



**BÝVALÁ BRNĚNSKÁ BANKA
V JINDŘIŠSKÉ ULICI, PŘESTAVBA
JOSEF GOČÁR, 1923, SOCHAŘ:
KAREL DVOŘÁK. DETAIL RELIÉFU NA
TÉMA PRŮMYSL**

THE FORMER BANK OF BRNO
IN JINDŘIŠSKÁ UL., REBUILT BY
JOSEF GOČÁR, 1923, SCULPTOR:
KAREL DVOŘÁK. DETAIL OF THE
RELIEF DISPLAYING THE TOPIC
OF INDUSTRY

Foto Photo: Lenka Popelová

Zobrazení „industriálního světa“ v architektuře meziválečné Prahy

Depiction of the “industrial world” in the architecture of interwar Prague

Lenka Popelová

The prominent German conservationist Axel Föhl, whose work focuses on industrial heritage, organized a section at the XIV Congress TICCIH in Freiberg in 2009 which, for the first time in the history of these congresses, dealt with the issue of how the arts (painting, sculpture, graphics, photography, film, literature) responded to the phenomenon of the industrial revolution and how the arts (particularly architectural sculpture) made a connection with the most highly industrial and technical architecture, as well to other typological categories of buildings. The interdisciplinary meetings were attended by historians of art and architecture, architects, museum workers and conservationists. The results were published in an anthology, later in 2013 in a monothematic number of the magazine *Esel-sohren* (*Art and the Industrial Revolution*), in 2015 in an enlarged and supplemented Czech publication *Industrial Buildings and the Arts* (FÖHL, Axel – POPELOVÁ, Lenka (eds.), BOLLEREY, Franziska – SKŘEBSKÁ, Renata – KARLSTREMA, Inga – VIAENE, Patrick – ABILDGAAR, Hanne – GLAVOČIC, Daina. *Industriál a umění*. Praha, ČVUT 2015).

The relationship between art and industry has been studied so far mainly in a connection with the visual arts. Even in the publication *Industrial Buildings and the Arts*, half of the contributions dealt with artistic manifestations, while the remainder concerned the interpretation of sculptural expressions on the theme of industry (as well as trade, finance and agriculture) for industrial and technical buildings, but also other typological ones. In this regard, the research target is unique. Although one of the most interesting aspects of industrial heritage, and one pointed out by such authors as Betsy Hunter Bradley (*The Works: The Industrial Architecture of the United States*, 1998) and Peter Navarson and Merlin Palmer (*Industrial Archaeology*, 2000), that topic has not been devoted sufficient attention. Only Gillian Darely has dealt completely with the description of the visual codes in industrial architecture in the book *Factory*, and at the same time he has emphasized their relation to social utopias of the era.

Industrial heritage, as defined by the *Charter for Industrial Heritage*, consists of all the remains of the industrial culture which have a historical, technological, social, scientific or architectural value. Hence, the field of exploration necessarily includes

the depiction of industrial processes and technologies, and the question of the aestheticisation of the industrial and technical buildings. By studying of these artistic expressions, information can be gained not only regarding the historical development of architecture and engineering, but also the development of processes and technologies (often already extinct), social and economic phenomena, lifestyle, etc. In addition, perhaps it could even encourage the protection of industrial buildings, as they are commonly perceived as inaeesthetic; thus arguments stressing their possible artistic qualities are highly necessary.

During the many years of research initiated by Axel Föhl, it was discovered that the Czech Republic, in comparison with other European countries (research has focused on European examples), is very rich in the type of art expressions studied. Based on her earlier research, Renata Skřebská examined the “Czech scene” (mainly focusing on Ostrava), and the author of this text dealt also with this theme earlier and later focused on the interwar Prague architecture. As a result, we will deal with this theme in the closest detail, apart from providing a summary of the research results in general.

During the First Republic (1918 – 1938) all over the nation the theme of work, industry, as well trade, finance, agriculture, was chosen for the aesthetic and symbolic embellishing of the facades of major public buildings. The placement of sculptures on the facades was the primary use, for reasons similar to those in the 19th century: investors, the state and various private entities wanted to represent and explain the given institution or manufacturing, to celebrate the importance of industry in modern society, the national awareness transmitted into the shape of the symbolism and celebration of the newly formed state (see below). The communication of the buildings through their artistic manifestations clearly has a share in the actions of state-building, and even the utopian idea of building of a new state which will be socially fair is highly visible.

The Prague collection is the largest (115 objects recorded while mapping continues) on the nationwide scale and thematically the most comprehensive (based on the industrial production of the Czech Republic). In the examined buildings, we find a balance between free sculptures and reliefs; the figurative representation dominates over the non-figurative. In the studied

period, there are four main streams of architectural sculptures, linked to similar formal stances in architecture: classicist tendencies or neoclassicism (traditionalist tendencies) were represented the most, civilism less so, and art-deco and modernist-abstract forms sporadically. The principles applied for the integration of the sculptures into the compositional system of the facades made reference to classic patterns developed particularly in Baroque palace facades, in which the sculptural accents are integrated into the system of architectural morphology. The iconography of the studied sculptures is very rich. We can see the origin of many topics in the 19th century and earlier. In particular, the iconographic range is enriched with an awareness of social issues and a truer representation of industrial reality, specific professions, technologies, etc. (the appearance of new professions such as mechanic, the presence of the airplane and the telephone as a normal part of life).

The use of sculpted decorations reflects the continuing efforts towards a connection of architecture to sculpture in the monitored period, and demonstrates the quality of the cooperation between many talented architects and sculptors of that time (the research summarizes the most important sculptors involved in this effort). Nonetheless, many authors of the studied works are still unknown, and in some cases the specific authorship probably will not even be possible to confirm.

Most of the studied examples are from the 1920s. The onset of the financial crisis in the 1930s restricted new construction and architectural competitions, and thus the use of architectural sculpture. Moreover, an equal factor is the rise of Functionalism in the Czech architectural scene, which had no place for sculptures on the facades.

The research of the author in this field is still underway.

Úvod – východiska

Významný německý památkář specializovaný na průmyslové dědictví Axel Föhl uspořádal na XIV. kongresu TICCIH¹ ve Freibergu v roce 2009 sekci, která se poprvé v dějinách těchto kongresů zabývala tématem, jak umění (tj. malířství, sochařství, grafika, fotografie, film, literatura) reagovalo na fenomén industriální revoluce a jak se umění (zejména architektonická plastika) propojovalo se samotnou průmyslovou a technickou architekturou i s dalšími typologickými druhy staveb. Mezioborového jednání se účastnili historici architektury a umění, architekti, muzejníci a památkáři. Výsledky byly publikovány ve sborníku,² v roce 2013 v monotematickém čísle časopisu *Eselsohren (Umění a průmyslová revoluce)*³ a v roce 2015 pak v rozšířené a doplněné podobě v české publikaci *Industriál a umění*.⁴

Vztah umění a průmyslu byl zkoumán zatím zejména v souvislosti s výtvarným uměním.⁵ I v publikaci *Industriál a umění* se projevy v umění zabývala celá polovina příspěvků. Druhá polovina se týkala interpretací sochařských projevů s tematikou průmyslu (i obchodu, peněžnictví a zemědělství) na průmyslových a technických stavbách, ale i na stavbách dalších typologií. V tomto ohledu je daný výzkum unikátní. Ačkoli se totiž jedná o velmi zajímavý aspekt industriálního dědictví, na který upozorňují i autoři jako Betsy Hunter Bradley (*The Works: The Industrial Architecture of the United States*, 1998) či Peter Neaverson a Marilyn Palmer (*Industrial Archeology*, 2000), tomuto tématu se dosud nevěnovala dostatečná pozornost. Popisem vizuálních kódů v průmyslové architektuře se zatím uceleněji zabýval pouze Gillian Darley v knize *Factory*⁶, přičemž zdůrazňoval jejich vazby na dobové sociální utopie.

Industriální dědictví, jak ho definuje *Charta průmyslového dědictví*,⁷ tvoří všechny pozůstatky industriální kultury, které mají historickou, technologickou, sociální, vědeckou nebo architektonickou hodnotu. Do oblasti zkoumání tak patří i zobrazování průmyslových postupů a technologií i otázka estetizace průmyslových a technických staveb. Studium těchto výtvarných projevů je možné získat nejen informace z oblasti vývoje dějin architektury a stavitelství, ale i vývoje techniky a technologií (často již zaniklých), informace o sociálních a ekonomických jevech, životním stylu apod. a je dokonce možné podpořit ochranu průmyslových staveb, neboť ty jsou běžně vnímány jako neestetické; argumenty o jejich případných uměleckých kvalitách jsou tedy nanejvýše potřebné.

