

Kroupa, Jiří

Setkávání s Milanem Tognerem

Opuscula historiae artium. 2012, vol. 61 [56], iss. 1, pp. 77-79

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124334>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Setkávání s Milanem Tognerem

Bylo to tuším na podzim roku 1997, kdy jsme v Brně organizovali poněkud netradiční vzpomínku na sedmdesáté výročí založení Umělecko-historického semináře Masarykovy univerzity. V prostorách Moravské galerie jsme tehdy uspořádali „Týden dějin umění“: v pěti podvečerech za sebou vystoupilo postupně pět brněnských absolventů z různých dob se svými vzpomínkami na své začátky a na své výzkumy, vycházející z rámce „brněnské školy dějin umění“. Jednoho podvečera přijel do Brna i Milan Togner. Já jsem tehdy ony dny uváděl a při jeho představování jsem sám sebe označil jako toho, kdo „kráčí v umělecko-historických Tognerových šlépějích, a přitom se s ním osobně zná nepřilíš dlouho“. Bylo to vysloveno s jistou nadsázkou, ale nikoli zase tak velkou, jak by se na první pohled zdálo. Teprve ztráta výborného člověka a významného historika umění mi snad dává možnost ohlédnout se a vzpomenout na naše několikrát setkání, ať již byla zprvu spíše imaginární a teprve později skutečná.

Milan Togner byl po celý život olomouckým patriotem, ale současně byl i příslušníkem „brněnské školy dějin umění“, neboť na brněnské univerzitě vystudoval. Záhy po skončení svých studií začal pracovat v Kroměříži, kde spoluzakládal nově koncipované Umělecko-historické muzeum. To mělo propojit práci okresního muzea s moderním výzkumem velkolepé kroměřížské arcibiskupské obrazárny. Právě zde mladý historik umění získal praktické zkušenosti s uměleckým materiálem, jemuž se věnoval s přestávkami vlastně po celý svůj život. V letech 1966 až 1970 navíc připravil několik výstav, jejichž záběr pozoruhodně sahal mnohem dále, než tomu bylo tehdy v provinčních muzeích zvykem (například výstavu pozdně gotického sochařství z moravských sbírek, grafických listů Johanna Eliase Ridingera, barokní scénografie boloňské rodiny Galli-Bibienů a především *Umění restaurátorské*, v níž vedle sebe představil významná umělecká díla a současně „umění“ jejich záchrany a nového zhodnocení). Velmi slibně se rozvíjející muzeum bylo ovšem na počátku sedmdesátých let zrušeno a Milan Togner ztratil nejen své místo, ale na řadu dalších let vůbec možnost být zaměstnán na českých a moravských umělecko-historických pracovištích. Šest roků poté, po skončení svých vlastních brněnských studií, jsem také já nastoupil na své první místo – stalo se tak shodou okolností rovněž v Kroměříži. A tehdy jsem se poprvé, byť „imaginárně“ potkal s Tognerem: lidé kolem znovu se probouzejícího muzea na něj totiž nezapomněli a já jsem jimi byl s ním dokonce tak trochu poměřován. V muzeu ovšem zbyly i neprodané, jím sepsané katalogy, které se pro mne staly jedněmi z prvních praktických a studijních materiálů.

Milan Togner v letech 1970 až 1977 sice oficiálně nepracoval v oboru, ale o dějiny umění se zajímal i nadále. Zdá se mi, jakoby nechtěl být izolován. A tak se stále snažil

být s umělecko-historickým výzkumem v kontaktu: vřdyt v tomto období takřka pravidelně publikoval v časopise *Umění*. Psal recenze knih a výstav, krátké anotace k soudobému umělecko-historickému dění, ale především výborné badatelské studie. Já sám jsem si tehdy mohl ke jménu svého neznámého kroměřížského předchůdce připojit především jeho konkrétní způsob řešení badatelských problémů. Za takřka klasickou práci v domácí historiografii umění oněch let asi můžeme považovat studii o kapli Božího těla v Olomouci (1973) s metodicky krystalickým rozčleněním na část formově interpretující a následující část obsahově významovou s úvahou o funkci barokního uměleckého díla, nebo studii o Václavu Renderovi, v níž poukázal na spojení činnosti dvorem osvobozeného („Hofbefreyten“) kameníka a olomouckého sochaře v jedné osobě. Dodnes neztrácí na svém významu ani studie o hradní kapli na Šternberku (1976), při jejímž zpracování spojili s Milanem Tognerem své znalosti dva restaurátoři, dodnes je stále využíván Tognerův slovník kameníků, zedníků a stavitelů v Olomouci (1977).

