

Posudek oponenta disertační práce

Mgr. Jakub Bachtík:

“Souhrnný útok na oko diváka“

„Radikálně barokní“ architektura v česky psaných dějinách umění,

předkládané v roce 2024 na Ústavu pro dějiny umění FF UK

I. Stručná charakteristika práce

Dizertační práce Jakuba Bachtíka rozebírá přehlednou formou jeden historiografický aspekt výzkumu barokní architektury, totiž vznik a rozšíření v naší nejen odborné literatuře používaného sousloví „radikální baroko“. Práce je velmi dobře strukturována, obsahuje *Prolog* s popisem výstavy o pražském baroku v předvečer okupace a Druhé světové války a naopak závěrečnou úvahu „Radikální baroko“ a *co s ním*. V tomto závěru přitom autorovi nejde ani tak o shrnutí doposud napsaného, ale o velmi pozoruhodnou úvahu nabízející možná východiska z řešeného problému. Mezitím nalezneme čtyři kapitoly, z nichž první dvě se dotýkají historiografie evropských dějin umění a vzniku umělecko-historické debaty o baroku; na to navazují dvě kapitoly, v nichž je probírán český pojmový konstrukt „radikální barok“. Již z této první charakteristiky je zřejmé, že se jedná o práci logicky promyšlenou, s pečlivě vypracovaným badatelským argumentem.

II. Stručné celkové zhodnocení práce

Celkově se jedná o práci velmi zdařilou. Autor se velmi dobře orientuje v dosavadní bibliografické produkci o baroku, přidává k tomu své vlastní, dosavadní zkušenosti s praktickým výzkumem barokní architektury a přichází s originálním vysvětlením termínu „radikální baroko“ v českém prostředí. Autor se hlásí k tradici konceptuální historiografie Reinharta Koselecka a skutečně se také jemu daří nejen vysvětlit vznik určitého umělecko-historického pojmu, ale stejně tak ukázat jeho význam pro další a současné umělecko-historické bádání. Práce přitom zcela odpovídá nárokům, kladeným na dizertci, ale v mnohém je ještě přesahuje.

III. Podrobné zhodnocení práce a jejích jednotlivých aspektů

V první kapitole se autor věnuje historii vzniku zájmu o barokní umění. K tomuto tématu existuje již větší literatura a ta je v dizertaci dobře reflektována. Původní význam termínu však zjevně nebyl „estetický či umělecký“ (jak by se to mohlo zdát z formulace na s. 24), ale označoval spíše něco zvláštního a ne běžného, až šokujícího – srov. známá Saint-Simonova věta o ustavení nešlechtice arcibiskupem (zdálo se nám to „*trop baroque*“). A také Václavem Richterem uváděný příklad „barokní hole“ mladého Dietrichsteina z doby před 1700 znamenal asi nezvyklost její podoby. Estetickou charakteristiku vnesli do pojmu až francouzští a italské kritické architektury na sklonku 18. století: stále ještě převážně adjektivní slůvko barokní znamenalo nyní superlativ bizarního. Zde bych mírně korigoval výklad Miliziovy charakteristiky Borrominiho ve spojení s barokem na s. 25. Je to sice převzato z literatury, ale přesné znění je: zatímco Borromini je bizarní, Guarini a Marchioni končí v baroku. Dodávám, že s podobným stupňováním pojmů se v opačném

gardu pozurohodně setkáme v architek-tonickém prostředí ještě na počátku 20. století. August Prokop napsal o Santiniho stavbách že se v nich objevují formy „ungemein barocke, ja bizarre“.

