

ČESKÉ NOVOBAROKNÍ SOCHAŘSTVÍ

**Jeden z historizujících
stylů 19. století,
nebo předstupeň
na cestě k modernosti?**

Martina Bezoušková

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Bezoušková, Martina

České novobaroční sochařství : jeden z historizujících stylů 19. století, nebo předstupeň na cestě k modernosti? / Martina Bezoušková. – Vydání první. – Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2021. – 1 online zdroj. – (Mnemosyne ; 25. svazek)

Anglické resumé

Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-7671-023-8 (online ; pdf)

* 730(437.3) * 7.035.4 * (437.3) * (048.8)

- 19.-20. století

- české sochařství - 19.-20. století

- novobaročno - Česko

- monografie

73 - Sochařství, keramika, porcelán, umělecké zpracování kovů [21]

Recenzovali

Mgr. Petr Šámal, Ph.D.

prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

© Martina Bezoušková, 2021

© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2021

Všechna práva vyhrazena

ISBN 978-80-7671-022-1 (print)

ISBN 978-80-7671-023-8 (online : pdf)

Obsah

K pojetí novobaroaka	7
I. Rehabilitace baroka na základě teoretického úsilí	12
Teoretická a literární recepce baroka v českém prostředí	18
II. Ideové a společensko-kulturní předpoklady vzniku a šíření novobaroaka v Čechách	23
Vzorníky a jejich využití v okruhu Uměleckoprůmyslové školy (Celda Klouček a Friedrich Ohmann)	24
Kulturní podniky devadesátých let 19. století	30
Nacionální pojetí baroka	33
Projekt asanace a pojem malebnosti	35
III. Brokoff a Braun – monumentalita, realismus a exprese. Tři základní proměnné českého sochařství	41
Objemová monumentalita a realismus Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa	44
Expresivita Matyáše Bernarda Brauna	48
František Bílek jako „opozdilý potomek Brauna a Brokoffa“	53
IV. Novorenesanční, novobaroakní a secesní ornament	55
Cesta k novobaroaknímu ornamentu v pojetí Celdy Kloučka	56
V. Novobaroakní proud v sochařství devadesátých let 19. století	63
Eklektický přístup Josefa Václava Myslbeka	63
Otázka rysů novobaroakního sochařství a jejich aplikace	67
Dekorativní sochařství	69
Volná plastika a výstavy Krasoumné jednoty	78
Pomníky a jejich nerealizované návrhy	87
Soutěžní projekty	91
Funerální plastika	94

VI. Vývojový potenciál baroka? Význam novobarokních tendencí pro 19. a 20. století	97
Typus barokního portrétu v sochařských transformacích	102
Barokizující vlna třicátých let 20. století	105
Závěr	110
Seznam zkratk častěji citované literatury a institucí	114
Výběrová bibliografie	115
Obrazová příloha	135
Seznam vyobrazení	215
Rejstřík sochařů, dekoratérů, architektů a malířů	225
Resumé/Summary	228

K pojetí novobaroka

Ačkoliv novobaroko bylo v rámci vývoje českého sochařství jen krátkou epizodou, poznamenalo hlouběji generaci devadesátých let 19. století, jež se formálně odpoutávala od myslbekovského akademismu. V tomto uměleckém odvětví se novobaroko stalo aktuální reakcí na změnu estetického vkusu doby, v níž se nacionálně motivovaný zájem obracel k pochopení a docenění minulých epoch. Tvarově bohaté a vědecky dosud nezpracované baroko bylo rehabilitováno jako součást národního programu nejen v Čechách, ale i v jiných evropských zemích, především v Rakousku a Francii. Vzhledem k této geografické specifikaci je v současné době novobaroko zkoumáno nejen pro svůj historizující formát, ale především jako fenomén západního ratia. Od názoru Jacoba Burckhardta či Georga Dehia, že každý sloh západoevropské umělecké oblasti probíhá vývojově od klasičnosti k baroku, vedla jen krátká cesta k abstraktnímu systému baroka jako navracejícího se refrénu dějin umění Heinricha Wölfflina. Výklad Wölfflinova „barokního principu“ v rámci západoevropského formátu rozvedli především američtí badatelé Gregg Lambert a William Egginton, postulující tento sloh do role programového leitmotivu západní kultury, překračujícího časové hranice až do vizuální kultury 20. století.

