

Nečekané setkání s barokem v díle Bohuslava Schnircha

Kateřina ADAMCOVÁ

ANOTACE: V loňském roce byla dokončena rekonstrukce Havlíčkových sadů v Praze, jejíž součástí bylo také restaurování a zhotovení kopie sochy Neptuna od Bohuslava Schnircha, která je ústřední součástí tzv. Neptunovy grotty. Článek na základě poznatků získaných při restaurování podává podrobnou interpretaci díla a uměleckých vlivů stojících za jeho vznikem a především se zabývá otázkou, co tato socha říká o uměleckém profilu Bohuslava Schnircha. Zřetelné barokní inspirace, ze kterých Schnirch v tomto případě čerpá, totiž svědčí o tom, že tato významná osobnost sochařství 19. století měla mnohem bohatší umělecký rejstřík, než jak se běžně v odborné literatuře traduje.



1

„...Všady ulpěl na samém povrchu zevnějšku. Nedostávalo se mu odvahy cele se podat kouzlu skutečnosti a také síly vytvořit hlavu živou, myslící, sídlo idejí a emocí, viditelnou koncentraci individuálního charakteru nebo temperamentu. Linie i plochy jsou tvrdé a mrtvé, s jakousi námahou a těžkostí do plastické hmoty přenesené...“¹

Jméno sochaře Bohuslava Schnircha je v povědomí široké veřejnosti, ale i většiny odborníků spjata především s těmi jeho pracemi, které jsou součástí sochařské výzdoby Národního divadla, Rudolfiny, Národního muzea, Zemské spořitelny a řady dalších vynikajících veřejných monumentálních staveb, jež vznikly v poslední čtvrtině 19. století a jež u nás obecně z pohledu dějin architektury reprezentují období tzv. „přísného historismu“.² Architekti a stavitelé, s nimiž tento všestranně talentovaný sochař

spolupracoval, ve své tvorbě navazovali zejména na vrcholná díla italské renesance. Stavby, které navrhovali, byly založeny na důsledném studiu a porozumění antickému řádovému tvarosloví, na racionální prostorové koncepci a dokonalém vyvážení poměrů všech částí stavby. Taková architektura svůj monumentální výraz zakládá na absolutní harmonii použitého tvarosloví, redukci dekoru a jednoznačném vymezení role každé části ve struktuře celku. Zároveň se však vyznačuje také tím, že dává značný prostor pro uplatnění sochařského díla, které je nejen významnou součástí ikonografického programu dané veřejné či soukromé stavby, ale také jejího výtvarného konceptu. Proto ne náhodou se právě v tomto období znovu v architektuře setkáváme se snahou vytvořit komplexní umělecké dílo, na jehož celkovém účinku se takřka ve stejné míře podílejí všechny obory výtvarného umění – architektura, sochař-

Obr. 1. Antonín Barvitius, Josef Schulz, Bohuslav Schnirch, Praha 2, Havlíčkovy sady, Neptunova grotta, 70. léta 19. století. Celkový pohled, stav po osazení kopie a dokončení vodoinstalace. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

ství, malířství a umělecké řemeslo. Charakter této přísné historizující architektury však podíl každé malby, každé uměleckořemeslné práce i každé sochy nejen velmi přesně definuje, ale také od nich vyžaduje stejnou tvarovou kázeň, jaká je základem hodnot, na nichž je i ona sama vystavěna. Bohuslav Schnirch byl nepochybně sochařem, kterému tato „tvarová kázeň“ nebyla cizí, naopak. Dokázal své sochy podřídit požadavkům na ně kladeným ze strany architekta či architektů, kteří byli autory dané stavby. To však ještě nutně neznamená, jak si ještě ukážeme, že i v rámci takto přesně definovaných hranic výtvarného konceptu nebyl schopen nabídnout originální tvůrčí výkon.

Restaurování sochařského díla spojené s jeho reprodukcí, vznikající stejnou technologií a z obdobného materiálu jako originál, nabízí vždy mimořádnou příležitost detailního studia formálního provedení daného díla, jeho kompozičního i modelačního rozvrhu. Restaurátor musí totiž nejprve doplnit chybějící modelaci tak, aby dílo bylo rekonstruováno v původním sochař-

■ Poznámky

1 V roce 1902 vyšla tato kritika Schnirchova sochařského projevu, z níž jsme citovali část, která se přímo dotýká tématu našeho příspěvku, v časopisu Volné směry. Srovnej in: *Volné směry* VI, Praha 1902, s. 89.

2 Petr Wittlich, *Sochařství historismu. Kult pomníků, Čechy 1860–1890*, in: *Dějiny českého výtvarného umění III/2 – 1780/1890*, Praha 2001, s. 122–123; Jarmila Ličková, *Bohuslav Schnirch – Život a dílo* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 1992; Petr Wittlich, *Oblaka a ruce – tradice a originalita v umění 19. století*, in: Milena Freimanová, (ed.), *Povědomí tradice v novodobé české kultuře (Doba Bedřicha Smetany)*, Praha 1988.

ském řešení, musí pochopit a přijmout výtvarný jazyk, který její autor při vzniku dané sochy použil. Jedině tak může v následně provedené kopii dojít k úplnému znovuoživení původní autorovy výtvarné koncepce. Právě taková příležitost se naskytla v souvislosti s restaurováním originálu a zhotovením hned dvou sekaných kopií jedné z nejstarších soch Bohuslava Schnircha.³

