

**UNIVERZITA PALACKÉHO
V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ**

**HOŘICKÝ MUŽ PRÁCE. PŘÍBĚH SOCHY
LADISLAVA ŠALOUNA**

bakalářská diplomová práce

MARCEL STRNADEL

Vedoucí práce: PhDr. Martin Krummholz, Ph.D.

Olomouc 2023

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma: *Hořický „Muž práce“*. *Příběh sochy Ladislava Šalouna*, v celkovém počtu 231 978 znaků včetně mezer, vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské diplomové práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne: 12. 12. 2022

Podpis:

Poděkování

Na tomto místě bych chtěl nejprve poděkovat těm, bez nichž by má práce nikdy nevznikla. Děkuji tedy za velkou podporu, zejména finanční a psychickou, svému přítelovi, své rodině a také Mgr. Michaele Kalužný Kříčkové.

Následně děkuji vedoucímu své bakalářské diplomové práce PhDr. Martinu Krummholzovi, Ph.D. za odborné vedení a trpělivost. Dále děkuji PhDr. Janě Cermanové, Ph.D. za pomoc a konzultace, které mi během práce poskytovala. Mé poděkování směřuje i k dalším osobám, jež mi pomáhaly a poskytovaly potřebné materiály, jmenovitě: Ing. Lukášovi Jedličkovi ze Stavebního úřadu Městského úřadu v Hořicích, PhDr. Oldřišce Tomíčkové z Městského muzea a galerie v Hořicích, Mgr. Filipovi Jakšovi z Galerie plastik v Hořicích, Mgr. Martinovi Součkovi ze Střední průmyslové školy stavební a Obchodní akademie v Kladně, PaedDr. Ireně Veverkové, Mgr. Tomášovi Hylmarovi z Archivu Národní galerie Praha, Mgr. Pavlovi Mrověcovi a pracovníkům Státního okresního archivu v Jičíně.

Počet znaků (včetně mezer): 231 978

OBSAH

1	ÚVOD	6
2	STAV BĀDÁNÍ	9
3	ŽIVOT A TVORBA LADISLAVA ŠALOUNA (1870–1946).....	14
3.1	ŽIVOT	14
3.2	TVORBA	17
4	HOŘICE NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ.....	25
4.1	C. K. ODBORNÁ ŠKOLA SOCHAŘSKÁ A KAMENICKÁ V HOŘICÍCH.....	26
4.2	JAN KYSELO (1870-1923).....	29
4.3	ROZKVĚT KULTURNÍHO PROSTŘEDÍ – SPOLKY, MUZEA A GALERIE.....	32
4.4	KULTIVACE VEŘEJNÉHO PROSTORU – SMETANOVY SADY	38
4.5	LADISLAV ŠALOUN A HOŘICE.....	42
5	MUŽ PRÁCE	46
5.1	VZNIK V KONTEXTU SOCHAŘSTVÍ S NÁMĚTEM PRÁCE NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ	46
5.2	NA PRVNÍ DĚLNICKÉ VÝSTAVĚ	60
5.3	V HOŘICÍCH	65
6	DALŠÍ ŽIVOT MUŽE PRÁCE	72
6.1	MANINY	72
6.2	HOŘICE.....	75
6.3	KLADNO.....	83
7	ZÁVĚR.....	87
8	SEZNAM ZKRATEK	89
9	SEZNAM PRAMENŮ, LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	90
9.1	PRAMENY	90
9.2	LITERATURA	91
9.2.1	NEPUBLIKOVANÉ PRÁCE.....	91
9.2.2	KNIHY, MONOGRAFIE, VÝSTAVNÍ KATALOGY, SLOVNÍKY	92
9.2.3	ČLÁNKY V NOVINÁCH A ČASOPISECH, STATI V PUBLIKACÍCH.....	95
9.3	INTERNETOVÉ ZDROJE	98
10	SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	100
11	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	105
12	ANOTACE.....	140

1 ÚVOD

Ladislav Šaloun (1870–1946), významný český sochař přelomu 19. a 20. století, za sebou zanechal velké množství děl. Nejčastěji prezentované práce spadají do oblasti pomníkového, architektonického a komorního sochařství. Věnoval se ale také malbě, kresbě, zabýval se rovněž ilustrací, užitým uměním nebo tvorbou loutek. Celý svůj život žil v Praze, kde se také nacházejí jeho nejvýznamnější sochařská díla, ale stejně jako jeho současníci i on během svého života pracoval na zakázkách pro města v jiných regionech.

Hořice, město v severovýchodním regionu Čech, slavné pro svou kamenosochařskou tradici,¹ se pro Šalouna staly více než jedním z dalších měst, kde mohl ve veřejném prostoru uplatnit svou tvorbu. Vytvořil si k nim blízký vztah, díky němuž se Hořice pyšní bohatým souborem jeho děl. Mezi Šalounova nejskloňovanější díla spojená s Hořicemi patří *Krakonoš* (1907–1908), *Muž práce* (1908) a pomník Jana Husa (1911–1914). Výše zmíněná díla jsou situována ve veřejném prostoru města, vedle nich existuje řada dalších komornějších prací, jež má ve své sbírce tamní Galerie plastik.² I přestože Hořice mají v životě a tvorbě Ladislava Šalouna nezastupitelné místo, doposud se touto problematikou nikdo zevrubněji nezabýval. Předkládanou bakalářskou prací bych chtěl přispět k hlubšímu poznání této problematiky alespoň menším dílem, a proto jsem se rozhodl zpracovat sochu *Muže práce*, které bylo ze všech třech známých děl věnováno nejméně pozornosti. *Muž práce* je jako plastika zpodobňující postavu nesoucí těžký kámen jednou z Šalounových naturalistických soch s námětem fyzické práce. Svůj osud částečně sdílí s plastikou *Krakonoše*. Obě zpočátku vznikly bez vazby na Hořice, ale i přesto se později staly důležitou součástí hořického kulturního prostředí.

¹ Alois Jilemnický, *Kámen jako událost. Kulturněhistorický a společenský obraz první české školy sochařů a kameníků za sto let její existence 1884–1984*, Praha 1984. – Oldřiška Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška*, Hořice 2008.

² Sbírkou sochařských děl se nachází převážně v Galerii plastik, která je od roku 1945 součástí Městského muzea v Hořicích. Ke galerii zejména Jana Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích v Podkrkonoší – fenomén českého uměleckého výstavnictví* (rigorózní práce), Ústav hospodářských a sociálních dějin FFUK, Praha 2007. – Idem, „Aby vkus umělecký se budil i pěstoval a tím šířil se zájem pro věci krásné...“, počátky českého uměleckého výstavnictví a prezentace sochařských objektů na příkladu Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší, in: Dagmar Blümllová – Zuzana Gilarová et al., *Čas secese. Kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, České Budějovice 2007, s. 42–51. – Idem, *Galerie plastik Hořice*, Hořice 2008.

Po seznámení se základním obrysem historie plastiky *Muže práce* jsem přistoupil ke koncepci bakalářské práce jako příběhu jedné sochy. Příběh mi zde slouží pouze jako obrazné pojmenování pestré historie Šalounova díla. Po vzniku plastiky v roce 1900 a jejím následném vystavení na *První dělnické výstavě* v Praze v roce 1902 se mohla přidat k řadě dalších Šalounových děl, jež jsou dnes známá ze sádrového odlitku, z fotografie nebo jejich podoba není známa vůbec. *Muže práce* ale v roce 1905 získalo iniciativou učitele, kulturního organizátora a kustoda Jana Kysela (1870–1923) muzeum v Hořicích. V roce 1908 ho nechal do bronzů na vlastní náklady odlít tehdejší hořický starosta Josef Fejfar (1848–1933) a bronzovou plastiku daroval v témže roce vzniklé Galerie plastik, která se již od počátku zaměřovala výhradně na sochařská díla. Ve stejném roce ji nechal umístit ve Smetanových sadech, městském parku vybudovaném na počátku 20. století, společně s pomníkem Bedřicha Smetany. Během druhé světové války a v poválečném období prošel *Muž práce* několika peripetiemi, které měly zásadní dopad na jeho pozdější vnímání. Svou pestrou historii má i další sádrový odlitek *Muže práce*, jež se v padesátých letech dostal prostřednictvím Národní galerie do budovy Střední průmyslové školy hornické v Kladně, dnes Střední průmyslové školy stavební a Obchodní akademie.

V práci se tedy zaměřuji na vznik plastiky a její zasazení do kontextu tvorby Ladislava Šalouna i jeho současníků a na podrobný popis tzv. druhého či dalšího života díla, tedy na historii sochy od doby po jejím vzniku až do poválečného období. Nastíněný úkol vyžadoval pečlivé studium literárních i archivních materiálů, který doprovázel i předběžný restaurátorský průzkum sádrového *Muže práce* ze sbírky Galerie plastik, jenž by měl stát jako sádrový odlitek nejbližší k hliněnému originálu. Struktura práce sleduje následující cíle: po úvodu se druhá kapitola soustředí na současný stav bádání v dané problematice, další pojednává o životě a tvorbě Ladislava Šalouna se zaměřením na jeho tvorbu z přelomu 19. a 20. století. V pořadí čtvrtá kapitola popisuje rozvoj hořického kulturního prostředí zejména od roku 1884, kdy v Hořicích začala působit C. k. odborná sochařská a kamenická škola až do doby první světové války, v jejímž předvečer byl odhalen Šalounův Husův pomník. Dále zahrnuje popis rozvoje spolkového života a formování budoucích platforem pro vystavování sochařských děl, k nimž patřila Umělecká síň a pozdější Galerie plastik. V samostatné podkapitole jsem představil osobnost Jana Kysela, který se i díky svým kontaktům s předními českými umělci

té doby zasadil na přelomu 19. a 20. století o kulturní rozmach Hořic. Poslední část kapitoly se soustředí na popis nejvýznamnějších bodů spolupráce mezi Ladislavem Šalounem a Hořicemi. Pátá kapitola pojednává o soše *Muž práce*, analyzuje její formu a námět, popisuje vznik plastiky, dodává kontext soudobého sochařství s námětem práce a líčí další osudy *Muže práce*. Předposlední kapitola hlavního textu bakalářské práce se zabývá dalším životem sochy. Součástí je i rozbor provenience druhého sádrového odlitku *Muže práce* z kladenské školy.

2 STAV BĀDÁNĪ

V této kapitole se nejdřívě věnuji rozboru stavu bādání o plastice *Muže práce* a následně nastiňuji stav bādání v oblasti dějin města Hořice a její kultury. Životem a tvorbou Ladislava Šalouna se zabývalo množství autorů v řadě publikací, článků a závěrečných prací,³ i přesto doposud chybí Šalounova publikovaná monografie. Jednou z oblastí, která by si také zasloužila větší uměleckohistorickou pozornost je právě Šalounova tvorba spojená s Hořicemi. Kromě novinových článků a populárně naučných publikací regionálních autorů⁴ se touto problematikou nejvíce zabývala Jana Cermanová ve své rigorózní práci na téma Galerie plastik na počátku 20. století.⁵

Muži práce doposud badatelé nevěnovali žádnou dílčí studii. V plastice se setkávají dva zájmy – Šalounova tvorba a fenomén hořického sochařství. Texty, v nichž se objevuje zmínka či delší statě o zmíněné plastice, by se daly rozdělit na dvě části. První z nich je regionální povahy, která se zabývá lokálními tématy a většinou už je nezasazuje do většího kontextu, k té druhé patří uměleckohistorické

³ Marie Procházková, *Dílo sochaře Ladislava Šalouna* (rigorózní práce), Katedra dějin umění a estetiky FFUK, Praha 1977. – František Šmejkal, Secesně-symbolistní tvorba Ladislava Šalouna. Drobná plastika a kresby, *Umění XXVIII*, 1980, č. 5, s. 469–479. – Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2000, s. 217–234. – Petr Wittlich – Dagmar Došková, *Tvorba sochaře Ladislava Šalouna (1870–1946)* (kat. výst.), Národní muzeum v Praze 2000. – Petr Wittlich, Šalounův pomník Maharalovi, in: Alexandr Putík (ed.), *Cesta života. Rabi Jehuda Leva ben Becalel* (kat. výstavy), Praha 2009, s. 375–385. – Roman Prahel – Petr Šámal, *Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v ěre historismu, secese a moderny*, Praha 2012. – Petr Šámal, Od podobizny k podobám symbolu. Pomníková tvorba Ladislava Šalouna do první světové války, in: Kateřina Kuthanová – Hana Svatošová (edd.), *Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století*, Praha 2013, s. 95–105. – Dagmar Došková-Černá, *Ze vzpomínek na sochaře Ladislava Šalouna. Glosy velmi důvěrné*, Pelhřimov 2014. – Adriana Primusová (ed.), *Šaloun. Dotek osudu. Sochařská pozůstalost Ladislava Šalouna ve sbírkách GASK* (kat. výstavy), Kutná Hora 2018. – Václav Rybařík, *Kamenná díla sochaře Ladislava Šalouna*, <http://www.revuekamen.cz/saloun.htm>, vyhledáno 3. 3. 2022. – Mahulena Nešlehová, *Publicistická činnost sochaře Ladislava Šalouna* (nepublikovaný strojopis, přístupný v bibliografickém pracovišti Ústavu dějin umění Akademie věd ČR).

V současnosti dostupný archivní fond Ladislava Šalouna lze nalézt v Archivu Národní galerie v Praze, obsahuje jak archivní prameny k různým Šalounovým dílům, tak osobní korespondenci přijatou i odeslanou. Menší podíl lze nalézt i v Archivu Národního muzea. Zdeněk Hojda – Lucie Večerníková, *Ladislav Šaloun (1870–1946). Inventář osobního fondu*, Praha 2016, https://ngp-prod.brainz.cz/storage/4138/Saloun_Ladislav.pdf, vyhledáno 1. 3. 2022.

⁴ Například Oldřiška Tomíčková, Sochař Šaloun si oblíbil Hořice, *Jičínský deník* 23, č. 119, 2014, s. 8. – Idem, Ladislav Šaloun a Hořice, *Hořické noviny*, č. 5, 2014, s. 1. – Idem, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 216–218, 226–228, 241–242.

⁵ Jana Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 40–41. Recentně se spolupráce mezi Šalounem a Hořicemi dotkla a přinesla i nové poznatky Gabriela Machová, *Sepulkrální produkce C. k. střední odborné školy sochařské a kamenické v Hořicích v letech 1884–1928* (bakalářská práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF, Praha 2019, s. 29–31.

texty, jež se věnují dílu v rámci kontextu Šalounovy tvorby nebo pracovního tématu v sochařství. Ani jedna z nich nevytváří syntézu těchto zájmů.

První zmínky o *Muži práce* se objevily v souvislosti s jeho vystavením na *První dělnické výstavě* v Praze v roce 1902. Přinesl ji například časopis *Rudé květy*, který ve stejném čísle otiskl i fotografii, kde lze *Muže práce* spatřit nainstalovaného v prostorách Průmyslového paláce. V textu časopisu je uveden pod názvem *Ode dne ke dni*.⁶ S časovým odstupem se k soše v roce 1920 vyjádřil Jan Kyselo ve svém článku pro regionální sborník *Pod Zvičinou*, jež je důležitým zdrojem pro poznání historie sochy. Kyselo v něm popsal její vznik, vylíčil svou návštěvu v Šalounově ateliéru v Praze, kde ho *Muž práce* zaujal a jak ho pro Hořice získal, rovněž zmínil jeho další osudy do roku 1908.⁷

Knihy hořického regionálního historika Aloise Jilemnického *Kraj slavný kamenem* a *Kámen jako událost* přináší základní informace o Hořicích a tradici kamenictví a sochařství, stejně tak i o historii sochařské a kamenické školy. Autor především upozorňuje na to, co se se sochou dělo za druhé světové války a co po ní.⁸ Regionální historička a archivářka Oldřiška Tomíčková ve své publikaci zkráceně zaznamenala celý příběh *Muže práce*. Ve stati zřejmě shrnuje starší texty Jana Kysela a Aloise Jilemnického, k nimž ale neodkazuje.⁹ V příspěvku věnovanému Galerii plastik přinesla Jana Cermanová důležitou informaci, že bronzovou sochu umístěnou v hořickém parku daroval v roce 1908 do sbírek Galerie plastik mecenáš a hořický starosta Josef Fejfar.¹⁰

V roce 1930 vyšla Šalounova první a zatím poslední publikovaná monografie od Lva Uhlíře, kterou vydal k výročí jeho šedesátých narozenin. Jde spíše o literární dílo než o uměleckohistorickou práci. Jednu kapitolu věnoval jeho sociální tematice v sochařských pracích. Bronzového *Muže práce* datuje k roku 1913, což neodpovídá informacím z již zmíněné literatury.¹¹ Pravděpodobně první

⁶ *Rudé květy*. *Illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení* II, 1902, č. 4, 1. 9, s. 55. Plastika měla několik názvů, jak bylo pro díla Ladislava Šalouna typické (viz pátá kapitola *Muž práce*).

⁷ Jan Kyselo, *Muž práce*, *Pod Zvičinou*. *Sborníček věnovaný mládeži okresu hořického*, 1920, č. 2, s. 18–19.

⁸ Alois Jilemnický, *Kraj slavný kamenem*, Hořice 1961, s. 133. – Idem, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 190, 248, 278.

⁹ Oldřiška Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 241–242.

¹⁰ Cermanová, „Aby vkus umělecký se budil“ (pozn. 2), s. 45.

¹¹ Lev Uhlíř, *Ladislav Šaloun a jeho dílo*, Praha 1930, s. 18–19, dostupné zde: <https://ndk.cz/view/uuid:0116a980-cdd5-11e7-bfaa-005056827e52?page=uuid:1145be71-f57d-11e7-afa8-5ef3fc9bb22f>. Přílohy k hlavnímu textu nejsou číslovány, datace sochy se nachází v poslední části publikace v Seznamu prací a cen. Rok 1913 jako rok vzniku bronzové varianty se

publikovanou umělecko-historickou prací, kde se socha objevuje, je kniha Národní galerie *České sochařství XIX. a XX. století*. Anna Masaryková v publikaci zasazuje plastiku do širšího rámce děl Ladislava Šalouna a dalších sochařů.¹² *Muže práce* lze nalézt v hesle věnovaném Hořicím v *Uměleckých památkách Čech*, kde autor uvedl dataci vzniku jeho bronzového odlitku k roku 1908 a jako jeho umístění už zmínil nároží ulic v centru města.¹³ Plastiku zařadil Prokop Toman do *Nového slovníku československých výtvarných umělců*, kde je datován vznik bronzového odlitku v návaznosti na Uhlíře k roku 1913.¹⁴

K přínosným závěrečným pracím patří monograficky založená rigorózní práce Marie Procházkové, v níž zpracovala většinu sochařské tvorby Ladislava Šalouna. Její součástí je i doposud jediný soupisový katalog jeho díla. První a zatím jako jediná se zaměřila na podrobný popis a interpretaci Šalounových děl s námětem práce včetně *Muže práce*.¹⁵ Podle ní se v Šalounových dílech s pracovní tematikou po roce 1900 projeví dva různé přístupy k tématu, *Muž práce* v sobě nese spíše než vyjádření úcty k práci symbolický význam, jímž je sisyfovská práce, „*kteřá nese v sobě prokletí, že nebude nikdy dokonána*“.¹⁶

Do několika svých publikací ji zahrnul i Petr Wittlich¹⁷. V *Sochařství české secese Muže práce* podkládá za Šalounovo podstatné dílo, jež mělo zásadní význam ve vývoji jeho naturalistického názoru. Dle Wittliche vedl „*intenzivní pocit tíhy přesně podané hmoty*“ projevující se v *Hutníku – Ve chvíli oddechu* (1898) i *Muži práce* „*k náhlému otevření mystického světa fantazie*“.¹⁸ Iluzivně ztvárněný *Krakonoš* nebo postava vodníka z návrhu pomníku Karla Jaromíra Erbena pro Miletín (1900) pak měly symbolicky prohloubit Šalounův naturalismus, který se stal podstatným pro Šalounův zralý umělecký názor. Wittlich také *Muže práce* zasadil do vývojové řady, která jde od sochy *Hutník* přes *Muže práce* až po

objevuje i v dalších pracích, zatím se mi nepodařilo zjistit původ této informace. K dataci a odlití sochy viz Kyselo, *Muž práce* (pozn. 7), s. 19.

¹² Anna Masaryková, *České sochařství XIX. a XX. století*, Praha 1966, s. 28.

¹³ Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I*, Praha 1977, s. 434.

¹⁴ Heslo Ladislav Šaloun, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců XII*, Ostrava 1993, s. 519.

¹⁵ Procházková (pozn. 3), s. 25–34.

¹⁶ *Ibidem*, s. 30.

¹⁷ Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985, s. 96. – *Idem*, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 60, 222. – *Idem*, Ladislav Šaloun, in: Primusová (pozn. 3), s. 21.

¹⁸ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 222. Také zde uvedl dataci bronzového *Muže práce* z hořického parku k roku 1913.

Lodníka (1913).¹⁹ Interpretuje ho obdobně jako Procházková jako dobovou variantu sisyfovského mýtu.

Prvním textem shrnujícím pracovní tematiku v sochařství přelomu 19. a 20. století v českých zemích, jež zahrnuje i *Muže práce*, je studie Ivany Jonákové z publikace vydané ke stejnojmenné výstavě a zároveň k třicátému čtvrtému ročníku plzeňského mezioborového symposia k problematice 19. století.²⁰ V recentní publikaci zabývající se sochařstvím přelomu 19. a 20. století *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880–1914* ho Sandra Baborovská zasadila do trendu naturalismu a k dalším dílům inspirujícím se díly Constantina Meuniera.²¹ Recentní magisterská diplomová práce Terezy Tomešové si vzala za cíl téma otevřené Jonákovou podrobněji zpracovat, srozumitelně se neobešla bez *Muže práce*, kterému diplomantka věnovala dostatek prostoru. Zaměřila se na samotnou plastiku, zmínila jeho umístění v Hořicích i jednu z možných interpretací sochy – sisyfovský mýtus.²²

Starším dějinám města Hořice se věnovalo již několik autorů, přehled a rozbor jejich prací podala v seriálu článků uveřejněných v regionálním periodiku *Pod Zvičinou* mezi lety 1996 a 2001 Tamara Baudišová.²³ Uvedla i publikace, které se věnují novějším dějinám Hořic. I přes význam Hořic ale doposud nedošlo k recentnímu odbornému a ucelenému zpracování jejích dějin. Ve své práci, v níž se věnují zejména kulturní historii města, vycházím z původních pamětních listů²⁴, a katalogů výstav²⁵ či výročních zpráv²⁶ vydaných na počátku 20. století a z publikací rekapitulujících dějiny konkrétních institucí.²⁷ Poté z prací

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivana Jonáková, *Sochaři a proletáři*, in: Roman Prahel (ed.), *Na okraji davu. Umění a sociální otázky v 19. století*, Plzeň 2014, s. 72.