Novobaroko jako kulturní fenomén současnosti

Revidování novobaroka, k němuž v posledních letech dochází na poli dějin umění a vizuální kultury, ukazuje interpretační atraktivitu tohoto pojmu. Současní američtí autoři Omar Calabrese, Gregg Lambert či William Egginton spatřují v novobaroku začátek kulturního fenoménu, jenž navazuje na repetitivní problém baroknosti. K takovému myšlenkovému směřování přispělo především dílo filozofa Michela Foucaulta, jenž se zabýval momenty zlomů. Na obraze *Las Meninas* (1656) od španělského barokního malíře Diega Velázqueze ocenil nový typ prostorového znázornění. Funkce „prázdného prostoru“, fiktivního významového středu – zrcadlového odrazu, který nenáleží k „realitě“ plátna, se stává novou reprezentací

znázornění, typickou pro zlom, jímž se baroko odlišuje od starších epoch. Existence významového a perspektivního středu jej zavedla také k dalším úvahám o barokních iluzích, které se v očích současných teoretiků stávají zároveň klíčovým atributem postmoderního novobaroaka. Foucaultův způsob uvažování nad výměnou rolí mezi divákem a znázorněným subjektem naznačil nové pojetí vizuální strategie, která překračuje časové i geografické hranice. Z podobné premisy vzešly názory současné teoretičky Angely Ndalianisové, pro niž novobaroako spojuje vizuální podněty s textualitou a aktivní účastí obecnstva, což lze v určitých ohledech shledat jako analogické k barokní formě. Podle Ndalianisové je v dnešní době novobaroakní dynamismus vyjádřen odlišnými způsoby, než tomu bylo v 17. století, nicméně strategie smyslového zážitku – jehož cílem je zapůsobit na diváka – zůstává nezměněna. Struktura působení, které neakceptuje žádné limity a rámce, je napříč epochami identická, mění se pouze „modus operandi“, kdy byla barokní opulentní výzdoba v postmoderních teoriích vyměněna za masová média, moderní technologie a interkulturní vazby.¹

Nastíněné vnímání novobaroaka, jehož forma nemusí být spojována pouze s historizujícím závěrem 19. století, ale může být obsahově i časově pojímána daleko širším způsobem, podává zajímavý rámec vymezení novobaroakní problematiky.² Ať se zamýšlíme nad evropským historizujícím slohem 19. století nebo novobaroako interpretujeme volněji, docházíme vždy ke stejnému základnímu problému. Je novobaroako nutným vyústěním barokních tendencí a vyznačuje se prvkem návratu, nebo zastupuje samostatný kulturní fenomén vzešlý z aktuálních potřeb společnosti?

Geografické vymezení novobaroakního západního ratia v tomto ohledu nefunguje, postihuje pouze jeho dílčí část a v kontextu českého prostředí by se aplikace této teorie stala poněkud umělým pře-

1 Autorka uvádí jako příklad Time Square v NYC, a to jak po stránce vizuální, tak strukturální, viz Ndalianis 2008, s. 267. Srov. s Klein 2004.

2 Po roce 2000 vznikaly i výstavní projekty, které ukazují, že novobaroako je stále 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.

mostěním se snahou o návaznost na práce teoretiků druhé poloviny 19. století. Pro pochopení funkce a významu českého novobaroka je zapotřebí začít historicko-metodologickým přehledem problematického vnímání baroka od momentu, kdy začalo být všeobecně přijímáno jako umělecky hodnotný sloh. Proces rehabilitace, který probíhal pozvolna, byl určován nejen hospodářským a kulturním směřováním Evropy druhé poloviny 19. století, ale především otázkou národní identity, související s otázkou tradice a vhodnosti jejího následování. Charakterizování českého novobarokního sochařství přelomu století závisí na lokálních specifikách. Je především nezbytné rozklíčovat zdejší komplexní kulturně-společenský základ, vedoucí k porozumění, jakým způsobem se generace devadesátých let vztahovala k baroknímu umění.

Novobaroko a sochařská generace devadesátých let 19. století

Snaha o vytvoření reprezentativního českého programu zvyšovala zájem o domácí umění. Pochopením tvůrčích zásad baroka objevili čeští sochaři stýlotvorné principy, oživující původní modelérské praktiky, stejně jako technické znalosti. Ideová návaznost na řemeslnou tradici zároveň pomáhala ratifikovat vlastní obor. Sochaři 19. století se dennodenně konfrontovali s problémem tvůrčího uznání a akvizičními neúspěchy. Stavební boom pražské asanace a rozvoj národně-společenského uvědomění zvýšil poptávku po realizacích pro veřejný prostor. Druhá vlna pomníkových soutěží se stala na přelomu století hnacím motorem sochařského odvětví, hledajícího své oborové postavení i stylový výraz. Souběžně probíhající kosmopolitní směřování ovšem vedlo k přehodnocení významu lokální produkce a novobaroko bylo záhy pro svá historizující rezidua zkritizováno. V dobovém zápasu mezi historismem a modernou zastupovalo novobaroko konzervativní vývojovou složku, z tehdejšího pohledu asociovanou spíše s tématem národnosti než s otázkou stylového směřování. V diskontinuitě tendencí závěru 19. století se však novobaroku podařilo najít výrazovou polohu, obohacující dosavadní znalosti českého sochařství. Objevení jakéhosi „barokního principu“ (nikoliv ve smyslu wölfflinovského refrénu, ale ve smyslu

vývojového potenciálu), vybízelo několik po sobě jdoucích sochařských generací k formálním i ideovým návaznostem. Tento přístup nebyl projevem „spodního proudu českého sochařství“, v duchu teorie Vojtěcha Volavky,³ nýbrž stylovým ukazatelem, k němuž se české sochařství etapově uchylovalo dle aktuálních společenskoo-kulturních podmínek. Novobaroko v českém sochařství prostupuje (jako jedna z cest hledání modernosti) tvorbou mnohých autorů (Q. Kocián, J. Strachovský, V. Amort, G. Zoula, S. Sucharda aj.).

