie“, in: VS VI, 1902, č. 3, 89-90
- WIRTH 1908/1909 – Zdeněk WIRTH: Návrh na úpravu náměstí Palackého, in: Styl I, Praha 1908/1909, 59
- nn.: Barok-Bauten Wiens (rec.), in: ZSAI XVIII, č. 2., 1883, 141
- nn.: Barokový kostelík Klokotský, in: ZP IX, 1892, č. 48, 576
- nn.: Fontana před Rudolfinem. Projekt pp. profesorů Celdy Kloučka a Bedř. Ohmanna, in: SV XXV, 1891, č. 20, 240
- nn.: Nárožní dům č.p. 934-I. v Praze, na Staroměstském náměstí, in: ZSAI XXXIII, 1898, 72-75
- nn.: Nájemní dům č. 1073-1 (č. 1 n.) v Mikulášské třídě, in: Architektonický obzor III, 1904, č. 6, 23
- nn.: Poprsí Nerudovo, in: SV XXIX, 1894-1895, č. 46, 552
- nn.: Pražské baroko, in: Život XVI., 1937-1938, 37-40
- nn.: Umělecká výzdoba nové budovy Městské spořitelny Pražské, in: ZP XI, 1894, č. 11, 375-376
- nn.: Vilím Amort, in: Dílo II, 1904, č. 1, 266
- nn.: Výtvarné umění – zprávy, in: ZP VIII, 1891, č. 10, 120
- nn.: Z prací sochaře Jaroslava Vorla, in: Český svět VI., č. 7, 12. 11. 1909, nepag.

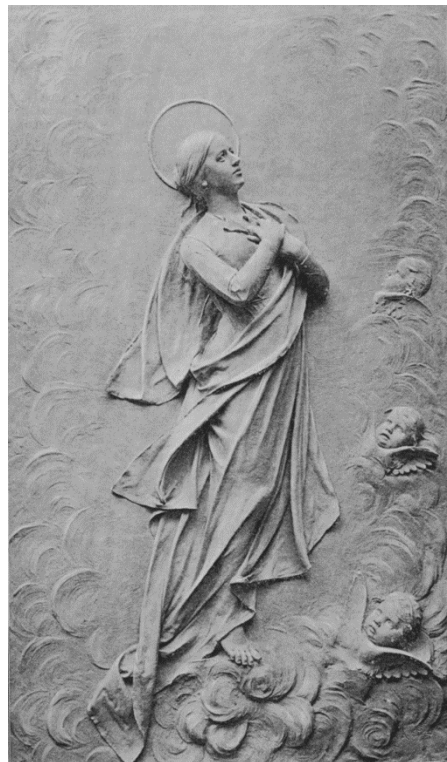
## ARCHIVNÍ MATERIÁLY

- Archiv PNP, fond Jaroslav Jíhlavec, č. 1088, rukopisy
- Archiv PNP, fond Josef Fanta, č. 141, korespondence přijatá
- Archiv PNP, fond Josef Mauder, č. 360
- Archiv PNP, fond Karel B. Mádl, č. 373, korespondence přijatá
- Archiv PNP, fond Leopold Katz, č. 359, korespondence přijatá
- AHMP, fond Magistrát hl. města Prahy I., Referát III.
- AHMP, fond Vysoká škola Umělecko-průmyslová, č. 1379, katalogy Speciálních škol
- AHMP, fond Vysoká škola Umělecko-průmyslová, č. 368, osobní spis Celdy Kloučka
- ANG, fond Čeněk Vosmík č. 84
- ANG, fond Jan Štursa, č. 3
- ANG, fond Jiří Kotalík, č. 135
- ANG, fond Josef Pekárek, č. 16
- ANG, fond Karel Dvořák, č. 49
- ANG, fond Krasoumná jednota, č. 148, Doklady k výstavám z let 1898-1899, AA 1430
- ANG, fond Oldřich Jakub Blažíček, č. 99
- ANG, fond Vilím Amort, č. 119
- UPM, Sbírka užité grafiky a fotografie, Konvolut návrhů - Celda Klouček:
- Skicář XIII, Studie dle „starých“, b. č.
  - Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 15/11 1887, vzorník b. č.
  - Skicář rezný b. č. - volné listy
  - Skicář Studie pražského baroku, 1891-1892, b. č.
  - Desky černé b. č., dokumentace foto - nákresy, část GS 5058
  - Desky b. č., skici - fotodokumentace

## Obrazová příloha



1. Friedrich Ohmann / Celda Klouček: Královský pavilon, Ústřední palác, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891.



2. Vilím Amort: Nanebevzetí Panny Marie, reliéf, c. 1891.



3. František Hergessel: Nadšení, plastická dekorace pro výzdobu budovy krásných umění, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891.



4. Antonín Procházka: Uznání, sousoší nad hlavním vchodem Pavilonu retrospektivní výstavy, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891.

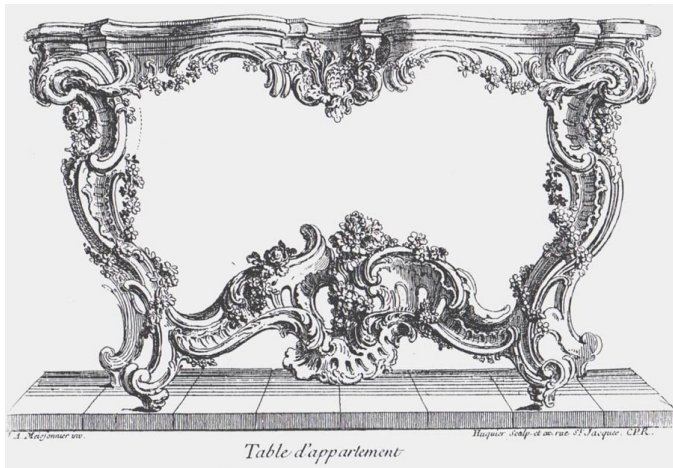


**5a.** František Hergessel: Praha zástitou občanské ctnosti, sousoší při Pavilonu hl. města Prahy, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891.

**5b.** František Hergessel: Praha občanstvem hájena, sousoší při Pavilonu hl. města Prahy, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891.



**6.** Stanislav Sucharda: Sv. Václav a sv. Vojtěch, dekorativní plastika, kostel Panny Marie, Zlonice, 1897-1899.

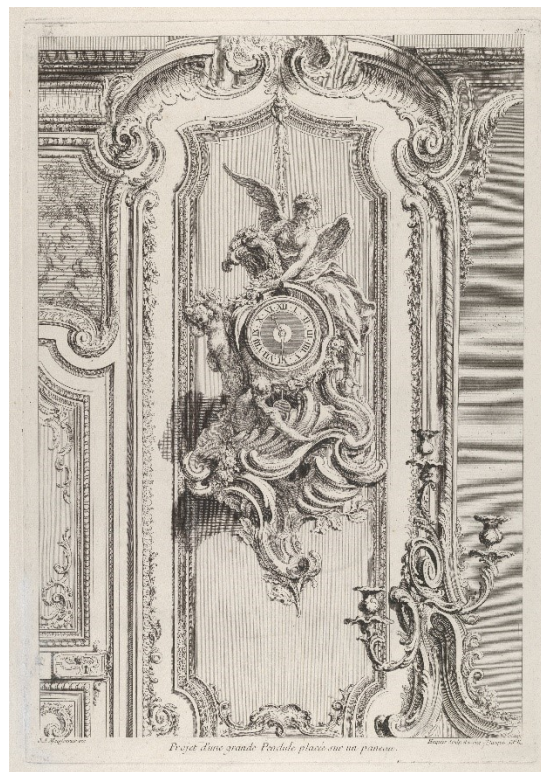


7a. Juste-Aurèle Meissonier: Stolek, návrh c. 1730.

7b. Juste-Aurèle Meissonier: Návrh teriny, Oeuvre de Juste- Aurèle Meissonnier pl. 57, c. 1748.



8. Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 1889.



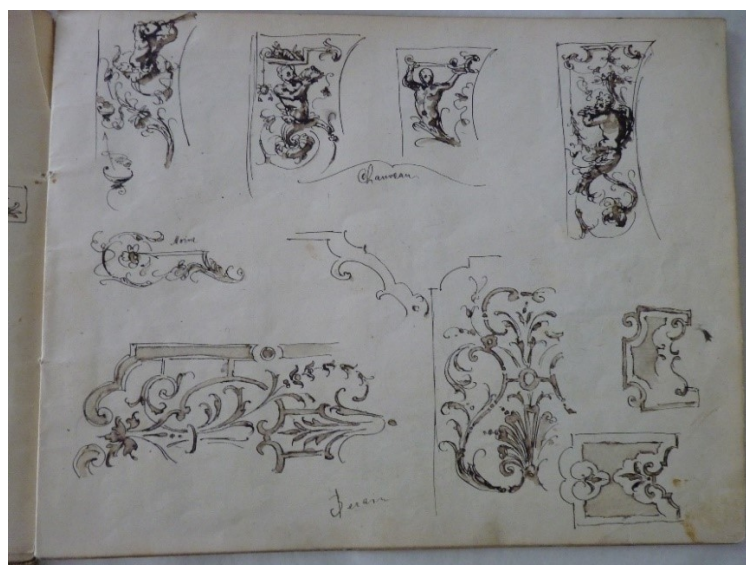
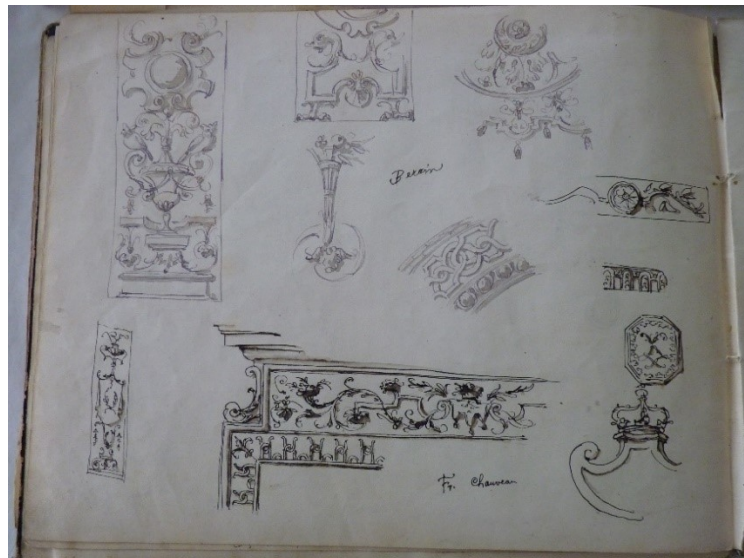
9a. Jean Berain: Ornemens de peinture et de sculpture, Paris, c. 1710.

9b. Jean Berain: Ornemens de peinture et de sculpture, Paris, c. 1710.



10a. Tapisérie Les Attributes de la Marine, 1689-1692, Musée de Louvre.

10b. Jean Berain: Návrhy dekoru na výzdobu Palais de Tuileries. Reprodukce, in: Ornemens de peinture et de sculpture, Paris, c. 1710.



11 a-c. Celda Klouček: Skicář XIII, Studie dle „starých“, Berain, Chauveau, Uměleckoprůmyslové museum.



12a. Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 1888.

12b. Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 15/11 1887, vzorník b. č., Uměleckoprůmyslové museum.



13. Celda Klouček: Skicář XIII, Studie dle „starých“, Pocetti, Salviati, Uměleckoprůmyslové museum.



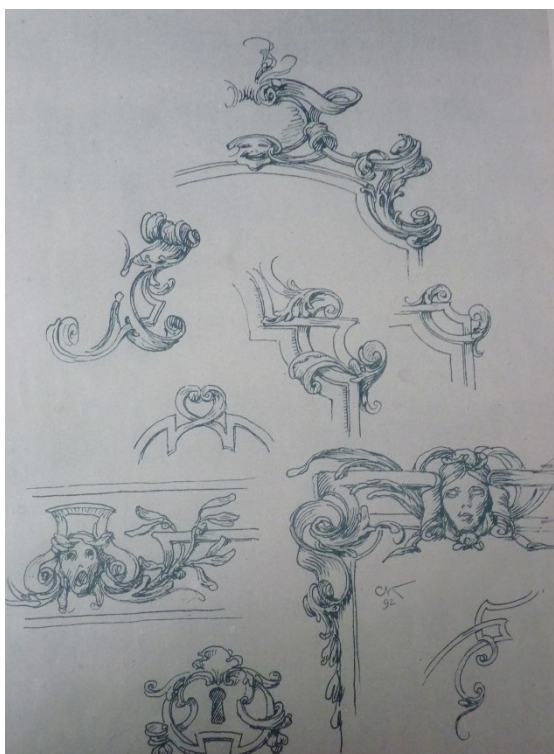
14. Celda Klouček: Skicář XIII, Studie dle „starých“, Würzburg, Uměleckoprůmyslové museum.



15a. Celda Klouček: Skicář rezný b. č. - volné listy, Ital., Uměleckoprůmyslové museum.



15b. Celda Klouček: Skicář rezný b. č. - volné listy, postoje andílků, Uměleckoprůmyslové museum.



**16a.** Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 1892.

**16b.** Celda Klouček: Skicář Studie pražského baroku, 1891-1892, b. č., Uměleckoprůmyslové museum.



**17a.** Jean Berain: Ornaments de peinture et de sculpture, detail, c. 1710, Victoria and Albert Museum, Londýn, 24801.1.

