

JAROSLAV SEDLÁŘ

OHLASY BAROKA V DÍLE JIŘÍHO MARKA

Zajímavou kapitolou v českém moderním umění jsou nepochybně návraty k baroku. Tak již na počátku našeho moderního umění poukazuje zájem o Daumiera a jeho vliv na příslušníky Osmy na specificky české podmínky a tendence, které jsou vázané k domácímu prostředí a jeho kulturní tradici. Daumier byl blízký nastupující generaci pohledem na život, smyslem pro děj a jeho dramatické vystupňování vyjádřené barokní pohnutostí siluety i plasticity postav. Václav Nebeský to výstižně vyjádřil ve své studii *L' art moderne tchécoslovaque*, v níž upozornil na to, že romantismus Osmy souvisí s tradicí českého baroka.

Druhá vlna zájmu o baroko se vzedmula ve třicátých letech a zasáhla nejednoho našeho výtvarníka. Zájem o balbínovskou obranu a rozvoj českého jazyka v barokní době se projevil již v letech 1934—1935 například ve Studii V. Bitnara nazvané *Duch českého baroka*.¹ K baroku zaujal postoj také F. X. Šalda, považující dokonce Jana Ámose Komenského za barokní osobnost, když napsal, že právě baroko „nás vklínilo do románského světa a zadrželo postup německé kultury literární u nás asi na půldruhého století.“ Kromě toho oceňoval české baroko pro jeho lidovost a tvořivost.² Oživení literárního baroka zasáhlo i některé naše básníky a výtvarníky, například Bohdana Lacinu, který v letech 1936—1937 v duchu barokních metafor skládal názvy a kompozice svých obrazů ze dvou pojmů a částí, jak to dokládají skici z jeho notesu, s názvy *Žena housle* a pozdější obrazy *Žena lampa*, *Žena kolébka* apod.³ I oslavy stého výročí úmrtí Karla Hynka Máchy byly spojovány s těmito snahami, které vyvrcholily na jaře a v létě roku 1938 rozsáhlou výstavou *Pražské baroko*. Byl to mimořádný kulturní podnik, na jehož přípravě se podíleli nejen historici, nýbrž i umělci. Josef Brož, Cyprián Majerník, Martin Salcman, V. V. Novák, Adolf Zábřanský a Ján Želibský kopírovali pro výsta-

¹ Srov. V. Bitnar, *Duch českého baroka*. In: *Život XIII, 1934—1935*.

² Srov. F. X. Šalda, *Zápisník*, roč. VIII.

³ Srov. J. Sedlář, *Bohdan Lacina*. Brno 1960. 28 n.

vu barokní nástěnné malby a sami byli načas barokem ovlivněni.⁴ Daleko ještě výraznější stopy zanechalo baroko ovšem v českém moderním sochařství, které u nás až na několik významných soch od Stefana, Wichterlové nebo Makovského neupadlo nikdy zcela do moderního experimentování. Důvodem tohoto ohlasu byla také silná tradice českého sochařství, založená Brokofy, Braunem a jeho žáky a četnými dalšími mistry a kameníky, kteří vtělili do městské i venkovské krajiny tento barokní plastický princip. S ním se většinou naši sochaři setkávali již v dětství. Zvláště ti, kteří prošli kamenosochařskými dílnami v Hořicích nepříliš vzdálených od Kuksu s Braunovými plastikami. Exkurze adeptů kamenictví za Braunovými sochami do Kuksu, jichž se zúčastňoval také Jiří Marek, patřily k samozřejmým doplňkům jejich studia.

Přitažlivost baroka byla o to větší, oč významnější byly dobové předpoklady pro jeho přijetí. Napjatá situace druhé poloviny třicátých let, vyvolaná přípravami na válku, nastolila v umění otázku humanismu, kterou nemohl dosavadní novoklasicismus, například v sochařství, se svým sklonem k individualismu a tělesnosti již řešit. V té době se ovšem i tvorba jiných umělců vracela do minulosti nebo k počátkům moderního umění, například k expresionismu, od umělého člověka kubismu a surrealismu k člověku obnaženému a trpícímu, k jeho tváři, psychice, postoji.