Toto sochařské dílo najdeme v dolní části monumentální, skutečně svěbytné zahradní architektury nazvané „Neptunova grotta“, jež je součástí rozlehlé zahrady rozprostírající se okolo vily Moritze Gröbeho, dnešních Havlíčkových sadů, v Praze.⁴ Jedná se o sochu, která vznikla krátce po návratu Bohuslava Schnircha z jeho vysněné studijní cesty do Itálie v roce 1873.⁵ V literatuře je její vznik kladen do doby mezi lety 1873 a 1875, což je pro Schnircha obecně velmi šťastné období, plné práce, ale i radosti z ní.⁶ V první řadě začíná pracovat na sochách určených pro výzdobu průčelí Národního divadla. S architektem Josefem Zítkem se také podílí na nové kamenné budově Mlýnské kolonády v Karlových Varech. Současně si podle projektu Antonína Wiehla staví nový dům s ateliérem v neorenesančním stylu se sochařskou výzdobou podle vlastních návrhů a freskou od Františka Ženíška.⁷

Schnirchova socha z Havlíčkových sadů je ústředním prvkem fontány, která korunuje prostranství obklopené podkovovitou stěnou dolní části stavby grotty. Architektonická koncepce této stavby využívá charakteru terénu prudce stoupajícího svahu. Grotta je tak rozvržena do tří masivních etáží. Dolní etáž stavby se zdvihá z nízkého pódia přístupného po krátkých čtyřstupňových schodištích lemovaných na vnějších koncích balustrovým zábradlím. Ve střední části pódium uzavírá další úsek balustrového zábradlí, které je však již součástí fontány představené před toto pódium. Dolní etáž grotty má podobu saly terény otevřené se do vnějšího prostoru trojdielnou arkádou. Tato ústřední trojsá část je lemovaná dvojicí mírně převýšených pavilonů také prolomených arkádou a stejně jako střední část ukončených plochou střechou s balustrovým zábradlím. Za touto „architektonizovanou“ kulisou se pak zdvihají dvě etáže stěn v podobě umělých skalních útvarů členěných krápníky, do kterých jsou zasazeny architektonickým tvaroslovím rámované otvory. Ve druhé etáži je to mohutný oblouk s bosovanou archivoltou na střední ose celé stavby a malý obdélný portálek po jeho pravé straně. V další etáži má prostup na terasu pravoúhlý tvar, jeho ostění je opět bosované, přičemž jeho tvar i charakter při pohledu zdola spíše tušíme, než vskutku vidíme. I tato etáž je završena balustrovým zábradlím, jehož krajní osy vrcholily vázami nebo piniovými šiškami. Celek pak ukon-

čuje monumentální opět více méně architektonicky pojatý triumfální oblouk či brána, jejíž vertikální i horizontální prvky jsou rovněž bosované.

Celou grottu charakterizuje záměrné neustálé prolínání prvků architektonických, pracujících výhradně s klasickým řádovým tvaroslovím, a prvků a tvarů, jež jsou součástí přírody. Kontrast mezi oběma světy určuje nejen charakter vnějšího pláště grotty, ale najdeme jej i v jejím nitru, kde se návštěvníkovi v klikaté síti cest otevírají podobným způsobem koncipované intimně laděné prostory, které okouzlí nejen tím, jak náhle a nečekaně se před vámi objeví, ale i drobnými dekorativními detaily, jako jsou úseky ozdobného vlysu, mramorová profilovaná sedátka nebo kamenné nádržky. Původně se, více než dnes, na tomto podivuhodném „teatru“, v němž se mísí „Natura“ s prvky, které vznikly tak, že člověk vyrval přírodě její část a dal jí formu naplněnou řádem, tj. proporcemi a určitými pravidly, podílela voda, jež proudila – střídavě se objevovala a střídavě

■ Poznámky

3 Restaurování originálu a zhotovení dvou sekaných kopií sochy včetně skaliska realizoval v průběhu let 2012–2014 ak. soch. Vojtěch Adamec ve spolupráci s kameníkem Alešem Johnem. Jedna z kopií byla určena jako náhrada za zpět navrácený originál sochy majiteli, který ji koupil v 90. letech 20. století, druhá pak byla vysekána, aby nahradila originál, který již nemohl vzhledem k charakteru a míře poškození kamene nadále setrávat v exteriéru na původním místě v obnovené kašně Neptunovy grotty. Restaurovaný originál byl na závěr restaurátorských prací transferován z ateliéru do interiéru v přízemních prostorách Novoměstské radnice v Praze 2. Srov.: Vojtěch Adamec, *Restaurátorská zpráva z restaurování originálu sochy Neptuna (Tritona) z někdejší grotty v Havlíčkových sadech u Gröbeovy villy (1. etapa)*, Praha listopad 2012; Vojtěch Adamec, *Restaurátorská zpráva ze zhotovení dvou sekaných kopií sochy Neptuna (Tritona) z někdejší grotty v Havlíčkových sadech u Gröbeovy villy (2. etapa)*, Praha červenec 2014; Vojtěch Adamec, *Restaurátorská zpráva z transferu originálu sochy Neptuna (Tritona) z někdejší grotty v Havlíčkových sadech u Gröbeovy villy (3. etapa)*, Praha leden 2015. Restaurátorské zprávy jsou uloženy na Úřadu Městské části Praha 2, odboru investic, a v archivu Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště hlavního města Prahy.