Baroko vs. novobaroko

Se vzrůstajícím doceněním barokního umění se zvyšovalo napětí mezi hodnocením umění 17. a 18. století a jeho historizující reflexí. Baroko se v očích teoretiků i výtvarných kritiků stalo korektivem, jakýmsi hodnotícím kritériem kvality, navracející sochaře zpět k živoucí výrazové poloze. Rozšiřující se propast mezi „čistou“ a historizující podobou jednoznačně prohloubil projekt pražské asanace. Novobarokní památky se měly stát kompromisní náhradou za původní stavby, které byly v rámci urbanistických změn zbourány. Řešení však vedlo k polarizaci konfliktu, kdy jednak došlo k ocenění dříve hanobeného baroka, jednak se zvedla vlna kritiky vůči pseudoslohům. Už v začátcích asanace vydal vlastenecky cítící architekt Jan Zeyer kompendium *Baroc a rococo* (1895), aby pro čtenáře zachoval mizející barokní památky alespoň na papíře. Podobně smýšlel také architekt Rudolf Kříženecký, když věnoval úvodní slovo svého spisu ódě na nadčasovou kvalitu barokních staveb, z nichž mají soudobí architekti čerpat poučení.⁴ Pod vlivem vydávaných kompendií, sumarizujících motivy ryzího baroka, začaly historizující slohy v očích kritiků ztrácet na stylové atraktivitě. Situaci nepomáhala ani multiplikace a prefabrikace výzdobných prvků, k nimž se ve stavebnictví přistupovalo z časových a finančních důvodů pro udržení konkurenceschopnosti mezi stavitelskými a dekoratér-

³ Volavka 1948, s. 44, 45.

⁴ Kříženecký 1899.

skými firmami v době stavebního boomu.⁵ Odvětví dekorativního sochařství na přelomu století tak oscillovalo nejen mezi stylovými otázkami, ale čelilo mnohem drastičtější diskusi o obrodě řemeslné tradice, která zákonitě zintenzivněla s rozmachem památkové péče. Při rekonstrukci barokních staveb, kdy často docházelo k doplnění fasády novými realizacemi, se novobaroko rychle stávalo synonymem repetitivní reakce, postrádající výraznější estetické i řemeslné kvality. Novobaroko tak ztratilo na atraktivitě ve prospěch svého předobrazu. Pochopení stylově-estetické úlohy baroka však jednoznačně povede k přehodnocení názoru na funkci novobaroka v českém sochařství 19. století, respektive k rozdělení jeho hodnocení na historizující a stylotvornou fázi. Aby bylo možné ukázat všechny jeho roviny, jsou součástí této knihy také modelové příklady, otvírající dostatečný průhled do stylového vrstvení a ideového základu českého novobaroka a zároveň dokládající jeho nelehké postavení (a ještě těžší hodnocení) v rámci stylové diskontinuity závěru 19. století.

5 K tématu viz Prahel – Šámal 2012, s. 18; Šámal 2019, s. 44–59.

I. Rehabilitace baroka na základě teoretického úsilí

Proces rehabilitace baroka, který byl tak důležitý pro rozmach novobarokních tendencí, probíhal pozvolna. Ještě v roce 1924 Benedetto Croce poznamenal: „Umění není nikdy barokní a baroko není nikdy uměním.“⁶ Jeho myšlenka byla přitom sepsána v době, kdy si Evropa prošla historizující fází. Sloh však stále čekal na svou vědeckou instrumentalizaci a nábožensko-politické etablování. Byť se o jeho teoretické „pochopení“ snažilo mnoho historiků umění, baroko bylo považováno za „zdivočelou renesanci“, jejíž forma postrádá klasicistní řád. Z pohledu 19. století sloh nedosahoval ani smyslového nadhledu romantismu, ani společenského uvědomění realismu.⁷ V první polovině 19. století profesor Franz Kugler kritizoval fantaskní svévoli barokních architektů, kteří se nemohli vymanit z ducha doby v hegelovském pojetí, ale údajně se jednalo o jeho zvrácenou část.⁸ Rehabilitaci baroka pomohly teoretické úvahy objevující se v průběhu druhé poloviny 19. století. Již švýcarský historik Jacob Burckhardt, vyjadřující se neustále o nespoutaném barokním dialektu, otevřel jednoduchým stylovým dělením cestu k uznání barokních kvalit. V dějinách architektury rozlišil styl organický (vyskytující se zejména v řecké antice, v severofrancouzské klasičtější gotice i v baroku) a styl prostorový, který v jeho pojetí znamená odezňování (zastoupený románským, italsko-gotickým a renesančním slohem). Burckhardtovo rozdělení, byť subjektivně založené na geografických stylových odlišnostech a aplikované pouze v rámci architektury, označilo baroko jako organickou, a tudíž vývoje schopnou tendenci.⁹

6 „Art is never baroque, and Baroque is never art“ (citace in: Hassold 1946, s. 4).