V průběhu mnohaletého výzkumu iniciovaného Axelem Föhlem se ukázalo, že naše republika je ve srovnání s jinými evropskými zeměmi velmi bohatá na zkoumané výtvarné projevy (výzkum se zaměřil na evropské příklady). „Českou scénu“ a v detailu pak Ostravu zkoumala – i na základě svých dřívějších prací – Renata Skřebeská.⁸ Autorka tohoto textu se danou tematikou též zabývala již dříve a později se zaměřila na meziválečnou pražskou architekturu – a tímto tématem se zde budeme zabývat nejpodrobněji. Též shrneme výsledky výzkumu obecně.⁹

Stručně k vývoji zobrazování průmyslu v 19. století

Vývojem „průmyslové tematiky v umění“ se věnovala v průběhu výzkumu profesorka Franziska Bollerey, další historici se soustředili na konkrétní lokality: Hanne Abildgaard na Dánsko, Daina Glavočić na Chorvatsko, Patrick Viaene na Belgii plus osobnost Constantina Meuniera.

Mnohá zobrazení pracovní činnosti a různých profesí pocházejí již z předindustriální éry. V průběhu historie se ztvárnění tématu práce dramatisovalo a ideově komplikovalo, a to zejména s nástupem průmyslové revoluce v průběhu 18. století, kdy se viditelně proměnila krajina i města, do nichž vnikal nový stavební typ – továrny i další technické a dopravní stavby. Nové typologie delší dobu hledaly svou estetickou formu¹⁰ (Axel Föhl se ve výzkumu soustředil na estetizaci přádelen, nádraží a elektráren).

Ve výtvarném umění bylo téma průmyslu zpočátku vnímáno jako vzrušující, malebný doplněk idealizovaných krajin, stále komponovaných dle dobových estetických charakteristik božského a malebného umění¹¹ (např. pohled na Coalbrookdale, Philippe Jacques Lautherbourg, 1805). Teprve později se umělci začali zajímat o průmyslovou realitu se všemi jejími důsledky (viz Válcovna, Adolph Menzel, 1875). Franziska Bollerey ve svém textu *Když mechanizace převzala velení*¹² zdůrazňuje temné stránky industrializace: dělník závislý na práci v továrně, sociální nerovnost atd.

Co se týče formy i námětů zobrazování „industriální skutečnosti“, od 19. století se ubíraly dvěma směry.¹³ První směr představovala akademická zobrazení, odkazující k dědictví klasické kultury. V oblasti architektonické plastiky, které se budeme nejvíce věnovat, se setkáváme s heroickými postavami v antikizujících drapériích, kdy „industrii“ zobrazovaly odkazy na antické bohy (Merkur apod.) a na jejich atributy (okřídlená kola na nádražích, Merkurův caduceus a okřídlená helma jako symboly podnikání a obchodu apod. – tyto atributy se na moderních stavbách ocitaly někdy až v krkolomných prostorových a významových souvislostech¹⁴). Ve veřejném prostoru evropských i našich měst v průběhu 19. století zobrazování lidské práce zakotvilo (k tomu viz např. Radovan Lipus¹⁵ či Prahla a Šámal¹⁶). Dané náměty nalezneme jak na průmyslových a technických stavbách (často zde doslovně osvětlovaly laikům jejich funkci), tak zejména na reprezentačních kulturních a administrativních budovách, kde byly propracovány do složitých ikonografických systémů. Obecně byla tato výzdoba vnímána jako nutná součást estetizace a symbolizace těchto staveb – odkazovala jak na význam průmyslu v moderní společnosti, tak na vzrůstající národní uvědomění a další obecně sdílené hodnoty.¹⁷ Akademická linie pokračovala námětově i esteticky¹⁸ až do sledovaného meziválečného období.

Druhý směr se vyvíjel z akademického sentimentalismu a lhbivé mytologické nadsázky a směřoval k realistickému zobrazení lidské práce. Je to spojeno s nástupem naturalismu v umění 19. století i se silícím politickým tlakem na zlepšení životních a sociálních podmínek pracujících. Tato díla dokumentují práci jako nelehký lidský úděl, informují pravdivěji o technologiích i průmyslovém prostředí: například Štěrkaři (Gustave Courbet, 1849), již zmíněná Válcovna (Adolph Menzel, 1895). V sochařství inicioval nový pohled na práci Constantin Meunier (Odpočívající pudlař, 1884). Jím zobrazované postavy „vláčí své těžké údy, horníci mají nízká čela, obrovské ruce a široká chodidla, (vidíme) *Kyklopy ve výšni vysokých pecí, kováře, kteří jako by kuli sami sebe (...)* Ženy jsou udolány tíhou života a jejich děti tomu ještě vzdorují, stále jsou to bytosti, ve kterých zůstává člověk (...).“¹⁹ V českém prostředí měl Constantin Meunier obrovský vliv (viz Muž práce, Ladislav Šaloun, 1900; Ledaři, Josef Mařatka, 1900). Realistické zobrazení práce a průmyslových aktivit si kvůli své expresivnosti a časté sociální kritičnosti námětů hledalo své místo na fasádách staveb děle a rozhojnilo se až v meziválečném období.

Pražská architektura a architektonická plastika v meziválečném období

Za první republiky (1918 – 1938) byla u nás pro výtvarné a obsahové ozvláštňování fasád reprezentačních budov vybírána často právě tematika práce, průmyslu, ale i obchodu, peněžnictví, zemědělství.²⁰ Umisťování plastik na fasády bylo programové. Důvody, proč se tak dělo, byly obdobné jako v 19. století: investoři – stát i nejrůznější soukromé subjekty – chtěli reprezentovat a vysvětlit účel dané instituce/výroby, oslavit význam průmyslu v moderní společnosti. Národní uvědomění se přelilo do symbolizace a oslavy nově vzniklého státu (viz dále). Vizuální komunikace staveb s okolním prostředím (pozorovateli) skrze jejich výtvarné formy měla mít podíl na státotvorném dění; nepřehlédnutelná je až utopická idea budování nového státu, který bude sociálně spravedlivý.

Příklady takové architektonické plastiky nalezneme například v Ostravě, kde se touto tematikou zabývala vedle Renaty Skřebské i Marie Štastná²¹ a Radovan Lipus, který poeticky shrnul:

„Nepřekvapí nás (...), že město překotně rostoucí a bohatnoucí z těžby černého uhlí a produkce oceli vyjadřuje svůj vděk právě těmto zdrojům a strůjčím své prosperity (...) nadživotními figurami horníků, koksářů a tavičů.“⁴²² Takovéto architektonické plastiky okrášlily stavby i v Brně, Pardubicích, Hradci Králové a roztroušeně po celé republice. Kolekce pražská je v celorepublikovém srovnání nejrozsáhlejší (podchyceno 115 objektů²³ a mapování pokračuje) a námětově je nejkompaktnější (čerpá z průmyslové výroby celé republiky; kdežto například na Moravě se svěbytné regionální sochařství zaměřovalo buď na zpodobnění hornictví a hutnictví, nebo naopak na zemědělství²⁴). Na zkoumaných budovách nalézáme ve vyváženém poměru volné plastiky a reliéfy, převládají zobrazení figurativní nad nefigurativními.

Pro začátek zkoumaného období je typické vyjádření dynamiky a optimismu při budování nového státu. Roku 1922 vznikla tzv. Velká Praha: „...tehdy sledovala ambici stát se světovým těžišťem, obchodní Mečkou Slovanstva, živou křižovatkou mezi východem a západem (...)“⁴²³ Stavěly se nové čtvrti, infrastruktura, továrny, obytné a občanské budovy. Reprezentativním budovám se po stránce esteticko-ideově-symbolické věnovala zvýšená pozornost. Z pořízeného soupisu vyplynulo, že tato vyobrazení se uplatňovala zejména na pojišťovnách a spořitelnách, ministerských a dalších administrativních budovách, méně na průmyslových, dopravních a technických stavbách a ojediněle na stavbách obytných (zaměstnanecké ubytování).