4 Výběr z literatury k dějinám vzniku a následně historii vily Moritze Gröbeho i celého areálu dnešních Havlíčkových sadů v Praze 2: Jaroslava Staňková – Martin Hurín – Jaroslav Staněk, *Pražské zámky, záměčky a usedlosti*, Praha 2008, s. 54–57; Josef Hrubeš – Eva Hrubešová, *Grébovka. Zelená perla Královských Vinohrad*, Praha 2005; Přemysl Veverka et al., *Slavné pražské vily*, Praha 2004, s. 35–41; Barbora Laštovková, *Pražské usedlosti*, Praha 2001, s. 42–49; Josef Hrubeš – Eva Hrubešová, *Pražské*



2

Obr. 2. Bohuslav Schnirch, Praha 2, Havlíčkovy sady, Neptunova grotta, detail kopie sochy (Vojtěch Adamec, Aleš John 2012–2014). Pohled zprava, stav po osazení kopie a dokončení vodoinstalace. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

domy vyprávějí... II, Praha 1996, s. 56–72; Jiří Čarek – Václav Hlavsa – Josef Janáček et al., *Ulicemi města Prahy*, Praha 1958, s. 110–115; Timoteus Čestmír Zelinka, *Pražská předměstí*, Praha 1955, s. 42–47; Jiří Novotný, *Znáte historii pražských sadů?*, *Věstník hlavního města Prahy* III, 1947, s. 23–28; František Pavlík et al., *Památník města Královských Vinohradů*, Praha 1947, s. 32–36; Kol. aut., *Královské Vinohrady*, Praha 1940, s. 86–92; Edgar Havránek, *Neznámá Praha II.*, Praha 1939, s. 24–31; Václav Hrudka, *Znehodnocení Barvitius, Za starou Prahu. Věstník pro ochranu památek* XIX, 1935, č. 1, s. 13–16.

5 Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 2006, s. 738; Ličková (pozn. 2); Jan Květ, *Mládí a umělecké počátky Bohuslava Schnircha a jeho podíl na stavbě Národního divadla*, in: *Sborník Z. Nejedlého ČSAV*, Praha 1953, s. 539–557; Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II, L–Ž*, Praha 1950, s. 432–433; Vavřinec J. Dušek, *Posmrtná výstava děl B. Schnircha, Úvod katalogu výstavy v Krasoumné jednotě*, Praha 1901.

6 Ibidem.

7 Ibidem.



3



4

Obr. 3. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty v depozitu, pohled na horní díl sochy z čelní strany, stav před restaurováním. Foto: Vojtěch Adamec, 2012.

Obr. 4. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty v depozitu, pohled na horní díl sochy, detail obličje muže, stav před restaurováním. Foto: Vojtěch Adamec, 2012.

opět mizela – celou kaskádovitě uspořádanou stavbou, aby vyústila v nejspodnější části celého komplexu, v Neptunově fontáně.

Inspiraci pro tuto nadmíru pozoruhodnou stavbu, navrženou architektem Antonínem Barvitiem ve spolupráci s mladým Josefem Schulzem, je třeba hledat, jak bylo již mnohokrát správně konstatováno, zejména v italských pozdně renesančních a manýristických zahradách, jako je komplex Boboli u Florencie, Bomarzo u Viterba nebo villa d'Este v Tivoli nedaleko Říma, která svou celkovou koncepcí i terénní situací stojí této stavbě nejbližší.⁸ Je tomu ale tak i v případě samotné fontány v nejnižší úrovni celého objektu? Vychází i její řešení včetně sochařské výzdoby právě z těchto inspirovaných vzorů?

Neptunova fontána je tvořena mělkým bazénem podkovovitého půdorysu, zapuštěným pod úroveň terénu, se zaoblenou jednoduše profilovanou obrubou. Ve čtyřech pomyslných rozích fontány se nad vodní hladinu vynořují menší skalní útvary, na nichž sedí žely a žáby. Ve středu bazénu, o něco blíže k jeho čelní

straně, se zdvíhá mnohem mohutnější skalisko, na němž klečí postava muže nesoucí na svých ramenou obrovskou lasturu. Skalisko není skutečným přírodním útvarem, ale bylo stejně jako socha vysekáno z pískovcového bloku. Kromě tvarů napodobujících fascinujícím způsobem strukturu skalního masivu, pukliny mezi jednotlivými skalními výběžky i ostré hroty těchto výběžků na svých vrcholech otupené erozí zde sochař vysekal vodní rostlinstvo, jež volně vyrůstá z hloubek proláklín. Nej hustší trsy vodních rostlin, mezi nimiž můžeme najít orobinec i rákos, vyrůstají ze zadní strany skály a pnou se po zádech mužova těla tak, že jejich listy a stonky sahají až k samotné mušli. Stonky a listy vodního rostlinstva se zde přitom zároveň prolínají se záhyby dynamicky tvarované draperie pláště spadajícího z mužových ramen. Na rozevřené lastuře obrovské svatojanské mušle leží krokodýl, jehož dlouhý ocas přepadá přes okraj mušle. Hlavu má krokodýl vztyčenou a jeho tlama se špičatými zuby je rozevřená.

Muž má velmi dobře stavěnou atletickou postavu s mohutným hrudníkem a silnými pažemi. Muskulatura jeho těla je nejen obrazem jeho síly, ale zároveň také tlaku, kterému je jeho tělo v danou chvíli vystaveno. Svaly jsou napjaté na maximum, na povrch kůže vystupují žíly a partie pod hrudním košem je lehce deformovaná. Tvář tohoto muže s pravidelnými, ostře řezanými rysy, s rovným nosem, výraznou bradou, vysokým čelem, masitými ústy a velkýma očima rámuje

husté, divoce se vlnící vlasy a vousy. Jejich pohyb jako by byl rezonancí jeho vnitřního naladění, které se promítá do jeho podmračeného pohledu. Úkol, který mu byl určen, plní svědomitě, ale rozhodně ne rád.

