

Posudek oponenta disertační práce Marty Bezouškové

„České novobaroční sochařství“

předkládané v roce 2018 na Ústavu pro dějiny umění

Disertační práce poprvé souhrnně zpracovává problematiku novobaročních tendencí v sochařství 19. století v Čechách. Domnívám se, že u této práce je třeba ocenit už samotný výběr tématu. Analyzovat vzájemně se prolínající stylové tendence sochařství druhé poloviny 19. století a počátku 20. století je obecně obtížný úkol, který dosud skýtá mnoho otázek. Nejde přitom jen o analýzu výtvarných vlivů a výtvarného vývoje, ale o samotné definice jednotlivých stylových poloh. Ty zůstávají v bádání k sochařství této epochy často nedostatečně artikulované a nejasné, na rozdíl od architektonického rámce, v němž se často nachází, a který je možné mnohem snáze stylově specifikovat.

Autorka si nejprve všímá novobaročka jako jevu, jehož význam není omezen jen na historizující výtvarný sloh, ale představuje širší fenomén, vyjadřující určitou tendenci kulturního smýšlení a směřování společnosti, v souladu s názory současných amerických sémiotiků a kulturních teoretiků. Zároveň však dochází ke konstatování, že pro potřeby daného výzkumu v rámci disertační práce tento koncept nedává dostatečný rámec, neboť výtvarné novobaročko řeší své specifické problémy. To oceňuji jako příklad objektivního přístupu historika umění k teoretickému konceptu.

Pro vyjádření předpokladů k rozvinutí novobaročních tendencí bylo nezbytné a správné shrnout problematiku recepce a rehabilitace barokního umění, k níž docházelo v historiografii umění v Evropě i v českém prostředí od druhé poloviny 19. století. Lze souhlasit s tím, že teoretické úvahy o baroku (Heinrich Wölflin) měly svůj vliv na zvýšení zájmu o barokní umění v Čechách, avšak spíše v teoretickém slova smyslu. V českém prostředí docházelo k teoretické rehabilitaci barokního umění především prostřednictvím psaní o architektuře na konci 19. století, avšak podstatné podněty pro novobaroční sochařství podle autorky nepřinesly, na rozdíl od vzorníkové literatury, k níž se podrobněji vyjadřuje níže.

Samostatná kapitola je věnována předpokladům šíření novobaročka v Čechách a hned na počátku jsou nastíněny některé konkrétní klíčové momenty pro toto šíření v českých zemích: Zemská jubilejní výstava v roce 1891 a dále restaurování a úpravy barokních památek, jejichž společným jmenovatelem je v jistém smyslu osoba architekta Friedricha Ohmanna. Výraznou roli při šíření novobaročka sehrála pražská Uměleckoprůmyslová škola, jejíž působení je v tomto ohledu kromě Ohmanna spojeno s osobností sochaře Celdy Kloučka. Jeho vzorníky od osmdesátých let 19. století obsahovaly mimo jiné motivy, u nichž autorka poukazuje na jejich odvození od znalosti francouzského barokního dekoru, přičemž v tomto ohledu předpokládá zejména vliv rytce a kreslíře Jeana Beraina. V souvislosti se zmíněným komplexem výstaviště a jeho novobaročními realizacemi upozorňuji na drobný faktografický detail: sousoší Františka Hergessela s tematikou Prahy byly výsledkem přestavby pavilonu Retrospektivní výstavy na pavilon města Prahy v r. 1908, nikoliv jeho původní součástí z r. 1891.

Ve zmíněné kapitole se autorka zároveň zabývá ideovými a estetickými předpoklady rozvoje novobaročka v Čechách. Novobaročko vidí jako směr, jímž bylo i díky návaznosti na nově objevovanou hodnotu barokních památek proklamováno národní kulturní bohatství. Úspěšnost novobaročních forem byla zároveň podložena populárním konceptem malebnosti. Důležitou platformou tohoto vnímání novobaročka se stala pražská asanace a stavební rozmach vůbec. Za zajímavý postřeh považuji zmínku o příležitostném využívání „spolii“ ze starších staveb, které zapadaly do kontextu

návaznosti na barokní vzory. Autorka si správně všímá, že ke společenským východiskům novobaroška patří rozvoj podnikatelské sféry a výtvarná kultura na ni vázaná a jejich analogie s kulturou barokní aristokracie.

Čtvrtá kapitola se zaměřuje na samotnou podstatu barokních vzorů, které hrály roli v novobarošském sochařství. Zároveň si všímá příkladů a způsobů jejich recepce ještě v dřívější době, než kdy se vlastní novobaroško rozvinulo, v souladu s přesvědčením Vojtěcha Volavky o tom, že barokní tradice z českého umění nikdy nevyznamenala a existovala ve formě spodních proudů až do nástupu moderny. Tímto prismaťem autorka hodnotí četné projevy sochařů klasicistního období, umění bratřů Maxů, Václava Levého a Josefa Václava Myslbeka a z druhého konce zmíněné řady si všímá barokní tradice u Františka Bílka. Jak prozrazuje už název samotné kapitoly, základními proměnnými této recepce byly monumentalita, realismus a exprese a jejich hlavními zprostředkovateli pro sochaře 19. století byli Ferdinand Maxmilián Brokoff a Matyáš Bernard Braun.