Konstatujeme, že se jedná o velmi výrazný rys naší meziválečné architektury jak počtem realizací, tak kvalitou, náměty, autorstvím významných sochařů. Přesto ho historiografie architektury dosud nezhodnotila. Při výkladu meziválečné architektury převládá interpretace architektonických plastik jako výtvarného problému (např. i při interpretaci architektury národního stylu, ev. se výklad směřuje na pomníky, náhrobky)²⁶ též se obecně preferuje pokroková avantgardní linie na úkor linie konzervativní. Svou roli zřejmě hrála nechuť pozdějšího socialistického režimu připomínat vzepětí demokratické společnosti v meziválečném období, což právě tyto plastiky reprezentují, ale i politické zneužití tématu práce v období socialistického realismu – zdá se, že v naší společnosti je dodnes téma práce v umění zdiskreditované (ačkoli ve výzkumu se ukázalo, že realistická zobrazení práce jsou v západní Evropě stále populární: prosazují je například odbory, které si takto nechávají dokumentovat určité pracovní prostředí, či zájemci o mapování postindustriální proměny průmyslu). Ani v publikacích o sochařství včetně dobových se téma architektonické plastiky příliš neakcentuje, neboť architektonická plastika nebyla nikdy považována za rovnocennou volné plastice.

Formové tendence

Ve sledovaném období rozlišujeme čtyři hlavní proudy architektonické plastiky, vázané na podobné formové projevy v architektuře: nejvíce byly zastoupeny klasicizující tendence či neoklasicismus (tradicionalistické tendence), méně civilismus, zcela ojediněle pak art-deco a modernisticko-abstraktní formy.

1. Klasicizující tendence či neoklasicismus v sochařské tvorbě se pojily s obdobně řešenou architekturou (ale i purizujícím klasicismem, dozívajícím kubismem a modernou), zejména architektů Wagnerovy školy – Antonín Engel, František Roith, Bohumil Hypšman, Josef Sakař, Bohumil Fanta, Alois Dryák, František Kavalír, Bedřich Bendelmayer, Antonín Pfeiffer, Ladislav Skřivánek, Jaroslav Rössler ad. Tato estetika byla ve dvacátých letech vůdčí při výstavbě často monumentálních reprezentativních občanských budov. Opodstatnění plastické výzdoby, která pokrývala spektrum od zcela konzervativních projevů až po projevy hraničící s civilistní estetikou, se na těchto stavbách odvíjelo mj. od ideje gesamtkunstwerku (stavby byly zkrášleny i dalšími výtvarnými díly, např. v interiérech). Forma budovy odkazovala k archetypům paláce (např. univerzální etážovka dnešního podniku Koh-i-noor, Jindřich Pollert, 1921) či svatyně (Podolská vodárna a filtrační stanice, Antonín Engel, 1928), aktualizovaným pro moderní potřeby a za použití pokrokové konstrukce a technologie.

Příkladem až archaické formy výzdoby (již ve své době kritizované) je budova ministerstva obchodu a průmyslu (Josef Fanta, 1932, sochaři: Čeněk Vosmík, Josef A. Paukert). Symbolický program zahrnuje zobrazení práce prostřednictvím aktů s atributy (např. i scéna primitivního lovu), vědních oborů, přírodních zdrojů/elementů, odkazů na mytologii – Athéna, hraví putti, státní znaky, lipové ratolesti ad. Podobně archaicky může působit výzdoba bývalé Meziměstské telegrafní a telefonní ústředny na Vinohradech (Bohumír Kozák, 1925, sochař: Ladislav Kofránek), ačkoli se technologicky jednalo o velmi moderní stavbu. Nejvýraznějším prvkem tohoto paláce jsou dvě nárožní věže, podobající se antickému majáku na Faru. Kofránek osvětluje historii komunikačních technik jak skrze rošťácké postavičky putti-listonošů, tak dvěma dvojicemi aktů (muž-žena) s atributy spojovacích služeb: s holuby, dopisy, telegrafním vedením a telefonem.



MINISTERSTVO OBCHODU
A PRŮMYSLU, JOSEF FANTA, 1932;
SOCHAŘI ČENĚK VOSMÍK – JOSEF
A. PAUKERT:
A) SADAŘSTVÍ A TEXTILNÍ
PRŮMYSL,
B) VLYS S PUTTI: KOŽEDĚLNÁ
VÝROBA, ADMINISTRATIVA
A VČELAŘSTVÍ

MINISTRY OF TRADE AND INDUSTRY,
JOSEF FANTA, 1932; SCULPTORS
ČENĚK VOSMÍK – JOSEF A. PAUKERT:
A) FRUIT CULTIVATION AND THE
TEXTILE INDUSTRY,
B) FRIEZE WITH PUTTI: LEATHER
INDUSTRY, ADMINISTRATION AND
BEEKEEPING

Foto Photo: Lenka Popelová



I další sochaři (Bohumil Kafka, Čeněk Vosmík, Josef Mařatka, Ladislav Šaloun, příležitostně např. Otto Gutfreund) navazovali estetikou, formou i tematikou na tvorbu ukotvenou v průběhu 19. století, užívali idealizované, monumentální formy, nově se ale u nich objevuje zájem o sociální aspekty a realističtější zobrazení člověka při práci, odvozené od pojetí Constantina Meuniera, kterým se inspiroval například Josef Mařatka²⁷ (viz plastiky Obilnictví-Textilnictví a Hutnictví-Hornictví na monumentálním paláci ministerstva dopravy; Antonín Engel, 1931, sochaři: Josef Mařatka, Josef V. Pekárek, Ladislav Kofránek). Meunier ovlivnil i Otto Gutfreunda (plastika horníka na bývalém domě Vítkovického horního a hutního těžářství, který ale již nese rysy až civilistní; Jan Kotěra, 1924).

2. Pro sochařskou tvorbu dvadsátých let je typický **civilismus**, který se často pojil se stavbami národního stylu, ale i neoklasicismu a pozdní moderny. V konceptu národního stylu, jak ho razili Josef Gočár, Pavel Janák či Otakar Novotný ad., měly plastiky reprezentovat ideje nového státu, a to v součinnosti s dalšími výtvarnými projevy.²⁸ Otto Gutfreund, Karel Dvořák, Jan Lauda, Karel Pokorný, Otakar Švec, Zdeněk Pešánek, Josef Paukert ad. učinili nosným motivem civilismu ne idealizovaný akademický akt, ale běžného člověka, člena občanské společnosti, zobrazeného bez patosu při vykonávání denních činností, tedy i při práci, často tvrdé, manuální (Myčka, Jan Lauda, 1923), postavy používají nástroje a obsluhují stroje a přístroje (Muž u selfatoru nebo Průmysl, Otto



**BÝVALÝ DŮM VÍTKOVICKÉHO
HORNÍHO A HUTNÍHO TĚŽAŘSTVÍ,
JAN KOTĚRA, 1924; SOCHAŘ OTTO
GUTFREUND: PLASTIKA HORNÍKA/
HUTNÍKA**

THE FORMER OFFICES OF
THE VÍTKOVICE MINING AND
METALLURGY COMPANY,
JAN KOTĚRA, 1924; SCULPTOR
OTTO GUTFREUND: FIGURE
OF A MINER

Foto Photo: Lenka Popelová



**BÝVALÁ BRNĚNSKÁ BANKA
V JINDŘIŠSKÉ ULICI, PŘESTAVBA
JOSEF GOČÁR, 1923; SOCHAŘ
KAREL DVOŘÁK: RELIÉFY NA TĚMA
PRŮMYSL**

THE FORMER BANK OF BRNO,
JINDŘIŠSKÁ UL., REBUILT BY JOSEF
GOČÁR, 1923; SCULPTOR KAREL
DVOŘÁK: RELIEF WITH INDUSTRIAL
TOPICS

Foto Photo: Lenka Popelová

Gutfreund, 1923; Obchod, Otto Gutfreund, 1923, s písarkou a telefonujícím úředníkem). Zobrazování nejsou hrdinové ani svatí, plní nadčasové, běžnému člověku nedosažitelné úkoly. Jsou to reální, současní, sekulární lidé, na které doléhají případně i sociální tlaky – ty však zvládají díky životnímu nadhledu a humoru.