Nejdůsledněji na vlnu obnoveného zájmu o baroko reagoval Josef Wagner. Měl k tomu všechny předpoklady — lyrický talent, citovost i vědomí staleté rodinné sochařské tradice sahající až někam k baroku Braunovu. „Vlastní tvorba Wagnerova však začíná nerozměrným *Bludným balvanem* (1929), který se ze souřadnic českého sochařství dvacátých let celkem vymyká. Dřepící ženský akt je spojen v jednu uzavřenou hmotu způsobem, který navazuje na nám již známou Gutfeundovu Studii ležící ženy; podobně jako u Kaplického zde tedy vyvstává idea organického celku. Wagner však tuto plastickou myšlenku dovádí ještě dále — překračuje totiž hranici tělesné artikulace a spojuje tělo přímo s přírodním útvarem. Během první poloviny třicátých let vytvořil pak řadu torz (*Ležící torzo*, *Torzo stojící na oblázku*, *Sedící torzo*, všechna 1934), v nichž je se zálibou vyhmátáván okamžik proměny, jíž se tělo mění v přírodní formu a naopak. Pískovec, klasický materiál českého baroka, jehož zde bylo užito, umožňuje svou strukturou a teplým tónem, svým povrchem citlivým k působení deště a větru vyvolat přírodní filozofickou představu vzájemného vlivu a vnitřního souvztahu mezi člověkem a přírodou, jejíž poetické zázemí měl zřejmě sochař na mysli. Tak se Wagnerovi otevřela možnost konstituovat svůj lyrický svět, jehož monumentálnějšími projevy pak bylo *Ležící torzo* (1935) a figurativnější *Poezie* (1936), věnovaná památce ‚prokletých básníků‘.

Ležící torzo je snad nejlepší ukázkou Wagnerova bytostného lyrismu. Wagner tedy ve vzájemné hře světla a hmoty nalézá opět starou symboliku vztahu ducha a těla, vzduchu a země, které dovede dát harmonicky

⁴ Srov. katalog *Pražské baroko 1600–1800. Umění v Čechách XVII. a XVIII. století*, květen–září 1938. Umělecká Beseda, Praha 1938.

⁵ J. Sedlář, l. c., 46 n.

vyrovnaný a zasněný ráz. Zároveň se zde osvědčuje to, co si poznamenal Wagnerův životopisec J. Pečířka: ‚Wagner – to je hlas české krajiny.‘

Jestliže byla výtvarná mluva Wagnerova Ležícího torza tiše zasněná, pak v dalším vývoji sochařově se postupně začínají ozývat dramatictější sklony. Jimi ve skutečnosti teprve nastupuje vlastní barokní vlna nejen u Wagnera, ale i v celém tehdejším českém sochařství. Citovost, vyvolávaná mladými sochaři a sochařkami od poloviny dvacátých let, se nyní probouzí ze svého orfického spánku a snaží se vulkanicky prosadit do světa ...

U Josefa Wagnera postupovala celková dramatizace sochařského projevu přes *Primaveru* (1936), v níž byla stojící dívčí figura podrobena expresivní erozi, uplatňující se působivě v materiálu mušlového vápence, k *Oblakům* (1938), převádějícím motiv Poezie k otevřenější a dynamičtější formě sugerující vznášení a pak až k vysloveně expresivnímu reliéfu s výjevem ze *Života sv. Václava* (1941–1942).⁶

K expresionismu přešel v roce 1935 v reliéfech *Po bitvě u Lipan a Světová válka* také Vincenc Makovský, vracející se od avantgardní plastiky k figurálnímu sochařství a v roce 1936 Karel Lidický sochou *Starce* v životní velikosti. Citovou exaltaci vystupňovali oba sochaři ve čtyřicátých letech, Vincenc Makovský *Milosrdným samaritánem* (1941) a Karel Lidický portrétem básníka *Františka Halase* (1942).⁷ V obou posledně jmenovaných dílech uplatnili také nově v českém sochařství symbolickou hodnotu světla a určitou spiritualizaci, v níž se výrazně projevil vztah k barokní tradici. Zde je však třeba připomenout, že „sochařské projevy barokizující vlny na přelomu třicátých a čtyřicátých let nebyly ... zaměřeny nábožensky. Jejich citová expresivnost, využívající barokního tvarosloví a částečně i sakrálních námětů, vyvřela především z trýzně doby, byla alegorickou a psychofyzickou přímou odpovědí na stressovou historickou situaci.“⁸ Později, ve změněných historických podmínkách se podle odborné literatury tato barokizující expresivnost uzavřela. Přesto ji v určitých modifikacích můžeme nalézt v díle brněnského sochaře Jiřího Marka, jak v raném, tak i v pozdním, jak uvidíme dále. Ohlasy baroka čtyřicátých let, což se kryje časově s obnoveným zájmem o baroko, ale i v jeho posledních dílech z let sedmdesátých, samozřejmě vedle tendencí jiných. Tato studie se pokouší zatím jen v nártu tyto ohlasy nadhodit, eventuálně na ně poukázat.

Jiří Marek, narozený 16. ledna 1914 ve Velkém Meziříčí na Moravě, přešel po absolutoriu reálky na státní a průmyslovou sochařskou a kamenickou školu do Hořic v Podkrkonoší.⁹ Odtud se dostal do sochařské speciálky Akademie výtvarných umění do Prahy, k profesorovi Bohumilu Kafkovi, kterou absolvoval roku 1938, právě v době výstavy Pražského baroka. Nebylo to ovšem jen baroko, které ve druhé polovině třicátých let zaujalo mysl umělců. Ve výtvarném umění šlo také o vyrovnání s tra-

⁶ P. Wittlich, *České sochařství ve XX. století 1890–1945*. Praha 1978, 209 n.