V další kapitole se autorka věnuje pozici novobarošského sochařství v rámci stylových módů v soudobé architektuře, tj. jeho postavení a vývoje mezi novorenesancí a secesí. Na modelových příkladech pražských staveb jednak ukazuje prolínání těchto módů a jednak charakterizuje využití novobarošských principů v dekoru těchto staveb, přičemž za dekorátéra, nejlépe obdařeného schopností pracovat oběma těmito způsoby považuje Celdu Kloučka. Z hlediska použité literatury by byl v práci vhodné reflektovat diplomovou práci Jany Teichmanové na FF UK, Osobnost Celdy Kloučka a jeho dílo (2007), která se v souvislosti s Kloučkovým dílem věnuje i problematice stylu.

Šestá kapitola se zabývá českým novobarošským sochařstvím v devadesátých letech 19. století, kdy došlo k jeho nejvýraznějšímu a nejčastějšímu uplatnění a tvořilo tak jistý do určité míry časově vymezitelný styl, byť v této podobě mělo, jak je v práci vícekrát zmíněno, poměrně krátké trvání, neboť bylo záhy nahrazováno novějšími stylovými proudy. Pro genezi novobaroška v českém sochařství měla významný vliv tvorba Josefa Václava Myslbeka, kterou v tomto ohledu autorka zkoumá a zároveň si je vědoma toho, že Myslbek se vlastního novobarošského proudu v podstatě nezúčastnil. Vlastní novobarošské sochařství je následně charakterizováno nejprve oblastí architektonického dekoru, dále u volného sochařství, pomníkové tvorby, funerální plastiky a nakonec nerealizovaných projektů. Autorka v této charakteristice předkládá relevantní jména, realizace a projekty. Při hodnocení novobarošského projevu v architektuře neopomíná ani bohatou ikonografií výzdobných programů. V tomto ohledu považuji za pěkný postřeh, že zvláště české prostředí jimi bylo prorostlé.

K šesté kapitole předkládám několik věcných poznámek: v oblasti architektonické tvorby autorka průběžně odkazuje na prvky, tvořící spojující momenty mezi vlastní barokní tvorbou a novobarošským projevem (zejm. figury orlů, atlantů a putti), u nichž správně vidí zjevné navazování na domácí barokní tradici. Ke zvážení nabízím otázku, zda novobarošské využívání prvků formálního a námětového aparátu tohoto typu mohlo být ve své době podpořeno i z jiných stran, než právě domácí historickou tradicí. K vlastnímu rejstříku forem, odvozených od barokních prvků bych rád poznamenal, že se domnívám, že důležitou roli hrál v tomto ohledu také barokní maskaron, jehož často zastoupená podoba na pražských domech z 18. století velmi pravděpodobně přímo ovlivnila výrazový rejstřík maskaronů v pražském architektonickém dekoru přelomu 19. a 20. století, byť často již v secesním kontextu. Ke konkrétním realizacím, které jsou v práci zmiňovány, bych připojil úpravu kostela sv. Mikuláše na Starém Městě, která s sebou na základě sochařské soutěže přinesla obohacení jeho východního průčelí o sochu sv. Mikuláše podle modelu Bedřicha Šimonovského (kol. 1905), která je jednou z nejmonumentálnějších soch v pražské architektuře, u nichž lze mluvit o novobarošském stylové poloze. K problematice pomníkové tvorby předkládám otázku, zda je z hlediska

daného tématu relevantním problémem také formální a výrazová stránka Husových pomníků od Ladislava Šalouna.

V závěrečné kapitole autorka hodnotí význam novobaročka pro sochařství 19. a 20. století, a to nejprve v kontextu srovnání zahraničních a domácích novobaročnických tendencí. Při této příležitosti charakterizuje důležité oblasti novobaročnického sochařství v Evropě a jejich motivace (sochařství v období druhého císařství ve Francii, pomníkové sochařství Vídně v éře Ringstraße) a na tomto základě předkládá individuální charakteristiku novobaročka v sochařství v českém prostředí. Součástí kapitoly je také objasnění souvislostí českého moderního sochařství s novobaročkem a exkurs do národnostně a politicky motivovaných novobaročnických tendencí třicátých a čtyřicátých let 20. století.

Domnívám se, že disertační práce přináší řadu postřehů a komplexně se zabývá dosud málo zkoumaným tématem, důležitým zejména pro české umění 19. a raného 20. století.

Práce Marty Bezouškové splňuje požadavky standardně kladené na disertační práce a považuji ji za kvalitní a přínosnou. Práci doporučuji k obhajobě a navrhuji klasifikaci „prospěla“.

Petr Šámal

V Praze 8. 2. 2019