7 V roce 1857 si malíř Eugène Delacroix poznamenal do svého deníku, že barokní umění má skvělé hodnoty, které chybí klasičtějšímu umění antickému (srov. Delacroix 1896, 254 f.).

8 Viz Kugler 1842.

9 Burckhardtovy myšlenky sdílel později Georg Dehio, který též naznačil, že každý sloh západoevropské umělecké oblasti probíhá vývojově od klasičnosti k baroku a ukazoval přitom na rozdíl mezi vrcholnou a pozdní gotikou, jejíž vývoj spěje k jakési „baroknosti“.

Negativní vnímání se podařilo prolomit až ve druhé polovině 19. století. Již v roce 1883 se anonymní recenzent publikace Georga Niemanna o vídeňské architektuře osmělil baroko, i přes „všechny poklesky a hříchy proti zdravému vkusu“, doporučit ke studiu a možnému následování.¹⁰ Ideově podloženější uznání baroka vzešlo z pera německého historika architektury Corneliuse Gurlitta, jenž v roce 1887 vydal knihu *Geschichte des Barockstiles in Italien* (1887), osvětlující barokní úkaz v architektuře jako zákonitou opozitní reakci na přílišné prosazování palladianismu v prostředí pařížské Akademie, která diktovala dobový vkus.¹¹ Aby Gurlitt podpořil svou teorii, definoval baroko jako sloh vycházející z antikizujícího tvarosloví, jehož forma byla architektem vědomě upravována.¹² V roce 1889 následovalo vydání knihy *Geschichte des Barockstiles und des Rocco in Deutschland*, v níž se však autor nedokázal zbavit estetického šovinismu. Tvrdil, že tvůrci podílející se na vzniku principů barokní architektury byli pouze německého původu. A tak gotizující baroko Santiniho považoval za jednoznačnou manifestaci německých uměleckých kořenů v Čechách. Ani jedna z Gurlittových knih se nevěnovala vyličení vývojového potenciálu baroka, jejich obsah čtenáře pouze přehledně seznamoval s tvorbou barokních architektů.

K rehabilitaci středoevropského baroka přispěly ideologické teorie rakouského historika umění Alberta Ilga. Ten ve svém díle *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel* (1880) vyzdvihl baroko pro jeho nábožensko-politický obsah.¹³ Znovuvyužití barokních vzorů mělo v Ilgových očích oživit ony zářné časy habsburské dynastie a vyzdvihnout sílu rakouské tradice jakožto protiváhy prosazující se německé renesance, českých veřejných sbírek na stavbu Národního divadla i vznikajícího sepětí středoevropských zemí s uměním Francie. Jeho vyhocené nacionální myšlenky měly jednoznačně ráz

10 „I kdybychom naprosto zatratili všechny libovolné a bezcharakterní výstřelky této architektury, všechny poklesky a hříchy proti zdravému vkusu dnešnímu, zbydou přednosti, jimiž architektura našich dnů ne vždy se může honositi“ (nn., „Barok-Bauten Wiens“ /rec./, *ZSAI* XVIII, 1883, č. 2., s. 141; citace v původním znění).

11 Vybíral 2013, s. 39.

12 Ibidem.

13 Ilg 1880. Publikace byla v českém jazyce vydána s názvem *Budoucnost barokního stylu* pod pseudonymem Bernini ml.

manifestu, reagujícího na pohasínající slávu Habsburků a probuzení národních škol.

Gurlittovy i Ilgovy teorie sice tvořily vhodný základ k uznání barokních hodnot v rámci středoevropského kontextu, pro české prostředí ovšem představovaly příliš nacionálně orientovanou dikci, upírající invenci umění české proveniencí. Z toho důvodu se čeští teoretici mohli při rehabilitování zdejšího baroka opřít spíše o abstraktní systém Heinricha Wölfflina, jenž se zabýval vystižením stylových principů. V rámci svých spisů Wölfflin poukázal na proměnu estetického vkusu doby a vytyčil moment přerodu mezi doznívající manýristickou tradicí a vznikajícím barokem, čímž stanovil jeho základní rysy – malířskost, atektoničnost, malebnost, dekorativní nadbytek, „impresionistickou“ ornamentiku a otevřenou naturalistickou formu, pohyb i mohutnost. Snahou o charakterizování baroka se vyznačuje již jeho disertace o psychologii architektury s názvem *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886). Svou teorii Wölfflin dále rozpracoval v habilitačním spisu *Renaissance und Barock* (1888), v němž popsal zrod barokního principu, který nesouvisí výlučně s uměním 17. a 18. století, jako „přechod od přísnosti k ,volnosti a malířskosti“, od zformovaného k beztvaremu“.¹⁴ Vrazející se formy, jakési nadčasové přístupy, se dle jeho názoru prosazovaly v pozdních fázích různých stylů napříč uměleckým vývojem. Vedle barokního „refrénu“ se ale objevuje také podobně flexibilní opakování klasických zákonitostí: „Klasika a barok neexistují jen v novějším umění a nejen v antické architektuře, nýbrž také na tak odlehlé půdě, jako je gotika.“¹⁵