Nejzajímavější je na zkoumaných stavbách tvorba Karla Dvořáka. Například na dnešním obchodním a kancelářském paláci Adria (Pavel Janák a Josef Zasche, 1925, plastiky: Karel Dvořák, Jiří Štursa ad.) vidíme dynamické postavy symbolizující Obchod a Zemědělství (interpretováno i jako Terst/Žnečka), které doplňuje Ochránkyně, „letící, žehnající postava“. Pro bývalou Brněnskou banku v Jindřišské ulici vytvořil Dvořák velmi plastické a živé téměř vypravěčské reliéfy na téma průmysl a zemědělství (přestavba Josef Gočár, 1923), na Obchodní akademii na Vinohradech (František Kavalír, 1925) je výzdoba zajímavá náměty (dvojice Krejčí-Hutník a Peněžnictví-Kamelot) i formou (postavy bankéře a hutníka opouštějí klasické kánony, otáčejí se k chodcům zády – bankéř či pokladník možná nechce, aby jeho činnost byla vidět, kdežto postarší hutník je soustředěn na svou práci, která nepotřebuje diváka; zajímavé řešení má do prostoru dynamicky nakročená postava kamelota, který jako by se obracel se svými novinami na kolemjdoucí).

Plastiky obdobně integrované do parteru města, až se doslova stávají součástí davu proudícího ulic, nalezneme u vchodu do bývalého Pensijního ústavu zaměstnanců nemocenských pojišťoven (Karel Lupíšek, 1930, sochař: Josef Paukert). Zpodobnění jsou: zamyšlený účetní (nebo dílenský



BÝVALÝ PENSIJNÍ ÚSTAV
ZAMĚSTNANCŮ NEMOCENSKÝCH
POJIŠTOVEN, KAREL LUPÍŠEK,
1930; SOCHAŘ JIŘÍ PAUKERT:
PLASTIKY V PARTERU HORNÍK-
ÚČETNÍ-ARCHITEKT-SEDLÁK

THE FORMER PENSION INSTITUTION
FOR THE INSURANCE COMPANY
EMPLOYEES, KAREL LUPÍŠEK,
1930; SCULPTOR JOSEF PAUKERT:
CARYATID FIGURES MINER-
ACCOUNTANT-ARCHITECT-
FARMER

Foto Photo: Lenka Popelová



OBCHODNÍ AKADEMIE NA
VINOHRADĚCH, FRANTIŠEK
KAVALÍR, 1925; SOCHAŘ KAREL
DVOŘÁK: VSTUP DO OBJEKTU
S PLASTIKOU KAMELOT

BUSINESS ACADEMY IN
VINOHRADY, FRANTIŠEK KAVALÍR,
1925; SCULPTOR KAREL DVOŘÁK:
ENTRANCE TO THE OBJECT WITH
SCULPTURES: FINANCE-CAMELOT

Foto Photo: Lenka Popelová

mistr), směle hledící architekt, v souladu s meunierovskou estetikou pak horník a až archaicky působící sedlák s dlouhými vlasy a rozhalenou košilí.

Jedním z nejkompexnějších výtvarných programů, kde se uplatnily civilistní plastiky, je monumentální vlys na budově bývalé Tabákové režie (Alois Dryák, 1926, autor vlysu Josef Jiříkovský; (obr. 7) soutěže na sochařskou výzdobu vyhrál Zdeněk Pešánek). Dochoval se nám i popis složitého výtvarného programu ústředního vlysu: „*figurální skupiny: sklizeň tabákových listů černochoy pod dohledem plantážníka – domorodky, odnášející tabák v ošátkách – ženská postava symbolizující státní tabákový monopol – dělnice při točení doutníků – dělníci u stroje na výrobu cigaret – balení a distribuce – a poslední skupinu tvoří kuřáci.*“⁴²⁹

3. Projevy **art-deco** nejsou pro studovanou problematiku typické. Této stylizaci odpovídá dvojice až „michelangelovského“ Merkura a Ceres na mřížích u vstupu do budovy bývalé Tabákové režie. Na vrtech vily architekta Františka Kavalíra (přestavba usedlosti Hřebenka, sochař: Jaroslav Horejc) vidíme rozkročeného kapitalistu s rukama v kapsách, energicky pracujícího architekta i představitele dalších profesí – všichni jsou zobrazení v nerealistické perspektivě. Wittlich jako art-deco projev interpretuje alegorickou skupinu Mořeplavba na fasádě dnešního paláce Adria (Jan Štursa ve spolupráci s žáky, 1925).

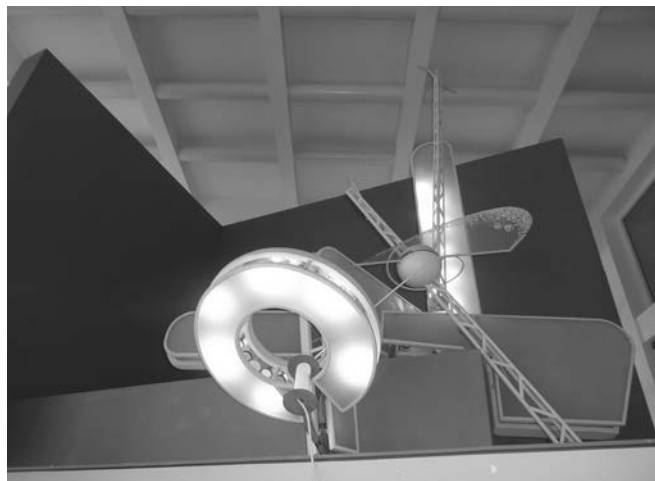
4. **Avantgardní plastika:** myšlenka gesamtkunstwerku do jisté míry ovlivňovala i architektky hlásící se k avantgardním stylům, kteří programově vyloučili ohlasy na historizující architekturu,



USEDLOST HŘEBENKA, PŘESTAVBA V PRŮBĚHU DVACÁTÝCH LET FRANTIŠEK KAVALÍR; SOCHAŘ JAROSLAV HOREJC: VSTUPNÍ VRATA S TÉMATIKOU ZEDNICKÁ PRÁCE, PASTÝŘSTVÍ, ŽENA U PRAMENE, KAPITALISTA, SADAŘ, ARCHITEKT

HŘEBENKA FARMSTEAD, REBUILT DURING THE 1920S BY FRANTIŠEK KAVALÍR; SCULPTOR JAROSLAV HOREJC: ENTRANCE GATE SHOWING THEMES OF BRICKLAYING, SHEPHERDING, A WOMAN AT THE SPRING, CAPITALIST, ORCHARDIST, ARCHITECT

Foto Photo: Lenka Popelová



BÝVALÁ EDISONOVA TRANSFORMAČNÍ STANICI, FRANTIŠEK ALBERT LIBRA, 1929; SOCHAŘ ZDENĚK PEŠÁNEK: REKONSTRUKCE KINETICKÉ PLASTIKY, UMÍSTĚNÁ V NÁRODNÍ GALERII V PRAZE

THE FORMER EDISON TRANSFORMER STATION, FRANTIŠEK ALBERT LIBRA, 1929; SCULPTOR ZDENĚK PEŠÁNEK: RECONSTRUCTION OF THE KINETIC SCULPTURE, NOW LOCATED IN THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE

Foto Photo: Lenka Popelová

tudíž i architektonickou plastiku. Přesto uvažovali o výtvarném ozvláštňení fasád detailem (např. reklamou). Zdeňka Pešánka, pracujícího pro Elektrické podniky hlavního města Prahy, nadchla elektrifikace, ale i hudba; oba zájmy propojil ve slavné kinetické, světelné plastice pro Edisonovu transformační stanici (František Albert Libra, 1929, rekonstrukce plastiky). (obr. 9) Podobně postupoval i v případě nerealizovaného cyklu poetických světelných plastik na téma Sto let elektřiny pro Zengerovu transformační stanici (Vilém Kvasnička, 1932) s tématy: princip bleskosvodu, princip dynamu, Ampérovo pravidlo pravé ruky, princip transformátoru, vysoké napětí, princip elektromotoru, „růst elektřiny v Praze“.³⁰

Architektonická plastika v rámci fasád

Kompozičním začleněním architektonické plastiky do fasád reprezentativních budov 19. století se podrobně zabývala citovaná publikace *Umění jako dekorace a symbol*. Používané principy odkazovaly ke klasickým schématům, rozvíjeným zejména na fasádách barokních paláců. Sochařské akcenty se integrovaly do systému řádového tvarosloví (umístění ve štítu, ve vlysech, na atice, v meziokenních panelech a medailonech, klenácích, v úloze Atlantů apod.). Plastiky tvořily výrazné akcenty, působící jak v rámci fasády, tak v uličních průhledech, kdy například zdůrazňovaly nároží. I v meziválečném období se umístění plastik na fasádách drželo tradičních konvencí. Jako zajímavost jsme uvedli umístění plastik přímo do parteru, otočení postavy od diváka; zajímavým motivem je někdy robustnost zkoumaných plastik, zejména civilistních, zaujmou i zajímavá řešení detailů (např. vstupní partie ministerstva zemědělství, František Roith, 1932, sochař: Karel Štipl). Avantgardní plastika je zastoupena tak málo, že nelze závěry učinit (např. ale na Zengerově trafostanici Pešánek umisťoval své asymetrické kompozice pravidelně mezi okenní osy).