Postoj, do něž je komponováno tělo tohoto vousatého, silného a divokého muže, je plný energie a pohybu. Přestože klečí, i v této poloze vnímáme zřetelně, že váha těla je roznesena nerovnoměrně. Cítíme, jak se snaží ze svého pokleku zvednout. Horní polovina těla se navíc vytáčí směrem doleva, kam také směřuje jeho pohled. Celé tělo je tak formováno do velmi pomalé, ale jasně a přehledně definované šroubovice. Tento koncept kompozice mužova těla se promítá do toho, že i zbývající části sochy včetně jejího soklu ve formě skaliska nejsou koncipovány pouze na čelní pohled, ale nabízejí celou škálu vynikajících pohledů, ba dokonce že celá socha se nám odkrývá postupně teprve ve chvíli, kdy se rozhodneme ji obejít. Orientace mužova pohledu a pohybu směrem doleva není náhodná, byla totiž předurčena umístěním sochy. Figura se takto obrací k nejvýznamnější

■ Poznámky

⁸ Viz Staňková – Hurin – Staněk (pozn. 4); Hrubeš – Hrubešová, Grébovka... (pozn. 4); Veverka et al. (pozn. 4); Laštovková (pozn. 4). S dotčenými manýristickými předobrazy srovnej in: Alexandr Skalický, *Zahrady a vily manýristismu v souvislostech*, Praha 2009, s. 186–203 (Boboli), s. 134–146 (Bomarzo), s. 114–123 (Tivoli).



5

Obr. 5. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty v depozitu, pohled na dolní díl sochy, stav před restaurováním. Foto: Vojtěch Adamec, 2012.

Obr. 6. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty v depozitu, pohled na dolní díl sochy, detail rostlin, stav před restaurováním. Foto: Vojtěch Adamec, 2012.

přístupové cestě ke grottě ve směru od vily, která je samozřejmě srdcem celého areálu. Zachmuřený pohled tohoto krásného, ale přece jen poněkud strašidelného muže musel návštěvníky vyděsit i okouzlit zároveň. Tato socha je doslova přitáhla svým pohledem, a to proto, aby hned vzápětí mohli obdivovat další vskutku neobyčejné části celého komplexu nazvaného „Neptunova grotta“.

Z předloženého popisu je zřejmé nejen to, že máme před sebou sochařské dílo komponované v úzké vazbě na architektonickou strukturu a konkrétní situaci, jejíž je součástí, ale také to, že jednou z hlavních komponent determinujících kompoziční i modelační řešení této sochy je její silný divadelní efekt. Všechny tyto charakteristiky jsou příznačné pro jedno jediné stylové období, a to baroko. S tímto specifickým výtvarným konceptem ovšem spojuje Schnirchovu sochu také nadsazená dynamika, jež je integrována i do figury, která má být vlastně v klidu, a dále silná dávka exprese, jejímž smyslem je upoutat divákovu pozornost a přenést na něj část emocí vložených do výtvarného díla. Kromě toho všeho zde můžeme hovořit i o tendenci posilovat, zejména v modelaci jednotlivých tvarů, smyslové kvality zobrazeného, a dosáhnout tak co nepřesvědčivějšího účinku. Cílem sochaře bylo vyvolat dojem, že se nejed-



6

ná o sochu, ale o živoucí bytost, jejíž příběh se před našima očima právě odehrává. Přesně takovým způsobem je modelováno tělo klečícího muže, takto je pojata nádherná rozevřená lastura, rostliny i skalisko a nakonec i krokodýl na vrcholu celé kompozice.

Vedle toho, co jsme právě uvedli a co se již nějakým způsobem promítlo v popisu daného sochařského díla, spojuje tuto sochu s obdobnými barokními sochařskými díly také to, do jaké míry se na celé kompozici podílí sama voda. Ta je zde stejně jako v baroku pojata jako nedílná součást výtvarné koncepce celku. Z otevřených úst krokodýla tryská proud vody kolmo vzhůru, v parabolických křivkách spadá dolů na lasturu a poté stéká po její svrchní straně a spadá přes její okraje opět v poměrně výrazných masách, střídavě odkrývá a zakrývá části mužova těla. Dynamický koncept figurální kompozice zde dokonale souzní s dynamikou vodního proudu, ale i s reflexy světla, s jeho mihotavými efekty, které jsou nejvýraznější ve chvíli, kdy do prostoru pódia, na němž se fontána rozprostírá, svítí slunce.

V odborné literatuře, ale i v dobových pramenech je tento muž vždy označován jako Neptun, ostatně celá stavba je nazývána Neptunovou grottou. Podle způsobu zobrazení se ale nejspíše nejedná o Neptuna, nýbrž o Tritona, a to i proto, že obě nohy vousatého muže se pod kolena mění v hadovitá šupinami pokrytá těla ukončená rybími ocasy.⁹ Touto anatomickou zvláštností se vyznačují právě Tritoni, kteří pomáhají Neptunovi s vládou nad všemi moři.¹⁰ O tom, že tato Schnirchova socha zobrazuje spíše Tritona, by svědčila i skutečnost, že na celém díle nikde nenajdeme symbol Neptunovy

vlády, tedy trojzubec, a také to, že Neptun tu není znázorněn v poloze hodné vládce nad všemi vodami, ale v pokleku, jak nese na svých ramenech břímě. Přesně tímto způsobem totiž bývají Tritoni znázorňováni nejen v baroku, ale i v období renesance a antiky, odkud bylo toto zobrazení i téma samotné přejato.¹¹

Jak už bylo řečeno, Bohuslav Schnirch vytvořil tuto sochu krátce po svém návratu ze studijní cesty po Itálii.¹² V odborné literatuře se obvykle dočteme, že zde studoval především díla antického sochařství a vrcholného období italské renesance, zastoupené v Římě především pracemi malíře Rafaela Santiho, malíře a sochaře Michelangela Buonarrotiho a sochaře Jacopa Sansovina.¹³ Socha z Neptunovy grotty by však mohla být inspirována i jinými římskými díly, zvláště poohlédneme-li se právě po tamějších

■ Poznámky

9 Srovnej např. in: Robert Graves, *Řecké mýty*, Praha 2004, s. 55; Jan Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 1997, s. 17 a 369; James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 48 a s. 298–299; Ludvík Svoboda (ed.), *Encyklopedie antiky*, Praha 1973, s. 641.