Své myšlenky ohledně vymezení baroka v protikladech vůči jiným epochám rozvinul Wölfflin do systematictější podoby v práci *Základní pojmy dějin umění*, jež byla vydána v roce 1915. Zde představil své antitetické dvojice – obecné formální znaky dvou protichůdných stylových modů, klasického a neklasického. Wölfflinův zjednodušený systém charakteristik došel v této poloze maximálního abstrahování, což na první pohled umožňuje jeho snadnou aplikaci nejen

14 Wölfflin 1967, s. 1.

15 Vybíral 2013, s. 67.

napříč epochami, ale rovněž v uměleckých odvětvích, jak sám autor zamýšlel. Snaha o využití stylového rozdělení na sochařství první poloviny 19. století (zastupující kategorii „klasické“) a druhé poloviny 19. století (pro kategorii „neklasické“) demonstruje, že se zdaleka nejedná o přístup poukazující na absolutní hodnoty obou stylových základů (klasického i neklasického).

Lineárnost (kreslířský styl) vs. malířskost

V sochařství lze kategorii vztáhnout na hru s konturami a uzavřeností nebo volností objemu. Jednotlivé figury v sousoší mohou být zřetelněji artikulované v prostoru jako sdružení solitérů nebo naopak gesty zapojené do celistvého prostorového znázornění. Tato dvojice protipólů se také vztahuje 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

Tato antitetická dvojice je primárně určena pro odvětví malířství, při volnějším výkladu ji lze ovšem aplikovat také v sochařství. V reliéfu může autor využít plošnosti, nebo naopak zdůraznit prostor plasticou modelací. U volné sochy lze prostorovosti docílit mnohohledovostí, zapojením diagonál a rozmístěním postav v několika plánech. Podobně se této kategorie týká zraková percepce díla, neboť kompozice mnohohledové dynamické sochy intuitivně diváka vybízí dílo obcházet a vnímat z více úhlů pohledu. V tomto případě nastává problém při konfrontování stylového rozdělení a tvorby Matyáše Bernarda Brauna. Ten své sochy koncipoval zejména pro čelní pohled, byť podle Wölfflinovy teorie spadá do kategorie „hloubkového baroka“.

Zavřená (tektonická) vs. otevřená (atektonická) forma

Při komponování díla stylem zavřené formy dochází v rozvržení hmotového celku na kontrasty mezi horizontálami a vertikálami, díky čemuž působí kontura plastiky staticky a uzavřeně. S takovým zpracováním se lze setkat u solitérně stojících postav, které svým pojetím (ať už po formální nebo výrazové stránce) navozující jen mini-

mální nebo žádný přímý kontakt s divákem. Naopak otevřená forma se svým okolím komunikuje a divák se do jisté míry stává součástí její prostorové koncepce. Znázorněné postavy jsou rozpohybované, mají široká gesta a kompozice je oživena diagonálními liniemi.

Mnohost vs. jednota formy

Pod pojmem mnohosti si lze představit renesanční aditivnost, která stojí v kontrastu k jednotnému baroknímu celku. Při snaze o konkretizování pojmů v sochařství sledovaného období ovšem není snadné najít odpovídající příklady, respektive užití lze demonstrovat snad pouze na přežívajících historizujících reziduích první a druhé poloviny 19. století.

Jasnost vs. nejasnost

Jasnost zastupuje izolovanost figur a přehlednost kompozice. Klasickým příkladem by mohly být izolované figury Václava Levého nebo raná tvorba Josefa Václava Myslbeka. Naopak nejasnost může být vnímána jako využití vícero postav a chaotičnost přecházející v teatrální účinek kompozice. Bez identifikování a pochopení všech částí celku přitom dílo často působí nečitelně. Jako příklad lze zmínit formu 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 zakázkám pro veřejné prostranství, kdy vznikaly utopické, v některých případech možná technicky neuskutečnitelné projekty s množstvím postav.

I přes snadnou aplikaci Wölfflinova systému, která vede ke zdánlivě jednoduchému nalezení barokního principu napříč dějinami umění, nestačí protikladné dvojice k prokázání jeho „refrérové podstaty“. Autor koncepce sice zmiňoval další stylové proměnné, při konstatování základních pojmů nicméně vycházel z vybraných příkladů klasické renesance a radikálního, dekorativně bohatého baroka. Po zohlednění geografické roviny i lokálních anachronismů ovšem pozbývá Wölfflinův systém své obecné platnosti. Jeho základní antitecké dvojice, terminologicky navíc odvozené z malířského odvětví,

nepokrývají ani technické odlišnosti uměleckých kategorií. Pokud by se jednalo o základní stylové rozlišení, jak bylo Wölfflinovým záměrem, zvolené kategorie by měly být aplikovatelné na všechna umělecká odvětví bez ohledu na materiálové a jiné predispozice. Poté by se ovšem z Wölfflina stylového rozdělení stal ještě abstraktnější teoretický systém.