BÝVALÁ PRAŽSKÁ OBECNÍ
PLYNÁRNA, JOSEF KALOUS, 1927;
SOCHAŘ LADISLAV ŠALOUN:
SOUSOŠÍ PRÁCE A OSVĚTA U
VSTUPU

THE FORMER PRAGUE MUNICIPAL
GASWORKS, JOSEF KALOUS, 1927;
SCULPTOR LADISLAV ŠALOUN, THE
SCULPTURAL GROUP "WORK AND
EDUCATION" AT THE ENTRANCE

Zdroj Source: Styl VIII. (XIII.),
1928 – 1928, s. 50



Plastiky se objevovaly buď jak jako jednotlivé akcenty, či v tematických řadách (jednotlivě stojící plastiky) a cyklech (např. na reliéfech). Příkladem jednotlivého akcentu je bohyně Ceres na bývalé Plodinové burze (Bohumil Hypšman 1929, autor plastiky: nezjištěn). Nejčastější byla párová zobrazení (souvisí s ikonografií), ojedinělé jsou trojice (např. zmíněný boční vchod do paláce Adrie). Častěji se objevují čtveřice (např. Obchod, Zemědělství, Péče o rodinu, Průmysl na fasádě bývalé pojišťovny Continentale ve Spálené ulici, Bedřich Bendelmayer, 1929, sochaři: Jaroslav Krepčík, dole zřejmě Ladislav Kofránek). Mnohačetná zobrazení se objevují například v medailonech na obytných domech na Puškinově náměstí (zobrazeno osm profesí), na atice již zmíněného ministerstva dopravy (16 plastik) či v dekorativních klenácích kancelářského, spolkového a obytného domu v Bartolomějské ulici, Alois Dryák, 1922 (zobrazeno 23 profesí; Alois Dryák, 1922, sochař: Jaroslav Brůha).³¹

Ikonografie

Ikonografie zkoumaných plastik je velmi bohatá. Původ mnohých témat vidíme již v 19. století i dříve. Ikonografie se obohacuje zejména o sociální problematiku a pravdivější zpodobnění průmyslové reality, konkrétních profesí, technologií apod. (objevují se nové profese jako automechanik; letadla, telefony se stávají běžnou součástí života).

Jak jsme již řekli, v obecné rovině architektonické plastiky oslavovaly průmyslový rozvoj země (české země byly nejindustrializovanější částí habsburské monarchie). Sousoší Práce a Osvěta na bývalé Pražské obecní plynárně (Josef Kalous, 1927, sochař: Ladislav Šaloun) mělo být: „*hřejivým kontrastem života práce a symbolem jejího poslání v nejšířších masách.*“³² Jako protipól průmyslu se objevovalo zpodobnění zemědělství či obchodu a peněžnictví. Párové zobrazení průmysl-zemědělství poukazovalo (někdy i sociálně kriticky) na rozdíly průmyslového města a zemědělského venkova (zastoupené např. postavami kováka a rolnice³³ nebo i krajinnými výjevy: např. v pozadí reliéfu na činžovním a obchodním domě s kinem Atlas³⁴ či na bývalé Moravské bance v Praze).

Instituce skrze figurální plastiku cíleně oslovovaly jednotlivce i společenské skupiny. Pracující bývali na fasádách glorifikováni jako novodobí hrdinové a potřebná, nedílná součást společnosti, mající morální odpovědnost za budování národního průmyslu i zemědělství, jak dokládají různorodé nápisy na fasádách pražských domů.³⁵ Tento apel na odpovědnost a součinnost podporovala i zobrazení pracujících v hrdinných postojích (např. bývalá Úrazová pojišťovna, Jaroslav Rössler, 1929, sochař: Josef Mařatka, 1928, nebo Česká průmyslová a obchodní banka, Bedřich Bendelmayer, 1933, sochař: Jaroslav Krepčík).



**BÝVALÁ ÚRAZOVÁ POJIŠTOVNA,
JAROSLAV RÖSSLER, 1929;
SOCHAŘ JOSEF MAŘÁTKA:
HORNÍK-ZEDNÍK-SKLÁŘ-KOVÁK**

THE FORMER ACCIDENT INSURANCE
COMPANY, JAROSLAV RÖSSLER,
1929; SCULPTOR JOSEF MAŘÁTKA:
FIGURES OF A MINER-BRICKLAYER-
GLASSBLOWER-METALWORKER

Foto Photo: Lenka Popelová

Jindy byly zobrazeny postavy unavené pracovním úsilím, přesto hrdinné (až připomínající socialistický realismus, například čtveřice plastik nad vchodem na již zmíněném domě v Bartolomějské ulici). Častý byl odkaz na sociální a lidskou solidaritu s potřebnými, kteří zasvětili průmyslu či zemědělství svůj život. Viz zobrazení zraněných: například zraněný dělník mířící do lázni na portiku bývalého Sociálního ústavu pro okresní nemocenskou pokladnu (Bohumil Hypšman a František Roith, 1926, sochař: Ladislav Beneš) nebo reliéf na fasádě bývalého Ústředního svazu českých nemocenských pokladen, ukazující neblahý verdikt lékaře nad postarším mužem (Rudolf Jonáš, 1925, autor plastik nezjištěn). Zasáhne nás hloubka emocionálního sdělení u zobrazení pracujících dětí: viz děvčátko prodávající sirky – na budově bývalé Čs. tabákové režie³⁶; nelehké životní situace však často odlehčuje humor a nadsázka – jev typický zejména pro civilistní plastiku.

Plastická výzdoba často názorně ilustrovala funkci budovy, například u průmyslových staveb a infrastruktury se setkáváme i s popisy konkrétní pracovní činnosti a postupů. Tisk a reprografie jsou například námětem výzdoby fasády Státní tiskárny cenin (Josef Sakař, 1928, sochař: Celda Klouček), informace o provozu (i když v poetické nadsázce) nalezneme na již popisovaných stavbách: Meziměstská telegrafní a telefonní ústředna na Žižkově, Čs. tabáková režie (zde je popis nejpodrobnější).

Když konkrétně analyzujeme témata objevující se na studovaných budovách, opakovaně se objevují určité náměty, takže můžeme zobecňovat a kategorizovat:

Mytologické motivy: nejčastěji byl zobrazován římský bůh Merkur (řecký Hermes) a bohyně Ceres (řecká Demeter či obecně bohyně plodnosti, úrody a zemědělství), dále bájná Bohemie a rozpustilí, většinou manuálně pracující putti. Vyobrazován byl i Hefajstos (římský Vulkán), Athena a Fortuna, zelený muž ap. Tato tematika se pojí s klasicizujícími liniemi sochařství a odkazuje k tradičním vzorům svým obsahem, formou i atributy. Dostávala aktualizované, demokratické a sekularizované významy (viz např. portrétně působící Merkur v ulici Nad Štolami³⁷, či mnohé Bohemie, zobrazované jako městské dívky).