10 Ibidem.

11 V našem prostředí obdobné Tritony najdeme např. na reliéfech letohrádku královny Anny od Paola della Stelly a jeho spolupracovníků. Barokní Tritony reprezentuje např. dvojice postav na vrcholu fontány na druhém nádvoří Pražského hradu od sochaře Jeronýma Kohla z roku 1684, dvojice Tritonů na kašně v parku zámku Klášterec nad Ohří od Jana Brokoffa, opět nejspíše z roku 1684, nebo také socha Tritona z kašny ve dvoře Clam-Gallasova paláce v Husově ulici v Praze na Starém Městě, jejímž autorem je Matyáš Bernard Braun a která vznikla ve druhé polovině druhého desetiletí 18. století. Až na poslední jmenované dílo, ve všech předchozích případech jsou zmínění Tritoni zobrazeni jako napulí lidé a napulí ryby, jejichž dolní končetiny se mění ve dvojici šupinami pokrytých ploutví opatřených rybích ocasy.

12 Základní literatura k životu a dílu Bohuslava Schnircha: Horová (pozn. 5.), s. 738; Wittlich, *Sochařství...* (pozn. 2), s. 122–123; PW [Pavel Wittlich], heslo Schnirch, Bohuslav, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art 28, Savoy to Soderini*, London 1996, s. 133; Petr Vácha, *Pomník krále Jiřího z Poděbrad, Památky středních Čech X*, Praha 1996, č. 2, s. 1–19; Ličková (pozn. 2); Wittlich, *Oblaka a ruce...* (pozn. 2); Petr Wittlich, *Sochařství*, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení*, Praha 1980; Antonín Matějček, *Národní divadlo a jeho výtvarníci*, Praha 1953, s. 228–234; Květ (pozn. 5); Toman (pozn. 5); Vojtěch Volavka, *Sochařství 19. století*, Praha 1942; Dušek (pozn. 5); Karel Boromejský Mádl, *Umění včera a dnes*, Praha 1904, s. 59–64 (kritika publikovaná původně 6. října 1900) a 65–71 (kritika publikovaná původně 5. ledna 1901).

13 Ibidem.



7



8



9

Obr. 7. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díl sochy, stav po doplnění modelace, čelní strana, celek. Foto: Vojtěch Adamec, 2013.

Obr. 8. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díla sochy, stav po doplnění modelace, detail hlavy a mušle. Foto: Vojtěch Adamec, 2013.

Obr. 9. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díl sochy, stav po doplnění modelace, detail partie břicha a stehen. Foto: Vojtěch Adamec 2013.

sochařských zobrazeních Neptunova pomocníka Tritona.¹⁴

Mezi nejznámější příklady barokní transkripce tohoto původně antického tématu patří figura na vrcholu slavné fontány „del Tritone“ na Piazza Barberini v Římě, která je dílem Gianlorenza Berniniho.¹⁵ Srovnáme-li obě postavy, pak je zřejmé, že se zde podobným způsobem pracuje s tvarovou nadsázkou využitou pro posílení dynamického a expresivního účinku sochy. Napětí svalů dané v případě pražské sochy nesením břímě je velmi blízké napětí svalů římského Tritona, který je zobrazen ve chvíli, kdy troubí na obrovskou lasturu, aby na pokyn Neptuna utišil rozpoutanou bouři. Berniniho Triton klečí na obrovské rozevřené lastuře svatojakubské mušle, jejíž provedení je též Schnirchově také dosti blízké. Stejnou mušli ostatně použil Bernini také jako hlavní motiv mnohem menší kašny zv. „Fontana delle Api“ – jedná se vlastně o napajedlo pro koně –, kterou najdeme na nároží téhož náměstí a která byla stejně

jako fontána „del Tritone“ objednána papežem Urbanem VIII. z rodu Barberini.¹⁶ V případě této drobné fontány se právě dekorativní krása této lastury uplatňuje ještě silněji než na fontáně „del Tritone“.

Tyto dvě Berniniho sochařské práce nejsou jedinými, které jsou Schnirchovu Neptunovi blízké. Nepevný postoj klečícího muže plný

■ Poznámky

14 Sochy Tritonů najdeme např. i na tzv. „Fontáně varhan“ v komplexu zahrad villy d'Este v Tivoli, která z hlediska celkové koncepce Neptunovy grotty, jak už bylo řečeno, je nepochybně jejím nejbližším a nejdůležitějším inspiračním zdrojem. Jedná se ovšem o zcela jinak koncipované sochy. Srov. Skalický (pozn. 8), s. 114–123.

15 Pro základní údaje a odkazy na prameny i sekundární literaturu viz Rudolf Wittkower, *Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London – New York 2001, s. 253–254.

16 Ibidem, s. 300.



10

Obr. 10. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díl sochy, stav po doplnění modelace, zadní strana, celek. Foto: Vojtěch Adamec, 2013

Obr. 11. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díl sochy, stav po doplnění modelace, levá boční strana, celek. Foto: Vojtěch Adamec, 2013

Obr. 121. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díl sochy, stav po doplnění modelace, pravá boční strana, celek. Foto: Vojtěch Adamec, 2013.