²¹ Sandra Baborovská, *Východiska českého sochařského modernismu. Myslbekova škola*, in: Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880–1914*, Praha 2016, s. 90.

²² Tereza Tomešová, *Námet práce v českém sochařství přelomu 19. a 20. století*, Seminář dějin umění FFMU, Brno 2021, s. 40, 60, 76–77.

²³ Tamara Baudišová, *Historiografie města Hořic, Pod Zvičinou XIV–XIX, 1996–2001*.

²⁴ *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Městského Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích*, Hořice 1908. – Jaroslav Čech (ed.), *Pamětní list vydaný u příležitosti 60letého trvání Vlastivědného musea okresu hořického v Hořicích v Podkrkonoší*, Hořice 1947.

²⁵ *Katalog Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu*, Hořice 1903. – *Katalog děl uměleckých na Výstavě českého severovýchodu v Hořicích*, Hořice 1903.

²⁶ Václav Weinzettl, *C. k. odborná škola sochařská a kamenická v Hořicích. Jubilejní školní zpráva za rok 1908–1909 na paměť 25letého trvání ústavu*, Hořice 1909.

²⁷ Josef Špringer (ed.), *40 let Archeologického a muzejního spolku v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1927*, Hořice v Podkrkonoší 1927. – František Stehlík (ed.), *70 let vlastivědného musea v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1957*, Hořice 1957. – Erik Tichý, *120 let hořické školy pro sochaře a kameníky 1884–2000*, Jičín 2004. – Cermanová, *Galerie plastik* (pozn. 2). – Idem, „Aby vkus umělecký se

regionálních historiků, a to zejména Aloise Jilemnického²⁸ a Oldřišky Tomíčkové, jež zpracovala jak historii Hořic 19. století a první poloviny 20. století v rámci několika populárně-naučných publikací²⁹, tak například dějiny významného hořického hudebního spolku Dalibor.³⁰ Nakonec jsem čerpal i z velmi podnětných závěrečných prací vzniklých na různých katedrách několika českých univerzit.³¹

budil“ (pozn. 2). – Dále také: idem, Architektonická soutěž jako fenomén stavitelství počátku 20. století na příkladech projektů Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší, in: Dagmar Blümllová, *Čas rychlých kol a křidel, aneb, Mezi Laurinem a Kašparem. Kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, České Budějovice 2008, s. 284–302.

²⁸ Jilemnický, *Kraj slavný kamenem* (pozn. 8). – Idem, *Kámen jako událost* (pozn. 1). – Idem, *O krajině, lidech a věcech. Kulturně-historický místopis. Průvodce pamětihodnostmi města Hořic v Podkrkonoší*, Hořice v Podkrkonoší 1999. Autor se také zaměřil na historii kamene, jeho těžbu a zpracování na Hořicku: idem, *Tradice z kamene. Kulturně historický obraz hořického pískovce a kamenoprůmyslu*, Liberec 1973.

²⁹ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1). – Idem, Z historie průmyslu a řemesel na Hořicku (1850–1948), in: Miloslav Bařina – Karol Bílek – Alena Česáková et al., *Historie a současnost podnikání na Jičínsku, Hořicku, Novopacku a Sobotecku*, Žehušice 2002, s. 110–138. – Idem, *Hořice*, Praha – Litomyšl 2011.

³⁰ V cyklu pěti článků *Kapitoly z historie Dalibora (1–5)* podrobněji zpracovala Oldřiška Tomíčková působení spolku Dalibor od založení roku 1881 do počátku 20. století včetně založení Smetanových sadů a zbudování pomníku Bedřicha Smetany. *Pod Zvičinou XXXIX*, 2021, č. 1–5.

³¹ Martin Fikar, *Městské průmyslové muzeum podkrkonošské v Hořicích* (magisterská práce), Katedra historie PF UJEP, Ústí nad Labem 2004. – Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2). – Sandra Baborovská, *Otázky moderní orientace absolventů sochařského ateliéru AVU v letech 1896–1914* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2017. K dalším pracím, které se zabývají tématy z oblasti kulturních dějin Hořic zejména: Olga Macáková, *Sochařská výzdoba portálu Nového hřbitova v Hořicích (1892–1905)* (bakalářská práce), Katedra dějin umění FF UP, Olomouc 2009. – Petr Gláser, *Dílo architekta Václava Weinzettla (1862–1930) v kontextu doby*, Katedra historie FF UJEP, Ústí nad Labem 2012. – Markéta Fojtíková, *Ženy-sochařky na odborné škole kamenické a sochařské v Hořicích do roku 1939* (bakalářská práce), Katedra historie FPHP TUL, Liberec 2016.

3 ŽIVOT A TVORBA LADISLAVA ŠALOUNA (1870–1946)

3.1 ŽIVOT

Ladislav Jan Šaloun se narodil 1. srpna 1870 v Praze do rodiny Marie a Floriana Šalounových,³² o dva roky později se narodil jeho bratr Bedřich.³³ Mezi lety 1885–1891 se Ladislav Šaloun umělecky vzdělával, navštěvoval soukromé učitele, ale také se neúspěšně pokoušel dostat na čerstvě založenou Uměleckoprůmyslovou školu.³⁴ Společně s Františkem Bílkem (1872–1941) byli jediní z hlavních protagonistů sochařské generace přelomu 19. a 20. století, kteří neprošli ateliérem Josefa Václava Myslbeka (1848–1922), ale i přes to se později Šaloun za jeho žáka považoval.³⁵

Šalouna zajímala výtvarná tvorba už od útlého mládí, byl k ní povzbuzován svým otcem, jenž v Praze provozoval malý fotografický ateliér, i učitelem z piaristické školy v Panské ulici, kterou navštěvoval.³⁶ Prvním místem jeho uměleckého vzdělávání se stala kreslířská škola Emila Reyniera (1836–1927)³⁷ sídlící ve Ferdinandově ulici, dnešní Národní třídě. Po odchodu z ní ho otec odvedl k sochaři Tomáši Seidanovi (1830–1890), který formoval Šalounovy sochařské začátky. Jeho posledním učitelem byl Bohuslav Schnirch (1845–1901).³⁸ Po studiu se začal naplno věnovat tvorbě jako své obživě, v níž zúročil vše, co se u svých učitelů naučil. Získával zakázky a pouštěl se také do soutěží na dekoraci velkých

³² Praha, Archiv hlavního města Prahy, Sběrka matrik 1584–1926, Matriky katolických farních úřadů, Praha I – Staré město, farnost u kostela Matky Boží pod Týnem, sign. TÝN N18, Kniha 1866–1878, fol. 97–98, dostupné zde:

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=FE497D8C9A2248D69CD6BD72D4FFA647&scan=103#scan103>. V literatuře se o Šalounově otci často píše jako o Květoslavovi, i přes to, že jeho skutečným křestním jménem byl Florian. Šalounův otec „se vědomě a rád hlásil k české variantě svého křestního jména“ Květoslav. Došková-Černá (pozn. 1), s. 66.

³³ Bedřich Šaloun (1872–1933) – spisovatel, autor pohádkových knih, ředitel nakladatelství Zora. Došková-Černá (pozn. 3), s. 89. Ladislav Šaloun zvěčnil jeho podobu v bustě – *Bedřich Šaloun*, 1936, bronz, GASK, Kutná Hora. [KK] Kateřina Kuthanová, katalogové heslo *Bedřich Šaloun*, in: Adriana Primusová (ed.) (pozn. 3), s. 98.

³⁴ Procházková (pozn. 3), s. 13–14. – František Šmejkal, *Ladislav Šaloun. Drobné kresby a plastiky* (kat. výst.), Krajská galerie v Hradci Králové 1980, nepag.

³⁵ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 217. – Došková-Černá (pozn. 3), s. 14.

³⁶ Procházková (pozn. 3), s. 13.

³⁷ Emil Reynier vedl v letech 1874–1885 v Praze c. k. všeobecnou školu kreslířskou. Heslo Emil Reynier, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Ostrava 1993, s. 358.

³⁸ Procházková (pozn. 3), s. 13–14. – Došková-Černá (pozn. 3), s. 9–13.

staveb a tvorbu pomníků převážně v Praze, kam patří i jeho vítězství v soutěži na pomník Jana Husa pro Staroměstské náměstí v roce 1901, které ho zaměstnalo na téměř čtrnáct let.³⁹

V roce 1896 se oženil s Julií Kvěčovou,⁴⁰ jež pro něj byla celý život velkou oporou. Spolu měli dvě dcery Růženu a Martu a syna Ladislava.⁴¹ V tomtéž roce vstoupil do SVU Mánes, uskupení sdružující umělecké osobnosti, které se na sklonku 19. století zasadily o výraznou změnu na české výtvarné scéně směrem k modernímu umění. Na přelomu 19. a 20. století patřil k aktivnějším členům spolku. V něm byl součástí výstavních výborů, spolupracoval i na legendární pražské výstavě Augusta Rodina (1840–1917), kterého společně s dalšími umělci doprovázel na výletě na moravské Slovácko. Mezi lety 1901 a 1903 společně s Janem Kotěrou a Janem Preislerem redigoval spolkový časopis *Volné směry*. Do roku 1906 s Mánesem i vystavoval a v tomtéž roce se přestaly objevovat zprávy o jeho tamních aktivitách. Důvody byly pravděpodobně osobní neshody s některými z členů a časová vytíženost plynoucí z prací na Husově pomníku.⁴²

Během života také cestoval, v roce 1899 navštívil Paříž, není ale jisté, zda se tam již setkal s tvorbou Augusta Rodina. V roce 1903 zamířil na studijní cestu do Německa, následující rok vycestoval do Itálie. Tu navštívil několikrát, jeho cílem se staly antické a renesanční památky. Samozřejmě poznával i Vídeň, ale dostal se také do Dánska nebo Norska.⁴³ Ladislav Šaloun rovněž působil určitou dobu jako pedagog. Společně se svými kolegy ze spolku Mánes Antonínem Slavíčkem a Vladimírem Županským založili v roce 1903 soukromou uměleckou školu sídlící v nově přestavěném obchodním domě U Nováků ve Vodičkově ulici

³⁹ Šmejkal, *Ladislav Šaloun* (pozn. 34).

⁴⁰ Praha, Archiv hlavního města Prahy, Sběrka matrik 1584–1926, Matriky katolických farních úřadů, Žižkov, farnost u kostela sv. Rocha, sign. ŽKR O15, Kniha (Matrika oddaných) 1895–1897, s. 173, dostupné zde:

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=863997184BD841CF9741DA298C0E9668&scan=186#scan186>.

⁴¹ Došková-Černá (pozn. 3), s. 28–29.

⁴² Šmejkal, *Ladislav Šaloun* (pozn. 34). – Procházková (pozn. 3), s. 40–41. Procházková zde zmiňuje, že se společně s Rodinem a dalšími účastníky vydal na Hanou k Jožovi Úprkovi. Vydali se na Moravu, ale ne do střední Moravy – Hané, ale na jih do Blanska a poté na Slovácko, do Hodonína a Hroznové Lhoty k „Úprkům“. Více viz Marie Halířová, *Pocta Rodinovi 1902–1992* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1992, s. 17. V seznamu členů SVU Mánes je konec jeho členství oproti informacím z prací uvedených výše datován k roku 1905. *Historický seznam členů*, <https://www.svumanes.cz/spolek/seznam-clenu>, vyhledáno 21. 4. 2022.

⁴³ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 221. – Šámal (pozn. 3), s. 100. – Došková-Černá (pozn. 3), s. 15, 42. – Petr Wittlich, Edvard Munch a české umění, *Umění XXX*, 1982, č. 5, s. 444. Dostupné také v recentně publikované edici Wittlichových článků. Idem, *Horizonty umění*, Praha 2010.

v Praze. Už během jejího fungování i po jejím uzavření z existenčních důvodů v roce 1906 pracoval jako pedagog na Uměleckoprůmyslové škole.⁴⁴

Společně s kolegy z Mánesa obeslal svými díly Výstavu českého severovýchodu, která se konala v roce 1903 v Hořicích. Vystavil zde několik svých děl včetně pro další rozvoj spolupráce s Hořicemi důležitou plastiku *Krakonoše* (1902).⁴⁵ Kvůli nutnosti většího prostoru pro práci na Husově pomníku se rozhodl si postavit vlastní ateliér na pražských Vinohradech (1908–1911). Do té doby využíval menší ateliér na Václavském náměstí, který se nacházel v místech dnešní budovy Melantrich. Navrhl si ho sám i s detaily jako zábradlí či dveřní kování, exteriér budovy je doplněn i o Šalounova sochařská díla. Při koncipování architektury stavby bral v úvahu stejně jako František Bílek u své vily, již vystavěl ve stejné době, symbolickou rovinu vycházející ze staroegyptské mytologie.⁴⁶

V roce 1915 ve svých pětácti letech, poté co úspěšně dokončil dva Husovy pomníky, musel jako ostatní muži nastoupit do války, v níž byl vážně zraněn a následně se léčil v pražské vojenské nemocnici. V posledních letech první světové války se v jeho novém ateliéru scházela společnost, již byla blízká myšlenka vybudování samostatného československého státu.⁴⁷ Vznik republiky přijal Ladislav Šaloun s nadšením a v následujícím období se jako další umělci výrazně věnoval tvorbě prezentující nový mladý stát. S ohledem na proměny požadavků na umělecká díla se zabýval především prací na pomnících a volných sochách určených do veřejného prostoru.⁴⁸ V roce 1918 se stal členem *Jednoty umělců výtvarných*, jejíž časopis *Dílo* redigoval mezi lety 1921 a 1922. V něm během dvacátých let publikoval texty, ve kterých zpětně formuloval své umělecké postoje ve vztahu ke své sochařské tvorbě přelomu století. Ty Petr Wittlich označil jako „nejvýznamnější původní českou sochařskou secesní teorii“.⁴⁹

⁴⁴ Šmejkal, *Ladislav Šaloun* (pozn. 34). – Prah – Šámal (pozn. 3), s. 115. Šaloun na Uměleckoprůmyslové škole pracoval mezi lety 1905–1914. Vyučoval zde ve dvou všeobecných a jedné odborné škole modelování aktu. Jana Sklenářová Teichmanová, *Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její ateliéry v letech 1890–1910* (dizertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 208–209, 225, 271, 287.

⁴⁵ Blíže ke spolupráci Ladislava Šalouna s Hořicemi níže ve čtvrté kapitole *Hořice na přelomu 19. a 20. století*.

⁴⁶ Došková-Černá (pozn. 3), s. 23, 16, 31–33. – Bílkova vila, <https://www.ghmp.cz/budovy/bilkova-vila/>, vyhledáno 4. 3. 2022. Více k ateliéru: Markéta Slachová, *Ateliér Ladislava Šalouna na Vinohradech* (bakalářská práce), KTF Ústav dějin křesťanského umění, Praha 2010.

⁴⁷ Došková-Černá (pozn. 3), s. 36–40.

⁴⁸ Kateřina Kuthanová, Národní pomníková tvorba, in: Adriana Primusová (ed.) (pozn. 3), s. 41–47. – Petr Wittlich, Ladislav Šaloun, in: ibidem, s. 29.

⁴⁹ Šmejkal, *Ladislav Šaloun* (pozn. 34). – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 217. Šalounovy teoretické statě a jeho publikační činnost rozebrali ve svých pracích Mahulena Nešlehová

V době po roce 1918 se Šalounovi dostalo z oficiálních sfér uznání, tomu odpovídalo i jeho společenské postavení. Jeho ateliér se po konci války stal „společenským střediskem“,⁵⁰ scházely se v něm osobnosti z různých oblastí.⁵¹ Také měl možnost se několikrát setkat s prezidentem Tomášem Garriguem Masarykem, kterému dohromady dedikoval tři pomníky.⁵² V roce 1927 se stal uměleckým poradcem města Prahy a zůstal jím až do své smrti. Představitelé Prahy, hlavního města nově založeného státu, se začali zabývat založením městské galerie, na jejímž vzniku se Šaloun jako poradce podílel. Za jeho období došlo k akvizici mnohých děl od předních autorů české moderny.⁵³ V roce svého úmrtí ještě obdržel ocenění národního umělce v roce 1946 i přes to, že o podobná ocenění příliš nestál.⁵⁴ Zároveň se na něj i na další sochaře secesní éry snášela kritika, jež jim vytýkala jejich subjektivismus a rozrušení klasické stavebnosti a pevných objemů sochařských děl. Šalounův Husův pomník v Praze a Suchardův Palackého pomník podrobil silné kritice František Xaver Šalda ve své stati *Mor pomníkový*.⁵⁵

Ladislav Šaloun zemřel 18. října 1946 v Praze a je pohřben na vyšehradském hřbitově ve Slavíně.⁵⁶

3.2 TVORBA

Na přelomu 19. a 20. století došlo v tvorbě Ladislava Šalouna k výrazné proměně. Souvisela s dobovým moderním proudem secese, jehož se stal předním představitelem, což dokládá i jeho výrazná aktivita ve spolku Mánes, který reprezentoval tehdejší moderní kulturu. Po odeznění secese a příklonu k novým trendům, k jakým náležel například novoklasicismus, s nimiž se Šaloun těžko

a Petr Wittlich. Srov. Nešlehová (pozn. 3). – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 1), s. 217–221. Pro recentní zpracování seznamu Šalounovy publikační činnosti srov. [AH] Anděla Horová, heslo Šaloun, Ladislav, in: Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)* II., Praha 2016, s. 1413–1414.

⁵⁰ Došková–Černá (pozn. 3), s. 40.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Došková–Černá (pozn. 3), 40–41. – Kateřina Kuthanová (pozn. 46), s. 47. – Slachová (pozn. 44), s. 10.

⁵³ Heslo Ladislav Šaloun, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Ostrava 1993, s. 520. – Wittlich – Došková (pozn. 3), nepag. – *Historie, vize a mise*, <https://www.ghmp.cz/historie-vize-mise/>, vyhledáno 15. 3. 2022.

⁵⁴ Došková–Černá (pozn. 3), s. 46.

⁵⁵ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 11–12. – Idem, Ladislav Šaloun (pozn. 49), s. 27. – František Xaver Šalda, *Mor pomníkový*, in: Idem, *Šaldův zápisník I*, Praha 1928–1929, s. 265–269.

⁵⁶ Došková–Černá (pozn. 3), s. 65.

vyrovnával, jeho tvorba ustrnula a ve dvacátých a třicátých letech se téměř neproměňovala.⁵⁷ Šaloun je v literatuře i ve veřejném povědomí chápán jako secesní umělec. Jako nejhodnotnější se pokládá právě jeho tvorba z přelomu 19. a 20. století, které věnovali historici umění ve svých pracích nejvíce prostoru.

Šalounovy první práce, jejichž podoba není známa, nazvané *Medailon s podobiznou* (1888) a *Sobieski* (1889) nechal zaslat jeho učitel Seidan na výroční výstavu Krasoumné jednoty.⁵⁸ Na počátku své tvorby v devadesátých letech se věnoval převážně náboženským námětům, k nim patří reliéf zobrazující Kristovu hlavu (1890) z profilu, jejíž vlasy nápadně připomínají typické zkroucené secesní linie. Obdobný motiv se objevuje na reliéfu *Madona* (1896), jenž obohacuje bohatý vegetabilní dekor.⁵⁹

V roce 1896 vyhrál soutěž na výzdobu tympanonu Městského muzea, dnešního Muzea hlavního města Prahy, kam navrhl sochu stojící personifikace Prahy a reliéfně zpracovaný tympanon s figurami nazvaný *Historie, věda, umění a řemesla tvoří slávu minulosti naší*.⁶⁰ Reprodukcí jeho návrhu personifikace Prahy Šalounovi otiskli v prvním ročníku *Volných směrů*.⁶¹ Tímto počinem zahájil linii architektonické sochařské tvorby, které se věnoval téměř celý život. K prvním pracím tohoto druhu náleží i dvě alegorická sousoší *Drama* a *Opera* (1898–1899) pro Městské divadlo v Plzni. Za architekturou obou výše zmíněných staveb stál Antonín Balšánek (1865–1921), s nímž spolupracoval i v dalších letech.⁶²

V roce 1898 vyhrál společně se Stanislavem Suchardou (1866–1916) první cenu v soutěži na pomník Františka Palackého pro Prahu s návrhem, jenž představoval konzervativní architektonické řešení doplněné o několik figurálních

⁵⁷ Adriana Primusová, Šalounova sochařská pozůstalost ve sbírkách GASK, in: Primusová (pozn. 3), s. 15. K českému secesnímu sochařství srov. Petr Wittlich, *Secesní Orfeus. Symbolika formy v českém secesním sochařství*, *Umění* XVI., 1968, č. 1, s. 26–49. Dostupné také: Idem, *Horizonty* (pozn. 41). Šalounova tvorba z doby po roce 1918 až do jeho smrti není téměř vůbec prozkoumána. Pomníkům z doby první republiky věnovala doposud největší prostor ve své stati Kuthanová (pozn. 48). Celkové shrnutí této tvorby viz Procházková (pozn. 3), s. 164–171. Šmejkal k Šalounově poválečné tvorbě dokonce uvedl, že se „vrátil k předsecesním, myslbekovským principům sochařské tvorby“. Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 477. K novoklasicismu a dalším novým trendům v sochařství první poloviny 20. století srov. Petr Wittlich, *Sochařství ve 20. století. 1890–1945*, Praha 1978.

⁵⁸ Procházková (pozn. 3), s. 14. – *Seznam umělecké výstavy. 49. rok Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze*, Praha 1888, s. 19. Pod názvem *Skizza „Sobieski“* viz *Seznam umělecké výstavy. 50. rok Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze*, Praha 1889, s. 18. Došková-Černá uvádí, že Šaloun poprvé vystavoval na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1890, jeho dílo bylo ale vystaveno už o dva roky dříve. Došková-Černá, (pozn. 3), s. 62.

⁵⁹ Procházková (pozn. 3), s. 17–18.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 20.

⁶¹ *Volné směry* I, 1897, č. 4, s. 164.