Alegorie: Práce, Průmysl, Obchod, Intelektuální práce, Osvěta, Doprava, Rychlost, Vlast, Stát, Země, Zemědělství, Úroda, Rodina či Péče o rodinu, Mateřství, Peněžnictví, Finanční kapitál, Pile, Šetrnost či Spořivost, Hospodárnost, město Praha, Mořeplavba ap. Tyto plastiky se pojí spíše



**KANCELÁŘSKÝ A NÁJEMNÍ
DŮM V HOLEŠOVICÍCH, JOSEF
ZÁRUBA-PFEFFERMANN; SOCHAŘ
NEZNÁMÝ: MERKUR A CERES**

AN OFFICE AND RESIDENTIAL
BLOCK IN HOLEŠOVICE, JOSEF
ZÁRUBA-PFEFFERMANN; SCULPTOR
UNKNOWN: MERCURY AND CERES

Foto Photo: Lenka Popelová



**OBYTNÉ DOMY NA PUŠKINOVĚ
NÁMĚSTÍ; AUTORSTVÍ NEZJIŠTĚNO:
MEDAILON SE SKLÁŘEM**

RESIDENTIAL HOUSES ON
PUŠKINOVO NÁMĚSTÍ; AUTHORS
UNIDENTIFIED: MEDALLION WITH A
GLASSBLOWER

Foto Photo: Lenka Popelová



**OBYTNÝ DŮM V BUBENEČI;
AUTORSTVÍ NEZJIŠTĚNO,
MEDAILON S TĚMATIKOU
CUKROVARNICTVÍ**

RESIDENTIAL HOUSE IN BUBENEČ;
AUTHORS UNIDENTIFIED,
MEDALLION DEPICTING THE SUGAR
INDUSTRY

Foto Photo: Lenka Popelová



STÁTNI TISKÁRNÝ CENIN, JOSEF SAKAŘ, 1928; SOCHAŘ CELDA KLOUČEK: IKONOGRAFICKY VELMI PROPRACOVANÁ FASÁDA, NA BALKONU TISKAŘ A FOTOGRAF, VE STŘEDU KLENÁKU BOHÉMIE, ZOBRAZENÍ BANKOVEK A MINCÍ AD.

STATE PRINTING HOUSE OF SECURITIES, JOSEF SAKAŘ, 1928; SCULPTOR CELDA KLOUČEK: A HIGHLY SOPHISTICATED FAÇADE ICONOGRAPHY, A PRINTER AND A PHOTOGRAPHER ON THE BALCONY, BOHEMIA IN THE MIDDLE OF THE VOUSOIR

Foto Photo: Lenka Popelová

s klasicizujícími liniemi sochařství a odkazují k tradičním vzorům (zobrazení Víry, Naděje, svatých ap.) svým obsahem i formou. Atributy: ozubená kola, krumpáč, kladiva, roh hojnosti, pokladničky, peníze, technické aparatury, lodě, klasy, srpy, květiny, ovoce, knihy, misky, země, hlína, surovina, kámen ad.

Zobrazení konkrétních profesí (s jejich atributy): nejčastěji horník a hutník, ale objevují se téměř všechny profese: sklář, (obr. 16) vorař, tiskař, knihvazač, typograf, fotograf, automechanik, telefonista, telegrafista, kamelot, číšník, pekař, řezník, zelinář, zedník a zednický pomocník, stavitel, zeměměřič, kameník, instalatér, dlaždič, kovář, zámečnický, dřevorubec, tesař, bednář, krejčí, pradle-na, nosič, námořník, dělník v továrně na cigarety, vojáci, architekt, malíř, sochař, zlatník a minciř, intelektuál, úředník, obchodník, bankéř, sedlák, zemědělec, lesník, myslivec, sadař, včelař, vinař, plantážník, námezdni dělníci. Převládají manuální profese a zobrazení mužských postav (ženám jsou vyhrazeny dělnické profese, zemědělství a mateřství).

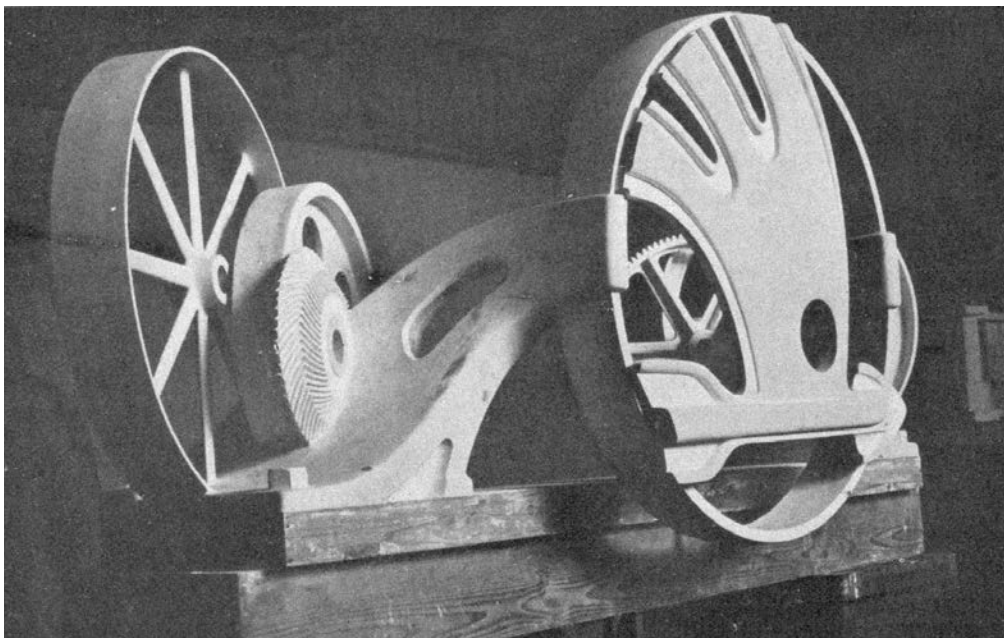
Muž-žena (průmysl-zemědělství): párové zobrazení Muže a Ženy jako sjednocujících se protipólů. Zdůrazňovalo se klasické rozdělení rolí – aktivní muž ve světě práce a pasivní žena – matka a manželka.

Symbyly práce, průmyslu, obchodu, peněžnictví, suroviny a výroby: ozubená kola nejrozličnějších druhů a velikostí (symbol dopravy, ale i mlynářství), kladívka (symbol hornictví), Merkurův caduceus a okřídlená helma (symbol obchodu), trojúhelníky, brka, olovnice, otevřené knihy, mince, bankovky atd., výrobky – pivovarské sudy, homole cukru a podobně. Obecným motivem spořivosti byly včely a včelí úly.

Stroje, přístroje, dopravní prostředky. Ojedinele nalézáme zobrazení strojů a přístrojů (např. telefonu; některé stroje byly vysoce výtvarně stylizovány na úkor výtvarného účinku, např. žena s prapodivným strojem na paláci Metro v Revoluční ulici³⁸, stroje bývají často miniaturizované, aby se postava a stroj k sobě navzájem dostali do vhodnějších měřítek – viz Státní tiskárna cenin). Ojedinele je zobrazení osobních či nákladních aut, letadel (která jsou zpodobněna též s velkou uměleckou licencí),³⁹ drátů elektrického vedení a podobně.

Scény sociálního kriticismu s různou mírou citové naléhavosti se ve většině případů nacházejí na fasádách pojišťoven a velmi často se pojí s estetikou sociálního civilismu. Již jsme výše popsali zobrazení těžké práce, úrazů i práce dětí.

Státní symboly a městské znaky: na zkoumaných fasádách se nejvíce objevuje tzv. nový malý státní znak. Mezi symboly státu patří i lipové ratolesti a věnce i zobrazení Bohemie, často spojované se státním znakem či postavou lva.



BÝVALÝ KANCELÁŘSKÝ
A OBCHODNÍ PALÁC ŠKODOVÝCH
ZÁVODŮ, PAVEL JANÁK, 1926;
SOCHAŘ OTTO GUTFREUND:
SYMBOL ŠKODOVÝCH ZÁVODŮ,
OSAŽENO 1928

THE FORMER OFFICE AND TRADE
PALACE OF THE ŠKODA WORKS,
PAVEL JANÁK, 1926; SCULPTOR
OTTO GUTFREUND: SYMBOL OF THE
ŠKODA WORKS, INSTALLED IN 1928

Zdroj Source: Volné směry 1927 – 1928,
roč. 25, s. 204

Industriální a zemědělské krajiny: typickým příkladem je bývalá Moravská banka v Panské ul. s vyobrazením kontrastu industrializovaného města a idylické zemědělské krajiny. Objevuje se téma rozvrácené periferie města.

Loga a názvy firem jsou méně časté, protože bývaly spíše prováděny v grafické podobě. Jistě nejznámější je prostorově složitá monumentální abstraktní kompozice s motivem okřídleného šípů pro atiku bývalého kancelářského a obchodního paláce Škodových závodů (Pavel Janák, 1926 a 1938, sochař: Otto Gutfreund, osazeno 1928).