vnitřního napětí má svůj předobraz v Berniniho soše proroka Daniela v kapli Chigi v kostele Santa Maria del Popolo.¹⁷ Deformace mužovy tváře ze Schnirchovy kašny a její podmračený výraz jako by byl reflexí obdobně expresivně laděného výrazu obličeje postavy Tritona z fontány del Moro,¹⁸ kterou Bernini vytvořil pro starší kašnu na Piazza Navona, nebo sochy Davida, jednoho z těch raných sochařských děl Gianlorenza Berniniho, které vzniklo na objednávku kardinála Scipia Borghese.¹⁹ K tvorbě tohoto barokního génia, tvůrce konceptu „bel composto“, odkazují ovšem i nefigurální části ústřední sochy z fontány z Neptunovy grotty v Havlíčkových sadech. Hlavní komponentou jiné Berniniho slavné fontány, fontány „dei quattro Fiumi“, vztýčené ve středu Piazza Navona,²⁰ je mohutné skalisko pročleněné řadou proláklín, z nichž vyrůstají drobné i větší trsy rostlin, ale i jeskyněmi, z nichž se vynořují zvířata, a skalními výstupky, na něž byly umístěny mužské akty, které jsou obrazem čtyř řek, zastupujících zde také čtyři světadíly. Tento skalní útvar vysekaný z travertinu je skutečnou umělou přírodninou, jejíž perfektní iluzivní zpracování je z velké čás-



11



12

ti přímo dílem Cavaliere Berniniho,²¹ jenž motiv skalního útvaru jako „jiné architektury“ uplatnil opakovaně, a to nejen v projektech dalších fontán a vodních kaskád, ale také na některých svých monumentálních stavbách.²²

Není třeba připomínat, že tento zakladatel barokního sochařství ve své figurální tvorbě sám čerpal inspiraci ze slavných děl antického sochařství, mezi něž patří především sousoší Laokoona nebo Torzo Belvedere,²³ k jejichž nadsazené, expresivní a současně naturalistické modelaci Schnirchova socha rovněž do jisté míry odkazuje. Ovšem zatímco uvedené antické sochy představují vzor obecný, jmenovaná díla Gianlorenza Berniniho představují ztvárnění obdobného tématu, navíc se stejným prostoro-
tvořným efektem. Oba, Bernini i Schnirch, usilovali o stejnou věc: pomocí všech zvolených výrazových prostředků vytvořit sochařské dílo, které by se stalo průvodcem daným prostorem, jeho úběžníkem, sochařské dílo, které by bylo klíčem ke čtení svého bezprostředního okolí.

V odborné literatuře je sochařský projev Bohuslava Schnircha nejčastěji definován jako protiklad pojetí sochy v tvorbě jeho největšího rivala a jen o tři roky mladšího vrstevníka, Josefa Václava Myslbeka.²⁴ Obvykle se tak dovídáme, že na rozdíl od něj má být Bohuslav Schnirch zá-
stupcem konzervativnějšího sochařského názoru, jenž v základní stavbě figury čerpá z odkazu antického sochařství, tzn. že jeho sochy charakterizuje nejen dokonale znázorněná tektonika lidského těla, ale především uměřený pohyb a gesto. V modelaci povrchu pak má dávat přednost tvarové sumarizaci směřující k idealizaci skutečnosti. Střízlivost v členění povrchu sochy, jednoduchý a přehledný rytmus tvarů, umírněná gradace objemů na jedné straně

■ Poznámky

17 Ibidem, s. 276–277.

18 Ibidem, s. 272–273.

19 Ibidem, s. 239–240.

20 Ibidem, s. 268–270.

21 Gianlorenzo Bernini celkem překvapivě zadal realizaci mramorových postav zosobňujících čtyři řeky podle jím vytvořených modelů sochařům, kteří s ním v dané době opakovaně spolupracovali (Francesco Barratta, Jacopo Antonio Fancelli, jeho mladší bratr Cosimo Fancelli, Antonio Raggi a Claude Poussin), zatímco on sám sekal skalisko s postavami a rostlinami z travertinu, které by, podle našich navykklých představ o hierarchii uměleckých úkolů z pohledu jejich významu, mohl spíše realizovat jeho pomocník, nebo dokonce i kameník. Zdůvodnění tohoto zvláštního přístupu můžeme najít např. v denících Paula Fréarta de Chantelou, které zaznamenávají průběh pobytu Gianlorenza Berniniho v Paříži. Bernini tam také navrhl pro východní křídlo Louvru sokl v podobě umělého skaliska. Při jedné z příležitostí říká, že pokud by se mělo skalisko skutečně realizovat, pak si vymíní, že na něm osobně pracovat, jedině tak je totiž s to zaručit přesvědčivost díla. V průběhu svého pařížského pobytu také vytvořil model úseku tohoto skalnatého soklu. Srov. Wittkower (pozn. 15), s. 300; Hans Rose, *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, Mnichov 1919, s. 28, 74, 80, 119, 248, 265 a 271.

22 Jedna z takto koncipovaných vodních kaskád byla Gianlorenzem Berninim navržena pro park zámku v Saint Cloud opět v průběhu jeho pařížského pobytu. Srovnej in: Rose (pozn. 21), s. 248 a 271.

23 Torzo Belvedere a sousoší Laokoona bylo součástí paapežských sbírek. Torzo Belvedere je dnes součástí sbírek Museo Pio Clementino ve Vatikánských muzeích, kde najdeme i sousoší Laokoona.

