

Jana CERMANOVÁ: *Pražské sochařské výstavy 1898-1916. Příspěvek k problematice galerijní prezentace sochy. Disertační práce. Ústav hospodářských a sociálních dějin FF UK, Praha 2013, 273 strany.*

Posudek oponentky:

Předkládaná disertace je výsledkem šťastné souhry autorčina badatelského zájmu, její profese a místa, které obojí spojuje: Hořic v Podkrkonoší s jejich sochařskou tradicí, dispozicemi a galerií. Několikaletá spojitost s těmito komponenty, zažitá znalost jejich kulturně historických kontextů a v neposlední řadě sdílená „fascinace sochou“ (s. 1) jsou pevným základem promyšlené koncepce práce. Její půdorys vytyčují tři hlavní oddíly soustředěné na představení a analýzu výstavních aranžmá tří uměleckých sdružení – Krasoumné jednoty, Mánesa a Skupiny výtvarných umělců. Chronologie jejich vstupů do pražského výstavního prostoru vymezuje sledované období a zároveň autorce slouží jako zrcadlo proměn výstavní estetiky. Vnitřní členění každého oddílu rámcově respektuje takto stanovený vzorec, především však dává prostor výkladu komponentů specifických pro jednotlivá sdružení i období. Operativnost či pružnost takového postupu umožňuje podat vyčerpávající kulturně historický obraz při zachování dynamiky jeho vnitřních proměn a postupů, aniž by se narušila jednota celku práce.

Krasoumnou jednotu jako organizátorku „největší a nejvýznamnější“ výroční výtvarné přehlídky v Praze (s. 20) autorčina optika nejprve nahlíží z hlediska recenzi a návštěvnické úspěšnosti (ruská jména v českém prostředí nebývá zvykem transkribovat anglicky, viz oblíbený realista Vasilij Vasiljevič Vereščagin). Do případné odmítavé kritiky se na konci 19. století v první řadě promítala žárlivě střežená česko – německá proporce. Souvisejícímu tématu je posléze věnována zvláštní kapitola Čeští Němci na výstavách v Rudolfinu (s. 56-63), z níž mimo jiné vyplývá, že hlavním úskalím české recepce německé tvorby byla tematizovaná a monumentalizovaná starogermánská minulost. Dobové výhrady k vlastním instalacím (nekonceptnost, zastaralý způsob aranžmá) autorka interpretuje jako tradiční střet s modernisty. Emocionální náboj jimi odmítaných („opovrhovaných“ je snad přece jenom příliš silné slovo; s. 21) výročních výstav v rudolfinské galerii prozrazují memoárové glosy, další z autorčiných pramenů vedle katalogů a dobových periodik, i když v případě V. V. Štecha jde spíše o poctivě popsaný raný dojem než o odborníkovo „přiznání“ tolerance. Ta je vyjádřena zejména konstatováním, že kritika ze strany samotných umělců nebránila jejich vlastní účasti v „salonních instalacích“ v Rudolfinu. Tento typ instalace, vychází pro autorčin záměr sledovat vývoj prezentace sochy, je názorně vyložen a dokládá jej promyšlená volba obrazové přílohy – od ukázky půdorysu přes záběry rozmístění soch z různých úhlů až po sofa

pro návštěvníky. Dokonalá volba obrazových příloh tvořících s textem harmonický celek je velkou předností celé práce.

Z vstupních částí prvního tematického oddílu autorka logicky vyvozuje nárůst prestiže sochařství jako umělecké disciplíny. Výsledkem analýzy autorského zastoupení podle katalogů výstav Krasoumné jednoty je generační přehled tvůrců v kontextech uměleckých školení či zakázkové praxe. Jde sice pouze o pomocnou část pojednávaného výkladu, nicméně některé užité pojmy mohly být uvedeny podrobněji („pomníková horečka“, s. 28). Podobně výraz „jakýsi eklektický proud“ (s. 30) má výpovědní hodnotu pouze orientační. V přehledce jednotlivých vystavujících sochařů – významové těžiště prvního oddílu – se jednak dostávají ke slovu archivní prameny (Bohumil Kafka, Jan Kalvoda; Archiv Národní galerie), jednak se profiluje nová struktura dílčích kapitol. Možnosti použitých pramenů opět ovlivňují variabilitu základního schématu: tvůrčí typ – výstava – instalace – ohlas. V případě výstavy Bohuslava Schnircha jde o jeho „obraz v soudobém tisku“, zastoupený mimo jiné referátem K. B. Mádla, z něhož jiná kapitola odvozuje také „problémy soudobého sochařství“ (s. 38): zejména závislost sochařství na oficiálních zakázkách a z toho vyplývající nedostatek svobodného tvořivého prostoru. Analogicky strukturovanou kapitolu o výstavní účasti Bohumila Kafky zase prameny dovolily uzavřít analýzou prodejnosti jeho děl. První oddíl svým způsobem pointuje kapitola o Cizincích na výstavách Krasoumné jednoty (s. 63-79), protože poměrně pestrá národnostní škála se jmény známými i s méně známými nositeli progresivních tendencí byla pro pražské publikum přitažlivá. Autorka neopomíná ani pohled na strukturu návštěvníků a vedle uměleckého aspektu klade i aspekt sociální.