Symbolická zvířata a rostliny (např. včela, lipové listy) byly časté.

Ojedinelá a velmi originální jsou **zobrazení přírodních živlů** využívaných průmyslem či přímo zobrazení **energií** (např. kineticko-světelné plastiky odkazující k využití elektrické energie v díle sochaře Pešánka).

Závěr

Pražský soubor „industriálních plastik“ na fasádách meziválečných pražských objektů je cenným dokumentem nejen historie umění a architektury, ale i průmyslového, zemědělského, obchodního a sociálního dění v tehdejší Československu. Užití plastické výzdoby reflektuje stále přetrvávající snahu o sepětí architektury se sochařstvím a dokládá kvalitu spolupráce mnoha architektů s talentovanými sochaři té doby. Mnozí autoři zkoumaných děl však nejsou dosud známi a konkrétní autorství doložit zřejmě nebude možné.

Zájem o provázanost architektury se sochařstvím obnovila již výstava Emile-Antoine Bourdella v Praze roku 1909.⁴⁰ Bourdell propagoval spolupráci obou uměleckých druhů v zájmu stylového souladu a krásy forem, jejich linií a proporcí,⁴¹ přičemž zdůrazňoval pojetí sochaře jako „stavitele“ či „architekta“ sochařského díla, který vyvíjí pravdivou formu, neodvíjející se již od omezení akademické tvorby; tyto názory otevíraly nové možnosti spolupráce sochaře s moderními architekty⁴² (uvědomění si významu architektonické plastiky dokládá fakt, že s její přítomností pracovali mnozí architekti již ve fázi konceptu stavby – později se výzdoba z různých důvodů nemusela realizovat). Velký vliv u nás měly i práce Augusta Rodina a Constantina Meuniera (např. na dílo Josefa Mařatky, Otto Gutfreunda ad.). Takové vlivy k nám přinášeli naši sochaři ze svých zahraničních cest a zprostředkovávaly je i výstavy. Tyto myšlenky podporoval i teoretik Karel Boromejský Mádl, volající po jednotě slohové formy architektury a sochařské výzdoby. Sochař Bohumil Kafka ve svém výukovém programu na Uměleckoprůmyslové škole prohlašoval: „*praktický život staví absolventa mého*

před stálou součinností s architektem, přál bych si, aby žák mé školy byl veden profesorem architektury k chápání architektury a jejího těsného vztahu k sochařství⁴³, jak uvádí Wittlich ad., generaci sochařů původní secesní generace tato spolupráce dávala naději, že se obě profese budou ideálně podílet na velkém společenském úkolu při budování nového státu.⁴⁴ Ideál spolupráce architekt – sochař ale musel najít konkrétní podobu: spolupráce vycházela hlavně z osobních sympatií a kontaktů, rozvíjených ve spolkovém a společenském životě (např. SVU Mánes a spolupráce Jan Kotěra – Jan Štursa a mnohé další), či od vztahů příbuzenských (Zdeněk Pešánek – Eustach Mólzer), názorů investora.⁴⁵ Sochaři běžně spolupracovali s více architekty a naopak. Autorství mnohých plastik není ještě doložené, u některých se je zřejmě nepodaří určit. Nicméně níže uvedený seznam předkládá informace o doložené či uvažované (?) spolupráci architektů, stavitelů a sochařů (V seznamu uvádíme jen jméno architekta, pokud neznáme sochaře. Samostatně jsou naopak v závorce uvedena jména sochařů, pokud např. plastikou doplnili stavbu staršího data):

Bedřich Bendelmayer (Jaroslav Krepčík, Ladislav Kofránek?), Adolf Benš (Jiří Ducháček), Matěj Blecha, (Josef Drahoňovský?), Alois Dryák (Jiří Jiříkovský, Jaroslav Horejc, Jaroslav Brůha), Antonín Engel (Josef Mařatka, Ladislav Kofránek, Josef V. Pekárek), Rudolf Ehrmann, Josef Fanta (Čeněk Vosmík, Josef Augustin Paukert), Bedřich Feuerstein (Břetislav Benda), Josef Gočár (Karel Dvořák, Jan Štursa, Otto Gutfreund, Jan Lauda), František Havlena (Karel Dvořák?), Bohumil Hypšman (Ladislav Beneš, Jaroslav Horejc), Jan Chládek (Franta Úprka), Josef Chochol (Zdeněk Pešánek), Pavel Janák (Karel Dvořák, Otto Gutfreund, Bohumil Kafka, František Albert Libra, Jan Štursa), František Krásný, Rudolf Jonáš, Josef Kalous (Ladislav Šaloun), František Kavalír (Karel Dvořák, Jaroslav Horejc), Otto a Karl Kohnovi, Paul Albert Kopetzky, Karel Kotas (František Bžoch), Jan Kotěra (Otto

1 The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage. Kongresy se konají od roku 1973.

2 ALBRECHT, Helmuth – FELDKAMP, Jörg: Industrial Heritage – Ecology & Economy: XIV International TICCIH Congress. Selected Papers. Sächsisches Industriemuseum, 2011.

3 Eselsohren. Journal of the History of Art, Architecture and Urbanism 1, 2013, 1. (Institute of Architectural History and Theory. University of Wuppertal. Germany). Ed. Axel Föhl.

4 FÖHL, Axel – POPELOVÁ, Lenka (eds.) – BOLLERÉY, Franziska – SKŘEBSKÁ, Renata – KARLSTREMA, Inga – VIAENE, Patrick – ABILDGAAR, Hanne – GLAVOČIČ, Daina: Industriál a umění. Praha, ČVUT 2015.

5 BRANDT, Paul: Schaffende Arbeit und bildende Kunst. Lipsko, 1928. KLINGENDER, Francis Donald: Art and the Industrial Revolution. Londýn, 1947.

6 DARLEY, Gillian: Factory. Londýn, Reaktion Books Ltd. 2003.

7 The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage. In: Industrial Heritage Re-tooled. The TICCIH Guide to Industrial Conservation. Ed. James Douet. Lancaster, 2012, s. 235 – 240.

8 SKŘEBSKÁ Renata: Architektonická plastika a atributy práce, dopravy, obchodu a peněžnictví. NPÚ ČR, ÚP v Ostravě. Územní plošný a oborový výzkum industriálního dědictví, úkol 401. SKŘEBSKÁ, Renata: Architektonická plastika a atributy práce. In: Zprávy památkové péče 69, 2009, 6, s. 444 – 448. SKŘEBSKÁ, Renata: Architectural Sculpture Showing Attributes of Labour, Transport, Trade and Finance. Eselsohren, 2013, 1, s. 131 – 154.

9 POPELOVÁ, Lenka: The Symbolic-Aesthetic Dimension of Industrial Architecture as a Method of Classification and Evaluation: the Example of Bridge Structures in the Czech Republic. In: Acta Polytechnica, 2007, 1, s. 23 – 31. POPELOVÁ, Lenka: Architecture of the First Czechoslovak Republic and its Symbolic Enhancement by Motifs of Work, Trade and Industry. Eselsohren, 2013, 1, s. 105 – 130. POPELOVÁ, Lenka: Meziválečná pražská architektura s výtvarnými motivy industrie – východiska a užitá ikonografie. In: FÖHL, Axel – POPELOVÁ, Lenka (eds.) a kol.: 2015, s. 31 – 52.

10 První generace továren vznikala bez přítomnosti architekta (např. prádelna Richarda Arkwrighta č. 1. v Cromfordu/Derbyshire, postavená roku 1771 specializovanými dělníky. Viz FÖHL, Axel: Průmyslové stavby a systémy jejich dekorace. Vpád do nezmapovaných oblastí. In: FÖHL, Alex – POPELOVÁ, Lenka (eds.) a kol.: 2015, s. 7 – 16.

11 GILPIN, William: Observations Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Year 1772. Londýn, 1786. BURKE, Edmund A.: Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful. Londýn, 1757.

12 Jde o odkaz na název knihy: GIDEON, Sigfried: Mechanization Takes Command. Oxford, 1948. BOLLERÉY, Franziska: Když mechanizace převzala velení. Dopad industrializace a její odraz v literatuře a výtvarném umění. In: FÖHL, Alex – POPELOVÁ, Lenka (eds.) a kol.: 2015, s. 57 – 72.