⁷ *Ibid.*, 214.

⁸ *Ibid.*, 216.

⁹ Srov. F. Jura, *Pozdrav rodného města*. In: Kulturní zpravodaj. Velké Meziříčí, prosinec 1978, 24–29.

dící, u nás především s myslbekovskou a o návraty k Rodinovi a k počátkům moderního umění vůbec. Tento historismus se projevil často v použití alegorie, vycházel námětově i tvarově z velkých vzorů minulosti. Ani Kafkovo vedení sochařské speciálky na Akademii nedovolovalo přílišný odklon od tradic. Toto zpět obrácené tradiční pojetí sochařského tvaru reprezentovala jedna z prvních Markových studií, a to absolventská práce s námětem *Snímání s kříže* z roku 1938, za kterou mladý sochař obdržel čestné uznání Akademie výtvarných umění. Byla-li tato studie inspirována oživeným zájmem o baroko, a to námětově, pak tvaroslovně souvisela se školským zaměřením Kafkovy speciálky. Podobně i studie koně a zejména ze dřeva pečlivě vyřezaná soška *Pardála* mohla vzniknout právě v Kafkově sochařské speciálce, kde se modelováním zvířat zabýval i sám učitel. Propracovaná anatomie zvířecího těla, přesřě a hladce vy-modelované svaly a šlachy dravce nám ovšem připomenou také zvířecí plastiky Antoina Louise Baryeho.

Po návratu z Prahy do Velkého Meziříčí vytvořil Marek řadu bust, hlav a plastik pro náhrobky na starý hřbitov na Moráni i na nový hřbitov ve Velkém Meziříčí, a četné plakety. V mnoha z nich se ozvalo, v duchu obnovených tradic českého sochařství, myslbekovské sochařské citění vyhovující pomníkové a portrétní sochařské tvorbě. Ovlivnění Myslbekem vykazují rovněž alegorické a symbolické kompozice, například *Ctirad a Sárka*, modelovaná v sádře ještě za studií v Praze, *Petr rybář* z roku 1945, nebo *Dobrý pastýř a sv. Petr*, sekané do pískovce a umístěné v roce 1944 ve Zbraslavi u Brna. Mohli bychom sem zařadit i sochu *sv. Antonína* (1940), zakoupenou Muzeem Velkomeziříčska, a některé další práce. Motivicky ovšem souvisely také ony s barokizujícím proudem, a to ve smyslu adorace dobra na pozadí okupace a války. V obsahové rovině se tedy dovolávaly citové odezvy, již provokovaly srážkou hladkých a drsných ploch a kontrastem světla a stínu. Tyto principy nebyly v prvních Markových sochách ovšem ještě zdaleka uvědomělé ve smyslu díla Wagnerova nebo jeho vlastních pozdějších realizací. Nicméně už v alegorickém sousoší *Ctirada a Sárky* pojal mladý sochař dívku jako řeku (vodu) a jinocha jako břeh a postavil hladký porvch jejich těl do kontrastu s hrubě propracovanou hmotou kolem obou figur, což vyniklo ještě nápadněji v dalším sochařově sádrovém modelu, v *Řece* z roku 1942. Těla dívky a chlapce ležící vedle sebe prorůstá nezformovaná hmota. To vyvolává napětí mezi figurami a přírodním útvarem, ale rozehrává zároveň kontrastní hru světla a stínu. Přesto zde nelze hovořit o barokním principu ani o wagnerovské inspiraci. Z beztvare hmoty vystupující hladce propracovaná těla se odvolávají spíše na Rodina, na jeho ideu rodícího se nového života. K alegoriím tohoto hledajícího období můžeme ještě přiřadit dřevěnou sochu *Symfonie* (1942) a z carrarského mramoru virtuózně vysekanou *Vltavu* (1940), která se již vzdálila myslbekovské tradici, stejně jako *Torzo* z roku 1943.

Ponecháme-li stranou další práce mladického hledání Jiřího Marka, jakými jsou *Ledaři*, *Nosič*, *Koželuh*, *pomník nadporučíka Skrbka* a některé další ze čtyřicátých let, pak máme před sebou již sochy, které více nebo méně reagovaly na barokní podněty. Tak v roce 1942 vymodeloval ze sádry bustu slavného rodáka *Adama Hubera Meziříčského*, někdejšího