Prostřední oddíl věnovaný Mánesu byl předznamenán již v předchozí části (viz „prototyp mladého Mánesáka“ v B. Kafkovi; s. 42). Vzhledem k významu spolku jako nositeli sledovaných proměn uměleckého výstavnictví reflektujících novou výstavní estetiku i profesionalizaci jde o oddíl nejrozsáhlejší. Teprve v jeho rámci autorka mohla plně realizovat také svou profesní zkušenost v mapování prostoru, vztahových souvislostí objektů, světla atd. Vedle umístění plastiky v městském (a nejen pražském) prostoru jistě zaujme výklad atraktivního tématu plastiky v interiéru. Novou estetiku dotváří i „objevení“ barvy; socha se stává objektem fotografie, včetně umělecké, nároky jejího vidění v nových souvislostech inspirují nové polohy kritiky a samozřejmě přitahují i teoretický zájem. Také tento oddíl (s. 82-201) po výkladu českých sochařů uzavírá pasáž o Zahraničních sochařích na výstavách spolku Mánes. K zajímavým postřehům o vzájemné recepci domácího a zahraničního sochařství patří Bourdellovo „uchvácení originalitou“ díla chýnovského Františka Bílka (s. 138; bohužel není uveden zdroj).

Třetí tematický celek je věnován Skupině výtvarných umělců (s. 210-242). Jeho členění má tentokrát jiný charakter, další fázi v pohledu na sochu reprezentuje Otto Gutfreund, představený v textu rovněž v roli „spojujícího článku“ (s. 211) názorových roztržek pražského uměleckého světa. Umělecký vývoj Bourdellova žáka se dále promítá do kapitol o prvních výstavách Skupiny. Autorčino sympatické předznamenání: „A Gutfreund se chystal zajít ještě mnohem dál“ (s. 216) je posléze ilustrováno na jeho vkladu českému kubismu. Nástup avantgardního umění reprezentovaného skupinou je na jedné straně doprovázen účastí na zahraničních výstavách, na straně druhé má na domácí půdě nekompromisní kritiky nevybíravých soudů. Eufemistický pojem „bezradnost“ (s. 233) pro recepci českého publika platil i pro mnohý kritický názor odborníka.

Na zrychlený tok výkladu této části, daný v podstatě chronologicky výčtovou posloupností, navazuje přiblížení sochařského ateliéru. Jeho možnosti představuje již část názvu v otázce „dílna, byt nebo soukromá galerie?“ (s. 235) Odpověď na ni se skládá z konkrétních příkladů (v souvislosti s Bílkovou pražskou vilou snad bylo možno připomenout i jeho chýnovský dům) uzavřených Stanislavem Suchardou a jeho výstavou in memoriam v roce 1916 (s. 239). Protože v něm autorka nalézá „pomyslný svorník starého a nového umění“, ilustruje plastiku osvobozenou od galerijního sálu a v konfrontaci monumentální i komorní sochy umístěnou do přírodního kontextu. V tomto smyslu se stává předznamenáním sochy pro 20. století.

Po obsáhlé rekapitulaci tématu v Závěru disertace se autorka osvobodí rovněž a v sympatické závěrečné pasáži (s.248-249) prezentuje svůj osobní přístup k prezentaci sochy jako kurátorka výstav, která umí „naslouchat soše“, která vnímá modifikace atmosféry její instalace a slyší jejich rytmus. Toto prožité pouto s tématem autorce umožnilo porozumět vnitřním pohnutkám prezentovaných tvůrců a dodávalo přesvědčivost celkové koncepci jejího kulturně historického výkladu.

Disertační práci Mgr. Jany Cermanové považují za zdařilý a v mnoha ohledech originální příspěvek ke studiu českých kulturních dějin umělecky tak inspirativního přelomu 19. a 20. století. K drobným výhradám kromě již zmíněné citační úspornosti patří i poněkud netradiční organizace Seznamu použité literatury a pramenů. To však nic nemění na skutečnosti, že disertace je cennou a obohacující monografií. Jednoznačně ji doporučuji k obhajobě.