24 Wittlich, *Sochařství...* (pozn. 2), s. 122.



13

a přílišná popisnost až jakási suchost či bezkrevnost v podání skutečnosti na straně druhé, to je to, čím se má především odlišovat Schnirchovo kompoziční a modelační cítění v porovnání s Myslbekovým.²⁵ Tak je vnímáno dílo tohoto sochaře již od doby, kdy Karel Bormejský Mádl publikoval svou opravdu zdrcující kritiku jeho tvorby, kterou napsal zčásti krátce před Schnirchovou smrtí, v roce 1900, a zčásti pak po posmrtné výstavě díla Bohuslava Schnircha uspořádané v lednu následujícího roku.²⁶ Kromě výše uvedeného vyčítá Mádl Schnirchovi jako sochaři, u něhož si jinak velmi cení jeho osobnostních kvalit, zvláště jeho upřímného vlastenectví a obětavosti, především ochotu zapojit svá figurální díla do celkového rytmu stavby a podřídit se přání navrhujícího architekta i za tu cenu, že dané dílo ztratí na své osobitosti.²⁷

Tento pohled na Bohuslava Schnircha, přestože byl podle mého soudu dost zásadně ovlivněn dobou, kdy tato kritika jeho tvorby vznikla,²⁸ se v následujících dějinách českého dějepisu umění bohužel příliš nezměnil. Výjimku představuje pouze hodnocení proměny jeho osobitého projevu v závěrečné etapě jeho tvorby, tj. v posledním desetiletí jeho života, kterou reprezentuje především jeho soutěžní model pro novou jezdeckou sochu knížete Václava určenou na Václavské náměstí, nebo jeho podíl na návrzích nové fontány do prostoru před Rudolfinum, na kterých spolupracoval s architektem Josefem Fantou.²⁹ Zatímco obecně ceněná výtvarná kvalita jezdecké sochy sv. Václava je interpretována jako výsledek solitérního vý-

trysku vlasteneckých citů, které napomohly uvolnit Schnirchovu modelační a kompoziční sevřenost, návrhy na fontánu nebo i Grégrův pomník na Olšanech mají být odrazem náhlé proměny osobního sochařského projevu Bohuslava Schnircha, která je pouhou reakcí na skutečnost, že Myslbekova daleko uvolněnější, iluzionističtější modelace, ovlivněná také jeho pobytem v ateliéru Emmanuela Frémieta, se postupem času stala evidentně úspěšnější než původní ukázněně klasicizující sochařský styl Schnirchův.³⁰

Schnirchova socha z fontány Neptunovy grotty v Havlíčkových sadech, kterou jsme si právě podrobně představili, tento neustále dokola a doslova monotónně vyprávěný příběh týkající se charakteru a hlavních inspiračních zdrojů Schnirchova figurálního projevu poněkud pozměňuje. V prvé řadě nám dokládá, že Bohuslav Schnirch byl schopen vytvořit sochu, která je naplněna mimořádnou dávkou exprese, jež neulpívá „jen na povrchu“, ale je budována zevnitř, že dokázal „poddat se kouzlu skutečnosti a vytvořit hlavu živou, myslící sídlo idejí a emocí, viditelnou koncentraci individuálního charakteru nebo temperamentu“, abychom parafrázovali slova citátu uvádějícího tento příspěvek. V rozporu s obvyklým pohledem na Schnirchův sochařský projev jsme viděli, že v tomto díle vytvořil víc než jen obvyklou alegorickou sochu s primárně dekorativním účelem, a že tak překročil hranice pouhého splnění zadání zakázky.

Dále nám tato socha dokládá, že Bohuslav Schnirch byl ve své tvorbě ovlivněn i jinými

Obr. 13. Bohuslav Schnirch, socha Neptuna z Neptunovy grotty, ateliér restaurátora, pohled na horní díl sochy, stav po doplnění modelace, detail mušle s krokodýlem. Foto: Vojtěch Adamec, 2013.

sochařskými díly než jen pracemi Ludwiga Schwanthalera či šedévry antického sochařství a italského cinquecenta a že při svém studijním pobytu v Římě studoval nejen v muzejních sbírkách, ale stejně intenzivně vnímal i sochy a sousoší, s nimiž se mohl setkávat v tamějších kostelech, palácích a na veřejných prostranstvích. Socha Neptuna z Havlíčkových sadů ukazuje, že revokace barokních výrazových prostředků v dílech vytvořených Schnirchem v 90. letech 19. století asi nebyla jen reakcí na tvorbu jeho konkurenta Josefa Václava Myslbeka nebo že nesouvisela pouze s jeho spoluprací s architektem Josefem Fantou, a vybízí nás tak k novému pohledu na celou jeho tvorbu. Inspiraci barokem totiž můžeme vysledovat i na jiných jeho dílech. „Barokně“ iluzionistickou modelací se vyznačuje například socha Bakcha s pardálem vytvořená Schnirchem v průběhu jeho pobytu v Římě a vystavená po jeho návratu ve Vídni, ale také třeba jezdecká socha Jiřího z Poděbrad určená na hlavní náměstí v Poděbradech.³¹ Ohlasy baroka můžeme v případě tohoto monumentálního pomníku nalézt nejen na nesmírně dynamicky působícím jezdeckém

■ Poznámky

25 Ibidem. Dále také Mádl (pozn. 12), s. 59–71.

26 Ibidem, s. 65–71.

27 Ibidem.

28 Připomeňme, že v tomto období teoretici a kritici umění obražili svou pozornost k nastupující generaci umělců, která se pokouší dát umění zcela novou, moderní tvář, generaci spojené většinou s členy SVU Mánes, která usiluje o nalezení nových výrazových prostředků nezávislých na tradici, na uměleckém odkazu minulosti. Tyto nové výrazové prostředky mají být schopny lépe odrážet radikální změny, kterými tehdy společnost procházela. Do popředí zájmu se tak dostává výtvarný experiment, který ovšem není motivován splněním nějakého konkrétního uměleckého úkolu vázaného na určitou zakázku a vyplývajícího ze specifických požadavků objednavatele.