Podstatným momentem Tognerova tehdejšího života bylo zjevně studium, stálé úsilí i v nepříznivých životních podmínkách nezůstávat mimo umělecko-historické dění a zájem o nové způsoby umělecko-historické interpretace. Dnes to již nevyznívá tak výjimečně, ale Togner nezůstával pouze u interpretace formy, ale zajímal se o problémy ikonografické (například v souvislosti s tématem „et in arcadia ego“ u Maxe Švabinského), ale stejně tak hodně o problémy technologické a související s materiálním základem uměleckého díla. Proto se pohyboval v prostředí restaurátorů, proto měl i zájem o praktické problémy památkové péče. Možná, že právě tehdy si našel svůj metodický a osobnostní ideál. Nemohu to říci nijak přesně (a bohužel se jej již nemohu zeptat), nicméně je – domnívám se – snad zajímavé, že mezi lety 1974 a 1980 třikrát referoval v časopise *Umění* o vydávaných pracích původně vídeňského, posléze severoamerického historika umění a jednoho z představitelů „Vídeňské školy dějin umění“ Otto Benesche. Benesch byl dokonce ten, kdo oně generaci klasiků autonomních umělecko-historických metod dal jméno školy. Svou kariéru začínal u Maxe Dvořáka a od počátku se etabloval především jako znalec staré kresby. Opět přitom můžeme nalézt určitý spojující bod v moravském prostředí. Vřdyt v brněnské Moravské galerii dodnes nalezneme na paspartách starých kreseb množství jeho znaleckých příspěvů z meziválečné doby, neboť Benesch radil známému moravskému sběrateli umění Arnoldu Skutetzkému. Otto Benesch podobně jako jeho učitel Max Dvořák oceňoval v každém uměleckém výkonu prvek iracionální intuice stejně tak jako racionální zvládnutí technologických problémů. Právě jeho myšlenku, že totiž historik umění se musí snažit pochopit umělcův

tvůrčí výkon vlastně shodnými cestami, to je současně intuitivně a přitom také racionálním, znalecky jasně uchopitelným postupem, Milan Togner explicitně zmiňuje. A tak si opravdu myslím, že propojení skoro „umělecké“ intuice spolu s racionálním zkoumáním uměleckého díla byly rovněž Tognerovým ideálem, ke kterému ve své badatelské práci zřetelně šel.

Příležitost věnovat se opět dějinám umění profesionálně poskytla Tognerovi na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století slovenská pracoviště památkové péče. Tehdy začal opět úzce spolupracovat s restaurátory a prozkoumával (a současně objevoval) památky středověké architektury a nástěnné malby zejména na slovenském Gemeru. Přitom ale zůstával stále oním olomouckým patriotem, jak o tom svědčily jeho přednesené příspěvky na multidisciplinárních konferencích *Historická Olomouc a její současné problémy*. Roku 1982 zde přednesl příspěvek o olomoucké sbírce starých mistrů, o dva roky později o italských podnětech olomouckého baroka. V nich jakoby naznačil budoucí uměleckohistorickou tematiku svých výzkumů. V Olomouci tehdy ale došlo již k našemu skutečnému setkání. Obě raně novověké „Historické Olomouce“ měly totiž podstatný význam i pro mne. Nejen, že se staly místem mých prvních konferenčních vystoupení (v té době jsem pracoval v Moravské galerii v Brně), ale právě tehdy jsem se s Milanem Tognerem osobně seznámil. Původní imaginární sledování stop se nyní mohlo změnit ve skutečné vzájemné poznání. Dokonce jsme měli blízko i v určitých preferencích i mimo raně novověké umění. A tak, zatímco já jsem do grafické sbírky Moravské galerie nakupoval kvalitní práce slovenských grafiků Dušana Kállaye, Kamily Štanclové a Vladimíra Gažoviče, Milan Togner organizoval v Olomouci výstavy právě těchto autorů (1987 a 1990).