**17b.** Celda Klouček: Klenák, Zemská banka v Praze, 1896, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum.



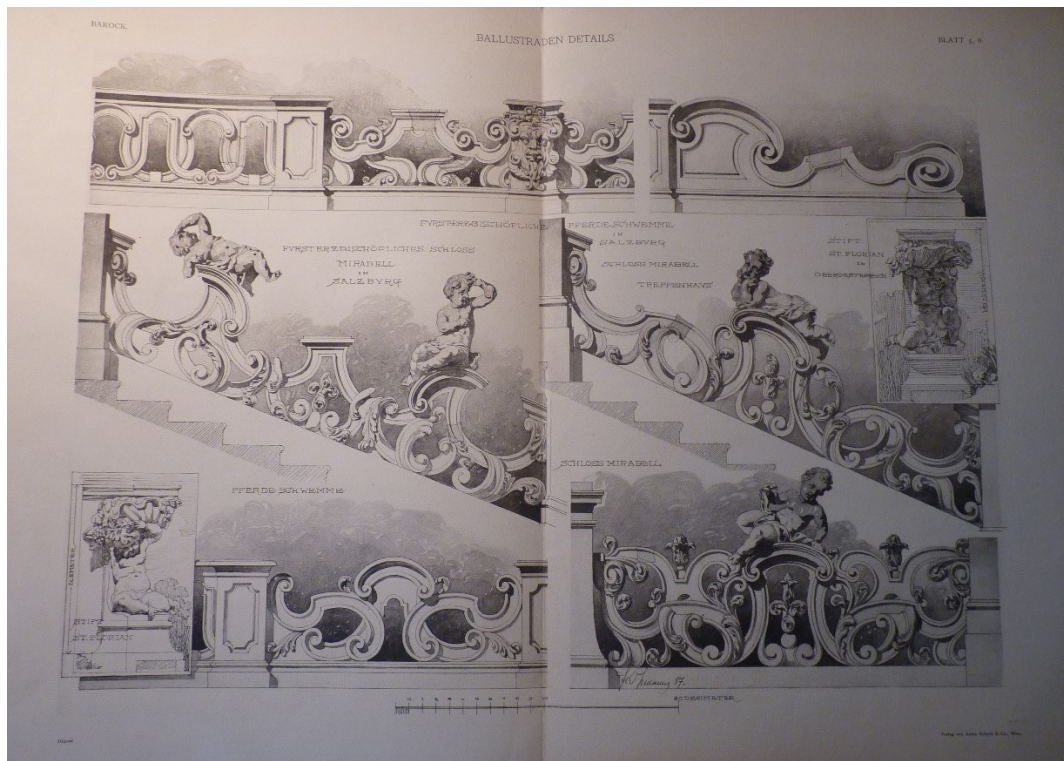
**18a.** Celda Klouček: Putti, 1883, desky b. č. skici - fotodokumentace, Uměleckoprůmyslové museum.

**18b.** Celda Klouček: Putti, 1883, desky b. č. skici - fotodokumentace, Uměleckoprůmyslové museum.

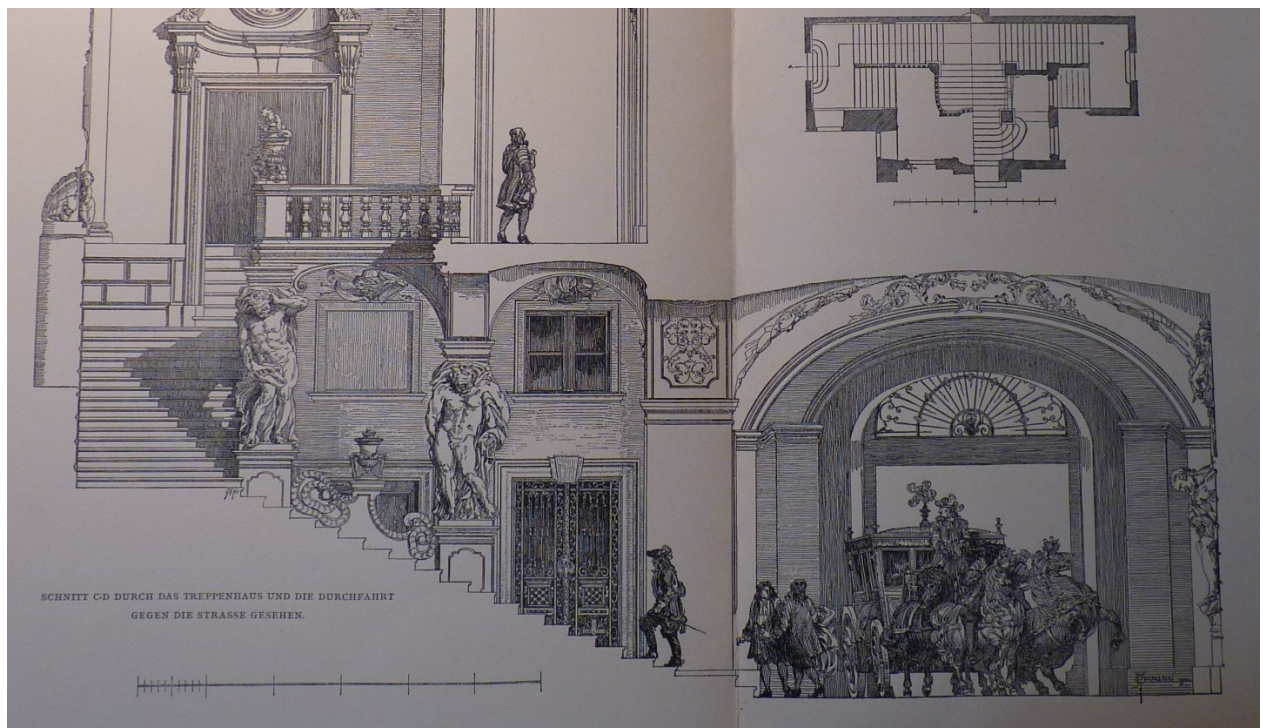
**18c.** Celda Klouček: Putti, kresba perem, 1893.



**19a.** Friedrich Ohmann: Vzorník Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., Belvedere, detail.



19b. Friedrich Ohmann: Vzorník Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., sochařská výzdoba, detail.



20. Friedrich Ohmann: Vzorník Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., figurální stafáž u kostela, detail.



21. Friedrich Ohmann: Dům U Zlatého kříže, detail fasády, 1890-1892.



22. Osvald Polívka: Pražská městská spořitelna, pohled na fasádu ze Staroměstského náměstí, 1901.



**23a.** Friedrich Ohmann / Celda Klouček: Palác Matěje Valtery, 1891-1892, Voršilská 140/12, Praha - Nové Město.

**23b.** Celda Klouček: Palác Matěje Valtery, c. 1891, detail výzdoby, atlant, Voršilská 140/12, Praha - Nové Město.



**24a.** Josef Václav Myslbek: Postavy atlantů, Vítězná třída čp. 447, 1878, Praha.

**24b.** Matyáš Bernard Braun: Atlanti, pískovec, 1714, Clam-Gallasův palác, Praha.



**25a.** Ferdinand Maxmilián Brokoff: Atlant, dům U Hopfenštoků, c. 1710, Praha 1.

**25b.** Jan Jiří Heerman: Karyatida, zámek Troja, vchod, 1685-1689.



**26.** Josef Malínský: Náhrobek biskupa Erazima Diviše z Kriegerů, postava žebráka, detail, pískovec, 1793, Stará Boleslav.



27. Celda Klouček: Sv. Anežka, c. 1911-1912, klášter Křížovníků s červenou hvězdou v Praze.



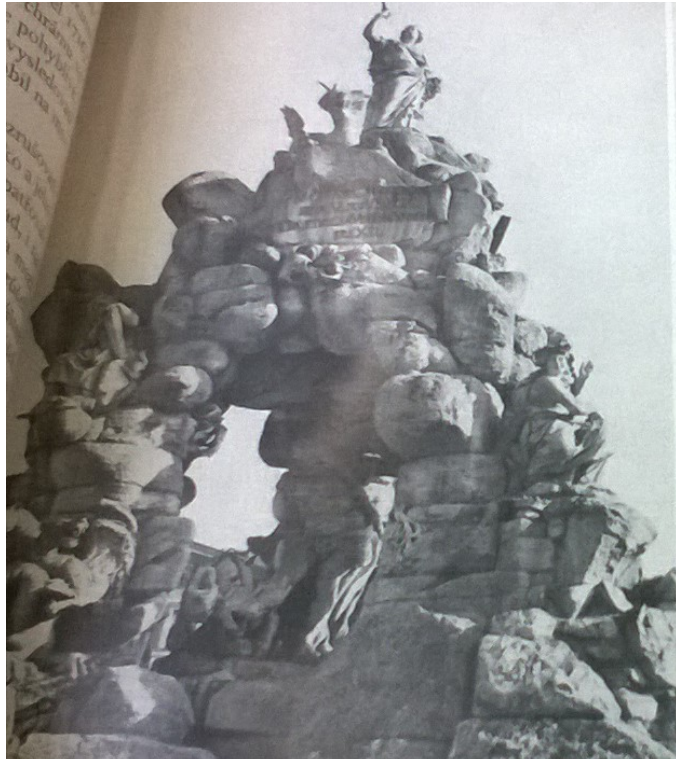
28. František Bílek: Golgota - hora lebek, bronz, v. 255 cm, 1892, Národní galerie v Praze.



29. Matyáš Bernard Braun: Náhrobek Anny Miseliusové, městský hřbitov Jaroměř, po roce 1721.



30. Josef Mauder: Pomník Julia Zeyera, 1911-1913, Chotkovy sady, Praha.



31. Návrh Johanna Bernharda Fischera z Erlachu: Parnas, kašna na Zeleném trhu, c. 1696, Brno.



32. Fotografie z ateliéru Viléma Amorta, Archiv Národní galerie v Praze, fond Vilím Amort č. 119, AA2223.



33. Celda Klouček: Merkur, výzdoba atiky, Úvěrní banka v Praze, 1901-1902.



34. Celda Klouček: Výzdoba, Úvěrní banka v Praze, 1901-1902, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum.

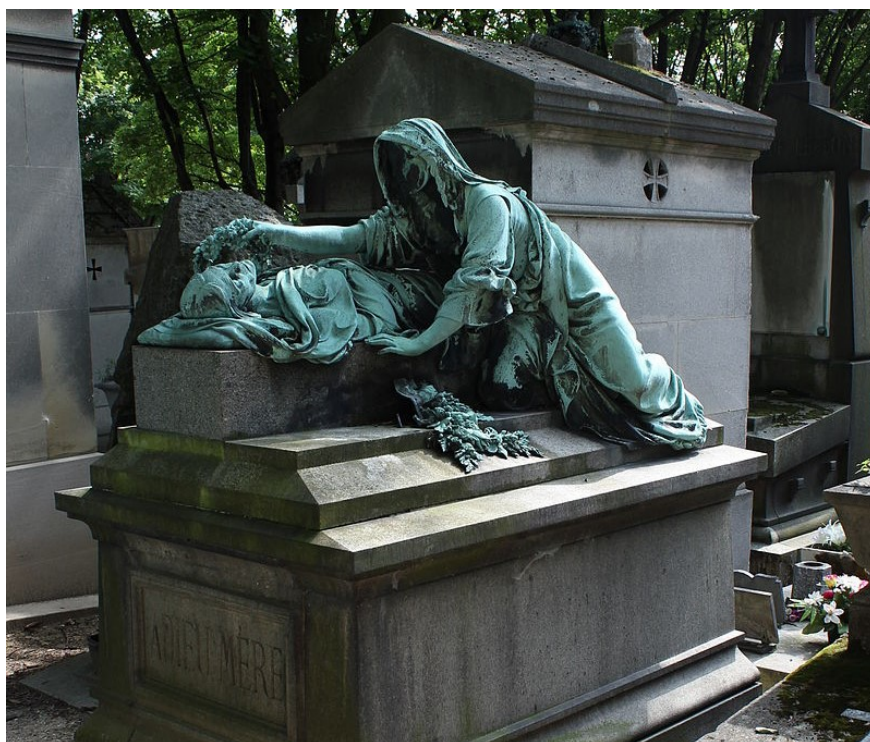


**35.** Celda Klouček: Florální a figurální motivy, Zemská banka v Praze, 1906, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum.

**36.** Celda Klouček: Strakova akademie, kaple, detail štukové výzdoby, 1896-1897, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum.



**37a.** Josef Václav Myslbek: Náhrobek Švagrovského, 1881-1883



**37b.** Náhrobek Adélaïde Louise Jeanne Victoire Morris, rozené Herbemont (1802-1875), Louis-Marie Moris (1833-1895) and Cécile Tartarin, rozené Morris, bronz, 1877, Père-Lachaise, Paříž.



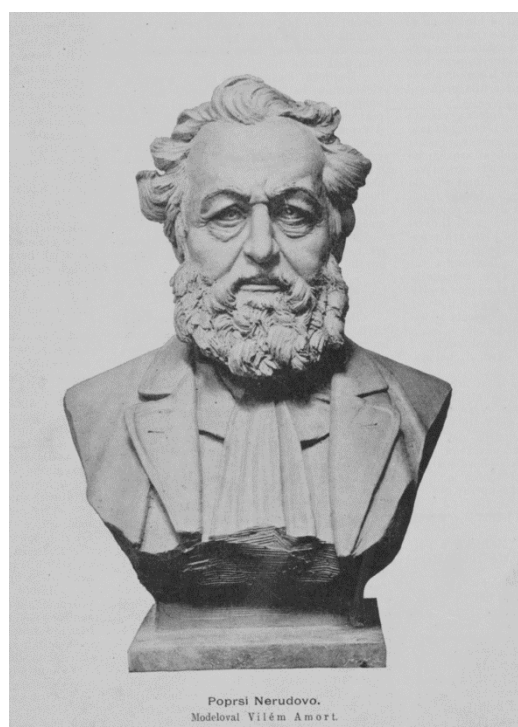
**38.** Josef Václav Myslbek: Hudba, 2. verze, 1892-1894, bronz, 109 cm, Národní galerie v Praze.



39. Josef Václav Myslbek: Podobizna L. Thuna, 1896-1897.



40a. Josef Václav Myslbek: Podobizna Vojtěcha Lanny, bronz, 1909.



40b. Vilém Amort: Poprsí Nerudovo, 1895.



41. Bohdan Pudlač: Činžovní dům na nároží ulic Ostrovní a Mikulandské, 90. léta 19. století (?), detail fasády.



42. Studentská kolej Arnošta z Pardubic, Voršilská ulice čp. 1/144, Praha 1, 1901-1904, detail fasády.



43. Osvald Polívka: Dům v Myslíkové ulici čp. 32/284, Praha 2, 1905-1906, detail fasády.



44. Friedrich Ohmann: Původní návrh na pojišťovnu Assicurazioni Generali, exteriér, c. 1895.



45. Stanislav Sucharda: Nebezpečí a Ochrana, dekorace fasády pojišťovny Assicurazioni Generali, c. 1896, Praha.



46a. František Stránský: Busty Dne a Noci, fasáda pojišťovny Assicurazioni Generali, c. 1895.



