

Cenková, Pavla

"Neobarokní" romantický historismus na příkladu sakrální tvorby Benedikta Edeleho a Josefa Břenka

Opuscula historiae artium. 2013, vol. 62, iss. 2, pp. 152-159

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/130267>

Access Date: 30. 11. 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.

„Neobarokní“ romantický historismus na příkladu sakrální tvorby Benedikta Edeleho a Josefa Břenka

Pavla Cenková

In the period around the middle of the 19th century, a wave of sculptures in a neo-Baroque style appeared in Moravia which can be considered as one of the stylistic fashions of formal expressions of sculpture at that time. Using the principle of historicism, they “brought up to date” the Baroque era, as the embodiment of the “Christian historical tradition” of Moravia. A good illustration of this phenomenon is provided by the cooperation between the sculptors from Brno, Benedikt Edele (1797–1867) and his pupil Josef Břenek (1820–1878), and the Dean in Lomnice, Amand Kudrna (†1858), and the Benedictine Abbot of the monastery in Rajhrad, Viktor Schlossar (1793–1854).

Key words: Josef Břenek (Břenek); Benedikt Edele; sculpture; Baroque revival; 19th century, Moravia

Mgr. Pavla Cenková, Ph.D.

Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště
Brno / National Heritage Institute, Regional Office Brno
e-mail: cenkova.pavla@npu.cz

Pro interpretaci různorodých formálních projevů (nejen) sochařství druhé a třetí čtvrtiny 19. století je klíčové pochopení zastřešujícího principu historismu. Umění 19. století je historizující ve své podstatě, a „historismus“ tak můžeme považovat za superiorní pojem, který v sobě zahrnuje všechny různorodé stylové módy, s nimiž se setkáváme. Historismus nabízel alegorický způsob vyjadřování za pomoci mechanismu přenosu symbolických významů. Výběr určitého historického stylu se tedy stal prostředkem sebevyjádření konkrétní společenské skupiny, hlásící se k té či oné tradici. Historismus lze chápat jako specificky interpretované historické vědomí, které se konkrétně projevovalo navázáním kontinuity se specifickými úseky minulosti na principu „reaktivování dějin.“¹

Vědomá volba stylu v rámci stylové plurality 19. století tak souvisela především s postoji objednavatele. Tento princip je v oboru sochařství dále umocňován s ohledem na nákladnost používaných materiálů a na technickou náročnost jejich zpracování. Pro tehdejší sochařství beze zbytku platí, že sochař „vychází z daných *propozic objednavatele coby zásadní determinanty*“.² Sochařská díla druhé a třetí čtvrtiny 19. století můžeme především vnímat jako „vizuální signifikantní znaky“, hlásající hodnoty objednavatele a deklarující jeho společenské postavení.

Období prvních desetiletí 19. století se na Moravě vyznačovalo komplexem historických a místních souvislostí vytvářejících pro rozvoj zdejšího lokálního sochařství celkově nepříznivé podmínky. Negativní roli sehrály zejména napoleonské války a s nimi spojená hospodářská stagnace, přetrvávající ještě hluboko do třicátých let, a zvláště pak krize mecenášského potenciálu církve, oslabené důsledky josefínských reforem.

Ideje pozdního osvícenství a raného liberalismu, souznící s josefinismem a jeho reformami, však ztratily během dvacátých let 19. století svůj dosud převládající společenský vliv a pomyslné „kyvadlo dějin“ se vychýlilo opačným směrem: ve třicátých letech 19. století pociťujeme napříč celou tehdejší moravskou společností široce sdílený příklon směrem k historicko-vlastenecké tradici (inspirovaný mimo



1 – Boční oltář sv. Cyrila a Metoděje, 1856. Klobouky u Brna, kaple sv. Barbory

jiné myšlenkami romantismu), doprovázený zřetelným vzrůstem osobní zbožnosti a náboženské angažovanosti.