rektora Karlova vysokého učení v Praze,¹⁰ s typickým krejzlem kolem krku, dřevěnou sochu *Věčná vítězství* (1943), *Nénie* (1944) a sádrový model *Judy Tadeáše* (1947). Vznikla-li socha *Věčná vítězství* skutečně v roce 1943, pak byla očividně inspirována Wagnerovou mramorovou plastikou *Umění* z roku 1941.¹¹ Drží rovněž v levé pozvednuté ruce Niké Samo- thráckou, která se podobně jako ve Wagnerově díle dotýká skloněné hlavy dívky a uzavírá tak oblou linií nahoře kompozici a vrací pohled zpět k jádru sochy. Je to prvek vyskytující se již v barokně pojaté Wagnerově plastice *Oblaka*, vytesané z betlémského pískovce v roce 1938.¹² Nápadná je také shoda v obsahové rovině. Podobně jako ve Wagnerově díle jde o alegorii umění. Marek pouze posunul význam této alegorie ve smyslu věčných vítězství umění nad zkázou lidských hodnot a nad frustrací vyvolanou válkou. Na rozdíl od Wagnerova pojednání mramoru s živou hrou světla na zdrsňeném „erodovaném“ povrchu vytváří Marek světelný kontrast hladkým povrchem dívčího těla i drapérie v konfrontaci s mírně rozrušeným povrchem řecké bohyně a vlasů figury. Naopak kontrapost s vysunutým kolenem pravé nohy vpřed do prostoru Marek pojal dynamičtěji, vitálněji a radikálněji než Wagner, jak se to projevilo i v sádrovém modelu sochy *Judy Tadeáše*, kde sochař vysunul energicky dopředu ruce světce. U této sochy jde ovšem více o přímou umělcovu reakci na barokní výrazovost než o návaznost na lyrickou a citovou tvorbu Wagnerovu. Ta se ohlásila spíše v Markově *Nénii* z roku 1944, vytvořené na motivy básně Svítla-Kárnika nazvané *Z Vysočiny*, i když její umístění na profilovaném nízkém podstavci, který připomíná konzolu, ji opět přidržuje spadající záhyby šatu. Tím sochař vytvořil předpoklady pro v horní partii propracováno opět hladce a kontrastuje s drapérií zahalující nohy a přehozenou přes pokrčenou levou ruku, zatímco pravá ruka přidržuje spadající záhyby šatu. Tím sochař vytvořil předpoklady pro rozehrání světla a stínů v podobném smyslu jako Wagner na svých plastikách. *Nénie* se blíží wagnerovskému pojetí i mírným předklonem figury.

Uvědomělejší vztah k Wagnerovu dílu posílila u Marka zejména spolupráce s architektem Janem Sokolem, blízkým přítelem a znalcem díla Josefa Wagnera, při úpravě portálu věže velkomezeříčského kostela sv. Mikuláše. Sokol dokázal strhnout Jiřího Marka k obdivu Wagnerova díla, k němuž měl umělec vnitřní vztah. Nebyla to jen určitá znalost Wagnerova díla, která se obrazila v právě rozebíraných Markových dílech, nýbrž i obdobný citový vztah k mladému dívčímu tělu a k přírodě, v níž Marek prožil své dětství, ale i láska k hmotě — ke kameni a dřevu, k smyslově propracovanému povrchu hmoty a ke kontrastu. I do jeho pozdějšího díla neustále proniká kamenitá příroda Českomoravské vysočiny, fascinují ho dodnes bludné balvany, z nichž jeden dokonce použil jako symbol na *čestný hrob Jiřího Mahena* na Ústředním hřbitově v Brně (1942). Ostatně jak to výstižně vyjádřil koncem šedesátých let ve svém dosud nepubliko-

¹⁰ *Ibid.*, 25.

¹¹ Datování soch vyplývající z umělcových vzpomínek není vždy zcela přesné. Dá se proto předpokládat, že po hlubším studiu může dojít k opravám.

¹² Srov. s reprodukcemi v publikaci J. Pečírky, *Josef Wagner*. Praha 1959, repr. č. 25 a 30.

vaném krédu sám: „Můj kraj je Českomoravská vysočina, tam jsem se narodil a žil, tam, kde lidské ruce musí být zdravé a silné jako kořeny borovic, ty naše, které rostou z žuly. Je to kus drsné české krajiny, krajiny dramatické, krajiny barokní i romantické. Vysočina, to jsou kameny a lesy. A tento kámen a dřevo mně vnukly myšlenku a já na oplátku jim dávám život. Je to dialog mezi tvůrcem a hmotou. Kámen a dřevo jsou nejjivější sochařské látky; musí se jim rozumět, naslouchat, vonět k nim, ověřovat si je zrakem jemným jako len. Tyto materiály jsou samy antipódem umělého průmyslového materiálu, jsou rudimentární, vzácné jako materiál skulptivního opracování, zachovávají autorský rukopis a plastiky z nich vytvořené jsou autentickým originálem, jedinečným, neopakovatelným, nerozmnožitelným, a proto ke každé z nich mne váže přímo osobní vztah. Převážná část mé tvorby se zaměřuje na plastiku kamennou, exteriérovou jako součást krajiny, architektury. A do ní se snažím přirozeně včlenit sochu nebo sousoší jak mi napovídají tradice mého kraje. Kontrastní sousedství aktivního objemu a vyhloubeného negativního prostoru, dále nadsazená dimenze tvarů a drsné opracování povrchu, nicméně začleněné do celkového rytmu, procházejí skulpturou. Vedle balvanu, vlastně abstraktního neopakovatelného tvaru, roste naturalistická borovice, bříza či jalovec. I já se snažím o prolínání realistického a abstraktního tvaru, o vytvoření plastiky s doplňujícím prvkem přírody. Také ve svých dřevěných plastikách jsem se snažil udržet kontinuitu českého umění i vlastního vývoje a přitom zůstat otevřený k novým problémům. Schopnost reagovat na nové podněty, proměňovat je, nalézat a exponovat materiál ve všech směrech, obsáhnout symptomy přítomnosti bez úskalí pomíjivých mód.“¹³