⁶² Procházková (pozn. 3), s. 21. – Wittlich, *Česká secese* (pozn. 17), s. 252.

plastik a reliéfů. Návrh, který připravil pro druhé kolo soutěže, v němž se utkal pouze s jejím pozdějším vítězem Suchardou, posunul do komornější secesní polohy.⁶³ Druhý pomník spisovatele Václava Beneše Třebízského (1898) umístěného v Klecanech severně od Prahy se stal Šalounovou první realizovanou pomníkovou prací. Zachovával v něm klasicizující formu pomníku s odstupňovaným soklem završeným bustou.⁶⁴

V devadesátých letech se věnoval jako další sochaři plastikám s námětem pracujících. Podoba *Kováře* (1897–1898) a *Muže hoblujícího kmen* (1898) není známa. *Hutníkem – Ve chvíli oddechu* (1898) se Šaloun prezentoval na první výstavě SVU Mánes v roce 1898. K této skupině děl lze zařadit i mírně odlišného *Muže práce* (1900).⁶⁵ Šalounova tvorba se v devadesátých letech souhrnně držela tradičních a akademických konvencí. Jak bylo pro závěr 19. století běžné, zahrnovala široké spektrum sochařských přístupů od religiózní plastiky přes historizující alegorie po naturalismus v postavách dělníků.⁶⁶

Mezníkem v Šalounově tvorbě se stalo období kolem roku 1899, kdy se v jeho komorní plastice odehrála „proměna úspěšného konvenčního sochaře v radikálního obnovitele plastické řeči“.⁶⁷ Projevilo se to u něj „uvolněnou plastickou formou a malebnou světelnou modelací“.⁶⁸ K prvním takovým dílům patří *Vypuzenci* (1899), kteří by se mohli svým námětem vztahovat k návrhu Husova pomníku, v němž se objevuje skupina exulantů.⁶⁹ V roce 1900 plastiku vystavil na třetí členské výstavě spolku Mánes a prezentoval se tak zcela odlišným typem sochy než na předchozích výstavách. Zřetelně se její skicovitou formou, která mu dovolila rozvolnit modelaci a nezacházet do realistických detailů, přihlásil k modernímu umění. Typizace či anonymizace použité i v dalších pracích, mu napomáhala k vyjádření obecného či symbolického významu plastiky.⁷⁰ *Vlnou* nebo

⁶³ Procházková (pozn. 3), s. 22–23. – Šámal (pozn. 3), s. 95–96. – Kuthanová (pozn. 48), s. 33–35. Na prvním návrhu Palackého pomníku pracoval s architektem Aloisem Dlabačem (1863–1930).

⁶⁴ Procházková (pozn. 3), s. 24. – Šámal (pozn. 3), s. 95. Za prvním pomníkem V. B. Třebízského v Klecanech z roku 1894 stál J. V. Myslbek a jeho žák Josef Mařatka.

⁶⁵ Procházková (pozn. 3), s. 27. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 222.

⁶⁶ Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 469. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 221.

⁶⁷ Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 469. Ale podle Wittliche v té době v jeho tvorbě ještě teprve „umíral vnější jevový svět a svět vnitřního významu se ještě nenarodil“. Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 225.

⁶⁸ Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 469.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 469, 471.

⁷⁰ *Třetí výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze*, Praha 1900, s. 7, dostupné zde: https://databazevystav.udu.cas.cz/archiv/exhib_cz/1900_k.pdf. Na výstavě se dále prezentoval *Dekoratívní vázou* (1899), plastikou *Ve stínu smrti* (1900) a *Žhavými květy* (1900). Poslední dílo lze

Polibkem (po 1900) už promlouvá ryzí jazyk moderního sochařství, kde k sobě v rodinovském tématu polibku či obecně secesním námětu milostného vztahu se vinou dvě těla, která téměř splývají v jednu amorfní vlnu sochařské hmoty.⁷¹

V Šalounově tvorbě se ale nadále objevovaly různé sochařské přístupy a náměty. Příkladem může být první návrh Husova pomníku (1900) pro Staroměstské náměstí v Praze.⁷² Zpracoval ho společně s architektem Aloisem Pfeifferem (1879–1938) pro soutěž vyhlášenou na konci roku 1899. Šalounův návrh zvítězil, i když se soutěže zúčastnili i umělci s inovativněji řešenými podobami pomníku, jmenovitě Stanislav Sucharda nebo Jan Kotěra.⁷³ Šalounův návrh sestával ze střídme architektury, která nechala nejvíce prostoru figurální scéně. Ta již obsahovala jádro kompozice pozdějších přepracovaných návrhů, jež tvořil Hus na vyvýšeném podstavci v pozici trpícího mučedníka obklopený zleva méně početnou skupinou pobělohorských exulantů a zprava početnější skupinou ozbrojených husitů. Návrh vyvolával představu divadelního aranžmá či „živého“ obrazu, což částečně zapříčinilo celkové pojetí pomníku a zároveň výtvarný přístup popisně naturalistickou modelací figur a jejich historických kostýmů.

Následné období se neslo v neustálé konfrontaci představ výboru pro postavení pomníku o jeho podobě s Šalounem a jeho vlastními představami. V roce 1903 podal dva návrhy, ve kterých se obracel k inovativnějším nápadům svých dřívějších soupeřů.⁷⁴ Zároveň využíval i vlastní návrh z druhého kola soutěže na pomník Palackého, v němž zúročil podobu návrhu pomníku Karla Jaromíra Erbena pro Miletín (1900), kde se objevuje výrazný secesní prvek spirálovitě obtékající hmoty s figurami kolem středového soklu.⁷⁵ Po dalším neschválení návrhu se dopracoval po své cestě do Itálie k jinému a tentokrát schválenému

pravděpodobně ztotožnit s plastikou *Dívčí akt* či *Vlčí máky* viz Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 471.

⁷¹ Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 471. *Vlna* je možnou výslednicí řady třech prací. První z nich, která se nedochovala, byla pojata ještě jako žánrová scéna. Druhou byla *Dekoratívni váza*, za kterou Šaloun získal v roce 1899 první cenu Volných směrů. Ibidem. Blíže k interpretaci *Dekoratívni vázy* viz Wittlich, *Edvard Munch* (pozn. 43), s. 428–431.

⁷² K tématu Husova pomníku existuje bohatá literatura: Procházková (pozn. 3), s. 100–134. – Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomněnky*, Praha – Litomyšl 1996, s. 79–91. – Petr Šámal – Alexandr Rymarev, *Pomník Jana Husa na Staroměstském náměstí*, *Za starou Prahu. Věštník Klubu Za starou Prahu XXXVIII.* (XI.), 2008, č. 1, s. 27–32. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3). – Zuzana Patiová, *Okolnosti vzniku Husova pomníku v Praze* (bakalářská práce), Seminář dějin umění FFMU, Brno 2013. – Šámal (pozn. 3), s. 96–103. – Kateřina Kuthanová (pozn. 48), s. 37.

⁷³ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 37, 225. – Šámal (pozn. 3), s. 97.

⁷⁴ Ibidem, s. 99–100.

⁷⁵ Ibidem, s. 100. – Kuthanová (pozn. 48), s. 35. K inspiračním zdrojům tohoto prvku srov. Martin Krummholz, *Pomníky českých dějin ve středoevropském kontextu*, in: Primusová (pozn. 3), s. 63.

návrhu, který propracoval a odevzdal v roce 1905.⁷⁶ I přes to se konflikty s výborem táhly až do roku 1910, kdy vytvořil definitivní podobu pomníku⁷⁷, v níž se vrátil k původní horizontální kompozici, na jejímž blokovitém soklu se kolem figury Husa, který je její obsahovou i vizuální dominantou, „točí kolo českých dějin, stoupající ve skupině božích bojovníků připomínajících nejvyšší jejich vzepětí a klesající ve skupině exulantů, obrácené k popravnímu místu z roku 1621“.⁷⁸ Pro severní zadní pohledovou část vytvořil skupinu s matkou a dětmi symbolizující znovuzrozený národ.⁷⁹

Šalounův pomník byl symbolistický jak svým obsahem, tak i formou. K takovému chápání postavy Jana Husa, které se od prvního návrhu značně proměnilo, mu dopomohla i tvorba Františka Bílka. Ten ve své soše *Jan Hus – Strom, jež bleskem zasažen po věky hořel* (1901) nevnímal Husa v historických souvislostech, ale spíše jako symbol. Dramatické i poklidné výjevy jednotlivých skupin pomníku s jejich výraznými afekty působí až patetickým dojmem. Petr Wittlich Šalounův pomník i pro tento charakter, který má až novobarokní ráz, jehož úkolem bylo zapůsobit na diváka a jeho emoce, označil jako expresionistický.⁸⁰ V období dokončení finálního návrhu pomníku kolem roku 1910 podle něj vrcholí Šalounova sochařská tvorba vystupňováním expresivní složky jeho díla.⁸¹ Pomník byl odhalen v tichosti během probíhající války v roce 1915. Tím se tak stal Šalounovým druhým odhaleným Husovým pomníkem, dřívějšího odhalení se dočkal pomník Jana Husa v Hořicích v roce 1914.⁸²

Z doby práce na obou pomnících existují další díla, z nichž některá se k nim i vážou. František Šmejkal vysledoval v Šalounově secesně-symbolistní plastice dvě hlavní tematické linie, první vychází z Šalounova přístupu k tvorbě, kterou vyjádřil ve svých článcích. Principem jeho *dionýského pólu* tvorby je „*nietzscheovské opojení, extáze smyslů, splynutí s pudovým prazákladem života*“.⁸³ Takové dílo představuje *Salambo a Matho* či *Vášeň* (1909), v němž se znovu rozehrává milostný vztah osob, které se vášnivě objímají. Sochu tvoří

⁷⁶ Ibidem, s. 100–101.

⁷⁷ Ibidem, s. 101–102.

⁷⁸ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 39.

⁷⁹ Šámal (pozn. 3), s. 101.

⁸⁰ Ibidem, s. 39–40. K vnímání novobaroka a vztahu k divákovi srov. Martina Bezoušková, *České novobarokní sochařství. Jeden z historizujících stylů 19. století nebo předstupň na cestě k modernosti?*, Praha 2021. s. 7–8.

⁸¹ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 231.

⁸² Šámal (pozn. 3), s. 103.

⁸³ Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 472.

dramatická a afektem prostoupená kompozice dvou nahých figur, které se opírají o skálu, jež se proměnila „ve vzrušeně traktovanou, oživlou hmotu, obdařenou silnou psychickou rezonancí“.⁸⁴

Významnou složkou Šalounova myšlení a díla byla příroda a její kult, ta se objevovala v personifikacích jejích sil například v podobě *Pana* (po r. 1900), *Krakonoše* (1902) nebo vodníka z Erbenova pomníku. K dominantnímu motivu *dionýského pólu* Šalounovy tvorby patřila postava dudáka procházející velkou částí jeho sochařské a zejména kreslířské a malířské tvorby. Plaketa *Dudák* (1913) zobrazuje nahou postavu dudáka z profilu, jak se v křečovitém sklonu plně soustředí na hru na dechový nástroj. Zde by měl být ztotožňován se satyrem, jenž v Bakchově družině uváděl ostatní svou hudbou na píšťalu do stavu transu. V podobném extatickém stavu se objevuje postava tančícího dudáka ze skupiny *Tanec* (1927), která byla součástí návrhu fontány před Rudolfinem, nebo v klidnější plastice s figurou dudáka *Souzvuk* (1922) dnes umístěné před palácem Žofín na Slovanském ostrově. Postava dudáka, s níž se Šaloun identifikoval, pro něj symbolizovala dionýského umělce, který se pomocí zvuku nástroje a tance dostává ke svému niternému pudovému prazákladu.⁸⁵

Druhý pól Šalounovy tvorby Šmejkal pojmenoval jako tragický a kontemplativní. Tragicky vyznívá jeho nedochovaná plastika či skica *Zborcená harfa* (po r. 1902), která silným gestem dvou postav, z nichž jedna se choulí v obrovském smutku a druhá se zaklání před velkou harfou se strhanými strunami, vyjadřuje duchovní či emocionální obsah. *Čas* či *Byl jsem včera a znám zítřek* (1901) představuje mužský akt, jenž je zahloubaný ve svých myšlenkách a kterému se o jeho záda opírá sfinga. Oba opět obklopuje amorfní hmota. Symbolistně podaný námět je „svým tázáním po smyslu života a pomíjejícínosti lidské existence přímou analogií Rodinova myslitele“.⁸⁶

Zejména ke kontemplativní plastice by se dalo zařadit množství Šalounových „hlav“, ve kterých se přiblížil k dílu Augusta Rodina.⁸⁷ Na mnohých z nich možná hledal adekvátní tváře pro postavy z pražského Husova pomníku. Při této práci „vrcholila jeho podivuhodná schopnost vytvořit tvář jako zrcadlo

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 473–474.

⁸⁶ Ibidem, s. 474.

⁸⁷ Procházková (pozn. 3), s. 45.

složité vnitřních pocitů“.⁸⁸ K prvním patří vizuálně iluzivní *Ve stínu smrti* (1900) nebo *Snění* či *Portrét Mandy Skůčkové* (1904) se zavřenýma očima.⁸⁹ *Kontemplace* (1905–1908), *Koncentrace* (1905) a *Rezignace* (kolem r. 1916) vytvářejí až jakousi řadu, která může symbolizovat tvůrčí duševní stavy.⁹⁰ V hlavě *Messaliny* (1912) či *Písmáka* (1914) se vedle iluzivního a malebného způsobu ztvárnění sochařské hmoty obrací v jejich vlasech a vousech k dalšímu typickému výrazu secese, a to k lineární stylizaci. Vytvořil i několik oficiálních portrétů pro Národní divadlo a Národní muzeum, z nichž jsou zejména vyzdvihovány busty Svatopluka Čecha (1904) a Jaroslava Vrchlického (1906) tvořené malebnou modelací vedoucí v detailech až k amorfности. Společně s vyzvednutím hlavních rysů tváří to vede až k již výše zmíněné typizaci, hlavy tím ztrácí individuální charakteristiky a stávají se zobecněnými tvářemi, symboly.⁹¹

Dosud stále ne příliš známou částí Šalounovy tvorby je jeho sepulkrální tvorba.⁹² K významným složkám Šalounovy tvorby patří architektonické sochařství, kterému se intenzivně věnoval během stavebního rozmachu na přelomu 19. a 20. století. Je nezpochybnitelné, že si Šaloun, jenž stojí za velkým množstvím architektonických plastik, a to zejména v Praze, v této oblasti vydobyl význačné místo. Významný podíl měl například na výzdobě Nádraží Františka Josefa I., dnešním Hlavním nádraží (1901–1909) nebo na výzdobě Obecního domu, kde se podílel i na interiéru Smetanovy síně. Jeho polychromované keramické reliéfy dekorují průčelí Pojišťovny Praha (1908) na Národní třídě. Společně se Suchardou a Josefem Mařatkou se účastnil dekorativních prací na hlavním průčelí Nové

⁸⁸ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 228.

⁸⁹ Šmejkal (pozn. 3), s. 474. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 228. Více k tématu vnitřního zraku, smrti a spánku v secesním sochařství k němuž odkazují četné příklady děl Ladislava Šalouna a dalších srov. Wittlich, *Secesní Orfeus* (pozn. 55), s. 26.

⁹⁰ V Šalounově monografii uvedl Lev Uhlíř výše zmíněnou interpretaci řady třech významných hlav, které se mohou blížit Šalounovu náhledu na tato svá díla, jak podotkla Procházková a Wittlich. Procházková (pozn. 3), s. 48. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 413 (pozn. 159).

⁹¹ [KK] Kateřina Kuthanová, katalogové heslo Svatopluk Čech pro Pantheon Národního muzea, in: Primusová (pozn. 3), s. 100. K portrétu v secesním sochařství srov. Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 64–78.

⁹² Šalounovu sepulkrální tvorbu pro pražské hřbitovy shrnula Vladislava Holzapfelová, *Funerální umění na vybraných pražských hřbitovech 1850–1950* (disertační práce), Ústav dějin křesťanského umění KTFUK, Praha 2016, s. 100–101. Další Šalounovy práce z této oblasti zmiňuje další literatura: náhrobek českého politika, novináře a překladatele Josefa Benoniho z počátku 20. století se nachází na chrudimském hřbitově, viz Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 475. – *Hrob Josefa Benoniho*, <https://www.pamatkovykatalog.cz/hrob-josefa-benoniho-12330951>, vyhledáno 3. 4. 2022. Náhrobek rodiny Mikšovy (1911) na hřbitově v Nechanicích ve východních Čechách byl reprodukován v dílnách hořické školy dle Šalounova návrhu viz Machová (pozn. 5), s. 29–31.

radnice v Praze s dvěma dominantními skulpturami *Rabi Löw* a *Rytíř* (1908–1911).⁹³

V tvorbě po roce 1918 se Šaloun vzdal svého secesně-symbolistního a expresionistického názoru, i když se v některých dílech nadále ozýval. V tomto období se až nadměrně věnoval pomníkovým pracím, což vedlo ke snížení jejich kvality. Práce na pomnících, které hlasitě oslavovaly vznik nového státu, *Osvobození* (1918–1920) a *Osvobození a sjednocení* (1923), jež se nakonec nedočkaly realizace, předurčily jeho další práce. V nich se už nesnažil o nová řešení podoby pomníků, ale vracel se ke svým dřívějším realizacím. Patří k nim například pomník vynálezce lodního šroubu Josefa Resslera v Chrudimi (1924), Jana Amose Komenského v Mladé Boleslavi (1928), herečky Národního divadla Otýlie Sklenářové-Malé u Národního muzea (1933) anebo slovenského spisovatele a novináře Daniela Licharda pro Skalici na Slovensku (1947).⁹⁴ K pozoruhodným dílům jeho pozdější tvorby patří kamenná skulptura *Harpyje* (1934).⁹⁵

⁹³ Této oblasti Šalounovy tvorby nebyla doposud věnována systematická pozornost. Zejména srov. Procházková (pozn. 3), s. 60–84. – Prah – Šámal (pozn. 3) – Renata Skřebská, *Oslava všedního dne. Architektonická plastika s atributy práce, obchodu a peněžnictví*, Ostrava 2020, s. 319–320 a příslušná katalogová hesla. Více lze nalézt v elektronické mapě s odborným obsahem (Nmap) *Architektonická plastika s tematikou práce* zde:

<https://www.arcgis.com/apps/webappviewer/index.html?id=16ceb0569d54449985642f7203debc3>

1. Podrobný rozbor a interpretaci sochy *Rabi Löw*: Wittlich, Šalounův pomník (pozn. 3). Pro hlubší vhled do tématu dekorativní architektonické plastiky v kontextu českých zemí počátku 20. století srov. Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 83–94.

⁹⁴ Wittlich, Ladislav Šaloun (pozn. 48), s. 29 – Kuthanová (pozn. 48), s. 41–47.

⁹⁵ V některých zdrojích *Harpyji* označují jako pozdnější reakci na styl art deco, např. Šmejkal, *Secesně-symbolistní tvorba* (pozn. 3), s. 479.

4 HOŘICE NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

Hořice⁹⁶, město nacházející se na severovýchodě Čech, jsou spojeny s tradicí těžby a zpracování kamene, která se váže i k dalším místům v jejím okolí. Leží na úpatí Chlumu, centrálním bodu vyvýšeniny Hořického hřbetu, jenž je bohatý na ložiska kvalitního „hořického“ pískovce [1].⁹⁷ Hřbet se táhne od obce Konecchlumí ze západu přes Hořice směrem na jihovýchod k Velkému Vřešťovu [2]. Pískovec se v této lokalitě začal těžit již na přelomu 13. a 14. století, ale ve větším množství až na začátku 18. století iniciativou kartuziánského řádu ve vojicko-újezdské oblasti nedaleko Konecchlumí.⁹⁸ Postupně vznikalo více kamenolomů, největšího rozmachu kamenoprůmyslu se dostalo po roce 1860, kdy se následkem uvolnění společenských poměrů rozvíjelo podnikání a zároveň se zvýšila technologická úroveň těžby kamene.⁹⁹ Distribuci vytěženého pískovce po celé Rakousko-Uherské monarchii i mimo ni napomohlo vybudování železniční tratě mezi Hradcem Králové a Ostroměří v roce 1882.¹⁰⁰

Hořice se staly díky svému umístění i hospodářskému a politickému významu centrem lokálního kamenoprůmyslu.¹⁰¹ Na konci 19. století zde vznikla významná odborná sochařská a kamenická škola, ze které vycházeli kvalifikovaní reprodukční sochaři a kameníci. I přestože svým statutem byly Hořice v první polovině 19. století městem, vzhledem ale spíše připomínaly velkou vesnici. Jednou z příčin změn podoby města byl požár v roce 1846, jenž zničil část hořického centra s dřevěnými domy. Za proměnou venkovského rázu města po polovině 19. století stál významný hořický starosta Josef Ruml (1808–1865) a několik židovských podnikatelů, kteří zde nechali vystavět své průmyslové tkalcovny.¹⁰²

⁹⁶ Lze se také setkat s názvem města Hořice v Podkrkonoší.

⁹⁷ Jaromír Demek – Petr Mackovčín (edd.), *Zeměpisný lexikon. Hory a nížiny*, Brno 2006, s. 155. Jak uvedl Jilemnický, označení hořický pískovec je pouze obchodní značkou. Ve skutečnosti má každý pískovec vytěžený v různých lomech v lokalitě Hořického hřbetu trochu odlišné vlastnosti, rozlišují se například na hoříčák, boháňský, újezdský atd. Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 26, 18.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 26.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 28. – Tomíčková, *Z historie průmyslu a řemesel* (pozn. 29), s. 116.

¹⁰⁰ *Idem*, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 28.

¹⁰¹ Centrem kamenoprůmyslu nebyly stále, ve třicátých letech je vystřídala Ostroměří, kde zřídil centrum svého podniku Alois Pour. Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 52.

¹⁰² Tomíčková, *Hořice* (pozn. 29), s. 19–20.

4.1 C. K. ODBORNÁ ŠKOLA SOCHAŘSKÁ A KAMENICKÁ V HOŘICÍCH

V roce 1883 vznikla v Hořicích C. k. odborná škola sochařsko-kamenická na základě žádosti městské rady, kterou podala c. k. ministerstvu kultu a vyučování sídlícímu ve Vídni.¹⁰³ V roce 1884, kdy se na sochařsko-kamenické škole začalo vyučovat,¹⁰⁴ vznikly v Čechách i dvě další odborné školy v Turnově a Bechyni. Ve druhé polovině 19. století docházelo v Rakousko-Uhersku k přehodnocování odborného školství a ministerstva zakládala v různých lokalitách odborné školy k pozvednutí tamních odvětví. Hořická škola byla jednou z prvních svého druhu ve střední Evropě, a proto musel její první ředitel Vilém Dokoupil (1852–1927)¹⁰⁵ začít s organizací školy a vyučováním zcela od začátku. Podle jeho vypracované organizace výuky a osnov vzniklo i několik dalších škol zaměřených na zpracování kamene.¹⁰⁶ I přes mnohé peripetie a překážky se Dokoupilovi i jeho nástupci podařilo vznik školy dovést k úspěchu. Postupně si získávala svou přízeň a podporu ze strany hořického obyvatelstva, odborné veřejnosti, ale i ze zahraničí.