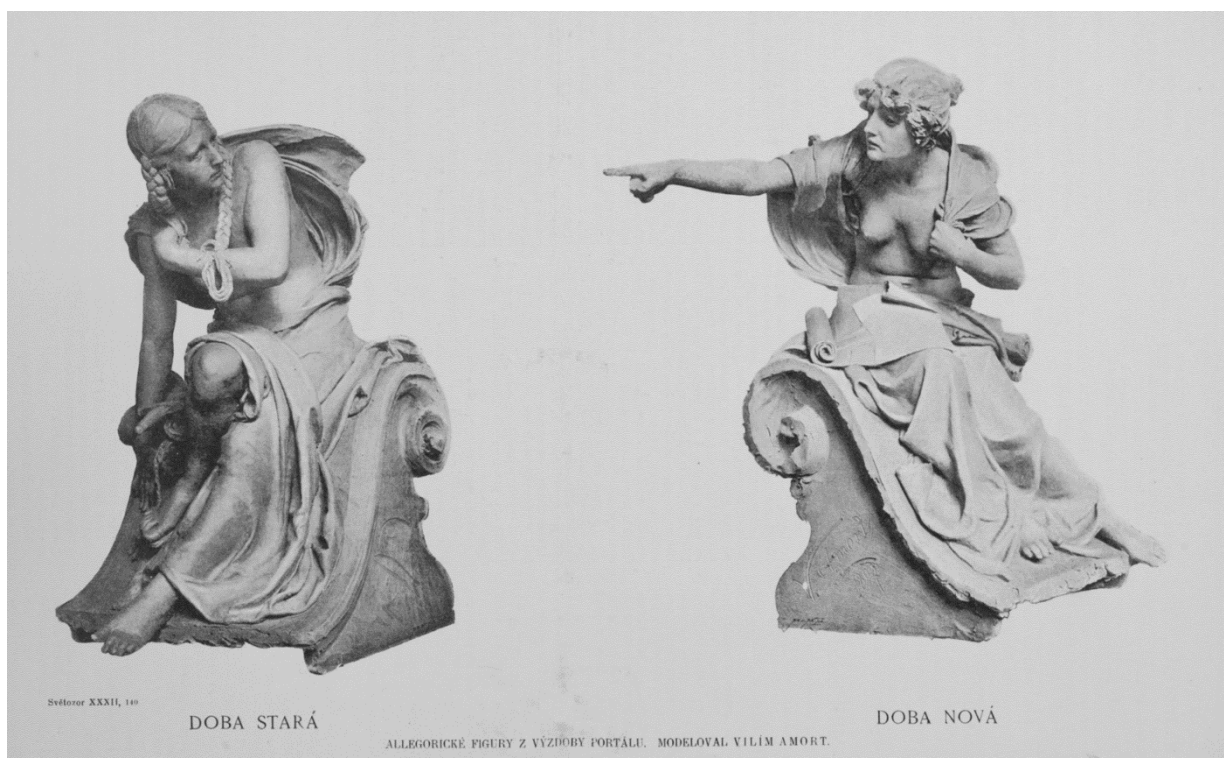
46b. Matyáš Bernard Braun: Busty Dne a Noci, fasáda Morzinského paláce v Praze, c. 1714.



47. František Bílek, Zloba času a naše věno, sádra, c. 1896.



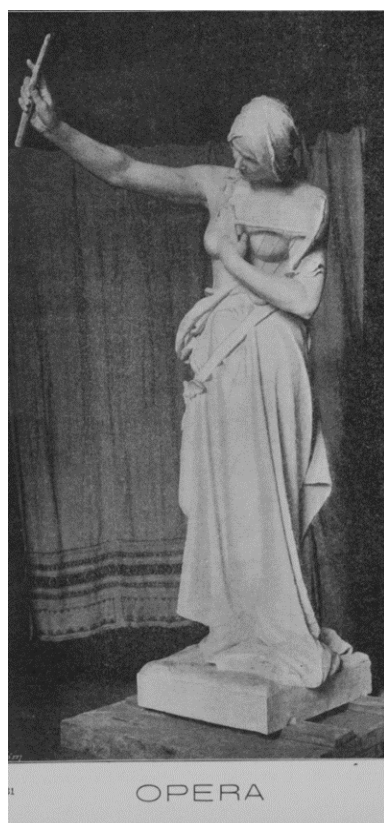
48. Antonín Popp: Obrana české školy, alegorická skupina, vytvořeno pro spolek Ústřední matice Školské, c. 1893.



49. Vilím Amort: Stará a Nová doba, modely, c. 1897, Schierův dům, Praha.



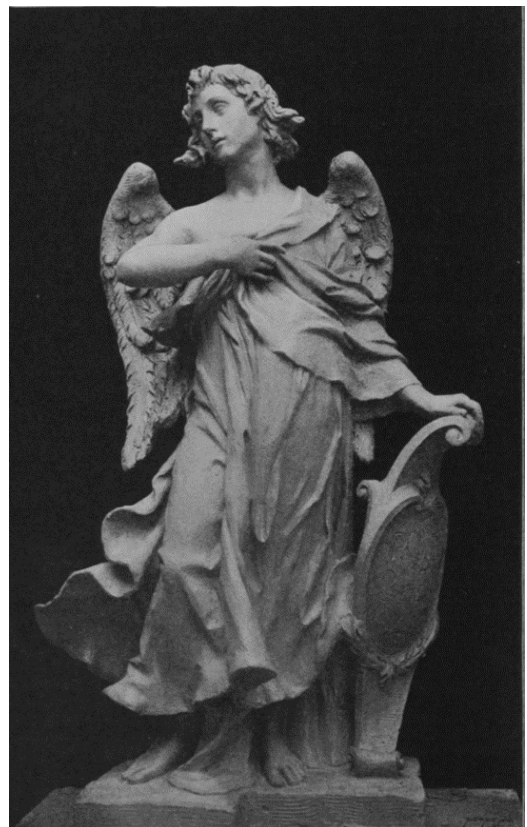
50. Vilím Amort: Dobročinnost a Spořivost, fasáda Všeobecné záložny v Praze, 1899-1900.



51a, b. Vilím Amort: Opera, Drama, návrh výzdoby pro Zálěženské divadlo v Přerově, 1897-1898.



52. Vilém Amort: Svatá Ludmila, bronz, n. d.



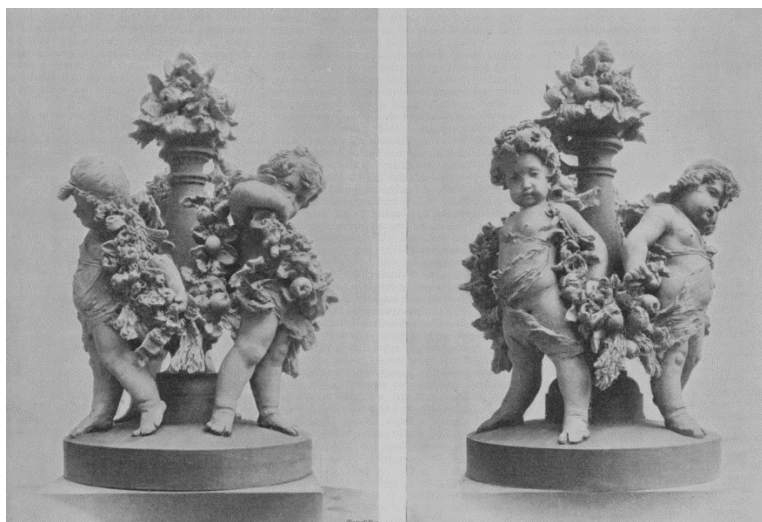
53a, b. Čeněk Vosmík: Andělé, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, 90. léta 19. století.



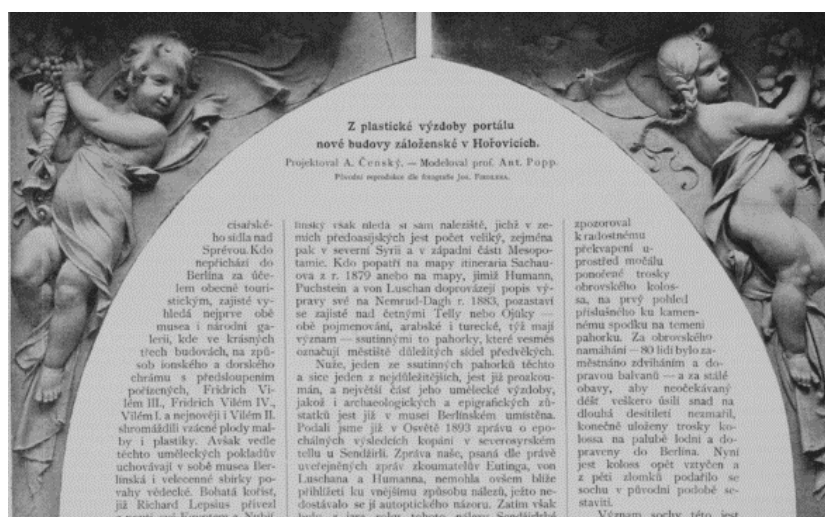
**53c.** Jan Jiří Bendl: Anděl, polychromovaná dřevorezba, 1664-1668, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha-Zbraslav.



**54a.** Vilém Amort: Dekorativní Amoreti, 90. léta 19. století.



54b. František Hergessel: Putti, výzdoba fasády divadla, 90. léta 19. století, Plzeň.



54c. Antonín Popp: Detail plastické výzdoby s putti, budova záloženská, Hořovice, 90. léta 19. století.

Z plastické výzdoby  
nové budovy záloženské v Hořovicích.  
Projektoval A. Černský. — Modeloval prof. Ant. Popp.  
Přelidni soptička dr. Rágošče Jos. Panzara.

ciarské-  
ho sídla nad  
Správou. Kdo  
nepřichází do  
Berlína za úče-  
lem obecně toun-  
stickým, zajisté vy-  
hledá nejprve obě  
musea i národní ga-  
lerii, kde ve krásných  
třech budovách, na způ-  
sob kónského a dorského  
chrámu s předloupentm  
posázených, Frdrich Vi-  
lém III., Frdrich Vilém IV.,  
Vilém I. a nejnověji i Vilém II.  
shromáždili vědecké plody mal-  
by i plastiky. Avšak vedle  
těchto uměleckých pokladův  
uchovávají v sobě musea Ber-  
línská i velice cenné sbírky po-  
vahy vědecké. Bohatá kořist,  
jež Richard Lepsius přivez  
z pouťi své Egyptem a Nubii,

linský však stědla si samu náležitě, jichž v ze-  
mích předchozích jest počet četný, zejména  
pak v severní Syrii a v západní části Mesopo-  
támie. Kdo popatří na mapy itineraria Sachau-  
ova z r. 1879 anebo na mapy, jimiž Humann,  
Fuchslein a von Luschan doprovázejí popis vý-  
pravy své na Nemrud-Daghi z r. 1883, poznávají  
se zajisté nad četnými Telly nebo Ojaly —  
obě pojmenování, arabské i turecké, týž mají  
význam — sstinnými to pahorky, které vesměs  
označují místitě důležitých sídel předvěkých.  
Nuže, jeden ze sstinných pahorků těchto  
a sice jeden z nejdůležitějších, jest již prozkou-  
mán, a největší část jeho umělecké výzdoby,  
jakoi i archaologických a epigrafických zů-  
statků jest již v museu Berlínském umístěna.  
Podali jsme již v Osvětě 1893 zprávu o epo-  
chálních výsledcích kopání v severovýchodním  
tělu u Sendžirli. Zpráva naše, psaná dle právě  
uverejnených zpráv zkoumatelův Eutinga, von  
Luschanu a Humanna, nemohla ovšem blíže  
přiblížiti ku vnějšímu způsobu náleží, ježto ne-  
dostávalo se jí autopsického názoru. Zatím však  
byly z jara roku tohoto nálezy Sendžirské

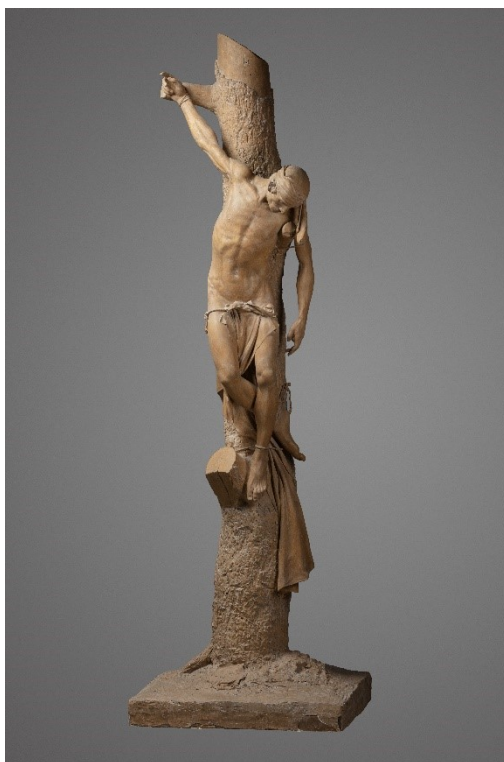
zporoval  
kráčostnému  
pekřvapení u-  
prostředí možná  
ponořené trosky  
chrámského kolos-  
sa, na prvé pohled  
přidlušeého ku kamen-  
nému spodku na temeni  
pahorku. Za okřorského  
namáhání — 80 lidí bylo za-  
měšnáno zdviháním a do-  
pravou balvanů — a za stále  
obavy, aby neoběkávány  
dělě vřekřero lesli znad na  
dlouhý desítiletí nematili,  
konečně uloženy trosky ko-  
losa na palubě lodní a do-  
pravěny do Berlína. Nyni  
jest kolos opět vystřen a  
z pěti zhmčků podalilo se  
sochu v původní podobě se-  
staviti.  
Význam sochy této jest



**55a.** Portál domu Jana Kouly čp. 1073/I, Pařížská 1, Praha, 1902.



**55b.** Matyáš Bernard Braun: Orlice, Kolovratský palác, detail fasády, po 1716.



**56a.** Ludvík Wurzel: Oběť víry, sádra, 1891, Národní galerie v Praze, P20.



**56b.** Ludvík Wurzel, Oběť víry, 1891, Jubilejní výstava zemská království českého, Praha 1891, výstava plastiky v loggii dvora budovy umělecké, pohled do expozice.