29 Wittlich, *Sochařství...* (pozn. 2), s. 123.

30 Ibidem.

31 Vytvoření jezdecké sochy bylo Schnirchovi zadáno v roce 1886. Samotná jezdecká socha zhotovená z tepané mědi byla vystavena na zemské jubilejní výstavě v roce 1891. K vytvoření stávajícího soklu a osazení sochy došlo mezi lety 1891–1894. Srovnej nejlépe in: Vácha (pozn. 12); Ličková (pozn. 2); [Petr Hartman], *Bohuslav Schnirch. Katalog výstavy, Městské muzeum Lázní Poděbrady, Poděbrady 1962*; Václav Pok-Poděbradský, *Král Jiří z Poděbrad a jeho pomník*, Praha 1892, s. 34–38.



14



15



16

Obr. 14. Jeroným Kohl, Praha-Hradčany, Leopoldova kašna na druhém nádvoří Pražského hradu, detail horní části kašny s dvojicí Tritonů. Foto: Kateřina Adamcová, 2014.

Obr. 15. Gianlorenzo Bernini, Řím, Piazza Barberini, fontána del Tritone, 1643. Převzato z: https://it.wikipedia.org/wiki/Fontana_del_Tritone, vyhledáno 12. 12. 2015.

Obr. 16. Gianlorenzo Bernini, Řím, Piazza Barberini, fontána delle Api, 1644. Převzato z: https://it.wikipedia.org/wiki/Fontana_delle_Api, vyhledáno 21. 12. 2016.

sousoší, ale také v celkové koncepci pomníku. Dnešní podoba tohoto díla představuje jen torzo původně zamýšleného řešení. Převýšený masivní kónický sokl, který nese jezdecký portrét krále Jiříka z Poděbrad, akcentovaný na svých nárožích postavami štítonošů, se původně měl zdvíhat ze zajímavě koncipovaného pódia částečně uzavřeného úseky balustrového zábradlí. Na hlavních osách celého pomníku, tj. čelní, zadní a obou bočních stranách, mělo pódium podobu konvexně se do prostoru vypínajících stupňů, na diagonálních osách pak bylo pódium uzavřeno úseky balustrového zábradlí ve tvaru dvou stran trojúhelníka. Půdorysný rozvrh této podnože tak vlastně představoval kvadrilob, který se na jedné straně otevíral, na straně druhé uzavíral celý pomník vůči okolnímu prostoru. Akcentování diagonálních os pomníku bylo v původním řešení soklu pomníku podpořeno tím, že soklová křídla, na nichž stojí postavy štítonošů, byla také diagonálně vytvořená. Takový koncept propojení-nepropojení soklové části monumentu v kombinaci s narušením jeho základních pohledových vazeb a vytvoření takřka mnohopohledového díla nabízejí

v našem prostoru zejména monumentální trojiční a mariánské sloupy a pilíře vztyčované v 18. století.

Pražská socha Neptuna/Tritona tak v neposlední řadě svědčí také o tom, že stejně jako zástupci obou generací jeho předchůdců v čele s Josefem a Emmanuelem Maxovými či Václavem Levým byl také Bohuslav Schnirch schopen vstřebávat specifické kvality jedné z nejšťastnějších etap v dějinách evropského sochařství, které na našem území reprezentují v první řadě díla Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa. Podobně jako oni byl schopen vybrané výrazové prostředky charakteristické pro barokní etapu dějin výtvarného umění transformovat ve zcela „moderní“, originální a svěbytné dílo. Vedle pomníku maršála Radeckého od Emanuela Maxe, který kdysi stával v prostoru Malostranského náměstí, a vedle Klácelky od Václava Levého patří Neptunova socha z někdejší Grébovky k těm nejzajímavějším dílům inspirovaným uměleckým odkazem baroka, která u nás vznikla dlouho předtím, než se v oblasti umění začalo prosazovat tzv. neobaroko.³² Z obecného pohledu „Neptunova grotta“ v Havlíčkových sadech společně se sochařskou výzdobou fontány v dolní části komplexu není tedy jen vynikajícím výtvarným dílem, ale ukazuje nám ještě jednu poměrně významnou skutečnost, a to je fakt, že k rehabilitaci barokních a manýristických forem jako možného inspiračního zdroje dospěli umělci mnohem dříve, než byli osobité výtvarné kvality obou těchto období schopni docenit historici a teoretici umění.

■ Poznámky

32 Na samém počátku neintuitivního a záměrného znovuoživení barokních forem stojí tvorba nově jmenovaného profesora architektury na Uměleckoprůmyslové škole v Praze architekta Friedricha Ohmanna. Srovnej nejlépe in: Jindřich Vybíral, *Friedrich Ohmann, Objev baroku a počátky moderní architektury v Čechách*, Praha 2013.

33 K rehabilitaci obou těchto období obecně přispěli především zástupci tzv. „vídeňské školy“ umění v čele s Aloisem Rigelem a Maxem Dvořákem. Srovnej např.: Alois Riegl – Arthur Burda – Max Dvořák (eds.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1923; Max Dvořák, *Über Greco und den Manierismus, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XV, 1921/22, s. 22–42. Jako první však manýrismus a především malbu El Greca objevil Julius Meier-Graefe na své slavné španělské cestě uskutečněné v roce 1910. Viz Julius Meier Graefe, *Grecův barok*, Praha 1911. U nás se mezi prvními zabýval barokními uměleckými díly Karel Boromejský Mádl, který již v roce 1883 publikoval svou stat' věnovanou vídeňskému dílu Ferdinanda Maxmiliána Brokoffa. Viz Karel Boromejský Mádl, *Oltář Ferd. Brokova ve Vídni, Světozor XVII*, 1883, č. 35, s. 407. K rehabilitaci barokní architektury pak první velmi důležité kroky učinil především Cornelius Gurlitt (Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1887). K rehabilitaci baroka obecně pak přispěl také Heinrich Wölflin svou knihou o renesanci a baroku z r. 1888 (Heinrich Wölflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Mnichov 1888). Srov. in: Vybíral (pozn. 32), s. 42–47.