Tento společenský a náboženský obrat kulminoval v období čtyřicátých let, kdy v celé rakouské monarchii nastala hospodářská konjunktura a současně sledujeme zřetelný vzestup katolické církve, která po období útlumu, spojeném s nucenou společenskou marginalizací, usilovala o znovunastolení svého společenského významu. Zmíněný „ofenzivní obrat“ byl provázen i „*velmi důsledným pátráním po kontinuitě a historickém zdůvodnění vlastního významu a postavení ve společnosti*“.³ Tyto emancipační snahy byly nedílně spojeny s ideou „všeobecné duchovní obrody Moravy“ a také s hledáním nových způsobů vizuální prezentace církve ve veřejném prostoru.

2 – Josef Břenek, **Sv. Vojtěch**, 1847. Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla – západní průčelí



Obecně lze říci, že v převažující míře se vizuálním vyjádřením znovunalezené prestiže církve stala orientace ke středověkým formám, zvláště k formám vrcholné francouzské gotiky. Z doby před a po polovině století tak v českých zemích známe řadu reprezentativních sakrálních novostaveb provedených v neogotickém stylu.⁴

Chtěla bych však upozornit na skutečnost, že kromě nejcharakterističtější „gotizující linie“ romantického historismu, vzniká na Moravě v téže době a na pozadí stejných ideových východisek také zvláštní lokální varianta „barokizujícího“ či *neobarokního romantického historismu*. Zvláště v oboru sakrální tvorby tak můžeme před a po polovině 19. století v moravském sochařství vysledovat časté neobarokní stylové projevy, které (skrže uplatnění principu his-

3 – Josef Břenek, **Putto ze sousoší Božího hrobu**, 1852. Lomnice u Tišnova, kostel Navštívení Panny Marie – kaple Božího hrobu



torismu) vyjadřují snahu o společenskou nobilitaci církve a slouží k její mocenské prezentaci.

Vědomá volba neobarokních forem do značné míry korelovala také s obnovami barokních poutních areálů či kaplí, ke kterým v období před polovinou 19. století na Moravě v četné míře docházelo. Řada poutních kaplí, typicky umístěných na návrších nad obcemi či městy, byla zrušena během josefinských reforem a v této době byla díky snahám církevních i občanských iniciativ opětovně navracena liturgickým účelům. Nutnou součástí těchto probíhajících renovací bylo také pořízení nového vnitřního vybavení, které v těchto objektech nahradilo zničený barokní mobiliář. Právě v typickém kontextu těchto realizací byly pro architekturu oltářů či kazatelen voleny čistě neobarokní

formy. Barokizující oltáře pak doplnily oltářní obrazy zavedených soudobých malířů zaměřených na náboženskou malbu.

Za ilustrativní příklad může posloužit obnova kaple sv. Barbory v Kloboukách u Brna. Kaple vybudovaná v letech 1668 až 1709 na kopci nad obcí, byla zrušena roku 1784 a užívána jako obecní sýpka. Po déle trvající snaze byla celkově obnovena v letech 1848 až 1852. Do kaple byl navrácen původní barokní hlavní oltář (který byl po dobu uzavření kaple uchován na jiném místě) a zároveň byla pořízena dvojice nových protilehlých bočních oltářů, příznačně pojatých ve formách neobarokního romantického historismu.⁵ [obr. 1]

V téže době také mnohdy docházelo v různých sakrálních objektech k obohacování zde situovaných barok-

4 – Ondřej Schweigl – dílna (?), **Putti s nástroji Kristova umučení**, kolem 1770 (?). Drásov, kostel Povýšení sv. Kříže – hlavní oltář





5 – Josef Břenek, **Krucifix**, 1853. Doubravník, kostel Povýšení sv. Kříže – hlavní oltář



6 – Josef Břenek, **Návrh oltáře**, 1853. Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště Brno – státní hrad Pernštejn, inv. č. PE02421

ních oltářních architektur o nové sochařské figury, jež opět přebíraly výrazně barokizující tvarosloví.

Tento fenomén lze dobře ilustrovat na příkladu spolupráce tehdejších brněnských sochařů Benedikta Edeleho (1797–1867) a jeho žáka Josefa Břenka (1820–1878) s některými významnými osobnostmi z řad moravského kléru, které se s agilním osobním aktivismem zasazovaly o opětovný rozmach církve a patřily tak k hybatelům výše zmíněných společenských procesů.

