

Hodnocení vedoucího práce

Jana Cermanová, Pražské sochařské výstavy 1898 – 1916. Příspěvek k problematice galerijní prezentace sochy. Dizertační práce. UK FF, Ústav hospodářských a sociálních dějin 2013, 273 s. včetně obrazových příloh v textu.

Své téma Jana Cermanová sleduje se sympatickou koncentrací již od dob své diplomové práce (DP), kterou v Ústavu hospodářských a sociálních dějin úspěšně obhájila r. 2005. Soustředila se přitom na zdánlivě regionální téma Galerie plastik (1908) a C. k. odborné školy sochařské a kamenické (1884) v podkrkonošských Hořicích. Předchozí citové zaujetí vane i z řady pasáží jejího dizertačního textu, který je ve srovnání s DP mnohem ambicióznější. Tato emocionalita je provázena hlubokým, rozsáhlým a nepochybně i systematickým bádáním ve zvolené problematice. Autorčina dizertace tématicky vychází z analýzy tvůrčího potenciálu sochařské generace Myslbekových žáků, sdružených od r. 1887 ve Spolku výtvarných umělců (SVU) Mánes a vzrůstající role sochy v kulturní reprezentaci české národní společnosti. Akcentuje též význam dobových diskurzů a praktik zabývající se otázkou, jak skulptury prezentovat v uzavřeném, případně i otevřeném, prostoru. Tomu napomáhaly koncepty *amor vacui*, mobilního systému vnitřní architektury a tzv. Gesamtkunstwerku. V úvahu je rovněž vzato názorové profilování české kunsthistorické publicistiky (F. X. Šalda ad.) i zainteresovaného výstavního publika.

Zvláštním námětem se pro kolegyni Cermanovou staly výstavy francouzských umělců v Praze. Pracuje přitom s řadou pramenů včetně těch archivních; bedlivě si všímá též fotografického zachycení soch na výstavách a ojediněle i v exteriérech. Její bilance odborné literatury má své těžiště v české produkci (s. 14 – 18); ve vlastním textu jsou odkazy na zahraniční literaturu častější. Koncepty *amor vacui* – tedy lásky k prázdnému, resp. střízlivě zaplněnému prostoru – a mobilního systému vnitřní architektury vstupují do textu dizertace povětšinou v souvislosti se zásadami Gesamtkunstwerku. Tvůrci vídeňské secese jím rozuměli ve smyslu své ideje prostoru (Raumidee) uspořádání vystavovaných předmětů podle posloupnosti a souvztažnosti. U nás ovlivnili především ranou tvorbu architekta Jana Kotěry, který své řešení expozice Rodinovy výstavy pořádané v Praze Mánesem (1902) provedl s důrazem na její vzdušnost a střízlivost. Navíc ji doplnil interiérovou zelení. Podobně postupoval v architektonickém pojetí pražské vily s ateliérem Stanislava Suchardy, již si nechal postavit potom, co r. 1901 vyhrál soutěž na realizaci monumentálního pražského pomníku Františka Palackého (s. 120 a 238 an.). Právě toto dílo i s jeho areálem podrobil však Šalda sžiravé kritice ve své stati o pomníkovém moru (1929). V obojím viděl totiž pobídku k pěstování maloměšťáckého nevkusu fiktivní slečny Slepíčkové. Zejména mu pak vadila jak

„bez tvarost“ sochařského provedení protagonisty, tak i prostorová uzavřenost monumentu, jež v urbanizovaném prostředí omezuje občanskou touhu po svobodě, kterou stavěl výše než „uzurpační“ nacionální symboliku.

Kolegyně Cermanová se však soustřeďuje na dobu předchozí. Svoje téma pojednala v širokém kontextu v kapitolách o Krasoumné jednotě (1835), SVU Mánes a Skupině výtvarných umělců (Otto Gutfreund, Jan Gočár, Otakar Novotný, bratři Čapkové, Emil Filla ad.), jež uspořádala svou první výstavu r. 1911. Konstatuje, že ve sledované době narůstala paralelnost působení těchto uměleckých spolků v pražském prostředí. V závěru své dizertace shrnuje (s. 243 – 249), že pro Krasoumnou jednotu byly charakteristické pravidelné velikonoční výstavy, pořádané od r. 1885 v nové budově Rudolfiny.¹ Důraz v ní byl kladen na množství vystavovaných děl a národnostní utrakvismus; v zásadě však šlo o diletantismus v expozičním aranžmá. Progresivní prvky výstavní praxe ve smyslu principů vzdušnosti, osvětlení expozic horním světlem, střízlivosti, dostatečného prostoru pro „vyznění“ uměleckého artefaktu a zásady „méně znamená více“ (viz zvl. architekt Otakar Novotný, s. 120 an., 129, 158, 194 an., aj.) spatřuje ve výstavách k secesi tíhnoucího Mánesa a Skupiny výtvarných umělců směřující ke kubismu. Konstatuje přitom modernistické posuny ve vkusu českých výtvarných umělců a jejich schopnost inspirovat se francouzskými vzory.

V závěru dizertace poněkud postrádám autorčin názor na vztah sledovaných spolků k pražské Umělecké besedě (1863), jakožto projevu nové sociability v českém národním prostředí ústavní doby. Beseda totiž vstupuje do jejího textu jen epizodicky (viz např. s. 20 a 213). Výrazněji je to jen v souvislosti s výchozím podnětem k uspořádání výstavy (1902) in memoriam sochaři Bohuslavu Schnirchovi Krasoumnou jednotou (s. 35).² Předpokládám, že Jana Cermanová se bude svému tématu věnovat i nadále. Pro tento případ bych doporučoval, aby se více soustředila na otázku publika nejen ve smyslu kritických ohlasů výstav v tisku, nýbrž i na to, do jaké míry byl trh s uměleckými předměty schopen přijmout různé modernistické směry, resp., jak lze charakterizovat skupinu tehdejších soukromých investorů do výtvarného umění. Konstatuji, že napsala kvalitní dizertační práci, kterou rád doporučuji k úspěšné obhajobě.

Praha 28. 5. 2013

Prof. PhDr. Jiří Štaif, CSc.

¹ Před první světovou válkou šlo i o Obecní dům.

² Schnirch byl totiž dlouholetým předsedou výtvarného odboru Umělecké besedy, jež však nedisponovala vlastními výstavními prostory. Jeho posmrtná výstava byla uspořádána v Rudolfinu.