Hledání kontinuity českého sochařství, dobové historizující tendence a povaha úkolu ho sice při úpravě portálu věže velkomezeříčského kostela v roce 1947 přivedly až k románskému slohu, v jehož duchu zde vytvořil symboly čtyř evangelistů, avšak teprve přitažlivost baroka a Wagnerova vzoru i jeho vztah k české krajině, zdá se, určily jednu větev jeho celoživotního díla, které rozvíjí až do současnosti. Po několika monumentálních památnících k osvobození Československa Rudou armádou pro Břeclav, Svitavy, Budišov a další se Marek vrátil k baroku v sousoší pro atriurní Staré radnice v Brně v roce 1957. Barokní architektura, bání věže a fasády nádvoří se mu staly vítanou příležitostí k vytvoření sousoší s názvem *Boj*, které se svým tvaroslovím přizpůsobilo historickému prostředí. Z tvrdého dioritu vytesané sochařské dílo znázorňuje boj orlů s hady. Dramatičnost zápasu vyjadřují komplikované pohyby ptáků s vysoce vztyčenými křídly a stočená těla hadů, živý pohyb siluety i plastická rozprostraněnost díla. Zrnitý kámen zdůrazněný ještě záměrným rozrušením povrchu a hlubokými rýhami evokujícími perutě ptačích křídel umožňují neobvyklou světelnou malebnost. Markovi se podařilo využít expresivním způsobem srážek a napětí mezi ostře osvětlenými a v hlubokých stínech ležícími plochami až černě zastíněnými čarami. Vybral-li si Marek tento barokní námět zápasících orlů s hady, přičemž mu šlo zá-

¹³ Vyznání, z něhož je zde citován úryvek, se zachovalo ve strojopisu.

měrně o obsahové vyjádření ideje boje dobra se zlem, pak dynamika pohybů a tvarů i rozrušený povrch kamene umožnily maximální využití světla ve stejném slova smyslu. Symbolika vztahu světla a hmoty tuto myšlenku totiž neobyčejně podpořila, neboť v kontrastu světla a stínu spatřovalo už baroko vyjádření ideje boje dobra se zlem. Tím se toto Markovo dílo zcela nepochybně přiblížilo nejbaroknějšimu efektu. V tom smyslu jde vskutku o jednu z nejzdařilejších umělcových realizací, v níž dosáhl pozoruhodné umělecké jednoty námětových, tvarových a světelných prvků. Přesto je v Markově tvorbě ojedinělá. Snad právě pro přílišnou závislost na baroku, což si asi brzy sám uvědomil, neboť již v následující skulptuře, nazvané *Ráno*, kterou vytvořil roku 1959 pro Dubí, se vrátil k lyričtější poloze. Nicméně poněkud tvrdě naznačené oči, brada i nos dívčí tváře ukazují na určité tápání (pokud nebyla ovšem kvalita realizace snížena provádějícím kameníkem), i když lyričnost sochy, uměle vyvolaná eroze povrchu vápence a kontrast prorůstání dívčího těla s přírodním, jen zcela běžně opracovanou, hmotou se opět odvolává na Wagnera.¹⁴ Ideu organického celku přírody a lidské figury, kterou uplatnil již mezi dvěma světovými válkami ve svém díle Josef Wagner, dokázal Jiří Marek vystihnout osobitějším způsobem teprve v soše nazvané *Vysočina*, kterou vytesal pro brněnské sídliště Juliánov v roce 1959. Spojil v ní dívčí tělo přímo s přírodním útvarem a sochu provrtal a propojil ji tak do prostoru.¹⁵ Z jedné strany použil neopracovaný kámen jako symbol kraje a z druhé jej opracoval do podoby ležící dívčí postavy. Ruce, spojené před schematicky provedenou hlavou, vytvářejí prostorovou dutinu, která sochu kompozičně uzavírá. Dutinou však proniká okolní prostor a socha je otevřená do prostoru v podobném slova smyslu, v jakém vytvářel svá díla Henry Moore. Toto spojení wagnerovského prvku, tedy okamžiku proměny těla v přírodní formu a naopak, s Moorovým pojetím pronikání plastiky okolním prostorem, ukazuje na Markovo již moderní zužitkování někdejších barokních a wagnerovských podnětů. Marek, jak vyplynulo z jeho kréda, oceňoval na Wagnerovi zejména vážný vztah ke krajině ve smyslu již připomenutého postřehu Wagnerova životopisce J. Pečírky, který napsal, že „Wagner — to je hlas české krajiny.“¹⁶ Markova plastika *Vysočiny*, jako četné další jeho sochy využívající kamenů tohoto kraje, tihne k zemi, snaží se pochopit a naznačit stejně jako kdysi Wagner starou „symboliku vztahu těla a ducha, vzduchu a země a vzájemnou hru světla a stínu“. Příroda je pro Marka nejen v kamenech a kořenech borovic, ale také ve slunečním paprsku, ve větru a v potoku. A tak již v roce 1967 dokončil další Wagnerem inspirované dílo *Otevřítí studánky*, umístěné v Brně-Pisárkách před vodárnou, která čerpá vodu ze Svatky přitékající z Českomoravské vrchoviny. Už v tomto prostém