Mezi ně můžeme zařadit například faráře a děkana v Lomnici u Tišnova Amandu Kudrnu (†1858),⁶ na jehož popud nechal majitel lomnického panství hrabě Jan Nepomuk Serényi (1796–1854) mezi lety 1843 až 1846 pořídit do zdejšího farního kostela Navštívení Panny Marie nové jednotně koncipované vnitřní vybavení, vědomě uplatňující výrazně neobarokní tvarosloví.⁷ Mezi tehdejšími moravskými umělci si zvolil Benedikta Edeleho, který jednotlivé kusy mobiliáře navrhl a byl také autorem sochařských prací. Ve formách protějškových sochařských figur sv. Víta a sv. Jana Křtitele z hlavního oltáře se volně prolíná pozd-

ní neoklasicismus s romantickým historismem, či přesněji s barokizujícími prvky, importovanými na základě ideového pozadí historismu.⁸

Analogické ideové pozadí, nacházející svou vizuální formulaci ve volbě neobarokních forem, lze dobře ilustrovat také na spolupráci Benedikta Edeleho s rajhradským benediktinským opatem Viktorem Schlossarem (1793–1854),⁹ který ho přizval k obnově poutní baziliky Nanebevzetí Panny Marie na Svatém Hostýně. Ta probíhala mezi lety 1841 až 1845 a Benedikt Edele, kterému byl svěřen návrh a realizace nového vnitřního vybavení, zde (podobně jako v Lomnici) dostal příležitost k vytvoření komplexního architektonicko-sochařského souboru.¹⁰ Svatý Hostýn se měl v představách Viktora Schlossara stát centrem duchovní obnovy Moravy, symbolem moravské národní identity i její historické tradice. Opat, který myšlenkově navazoval na odkaz barokního univerzalizmu, tuto svou snahu stylizoval „návratem“ k barokním formám.

Četné formální odkazy k vrstvě moravského pozdně barokního sochařství poslední čtvrtiny 18. století, reprezen-

tovaného především dominantním vlivem dílny Ondřeje Schweigla (1735–1812), která významně formovala místní sochaře ještě hluboko do 19. století, integroval do výsledné podoby svých děl také Josef Břenek, který na přelomu čtyřicátých a padesátých let pracoval pro oba výše zmíněné Edeleho objednavatele.

Sochařskou výzdobu západního průčelí klášterního kostela sv. Petra a Pavla v Rajhradě Viktor Schlossar zadal původně Benediktu Edelemu. Při práci na této objednávce však dne 22. září 1846 tragicky zahynul sochařův syn a Edele po této nešťastné události práci nedokončil. Zakázky se posléze ujal Josef Břenek, jenž roku 1847 do ní v průčelí dodal dvě protějškové sochy sv. Vojtěcha [obr. 2] a sv. Vintříře.¹¹ Je symptomatické, že tyto sochy byly ve starší literatuře označovány jako „barokní“: „*Ve výklencích barokní (!) sochy v nadživotní velikosti vlevo od diváka sv. Vojtěch, vpravo sv. Vintříř (Gunterus). Jsou to práce brněnského sochaře Josefa Břenka z poloviny 19. století.*“¹² Je nasnadě, že tímto výrazem nebylo míněno časové zařazení jejich vzniku, ale charakteristika jejich forem, s níž nelze než souhlasit, i když v současnosti bychom zvolili termín „barokizující“ či „neobarokní“.

Nedlouho nato Josef Břenek navázal spolupráci také s Amandem Kudrnou (†1858). Ten byl iniciátorem a objednavatelem rozměrného sousoší Božího hrobu, které Josef Břenek vytvořil v boční kapli kostela Navštívení Panny Marie v Lomnici u Tišnova roku 1852.¹³ Nesporné využití principů barokního iluzionismu se zde zřetelně uplatňuje např. ve světelné režii, u figur asistujících andálků držících nástroje Kristova umučení [obr. 3] navíc můžeme zřetelně rozeznat inspiraci formami pozdně barokního moravského sochařství; přímo se zde nabízí jejich srovnání se sochami putti z hlavního oltáře kostela Povýšení sv. Kříže v nedalekém Drásově, připisovanými dílně Ondřeje Schweigla.¹⁴ [obr. 4]