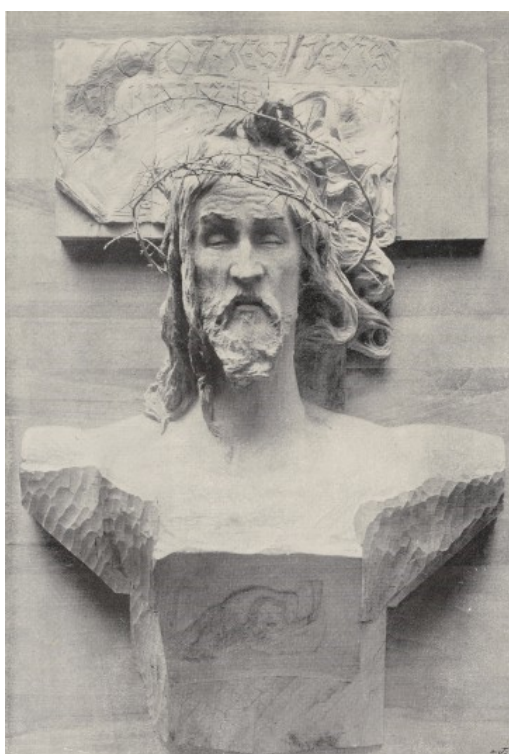
57. Pohled do 73. výstavy Krasoumné jednoty s díly V. Amorta, 1913, uprostřed Kalvárie, c. 1899, dále díla Světlonoš, Dohasínající krása, Lučičtín.



58a. Vilém Amort: Studie ke Kristově hlavě, Kalvárie, c. 1899.



**58b.** Vilím Amort: Varianty hlav ke Kristu z Kalvárie, před 1899.



**58c.** František Bílek: Studie ke Kristu, detail hlavy, sádra, c. 1899.



**59a.** Gustav Zoula: Saturnus, c. 1893.



**59b.** Lazar Widemann: Chronos a Niobe, alabastr, 1740, Národní galerie v Praze.



**60.** Neznámý mistr (Arnošt Jan Heidelberger): Sv. Jan Křtitel, dřevo, polychromie, c. 1650, kostel Panny Marie Sněžné, Praha-Nové Město.



**61a.** Dílna Matyáše Bernarda Brauna: Alegorie podzimu, Zámecký park v Lysé nad Labem, pískovec, po roce 1730.

**61b.** Dílna Matyáše Bernarda Brauna: Březen, Zámecký park v Lysé nad Labem, pískovec, po roce 1730.



**62.** Quido Kocián: Cikánka, 1899.



63. Quido Kocián: Pro Vlast, sádra, 1899.



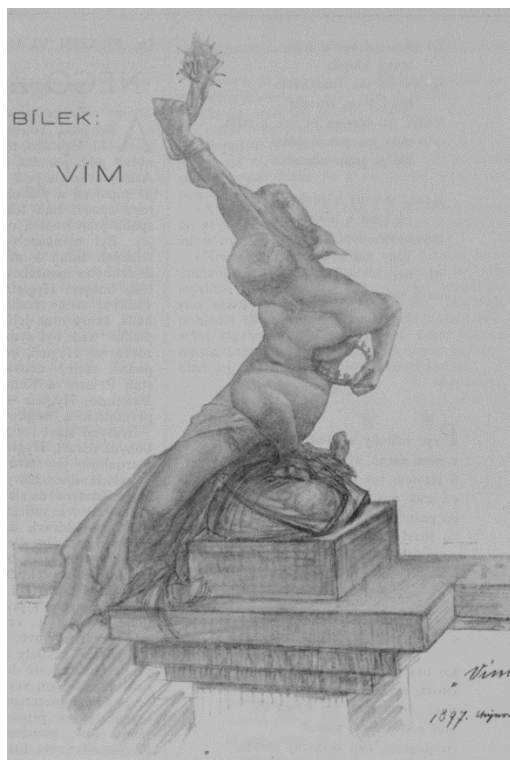
64. Ladislav Šaloun: Praha, plastika pro výzdobu Městského muzea v Praze, c. 1895.



**65a.** Quido Kocián: Jidáš, první skica, sádra, 1900.



**65b.** Quido Kocián: Jidáš, pat. sádra, 1901-1904, Národní galerie v Praze, P2657.



**66a.** František Bílek: Vím, kresba, cyklus Cesta, 1897.



**66b.** František Bílek: Vím, pat. sádra, 1903, Galerie hlavního města Prahy, P-459.



**67a.** Gustav Zoula: Obět' Abraháмова, c. 1893.



**67b.** Josef Václav Myslbek: Lumír a Píseň, návrh mostního sousoší pro Palackého most, 1881.



**68a.** Vojtěch Šaff: Vraždění nemluvňat, před rokem 1893.



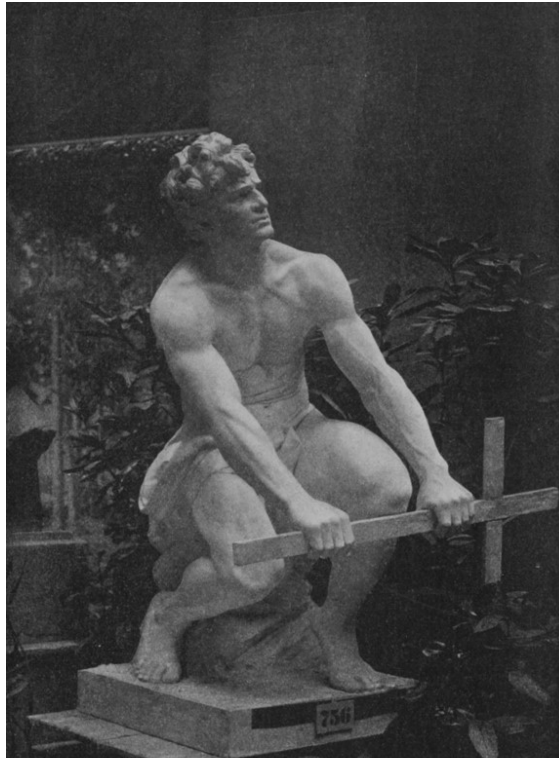
**68b.** F. M. Brokoff: Herkules s Kerberem, detail plastiky z bývalé Kolovratské zahrady v Praze, pískovec, c. 1710.



**68c.** Jan Jiří Bendl: Sousoší anděla porážejícího d'ábla, pískovec, 1650, Lapidárium Národního muzea.



**69.** Vojtěch Šaff: Ecce Homo, c. 1892.



70a. Jindřich Říha: Pohan, c. 1899.



71. Josef Strachovský: Bořivojův křest, c. 1893.



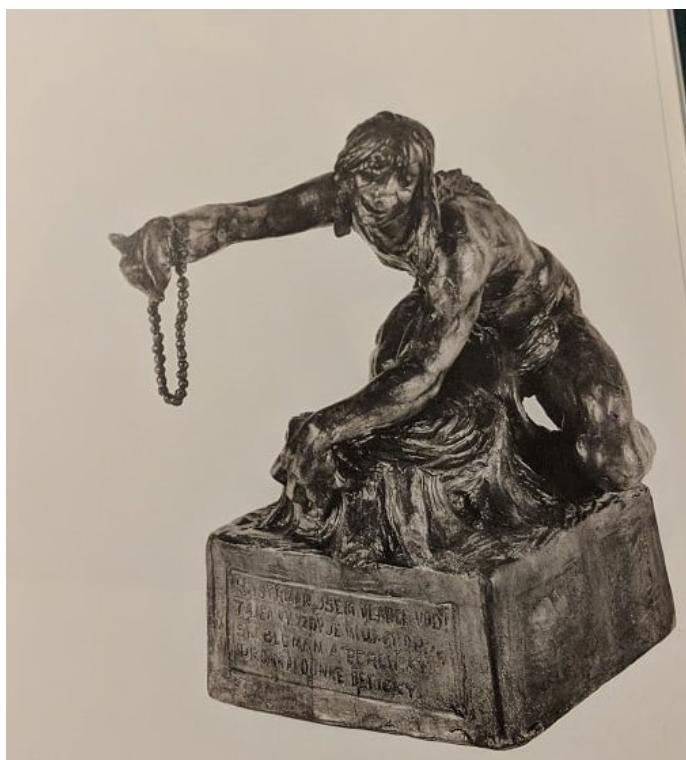
72a. Josef Strachovský: Ježíš přítel dětí, poč. 90. let 19. století.



72b. Vojtěch Šaff: „Nechte maličkých ke mně přijít!“, c. 1890.



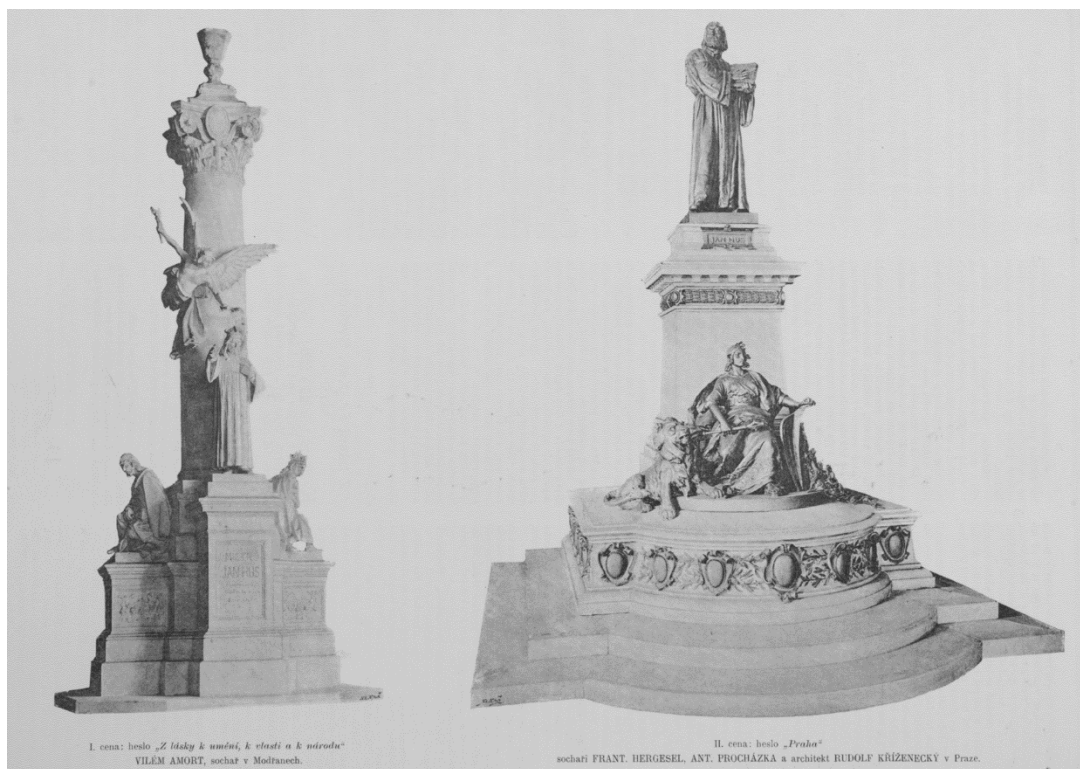
73. Vilím Amort: Vodník, pat. pálená hlína, 1896, Galerie hlavního města Prahy, P-250.



**74a.** Quido Kocián: Píseň hastrmana, sádra, 1900, 32 cm, Galerie plastik, Hořice v Podkrkonoší.



**74b.** Matyáš Bernard Braun: Poustevník Garinus, pískovec, po roce 1720, Betlém u Kuksu.



**75a.** Vilím Amort: Návrh pomníku Mistra Jana Husa, 1. cena v soutěži, c. 1891.

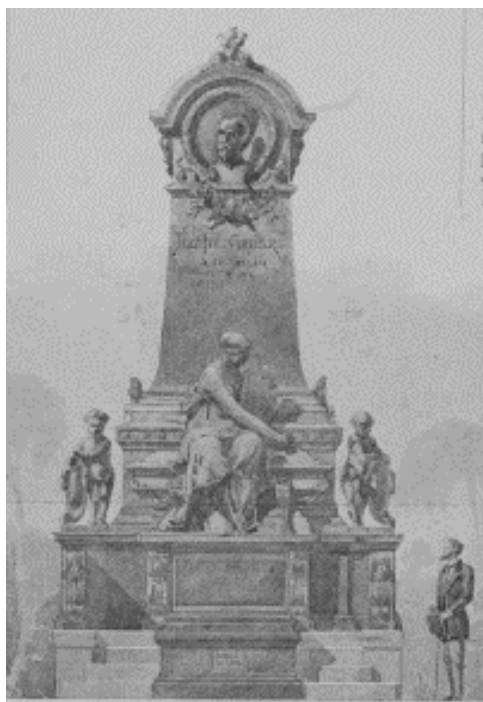
**75b.** František Hergessel / Antonín Procházka: Návrh pomníku Mistra Jana Husa, 2. cena v soutěži, c. 1891.



**76.** Vilím Amort: Návrh pomníku K. J. Erbena pro Miletín, sádra, c. 1900.



77. Jan Štursa: Návrh k pomníku Bible kralické, sádra, 1909-1910, Národní galerie v Praze, P 3225.



78a. Rudolf Kříženecký: Návrh k pomníku Julia Grégra, c. 1898, Olšanské hřbitovy, Praha.

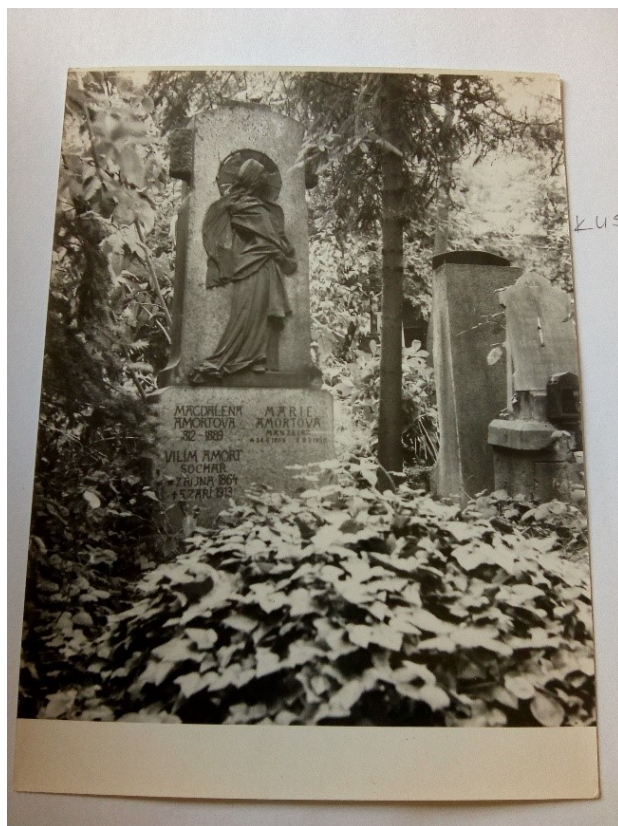
78b. Bohuslav Schnirch: Pomník Julia Grégra, model, 1898, Olšanské hřbitovy, Praha.