¹⁴ Srov. studie o Wagnerovi od J. Mašina, *Současné čsl. sochařství*. In: Výtvarné umění 6, 1956; dále P. Wittlich, *Otázka kontinuity v českém sochařství*. In: Výtvarná práce 11, 1963; J. Baleka, *Sto kreseb Josefa Wagnera*. In: Výtvarná práce 14, 1966.

¹⁵ Srov. J. Sedláč, *Plastiky Jiřího Marka*. In: Československý architekt 19, 1973, (č. 5) 6.

¹⁶ J. Pečírka, l. c., 12.

faktu je obsažena myšlenka oslavy rodného životodárného kraje. Obsahově sousoší vyšlo z motivů básně Miloslava Bureše, u jehož rodiště Poličky Svatka pramení, a z kantáty Bohuslava Martinů.¹⁷ Tvaroslovně navázalo opět na Wagnerova díla, tentokrát na poetickou Primaveru z roku 1936 a na sochu Květy u potoka z roku 1933.¹⁸ Sochař použil na její zhotovení dokonce i stejného materiálu — mušlového vápence. Markovi tento vzor neobyčejně vyhovoval. Wagnerovy dívčí postavy v obou případech jakoby vyrostly ze země, stejně jako ze země rostou květy. Jsou prodchnuty životem, vystaveny jarním slunečním paprskům a v tom smyslu blízké duchu Burešovy poezie, v níž Marek našel obsahový moment oslavy vody, jak vyplývá z následující strofy básně: „... královnička poklekla / na šátek rozprostřený / ponořila džbánek / do stříbrné pěny / pak do všech stran / vodu vylila...“ Marek si tu zároveň připomněl lidový mýtus, podle kterého královnička naplní džbánek vodou ze studánky, aby zvláhla zemi a zahнала tak zlé moci. Socha je tedy zhmotněním, perzoniﬁkací přírodních sil, koloběhu života. V tom smyslu je tedy symbolem věčně obnovovaného života, v němž voda má nezastupitelný význam. Studánku s vodou, která zde jako ve fontáně skutečně teče, naznačil kameny s vyhloubeninami, které v nich vyhlodala eroze vody. Sousoší je také sestaveno ze dvou částí, přírodního útvaru a postavy dívky se džbánkem. Toto prorůstání přírodního tvaru s lidskou postavou známé nám již dobře z díla Wagnerova i z Markovy Vysočiny v Juliánově, je nyní již odděleno. A právě to je jeden z plastických principů Heryn Moora, s jehož ohlasem jsme se u Marka už setkali, a to u Vysočiny. Wagnerův kompoziční prvek uzavření sochy nahoře zvednutou rukou a vlasy, které v Markově soše vytvářejí těžký útvar v podobě jakéhosi „klobouku“, byl zde opět uplatněn, i když poněkud hmotněji. Svou tíhou zarazil vertikální stoupání štíhlé dívčí postavy a vrátil pohyb zpět k obsahově významnému prvku — k ruce se džbánem. V tomto dynamismu vertikálního pohybu spatřujeme již charakteristický prvek Markova sochařského umění, který se bude vracet i do jeho monumentálních památníků a pozdějších plastik. Stejně charakteristickým rysem jeho plastik se stane moorovský princip dvoudílné sochy, jak ho reprezentuje například Markova socha *Múzy (Hudby)* před kinokavárnou v Brně-Černých polích z roku 1969. Oddělení ženské ﬁgury od symbolu hudebního nástroje, který je naznačen v karokně rozeklané hmotě není sice ještě úplné, přesto je však výrazné. K úplnému oddělení došlo až v keramickém monumentu, vytvořeném na *literární dílo lékaře Antonína Trýba* v roce 1973, pro polikliniku v Brně-Lesnė. Moorovu ideu dvoudílné sochy, konfrontaci přírodního a lidského živlu, zde Marek vyjádřil již zcela jednoznačně. Rovněž použití keramiky pro sochu ukazuje na inspiraci Moorem. K *Hudbě* bychom mohli přiřadit také sousoší *Moravy* z tepaného plechu, realizované ve Znojmě v roce 1974.