Totéž můžeme vidět také na Břenkově krucifixu,¹⁵ [obr. 5] který vznikl o rok později jako součást nového tabernáku, jež pro kostel Povýšení sv. Kříže v Doubravníku objednal hrabě Vladimír Mitrovský (1789–1857). Korpus nabývá výrazně neobarokních forem, což je nejvíce zřetelné na způsobu zpodobení bohatě zřasené bederní roušky, jejíž cíp u pravého Kristova boku vlaje do prostoru, zatímco levý bok rouška těsně obepíná a k tělu je připoutána provazem, svázaným na pravé straně pánevní kosti. Je zřejmé, že formální řešení Břenkova korpusu (a bederní roušky) opět vychází z tradiční vrstvy lokálního moravského pozdně barokního sochařství období konce 18. a počátku 19. století. Jednalo se o běžně

užívaný konvenční typus, jak můžeme vidět na desítkách jihomoravských dřevěných závěsných krucifixů i tesaných kamenných křížů pocházejících z tohoto období.

Ateliér Josefa Břenka dodával celky oltářních architektur včetně její plastické výzdoby – ornamentální i figurální. V tomtéž roce, kdy vznikal tabernákl s krucifixem v Doubravníku, předložil Břenek hraběti Mitrovskému také kresebné návrhy tří variant oltáře, kdy zvláště na prvním z nich prezentoval výrazně historizující řešení obracející se k pozdně barokním formám.¹⁶ [obr. 6] Vědomý neobarokní historismus sledujeme také např. v případě Břenkových oltářních architektur hlavního oltáře v kostele sv. Mikuláše v Bedřichově,¹⁷ dvojice protilehlých bočních oltářů v kostele sv. Petra a Pavla v Uníně¹⁸ nebo oltáře v kapli sv. Františka z Assisi v Ochozi u Tišnova.¹⁹

Jak jsme demonstrovali na uvedených příkladech, na Moravě se v období před a po roce 1850 vzedmula vlna „barokních revivalů“, které lze považovat za jeden ze stylových modů různorodých formálních projevů romantického historismu. Za užití principu historismu je zde „aktualizována“ barokní epocha jakožto zosobnění „křesťanské historické tradice“ Moravy či důkaz jejího „odvěkého křesťanského charakteru“, legitimizující tak aktuální dobové snahy o společenskou rehabilitaci církve. Tyto stylové projevy se objevily v okruhu vzdělaných a aktivních osobností tehdejší církve, které ve čtyřicátých letech iniciovaly celé emancipační a evangelizační hnutí prezentované jako úsilí o „všeobecnou duchovní obrodu“ Moravy. Lze usoudit, že se ze strany těchto církevních objednavatelů jednalo o cílený teoreticky koncipovaný historismus, vědomě usilující o navázání kontinuity s předjosefínskou epochou.

Na druhé straně je třeba říci, že na Moravě byla tradice barokního umění nesmírně silná, stylové projevy pozdně barokního „rokokového klasicismu“ plynule přetrvávaly také v prvních desetiletích 19. století a lze tak říci, že pomyslný „barokní proud“ nikdy zcela nezanikl. Zvláště na jižní Moravě byla přetrvávající vizuální tradice „všudypřítomného“ barokního umění natolik vlivná, že rezidua barokních schémat se zejména v tesané skulptuře pravidelně objevují ještě v devadesátých letech 19. století.

Přesto však v období pokročilých čtyřicátých a raných padesátých let 19. století je vědomá volba neobarokních stylových forem v konkrétním okruhu církevních objednavatelů a v kontextu určitých stavebních úloh (např. v případech obnov poutních areálů) natolik příznačná, že lze hovořit o zamýšleném a požadovaném historismu.

¹ Viz Jindřich Vybíral, *Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století*, Praha 2002.

² Adam Hnojil, *Josef Max. Sochařství pozdního neoklasicismu v Čechách*, Praha 2008, s. 25.