Roku 1990 byl Milan Togner povolán na olomouckou univerzitu a na Filozofické fakultě nově vybudoval Katedru dějin umění. Mohl se ovšem opřít jen o skromné pozůstatky někdejšího uměleckohistorického a estetického učiliště. A tak zůstalo pouze na jeho elánu a organizačních schopnostech, aby v poměrně krátkém čase vybudoval v Olomouci ve středoevropském kontextu prestižní instituci. Sám na počátku devadesátých let 20. století vydal velmi zajímavou studii o Sandro Botticellim (1994) a zejména potom připravil velkou výstavu o olomouckém malíři Janu Kryštofu Handkovi (1994). Začal takřka pravidelně jezdit do Itálie a sledoval raně novověké umělecké vztahy mezi moravským a italským prostředím. Druhou stránkou téže mince potom byla ta skutečnost, že díky tomu mohl s větším rozhledem opět pracovat na svých staronových tématech: na zpřístupnění sbírky starých kreseb v Kroměříži a Olomouci a na monumentálním katalogu obrazů na zámku v Kroměříži. Změnila se i naše osobní setkávání: stala se totiž mnohem pravidelnější a častější. A setkávali jsme se rovněž na společných projektech, ať se to týkalo nového katalogu kroměřížské obrazárny nebo výstavy barokního umění



1 – Milan Togner (29. 9. 1938–28. 11. 2011)

na Moravě, která byla připravena v rámci česko-francouzské spolupráce pro galerii francouzského města Rennes (*La Moravie à l'âge du baroque – dans le miroir des ombres*, 2002).

V té době jsem jej chtěl zapojit do dalších větších projektů, ale vycítil jsem, že on sám dává přednost dokončení svých badatelských projektů, spojených s „jeho“ Olomoucí. Roku 2004 zveřejnil monografii o olomouckém (a moravském) malíři Antonínu Martinu Lublinském, k níž jsem mu tehdy napsal doporučení k tisku. Sám jsem měl k Lublinskému obdivný vztah (zejména k jeho ikonologickým projektům) a ještě více tomu bylo u Milana Tognera. Tento olomoucký malíř se mu stal skutečným hrdinou středoevropské malby raného novověku a právě v jeho díle Milan Togner spatřoval průkopnickou tvořivost v počátcích domácí barokní malby na Moravě. Nesporně stejně jej zaujala také ona pozoruhodná ikonografická složka jeho obrazů a v neposlední řadě i to, že v Lublinského tvorbě hrála poměrně podstatnou roli zejména kreslířská tvorba. Do Lublinského okruhu je konec konců možné situovat svazky kreseb (mimo jiné italských), které se Tognerovi staly zdrojem detailního výzkumu. Kromě pokračujícího výzkumu starých, převážně italských kreseb, se na počátku nového tisíciletí začal Milan Togner více věnovat

vůbec širšímu okruhu moravského malířství 17. století, v jehož výzkumu oprávněně spatřoval určitá desiderata umělecko-historického výzkumu na Moravě. Roku 2008 mu vydala olomoucká univerzita nevelkou, ale velmi příjemnou a čtivou knížku *Barokní malířství v Olomouci* a vzápětí nato vyšlo i *Malířství 17. století na Moravě*. Při těchto nových výzkumech narazil u kroměřížského arcibiskupa Antonína Breitenbachera na jméno dosud méně známého malíře jménem Bernard Bonaventura Velehradský a brzy zažil velkou radost, když s jeho jménem mohl spojit i několik obrazů, díky nimž mohl tohoto kvalitního malíře zřetelněji charakterizovat a připojit jej tak k družině pozoruhodných severomoravských umělců na počátku 18. století.

Jméno Milana Tognera bylo naposledy spojeno zcela přirozeně s recentní, rozsáhlou a klíčovou výstavou *Olomoucké baroko*. Byl s ní přitom dáván do souvislosti jako jeden z jejích hlavních inspirátorů a zcela logicky napsal i některé podstatné texty do obsáhlých katalogových monografií. Tehdy jsem se s Milanem setkal asi naposledy. Je zvláštní a pro mne do jisté

míry málo vysvětlitelné, že zatímco na naše první setkání si pamatuji mnohem přesněji, kdy jsem jej viděl naposledy, to už si neuvědomuji. Vzpomínám si přitom na několik našich rozhovorů, kratších (i miniaturních, kdy jsme se setkali na olomouckém nádraží – já jsem do Olomouce přijel na přednášku, on právě odjížděl do Prahy na jednání) či delších, ale časově je vlastně již nedokážu přesně zařadit. Je to, jako bychom oba při takových letmých kontaktech věřili, že naše setkání nejsou nějak ohraničené časem. Je to, jako bychom si říkali: „... ještě jsme všechno nedořekli, ale nevádí..., příště se setkáme a budeme v rozhovoru pokračovat..., možná bychom se mohli znovu setkat na nějakém dalším projektu...“. „Ale na to budu mít čas trochu později“, dodal jednou Milan Togner, „rád bych se ještě jednou vrátil k těm svým starším studiím na Slovensku. Jsou tam ještě další a nová zjištění...“. Jak jsem se dozvěděl od Jany Zapletalové, práci o nástěnných malbách na Spiši a Gemeru nakonec ještě stačil dokončit; vyjde však teprve později, žel již pouze posmrtně.