Nejvýraznějším dílem, v němž Marek spojil barokní exaltovanost, Wagnerovo uzavření sochy nahoře a zpětný průběh linie přes ruce a hlavu k tělu ﬁgury, s Moorovým dílem, je nepochybně čtrnáct zastavení *Kří-*

¹⁷ Srov. M. Juříková, *Otvírání studánek Jiřího Marka*. Soutěžní práce SVOČ na katedře věd o umění filozofické fakulty UJEP.

¹⁸ Srov. J. Pečírka, *l. c.*, repr. č. 6 a 22.

žové cesty v brněnském dómě. Vznikala od roku 1949 do roku 1972. Charakterizuje je vypjatá expresivita, v níž svou úlohu hraje až manýristická protáhlost postav, malé hlavy a deformovaný tvar, hluboké stíny a vysoká světla dramatizující jednotlivé výjevy. Citovost je zde podtržena ještě vitalismem, který vnesl do moderního sochařství Henry Moore, a který se v Markových reliéfech šťastně spojil s ohlasy barokního expresionismu. Také jeho zdrsněné plochy, téměř přírodního původu, prolínající se s lidskými postavami a pronikající vehementně do prostoru i prostor vytvářející, byly Markovu vztahu k přírodě blízké, a proto přijatelné. Marek u Moora ocenil rovněž možnost použití jiného materiálu než kamene a dřeva, a to bronzu, tepaného plechu a keramiky, jak dokládají jeho četné realizace odvolávající se právě na Moorův vitalismus, například keramická fontána téměř abstraktních tvarů v onkologickém ústavu v Brně, nazvaná *Doteky* (1970) a mající evokovat životodárný dotek kobaltové lampy, *Soutok* (1979), *Vítězství nad fašismem* (1975) v Národním památníku v Kounicových koležích v Brně a další.

Ohlasy baroka, jimž je tato studie především věnována, lze zaznamenat i v několika dílech z posledních let. Ozvaly se například v monumentálně koncipované *Holubici* (1974), umístěné před Domem družby v Olomouci. Socha, složená z vápencových bloků, je dynamická v obrysu siluety i v prudkém zvedání a klesání ploch, na nichž se živě střetává světlo a stín. Je rozmanitá v sochařském pojednání, živá ve výrazu i pohybu a rozvíjí se do všech stran. Nemá tedy povahu tuhých pomníků akademického ražení. Ovládá prostor nikoliv svou hmotou, nýbrž podobně jako kdysi barokní skulptury svým pohybem a výrazem. Není vyloučeno, že také při její tvorbě si Marek vzpomněl na Wagnerovo dílo, například na jeho pomník *Jaroslava Vrchlického* pro Prahu (1939–1956).¹⁹ Ostatně i dvě poslední skici, pro *Lišku Bystroušku*, určenou původně do sídliště v Brně-Kohoutovicích a pro *Vysočinu*, která má být realizována ve Žďáru nad Sázavou, obě z roku 1981, navazují také na Wagnerovo dílo, a to dosti jednoznačně, i když mají i osobitě rysy Markova díla. Zejména model *Vysočiny* těží z gest rukou Wagnerova *Táni* (1944) a v pojetí hlavy z dívčí figury na pomníku Jaroslava Vrchlického.²⁰ Také model pro *Lišku Bystroušku* opakuje motiv závoje nebo vlajícího přehozu, jak jsme se s ním setkali ve Wagnerových *Oblacích* či v pískovcové skulptuře *Noc* (1941). Oba vzpomenuté modely jsou zatím ve stadiu definitivního propracování a nemá smysl je podrobněji rozebírat. Stačí pouze připomenout, že *Liška Bystrouška*, inspirovaná prózou Rudolfa Těsnohlídka a hudbou Leoše Janáčka,²¹ stejně jako *Vysočina* ideou perzonifikace *Vysočiny* poukazují na to, do jaké míry brněnský sochař Jiří Marek přijal a dosud stále ještě přijímá do svého moderního sochařství ideje a ohlasy oživeného zájmu o baroko v konce třicátých let, zvláště v pojetí Wagnerově a přenáší je až do současnosti. Prodloužil tím stále živou nebo oživanou tradici baroka v českém sochařství a ve svých monumentálních památ-

¹⁹ *Ibid.*, repr. č. 41.

²⁰ *Ibid.*, repr. č. 48.