³ Pavel Zatloukal, *Brněnská okružní třída*, Brno 1997, s. 69.

⁴ Srov. např. Pavel Zatloukal, *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750–1918 na Moravě a ve Slezsku*, Olomouc 2002.

⁵ Boční oltář Panny Marie Růžencové, 1852, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, mramorování, zlacení, cca 500 × 250 cm, Klobouky (okres Břeclav), kaple sv. Barbory, evangelní strana lodi. Plně signovaný oltářní obraz v roce 1852 namaloval brněnský malíř Josef Hübner (1817–1872). Figurální sochařská výzdoba oltáře byla druhotně připojena v padesátých letech 20. století, kdy byl také sňat původní oltářní obraz Panny Marie růžencové a nahrazen stávajícím barokním oltářním obrazem sv. Alžběty Durynské. Boční oltář sv. Cyrila a Metoděje, 1856, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, mramorování, zlacení, cca 500 × 250 cm, Klobouky, kaple sv. Barbory, epištolní strana lodi. Plně signovaný oltářní obraz v roce 1856 namaloval brněnský malíř Josef Hübner (1817–1872). Také v tomto případě byla figurální sochařská výzdoba oltáře druhotně připojena v padesátých letech 20. století. Srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 2 [J–N]*, Praha 1999, s. 143.

⁶ Amand Kudrna, významný podporovatel umění, který se velmi zasloužil o rozkvet celého děkanství, působil jako lomnický farář a děkan v letech 1831 až 1858.

⁷ Benedikt Edele, Hlavní oltář, čtyři boční oltáře a kazatelna, 1843–1846, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, štafírování, mramorování, zlacení, Lomnice u Tišnova, kostel Navštívení Panny Marie; srov. Pavla Cenková, *Vkusné & solidní. Měšťanské sochařství v Brně 1800–1880*, Brno 2013, s. 34–37, obr. 10–13, 15.

⁸ Benedikt Edele, *Sv. Vít a Sv. Jan Křtitel*, 1843, štuk, zlacení, v. cca 250 cm, Lomnice u Tišnova, kostel Navštívení Panny Marie, hlavní oltář; srov. Cenková (pozn. 7), s. 34–37, obr. 17, 18.

⁹ Viktor (Martin) Schlossar, významná a mnohostranně veřejně činná osobnost a také mecenáš a propagátor soudobého umění, stál jako opat v čele benediktinského kláštera v Rajhradě v letech 1832 až 1854; viz A. K. Hubert,

in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, 10 (Lieferung 48), Wien 1992, s. 218.

¹⁰ Benedikt Edele, Hlavní oltář, dva boční oltáře a kazatelna, 1844–1845, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, štafírování, mramorování, zlacení, Svatý Hostýn, poutní bazilika Nanebevzetí Panny Marie; srov. Cenková (pozn. 7), s. 37–42, obr. 14, 16, 19–24.

¹¹ Josef Břenek, *Sv. Vojtěch a Sv. Vintíř*, 1847, umělý kámen, v. cca 230 cm, Rajhrad, kostel sv. Petra a Pavla, západní průčelí; srov. Cenková (pozn. 7), s. 74–75, obr. 46, 47.

¹² Václav Pokorný – Zorošlava Drobná, *Benediktinský klášter v Rajhradě*, Praha 1942, nepag.

¹³ Josef Břenek, *Sousoší Božího hrobu*, 1852, štuk, částečně zlacené, cca 600 × cca 350 cm, Lomnice u Tišnova, kostel Navštívení Panny Marie, kaple Božího hrobu; srov. Cenková (pozn. 7), s. 76–79.

¹⁴ Ondřej Schweigl – dílna (?), *Putti s nástroji Kristova umučení*, kolem 1770 (?), dřevo, leštěná běl, zlacení, Drásov (okres Brno-venkov), kostel Povýšení sv. Kříže, hlavní oltář; srov. Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska 1 [A–J]*, Praha 1994, s. 414. – Cenková (pozn. 7), s. 79, obr. 55.