K počátkům užívání umělecko-historického termínu „baroko“, jak je ukazuje Jakub Bachtík, nelze příliš více dodat – snad jen zmínit obecně „Berlínskou školu dějin umění“, neboť prakticky ve stejné době jako Burckhardt pracuje s novým pojmem také Wilhelm Lübke. Možná by se rovněž v této souvislosti hodilo zmínit vynikající studii Erica Garbersona (*Hisriography of the Gesamtkunstwerk*), která se sice zajímá o jiný umělecko-historický pojem, ale přece jen o pojem úzce související. Garberson totiž připomíná jednu významnou Burckhardtovu charakteristiku baroka – „decorative hybrid“ (*Dekoration, welche zusammenwirken soll*). Tuto charakteristiku posléze převzal jeho pokračovatel Heinrich Wölfflin do své vlastní analýzy, ale proměnil ji v obsahu i ve významu: *allesvermögende Dekoration* („...Decke ist ja offen – Wolken fluten hernieder, Engelscharen, Himmelsglanz – in unermesslichen Räumen verliert sich Blick und Gedanke). Z hybridu se stává východisko k porozumění novému, originálnímu stylu. To však byla zatím cesta, která v českém prostředí chyběla, neboť -jak hezky uvádí Jakub Bachtík- zde „chyběl především formálně-kritický aparát“ a tak se používaly pojmy vedle sebe v různorodém způsobu (lze připomenout např. i *Vlastivědu moravskou*, kde psali své statě často lokální vzdělanci, faráři a učitelé: ještě na počátku 20. století se zde setkáme běžně s označením staveb 17. a 18. století, stavěnými ve „stylu renaissančním“).

Na přelomu 19. a 20. století však již došlo k docenění barokní architektury také v českém prostředí a o tom pojednává druhá kapitola. V rámci posudku se nelze zabývat dílčími informacemi této části. Snad lze jen zdůraznit preciznost Bachtíkova výkladu, jeho putování skrze texty Karla Boromejského Mádla, Karla Chytila, Antonína Cechnera a dalších. Stejně tak jeho důraz na stálou inspiraci Gurlittovými syntézami, napsanými v duchu tradice Berlínské školy dějin umění, je zcela přesvědčivý. Myslím, že v této souvislosti by mohla být zajímavá otázka, proč byl u nás méně recipován August Schmarsow (pro jeho estetické založení, případně pro jeho útoky na Vídeňskou školu dějin umění?).

Ve třetí části již Jakub Bachtík přechází od historiografie barokního pojmu k dílčímu pojmu „radikálního baroku“. K němu podle něj pozvolna docházelo od dvacátých let 20. století přes zdůraznění pohybu v Mádlově Dientzenhoferovském motivu (!) z roku 1921, přes charakteristiku Vojtěcha Birnbauma o pronikání baroku na sever („*není to snad nějaký barok umírněný, ale hned barok nejradiálnější, nejdivočejší, barok přísné observance borrominiovské*“) až po Oldřicha Stefana a jím užitá slova „*extrémní, extremistický, nejzazší vývojová mez, hranice architektury*“. Bachtík se na tyto výroky dívá nejen lokálně, ale perspektivou tehdejší aktuální mezinárodní literatury. Tak v souvislosti s Mádlem skvěle připomíná syntézu Alberta Ericha Brinckmanna s jeho pojetím hmoty, prostoru a pohybu (zde jen má osobní vzpomínka: Brinckmann byl v Brně hlavní a tradiční autoritou pro výuku evropské barokní architektury ještě za mého studia Zdeňka Kudělky v 70. letech 20. století); a připomíná i někdy komplikovaný vztah pražských badatelů k Wölfflinovi a k Rieglovi.

V této souvislosti si dovoluji odbočku, kterou zopakují něco ze svého předchozího posudku zde v Praze (k dizertaci Petra Mandažieva o Heinrichu Wölfflinovi). Při analýze starších textů bychom si měli všimnout rovněž určité funkce, které tyto texty plnily pro své autory při svém vzniku. Wölfflin si kladl svůj původní problém slovy „*ukázat, jak styl* (tj. renesance) *umírá... a „v tzv. zdivočení a zvůli“ rozpoznat zákon, který umožní vzhled do vlastního vnitřního života umění. V tom spatřuji smysl dějin umění*“. Domnívám se, že potom

Bachtíkova slova o tom, že Wölfflin baroko: „...zprvu stále chápal jako styl patologický, který do jasného renesančního řádu vnesl rozvrat a zpronevřoval se zásadám skutečně ušlechtilého umění“ neodpovídají přesně oněm intencím. Ostatně tomu neodpovídá ani jeho vlastní příprava ve známé korespondenci (srov. např. pozdní Burkhardtův dopis, že si baroku cení každým dnem více; skutečnost, že Wölfflin úvodními slovy navazoval /“antické umění umírá s podobnými symptomy jako umění renesanční“/ na svého učitele Heinricha Brunna, který oceňoval Pergamonský oltář jako příklad antického baroka), ani to, že „Renesance a barok“ byly vydány do roku 1925 hned ve čtyřech vydáních bez jakékoli změny a úpravy.