**79a.** Antonín Popp: Anděl míru, hrobka Jana Friedlaendra, Vinohradské hřbitovy, Praha.

**79b.** Josef Strachovský: Modlitba, 90. léta 19. století.

**79c.** Vilím Amort: Ženě - Matce, 1894.



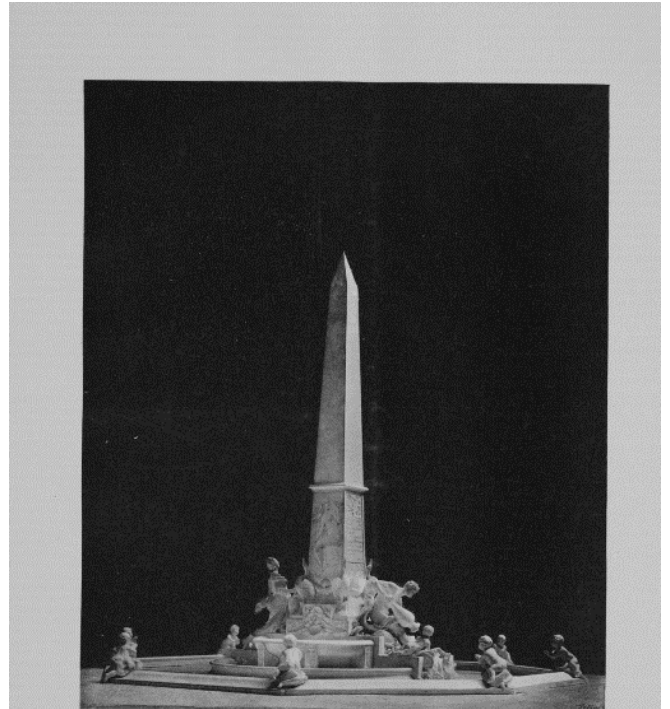
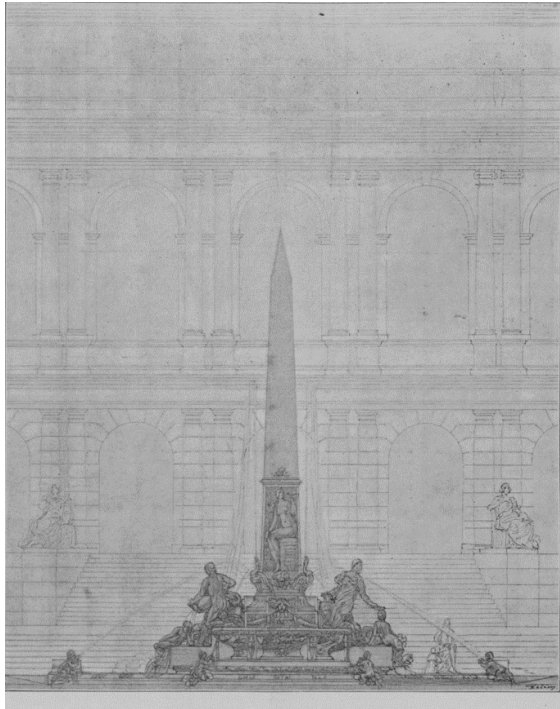
**80.** Vilím Amort: Rodinný náhrobek, kovový reliéf, Olšanské hřbitovy, Praha.



81. Quido Kocián: Pieta, II. verze, vysoký reliéf, sádra, 70 x 90 cm, 1897.



82. Vilém Amort: Pieta, sádra, 1893.



**83a.** Bohuslav Schnirch / Josef Fanta: Návrh na fontánu před Rudolfinem / První model na fontánu před Rudolfinem, 1897.



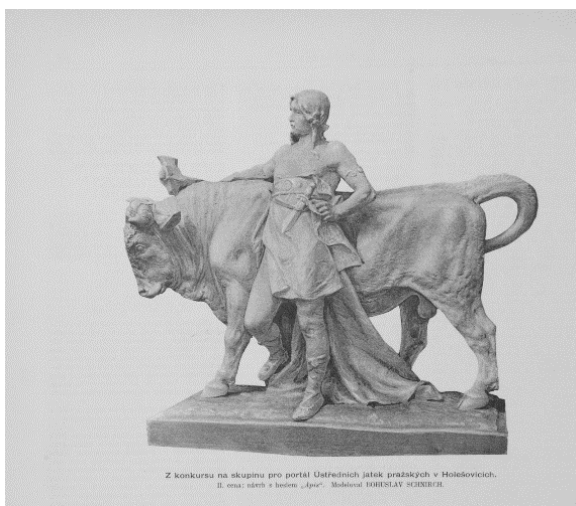
**83b.** Celda Klouček: Návrh na fontánu před Rudolfinem "Vltava a přítoky její", 1890, model.



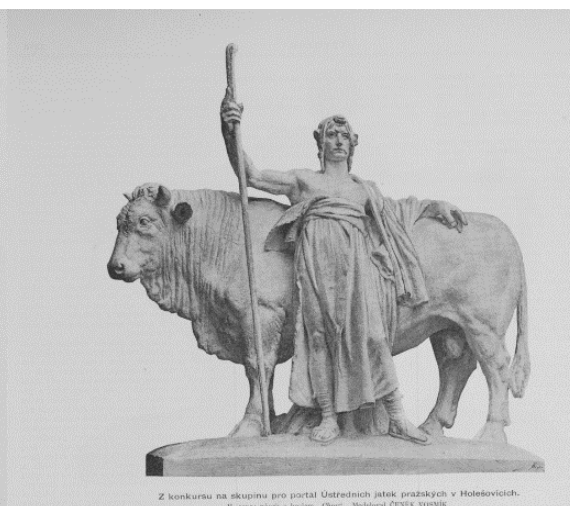
**83c.** Celda Klouček / Friedrich Ohmann: Návrh na Fontánu před Rudolfinem, celkový pohled, 1891/ detail návrhu na fontánu, sádrové modely, 1891.



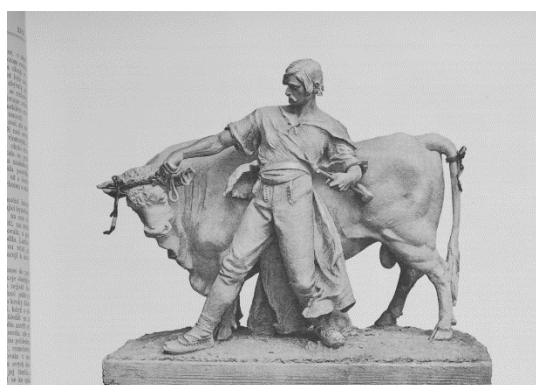
**83d.** Stanislav Sucharda / Alois Dryák: Detail návrhu na fontánu před Rudolfinem s heslem "České pověsti", sádrový model, 1897.



83a.



83b.



83c.

**84a.** Bohuslav Schnirch: Soutěžní návrh pro portál Ústředních jatek pražských, c. 1893, oceněno II. cenou.

**84b.** Čeněk Vosmík: Soutěžní návrh pro portál Ústředních jatek pražských, c. 1893, oceněno II. cenou.

**84c.** František Hergessel / Antonín Procházka: Soutěžní návrh pro portál Ústředních jatek pražských, c. 1893, oceněno III. cenou.



**85.** Josef Mauder: Psovod, vstupní schodiště Městské spořitelny pražské, po roce 1892.



**86.** František Rous ml.: Soutěžní model výzdoby na pylon Vinohradského divadla, po roce 1905.



**87.** Vilím Amort: Návrh Světloňoše pro most Svatopluka Čecha v Praze, po roce 1905.



**88a.** Alexander Falguière: Svatý Tarsicius, c. 1867



**88b.** Stefano Maderno: Svatá Cecílie, mramor, 1600, Santa Cecilia in Trastevere, Řím.



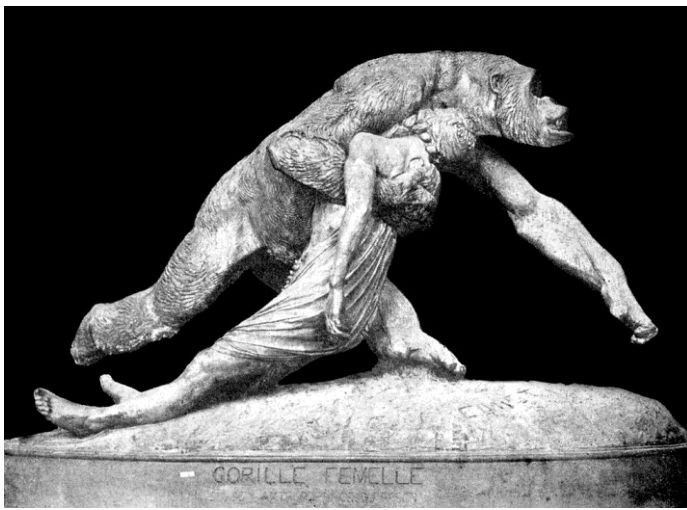
**89.** Alexander Falguière: Saint-Germain Cousin, před 1877



**90a.** Alexander Falguière / Antonin Mercié: Pomník Lafayette pro Washington D. C., 1830-1891, detail, President's Park, Washington, D.C.



**90b.** Památník Girondistů, 1894-1902, Place des Quinconces Bordeaux, Francie.



**91a.** Emmanuel Frémiet: Gorila unášející ženu, návrh, před 1859.

**91b.** Emmanuel Frémiet: Gorila unášející ženu, bronz, c. 1861.



**92a.** Reinhold Begas: Pan a Psyché, mramor, 1857.



**92b.** Reinhold Begas: Merkur a Psyché, detail, mramor, 1857.



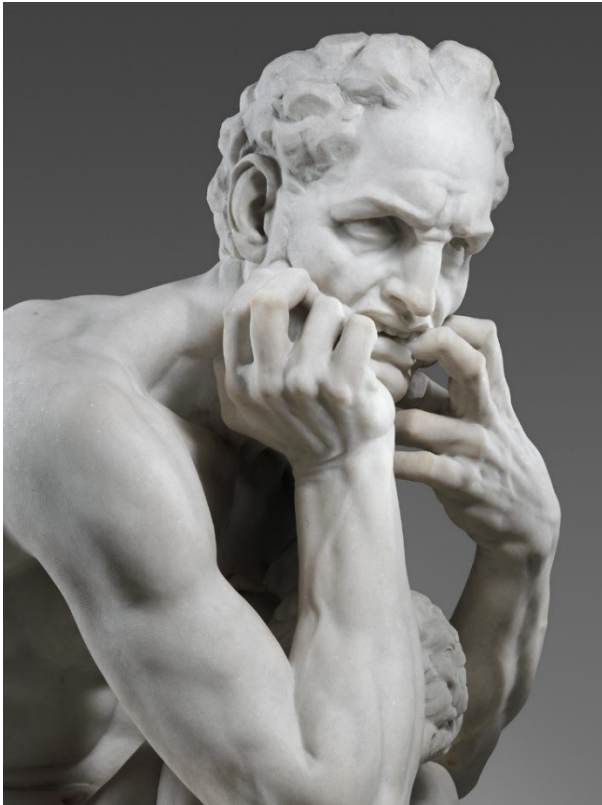
93a.



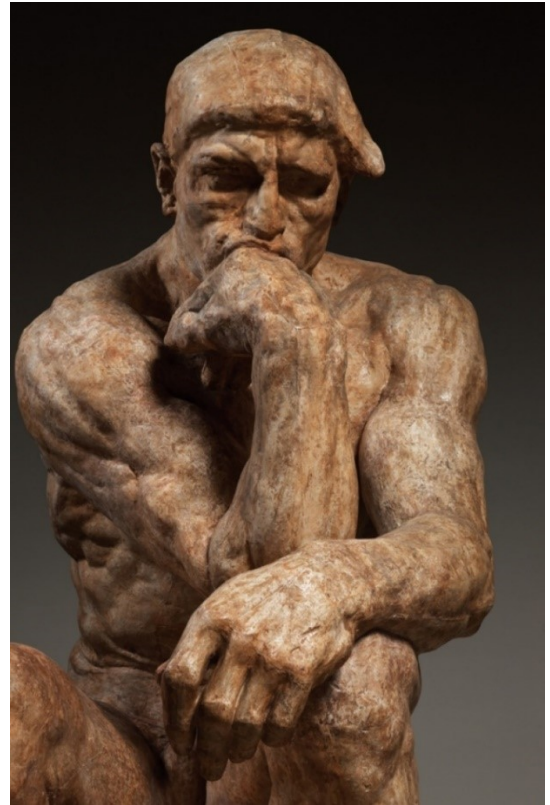
93b.



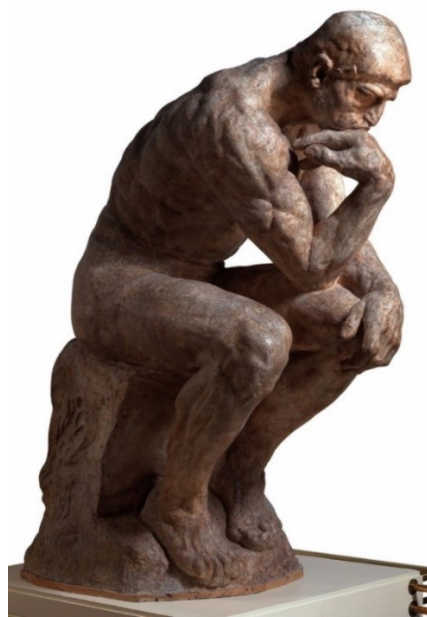
93c.



93c.



93d.



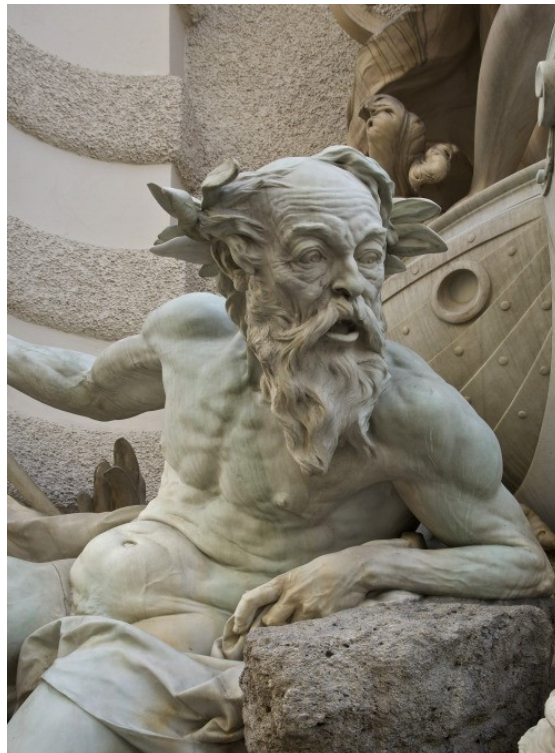
93d.