²¹ *Inspirací dílo Leoše Janáčka (Nová tvorba Jiřího Marka)*. In: Zemědělské noviny 29. IV. 1981, č. 100, znač. (GB), 2.

nících ji spojil s ryze moderním vitalismem ve smyslu Moorova manifestu.²² Tato druhá linie Markova dfla by si ovšem vyžádala samostatnou studii.

Leden 1981

LES RÉPERCUSSIONS DU BAROQUE SUR L'OEUVRE DE JIŘÍ MAREK

L'auteur de la présente étude attire l'attention sur les répercussions de l'art baroque sur l'oeuvre de Jiří Marek, sculpteur contemporain de Brno. Ces répercussions se sont manifestées déjà deux fois dans l'art tchèque moderne; pour la première fois c'était au début du 20^e siècle où la génération fondatrice des peintres tchèques du groupe des Huit, influencée par le fauvisme français et l'expressionnisme de Munch, a pris pour point de départ aussi l'oeuvre d'Honoré Daumier. V. Nebeský dans son étude intitulée *L'Art moderne tchécoslovaque* souligne le fait que dans l'admiration des peintres du groupe des Huit pour l'oeuvre de Daumier, pour le dynamisme baroque de la silhouette de ses figures et le caractère dramatique de son expression, on peut observer en même temps les répercussions spécifiquement tchèques de la tradition toujours vivante du baroque tchèque. La seconde vague de l'intérêt au baroque s'est soulevée dans les années trente. Il s'est produit alors un renouveau du baroque dans la littérature; le critique littéraire F. X. Šalda, en caractérisant le mouvement du baroque, a déclaré que la lutte pour l'émancipation de la langue tchèque à l'époque du baroque « nous a fait entrer dans l'orbite du monde roman en paralysant ainsi le progrès de la culture littéraire allemande chez nous pendant un siècle et demi environ. » Cet intérêt culmina par l'exposition monumentale le Baroque de Prague en 1938 qui influença plusieurs artistes tchèques, surtout les sculpteurs Josef Wagner, Makovský, Lidický et autres. C'était dans cette ambiance où Jiří Marek, né le 16 janvier 1914 à Velké Meziříčí en Moravie, terminait ses études dans l'atelier de sculpture du professeur Bohumil Kafka à l'Académie des Beaux Arts. Le renouveau du baroque se reflétait dans son oeuvre déjà à la fin des années trente et dans les années quarante tout d'abord dans le domaine des sujets, par exemple dans son ouvrage de diplôme de fin d'études *Descente de Croix* (1938) et ensuite dans ses ouvrages indépendants tels *Saint Antoine* (1940), *Adam Huber de Velké Meziříčí* (1942), *le Bon Pasteur* (1944), *Pierre le pêcheur* (1945) et dans les allégories *Čirad* et *Šárka, Rivière* (1942). Outre ces statues, il a créé plusieurs plastiques influencées par l'esthétique aux tendances baroques de Josef Wagner, surtout la statue de la fille avec *Niké de Samothrace* appelée *Victoires éternelles* (1943) symbolisant le triomphe de l'art sur la destruction et la guerre, *Nénie* (1944) ou *Jude Thaddée* (1947). De 1949 à 1972, le sculpteur a travaillé à son ouvrage *les Quatorze stations du Chemin de la Croix*. Les reliefs sont traités d'une manière expressive, ils se basent sur les jeux contrastés de la lumière et de l'ombre se projetant avec une force vitale à l'espace. La symbolique de la lutte entre le bien et le mal représentée par le contraste de la lumière et de l'ombre s'est manifestée aussi dans la fontaine pour l'atrium du Vieux Hôtel de ville de Brno. L'artiste y réalisa un ensemble sculptural représentant la lutte entre les oiseaux et les serpents. En 1959 l'artiste sculpta la statue *le Matin* où il a repris l'inspiration wagnérienne; celle-ci réapparaît encore dans sa fontaine *le Plateau tchéco-morave* réalisée pour la ville satellite *Juliánov de Brno* et surtout dans la fontaine face au château d'eau à *Pisárky*, ouvrage le plus réussi de Marek, inspiré par le poème *les Ouvertures de sources* de Miroslav Bureš et la musique de Bohuslav Martinů. Deux statues créées ces derniers temps sont également imprégnées du lyrisme wagnérien; ce sont le *Rusé Petit Renard*, inspirée par l'ouvrage littéraire de Rudolf Těšnohlídek et par la musique de Leoš Janáček, et le *Plateau tchéco-morave* célébrant le pays natal de l'artiste. Jiří Marek est aussi créateur de nombreux grands

²² Srov. H. Read, *Geschichte der modernen Plastik*. München-Zürich 1966, 163.

monuments commémoratifs à Brno et dans d'autres villes moraves. Ces monuments sont déjà entièrement réalisés dans l'esprit du vitalisme moderne préconisé par le manifeste de Moore. Cependant, cette partie de l'oeuvre de Marek demande une étude à part.

Traduit par *L. Bartoš*