Oproti Wölfflinovi psal Alois Riegl z opačné perspektivy o „vznikání baroka v Římě“ (Entstehung), tj. hledal první symptomy nového stylu hluboko v určitých tendencích subjektivismu již v klasické renesanci. Oba přitom skončili svá pojednání na přelomu 16. a 17. století, tj. v tom umění, jež dnes označujeme za pozdně renesanční, manýristické a protobarokní. K dalšímu průběhu baroka se Wölfflin dostal ve svých umělecko-historických pojmech, v nichž vlastně rozvíjí své dřívější barokní úvahy a barok klade do pozice komplementárního stylu k renesanci. Riegl již pokračovat nemohl, udělal to však za něj ve své juvenili o Berninim a Borrominim z roku 1919 Erwin Panofsky. Je přitom zajímavé, že jeho práci asi pražští historikové umění neznali, zato však jeho úvahy o subjektivismu a /nejen/ o manýrismu ve vrcholném baroku měly svůj jistý, dosud přesně nepoznaný protipól u Richtera.

Jak u Wölfflina, tak u Aloise Riegla nalezneme současně téma cykličnosti, tak důležité pro teorii Vojtěcha Birnbauma. Osobně se domnívám, že Wölfflinova role v tomto tématu je u nás trochu přeceňována. Je totiž známo, že prvními, kdo napsali, že „v architektuře na konci každé stylové epochy je barok“ byli roku 1901 Georg Dehio a Gustav von Bezold (*Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II*). Dehio přitom uvedl v poznámce pod čarou, že teprve při tisku zjistil, že s podobnou myšlenkou přišel již mnohem dříve Jacob Burckhardt (ten však uvažoval o „rokoku“ jako o onom opakujícím se pozdním stylu). Že Dehio přitom z Wölfflina zjevně nečerpal, je přitom zřejmé z toho, že pozdní gotice jako dalšímu z baroků „připojuje“ dobově pejorativní termíny: *Entartung, Verwilderung, Auflösung, der Malerischen Stil* – to je právě ty termíny, s nimiž Wölfflin ve vstupní části své práce o baroku polemizoval. V takové souvislosti lze jen upozornit na postřeh Vernona Hyde Minora, který píše, že Wölfflin udržuje spekulace o cykličnosti a jejích příčinách spíše v pozadí a proto se tak zdá být vědecktější a objektivnější, než Hegel nebo Alois Riegl. Podle mého názoru je ale pravděpodobné, že Wölfflin začal později přece jen uvažovat o možné cykličnosti v umění právě díky Rieglovi, a že i Birnbaum mohl mít právě toto intelektuální ovzduší za sebou, když uvažoval o zákonitostech stylu.

Poslední kapitola Bachtíkovy práce nám přináší konečné rozuzlení. Autor při takřka detektivním bádání zjistil, že v českém prostředí je poprvé uveden termín „radikálně barokní“ v opozici vůči „klasicistně baroknímu“ v *Dějínách umění v obrysech* Antonína Matějčka. Nebyl to však pojem vzniklý nezávisle na dosavadních analýzách a diskusích a tak jej Jakub Bachtík výstižně charakterizuje jako „*dílo kolektivní intuice*“ českých historiků umění. Odtud se pojem šířil v české odborné literatuře dále a Jakub Bachtík posléze stanovil dva póly rozpětí významů, které toto sousloví označovalo: („Neumannovsko-stefanovský“ pól, kterým se vyznačovala skupina českých staveb s prostorovými proniky a pól „Blažíčkovský“, pracující s pojmem jako volně uchopeným synonymem pro další adjektiva, jako např. dynamický, vrcholný, apod.). Z takového širokého rozpětí však přirozeně vycházejí problémy a rozpory v přesném používání pojmu a snadno se objeví otázka, zda je třeba takový pojem používat. K tomu směřuje

Bachtíkův závěr, s nímž je možné plně souhlasit: „*Pokud bude český dějepis barokního umění sahat po „radikálním baroku“ s kritickým odstupem a obezřetností vůči jeho reálnému obsahu, pak se dříve či později ukáže, jestli jde o pojem pro obor nepostradatelný, nebo jestli se bez něho naopak česká uměnověda zvládne bez problému obejít.*“