**93a.** Michelangelo: Poslední soud, detail, 1536-1541, Sixtinská kaple, Vatikán.

**93b.** Gianlorenzo Bernini: David, mramor, 1623.

**93c.** Jean-Baptiste Carpeaux: Ugolino a jeho synové, detail, mramor, 1865-1867.

**93d.** Auguste Rodin: Myslitel, sádra, 1903, v. 182 cm, Musée Rodin, S.00161.



94. Rudolf Weyr: La Force Maritime, celkový pohled / detail, 1895, Vídeň, Hofburg.



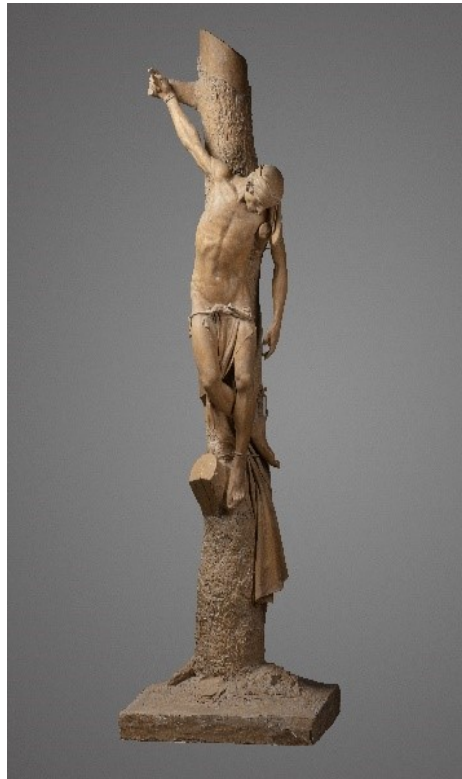
95. Honoré Daumier: Bozetto k malbě Le Fardeau, terakota, c. 1850.



96a.



96b.



96c.



96d.



96e.



96f.

**96a.** Václav Levý: Krucifix II, c. 1840.

**96b.** Josef Václav Myslbek: Krucifix, 1877-1890.

**96c.** Ludvík Wurzel: Oběť víry, sádra, c. 1891, Národní galerie v Praze, P20. Reprodukce © Národní galerie v Praze.

**96d.** Vojtěch Šaff: Neronova pochodeň, 1894.

**96e.** Vilím Amort: Kalvárie, detail, c. 1899.

**96f.** František Bílek: Ukřižovaný, dřevo, nadživotní velikost, 1899, chrám sv. Víta, Praha.



**97a.** Ferdinand Maxmilián: Žebrák, sousoší sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Ducha v Praze, detail, c. 1725.

**97b.** Václav Levý: Adam a Eva, 1849.

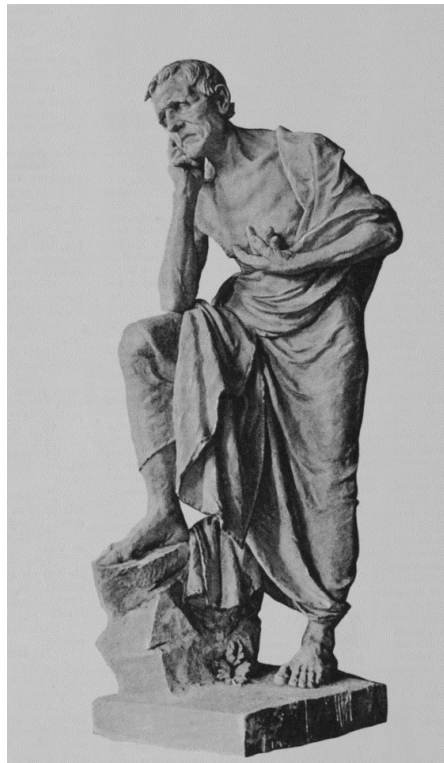
**97c.** Josef Václav Myslbek: Šárka a Ctírad, mostní skupina pro Palackého most v Praze, návrh, 1881.



98a.



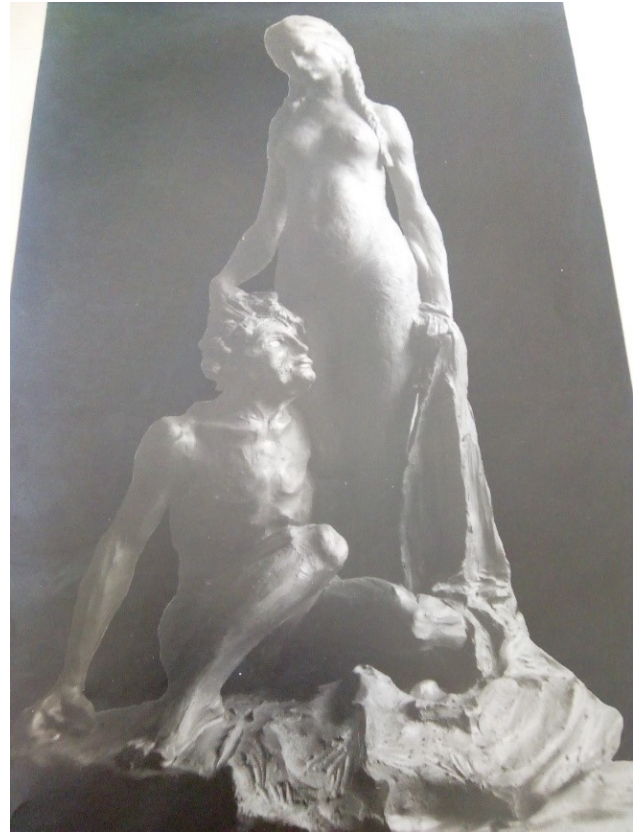
98b.



98c.



98d.



98e.

**98a.** Ferdinand Maxmilián Brokoff: Žebrák, sousoší sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Ducha v Praze, detail, c. 1725.

**98b.** Josef Malínský: Žebrák, náhrobek probošta z Kriegerů, detail, Stará Boleslav, 1793

**98c.** Čeněk Vosmík: Vyvrženec, před 1891.

**98d.** Čeněk Vosmík: Sv. Jan z Boha, Nemocnice Milosrdných Bratří, n.d.

**98e.** Jan Štursa: Duše čisté naše Vášně krotí, 1901.



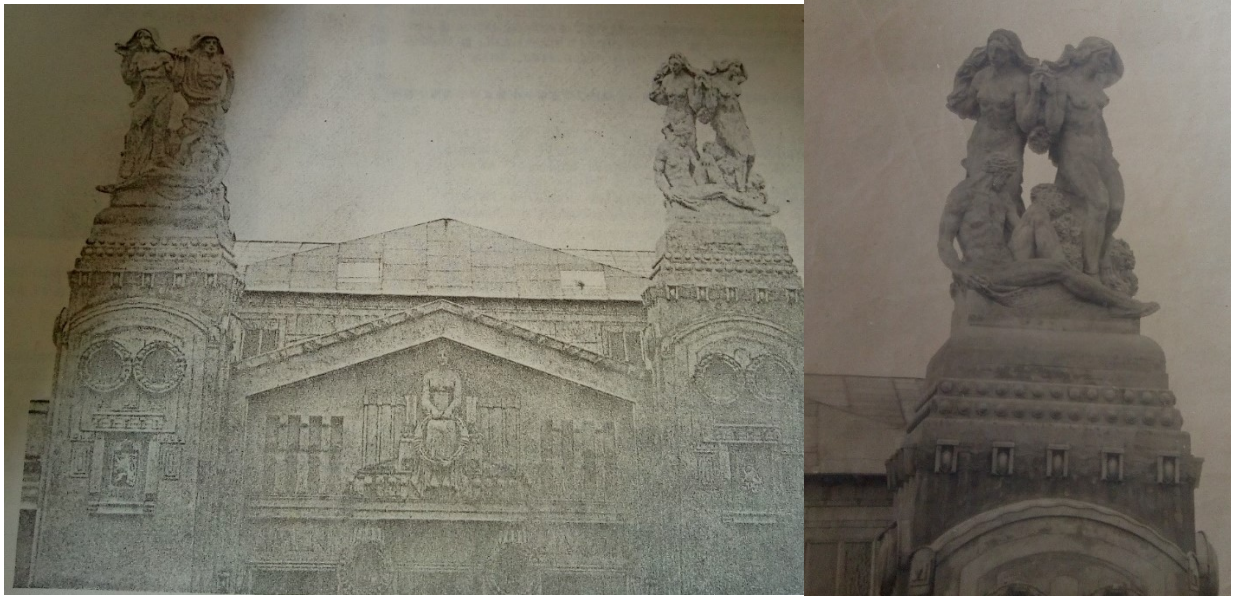
**99.** Jan Štursa: Portrét Amerikána, sádra, 1904.



**100a.** Jan Štursa: Hojnost, pro zámek Ratboř, 1913



**100b.** Jan Štursa: Duch, pro zámek Ratboř, 1913



**101a.** Jan Štursa: Sousoší na pylonech divadla v Mladé Boleslavi, c. 1912.



**101b.** Émile-Antoine Bourdelle: Pomník Obráncům Montaubanu z roku 1870-1871, 1893-1902.



**101c.** Jan Štursa: Práce a Humanita, sousoší pro Hlávkův most, Praha, 1912-1913.



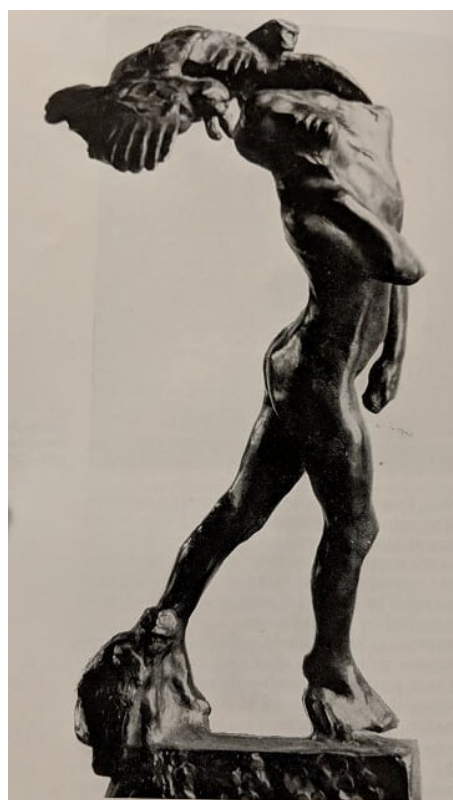
**102.** Jan Štursa: Ikaros, bronz, 1921, Národní galerie v Praze, P1276.



103a.



103b.



103c.

**103a.** Quido Kocián: Jidáš, první skica, sádra, 1900.

103b. Quido Kocián: Umělcovo věno, 1901.

103c. Bohumil Kafka: Somnambula, bronz, 1906.



104. Karel Dvořák: Sousoší sv. Cyrila a Metoděje, celkový pohled / detail, 1938-1942, Karlův most, Praha.



105. Karel Dvořák: Pomník padlým, Père Lachaise, Paříž, 1934.

## Seznam vyobrazení

- 1.** Friedrich Ohmann / Celda Klouček: Královský pavilon, Ústřední palác, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891. Reprodukce, in: Ferdinand Fellner von FELDEGG: Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten, Vídeň 1906, 22.
- 2.** Vilím Amort: Nanebevzetí Panny Marie, reliéf, c. 1891. Reprodukce, in: Světozor XXV, 1891, č. 45, 536.
- 3.** František Hergessel: Nadšení, plastická dekorace pro výzdobu budovy krásných umění, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891. Reprodukce, in: Světozor XXIV, č. 43, 509.
- 4.** Antonín Procházka: Uznání, sousoší nad hlavním vchodem Pavilonu retrospektivní výstavy, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891. Reprodukce, in: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 74.
- 5a.** František Hergessel: Praha záštitou občanské ctnosti, sousoší při Pavilonu hl. města Prahy, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891. Reprodukce, in: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 76.
- 5b.** František Hergessel: Praha občanstvem hájena, sousoší při Pavilonu hl. města Prahy, Zemská jubilejní výstava, Praha 1891. Reprodukce, in: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 76.
- 6.** Stanislav Sucharda: Sv. Václav a Vojtěch, dekorativní plastika, kostel Panny Marie, Zlonice, 1897-1899. Reprodukce z: <https://bit.ly/2IHdzk2>, vyhledáno 6. 10. 2018.
- 7a.** Juste-Aurèle Meissonier: Stolek, návrh c. 1730. Reprodukce z: <https://bit.ly/2NbgaTW>, vyhledáno 22. 9. 2018.
- 7b.** Juste-Aurèle Meissonier: Návrh teriny, Oeuvre de Juste-Aurèle Meissonnier pl. 57, c. 1748. Reprodukce z: <https://bit.ly/2NbgaTW>, vyhledáno 22. 9. 2018.
- 8.** Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 1889. Reprodukce, in: Celda KLOUČEK: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, 1893, nepag.
- 9a.** Jean Berain: Ornemens de peinture et de sculpture, Paris, c. 1710. Reprodukce z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O623333/ornemens-peints-dans-les-appartemens-print-jean-berain-the/>, vyhledáno 29. 10. 2017.
- 9b.** Jean Berain: Ornemens de peinture et de sculpture, Paris, c. 1710. Reprodukce z:

[https://www.princeton.edu/~graphicarts/assets\\_c/2011/04/ornemens2-9955.html](https://www.princeton.edu/~graphicarts/assets_c/2011/04/ornemens2-9955.html),

vyhledáno 29. 10. 2017.

**10a.** Tapisérie Les Attributs de la Marine, 1689-1692, Musée de Louvre. Reprodukce z: <https://www.louvre.fr/mediaimages/six-tapisseries-les-attributs-de-la-marine>, vyhledáno 30. 9. 2018.