Podstatou hořické školy tak, jak ji založil Dokoupil a po něm ji převzal její druhý ředitel Václav Weinzettl (1862–1930),¹⁰⁷ byla výchova ke kvalitní řemeslné práci v oblasti kamenictví a reprodukčního sochařství.¹⁰⁸ Jilemnický uvedl, že věhlas a význam školy tkvěl právě v sochařské reprodukci, a dokonce i přišel s pojmem označujícím toto významné období jako *hořickou reprodukční školu*.¹⁰⁹ Hořickou školu také oceňoval pro její kvalitní odbornou výuku Josef Václav Myslbek, jenž v roce 1885 založil první českou sochařskou speciálku na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a v roce 1896 se přesunul na Akademii výtvarných umění.¹¹⁰ Vztahy udržoval zejména s Dokoupilem a sochařem a učitelem Mořicem Černilem (1859–1933). Ve svých speciálkách přijal množství

¹⁰³ Ve školním roce 1886–1887 byla škola přejmenována na C. k. odbornou školu sochařskou a kamenickou. Machová (pozn. 5), s. 11.

¹⁰⁴ Weinzettl, *C. k. odborná škola* (pozn. 26), s. 10.

¹⁰⁵ Funkci ředitele zastával mezi lety 1888–1904. Poté získal místo ve státní školní správě a stal se členem vládní rady. K Vilému Dokoupilovi více viz *Ibidem*, s. 62–64.

¹⁰⁶ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 71–72, 75.

¹⁰⁷ Funkci ředitele zastával mezi lety 1904–1929. Předtím na hořické škole vyučoval architektonické předměty. *Ibidem*, s. 105, 421. Podrobněji k životu a dílu Václava Weinzettla viz Petr Gláser (pozn. 31).

¹⁰⁸ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 79.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 147.

¹¹⁰ [NBH] Naděžda Blažíková-Horová, heslo Josef Václav Myslbek, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M*, Praha 1995, s. 543.

absolventů sochařské a kamenické školy, k nimž patřili i významní čeští sochaři Quido Kocian (1874–1928), Bohumil Kafka (1878–1942), Ladislav Kofránek (1880–1954) nebo Jan Štursa (1880–1925). Myslbek je oceňoval zejména pro jejich řemeslnou a sochařskou průpravu, kterou v Hořicích získali.¹¹¹

Škola zajišťovala denní vyučování ve dvou odděleních, první se zaměřovalo na kamenictví a druhé na sochařství. Obě oddělení měla určitou část výuky společnou, žáci¹¹² se rozcházeli na praktické vyučování, jež zabíralo polovinu vyučovacích hodin.¹¹³ Vedle dílen, kde získávali první zkušenosti se zpracováním kamene a následně se v něm učili reprodukovat různé předlohy, k nimž patřily i práce učitelů či žáků, chodili na hodiny teoreticky a prakticky zaměřených předmětů.¹¹⁴ Jedním z učebních cílů bylo vychování „samostatných živnostníků“,¹¹⁵ a proto žáci navštěvovali „zákonoznalství“¹¹⁶ nebo „živnostenské počtářství a účetnictví“. Žáci z obou oddělení procházeli technickou průpravou, kde se učili technologii kamene nebo „technicko-konstruktivní kreslení“. Mezi umělecky zaměřené předměty patřilo „dekorativní kreslení“, „modelování“ v kameni a sádře, „nauka o tvarech uměleckých“ nebo „plastická anatomie“. Dostávali i lekce ze „stavitelství“.¹¹⁷ Zaměření výuky se s vyššími ročníky více profilovalo, v sochařském oddělení se kladl důraz na ztvárnění figury, v kamenickém oddělení na architektonické články a dekorativní práce.¹¹⁸ V cvičných a zakázkových pracích se odráželo i určité stylové zařazení. Za Dokoupila se mezi předlohami objevovaly především antické, renesanční, neoklasicistní či souhrnně historizující práce. Od konce devadesátých let začala do prací vstupovat i secese a symbolismus.¹¹⁹

Sochařská a kamenická škola nenabízela pouze denní studium, přijímala i tzv. hospitanty, jenž navštěvovali pouze určité předměty, ve kterých se chtěli zdokonalit. Pořádala i hojně navštěvované kurzy ve veřejné kreslárně a modelovně

¹¹¹ Baborovská, *Otázky moderní orientace* (pozn. 31), s. 43.

¹¹² V roce 1909 studovala v hořické škole první dívka. O rok později, kdy se všechny průmyslové školy otevřely dívkám, škola přijala do studia tři další dívky při celkovém počtu devíti přijatých žáků. Z významných českých sochařek v Hořicích studovaly Karla Vobišová-Žáková a Marie Wagnerová-Kulhánková. Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 158. K přítomnosti a studiu dívek na sochařské a kamenické škole srov. Markéta Fojtíková (pozn. 31).

¹¹³ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 76.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 93, 99. – Machová (pozn. 5), s. 11.

¹¹⁵ Weinzettl, *C. k. odborná škola* (pozn. 26), s. 30.

¹¹⁶ Zde vycházím z organizace školy, jež schválilo c. k. ministerstvo kultu a vyučování v roce 1906. *Ibidem*, s. 29.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 38.

¹¹⁸ Machová (pozn. 5), s. 11–12.

¹¹⁹ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 99. – Machová (pozn. 5), s. 23.

pro různé typy zájemců či další kurzy určené již etablovaným řemeslníkům. Tím tak nezasahovala pouze do veřejného prostoru svými pracemi, ale vzdělávala a školila hořické obyvatele.¹²⁰ Práci školy mohli ostatní mimo jiné zhlédnout na různých výstavách. Každoročně byla pořádána výstava žákovských prací, škola však obesílala i mnoho dalších výstav. Účastnila se například Jubilejní zemské výstavy v roce 1891, Národopisné výstavy československé v roce 1895, Výstavy českého severovýchodu v Hořicích v roce 1903 nebo Světové výstavy v Paříži v roce 1900.¹²¹

Dokoupil přijal na učitelský post mnohé kvalitní odborníky, k nimž patřil Antonín Cechner (1857–1942), Karel Ludvík Legrain (1853–1911), Mořic Černil, Bohuslav Moravec (1860–1921), František Blažek (1863–1944), ale i místní odborníky a učitele.¹²² Za Weinzettla na školu nastoupili již i absolventi školy. Prvním, který nastoupil jako učitel do hořické školy, se stal Václav Suchomel (1869–1930), dále Quido Kocian, Karel Jozef (1881–1956) nebo Adolf Polák (1880–1946).¹²³

Od zahájení vyučování škola fungovala v nevyhovujícím prostředí několika místností rozmístěných v různých budovách měšťanských škol či budov v majetku města. V roce 1891 se mohla škola přesunout do nové jednopatrové budovy, ve které sídlí dodnes. Architekturu stavby (1890–1891) navrhl v historizujícím slohu německo-rakouský architekt a školní inspektor Carl Wilhelm Christian von Doderer (1825–1900).¹²⁴ Práce školy se postupně začala uplatňovat v Hořicích i v dalších městech. Jedním z velkých počínů Dokoupilovy éry, na kterém se podíleli jak učitelé školy, tak i její žáci, se stala práce na bráně Nového hřbitova (1893–1907).¹²⁵ Smetanovy sady vznikly v Hořicích na počátku 20. století společně s jeho ústředním prvkem – pomníkem Bedřicha Smetany. Časem byl park osazen několika dalšími pomníky a sochami, většinu z nich navrhli učitelé sochařské a kamenické školy a v definitivním materiálu je realizovali její žáci.¹²⁶ V roce 1908 získala školní budova druhé patro a další přístavbu [3]. Vzniklé patro částečně

¹²⁰ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 85, 132, 140.

¹²¹ *Ibidem*, s. 124–125.

¹²² *Ibidem*, s. 94–97, 105–108, 112–115.

¹²³ *Ibidem*, s. 142–144, 147–148.

¹²⁴ *Ibidem*, s. 92, 129–130. Jilemnický uvedl architekta nové školní budovy jako rytíře Viléma Doderera či jinde z Dodereru nebo Dodererů. V roce 1877 získal hodnost rytíře. Carl Wilhelm Christian von Doderer, https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Wilhelm_Christian_von_Doderer, vyhledáno 8. 4. 2022.

¹²⁵ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 99. Blíže k bráně viz Macáková (pozn. 31).

¹²⁶ Blíže v podkapitole *Kultivace veřejného prostoru – Smetanovy sady*.

obsadilo průmyslové muzeum a také výstavní sítě čerstvě založené Galerie plastik. Ta začala se školou spolupracovat, do jejích sbírek se dostávala díla reprodukováná ve školních dílnách.¹²⁷

4.2 JAN KYSELO (1870-1923)

Jan Kyselo [4] studoval v Hradci Králové, ve městě svého narození, reálku a doplňoval si zde i učitelské vzdělání.¹²⁸ Ve své profesní dráze se věnoval pedagogice, ta ho po několika zkušenostech v jiných školách zavedla v roce 1894 do Hořic, kde získal místo učitele kreslení¹²⁹ na chlapecké měšťanské škole sídlící v Komenského ulici. Také učil tělocvik na sochařské a kamenické škole a kreslení na dalších odborných hořických školách.¹³⁰ Věnoval se i pořádání různých kurzů zaměřených na kreslení, chlapecké a ženské ruční práce. Neučil ale pouze v Hořicích, se svými kurzy vyjížděl také do jiných měst.¹³¹ Kromě svého povolání se věnoval celé řadě dalších činností, které významně ovlivnily hořické prostředí.

Jeho zájmy byly velmi různorodé, vedle pedagogiky a kresby k nim patřilo lidové umění, ruční práce či řemesla, umělecká řemesla, muzejnictví, starožitnosti, ale i současné umění. Své zájmy mohl dobře uplatnit v Hořicích na přelomu 19. a 20. století. Od roku 1897 zastával funkci tajemníka hořického Archeologického a musejního spolku, v jehož rámci založil Uměleckou síň v budově obecné školy Na Habru, kde uspořádal přes 100 různých výstav. V roce 1904 spoluzaložil později osamostatněný odbor spolku Průmyslové muzeum

¹²⁷ Více v následující podkapitole *Rozkvět kulturního prostředí – spolky, muzea a galerie*.

¹²⁸ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 37.

¹²⁹ Předmět kreslení stál v začátcích budoucího předmětu výtvarná výchova. Předmět kreslení byl zaveden do školních osnov v roce 1869 dle nového říšského zákona. Hlavními činnostmi předmětu se stala tzv. metoda od tečky k tečce (Hilladtova stigmografická metoda kreslení), dále kreslení podle předlohy, kterými byly zejména architektonické prvky a ornamenty nebo kresba ornamentálního písma. Na začátku 20. století došlo k reformám tohoto předmětu, jenž začaly zahrnovat individualitu žáka a volnost projevu. Barbora Čížková, *Výuka předmětu kreslení na učitelském ústavu v Českých Budějovicích*, Katedra výtvarné výchovy PFJU, České Budějovice 2017, s. 29–36.

¹³⁰ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 114. – Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 37. – František Skalický, *Muž práce, Pod Zvičinou. Vlastivědný sborníček okresu hořického III*, č. 7, 1923, s. 98.

¹³¹ *Ibidem*, s. 99. – Anna Kyselová, *Z duševní dílny J. Kyselého, Pod Zvičinou. Vlastivědný sborníček okresu hořického III*, č. 7, 1923, s. 103–104.

Podkrkonošské.¹³² Jako jeho kustod¹³³ měl mimo jiné za úkol získávat nové sbírkové předměty, mezi kterými dominovala sochařská díla, jež se v roce 1908 stala základem sbírky nově vzniklé Galerie plastik.¹³⁴

Celý život se vzdělával, za odbornými kurzy vyjížděl do zahraničí, odkud si přivážel mimo jiné i podrobné poznámky, jež využíval pro své přednášky v Hořicích v rámci akcí průmyslového muzea.¹³⁵ Přednášel „o svých cestách, krajích, starožitnostech, sklářství, zvelebování živností, lidovém ornamentu aj.“¹³⁶ Velký prostor věnoval i publikační činnosti, pracoval na odborných statích pro různé sborníky, encyklopedie, psal do celé řady periodik včetně regionálního *Pod Zvičinou*.¹³⁷

Významnou roli v rámci hořického kulturního rozvoje hrály Kyselovy kontakty s umělci a jeho funkce prostředníka v komunikaci s různými uměleckými spolky. S některými umělci ho pojilo velké přátelství, s jinými navazoval pouze formální vztahy. Asi takovým nejvýznamnějším příkladem je Kyselovo přátelství s Ladislavem Šalounem, se kterým navázal kontakt prostřednictvím Výstavy českého severovýchodu [5]. Protože byl jedním z prvních kustodů Galerie plastik, měl za úkol podávat návrhy na akvizice nových děl.¹³⁸ Za tímto účelem si například dopisoval s Bohumilem Kafkou nebo Josefem Mařatkou.¹³⁹ V roce 1908 získal pro Uměleckou síň výstavu Františka Bílka, ze které následně Galerii plastik Bílek přenechal modely soch, jež později v kameni reprodukovala sochařská a kamenická

¹³² Eduard Zwiefelhofer, Přehled činnosti spolku od založení do 31. 5. 1927, in: Špringer (pozn. 27), s. 9. – Anna Kyselová, Jan Kyselo, musejní kustod a sběratel, in: Špringer (pozn. 27), s. 16. – Fikar (pozn. 31), s. 12.

¹³³ Pojmenování pozice, jež Jan Kyselo zastával ve struktuře muzea, jako kustoda přebírám ze sekundární literatury, která ale proměnu chápání tohoto pojmu ve 20. a 21. století nereflektuje. Viz Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 244. – Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 47. – Martin Fikar, *Městské průmyslové muzeum* (pozn. 31), s. 12. V současnosti spočívá v rámci muzejní či galerijní instituce náplň kustodovy práce v dozorování ve výstavních prostorech. Oficiální pracovní pozice pojmenovaná jako kustod se v českých zemích začala objevovat se vznikem prvních muzeí na počátku 19. století. Až do poloviny 20. století byl dozorce sbírek prezentovaných ve výstavách zároveň i jejich správcem. K práci kustoda v tomto období patřila široká škála muzejních činností od uspořádání a evidence sbírek přes jejich konzervování či restaurování a výzkumnou práci spojenou s vydáváním publikací až k zpřístupnění sbírek, jejich instalaci či v neposlední řadě dozorování a podávání výkladu návštěvníkům. Viola Borková, *Kdo hlídá muzejní sbírky při prezentaci? Funkce kustoda jako správce sbírek i jako dnešního symbolu výstavních prostor* (magisterská diplomová práce), Ústav archeologie a muzeologie FFMU, Brno 2020, s. 1, 6–7, 12.

¹³⁴ Více v následující podkapitole *Rozkvět kulturního prostředí – spolky, muzea a galerie*.

¹³⁵ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 37, 38 (pozn. 50).

¹³⁶ Skalický (pozn. 130), s. 99.

¹³⁷ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 38.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 40.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 97–103.

škola a staly se součástí sbírky galerie.¹⁴⁰ Nejen jako člen Okrasného spolku a jednatel spolku pro zřízení Smetanových sadů se snažil získat pro veřejný prostor Hořic hodnotná umělecká díla. Proto komunikoval s Frantou Úprkou nebo Mikolášem Alšem, jemuž chtěl dedikovat jeden z dalších pomníků pro Smetanovy sady.¹⁴¹ Z uměleckých spolků byl v kontaktu například s Krasoumnou jednotou, v jejíž hořické sekci zastával funkci tajemníka.¹⁴²

Už za studií v Hradci Králové se Jan Kyselo začal věnovat sběratelství, této své vášni byl věrný po celý zbytek svého života. Když v roce 1923 po úmrtí Jana Kysela sepisoval Václav Weinzettl jeho pozůstalost, obsahovala na 123 uměleckých předmětů.¹⁴³ V Kyselových sbírkách se nacházely malby, grafiky, kamenné i bronzové sochy a plakety od českých významných ale i méně známých nebo regionálních autorů.¹⁴⁴ Součástí pozůstalosti byly také předměty z oblasti ruční práce zejména různé části oděvů nebo výšivky.¹⁴⁵ V článku k připomenutí Kyselovy osobnosti uvedla jeho manželka, Anna Kyselová, že sbíral i starožitnosti. Ze svého platu si vždy nemohl dovolit nakupovat kvalitní sběratelské kusy, a tak získával i předměty, které by jinak někdo vyhodil nebo mu darovali starožitné předměty sami obyvatelé Hořic. Do sbírek se mu podařilo získat také předměty asijské provenience. Už během života se Jan Kyselo rozhodl, že po jeho smrti přejdou sbírky do majetku muzea, pro které by měla být postavena nová budova na vrchu Gothard v Hořicích.¹⁴⁶ V poslední vůli odkázal své sbírky „*okresní správní komisi jako počátek okresního vlastivědného musea*“.¹⁴⁷ Pokud by nebyl dodržen závazek o řádném uložení jeho sbírek, tedy v nové samostatné budově, přešly by do správy muzea v Hradci Králové.¹⁴⁸

¹⁴⁰ Ibidem, s. 59 (pozn. 59).

¹⁴¹ Anna Kyselová, Jan Kyselo (pozn. 132), s. 16. – Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 42–43.

¹⁴² Ibidem, s. 45.

¹⁴³ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 48. – Václav Weinzettl, *Seznam a odhad uměleckých předmětů z pozůstalosti zemřelého Jana Kysala v Hořicích* (nepublikovaný rukopis, přístupný v Městském muzeu a galerii Hořice), Hořice 22. října 1923.

¹⁴⁴ Největší množství děl ve sbírce Jana Kysela bylo zastoupeno pracemi Ladislava Šalouna, Maxe Švabinského, Karla Vika, Františka Šimona a Franty Charváta. Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 49.

¹⁴⁵ *Seznam výšivek z pozůstalosti po zemř. odb. učiteli p. Janu Kyselovi* (nepublikovaný strojopis původního rukopisu z 4. ledna 1924, přístupný v Městském muzeu a galerii Hořice).

¹⁴⁶ Kyselová, Jan Kyselo (pozn. 132), s. 15–16.

¹⁴⁷ Josef Špringer, *Vlastivědné muzeum okresu hořického*, in: idem (pozn. 27), s. 18. Okresem se zde i dále jako *okres hořický* pravděpodobně mínil soudní okres, který se jako menší územní jednotka určená pro soudní správu od poloviny 19. století do poloviny 20. století téměř neměnila. Štěpán Mleziva, *Soudní okresy v českých zemích v období 1850–1948, Muzejní a vlastivědná práce XLV*, 2007, č. 3–4, s. 142, 144–145.

¹⁴⁸ Josef Špringer, *Vlastivědné muzeum okresu hořického*, in: idem (pozn. 27), s. 18.

V roce 1937 nakonec muzeum opravdu vzniklo a o pět let se jeho činovníkům podařilo získat samostatnou budovu, kde mohli shromáždit všechny své sbírky včetně Kyselových, jež se do té doby nacházely dle slov Jaroslava Čecha pěkně instalované „ve třech místnostech okresního chorobince“.¹⁴⁹ Unikátní fotografie zachycuje pohled na jejich instalaci buď ve zmíněném okresním chorobinci nebo již v prvním patře hořického vlastivědného muzea. V místnostech zcela zaplněných předměty vystavenými ve vitrínách a na zdech lze také rozpoznat Šalounovo dílo *Dekoratívni váza* na soklu v podobě antického sloupku [6].

4.3 ROZKVĚT KULTURNÍHO PROSTŘEDÍ – SPOLKY, MUZEA A GALERIE

Od šedesátých let 19. století po pádu Bachova absolutismu a vydání nové ústavy a nového spolkového zákona v roce 1867¹⁵⁰ začalo v Hořicích vznikat obdobně jako v celém Předlitavsku velké množství spolků.¹⁵¹ V roce 1887 se k nim přidal i Archeologický a musejní spolek, který stál v začátcích hořické muzejní tradice. Spolky byly jednou z typických forem muzeí vznikajících ve druhé polovině 19. století.¹⁵² Na vzniku hořického muzea se podílela tamní inteligence z řad měšťanstva, prvním předsedou správního výboru se stal tehdejší ředitel sochařské a kamenické školy Vilém Dokoupil, místopředsedou hořický kněz a vikář Bohumil František Hakl (1827–1904) a kustodem účetní občanské záložny a také učitel sochařské a kamenické školy František Pokorný (1850–1904).¹⁵³ V počátcích muzea stála za prací jeho představitelů zejména „upřímná snaha o zachování

¹⁴⁹ Jaroslav Čech, Z osudů a práce Hořického muzea, in: idem, *Pamětní list vydaný u příležitosti* (pozn. 24), s. 9.

¹⁵⁰ Pavel Kladiwa – Andrea Pokludová – Renata Kafková, *Lesk a bída obecních samospráv Moravy a Slezska 1850–1914. Muži z radnice II.* díl I. svazek, s. 91.

¹⁵¹ Prvním spolkem založeným v tomto období byl mužský pěvecký spolek Ratibor v roce 1862. Dalším jednotou Sokola nebo spolky se zaměřením na hospodářskou a průmyslovou oblast. V roce 1867 byla založena Čtenářská jednota, která se o několik let později proměnila v Měšťanskou besedu. V roce 1870 vznikl Okrašlovací spolek, v roce 1881 následovalo založení hudebního spolku Dalibor. Hořické spolky se podílely na celé řadě společenských a kulturních podniků. Pro výtvarné umění v Hořicích se stal zásadním hudebním spolek Dalibor, jenž stál za projektem Smetanových sadů. Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 199–200.

¹⁵² Spolky jako formy muzeí vznikaly ve velkém množství do roku 1877. Mezi lety 1878–1890 byla zakládána zejména městská muzea zřizovaná a řízená městskými správními orgány. Jiří Špét, *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*, Praha 2003, s. 34.