Wölfflinovy teorie byly postupem času stále více podrobovány kritickému hodnocení. Erwin Panofsky ve své studii *What is Baroque?* zmínil jako důvod Wölfflina nekoncepčního pojetí časovou nedůslednost, zaměřující se jen na určité časové výseky renesance (pozdní 15. a rané 16. století) a baroka (17. století). Wölfflin pro potřeby své teorie vynechal období od roku 1520 až po počátek 17. století, což se podle Panofského jeví zcela zásadním nedostatkem, znemožňujícím komplexní pochopení stylové polarity obou epoch.¹⁶

Do ožřejmění kvalit barokního umění tehdy zasáhli také dva představitelé Vídeňské školy dějin umění. Alois Riegl vnesl do historiografie pojem *Kunstwollen*. Koncept „uměleckého chtění“ zastupuje integrální součást díla a zároveň zakládá podnět k jeho vytvoření, což nám umožňuje sledovat okolnosti vzniku díla a začlenit jej do širšího kontextu.¹⁷ Na Rieglovo umělecké chtění navázal duchovní přístup Maxe Dvořáka, jenž se při hodnocení přechodu mezi renesancí a barokem odpoutal od Wölfflina formalistního hlediska. V Dvořákově nedokončené univerzitní přednášce z roku 1921 věnované umění Berniniho a vzniku barokního umění v Římě je naznačeno jeho stanovisko, že vyslovený subjektivismus manýristického období nepokládá za hlavní znak barokní doby. Období manýrismu

16 Wölfflinovy antitetické dvojice znaků předznamenávají módu párových protikladů, která se stala populárním metodologickým přístupem ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Tehdy byly protipóly využívány k objasnění zlomů mezi jednotlivými stylovými rovinami. Na Heinricha Wölfflina navázala v tomto ohledu koncepce metodických škol (Rieglův pojem haptický - optický; Dvořákovy typy světónázoru - idealismus vs. realismus) a v souvislosti s barokem lze také zmínit hodnoty plastičnosti a prostorovosti teoretika Alberta Ericha Brinckmana, který se ve dvacátých letech věnoval 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. Johnson 2012, s. 171-173.

17 Vacková 1993, s. 18, 79, 105, 117.

není podle Dvořáka pouhým předstupněm baroka, neboť jeho základy jsou předchozímu stylu protikladné.

Myšlenkami Dvořáka se dostáváme do první třetiny 20. století, kdy se novobarokní tendence již dávno „přetavily“ v secesní ornament. I přesto považují 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.¹⁸

Právě rozvíjení a doplňování Wölfflinových teorií v prostředí Vídeňské školy dějin umění zřejmě zapříčinilo, že jeho abstraktní úvahy prezentované ve studiích *Renaissance und Barock* (1888) a *Die Klassische Kunst* (1899)¹⁹ měly v českém prostředí značnou odezvu a pomohly zde k nazírání na baroko ve smyslu umělecky hodnotného slohu s autonomním stylovým principem, který může být poučením pro soudobou tvorbu. Wölfflinovy myšlenky byly v Čechách přebírány a později rozvíjeny zejména Vojtěchem Birnbaumem, který pokračoval v úsilí zbavit baroko negativního hodnocení. Zároveň jej podobně jako Wölfflin označil za vracející se fenomén.²⁰ Podle jeho názoru umělci přirozeně přecházeli po vrcholné fázi stylu ke zdůraznění svého uměleckého projevu a zakládali jej spíše na vlastní umělecké invenci a hravosti než na tektonických zákonitostech (v architektuře) nebo na znalosti přírody (v malířství a sochařství).²¹ Jejich projev v pozdní fázi stylu je tak podle Birnbauma vždy determinován uměleckým působením na diváka, čímž odpovídá charakteristice barokního slohu.

Teoretická a literární recepce baroka v českém prostředí

Ačkoliv byla barokní tradice v českém prostředí velmi silná a v podobě lidového umění se uchovala hluboko do 19. století, stalo se baroko velmi rychle synonymem slohu postrádajícího výraznější es-

18 Rieglovy teorie ve třicátých letech 20. století rozpracoval také Hans Sedlmayr, který vycházel z teorie Rieglova pojmu *Kunstwollen* a chápal jej jako vnitřní podstatu díla formovanou vnějšími vlivy.

19 Wölfflinovo dílo *Die Klassische Kunst* vyšlo v českém překladu v roce 1912.

20 Vojtěch Birnbaum vydal studii *Barokní princip v dějinách architektury* (1924).

21 Murár 2017.

tetické kvality. Tuto skutečnost dokládá citace z první syntézy dějin českého výtvarného umění, sepsané Karlem Vladislavem Zapem: „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.“²² Ze Zapova výroku pramení negativní označení baroka jakožto „copového slohu“, poukazující na nadbytek přebujelého ornamentu a bohaté výzdoby. Baroko bylo teoretiky 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,“ doplnil o rok později své negativní hodnocení Zap.²³ Zajímavostí zůstává, že zatímco český historik opovrhoval barokní přebujelostí, vyzdvihl uměleckou hodnotu sochařské galerie na Karlově mostě a uznával kouzlo mnohostranného historismu.