Jiří Kroupa

L'ultima lettera al professore

Před několika léty jsem po večerech překládala na jednu zkoušku dva Ciceronovy texty: *Cato Maior de Senectute* a *Laelius de Amicitia* a věděla jsem, že velikost a nadhled těchto dvou drobných textů mi jednou vrchovatě splatí lopotné úsilí o jejich porozumění. Snad by se více slušelo na tomto místě pojednat o moudrosti a nadhledu stáří. To jsou však vlastnosti bytostně spjaté se stavem profesorským, proto také do jisté míry samozřejmé, a tudíž je zde není třeba chválit. Čeho jsem si na profesoru Tognerovi tolik vážila, byla ona *amicitia*, kterou choval k nám mladým lidem; jistá forma přátelství, které se může rozvinout mezi nezkušeným mladým člověkem, plným energie a horlivosti, a starým profesorem, který se mu s trpělivým pochopením, laskavostí a nadhledem věnuje; a odměnou snad pokradmu a na oplátku načerpává trochu energie a úsměvu.

V posledních letech, kdy už profesora Tognera nezažívalo radostné břímě výuky, napřáhl vedle oddávání se vlastním badatelským „rozmarům“, pro okolí tak cenným, a práci pro olomouckou katedru všechnu svou vzácnou sílu a nezastavitelně se zrychlující čas dnešní doby ke svým studentům. Nevzpomenu si na naše první setkání. To poslední, v den úmrtí, neobyčejně bezstarostné a veselé, nezapomenu nikdy. Měla jsem to štěstí znát profesora Tognera až v jeho starším věku, kdy oplýval jak vědomostmi a poznáním, tak i časem – spojením to velmi vzácným u takových lidí. Tento profesor, kterého jsem znala, nacházel neskrývané potěšení ve sdílení radosti z práce a našich drobných úspěších, aniž by si kdy posteskl na vlastní trudné osudy; a měl by bezesporu

mnoho důvodů. Byl s námi studenty v příliš těsném kontaktu, než aby viděl jen kladné stránky dnešní doby. V důsledku všech ústrků minulého režimu po podpisu „jednoho papíru“ mu bylo na dlouhá léta znemožněno vykonávání milované práce. O předchozích povoláních univerzitního profesora jako topiče a angažmá v pozemních stavbách hovořival většinou jen mezi nejbližšími kolegy a přáteli, s úsměvnými vzpomínkami, bez záchvěvu hořkosti. Nezdálo se, že by něčeho litoval; zřejmě by podepsal i podruhé. S oblibou nazýval své mnoholeté působení na různých místech na Slovensku „vyhnáním do ráje“. Jen jednou si posteskl, že svá nejlepší léta se na Slovensku oddával „radovánkám života“, neboť neviděl světlo na konci komunistického tunelu, a téměř rezignoval na publikování (což bychom v případě jeho nespočetné bibliografie mohli nazvat spíše jen mírným svolněním práce). Rád cestoval, zvláště do milé Itálie, a i když mu celý život nebylo v tomto ohledu přáno, vrchovatou měrou tak čínil do posledních týdnů svého života: za studiem staré kresby i obrazů, aby mohl lépe zakotvit své bádání a interpretovat umělecká díla svého zájmu v širším evropském kontextu. Jak jsem měla možnost jej poznat, byl člověk přímý, skromný, daleký všech intrik a malicherností, velkorysý. S úsměvnou povznesenou lhostejností a ledabylostí, sobě vlastními, pohrdal výsadami svého postavení, svými objevy, texty, zásluhami, ... a přesto mu chvála a úcta přece jen přinášela aspoň malé potěšení. Díky dobrým vztahům, které jej spojovaly s dalšími historiky umění bez rozlišení jejich původu a působnosti, nás vedl k navazování kontaktů s kolegy z Brna, Prahy, Budějovic, k pěstování vyváženého