Předchozí řádky mohly ukázat, že dizertační práce je plná pozoruhodných postřehů a také vyvolává i touhu po dialogu. Proto si dovolím ještě na závěr připojit několik subjektivních vzpomínek na brněnské prostředí. Zde bylo slovo „radikální“ užíváno vlastně převážně v užším slova smyslu v sousloví „skupina českých radikálně barokních architektur“ (Václav Richter, 1955 s odkazem na O. Stefana), případně hovorově „česká radikální skupina“ (Eva Řehová, 1971 zjevně po debatách s Richtermem). Pokud si vzpomínám, tak totéž jsme slyšeli v průběhu 70. let od Zdeňka Kudělký.

Václav Richter ve své teoretické stati *O pojem baroka v architektuře* z roku 1944 vycházel z Brinckmanna a především Birnbauma, když rozlišil tři baroky a pojmovou analýzou určil jediný „perspektivní barok“ jako skutečný barok. Přirozeně to byla především myšlenková pojmová konstrukce, nicméně na sklonku Richtera života ji nalezneme pro architekturu 17. a 18. století rozvinutou do dějinné triády: Manýrismus – Barok – Klasicismus. Připomeňme si při této souvislosti již dříve uvedenou stat' Erwina Panofského, navazující na Riegla a Dvořáka, případně strukturalistické stanovisko Germaina Bazina (rozlišení baroka „manýristického“, „barokního“, „klasicistního“, apod.), resp. i obecně v českém prostředí známou studii francouzského historika Viktora L. Tapié (Barok a klasicismus). Pro Richtera byl představitelem „barokního“ baroka rovněž Domenico Martinelli (asi příznačně v něm brněnský historik umění spatřoval architekta oválných zámeckých sálů, jako byl Slavkov, Vranov nad Dyjí, Hradisko u Olomouce nebo Šternberský palác v Praze).

Jakub Bachtík si povšimnul, že skutečně sousloví „radikální barok“ použil Richter ve své recenzi Franzovy publikace z roku 1966. Bylo by však třeba dodat, že toto použití mělo zvláštní důvod. Richter totiž zde resumuje Franzovo historické stanovisko a tlumočí je do češtiny, tj. zdá se, jakoby ono slůvko „radikální“ uplatnil právě H. G. Franz. Tak tomu ovšem není, protože Franz ve skutečnosti hovoří o „*gesteigerte Barockformen*“. Richter tak vlastně využil v českém prostředí se objevivší termín pouze pro překlad, nikoli z hlediska nějaké vlastní teoretické spekulace.

Jen několik let před svou smrtí pronesl Václav Richter svůj příspěvek k teorii baroku roku 1967 na brněnské konferenci, kde (jak na to upozornil rovněž Jakub Bachtík) použil slova „radikální“ a „perspektivní“ jako synonyma: „...*barok, jehož přívlastky jsou ovšem zcela vnější a nevýstižné*“; a posléze definuje již pouze termín „perspektivní“: „...*nikoli proto, že chce perspektivními konstrukcemi dosáhnout u diváka iluzivních dojmů. Je perspektivní v hlubším slova smyslu – barokní dílo je iluzí nekonečného hmotného prostoru a jeho iluze vychází nikoli z izolovaného individuálního subjektu, ale z plurálního subjektu „my“*“. Zdá se tedy, že vlastně stále zůstával u svého původního konceptu baroka jako „barokního“, resp. „perspektivního baroka“.

IV. Závěr

Pokud se tedy vrátím k celkovému hodnocení dizertační práce, je třeba říci, že je skutečně třeba vysoce ocenit nejen strukturu celého díla, ale též pečlivou práci s literaturou a odkazy i

formální úroveň. Je to vysoce zralá, odborná práce sepsaná na vysoké úrovni. A pokud jsem napsal delší posudek, tak to současně znamená, že je to práce nejen originální, ale také velmi podnětná pro další rozvažování nad pozoruhodným historiografickým problémem. Mohu tedy shrnout:

předložená disertační práce **splňuje** požadavky kladené na disertační práci, a proto ji **doporučuji** k obhajobě a klasifikuji práci Jakuba Bachtíka stupněm **prospěl**.

24 .10. 2024

prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.