Osvětlení významu baroka ale takřka souběžně přicházelo z literární praxe. Malíř Karel Purkyně hovořil už v roce 1863 s obdivem „o obrovských karytidách krásných negrů v Ostruhové ulici, obrů na Clam-Gallasově paláci, o Neptunech, nereidkách a jiných mořských obludách“, jež svou fantaskní povahou naplňují barokní iluzi.²⁴ Odpoutání se od náboženských dogmat umožnilo Purkyněmu pochopení umělecké specifičnosti baroka.²⁵ Svým pozitivním názorem přešel historiky umění a výtvarné kritiky, kteří se tímto obdobím začali zabývat až ke konci 19. století. Jeho generační vrstevník a glo-sátor pražského životního rytmu Jan Neruda si s pozorností novinaře všiml pražských krás. Dlouho se však nemohl zbavit své ne-

22 Heslo Čechy, in: Rieger 1862, s. 447.

23 Zap 1863, s. 464.

24 Viz Volavková 1967, s. 66–82, 177–201.

25 Anděl 2008, s. 134. Karel Purkyně psal kritiky, které byly svého času považovány za provokativní, zejména v letech 1862–1867. Jeho úsudky o barokním umění (například o Karlu Škrétovi) byly citovány např. in: Neumann 1951, s. 8, 20.

chuti k jezuitům, kterou projektoval do hodnocení barokní Prahy, jak vypovídá text fejetonu „Procházka po Karlově mostě“ (1866).²⁶ Roku 1890 Neruda přiznal, že v něm baroko dlouho vzbuzovalo pocit „kulturní komicnosti“. Postupně však staršímu slohu i samotnému hlavnímu městu přicházel na chuť.²⁷ Autokriticky revidoval své rané stanovisko z roku 1869, kdy pejorativně zhodnotil „nemožné svaly“ Brokoffových mouřenínů z Morzinského paláce.²⁸ Neruda si více než baroka vážil urbanistického ideálu renesanční Florencie, která mu svým vzorem posloužila ke stanovení hranice krásna, následně komparované s koloritem českých měst. Postupným uznáním barokní Prahy vytvořil spisovatel platformu, na niž později navázaly kritiky Jiřího Karáska ze Lvovic nebo Miloše Jiráka.²⁹

Neruda nebyl primárně recenzentem výtvarného umění, a proto se málokdy dotýkal umělecké formy. O uplatňování vědeckých metod při rozboru děl začal usilovat Miroslav Tyrš, další z významných jmen výtvarné kritiky druhé poloviny 19. století. Tyrš v roce 1881 okomentoval „vynikající dílo sochařské“, Braunovo *sousoší sv. Luitgardy* pro Karlův most. Jednalo se o krátkou noticku k fotografickým reprodukcím, které zařídila Umělecká beseda a které otevřely nové možnosti docenění barokního sochařství.³⁰ Tyrš jako kritik vlasteneckého založení zhodnotil sousoší sv. Luitgardy pozitivně,

26 Vztah k jezuitské protireformaci dokládá tato citace: „V Čechách dařilo se jim [jezuitům – pozn. aut.] tak dobře, že opět a opět vyhnání, opět a opět se vetřeli, toliko na počátku sedmnáctého věku byli třikrát vypuzeni a třikrát se zase vrátili“ (Neruda [1866] 1921, s. 357–358). F. X. Šalda se neohlížel na Nerudův odpor k protireformaci a v roce 1934 vyjádřil domněnku, že Neruda sám je dozvukem baroka.

27 Fejeton na téma „Aby se Praha líbila nám“ ukazuje, že Nerudovy myšlenky o kráse Prahy směřovaly od pochopení minulosti spíše k víře v lepší budoucnost. Už v roce 1859 se Neruda stavěl do opozice proti všem historizujícím tendencím, pouze antika pro něj zůstávala nadčasovým vzorem. Viz Neruda [1891] 1957, s. 169.

28 Neruda 1912, s. 138.

29 Pozitivní obhajoby baroka se v Čechách ujali literární kritici, doceňující atmosféricnost „pražských svatostánek“. Po Nerudovi se jednalo především o Jiřího Karáska ze Lvovic, jemuž přísléžitost k okruhu Moderní revue zapovídala odkazy ke katolicismu. I přesto se ve svých dílech ztotožnil s duchovním naladěním barokní Prahy. Její památky, opírající se o iluzivní efekty, sice představovaly v básnickových očích maximální tvarový a přeneseně též historický rozklad, související s pobělohorskou „dobou temna“, ale zároveň jej hluboce fascinovaly: „[...] uvádí do souvislosti choré šero pražských svatostánek a pobělohorské temno“ (Karásek ze Lvovic 1932, s. 74, citace v původním znění). Již Ripellini upozornil, že Jirí Karásek se v okouzlení barokní Prahou s tímto městem ztotožnil.