¹⁵ Josef Břenek, *Tabernákl s krucifixem*, 1853, tabernákl: řezané, zlacené a stříbřené dřevo, krucifix: dřevo, leštěná běl, zlacení, v. tabernáku 134 × 115 × 65 cm; krucifix: v. 186 cm, v. korpusu cca 90 cm, Doubravník (okres Žďár nad Sázavou), kostel Povýšení sv. Kříže, hlavní oltář; srov. Samek (pozn. 14), s. 410. – Cenková (pozn. 7), s. 81–83, obr. 61, 62.

¹⁶ Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště Brno, mobiliární fondy, Pernštejn, inv. č. PE02421, tužka na papíře, 60,5 × 43,5 cm, značeno: *Jos. Břenek Bildhauer 1853*; srov. Cenková (pozn. 7), s. 83, obr. 66.

¹⁷ Josef Břenek, Hlavní oltář, 1850, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, štafírování, mramorování, zlacení, Bedřichov, kostel sv. Mikuláše, presbytář. Součástí jsou protějškové sochařské figury andělů-adorantů (dřevo, polychromie, v. 67 cm); srov. Cenková (pozn. 7), s. 96, obr. 96.

¹⁸ Josef Břenek, Boční oltáře sv. Josefa a sv. Kříže, 1872–1873, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, štafírování, mramorování, Unín, kostel sv. Petra a Pavla, loď kostela; srov. Cenková (pozn. 7), s. 102, obr. 114–116.

¹⁹ Josef Břenek, Oltář sv. Františka z Assisi, po roce 1876, dřevo, truhlářské a řezbářské práce, štafírování, mramorování, Ochoz u Tišnova, kaple sv. Františka z Assisi; srov. Cenková (pozn. 7), s. 103, obr. 122.

SUMMARY

“Neo-Baroque” Romantic Historicism, Based on the Example of the Sacred Work of Benedikt Edele and Josef Břenek

Pavla Cenková

In the period around the middle of the 19th century, a wave of sculptures in a neo-Baroque style appeared in Moravia which can be considered as one of the stylistic fashions of formal expressions of sculpture at that time. Using the principle of historicism, they “brought up to date” the Baroque era, as the embodiment of the “Christian historical tradition” of Moravia or evidence of its “age-old Christian character”, thus legitimising contemporary attempts to revive the social status of the church. These attempts were connected with the circle of educated and active figures in

the church at the time, who in the 1840s initiated an entire emancipatory and evangelising movement, presented as an aspiration towards a “general spiritual revival” of Moravia. Thus around the middle of the 19th century we can observe in Moravian sculpture, especially in the field of sacred art, frequent neo-Baroque stylistic features, which we consider to be a specific local variation on “neo-Baroque” romantic historicism.

A good illustration of this phenomenon is also provided by the cooperation between the sculptors from Brno, Benedikt Edele (1797–1867) and his pupil Josef Břenek (1820–1878), and the Dean in Lomnice, Amand Kudrna (†1858), and the Benedictine Abbot of the monastery in Rajhrad, Viktor Schlossar (1793–1854). The sets of altar architectures and sculptures created by the two sculptors in Lomnice, Rajhrad, St. Hostýn, Doubravník, and elsewhere, consciously make use of distinctive neo-Baroque form and structure, as part of the ideas sketched out above.

Figures: 1 – **Side altar of St. Cyril and Methodius**, 1856. Klobouky, chapel of St Barbara; 2 – Josef Břenek, **St. Adalbert**, 1847. Rajhrad, church of Sts. Peter and Paul – western front; 3 – Josef Břenek, **Putto from the sculptural group of the Holy Sepulchre**, 1852. Lomnice, church of the Visitation of Our Lady – chapel of the Holy Sepulchre; 4 – Andreas Schweigl – workshop (?), **Putti with the instruments of Christ’s torture**, ca. 1770 (?). Drásov, church of the Exaltation of the Holy Cross – main altar; 5 – Josef Břenek, **Crucifix**, 1853. Doubravník, church of the Exaltation of the Holy Cross – main altar; 6 – Josef Břenek, **Design of altar**, 1853. National Heritage Institute – state castle Pernštejn, inv. no. PE02421