**10b.** Jean Berain: Návrhy dekoru na výzdobu Palais de Tuileries, Ornaments de peinture et de sculpture, Paris, c. 1710. Reprodukce z:

[https://www.princeton.edu/~graphicarts/assets\\_c/2011/04/ornemens2-9955.html](https://www.princeton.edu/~graphicarts/assets_c/2011/04/ornemens2-9955.html),

vyhledáno 29. 10. 2017.

**11a-c.** Celda Klouček: Skicář XIII, Studie dle „starých“, Berain, Chauveau, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**12a.** Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 1888. Reprodukce, in: Celda KLOUČEK: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, 1893, nepag.

**12b.** Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 15/11 1887, vzorník b. č., Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**13.** Celda Klouček: Skicář XIII, Studie dle „starých“, Poccetti, Salviati, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**14.** Celda Klouček: Skicář XIII, Studie dle „starých“, Würzburg, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**15a.** Celda Klouček: Skicář rezný b. č. - volné listy, Ital., Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**15b.** Celda Klouček: Skicář rezný b. č. - volné listy, postoje andílků, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**16a.** Celda Klouček: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, sign. 1892. Reprodukce, in: Celda KLOUČEK: Návrhy umělecko-průmyslové a dekorativní, 1893, nepag.

**16b.** Celda Klouček: Skicář Studie pražského baroku, 1891-1892, b. č., Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.

**17a.** Jean Berain: Ornaments de peinture et de sculpture, detail, c. 1710, Victoria and Albert Museum, Londýn, 24801.1. Reprodukce © Victoria and Albert Museum.

- 17b.** Celda Klouček: Klenák, Zemská banka v Praze, 1896, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.
- 18a.** Celda Klouček: Putti, 1883, desky b. č. skici-fotodokumentace, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.
- 18b.** Celda Klouček: Putti, 1883, desky b. č. skici-fotodokumentace, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.
- 18c.** Celda Klouček: Putti, kresba perem, 1893, skicář režný b. č. - volné listy, postoje andílků, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.
- 19a.** Friedrich Ohmann: Vzorník Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., Belvedere, detail. Reprodukce, in: Friedrich OHMANN: Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc. etc., Wien 1897, nepag.
- 19b.** Friedrich Ohmann: Vzorník Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., sochařská výzdoba, detail. Reprodukce, in: Friedrich OHMANN: Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc. etc., Wien 1897, nepag.
- 20.** Friedrich Ohmann: Vzorník Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc., figurální stafáž u kostela, detail. Reprodukce, in: Friedrich OHMANN: Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten, Interieurs etc. etc., Wien 1897, nepag.
- 21.** Friedrich Ohmann: Dům U Zlatého kříže, detail fasády, 1890-1892. Reprodukce, in: Jindřich VYBÍRAL: Friedrich Ohmann, Praha 2013, nepag.
- 22.** Osvald Polívka: Pražská městská pojišťovna, 1901. Foto: autor.
- 23a.** Friedrich Ohmann / Celda Klouček: Palác Matěje Valtery, 1891-1892, Voršilská 140/12, Praha - Nové Město. Foto: autor.
- 23b.** Celda Klouček: Palác Matěje Valtery, c. 1891, detail výzdoby, atlant, Voršilská 140/12, Praha - Nové Město. Foto: autor.
- 24a.** Josef Václav Myslbek: Postavy atlantů, Vítězná třída čp. 447, 1878, Praha. Reprodukce, in: Václav Vilém ŠTECH: Josef Václav Myslbek, Praha 1952, nepag.

- 24b.** Matyáš Bernard Braun: Atlanti, pískovec, 1714, Clam-Gallasův palác, Praha. Reprodukce z: <https://bit.ly/2y5kui6>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 25a.** Ferdinand Maxmilián Brokoff: Atlant, dům U Hopfenštoků, c. 1710, Praha 1. Reprodukce z: <https://bit.ly/2IreB3s>, vyhledáno 12. 6. 2017.
- 25b.** Jan Jiří Heerman: Karyatida, zámek Troja, vchod, 1685-1689. Reprodukce z: <https://bit.ly/2y5kui6>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 26.** Josef Malínský: Náhrobek biskupa Erazima Diviše z Kriegerů, postava žebráka, detail, pískovec, 1793, Stará Boleslav. Reprodukce, in: Dílo VI, 1908-1909, č. 1, nepag.
- 27.** Celda Klouček: Sv. Anežka, c. 1911-1912, klášter Křížovníků s červenou hvězdou v Praze. Foto: autor.
- 28.** František Bílek: Golgota - hora lebek, bronz, 1892. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2010, 161.
- 29.** Matyáš Bernard Braun: Náhrobek Anny Miseliusové, městský hřbitov Jaroměř, po roce 1721. Reprodukce z: <https://bit.ly/2OnS7FX>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 30.** Josef Mauder: Pomník Julia Zeyera, 1911-1913, Chotkovy sady, Praha. Foto: autor.
- 31.** Návrh Johanna Bernharda Fischera z Erlachu: Parnas, kašna na Zeleném trhu, c. 1696, Brno. Reprodukce, in: Václav Vilém ŠTECH: Československé malířství a sochařství nové doby, Praha 1938-1939, 83.
- 32.** Fotografie z ateliéru Vilíma Amorta, in: ANG, fond Vilím Amort č. 119, fotografie, AA2223.
- 33.** Celda Klouček: Merkur, výzdoba atiky, Úvěrní banka v Praze, 1901-1902. Reprodukce, in: Reprodukce, in: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 156.
- 34.** Celda Klouček: Výzdoba, Úvěrní banka v Praze, 1901-1902, desky černé b. č. dokumentace foto - nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.
- 35.** Celda Klouček: Florální a figurální motivy, Zemská banka v Praze, 1906, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum. Foto: autor.
- 36.** Celda Klouček: Strakova akademie, kaple, detail štukové výzdoby, 1896-1897, desky černé b. č. dokumentace foto-nákresy, část GS 5058, Uměleckoprůmyslové museum. Reprodukce © Uměleckoprůmyslové museum, foto: autor.
- 37a.** Josef Václav Myslbek: Náhrobek Švagrovského, 1881-1883. Reprodukce z: <https://bit.ly/2zGmQGb>, vyhledáno 30. 9. 2018.

- 37b.** Náhrobek Adélaïde Louise Jeanne Victoire Morris, rozené Herbemont (1802-1875), Louis-Marie Moris (1833-1895) and Cécile Tartarin, rozené Morris, bronz, 1877, Père-Lachaise, Paříž. Reprodukce z: <https://bit.ly/2OmePy3>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 38.** Josef Václav Myslbek: Hudba, 2. verze, 1892-1894, bronz, 109 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2010, 38.
- 39.** Josef Václav Myslbek: Podobizna L. Thuna, 1896-1897. Reprodukce, in: VS II, 1898, č. 12, 541.
- 40a.** Josef Václav Myslbek: Podobizna Vojtěcha Lanny, 1909. Reprodukce, in: Vojtěch VOLAVKA: Sochařství devatenáctého století (= Umění národního obrození II.), Praha 1948, 236.
- 40b.** Vilím Amort: Poprsí Nerudovo, 1895. Reprodukce, in: Světozor XXIX, 1894-1895, č. 46, 541.
- 41.** Bohdan Pudlač: Činžovní dům na nároží ulic Ostrovní a Mikulandské, 90. léta 19. století (?), detail fasády. Foto: autor.
- 42.** Studentská kolej Arnošta z Pardubic, Voršilská ulice čp. 1/144, Praha 1, 1901-1904, detail fasády. Foto: autor.
- 43.** Osvald Polívka: Dům v Myslíkově ulici čp. 32/284, Praha 2, 1905-1906, detail fasády. Foto: autor.
- 44.** Friedrich Ohmann: Původní návrh na pojišťovnu Assicurazioni Generali, exteriér, c. 1895. Reprodukce, in: Ferdinand Fellner von FELDEGG: Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten, Vídeň 1906, 24.
- 45.** Stanislav Sucharda: Nebezpečí a Ochrana, dekorace fasády pojišťovny Assicurazioni Generali, c. 1896, Praha. Reprodukce, in: ZP XIV, 1897, 40, 41.
- 46a.** František Stránský: Busty Dne a Noci, fasáda pojišťovny Assicurazioni Generali, c. 1895. Reprodukce, in: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 133.
- 46b.** Matyáš Bernard Braun: Busty Dne a Noci, fasáda Morzinského paláce v Praze, c. 1714. Reprodukce z: <https://bit.ly/2y5kui6>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 47.** František Bílek, Zloba času a naše věno, sádra, c. 1896. Reprodukce, in: ZP XIII, 1895-1896, č. 29, 345.
- 48.** Antonín Popp: Obrana české školy, alegorická skupina, vytvořeno pro spolek Ústřední matice Školské, c. 1893. Reprodukce, in: ZP X, 1892-1893, č. 10, 117.

- 49.** Vilím Amort: Stará a Nová doba, modely, c. 1897, Schierův dům, Praha. Reprodukce, in: Světozor XXXII, 1897, č. 12, 140.
- 50.** Vilím Amort: Dobročinnost a Spořivost, Všeobecná záložna v Praze, 1899-1900. Reprodukce, in: Dílo II, 1904, č. 12.
- 51a, b.** Vilím Amort: Opera, Drama, návrh pro Záloženské divadlo v Přerově, 1897-1898. Reprodukce, in: ZP XV, 1897-1898, č. 32, 373.
- 52.** Vilím Amort: Sv. Ludmila, bronz, n. d. Reprodukce, in: Dílo I, 1903, č. 1, 211.
- 53a, b.** Čeněk Vosmík: Andělé, kostel sv. Jana Nepomuckého na Skalce, 90. léta 19. století. Reprodukce, in: Světozor XXXIII, 1897, č. 10, 112.
- 53c.** Jan Jiří Bendl: Anděl, polychromovaná dřevořezba, 1664-1668, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha-Zbraslav. Reprodukce z: <https://bit.ly/2y5kui6>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 54a.** Vilím Amort: Dekorativní Amoreti, 90. léta 19. století. Reprodukce, in: Světozor XXVIII, č. 21, 251.
- 54b.** František Hergessel: Putti, výzdoba fasády divadla, 90. léta 19. století, Plzeň. Reprodukce, in: ZP XVII, č. 29, 344.
- 54c.** Antonín Popp: Detail plastické výzdoby s putti, budova záloženská, Hořovice, 90. léta 19. století. Reprodukce, in: ZP XII, 1895, č. 7, 83.
- 55a.** Portál domu Jana Kouly čp. 1073/I, Pařížská 1, Praha, 1902. Reprodukce z: <http://stary-web.zastarouprahu.cz/ruzne/koula.htm>, vyhledáno 7. 10. 2018.
- 55b.** Matyáš Bernard Braun: Orlice, Kolovratský palác, detail fasády, po 1716. Reprodukce z: <https://bit.ly/2zJiTR4>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 56a.** Ludvík Wurzel: Oběť víry, sádra, 1891, Národní galerie v Praze, P20. Reprodukce © Národní galerie v Praze.
- 56b.** Ludvík Wurzel, Oběť víry, 1891, Jubilejní výstava zemská království českého, Praha 1891, výstava plastiky v loggii dvora budovy umělecké, pohled do expozice. Reprodukce, in: Sandra BABOROVSKÁ: Otázky moderní orientace absolventů sochařského ateliéru AVU v letech 1896-1914 (disertační práce Filozofické fakulty UK), Praha 2017, nepag. (obr. 18)
- 57.** Pohled do 73. výstavy Krasoumné jednoty s díly V. Amorta, 1913, uprostřed Kalvárie, c. 1899, dále díla Světlonoš, Dohasínající krása, Lučištník. Reprodukce, in: ANG, fond Vilím Amort č. 119, Fotografie děl V. Amorta, AA3188.
- 58a.** Vilím Amort: Studie ke Kristově hlavě, Kalvárie, c. 1899. Reprodukce, in: ANG, fond Vilím Amort č. 119, fotografie, AA2223.

- 58b.** Vilím Amort: Varianty hlav ke Kristu z Kalvárie, před 1899. Reprodukce, in: Andrea SVITÁKOVÁ: Sochař Vilím Amort, 1864-1913 (diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2012, 194.
- 58c.** František Bílek: Studie ke Kristu, detail hlavy, sádra, c. 1899. Reprodukce, in: VS III, 1899, č. 2, nepag.
- 59a.** Gustav Zoula: Saturnus, c. 1893. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1893, č. 47, 553.
- 59b.** Lazar Widemann: Chronos a Niobe, alabastr, 1740, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <https://bit.ly/2y5kui6>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 60.** Neznámý mistr (Arnošt Jan Heidelberger): Sv. Jan Křtitel, dřevo, polychromie, c. 1650, kostel Panny Marie Sněžné, Praha-Nové Město. Reprodukce z: <https://bit.ly/2xPAF3t>, vyhledáno 1. 10. 2018.
- 61a.** Dílna Matyáše Bernarda Brauna: Alegorie podzimu, Zámecký park v Lysé nad Labem, pískovec, po roce 1730. Reprodukce z: <https://bit.ly/2NsZPdd>, vyhledáno 7. 10. 2018. Autor: Michal Kmínek – Vlastní dílo, CC BY-SA 3.0.
- 61b.** Dílna Matyáše Bernarda Brauna: Březen, Zámecký park v Lysé nad Labem, pískovec, po roce 1730. Reprodukce z: <https://bit.ly/2QzQORH>, vyhledáno 7. 10. 2018. Autor: V. Odcházal – Vlastní dílo, CC BY-SA 3.0.
- 62.** Quido Kocián: Cikánka, 1899. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 2, 13.
- 63.** Quido Kocián: Pro Vlast, sádra, 1899. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 22, 257.
- 64.** Ladislav Šaloun: Praha, plastika pro výzdobu Městského muzea v Praze, c. 1895. Reprodukce, in: ZP XIV, 1896-1897, č. 50, 597, 607.
- 65a.** Quido Kocián: Jidáš, první skica, sádra, 1900. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 26, 304.
- 65b.** Quido Kocián: Jidáš, pat. sádra, 1901-1904, v. 72 cm, NGP, P 2657. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2010, 272.
- 66a.** František Bílek: Vím, kresba, cyklus Cesta, 1897. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 16, 184.
- 66b.** František Bílek: Vím, pat. sádra, 1903, Galerie hlavního města Prahy, P-459. Reprodukce © Galerie hlavního města Prahy.
- 67a.** Gustav Zoula: Oběť Abraháмова, c. 1893. Reprodukce, in: Světozor XXVIII, 1893-1894, č. 9, 104.
- 67b.** Josef Václav Myslbek: Lumír a Píseň, návrh mostního sousoší pro Palackého most, 1881. Reprodukce, in: Václav Vilém ŠTECH, Josef Václav Myslbek, Praha 1952, nepag.