30 Tyrš [1881] 1936, s. 84.

a sice v souvislosti s českým malířem Petrem Brandlem, jenž měl podle jeho soudu vytvořit kresebnou předlohu k sousoší.³¹ „Jest to umělecký výtvar vysokého řádu,“ napsal tehdy Tyrš. Kritik si velmi dobře uvědomoval dosavadní pejorativní pojmání baroka, čemuž přizpůsobil i své hodnocení. Sousoší označil za odpovídající době svého vzniku, ale zároveň z ní vybočující svou „brandlovskou malebností a umírněností“. Tyrš tehdy pro *Národní listy* chválil nejen mistrovské provedení barokní plastiky, ale také spolkovou snahu dílo reprodukovat a povzbudit odbornou veřejnost k vědeckému zpracování dosud přehlížené epochy dějin umění.³²

V devadesátých letech předpřipravily zhodnocení baroka rovněž výstavní retrospektivy (Zemská jubilejní výstava, 1891; Národopisná výstava československá, 1895). Ucelenější obhajoby se ujal Karel Chytil, zakladatel a kustod Uměleckoprůmyslového musea v Praze, v jehož prostorách pronesl v roce 1895 přednášku *O stavební činnosti v Praze v době baroku*, v níž chronologicky vyjmenoval významné stavby a architektury tohoto období v Čechách. Chytil se stejně jako Wölfflin snažil nejprve poukázat na specifika barokní architektury a vymezit její charakteristické znaky. Barokní styl podle Chytila vystihují groteskní tvary, libovůle, fantasknost, enormní rozměry a divoký, plýtvavý ornament s hrubými detaily. Český historik umění sice neměl výklad podložený hlubším vědeckým systémem a k celé problematice přistupoval instinktivně-subjektivním způsobem, avšak velkou měrou se podílel na popularizování barokních hodnot coby součásti národních idejí. V návaznosti na Ilga označil období po třicetileté válce za jedno z nejvýznamnějších, co se týká stavebních počínů v dějinách hlavního města Prahy, a barokní architekturu dal za vzor svým současníkům – tvůrcům: „Můžeme patřit do budoucnosti s pravou

31 Od té doby se názor na autora kresebného návrhu proměňoval, uvažuje se o J. K. Liškovi (viz Horová 1995; Vlček 1996), o M. Willmannovi (viz Vlček 1996). Tvrzení o Brandlovi vyvrátil už Otakar Hejnic v roce 1911, když poznamenal, že Braunova Luitgarda je starší než Brandlův obraz v sedleckém klášteře, který vznikl teprve na konci dvacátých let 18. století (Hejnic 1911).

32 „Umělecká beseda, uveřejnivši památné dílo to, učinila první krok na pole velmi vědecké a důležité, a přeje-me si jen, aby při tom s vydatným účastenstvím vzdělanstva českého se setkala, a tím k další věrné, důstojné a na výši doby stojící publikaci přečetných starších památek sochařských a malířských, ve vlasti naší roztroušených, povzbuzována a pobádána byla“ (Tyrš [1881] 1936, s. 84; citace v původním znění).

nadějí, že příštím stoletím docelí se v obraz tak jednotný a harmonický, rozmanitý a malebný, jako byla Praha barokní.“³³ O to zajímavější skutečností je, že Chytil sice propagoval baroko jako národní sloh, o poznání rezervovanější až 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.“³⁴ 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.³⁵

Badatelsky zpracovanější stylové analýzy architektury provedl až Karel Boromejský Mádl, učitel na Uměleckoprůmyslové škole, který v *Národních listech* rozebíral tvorbu svých kolegů, dekorativního sochaře Celdy Kloučka a architekta Friedricha Ohmanna, jehož publikace opatřil úvodními komentáři a doprovodnými informacemi. V roce 1897 zveřejnil Mádl *studii o vile Amerika* K. I. Dientzenhofera, v níž mimo jiné poukázal na francouzské analogie k této stavbě. Na rozdíl od Chytila reflektoval soudobé architektonické dění a svými komentáři vytvořil předěl mezi ryzím barokem a historismem 19. století. S umělecko-historickým přesahem se později v publikaci *Sochy na Karlově mostě v Praze* (1921) zaměřil na revizi dosavadních vědeckých textů, které byly k tématu sochařské galerie do té doby publikovány. Řešil především otázku autorství mostních sousoší, jejichž „rušnost pohybu a linií, vznětlivost jejich fyzické akce a extaticnost výrazu“ se stala na přelomu 19. a 20. století učebnicí pro novobarokní tendence.³⁶ Mádlův badatelský přístup ukazuje, jakým nezpracovaným tématem baroko zůstávalo až do první poloviny 20. století. V roce 1938, s organizováním výstavy Pražské baroko, kulminovaly snahy vypracovat ucelenou vědeckou syntézu, která by odstranila negativní smýšlení o této epoše. Instrumentalizační úsilí však bylo přerušeno politickými událostmi spojenými s podepsáním mnichovské dohody.

33 Chytil 1895, s. 75.

34 Ibidem.

35 Vybíral 2013, s. 39.

36 Mádl 1921, s. 16.