¹⁵³ František Pokorný se ve své amatérské badatelské dráze zabýval zejména prehistorií. Pokusil se také o komplexní zpracování dějin Hořic, jež ale nestihl dokončit. Více k jeho životu a badatelské práci: Eduard Zwiefelhofer, Za kustodem Františkem Pokorným, in: Špringer (pozn. 26), s. 12–14. – Tamara Baudišová, Historiografie města Hořic, *Pod Zvičinou XIV.*, 1996, č. 4, s. 10–12.

památkových předmětů spolu se silným zájmem historickým".¹⁵⁴ První přírůstky v podobě předmětů různého charakteru muzeu darovala i správa města. Jak již napovídá název spolku, část činností muzea bylo spojených se zájmem o prehistorické památky, jejich záchranou a průzkumem se zabýval František Pokorný.¹⁵⁵ Umístění sbírek se postupně měnilo, až v roce 1903 se na delší dobu usadily v jedné z místností novostavby obecné školy Na Daliborce, kde byly sbírky zpřístupněny veřejnosti.¹⁵⁶

Svou práci muzeum prezentovalo po dvou významných zemských výstavách¹⁵⁷ i v létě 1903 v Hořicích na Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavě českého severovýchodu.¹⁵⁸ Jejím cílem nebyla pouze vidina hospodářského přínosu, ale výstava měla také národnostní podtext, v jehož rámci „*měla dokázat vyspělost zdejšího českého průmyslu a řemesel, jež mohly směle konkurovat podnikům německým*".¹⁵⁹ Místem konání se staly nově vybudované Smetanovy sady, v programu se objevila i slavnost odhalení Smetanova pomníku [7]. Výstava sklidila velký úspěch, mimořádného ocenění se dostalo umělecké sekci, které ji společně s celkovým výtvarným a architektonickým pojetím v podání učitelů sochařské a kamenické školy Václava Weinzettla a Františka Blažka odlišilo od podobných regionálních a průmyslových výstav.¹⁶⁰ Speciální pavilon na ní získalo „*průmyslové a umělecko-průmyslové zpracování kamene*“, v němž měla výsadní pozici sochařská a kamenická škola a její exponáty.¹⁶¹ Umělecké předměty se také staly součástí expozice ve škole Na Daliborce přiléhající k Smetanovým sadům. Ve velkém zastoupení se výstavy účastnil SVU Mánes¹⁶² a další umělci včetně místních. Výstavu obeslali i mladí absolventi sochařské speciálky Akademie výtvarných umění, které organizátorům doporučil Myslbek.¹⁶³

¹⁵⁴ Jaroslav Čech, Sedmdesát let hořického musejnictví, in: Stehlík (pozn. 27), s. 15.

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Eduard Zwiefelhofer, Přehled činnosti spolku (pozn. 132), s. 5–6.

¹⁵⁷ Na Jubilejní zemské výstavě v Praze v roce 1891 a Národopisné československé výstavě v Praze roku 1895, v jejímž rámci vznikl Národopisný sborník okresu Hořického, který otevřel „*cestu publikační činnosti hořickým regionálním historikům*“. Rozbor sborníku provedla Tamara Baudišová, Historiografie města Hořic, *Pod Zvičinou XVII.*, 1999, č. 3, s. 9.

¹⁵⁸ *Katalog* (pozn. 25), s. 166.

¹⁵⁹ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 167.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 167–168. – Cermanová, *Galerie* (pozn. 2), s. 5.

¹⁶¹ *Katalog* (pozn. 25), s. 94.

¹⁶² František Kupka, Miloš Jiránek, Max Švabinský, Antonín Hudeček, Stanislav Sucharda, Vojtěch Preissig, Ladislav Šaloun, František Bílek, Zdenka Braunerová, Jan Kotěra a další. *Katalog děl* (pozn. 25).

¹⁶³ Ladislav Kofránek, Bohumil Kafka, Josef Kalvoda, Ludvík Herzl, Jan Štursa a Jaroslav Krepčik. Baborovská, *Východiska českého sochařského* (pozn. 21), s. 52.

Na úspěch Výstavy českého severovýchodu, jež v Hořicích vzbudila zájem o umění, navázalo ve stejném roce založení Umělecké síně.¹⁶⁴ Sídlila v jedné místnosti budovy obecné školy Na Habru v Jablonského ulici vystavěné v roce 1902 podle návrhu architekta Josefa Lhoty v neorenesančním stylu [8].¹⁶⁵ Založil ji Archeologický a musejní spolek z podnětu Jana Kysela, v roce 1904 předal síni v tomtéž roce vzniklému průmyslovému muzeu.¹⁶⁶ Vzniklo jako odbor spolku pod názvem Průmyslové museum Podkrkonošské, k jehož zakladatelům patřil Jan Kyselo a učitel praktických předmětů na sochařské a kamenické škole František Vondráček (1859–1911). V roce 1906 se od Archeologického a musejního spolku muzeum odpojilo z důvodu svého odlišného zaměření.¹⁶⁷ Jeho hlavním cílem byla „podpora rozvoje živností a řemesel v Podkrkonoší“¹⁶⁸ a edukace veřejnosti prostřednictvím řady výstav, přednášek, kurzů a dalších podniků.¹⁶⁹ Od založení sídlilo v druhém patře sochařské a kamenické školy, kde také zřídilo v místech školní knihovny svou veřejnou knihovnu, čítárnu a kreslírnu. Vedle množství odborné literatury knihovna disponovala velkým výběrem odebíraných časopisů, v průběhu jejího fungování se zvýšil až ke čtyřicítce či padesátce časopisů, k nimž například patřily *Volné směry*, *Styl*, *The Studio*, *Typografia* nebo *Moderne Mister der Farbe*.¹⁷⁰

V současném slovníku by byl Jan Kyselo v Umělecké síni kurátorem, uspořádal v ní na 102 výstav [9, 10].¹⁷¹ Z tehdejších významných současných umělců v síni svá díla prezentoval Antonín Hudeček, František Bílek nebo Miloš Jiránek.¹⁷² Umělecká síň se stala místem, kde se mohli zejména návštěvníci z Hořic a blízkého regionu seznámit se zakladateli českého moderního umění. Výstavy se zaměřovaly na obrazy, architekturu, textilii, umělecko-průmyslové předměty či knihy, z nichž některé se vázaly přímo k Hořicím. Výstavy doplňovaly i přednášky a kurzy určené jak široké veřejnosti, tak zájemcům o konkrétní řemesla. Činnosti muzea v tomto ohledu zvyšovaly vzdělanost a kvalifikovanost obyvatel Hořic a okolí.¹⁷³

¹⁶⁴ Cermanová, *Galerie* (pozn. 2), s. 5.

¹⁶⁵ Tomíčková, Hořice (pozn. 29), s. 22.

¹⁶⁶ Zwiefelhofer, *Přehled činnosti spolku* (pozn. 132), s. 8.

¹⁶⁷ Fikar (pozn. 31), s. 12–13.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 13.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 12, 40 (pozn. 50).

¹⁷¹ Skalický (pozn. 130), s. 98.

¹⁷² Fikar (pozn. 31), s. 80–81.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 19–35, 37. – Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 33–36.

Další z přínosných podniků muzea bylo založení informačního odboru, který se zasazoval zejména o získávání přímého odbytu výrobků řemeslníků z regionu v monarchii i v zahraničí. V rámci odboru zahájilo svou aktivitu i perlařské a pípařské družstvo.¹⁷⁴ Ve věci vzniku dalšího družstva zabývajících se produkcí dřevěných hraček se angažoval zejména Jan Kyselo. Jako i v jiných oblastech se zde Kyselo snažil nejen o obnovení regionální tradice výroby hraček, jež sám také navrhoval. Ke spolupráci přizval významné osobnosti, hračky mu navrhovala například Minka Podhajská (1881–1963), Jaroslav Horejc (1886–1983) nebo Franz Barwig (1868–1931).¹⁷⁵ Hořické hračkářské družstvo patří k nejvýznamnějším a nejprínosnějším podnikům průmyslového muzea, jeho hračky se na určitou dobu staly „známým obchodním artiklem“ v tuzemsku i zahraničí.¹⁷⁶ Asi nejčastějším artiklem, pro který informační odbor sháněl odbyt, byl brus vytvořený z „hořického“ pískovce. Šlo o tradiční řemeslný předmět vyráběný v Hořicích a okolí zejména v druhé polovině 19. století a vyvážený do celé Evropy.¹⁷⁷

Hořické průmyslové muzeum spadalo k tendenci zakládání uměleckoprůmyslových muzeí, která se rozvíjela v českých zemích od sedmdesátých let do sklonku 19. století.¹⁷⁸ Muzea sdílela stejné cíle, snažila se o podporu a zdokonalování tvorby „výrobků at' řemeslných, průmyslových či uměleckoprůmyslových“.¹⁷⁹ Hlavním prostředkem k dosažení stanovených cílů měla být sbírkotvorná činnost, hořické muzeum se v tomto vymykalo, sbírání uměleckoprůmyslových předmětů se příliš nevěnovalo. Kromě Kysela, jenž sbíral starožitný nábytek, krajky nebo plastiky, většina činovníků muzea vnímala jako jeho hlavní úkol podporu živnostníků a vzdělávání.¹⁸⁰

Úspěšné výstavy v Umělecké síni a význam sochařské a kamenické školy pravděpodobně vedly Jana Kysela k myšlenkám na založení stálé sochařské sbírky v Hořicích. V roce 1908 tak poté, co c. k. ministerstvo kultu a vyučování schválilo žádost, vznikla Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Průmyslového

¹⁷⁴ Fikar (pozn. 31), s. 45.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 47–48. – Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 160.

¹⁷⁶ Fikar (pozn. 31), s. 48.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 52.

¹⁷⁸ Špět (pozn. 152), s. 43.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 44.

¹⁸⁰ Fikar (pozn. 31), s. 52.

musea Podkrkonošského.¹⁸¹ Vznikla jako odbor průmyslového muzea, do jehož čela byl opět zvolen Václav Weinzettl, kustodem se stal Jan Kyselo a sochař, restaurátor a odborný učitel Josef Kulhánek (1876–1945).¹⁸² S ambiciózními plány zakladatelů galerie, kteří pro ni chtěli sbírat „*práce sochařské české a zvláště moderní*“ a z Hořic se chystali učinit místo, „*s nímž musil by každý počítat, kdo by chtěl poznati vývoj sochařství českého*“¹⁸³, se shodovala společenská a profesní prestiž osobností, jímž nabídli čestné funkce v členském odboru.¹⁸⁴

Umělecká díla¹⁸⁵ se do galerijní sbírky dostávala různými cestami. Ještě před jejím vznikem obdržela uměleckou sbírku Archeologického a musejního spolku a dary od některých umělců.¹⁸⁶ Nejčastější formou akvizice sbírkových předmětů byly dary, ale galerie přistupovala i k nákupům.¹⁸⁷ Velmi plodná a zásadní byla spolupráce mezi galerií a sochařskou a kamenickou školou, jež se zakládala na možnosti získání reprodukcí v kameni vytvořených žáky školy podle galerií poskytnutého sádrového nebo hliněného modelu během praktických cvičení.¹⁸⁸

Výstavní prostory se nacházely v těsné blízkosti průmyslového muzea v budově sochařské a kamenické školy. Jejich umístění do prostor školy bylo pro galerii přínosné z mnoha ohledů, i přestože šlo o provizorní řešení.¹⁸⁹ Již v žádosti o schválení vzniku galerie její autoři uváděli, že sbírka plastik bude sloužit „*jako vzor pro žákovské práce*“.¹⁹⁰ Sochy z galerijní sbírky se kromě výstavních sálů nacházely i na školních chodbách a v dalších prostorách školy.¹⁹¹ Podobu sálů a expozice Galerie plastik zachytily fotografie z období před rokem 1914 a po roce

¹⁸¹ Ve stejném roce se průmyslové muzeum stalo městským ústavem, změnila se i správa muzea. Na základě této skutečnosti se galerii změnil název na Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Městského průmyslového muzea Podkrkonošského. Fikar (pozn. 31), s. 17.

¹⁸² Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 52, 66,

¹⁸³ *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik* (pozn. 24), cit. podle: Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 51.

¹⁸⁴ Protektorem galerie se měl stát říšský a zemský poslanec a prezident Moderní galerie Karel Kramář, k čestným členům se přidal Josef Václav Myslbek, Ladislav Šaloun, Stanislav Sucharda a další osobnosti z řad kritiků a historiků umění. Od činných členů odboru, k nimž patřil Jan Štursa, Quido Kocian, Ladislav Kofránek, Bohumil Kafka nebo Václav Suchomel, galerie získávala díla do své sbírky. *Ibidem*, s. 52–53.

¹⁸⁵ Galerie plastik neshbírala pouze sochařská díla, získávala také malby, kresby a grafiky.

¹⁸⁶ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 50–51

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 56–60.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 61.

¹⁸⁹ *Ibidem*, s. 71–72.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 51.

¹⁹¹ *Ibidem*, s. 71 (pozn. 106).

1918¹⁹², ve dvou sálech dekorovaných ve vrchní části pásem s květinovým vzorem byla většina sochařských děl instalována na soklech při zdech po jejich obvodu. Většina exponátů kromě několika maleb a reliéfů byla trojrozměrného charakteru, jejich umístění po obvodu zdí tedy nabízelo pouze čelní pohled a zabraňovalo divákům si plastiky prohlédnout ze všech stran.

Expozice se v průběhu let proměňovala, příkladem může být změna obsazení čestného místa v čele jednoho ze sálů. Na tomto místě stála do roku 1918 busta císaře Františka Josefa I., jež po pádu Rakouska-Uherska nahradilo Šalounovo sousoší *Čert a Káča* (1917) [11, 12]. Z dalších děl lze jmenovat například sochu Františka Bílka *Slepci* (1901) výrazně zasahující do prostoru gestem vztažené ruky mužské postavy, skulpturu *Děvčátka s čepcem* (1908) Jaroslava Krepčíka, Šalounův *Dívčí akt* či *Vlčí máky* (1900), model Myslbekova pomníku sv. Václava (1884–1924), plastiku *Ženské torzo* (1907) od Josefa Kalvody, *Matku v úzkostech* Josefa Mařatky (1898) nebo Štursovu *Pubertu* (1906). Výjimku v instalaci zasazením do prostoru tvořil bronzový *Abel* (1901, bronzový odlitek z roku 1903) Quida Kociana, *Ostražitost* (1905) Josefa Maudra [13] a plastika *Raněný* (1909) Františka Přítele [14]. Jana Cermanová ve své práci o Galerii plastik zmínila, že její výstavní praktiky včetně výběru autorů odpovídaly s drobnými odchylkami soudobým přístupům, které v českých zemích využíval například SVU Mánes během prvního desetiletí 20. století.¹⁹³

Od založení galerie její správci uvažovali nad stavbou samostatné budovy, během působení se ukázalo, že vybudování stavby pro expozici i depozitáře bude nutností. V květu 1914 tak přikročili k vypsání soutěže na galerijní budovu. Již za probíhající války vybrala komise návrh od architekta Otakara Novotného (1880–1959), který se ale kvůli válce a poválečným finančním problémům nedočkal realizace.¹⁹⁴ Galerie plastik i přes výše zmíněné nevhodné instalační praktiky zastávala na počátku 20. století zcela unikátní místo v českých dějinách vystavování sochařské tvorby. Ve své době neměla v českých zemích obdoby, jediné sochařské sbírky, jež bylo možné zhlédnout, se nacházely v Lapidáriu Národního muzea a v Moderní galerii v Praze.¹⁹⁵

¹⁹² Podobu expozice Galerie plastik také zachycuje němý film *Hořice v Podkrkonoší, město kamenné a přírodní krásy* z roku 1927 (od 01:14 minuty) ze sbírek Národního filmového archivu.

¹⁹³ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 66.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 72–73, 77, 84. Více k tomuto návrhu viz Jana Cermanová, *Architektonická soutěž* (pozn. 27).

¹⁹⁵ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 2.

4.4 KULTIVACE VEŘEJNÉHO PROSTORU – SMETANOVY SADY

Prvním hořickým pomníkem se stal v roce 1873 odhalený pomník Jana Žižky z Trocnova (1871–1873) hořického sochaře Pavla Jiříčka (1851–1880) situovaný na vrchu Gothard, který se zvedá na jihovýchodní straně města.¹⁹⁶ V roce 1892 následovalo odhalení pomníku Jana Amose Komenského umístěného při jižním konci Komenského ulice. Model k pískovcové skulptuře byl získán z pozůstalosti Pavla Jiříčka umístěné v dílně jeho bratra a bývalého tvůrčího spolupracovníka Josefa Jiříčka (1835–1895).¹⁹⁷

O dekádu později v Hořicích vznikl další pomník, jenž jako vůbec první v českých zemích připomínal osobnost a dílo skladatele Bedřicha Smetany (1824–1884), spojenou s českou národní hudbou, ale částečně i s Hořicemi. Význam Bedřicha Smetany byl doceněn již pět let po jeho smrti v okruhu hořického hudebního spolku Dalibor, na jehož valné hromadě roku 1889 podal předseda spolku Josef Fejfar návrh na zbudování pomníku k poctění Smetanovy památky. Návrh získal velkou podporu, a tak přikročil ke zřízení samostatného pomníkového výboru, který měl za úkol získat dostatečný finanční obnos. O několik let později se na půdě spolku v roce 1894 připojuje k myšlence zbudování pomníku i plán na založení městských sadů¹⁹⁸ nesoucí skladatelovo jméno, jež by tvořily ideální prostředí pro umístění pomníku. Přes ne příliš příznivou odezvu hořických spolků a městské správy, se Daliborovi podařilo vlastní silou zajistit finance. Původní plány na velký městský park musely ustoupit reálným finančním možnostem a spolek tak zredukoval rozměry plánovaných sadů. I pro jejich zřízení vznikl

¹⁹⁶ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 221. Pomník se váže k historii Hořic, jež se staly, respektive vrch Gothard v roce 1423, dějištěm jedné z bitev husitských válek, ve které zvítězil Jan Žižka se svými polními vojsky nad početnějšími oddíly kališnické šlechty. Ibidem, s. 104–105. Více k pomníku: Petra Šimánková, *Metamorfózy Jana Žižky z Trocnova v českém umění 2. poloviny 19. století. Pomníková tvorba versus populární kultura*, Seminář dějin umění FFMU, Brno 2016, s. 39–44

¹⁹⁷ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 246–247. Ve stejném roce našla své umístění nedaleko Žižkova pomníku i busta či pomník významného hořického rodáka Josefa Ladislava Jandery (1776–1857) opět z dílny bratrů Jiříčkových. Dalším husitským pomníkem se stala v roce 1893 uměle navršená mohyla na místě jižně od Hořic zvaného Na Hořelidě se skulpturou zobrazující lva na husitském voze. Ibidem, s. 118, 213–214.

¹⁹⁸ Uměle vytvořené zelené plochy v rámci města se v českém jazyce často označuje pojmem sad (většinou užíváno v plurálu jako sady) nebo park. Mezi těmito pojmy nějaké rozdíly existují, ale do určité míry se překrývají, proto jsem se rozhodl dále užívat oba pojmy jako synonyma. Podle architektonického naučného slovníku Bohuslava Syrového je sad „okrasná zahrada sloužící městské veřejnosti“, park pak „prostor, kde jsou pěstovány porosty, květiny, trávníky a kudy vedou procházkové cesty“. Heslo sad, in: Bohuslav Syrový, *Architektura. Naučný slovník*, Praha 1961, s. 189. – Heslo park, in: ibidem, s. 152.

zvláštní výbor *Daliborův spolek pro zřízení sadů Smetanových v Hořicích*. Pro místo budoucího parku bylo zvoleno západní úpatí vrchu Gothard, kde Dalibor zakoupil pole.

V roce 1900 spolek přistoupil k vypsání soutěže na Smetanovy sady, kterou vyhrál Julius Krýsa, majitel *technické kanceláře pro zřizování sadů a zahrad v Praze*.¹⁹⁹ I přes ocenění Krýsova návrhu prvním místem, byl pro realizaci zvolen návrh Albína Arnolda, tehdejšího zahradníka zámku Konopiště, oceněný druhým místem.²⁰⁰ Výsledný půdorys Smetanových sadů získal nepravidelný tvar [15]. Západní část ukončovala stavba obecné školy Na Daliborce z roku 1903 postavená v neorenesančním stylu podle návrhu Josefa Lhoty.²⁰¹ Dispozice parku sestávala ze dvou os, hlavní se táhla od severovýchodu na jihozápad, vedlejší představovala promenáda táhnoucí se od severozápadu k jihovýchodu a excentricky protínající osu hlavní v její dolní části.²⁰² Celou plochou sadů, jež obsazovaly zejména pravidelné květinové záhony, aleje a také exotické dřeviny, procházela sestava cest [16].²⁰³

K roku 1900 též vypsala spolek soutěž na pomník Bedřicha Smetany pro sochaře z okruhu hořické školy a Galerie plastik. Za vítězným návrhem stál učitel sochařské a kamenické školy Mořic Černil. Pomník Bedřicha Smetany (1901–1903), který Černil ještě před realizací v pískovci upravil na žádost komise,

¹⁹⁹ Bohuslav Brejník, *Hořice. Město kamenné krásy*, Hořice 1959, s. 16. – Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 219–221.

²⁰⁰ Ibidem, s. 221–222. Tomíčková v pasáži o soutěži na Smetanovy sady zmiňuje jako druhého oceněného Aloise Arnolda, ale obrázek z kroniky spolku Dalibor zobrazující oba zmíněné návrhy uvádí jméno Albína Arnolda „zahradníka v Konopištích“. Oldřiška Tomíčková, Kapitoly z historie Dalibora (5), *Pod Zvičinou XXXIX*, 2021, č. 5, s. 5. Další nesrovnalosti souvisí s průběhem a výsledkem soutěže. V popisu vzniku Smetanových sadů uvedla ve své práci Barbora Sehnoutková, která při tom vycházela z periodika *Lyra* vydávaného spolkem *Dalibor*, že na počet bodů, které získaly návrhy na zřízení parku během jejich výstavy od občanů Hořic, vyhrál Albín Arnold. Výbor Daliboru ale přes to zvolil jako vítězný návrh Julia Krýsy, jež podle něj více odpovídal daným účelům sadů a následně jeho závozu svěřil i realizaci parku. Krýsův návrh měl být nakonec částečně poupraven podle Arnoldova. Barbora Sehnoutková, *Dřeviny Smetanových sadů v Hořicích v Podkrkonoší* (bakalářská práce), Katedra biologie PFUHK, Hořice v Podkrkonoší 2016, s. 16.

²⁰¹ Tomíčková, *Hořice* (pozn. 29), s. 22.

²⁰² Rozdělení na hlavní a vedlejší osu navrhl Atelier Krejčířkovi – Ing. Kamila Krejčířková, Ph. D. a doc. Ing. Přemysl Krejčíř, Ph.D., kteří na základě průzkumu historické podoby Smetanových sadů vytvořili odbornou studii k revitalizaci parku, jež ateliéru zadalo město Hořice v roce 2020. Jejich návrh je založený jak na zachování historického půdorysu, „který je v terénu stále ještě patrný“, tak na zasažení moderních prvků. Aneta Dalajková – Aneta Hopová, *Revitalizace Smetanových sadů v Hořicích*. Studie, https://www.horice.org/assets/File.ashx?id_org=4516&id_dokumenty=19030, vyhledáno 11. 11. 2022. – Smetanovy sady. Prostor, který každý známe, vnímáme a možná podceňujeme i nedoceňujeme, *Hořický zpravodaj*, 2022, č. 1, s. 5–6.