- 68a.** Vojtěch Šaff: Vraždění nemluvnat, před rokem 1893. Reprodukce, in: ZP X, 1892-1893, č. 23, 273.
- 68b.** Ferdinand Maxmilián Brokoff: F. M. Brokoff: Herkules s Kerberem, detail plastiky z bývalé Kolovratské zahrady v Praze, pískovec, c. 1710. Reprodukce, in: Oldřich Jakub BLAŽÍČEK: Ferdinand Maxmilián Brokof, Praha 1957, nepag.
- 68c.** Jan Jiří Bendl: Sousoší anděla porážejícího ďábla, pískovec, 1650, Lapidárium Národního muzea. Reprodukce, in: Vladimír DENKSTEIN / Zoroslava DROBNÁ / Jana KYBALOVÁ: Lapidárium Národního musea. Sbíрка české architektonické plastiky XI. až XIX. století, Praha 1958, nepag.
- 69.** Vojtěch Šaff: Ecce Homo, c. 1892. Reprodukce, in: Světozor XXVI, 1892, č. 22, 256.
- 70.** Jindřich Říha: Pohan, c. 1899. Reprodukce, in: ZP XVI, 1898-1899, č. 34, 400.
- 71.** Josef Strachovský: Bořivojův křest, c. 1893. Reprodukce, in: Světozor XXVIII, 1893-1894, č. 11, 128.
- 72a.** Josef Strachovský: Ježíš přítel dětí, poč. 90. let 19. století. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1892-1893, č. 48, 572.
- 72b.** Vojtěch Šaff: „Nechte maličkých ke mně přijít!“, c. 1890. Reprodukce, in: ZP VII, 1890, č. 20, 236.
- 73.** Vilím Amort: Vodník, pat. pálená hlína, 1896, Galerie hlavního města Prahy, P-250. Reprodukce © Galerie hlavního města Prahy.
- 74a.** Quido Kocián: Píseň hastrmana, sádra, 1900, 32 cm, Galerie plastik, Hořice v Podkrkonoší. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2010, 267.
- 74b.** Matyáš Bernard Braun: Poustevník Garinus, pískovec, po roce 1720, Betlém u Kuksu. Reprodukce, in: Antonín MATĚJČEK: Cesty umění, Praha 1984, 158.
- 75a.** Vilím Amort: Návrh pomníku Mistra Jana Husa, 1. cena v soutěži, c. 1891. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1892-1893, č. 36, 424.
- 75b.** František Hergessel / Antonín Procházka: Návrh pomníku Mistra Jana Husa, 2. cena v soutěži, c. 1891. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1892-1893, č. 36, 424.
- 76.** Vilím Amort: Návrh pomníku K. J. Erbena pro Miletín, sádra, c. 1900. Reprodukce, in: Dílo II, 1904, č. 2, 274.
- 77.** Jan Štursa: Návrh k pomníku Bible kralické, sádra, 1909-1910, Národní galerie v Praze, P 3225. Reprodukce © Národní galerie v Praze.
- 78a.** Rudolf Kříženecký: Návrh k pomníku Julia Grégra, c. 1898, Olšanské hřbitovy, Praha. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 7, 78.

- 78b.** Bohuslav Schnirch: Pomník Julia Grégra, model, 1898, Olšanské hřbitovy, Praha. Reprodukce z: <http://www.payne.cz/3xS43787/HrobGregr.htm>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 79a.** Antonín Popp: Anděl míru, hrobka Jana Friedlaendra, Vinohradské hřbitovy, Praha. Reprodukce, in: ZP X, 1892-1893, č. 50, 596.
- 79b.** Josef Strachovský: Modlitba, 90. léta 19. století. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 52, 621.
- 79c.** Vilím Amort: Ženě - Matce, 1894. Reprodukce, in: Světozor XXVIII, 1893-1894, č. 26, 308.
- 80.** Vilím Amort: Rodinný náhrobek, kovový reliéf, Olšanské hřbitovy, Praha. Reprodukce, in: ANG, fond Vilím Amort č. 119, fotografie, AA2223.
- 81.** Quido Kocián: Pieta, II. verze, vysoký reliéf, sádra, 70 x 90 cm, 1897. Reprodukce in: Světozor XXXII, 1898, č. 22, 251.
- 82.** Vilím Amort: Pieta, sádra, 1893. Reprodukce, in: Andrea SVITÁKOVÁ: Sochař Vilím Amort, 1864-1913 (diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2012, 192.
- 83a.** Bohuslav Schnirch / Josef Fanta: Návrh na fontánu před Rudolfinem / První model na fontánu před Rudolfinem. Reprodukce, in: ZP XIV, 1896-1897, č. 19, 220, 221.
- 83b.** Celda Klouček: Návrh na fontánu před Rudolfinem "Vltava a přítoky její", 1890, model. Reprodukce, in: ZP VII, 1890, č. 16, 189.
- 83c.** Celda Klouček / Friedrich Ohmann: Návrh na Fontánu před Rudolfinem, celkový pohled, 1891. Reprodukce, in: Jindřich VYBÍRAL: Friedrich Ohmann, Praha 2013, nepag.
- 83d.** Stanislav Sucharda / Alois Dryák: Detail návrhu na fontánu před Rudolfinem s heslem "České pověsti", sádrový model, 1897. Reprodukce, in: VS I, 1897, č. 6, 283.
- 84a.** Bohuslav Schnirch: Soutěžní návrh pro portál Ústředních jatek pražských, c. 1893, oceněno II. cenou. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1892-1893, č. 39, 464.
- 84b.** Čeněk Vosmík: Soutěžní návrh pro portál Ústředních jatek pražských, c. 1893, oceněno II. cenou. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1892-1893, č. 39, 465.
- 84c.** František Hergessel / Antonín Procházka: Soutěžní návrh pro portál Ústředních jatek pražských, c. 1893, oceněno III. cenou. Reprodukce, in: Světozor XXVII, 1892-1893, č. 39, 467.
- 85.** Josef Mauder: Psovod, vstupní schodiště Městské spořitelny pražské, po roce 1892. Reprodukce, in: Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012, 128.

- 86.** František Rous ml.: Soutěžní model výzdoby na pylon Vinohradského divadla, sádra, po roce 1905. Reprodukce, in: Dílo IX, 1911, nepag.
- 87.** Vilím Amort: Návrh Světlohoše pro most Svatopluka Čecha v Praze, po roce 1905. Reprodukce, in: ANG, fond Vilím Amort č. 119, fotografie, AA2223.
- 88a.** Alexander Falguière: Svatý Tarsicius, c. 1867. Reprodukce z: <http://www.waymarking.com/gallery/image.aspx?f=1&guid=bbf1e5ea-cd09-4e35-a954-f3eebdcb8412>, vyhledáno 24. 9. 2018.
- 88b.** Stefano Maderno: Svatá Cecílie, mramor, 1600, Santa Cecilia in Trastevere, Řím. Reprodukce z: <https://binged.it/2RiGZc6>, vyhledáno 24. 9. 2018.
- 89.** Alexander Falguière: Saint-Germaine Cousin, před 1877. Reprodukce z: <https://binged.it/2y0QmV2>, vyhledáno 24. 9. 2018.
- 90a.** Alexander Falguière / Antonin Mercié: Pomník Lafayette pro Washington D. C., 1830-1891, detail, President's Park, Washington, D.C. Reprodukce z: <https://bit.ly/2DQJAHE>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 90b.** Památník Girondistů, 1894-1902, Place des Quinconces Bordeaux, Francie. Reprodukce z: <https://www.panoramio.com/photo/38461841>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 91a.** Emmanuel Frémiet: Gorila unášející ženu, návrh, před 1859. Reprodukce z: <https://bit.ly/2RcbUXm>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 91b.** Emmanuel Frémiet: Gorila unášející ženu, bronz, c. 1861. Reprodukce z: <https://bit.ly/2QjiXMB>, vyhledáno 30. 9. 2018.
- 92a.** Reinhold Begas: Pan a Psyché, mramor, 1857, Nationalgalerie Berlin. Reprodukce z: <http://www.panoramio.com/photo/132206011>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 92b.** Reinhold Begas: Merkur a Psyché, mramor, 1857. Reprodukce z: <http://www.panoramio.com/photo/132206011>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 93a.** Michelangelo: Poslední soud, detail, 1536-1541, Sixtinská kaple, Vatikán. Reprodukce z: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html>, vyhledáno 29. 9. 2018.
- 93b.** Gianlorenzo Bernini: David, mramor, 1623. Reprodukce z: <https://arthistoryoftheday.files.wordpress.com/2011/08/bernini-david1.jpg>, vyhledáno 29. 9. 2018
- 93c.** Jean-Baptiste Carpeaux: Ugolino a jeho synové, detail, mramor, 1865-1867. Reprodukce z: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/67.250/>, vyhledáno 29. 9. 2018.

- 93d.** Auguste Rodin: Myslitel, sádra, 1903, v. 182 cm, Musée Rodin, S.00161. Reprodukce z: <https://bit.ly/2QjKRbg>, vyhledáno 29. 9. 2018.
- 94.** Rudolf Weyr: La Force Maritime, 1895, Hofburg, Vídeň. Reprodukce z: <https://hiveminer.com/Tags/autriche,michaelerplatz>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 95.** Honoré Daumier: Bozetto k dílu Le Fardeau, terakota, c. 1850. Reprodukce z: vyhledáno 23. 9. 2018.  
<http://art.thewalters.org/detail/17005/the-burden/>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 96a.** Václav Levý: Krucifix II, c. 1840. Reprodukce, in: Marie ČERNÁ: Václav Levý, Praha 1964, nepag.
- 96b.** Josef Václav Myslbek: Krucifix, 1877-1890, Národní galerie v Praze. Reprodukce, in: Václav Vilém ŠTECH: Josef Václav Myslbek, Praha 1952, nepag.
- 96c.** Ludvík Wurzel: Oběť víry, sádra, c. 1891, Národní galerie v Praze, P 20. Reprodukce © Národní galerie v Praze.
- 96d.** Vojtěch Šaff: Neronova pochodeň, 1894. Reprodukce z: <https://bit.ly/2y2ChGE>, vyhledáno 23. 9. 2018.
- 96e.** Vilím Amort: Kalvárie, detail, c. 1899. Reprodukce, in: Andrea SVITÁKOVÁ: Sochař Vilím Amort, 1864-1913 (diplomová práce Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2012, 194.
- 96f.** František Bílek: Ukřižovaný, dřevo, nadživotní velikost, 1899, chrám sv. Víta, Praha. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2010, 171.
- 97a.** Ferdinand Maxmilián Brokoff: Žebrák, sousoší sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Ducha v Praze, detail, c. 1725. Zdroj scanu neznámý.
- 97b.** Václav Levý: Adam a Eva, 1849. Reprodukce, in: Anna MASARYKOVÁ: České sochařství IX. a XX. století, Praha 1963, nepag.
- 97c.** Josef Václav Myslbek: Šárka a Ctirad, mostní skupina pro Palackého most v Praze, návrh 1881. Reprodukce, in: Václav Vilém ŠTECH: Josef Václav Myslbek, Praha 1952, nepag.
- 98a.** Ferdinand Maxmilián Brokoff: Žebrák, sousoší sv. Jana Nepomuckého u kostela sv. Ducha v Praze, detail, c. 1725. Zdroj scanu neznámý.
- 98b.** Josef Malínský: Žebrák, náhrobek probošta z Kriegerů, detail, 1793, Stará Boleslav. Reprodukce, in: Dílo VI, 1908-1909, č. 1, nepag.
- 98c.** Čeněk Vosmík: Vyvrženec, před 1891. Reprodukce, in: Světozor XXVI, 1891-1892, č. 5, 56.

- 98d.** Čeněk Vosmík: Sv. Jan z Boha, Nemocnice Milosrdných Bratří, n.d. Reprodukce, in: ANG, fond Čeněk Vosmík č. 84, AA 4126.
- 98e.** Jan Štursa: Duše čisté naše Vášně krotí, 1901. Reprodukce, in: ANG, fond Jan Štursa č. 3, Fotografie, AA 2017, FT 8150.
- 99.** Jan Štursa: Portrét Amerikána, 1904. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Jan Štursa, Praha 2008, 34.
- 100a.** Jan Štursa: Hojnost, dekorativní plastika pro zámek Ratboř, 1913. Reprodukce, in: ANG, fond Jan Štursa č. 3, Fotografie, AA 2017, FT 8103.
- 100b.** Jan Štursa: Duch, dekorativní plastika pro zámek Ratboř, 1913. Reprodukce, in: ANG, fond Jan Štursa č. 3, Fotografie, AA 2017, FT 8147.
- 101a.** Jan Štursa: Sousoší na pylonech divadla v Mladé Boleslavi, c. 1912. Reprodukce, in: ANG, fond Jan Štursa č. 3, Foto díla - sousoší, AA 4083, FT 8331-32.
- 101b.** Émile-Antoine Bourdelle: Pomník Obráncům Montaubanu z roku 1870-1871, 1893-1902. Reprodukce z: <https://bit.ly/2Rp2cBb>, vyhledáno 6. 10. 2018.
- 101c.** Jan Štursa: Práce a Humanita, sousoší pro Hlávkův most v Praze, 1912-1913. Reprodukce, in: ANG, fond Jan Štursa č. 3, Foto díla - sousoší, AA 4083, FT 8014.
- 102.** Jan Štursa: Ikaros, bronz, 1921, Národní galerie v Praze, P1276. Reprodukce © Národní galerie v Praze.
- 103a.** Quido Kocián: Jidáš, první skica, sádra, 1900. Reprodukce, in: ZP XVII, 1899-1900, č. 26, 304.
- 103b.** Quido Kocián: Umělcovo věno, 1901. Reprodukce, in: ZP XVII, č. 45, 529.
- 103c.** Bohumil Kafka: Somnambula, bronz, 1906. Reprodukce, in: Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2010, 58.
- 104.** Karel Dvořák: Sousoší sv. Cyrila a Metoděje, celkový pohled / detail, 1938-1942, Karlův most, Praha. Foto: autor / Reprodukce z: <https://bit.ly/2Rueubp>, vyhledáno 6. 10. 2018.
- 105.** Karel Dvořák: Pomník padlým, 1934, Père Lachaise, Paříž. Reprodukce in: Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století, Praha 1978, 155.