13 WITTLICH, Petr: České sochařství ve XX. století (1890 – 1945). Praha, SPN 1978.

14 Například okřídlené kolo nad vchodem do antverpského nádraží či Merkur sedící vedle lokomotivy na vratislavském nádraží. Viz FÖHL, Alex – POPELOVÁ, Lenka (eds.) a kol.: 2015, s. 11 – 12.

15 LIPUS, Radovan: Scénologie Ostravy. Praha, KANT, AMU Praha 2006.

16 PRAHL, Roman – ŠÁMAL, Petr: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny. Praha, Gallery 2012.

17 Viz sousoší Práce a věda od Antonína Poppa z roku 1874 na České polytechnice nebo Čechie patronuje vědě, průmyslu a umění od Antonína Wagnera z roku 1888 na průčelí Národního muzea.

18 Viz interpretace mostu Svatopluka Čecha. POPELOVÁ, Lenka: 2007, s. 23 – 31.

19 Překlad autorky dle CALLWEY, Georg D. W.: Constantin Meunier (katalog). Mnichov, Kunststart-Verlag, nedatováno, nestránkováno.

20 Pro zjednodušení budeme dále používat ad hoc označení „industriální plastika“.

21 ŠTASTNÁ, Marie: Socha ve městě. Ostrava, Foibos 2009.

22 LIPUS, Radovan: 2006, s. 29 – 31.

23 Existující objekty: 105; zamýšlená výzdoba nebo provedená plastikami staršího data či výzdoba anebo celý objekt zanikly: 10.

24 SKŘEBSKÁ, Renata: 2009, s. 446.

Gutfreund), Bohumír Kozák (Ladislav Kofránek), Leo Lauer mann, František Albert Libra (Zdeněk Pešánek), Karel Lupíšek (Josef Augustin Paukert), Ladislav Machoň, Pavel Moravec, Václav Nekvasil, Otakar Novotný (Jan Lauda), Arthur Payr, Antonín Pfeiffer, Josef Záruba-Pfeffermann, František Roith (Ladislav Beneš, Jaroslav Brůha?, Ladislav Kofránek, Karel Štípl), Jaroslav Rössler (Josef Mařatka), Josef Sakař (Celda Klouček, Ladislav Kofránek), František Stalmach, František Strnad, František Stalmach, Jan Svoboda, Rudolf Weiser a Max Spielmann, Josef Zasche (Karel Dvořák, Jan Štursa, Bohumil Kafka).

Je zajímavé, že většina vyobrazení se nenachází přímo na průmyslových a technických stavbách, ale ozvláštnila (a podobně tomu bylo již v 19. století) zejména reprezentativní administrativní a správní budovy. Z umělecko-estetického hlediska nalézáme nejrozmanitější projevy od klasického kánonu po civilismus, art-deco a avantgardní formy. I zkoumaná ikonografie je široká – vedle mytologických a obecných témat (průmysl, stát apod.) se objevují téměř všechny profese manuální (méně intelektuální), které se doplňují v úsilí o budování nového státu, přičemž však bylo reflektováno sociálního napětí, které se od konce dvacátých let ještě vystupňovalo. Obecně všechna zobrazení ilustrují idealistické až utopické myšlenky nového demokratického, sekularizovaného, sociálně spravedlivého státu, na jehož budování se podílejí všichni zobrazovaní pracující: „*Neboť z alegorie se stala skutečností. Není bůh bankovnictví, je ale pokladník. A novinky do světa neroznáší (...) Merkur, nýbrž křičí je do ulic do ochraptění hlasu kamelot.*“⁴⁶

Většina zkoumaných příkladů pochází z 20. let. Finanční krize ve 30. letech omezila výstavbu, soutěžní dění, tedy i užití architektonické plastiky. Naši tvůrci se také přiklonili k avantgardní architektuře, která již pro plastiku na fasádě neměla ve svém výrazovém slovníku místo.

ING. ARCH. LENKA POPELOVÁ, PHD.

FAKULTA STAVEBNÍ ČVUT V PRAZE

Thákurova 7

160 00 Praha

Česká republika

lenka.popelova@fsv.cvut.cz

25 ZEMÁNEK, Jiří a kol.: Zdeněk Pešánek, 1896 – 1965. Praha, Národní Galerie v Praze, Gama Art 1997, s. 121.

26 Zdeněk Lukeš upozorňuje na možnost rekonstrukce některých zaniklých plastik: například na bývalém paláci Škodových závodů či na bývalé Edisonově transformační stanici. LUKÉŠ, Zdeněk: Lidové noviny, 12. 5. 2012, s. 31. Ke spolupráci architekta Josefa Gočára s umělci (a i obecněji k této otázce) viz KOTALÍK, Jiří. T.: Josef Gočár a výtvarní umělci. In: LUKÉŠ, Zdeněk a kol.: Josef Gočár. Titanic 2010. Soupis pomníků a náhrobků například v díle Pavla Janáka viz: KIESLING, Norbert: Pavel Janák. ARBOR VITAE 2011.

27 PEČÍRKA, Jaromír: Josef Mařatka. Praha, Edice Prameny, SVU Mánes, Melantrich a. s. 1942, nestránkováno.

28 HNÍDKOVÁ, Vendula – VYBÍRAL, Jindřich: Národní styl. Kultura a politika. Praha, VŠUP 2013, s. 118 (zde komentář výzdoby Legiobanky).

29 Celý popis viz TOMEŠ, Jan: Jan Lauda. Praha, Orbis 1952, s. 17.

30 Čtyři plastiky vystaveny v čs. pavilonu na Světové výstavě v Paříži roku 1937.

31 Tiskař, krejčí, vorař, zlatník, zelinář, řezník, čišník, automechanik, sklář, dlaždič, kovář, sadař, tesař, dělník v kamenolomu, kameník, zedník a zednický pomocník, zámečník, sochař, dřevorubec, sedlák-selka, kopáč, obchodník, knihář.

32 UHLÍŘ, Lev: Ladislav Šaloun a jeho dílo. Praha, Česká grafická unie 1930, s. 19.

33 Například na budově ministerstva dopravy (architekt Antonín Engel, 1927 – 1931, sochaři Josef Mařatka, Josef V. Pekárek, Ladislav Kofránek) dvojice postav: plnoštíhlé venkovské děvče a hubenější, melancholická městská dělnice. Viz SIBLÍK, Emanuel: Josef Mařatka. Praha, Jan Štenc 1935, s. 54 – 55.

34 Činžovní a obchodní dům s kinem Atlas, František Stalmach, Jan Svoboda, 1939 – 1942, autor plastik nezjištěn.

35 Například na obytném domě Praha-Bubeneč, Raisova 2, na fasádě bývalé Ústřední záložny Družiny čs. legionářů, Praha-Nové Město, Myslíkova 6 a 8 a Náplavní 10.

36 Holčička prodává sirky (doutníky či tabák) dělníkovi s čapkou (šoférovi), vedle stojí starší bohatý muž v kabátě a klobouku, s vycházkovou holí, nezúčastněně pokuřuje doutník, přihlíží. Motiv holčičky by mohl odkazovat ke známé Andersenově pohádce Holčička se sirkami.

37 Kancelářský a nájemní dům, Praha-Holešovice, architekt: Josef Záruba-Pfeffermann, autor plastik neznámý (uvažován Horejc či Drahoňovský).

38 Činžovní a obchodní dům Metro. Otto a Karel Kohnovi, 1930, sochař: neznámý.

39 Například letadla na majáku s vodojemem na letišti Kbely. Otakar Novotný, sochař: Jan Lauda, 1929.

40 Podrobněji: FÖHL, Axel – POPELOVÁ, Lenka (eds.) a kol., 2015, s. 35 – 36.

41 WITTLICH, Petr: Bohumil Kafka (1878 – 1942). Příběh sochaře. Praha, UK v Praze, Karolinum 2014, s. 152 a 159.

42 WITTLICH, Petr: Jan Štursa. Praha, Academia 2008, s. 216.

43 Tamtéž, s. 148.

44 Tamtéž, s. 152 a 159.

45 WITTLICH, Petr: 2014. Toto téma bude předmětem dalšího výzkumu. K roli výtvarných spolků a sdružení apod. ve spojitosti s tvorbou Josefa Gočára viz pozn. 26.

46 PEČÍRKA, Jaromír. Karel Dvořák. Praha, SNKLHU 1955, s. 27. Popis se týká citované školy na Vinohradech.