²⁰³ Barbora Sehnoutková, *Dřeviny Smetanových sadů* (pozn. 200), s. 34

byl slavnostně odhalen během Výstavy českého severovýchodu v roce 1903.²⁰⁴ Pomník byl umístěn severně od středu hlavní kompozice sadů. Vyznačoval se ještě konzervativním přístupem a tvoří ho reliéfně zpracovaný vysoký podstavec završený skladatelovou bustou [17]. Podstavec doplňuje plasticky ztvárněná scéna ze Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* s ústředním párem Jeníka a Mařenky.²⁰⁵ Během výstavy bylo také ve Smetanových sadech umístěno téměř symetricky na druhé straně od Smetanova pomníku sousoší *Husité na stráži* (1903) Václava Suchomela, další dílo těžící z hořické tradice husitství [18].²⁰⁶

Sady měly podle jejich zakladatelů představovat hořický „Slavín“, jehož přírodní zákoutí by měla v následujících letech obsadit další díla připomínající významné národní i lokální osobnosti.²⁰⁷ Tou další významnou osobností byl Antonín Dvořák (1841–1904), jehož budoucí pomník (1905–1910) od Miloslava Vávry (1878–1966) sledoval obdobnou cestu jako Smetanův s tím rozdílem, že Dvořákův pomník hořická škola vyhotovila z ušlechtlejšího mramoru a žuly.²⁰⁸ V období realizace Dvořákova monumentu v roce 1908 přibyl do sadů Šalounův *Krakonoš a Muž práce*.

V roce 1910 doplnily prostranství v blízkosti parku před školou Na Daliborce dvě protějškové skulptury *Přátelé stromoví* (1910) od Václava Suchomela. Zobrazují dětské figury s košatými stromky u každé z nich, chlapec váže ke kmeni stromu kůl a dívka napravo od chlapce z dalšího stromku sklízí jablko. Ztvárnění soch, které je možné chápat jako alegorii školství, se vyznačuje živostí figur a listů stromů. Totožný princip živě podaného listoví využil i v pomníku hořického rodáka, malíře Petra Maixnera v jižní části parku (1831–1884, pomník 1911–1917) objednaného Měšťanskou besedou. Bustu Petra

²⁰⁴ Spolek oslovil k účasti v soutěži kromě Černila též Quido Kociana, Josefa Kulhánka, Jaroslava Maixnera, Stanislava Sucharda a Václava Suchomela. Sucharda nakonec svůj návrh nezaslal. Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 222. Fotografie některých návrhů viz idem, *Kapitoly z historie* (pozn. 200), s. 9.

²⁰⁵ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 222–223. Černilův návrh na Smetanův pomník vznikl zhruba v podobném období jako návrh pomníku Karla Jaromíra Erbena od Ladislava Šalouna (1900). Oba pomníky určené pro dvě menší východočeské obce byly zaměřené na dvě výrazné české osobnosti z kulturního prostředí. Šalounův návrh se s Černilovým v základní kompozici shodoval, oba tvořil vysoký podstavec s bustou na vrcholu doplněný o výjevy z autorových děl v trojrozměrném provedení. Výrazným rozdílem je Šalounovo zpracování blíží se k secesi, které se vyznačuje zmalebněním a zejména propojením reliéfu a volné plastiky v jednotlivý celek. V Miletíně si také zvolili konzervativněji založený návrh pomníku (1900) od Jindřicha Říhy. Šalounovi se nakonec podařilo prosadit svou uměleckou secesní vizi po letech v Hořicích ve třech realizacích. Šamal (pozn. 3), s. 98–99.

²⁰⁶ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 225.

²⁰⁷ Idem, *Hořice* (pozn. 29), s. 36.

²⁰⁸ Idem, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 228–230.

Maixnera na vyšším soklu ověňuje lipovými ratolestmi Múza v podobě mladé dívky. Ještě před válkou Smetanovy sady doplnily dvě drobnější práce, kamenné pítko s dvěma sochařsky vyvedenými žábami *Ptačí studánka* (1913) u *Husitů na stráži* a skulptury dvou orlů (1914) zdobících vršky dekorativních sloupků umístěné před severní bránou sadů.²⁰⁹ Po první světové válce proběhlo ve Smetanových sadech odhalení *Jánošíka* (1908–1919) Franty Úprky a František Ducháč-Vyskočil, jenž se vrátil z první světové války, dokončil své rozpracované dílo určené pro Smetanovy sady – pomník Mikoláše Alše (1852–1913, pomník 1914–1922).²¹⁰

Za relativně krátký čas se od roku 1900 do roku 1922 podařilo ve Smetanových sadech vytvořit zcela jedinečnou galerii kvalitních sochařských děl zasazenou do přírodního prostředí městského parku, která překračuje svým významem hranice malého východočeského města. Zároveň šlo jistě o progresivní prvek v rámci přeměny Hořic z „velké vesnice“ na skutečné město ve druhé polovině 19. století a počátku 20. století. Park mohl vzniknout pouze díky setkání několika faktorů, stálo za nimi velké úsilí spolků (zejména Dalibora) a jednotlivců. Sochařská díla Smetanových sadů by nevznikla bez práce řady učitelů a absolventů sochařské a kamenické školy, většinu děl reprodukovali do „hořického“ pískovce její žáci.²¹¹ Výše zmíněná koncepce sadů jako síně slávy českých a hořických osobností se naplnila jen do určité míry, převažovaly zde především více známé osobnosti. Kromě jejich pomníků byly sady osazeny různorodou skupinou prací od bájně bytosti přes postavu dělníka z kamenolomu až k husitům nebo slovenskému národnímu hrdinovi. Za iniciací většiny z nich z nich stály tři významné osobnosti – Josef Fejfar, Jan Kyselo a Václav Weinzettl.

²⁰⁹ Ibidem, s. 230–233. Autorství *Ptačí studánky* nebylo ještě spolehlivě vyřešeno, uvádí se Quido Kocian nebo jeho tehdejší žačka Blažena Borovičková-Podpěrová, Jilemnický ale autorství nejdříve přiřkl Karle Vobišové-Žákové a později bez poznámky zmínil že pítko reprodukovala v kameni podle Kocianova návrhu Blažena Borovičková-Podpěrová. Ibidem, s. 242. – Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 272. – Idem, *O krajině, lidech a věcech* (pozn. 28), s. 129. Dekorativní orly provedené v kameni „podle modelu z kursu prof. Breitnera v Solnohradě [Salzburgu]“ završují sloupky dle návrhu Václava Weinzettla. Idem, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 272.

²¹⁰ Tomíčková, *Hořice odedávna do dneška* (pozn. 1), s. 234–239. K dataci modelu *Jánošíka* viz Jaroslav Kačer, *Franta Úprka. 1868–1929*, Hodonín 2008, s. 114.

²¹¹ Výjimky tvoří *Husité na stráži*, *Jánošík* a *Mikoláš Aleš*. Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 225, 234, 239.

4.5 LADISLAV ŠALOUN A HOŘICE

Počátky kontaktů Ladislava Šalouna s Hořicemi se vážou k jeho účasti na Výstavě českého severovýchodu v roce 1903.²¹² Zúčastnil se jí společně se svými kolegy z SVU Mánes zasláním několika děl, jež byla vystavena zejména v prostorách budovy školy Na Daliborce.²¹³ Další dílo, kterým se v Hořicích prezentoval, se nacházelo v Krkonošském výstavním pavilonu navrženém Václavem Weinzettlem.²¹⁴ Sádrová plastika *Krakonoše* se podle článku Jana Kysela stala součástí interiéru pavilonu umístěná v zákoutí „uprostřed lesních stromů“.²¹⁵ Šaloun vytvořil *Krakonoše* původně jako ilustraci pohádky *Rýbrcoul* Václava Tille pro almanach *Sníh* vydaný jako vánoční přílohu *Volných směrů* v roce 1902 [19].²¹⁶ Obsahoval řadu textů redigovaných literárním historikem, kritikem a folkloristou Tille (1867–1937)²¹⁷, jež spojoval motiv pohádky. Výtvarná zpracování včetně ilustrací k jednotlivým příběhům pocházela od několika umělců z SVU Mánes²¹⁸, kromě Šalounových sochařských ilustrací se zde objevila i díla Stanislava Suchardy jako doprovod Tilleho *Povídky o krásné panně Lilianě*.²¹⁹

V roce 1907 se sádrový *Krakonoš* vrátil do Hořic, aby ho v doubravském pískovci reprodukovali v mnohonásobném měřítku žáci sochařské a kamenické školy.²²⁰ Fotografie z téhož roku zachytily různé fáze práce na reprodukci sochy [20]. Jedna z nich dokonce zobrazuje Šalouna pózujícího u rozpracovaného *Krakonoše* [21], reprodukce tedy probíhala pod jeho přímým dohledem stejně jako u pozdějšího Husova pomníku. V následujícím roce škola obeslala hotovou skulpturou Jubilejní výstavu Obchodní a Živnostenské komory v Praze, kde se stala

²¹² Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 40.

²¹³ Dle katalogu zde vystavil pod čísly 79–83: *Studie*, bronz; *Monna Vanna*, 1903, bronz; *Podobizna*, sádra; *Sába*, 1903, plaketa, cín, 21×23, soukromá sbírka; *Vápenné pece*, 1903, plaketa, cín; *Studie a Monna Vanna* byly nabídnuty k prodeji. *Katalog děl* (pozn. 25). Část děl je možné identifikovat s pracemi z literatury či soupisu děl. Procházková (pozn. 3), s. 211–212. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 421.

²¹⁴ Viz *Katalog* (pozn. 25), s. 140. – Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 227.

²¹⁵ Jan Kyselo, *Krakonoš. O vzniku sochy Krakonoše ve Smetanových sadech, Pod Zvičinou. Sborníček věnovaný mládeži okresu hořického I*, 1920, č. 5, s. 78.

²¹⁶ Václav Tille, *Rýbrcoul*, *Volné směry VII*, 1902, č. 2, s. 61–64.

²¹⁷ Vystupoval pod přezdívkou Václav Říha.

²¹⁸ Hana Šmahelová, *Dětství, kniha pro děti a avantgarda*, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (edd.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 106–107.

²¹⁹ Šaloun i Sucharda zpracovali své ilustrace netradičním způsobem, vytvořili plastiky nebo reliéfy, které byly v almanachu následně publikovány jako fotografie. Václav Tille, *Povídka o krásné panně Lilianě*, *Volné směry VII*, 1902, č. 2, s. 73–78.

²²⁰ Kyselo, *Krakonoš* (pozn. 215).

hlavním exponátem školní expozice.²²¹ V tomtéž roce Ladislav Šaloun navštívil Hořice, aby našel ve Smetanových sadech příhodné místo pro svou sochu, jež pravděpodobně konzultoval s Václavem Weinzettlem, který měl na podobu Smetanových sadů a zejména rozmístění soch výrazný vliv.²²² Dle Jilemnického se dokonce pod jeho vlivem změnila původní Šalounova představa o podobě kamenného *Krakonoše*. Podle něho to měla být „*docela skromná plastika*“, kdežto „*Weinzettl prosadil pětinasobné měřítko, aby pohádková příšera působila děsivě*“.²²³ *Krakonoš* byl v listopadu roku 1908 umístěn při jedné z cest na severovýchodě parku, původně ho obklopovaly „*divoce*“ rostoucí kapradiny a traviny [22].²²⁴ Doposud není zcela zřejmé i přes výše zmíněné, čím iniciativou se Šalounova sádrová plastika objevila v Krkonošském pavilonu a kdo stál za myšlenkou reprodukování *Krakonoše* do pískovce v takovém měřítku, v jakém byl reprodukován.²²⁵

Od základní podoby sádrového odlitku se výsledná skulptura příliš neodlišovala kromě svého měřítka a výrazného zpracování *Krakonošových* rozvlátných vlasů a vousů, které se od jejich původního naskicování proměnily až v dekorativní linie. Skulptura zobrazuje *Krakonošovu* polofiguuru vynořující se z neurčité hmoty, jež v dlani své dlouhé natažené paže drží dvě malé děti. Šaloun v sousoší zobrazil konkrétní scénu z Tilleho pohádky, ve které se vydávají dvě děti z bídou trpící rodiny v Krkonoších během tuhé zimy poprosit Rýbrcoula jako ke své poslední záchraně, aby jim ji pomohl ve zdraví přečkat.²²⁶ Proporce postavy

²²¹ Ibidem. – Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 156.

²²² L. Šalouna *Husův pomník v Hořicích odevzdán veřejnosti 5. července 1914*, Praha 1914, s. 15. – Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 274.

²²³ Ibidem, s. 138.

²²⁴ SOkA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 60, inv. č. 92, Kronika města Hořic 1904–1911, s. 501–502.

²²⁵ Nabízí se osoba Jana Kysela, jenž se ve své profesi zabýval moderní pedagogikou a mezi žactvem se snažil šířit zájem o umění. Viz Cermanová (pozn. 2), s. 37. O almanachu *Sněh*, ve kterém byl *Krakonoš* publikován, musel nepochybně vědět. *Sněh* se nacházel v počátcích sblížení literatury určené dětem a literatury pro dospělé, které mělo vést ke zkvalitnění dětské literatury potýkající se s přílišnou utilitárností a didaktičností. Jeho prostředkem se mělo stát umění, „*keré mělo společnost kultivovat tím, že se stane součástí života všech jejích vrstev*“. Šmahelová (pozn. 218), s. 105–106. Výše zmíněnou Weinzettlovu iniciativu reprodukovat *Krakonoše* ve velkém měřítku přisuzuje Jilemnický ve své starší knize naopak Janu Kyselovi. Viz Jilemnický, *Kraj slavný kamenem* (pozn. 1), s. 132. Jan Kyselo ale v článku o *Krakonoši* svou roli v této věci nezmiňuje oproti jeho dřívějšímu článku o *Muži práce*. Kyselo, *Krakonoš* (pozn. 215).

²²⁶ Konkrétní pasáž Tilleho pohádky, kterou se Šaloun inspiroval: „[...] a tu zahlédli najednou hrozný černý vous, rozčuchané vlasy obrovské hlavy, která se zdvihla od skal až k oblakům, dvě ohnivě oči zazářily jako velká světlá kola v mracích, a jako by je nabrala obrovská ruka dlouhými prsty i se sněhem a kamením a zdvihla do výšky, a tak se jim zdálo, že letí vzduchem plným tříště a sněhového prachu a že se blíží strašně hubě s bílými velkými zuby, která se směje, až se kolem země otřásá“. Tille, *Rýbrcoule* (pozn. 216), s. 62.

mohutného *Krakonoše* a drobných dětí, které dle Wittliche vyznívají komicky, mu nabídl již Tilleho pohádka. Zobrazením *Krakonoše* jako obrovskou ale člověku se podobající bytostí se Šaloun neodlišuje od svých dobových zobrazení.²²⁷ Za tímto formálním hmotným vztahem třech figur se vyjevuje i symbolický obsah, v němž je člověk postaven do „protikladu k vyšší, nadosobní osudové síle“.²²⁸ Jak již podotkla Marie Procházková, Šaloun se také snažil *Krakonošovou* ohromnou postavou „zrušit hranici mezi drobnou a monumentální plastikou“.²²⁹ Dle ní se groteskně vyznívající plastiky, kam řadí i Šalounovo ztvárnění *Krakonoše*, nevytvářely v monumentálním měřítku.

Do období mezi lety 1903–1908 spadá i příběh hořického *Muže práce*, jemuž se budu věnovat v následující kapitole. Ve stejném čase, kdy Šaloun přijel do Hořic vyhledat pro *Krakonoše* místo ve Smetanových sadech, přislíbil, že pro Hořice také navrhne pomník Jana Husa, o jehož zbudování se zde snažili již od devadesátých let předchozího století.²³⁰ Návrh na pomník vznikl v roce 1911, tedy po dokončení prací na definitivní podobě pražského pomníku.²³¹ Tvoří ho stupňovitý sokl s dominantou postavy Jana Husa představující hlavní vertikálu pomníku.²³² Je zde spíše „mágem hloubajícím o přírodě a záhadě lidského bytí“²³³ než kazatelem a významnou osobností českých dějin. Podle Wittliche se zde svou podobou blíží k Rodinovu Balzakovu pomníku.²³⁴ Doplnují ho dvě postranní skupiny postav vytvářející svým pojetím dva odlišné póly – dobro a zlo.

Přírodní téma se stalo i ústředním motivem díla, k němuž se vztahuje i hlavní nápis vyvedený na platformě pod Husem: „Otevřel skálu i tekly vody a odcházely přes vyprahlá místa jako řeky“. Od Husovy postavy vede lineárně znázorněný proud pramene, který vede do bazénku pod ním. Pomník do konce minulého století rámovaly z obou stran košaté vrby dotvářející vyznění pomníku

²²⁷ Např. ilustrace Adolfa Kašpara pro *Babičku* Boženy Němcové (1903) nebo Rudolfa Adámka pro *Krakonoše* Ludmily Grossmannové-Brodské (1905). Eva Koudelková, *Krakonoš v literatuře. Kapitoly k literárnímu ztvárnění látky o Krakonošovi*, Liberec 2006, s. 151, barevná obrazová příloha nepag. Ikonografii *Krakonoše* a odrazu této pohádkové postavy ve výtvarném umění se doposud nikdo podrobně nevěnoval. Výrazným počinem na poli bádání o *Krakonoši* je výše citovaná publikace Evy Koudelkové zaměřující se na českou, německou i polskou literaturu. Zároveň obsahuje řadu doprovodných obrázků z oblasti knižní tvorby.

²²⁸ Wittlich, *Česká secese* (pozn. 13), s. 189.

²²⁹ Procházková (pozn. 3), s. 93.

²³⁰ Celý proces vzniku pomníku detailně popsal Jan Kyselo v brožuře vydané k odhalení Husova pomníku v Hořicích v roce 1914: *L. Šalouna Husův pomník* (pozn. 211).

²³¹ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 17), s. 231.

²³² Ladislav Šaloun, pomník Jana Husa, 1911–1914, pískovec, Hořice.

²³³ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 232.

²³⁴ Wittlich, *Sochařství* (pozn. 57), s. 52.

[23]. Byl slavnostně odhalen 5. července 1914, v předvečer odhalení se Šalounovi dostalo od Hořic velkého ocenění – byl jmenován jejich čestným občanem [24]. Odhalení pomníku také doprovázela Šalounova výstava, jež se konala v prostorách školy Na Daliborce.²³⁵

Řadu svých komorních děl a návrhů daroval Ladislav Šaloun několika hořickým institucím i Janu Kyselovi. Velká část z nich se dnes nachází ve sbírce Galerie plastik fungující pod Městským muzeem v Hořicích. Po otevření Umělecké síně ve škole Na Habru v roce 1903 její zakladatelé vybídli své podporovatele v místním tisku o poskytnutí daru pro vzniklou výstavní síň. Ladislav Šaloun jí daroval sádrový odlitek návrhu pomníku Karla Jaromíra Erbena (1900).²³⁶ V roce 1905 věnoval Archeologickému muzejnímu spolku sádrový odlitek *Muže práce* (1900) a *Rytíře*²³⁷, při založení daroval Galerii plastik svého *Štítonoše* (1908).²³⁸ Celkem početný soubor Šalounových děl získal Jan Kyselo. Jeho součástí se stal *Čert a Káča* (1917), bronzová podobizna *Svatopluka Čecha*, mramorová *Vina* a *Touha* a další.²³⁹ *Písmák* (1914) byl reprodukován do kamene pro Šalounovu hořickou výstavu, po skončení jej získala do sbírek Galerie plastik.²⁴⁰ Po první světové válce a Kyselově smrti v roce 1923, v němž ztratil blízkého přítele a spojence, Šaloun nebyl s Hořicemi v blízkém kontaktu jako dříve, ale udržoval s nimi přátelské vztahy.²⁴¹

²³⁵ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), 216–218 – Výstava Šalounova, *Hořický obzor* XIV, 1914, č. 28, 11. července, s. 5–6.

²³⁶ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 34.

²³⁷ ANG, fond Ladislav Šaloun, Korespondence přijatá – korporace, inv. č. 126, karton 2, dopis Archeologického a musejního spolku Ladislavu Šalounovi ze dne 10. 11. 1905.

²³⁸ Cermanová, *Galerie* (pozn. 2), s. 7.

²³⁹ Weinzettl, *Seznam a odhad* (pozn. 143).

²⁴⁰ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 256.

²⁴¹ Z tohoto období nepochází žádná Šalounova veřejná realizace v Hořicích.

5 MUŽ PRÁCE

V roce 1900 vytvořil Ladislav Šaloun množství děl, mezi nimi i plastiku *Muže práce*. Do současnosti se dochovaly tři její odlitky.²⁴² Z roku 1900 pochází patinovaný sádrový odlitek, který vlastní Galerie plastik v Hořicích, v centru města se nachází odlitek plastiky z bronzu z roku 1908, další sádrový odlitek většího rozměru vlastní Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie v Kladně.

5.1 VZNIK V KONTEXTU SOCHAŘSTVÍ S NÁMĚTEM PRÁCE NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

Plastika *Muže práce* zachycuje postavu postaršího ale statného dělníka během fyzické aktivity – nesení kamenného břemene [25].²⁴³ Tento moment se stal ústředním tématem díla. Je možné, že Šaloun pracoval podle živého modelu, mohl tak v soše přesněji zachytit, jak lidské tělo reaguje na takovou zátěž.²⁴⁴ Figura *Muže práce* natočená mírně doprava stojí pevně bosými chodidly na nízkém soklu obdélníkového tvaru. Její pohyb naznačují rozkročené a pod tíhou kamene mírně pokrčené nohy, ze stejného důvodu se jí hrud' zaklání dozadu. Napjatýma rukama drží objemný kámen, který jako kdyby se snažila někam přenést. I v obličeji s přivřenýma očima a výrazným knírem se jí zračí námaha, kterou tělo vynakládá na jeho udržení.

Mužův skromný dělnický oděv, kalhoty s halenou, doplňuje klobouk, jenž mu zakrývá většinu vlasů. V podobě sochy je kladen důraz na celkové naturalistické ztvárnění, jež se vyznačuje modelací zaměřenou na detail podporující zdání živosti či dokonce fotografické vizuality patrnou zejména v naběhlých žilách dělníkovy

²⁴² Ve sbírce Moravské galerie v Brně se nachází nedatovaná bronzová plastika *Muž práce* od Ladislava Šalouna. I přes to, že s hořickým a kladenským odlitkem sdílí stejný název, pravděpodobně s nimi nesouvisí. Jejím námětem je také pracující člověk, který ale nenese břemeno. Místo toho plastika zachycuje postavu stojící na platformě připomínající skalisko, jež drží v pravé ruce náradí podobné krumpáči. Tvary figury jsou pouze naznačené, mohlo by tedy jít o skicu, která byla později převedena do bronzu. Blízkost k hořickému a kladenskému *Muži práce* a jiným dílům se mi nepodařilo zjistit. Viz On-line sbírky Moravské galerie, https://sbirky.moravskagalerie.cz/dielo/CZE:MG.E_786, vyhledáno 13. 1. 2020. Za konzultaci děkuji Mgr. Petru Tomáškoví, Ph.D.

²⁴³ Při popisu plastiky vycházím z podoby sádrového odlitku z Galerie plastik. Jde pravděpodobně o dílo, které má nejbližší k hliněnému originálu.

²⁴⁴ Procházková ke vzniku této plastiky napsala, „že Šaloun pozval dělníka, jenž ho upoutal svou prací na Vinohradské třídě, do svého ateliéru jako model. Muž přišel i s balvanem“. Procházková (pozn. 3), s. 30. V článku *O sochařství Šaloun* popsal kromě vlastní definice sochařství i technické stránky svého oboru a stručně dějiny plastiky. Mimo jiné uvedl postup vzniku sochařského díla a zmínil se o tom, že sochař „sochu hněte (modeluje) z paměti, dle náčrtku, nejčastěji však podle živého modelu – podle přírody“. Ladislav Šaloun, *O sochařství, Dílo XVII, 1923–1924*, č. 9–10, s. 56.

ruky nebo v jeho vráscité tváři [26, 27]. Objevuje se též v nařasení látky jeho haleny, kalhot anebo v záhybech vyhrnutých rukávů [28].²⁴⁵ Z celkového pohledu vytvářejí všechny modelované části plastiky jasné a zřetelné kontury, ale přiblížení nabízí o něco hrubší a nehladkou modelaci. Nízký sokl, na kterém socha stojí, svým povrchem pravděpodobně imituje přirozené prostředí zvrásněné půdy, kam by mohla být dělníkova postava zasazena. Detailní pohled ale také ukazuje prudce přerývané brázdy surové sochařské hmoty, ve kterých jsou dokonce znatelné i otisky po sochařských nástrojích [29].

Šaloun v *Muži práce* nezobrazil dělníka v rámci scény s větším počtem pracujících postav, ale zaměřil se na jednu konkrétní figuru. Zajímala ho jako i v jiných případech především postava zachycená během pohybu, jak vykonává těžkou práci.²⁴⁶ Zřetel nekladl pouze na tělesné projevy viditelné jak v detailu nebo v celkovém postavení, ale i na zřasený povrch jeho oděvu pokrývající velkou část

²⁴⁵ Pojem naturalismus nebo častěji adjektivum naturalistický je na českém uměleckohistorickém poli hojně využívaný, i když doposud nedošlo k jeho kritické reflexi či vzniku studií na toto téma. Recentně se ho dotkla ve vztahu k malířství Anna Habánová, *Mezi krásou a pravdou. Staré realismy v českém výtvarném umění*, in: Ivo Habán (ed.), *Nové realismy. Moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918-1945*, Liberec 2019, s. 418–419. V českém dějepise umění se k naturalismu konce 19. století asi nejkomplexněji vyjádřil Petr Wittlich v syntéze o českém secesním sochařství, jehož přístup užívám i v této bakalářské práci. Vnímá ho jako umělecký směr, který „zdůrazňoval sílu osobní vizuální zkušenosti“. Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 55. Dle něj se naturalismus ve svém původním pojetí, to znamená v pracích Émila Zoly a v impresionismu, v českém sochařství přelomu 19. a 20. století až na několik výjimek neuplatnil. Píše spíše o „středoevropsky přibarveného naturalismu“ projevujícím se důrazem na popisnost, kterou se ale snaží později „překonávat“. Nejdříve zmiňuje tento proud ve spojitosti s lidopisným žánrem (Stanislav Sucharda, František Hošek), v jehož rámci se dále rozvíjí k psychologicky zaměřeným nebo pohádkovým tématům, poté tzv. pracovní žánr (Ladislav Šaloun, Sucharda). *Ibidem*, s. 64, 62, 60. Naturalismus v původním pojetí vidí až u mladší generace ve spojitosti s impresionismem (Josef Mařatka). *Ibidem*, s. 62. Wittlich ve svých textech pracuje vedle naturalismu i s pojmem realismus, jejich vymezení není vždy jasné. Naturalismus pravděpodobně vnímá jako rozšíření realismu, když například používá termín „*naturalistický realismus*“ při pojmenování dobového proudu, který jindy označuje jako naturalismus. *Ibidem*, s. 285. Marie Procházková rozvinula tuto myšlenku ještě dále, když ve své rigorózní práci naturalismus popisuje jako „*vystupňovaný realismus, který zdůrazňuje jedinečný detail (ten z komplexu vjemu vystupuje)*“, realismus ale „*detaily spíše typizuje a nevyhraňuje*“. Procházková (pozn. 3), s. 174 (pozn. 31). Z širšího pohledu jde o vcelku komplikovaný pojem s množstvím významů, naturalismus se jako odborný termín vyskytuje v celé šíři oborů. V dějinách umění je vázán zejména k části malířství 19. století, které se vyznačuje nezkráslým záznamem viděné reality, jež má často blízko k estetice fotografie. Boris Röhl uvedl, že v západních dějinách umění se pod naturalismus řadí malířství a grafika poslední čtvrtiny 19. století. Boris Röhl, *World history of realism in visual arts 1830–1990. Naturalism, socialist realism, social realism, magic realism, new realism and documentary photography*, Hildesheim 2013, s. 667. Gerald Needham naopak píše, že i přes určitou snahu historiků a historiček umění, se v rámci 20. století nedospělo k vyjasnění definice naturalismu v umění a jeho odlišení od realismu. Gerald Needham, heslo Naturalism, in: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art 22*, New York 1996, s. 688. Odlišně k tomu přistoupila Ségolène Le Men, která naturalismus definovala jako „*široký proud západního umění*“, který vrcholil na konci 19. století. Podle ní se projevil vedle malířství a grafiky i v sochařství a fotografii. Ségolène Le Men, „Když už tu je naturalismus...“, in: Marie Mžýková (ed.), *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie I*, Praha 2000, s. 297, 306–307.

²⁴⁶ Wittlich, Ladislav Šaloun (pozn. 48), s. 29.

dělníkova těla. Naturalistické ztvárnění mu umožnilo zviditelnit charakteristické individuální rysy zobrazené postavy, jenž v obličejí směřují až k portrétnímu ztvárnění. I přesto hrubší modelace nedovolila zajít do jemnějších detailů dělníkovy tváře. Zároveň důležitou částí plastiky je její oděv a bosé nohy, které ji jako atributy jasně zařazují ke konkrétní společenské třídě či profesi. Šaloun nezpodobnil *Muže práce* ani jako hrdinu práce, ale ani jako její oběť. Věcné pojetí s naturalistickými detaily by příliš nekorespondovalo s konvenčním vnímáním postavy hrdiny, jenž se naopak objevuje v tvorbě Constantina Meuniera (1831–1905), který tíhnul k antickým vzorům. Statná postava dělníka vykonávající svou každodenní práci nepřipomíná ani zhroucené figury v díle Františka Hergesela ml. (1857-1929) a Antonína Procházky (1863-1866) *Hákování v Krkonoších* (1891) nebo doslova oběti práce, mrtvé figury dělníků z reliéfu *Le Vittime del Lavoro (Oběti práce, 1833)* Vincenza Vely (1820–1891)²⁴⁷ či Meunierova sousoší *Le Grisou (Třaskavé větry, 1899)*.²⁴⁸

O zdroji námětu *Muže práce* se lze dočíst v článku Jana Kysela, nastínil v něm genezi plastiky v poutavém líčení. Dle něj ji vytvořil Šaloun na základně silného vizuálního zážitku, kdy potkal v Praze na Vinohradech skupinu dělníků opravujících dlážděnou cestu. Nejvíce ho z této scény upoutala postava „*muže kameny nosícího*“²⁴⁹, kterého nakonec zvětšil v hlíně. Kyselo ve svém textu dále vyzdvihuje Šalounův zájem o lidi z okraje společnosti, jenž vysvětluje tak, že „*oko umělcovo spatřuje krásu i tam, kde většině lidí uniká*“.²⁵⁰ I přes to, že z článku vyplývá, že socha *Muže práce* je zachycením Šalounova (ne)obyčejného zážitku, je potřeba se blíže podívat na kontext, ve kterém vznikala. Šaloun vytvořil před rokem 1900 několik děl s pracovní tematikou, jeho předchůdci i současníci se také vyjadřovali k tomuto dobovému trendu.

Sochařská díla reflektující život lidí z nižší třídy a pracujících jako dělníci v továrnách, ve stavebnictví nebo jako rolníci vznikala v rámci českých zemí až ke konci 19. století.²⁵¹ Na přelomu 19. a 20. století se neobjevuje tak široký zájem

²⁴⁷ Viz Horst Waldemar Janson, *Nineteenth-century sculpture*, London 1985, s. 220–221.

²⁴⁸ Překlad viz George Treu, Constantin Meunier, *Volné směry VIII*, 1904, č. 1, s. 89.

²⁴⁹ Kyselo, *Muž práce* (pozn. 7), s. 19.

²⁵⁰ Ibidem. V českém sochařství se dláždící dělníci stali také námětem sochy od Bohumila Kafky – *Dláždíči* (1905). Petr Wittlich, *Bohumil Kafka (1878–1942). Příběh sochaře*, Praha 2014, s. 60.

²⁵¹ Oblast sochařství s pracovní tematikou z konce 19. a počátku 20. století nebyla ještě podrobně zpracována. Stručný přehled podala Masaryková (pozn. 12). Kapitola *Sochaři a proletáři* Ivany Jonákové z publikace *Na okraji davu. Umění a sociální otázky v 19. století* pojednává o této problematice. Jde o její stručnější shrnutí, i když je to zcela výjimečný a doposud ojedinělý text. Jonáková (pozn. 20).

o sochařské zpracování a prezentování témat spojených s pracující třídou jako v období po roce 1918, který podnítily „*demokratické a do jisté míry idealizované vize 20. let o spojení všech pracujících vrstev pro blaho a růst mladé republiky*“.²⁵² Zpodobování jedinců z okraje společnosti před jeho rozvojem v sochařství „předstihlo“ malířství, k reprezentantům těchto snah patřili zejména malíři se zahraniční zkušeností.²⁵³ Dlouhou dobu ale byly tyto umělecké tendence v českých zemích překrývány hlavním zájmem kultury i společnosti – emancipací českého národa. Nezájem přicházel i ze strany objednavatelů či nakupujících, kteří odmítali pohled na bídnou situaci lidí z periferie společnosti.²⁵⁴

Anna Masaryková zasadila rozvoj této tendence do obecnější reflexe současnosti v sochařství, a to zejména v jeho žánrové poloze.²⁵⁵ Kromě sociálně-pracovního žánru pojmenovala žánr národopisný, „maloměstský“ dětský a „žertovný“. Žánrová díla s oblibou reprodukovala obrázková periodika, jakým byl například *Světazor*. K autorům tvořícím v tomto duchu v osmdesátých a devadesátých letech 19. století patřila velká část studentů z atelieru Josefa Václava Myslbeka na Uměleckoprůmyslové škole i na Akademii výtvarného umění.²⁵⁶ V jejich tvorbě ale Masaryková viděla určité rozdíly, podle ní vedla „*od dokumentárního realismu generace nejstarší k malebně poetickému vyjadřování sochařů mladších z rozlomu století*“.²⁵⁷

Impulzem pro oblast pracovních námětů v sochařství přelomu 19. a 20. století byla tvorba belgického sochaře a malíře Constantina Meuniera (1831–1905), který se většinu své umělecké kariéry zabýval dělnickou tematikou, jeho sochařským programem bylo „*hrdinství práce, její hrdost a patos*“.²⁵⁸ Přímý

²⁵² Renata Skřebská, *Dělník je smrtelný, práce je živá* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2020, s. 4. Sochařstvím s námětem práce zejména se zájmem o architektonickou plastiku z období po roce 1918 se zabývala Renata Skřebská v několika příspěvcích a publikacích: Renata Skřebská, Architektonická plastika a atributy práce, dopravy, obchodu a peněžnictví, in: Axel Föl – Lenka Popelová (edd.), *Industriál a umění*. Praha 2015, s. 17–30. – Idem, *Oslava všedního dne* (pozn. 93). – Idem, *Dělník je smrtelný* (pozn. 252).

²⁵³ Na postupnou „emancipaci“ sociální či dělnické tematiky v umění zejména v malířství a grafice se zaměřil Roman Prahel, Okraj davu a jeho umělecká vizualizace, in: Roman Prahel (ed.), *Na okraji davu. Umění a sociální otázky v 19. století*, Plzeň 2014, s. 7–41.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 12–14.

²⁵⁵ Žánrem se v tomto případě nejspíš myslí „*typické výjevy z každodenního života*“ člověka. Heslo žánr, in: Oldřich Jakub Blažíček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 2013, s. 469.

²⁵⁶ Podle Masarykové Myslbek svým studentům dokonce zadával náměty ze všedního dne. Masaryková (pozn. 12), s. 28.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Janson (pozn. 247), s. 229. Dále k Meunierovi: George Treu, *Constantin Meunier*, Dresden 1898. – Idem, Constantin Meunier (pozn. 248), s. 85–110. Z recentní literatury: Francisca Vandepitte,

dopad jeho tvorby lze vysledovat až od počátku 20. století, a to zejména v architektonické skulptuře a plastice.²⁵⁹ Meunierově tvorbě věnovalo české kulturní prostředí stejně jako to evropské velkou pozornost. Asi nejmohutněji se projevil zájem o jeho tvorbu v roce 1906, kdy uvedla Krasoumná jednota Meunierovu posmrtnou výstavu, jež se v téměř identickém provedení konala o něco dříve v tomtéž roce ve Vídni.²⁶⁰ I přes to, že se většina badatelů shoduje na „vlivu“ Meunierova díla datovaném až na počátek 20. století, je možné, že došlo i k dřívějším kontaktům českých tvůrců s dílem belgického umělce. V roce 1897 byl vystaven soubor jeho děl při Mezinárodní umělecké výstavě v Drážďanech²⁶¹, o rok později se účastnil první výstavy Vídeňské secese.²⁶² Z dojmů z Meunierovy drážďanské výstavy i dřívější návštěvy jeho výstavy v Bruselu vycházel ve svém komentáři Karel Boromejský Mádl, jenž pozitivně nebo dokonce nadšeně přijal Meunierovu tvorbu.²⁶³ Na evropské umělecké scéně druhé poloviny 19. století působilo mnoho dalších sochařů zabývajících se pracovní tematikou, jejich vliv na českou výtvarnou scénu ale není dosud zhodnocen.²⁶⁴

K prvním autorům²⁶⁵ volné plastiky s námětem práce v českých zemích patří Ludvík Wurzel (1865–1913), jenž byl známý pro své zaměření na žánrové

Constantin Meunier 1931–1905 (kat. výst.), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 2014.

²⁵⁹ Skřebská, *Dělník je smrtelný* (pozn. 252), s. 10.

²⁶⁰ V českých zemích se objevily jeho díla na třech výročních výstavách Krasoumné jednoty mezi lety 1900–1903, od roku 1901 prezentovalo Meunierovy práce periodikum *Rudé květy*. V roce 1904 publikovaly *Volné směry* zkrácenou stať Georga Treue o Meunierovi. Jonáková (pozn. 20), s. 73, 79 (pozn. 13). Detailní analýzu Meunierovy posmrtné výstavy konané v roce 1906 v Rudolfinu provedla Jana Cermanová, *Pražské sochařské výstavy 1898–1916. Příspěvek k problematice galerijní prezentace sochy* (disertační práce), Ústav hospodářských a sociálních dějin FFUK, Praha 2013, s. 70–81.

²⁶¹ *Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897*, Dresden-Blasewitz 1897, s. 86–89, dostupné zde: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/89533/13>.

²⁶² *Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Wien 1898, s. 44, dostupný zde: https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/image/1413467527280/15/LOG_0005/.

²⁶³ Karel Boromejský Mádl, Constantin Meunier, *Česká revue* I, 1897–1898, č. 1–6, s. 29–34. Článek se nachází i ve výboru Mádlových stať: Idem, *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, s. 121–132.

²⁶⁴ Italské hnutí verismu přineslo několik naturalisticky pojatých děl zachycujících život dělníků. Jedním z prvních byl *Proximus Tuus* (*Soused*, 1880–1881) Achilla d’Orsiho zobrazující zbídačeného rolníka usednutého na kusu půdy. Následoval ho Vincenzo Vela (1820–1891) s jeho již zmíněným reliéfem *Oběti práce* (1883). Janson (pozn. 247), s. 219–222. Na konci 19. století pracovalo několik sochařů na ambiciózním plánu na zbudování pomníku práce. Již v osmdesátých letech o něm přemýšlel Constantin Meunier, nepodařilo se mu ho ale za svého života dokončit, k odhalení došlo až v roce 1930 v Bruselu. Jako další se pomníkem práce zabýval Jules Dalou (1838–1902), Augustine Rodin, Henri Bouchard (1875–1960) nebo Wilhelm Lehmbruck (1881–1919). Jonáková (pozn. 20), s. 77.

²⁶⁵ Masaryková dále z autorů žánrových děl zmiňuje dnes již zapomenutého sochaře Václava Kafku (1850–1889), jenž se po roce 1877 natrvalo usadil v Rusku, ale zůstal v kontaktu s českým prostředím. Často zasílal do *Zlaté Prahy* nebo *Světзору* fotografie svých děl k reprodukování. Ze

sochy. Od něj pochází plastika *Cibulář* (1900) zobrazující s popisným realismem prodejce z městského trhu nabízejícího cibule nebo plastiky *Skalník* či *Kovář*.²⁶⁶ Věhlas si ale podle Tomana získal zejména „svými hbitě modelovanými genrovými soškami“, v nichž zachytil vedle dalších „figurek“ městského prostředí i „štěrkaře při práci.“²⁶⁷ Jako zlomové dílo pro zobrazení práce považuje Ivana Jonáková již výše zmíněné sousoší *Hákování v Krkonoších* či *Chléb náš vezdejší* (1891) autorů Hergesela a Procházky²⁶⁸ prezentované na Národopisné výstavě a zobrazující scénu z horského kraje, která dokumentuje těžkou práci tamních lidí a staví se svým ztvárněním až k hranici sociální kritiky.²⁶⁹ Fyzickým protějškem se zde stalo sousoší rovněž tvořené horizontální kompozicí *Orání nákolesníkem v Prácheňsku* (1900) Čenka Vosmíka (1860–1940).²⁷⁰

V roce 1900 obeslal Josef Mařatka (1874–1937), Myslbekův student na Uměleckoprůmyslové škole i na Akademii výtvarných umění, výroční výstavu Krasoumné jednoty sousoším v horizontální kompozici *Ledaři* (1900), za které získal Hlávkovo stipendium, díky němuž se ještě téhož roku dostal na pobyt do Paříže. Na plastice pracoval podle živého modelu, zaměřil se v ní na naturalistické ztvárnění a zaujal ho také pohyb dvou ztvárňovaných postav mužů táhnoucích ledovou kru. Wittlich je dokonce spojil s impresionismem, „neměli skutečně žádný čitelný ideový podtext“ obdobně jako Mařatkovy žánrové figurky, které vytvořil odporováním lidí z ulic Paříže z počátku svého pobytu.²⁷¹ Toto Mařatkovo dílo spojil ve svém komentáři Boromejský Mádl s Meunierovým vzorem: „C. Meunier ukázal v plastice, že havíř a uhlokop v mozolné námaze jsou důstojným východiskem uměleckého tvoření, [...] a Josef Mařatka jde po těžce cestě“.²⁷² S jiným úhlem pohledu přišel česko-německý sochař a jeden z mladší generace

soch s pracovním námětem lze jmenovat *Hutníka*, *Práci* nebo *Malého rybáře*. Masaryková (pozn. 12), s. 28. – Heslo Václav Kafka, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců V*, Ostrava 1993, s. 451.

²⁶⁶ Baborovská, *Otázky moderní orientace* (pozn. 31), s. 31.

²⁶⁷ Heslo Ludvík Wurzel, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců XIV*, Ostrava 1993, s. 712.

²⁶⁸ V roce 1888 Světozor otiskl další Procházkovou žánrovou plastiku *Pražský metař*, kterou téhož roku vystavil na výroční výstavě Krasoumné jednoty. *Světozor XXII*, 1888, č. 26, s. 416.

²⁶⁹ Jonáková (pozn. 20), s. 69. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 80. Podrobněji se Národopisnou výstavou československou včetně sochařských exponátů zabývá ve své práci: Veronika Mědílková, *Umění a architektura Národopisné výstavy 1895* (magisterská diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2012, s. 79–95.

²⁷⁰ *Ibidem*, s. 90–93.

²⁷¹ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 62, 285.

²⁷² Karel Boromejský Mádl, *Naše vyobrazení*, *Zlatá Praha XVII*, 1900, č. 24, s. 288, cit. podle: Tomešová (pozn. 22), s. 57.

Myslbekových žáků Karel Wilfert ml. (1879–1932) v sousoší *Deputace stávkářů* (1900), kde se oproti dřívějším pracím staví dělníci proti svému osudu a snaží se vydobýt si lepší podmínky. V roce 1900 ho vystavil na školní výstavě akademie a získal za něj první státní cenu, o rok později jím společně se sádrovou skicou *Vřídlo* obeslal výroční výstavu Krasoumné jednoty, kde se nacházel v blízkosti Meunierových děl.²⁷³ Anonymní komentátor *Zlaté Prahy* nazíral Wilfertovo dílo v souvislosti s Meunierovým a podotkl, že Meunier má „již čtenou družinu následovatelů“, k nimž zařadil i Wilferta.²⁷⁴

Jeden z nejvýznamnějších českých sochařů první poloviny 20. století Jan Štursa začal studovat u Myslbeka na akademii v roce 1899. O rok dříve absolvoval hořickou sochařskou a kamenickou školu s plastikou *Truhlář* (1898) představující nahou mužskou postavu hoblující na soklu kus dřeva, jež byla „asi chápána jako něco moderního, odlišujícího se programově od obvyklého školního klasicismu“²⁷⁵, čímž se připojil k obecnější tendenci devadesátých let. Obdobně laděná díla, kterým se v budoucnu již příliš nevěnoval stejně jako většina zde jmenovaných umělců, byla inspirovaná jeho pozorováním v cihelně v Novém Městě na Moravě, Štursově rodném městě, během prázdnin roku 1900. Kromě řady kreseb vytvořil i plastiku *Cihláře* (1900), kuriózní reliéf *Cihláři* (1900) nebo později nahou figuru *Muže s lopatou* (1900) či *Hrabačku* (1901).²⁷⁶ V neobvykle velkém množství děl ztvárnil sochař Franta Úprka (1868–1929) pracující postavy z polí nebo hospodářství. Úprkovu tvorbu charakterizovala Monika Eretová jako „psycho-sociální exkurz do prostředí Slovácka“²⁷⁷, kam se narodil a kde dlouhou dobu i žil, než se v polovině osmdesátých let odstěhoval do Prahy. Úprkova díla s pracovními náměty se řadí k pracím, ve kterých se snažil „dokumentovat mizející svět slováckého folkloru“ a Slovácko obecně, ale zároveň se v nich dotkl i tehdejších aktuálních témat.²⁷⁸ Z přelomu 19. a 20. století bych jmenoval plastiku *Vazače* (1898), *Aj v potu tváře* (1902), *Orání* (1903) nebo *Přadlenu* (1913).²⁷⁹

²⁷³ Baborovská, *Otázky moderní orientace* (pozn. 31), s. 35–36.

²⁷⁴ *Zlatá Praha* XVII., 1900, č. 44, s. 528, cit. podle: Baborovská, *Otázky moderní orientace* (pozn. 31), s. 35.

²⁷⁵ Petr Wittlich, *Jan Štursa*, Praha 2008, s. 19.

²⁷⁶ *Ibidem*, s. 26. – Baborovská, *Otázky moderní orientace* (pozn. 31), s. 37.

²⁷⁷ Monika Eretová, *Sochař Franta Úprka a jeho sepulkrální tvorba* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2013, s. 20.

²⁷⁸ *Ibidem*

²⁷⁹ Soupis sochařského díla Franty Úprky viz Jaroslav Kačer, *Franta Úprka* (pozn. 210), s. 92–206.

I přes výše nastíněné vzednutí vlny sochařských děl s pracovní tematikou kolem roku 1900, kterou mohlo či pravděpodobně podnítilo dílo Constantina Meuniera, lze nalézt přímou odezvu k jeho dílům pouze v několika případech.²⁸⁰ Spíše v obecnějším sociálním motivu plastiky *Žízeň* (1905) Vladimíra Astla se odráží Meunierovo dílo *Pijící Muž* (1890). Úprkova Studie starého koně odpovídá podobnému řešení Meunierova *Starého důlního koně* (1890).²⁸¹ Do této kategorie by náležely i některé Šalounovy sochy.

Ke konci 19. i na počátku 20. století se objevovala reflexe modernizace společnosti ve spojitosti s průmyslovou revolucí a rozvojem kapitalismu i v sochařské výzdobě novostaveb zejména bankovních domů nebo pojišťoven.²⁸² Častými se staly různé personifikace a alegorie zpřítomňující „novou mytologii“, která odpovídala obecnějšímu „přeskupování hierarchie hodnot uprostřed rychle se měnícího celku světa“.²⁸³ Kromě personifikací Půdy, Zemědělství, Obchodu, Blahobytu, Spořivosti se objevovaly i personifikace Práce nebo Průmyslu, obvykle zpodobovaných ženskou či mužskou figurou s atributem, jež se někdy vázala na předobraz antického božstva.²⁸⁴ Ztvárnění dělníka či řemeslníka nebylo častým jevem²⁸⁵, postava „svalnatého kováře v kožené zástěře s kladivem“²⁸⁶ jako personifikace Práce od Antonína Poppa (1850–1915) z výzdoby atiky Hypoteční banky v Praze (1887–1894) spíše ještě upomíná k antickému bohu ohně a kovářství Vulkánovi.

O něco později Popp vyzdobil společně s Bohuslavem Schnirchem hlavní průčelí Uměleckoprůmyslového muzea (1896–1898) reliéfy zobrazující už v celkem realistickém pojetí povětšinou mužské pracující figury, jež odkazují k různým řemeslům.²⁸⁷ Gustav Zoula (1871–1915) ztvárnil v sérii reliéfů zdobících kandelábry svítidel mostu Františka I. (1899–1901), dnes mostu Legií, „říčná řemesla“.²⁸⁸ Ta představují zamyšlené stojící mužské postavy, z nichž každá má

²⁸⁰ Dochovaly se ale výpovědi několika sochařů, z nichž vyplývá jejich velké zaujetí Meunierovou tvorbou. Například Vilím Amort ve svém deníku nadšeně píše o svém zážitku z Meunierovy pražské výstavy v roce 1906. Viz Martin Krummholz, Kalvárie života a díla Vilíma Amorta, *Umění LII*, 2004, č. 4, s. 379 (pozn. 26).

²⁸¹ Jonáková (pozn. 20), s. 76.

²⁸² Skřebská, *Oslava všedního dne* (pozn. 93), s. 14.

²⁸³ Prah – Šámal (pozn. 3), s. 205.

²⁸⁴ Srov. Prah – Šámal (pozn. 3). – Skřebská, *Oslava všedního dne* (pozn. 93).

²⁸⁵ K takovému závěru dospěla i Tereza Tomešová (pozn. 22), s. 82.

²⁸⁶ Jonáková (pozn. 20), s. 77.

²⁸⁷ Prah – Šámal (pozn. 3), s. 50–51.

²⁸⁸ Heslo Gustav Zoula, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců XIV*, Ostrava 1993, s. 738.

atribut konkrétní profese. V letech 1906 až 1908 si nechala Pražská železářská společnost vybudovat reprezentativní palác, průčelí ve druhém podlaží doplnily dva kovové reliéfy Hanse Dietricha (1868–1936)²⁸⁹ zpodobňující hornictví a hutnictví. Oba reliéfy zobrazují dva dělníky při práci, jde o zcela neobvyklý případ, kdy se ve veřejném prostoru objevily naturalisticky vyznívající reprezentace dělnických profesí.

Do roku 1900 vytvořil Ladislav Šaloun čtyři plastiky v rámci tzv. pracovního žánru. O *Kováři* (1897–1898) a *Muži hoblující kmen stromu* (1898), jejichž podoba je neznámá, podává informace zejména Marie Procházková.²⁹⁰ Společně s *Hutníkem – Ve chvíli oddechu* (1898) je přiřazuje k soudobým dílům Procházky, Úprky a Wurzla, jež „nepřekračují většinou meze působivosti drobné novely, která si neklade za cíl tlumočit sociální naléhavost. Ta bývá – pokud je vůbec někdy záměrem – potlačena již v zárodku hladkou modeléřskou rutinou. Autoři modelují dílka žánrová, souznící někdy se salonní sentimentalitou figurek jiných tematických oblastí“.²⁹¹ Tyto Šalounovy plastiky podle ní nepřekračují suchou popisnost a neodpoutávají se od zobrazení konkrétního řemesla. Nezajímají se ani o psychologickou účinnost nebo sociální kritiku.

V plastice *Hutníka – Ve chvíli oddechu* (1898), o níž je již více zpráv, Šaloun zachytil dělníka z prostředí průmyslové hutě během odpočinku. Zobrazil ho jako holohlavou mužskou postavu do půli těla odhalenou, sedící na stupňovitém soklu s pracovním nástrojem v ruce [30, 31]. K plastice přistoupil s naturalismem, se kterým tvaroval jednotlivé drobnosti, jako jsou vystouplé žíly na ruce či drapérie oděvu. Sochou se prezentoval na první výstavě SVU Mánes v roce 1898.²⁹²

²⁸⁹ Jde o ne příliš známé jméno v rámci českého dějepisu umění, které se objevuje na stránkách Tomanova slovníku v jeho počeštělé verzi jako Hanuš Dietrich. Viz Heslo Hanuš Dietrich, in: Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Ostrava 1993, s. 159. Narodil se v Suchdole nad Odrou na Moravě a vystudoval vídeňskou akademii. Ve Vídni také působil a vystavoval v tamním Domě umělců. Aleš Filip, *Dům umělců v souřadnicích umělecké výměny mezi Vídni a zeměmi Koruny české*, in: Aleš Filip – Roman Musil (edd.), *Epocha salonů. České salonní umění a mezinárodní výtvarná scéna 1870–1914*, Brno 2021, s. 148, 161.

²⁹⁰ Jejich reprodukce by se měly nacházet v soukromém fotoarchivu Šalounovy pozůstalosti. Procházková (pozn. 12), s. 204. *Kováře* zmiňuje i Masaryková a uvádí, že ho vystavil na první členské výstavě spolku Mánes v roce 1898, kde ale dle katalogu vystavil pouze *Hutníka*. Stejnou informaci o *Kováři* uvádí i Procházková. Masaryková (pozn. 12). – *Výstava spolku „Mánes“*, Praha 1898, nepag., dostupné zde: https://databazevystav.udu.cas.cz/archiv/exhib_cz/1898a_k.pdf. – Procházková (pozn. 3), s. 27.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 26.

²⁹² *Výstava spolku* (pozn. 290). U sochy mělo stát podle komentáře anonyma z Národních listů: „Znavené ruce, v tváři pot, žalné stesky duši táhnou“. *Výstava spolku „Mánes“*, *Národní listy* XXXVIII, 1898, č. 65, 6. 3., s. 12, cit. podle: Tomešová (pozn. 22), s. 76.

Moment, kdy si dělník podpírá rukou hlavu a oči upírá dopředu může evokovat jeho jakési zamyšlení. V podobném „romantickém“ zasnění či zamyšlení, které neprezentuje dělníka pouze jako tvrdě pracujícího muže, se objevují i řemeslníci v Zoulových reliéfech z mostu Legií. K tomuto aspektu díla se vyjádřili i soudobí recenzenti první výstavy Mánesa, anonyma z *Radikálních listů* zaujala dělníkova „myslící tvář“²⁹³ a anonym z *České stráže* vyložil Šalounovo dílo z radikálních pozic: „pohleďte do té myslivé, oduševnělé tváře, s očima přemítavě do dálky a do budoucna upřenýma – ano, to je dělník socialista, dojista vůdce, který ostře prozírá dnešním řádem společnosti, a v jehož prsou hoří neutlačitelný plamen víry, že jednou přijde vítězství“.²⁹⁴

Obdobný námět v celkem odlišném řešení zpracoval ve svém reliéfu *Starý muž po práci* (cca 1898) Vladimír Astl [32], jenž se v budoucnu ve své tvorbě mezi lety 1905 až 1910 zabýval spíše sociálním tématy.²⁹⁵ Nejdříve navštěvoval ateliér Stanislava Suchardy na Uměleckoprůmyslové škole, odkud po neshodách v roce 1896 přešel jako „učedník“ do ateliéru Ladislava Šalouna, kde setrval do roku 1898. V tomtéž roce vytvořil výše zmíněný reliéf, Šalouna vnímal jako významnou autoritu zejména pro jeho dekorativní a solitérní práce.²⁹⁶ Je tedy možné, že ho Šalounův *Hutník – Ve chvíli oddechu* inspiroval pro vlastní práci.²⁹⁷

Odpočinkem v rámci dělnického tématu v sochařství se zabýval Constantin Meunier. Boromejský Mádl viděl v jeho díle pouze dvě polohy, jednou zobrazoval dělníka ve velkém pracovním vypětí, podruhé jak odpočíval po těžké a namáhavé práci.²⁹⁸ To, že by se Šaloun mohl inspirovat Meunierovými sochařskými díly pro *Hutníka*, zmínil již anonym z *Radikálních listů*: „Móda vyčistí každému nesamostatnost, může nyní stihnouti L. Šalouna. Proslechlo se u nás poslední dobou cosi o Meunierovi – oč, že Šaloun bude obviněn z napodobení za to, že zobrazil dělníka v prostém zamyšlení“. Autor článku nepovažoval *Hutníka* za pouhé „podléhání cizím vlivům“²⁹⁹ a vyjmenoval jeho kvality. Za to pohrdavým jazykem

²⁹³ Z výstavy Manesa, *Radikální listy V*, 1898, č. 18, 2. 3., s. 125, dostupné zde: https://databazevystav.udu.cas.cz/archiv/exhib_cz/1898a_r_5_15_18.pdf.

²⁹⁴ „Manes“, *Česká stráž IX*, 1898, č. 8, 23. 2., s. 2, dostupné zde: https://databazevystav.udu.cas.cz/archiv/exhib_cz/1633179581-r_03.pdf.

²⁹⁵ Martina Knapová, *Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla*, Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015, s. 10.

²⁹⁶ *Ibidem*, s. 37.

²⁹⁷ Na tuto skutečnost již upozornila Procházková (pozn. 3), s. 175 (pozn. 37).

²⁹⁸ Boromejský Mádl (pozn. 263), s. 138.

²⁹⁹ Z výstavy Manesa (pozn. 293).

obvinil Šalouna z následování Meuniera ve svých deníkových záznamech Vilím Amort (1864–1913): „*A co epigonů naroste u nás nyní po jeho velké výstavě. Vždyť při úspěchu souborné výstavy jeho roku 1897 v Drážďanech u nás Sucharda s Nadprodukcí a Šaloun s ‚dělníkem v klidu‘ [Hutníkem, pozn. autora] hned přišli, a Wilfert se stávkou atd. – jak ubohé, jak banální! Ale budiž, doba epigonská nese s sebou opičení se po velkých sochařích (Meunier, Rodin) a po jiných.*“³⁰⁰ Doposud není známa konkrétní vazba mezi Šalounovými plastikami a Meunierovou tvorbou, ale zřejmá blízkost děl nemůže být zcela náhodná. Při porovnání Meunierovy plastiky *Pudlař* (1884–1888) [33] a Šalounova *Hutníka* je na první pohled znát podobnost obou soch. Meunierovu plastiku si mohl Šaloun prohlédnout na výstavě v Drážďanech v roce 1897, kde se nacházela pod názvem *Ruhender Puddler* (*Odpočívající Pudlař*).³⁰¹ Po upuštění pohrdlivého a vyčítajícího tónu Amortovy poznámky k vlivu Meuniera na zmíněné sochaře, se objevuje podnětná úvaha. Minimálně u Šalouna je faktem, že všechny jeho sochy s námětem práce vznikly po uvedení Meunierova díla v Drážďanech a ve Vídni. Před rokem 1897 se v jeho tvorbě nevyskytovaly náměty z dělnické ikonografie.

Na základě nepřesné datace *Muže práce* k roku 1908 ho Marie Procházková odděluje od plastik s pracovním námětem z devadesátých let 19. století.³⁰² *Muž práce* už ale vznikl v roce 1900, tím pádem má nejen časově blízko k plastikám z devadesátých let. *Kovář*, *Muž hoblující kmen*, *Hutník – Ve chvíli oddechu* a *Muž práce* vznikly během čtyř let, spojuje je jejich zaměření na konkrétní profesi. U *Muže práce* o jeho povolání název nic neříká. Mělo by se jednat o dlaždiče či pomocného dělníka dlaždičů či nosiče kamenů, jak jsem již výše nastínil. *Muž práce* vznikl až dva roky po *Hutníkovi* a v jako jediném z nich se objevuje nádech k symbolickému či obecnému významu. Tato tendence začala být přítomná v Šalounově tvorbě od konce 19. století.

Všechny čtyři plastiky se výrazně tematicky odlišují od jeho předchozí i soudobé tvorby. Vychází na rozdíl od řady jeho děl vyznačujících se literárností (křesťanský námět, alegorie či personifikace a historický námět) z žité, každodenní reality. Spojují se s pro Šalouna charakteristickou naturalistickou formou, kterou

³⁰⁰ Praha, Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Vilém Amort, Rukopisy vlastní, deníky z let 1884-1912, zápis z 8. prosince 1906, cit. podle: Krummholz, Kalvárie života (pozn. 280).

³⁰¹ *Offizieller Katalog* (pozn. 261), s. 87.

³⁰² V soupisu uvedla pouze bronzový odlitek *Muže práce* z roku 1908 umístěný v Hořicích a nedatovaný šelakovaný sádrový odlitek ze SPŠ v Kladně. Procházková (pozn. 3), s. 217.

začal více uplatňovat právě s pracovními náměty. Všednodenní tematika se v Šalounově tvorbě z přelomu století objevila dále pouze v *Dámě v klobouku* (1899)³⁰³, *Houslistovi* (1899) nebo *Dámě v pláštěnce* (1902).³⁰⁴ Převahu naopak začínaly získávat oficiální zakázky pro Národní muzeum, soutěže na pomníky, zakázky na sochařskou výzdobu budov i secesně-symbolistní plastiky. Sochy s pracovní či všednodenní tematikou jsou tedy v Šalounově tvorbě z přelomu století spíše výjimkou, mohou být v rámci jeho tvorby jakýmsi experimentem anebo reflexí soudobých trendů, jež dosahuje nejlepších kvalit v *Muži práce*.

Typ zobrazení, které *Muž práce* představuje, jež by šlo pracovně nazvat *dělník nesoucí břemeno* či *pracující muž nesoucí břemeno*, nemá v takové podobě, v jaké ho představil Šaloun, obdobu v sochařství přelomu 19. a 20. století v českých zemích.³⁰⁵ V českém prostředí lze nalézt pouze několik případů, jeden ze Zoulových reliéfů z mostu Františka I., zachycuje muže možná mlynáře s naplněným pytlem na zádech, jak stojí v zamyšlení [34]. Nesení či tažení břemene zpracovávají výše zmíněná díla Hergesla a Procházky [35] a Mařatky [36]. V dílech zahraničních sochařů je již toto zobrazení častější. Příkladem může být *Muži práce* velmi blízký Meunierův *Lastträger (Nosič nákladu, 1887)* [37].³⁰⁶ Mezi skicami a studii pracujících lidí Julese Daloua, jimiž se zabýval na přelomu 19. a 20. století v rámci plánu na vybudování pomníku práce, se nachází i svěže zachycení dělníci táhnoucí se s různým typem břemen [38].³⁰⁷ O několik desítek let později vznikla v českém prostředí pod rukama sochaře Jindřicha Wielguse (1910–1998) plastika *Havíře s kvádrem* (1945), která se *Muži práce* v mnohém přes odlišnou dobu vzniku i výtvarný názor podobá [39]. Základní kompozice plastik spočívající v zobrazení mužské figury nesoucí kámen – kvádr, jež se mírně natáčí doprava, je shodná.³⁰⁸

³⁰³ Z majetku Oblastní galerie Liberec.

³⁰⁴ Viz soupis vytvořený Procházkovou (pozn. 3).

³⁰⁵ I Petr Wittlich v *České secesi* plastice přisoudil určitou kvalitu, když komparoval díla tematizující ideu „odvěkého lidského zápasu s břemenem“. Petr Wittlich, *Česká secese* (pozn. 17), s. 96. Vytvořil vývojovou linii děl zpracovávajících toto téma vedoucí od Hergeslova a Procházka *Hákování v Krkonoších* přes Mařatkovy *Ledaře* až k *Muži práce*. Podle Wittliche se Šalounovi podařilo v *Muži práce* mnohem lépe „spojit formu a obsah v přesvědčivou jednotu“, když „přenesl celý problém do sochařsky účinnější jedné figury“. I přes to mu ale vytkl naturalistickou formu, jež příliš nenapomáhá k jednotnějšímu vyznění díla. Ibidem. Problematiku nesouladu naturalistické podoby a ideového založení díla řešil Šaloun ve své tvorbě mnohokrát. Wittlich, Ladislav Šaloun (pozn. 48), s. 25–27.

³⁰⁶ Le Portefaix/Der Lastträger, *Deutsche Digitale Bibliothek*, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CTR6DO4J3O7OBQAJYCYAAM6ZDJAWS76T>, vyhledáno 5. 12. 2022.

³⁰⁷ Janson (pozn. 247), s. 198–199, 200.

³⁰⁸ Jako jedna z prvních si všimla podobnosti mezi Šalounovou a Wielgusovou plastikou Marie Procházková (pozn. 3), s. 175 (pozn. 40). Zmínil ji i Luboš Hlaváček, *Jindřich Wielgus*, Praha 1978,

Muž práce (1900) je tedy reprezentantem Šalounovy snahy o naturalisticky cítěnou plastiku, kterou se vyjádřil k soudobému proudu v sochařství podníceného tvorbou významného sochaře Constantina Meuniera. Naturalismus, k němuž se řadí i Šalounovy plastiky, se ale v českém prostředí, jak již bylo zmíněno výše, neuplatnil ve své ryzí podobě. Šaloun se sice v plastice dotkl významné kvality práce s vlastní vizuální zkušeností jako jiní sochaři, cestu výtýčenou Medardem Rossem (1858–1928) od naturalismu k impresionismu si ale vyzkoušel pouze již výše zmíněnými díly Mařatka a Otakar Španiel (1881–1955) svými plaketami.³⁰⁹ Důležitým činitelem byla v tomto vývoji literárnost, tedy význam obsahu díla, českého sochařství, jež ho nasměroval spíše k secesně-symbolistní tvorbě.³¹⁰ I oblast sochařské tvorby přelomu 19. a 20. století zaměřená na pracovní výjevy pojící se většinou s naturalistickými tendencemi byla „vedena podněty ideovými“.³¹¹

I proto lze *Muže práce* vykládat jako pravděpodobně nezáměrnou „ilustraci sisyfovského mýtu“ v jeho moderní podobě.³¹² Určitým projevem Šalounovy intence nabízejícího se jako vodítko k interpretaci *Muže práce* může být název *Den za dnem*, pod kterým ho vystavil v uměleckém oddělení První dělnické výstavy v Praze v roce 1902. V následujících letech se jeho název proměňoval, ale význam zůstal stejný. Objevil se v několika modifikacích jako *Ode dne ke dni*, *Ze dne ke dni* nebo *Den ze dne*. Názvy pojmenovávají možné téma díla – každodenní fyzickou práci. S interpretací plastiky jako symbolu sisyfovské práce přišla jako první Marie Procházková.³¹³ Přirovnání dělníka přemáhajícího větší kámen k mýtickému

s. 21. A nakonec i Renata Skřebská, *Architektonická plastika* (pozn. 252), s. 18–19. S velkou nadsázkou by šlo vnímat Wielgusova *Havíře s kvádrem* jako dovršení symbolistního aspektu *Muže práce*, kterou docílil eliminací naturalistní formy a žánrového ladění.

³⁰⁹ Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 62.

³¹⁰ *Ibidem*, s. 64.

³¹¹ *Ibidem*, s. 60.

³¹² *Ibidem*, s. 60.

³¹³ Procházková (pozn. 3), s. 30. Wittlich ho interpretuje obdobně jako Procházková jako dobovou variantu sisyfovského mýtu. Wittlich, *Česká secese* (pozn. 17), s. 96. – Idem, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 60, 222. – Idem, Ladislav Šaloun (pozn. 48), s. 21. Wittlich v rámci této interpretace neodkázal k Procházkové, která ji uvedla v časově starší rigorózní práci, kde ani ona nepřipsala tuto interpretaci někomu jinému. Je možné dodat, že práce Procházkové vznikala pod vedením Petra Wittliche. Ale pravděpodobně nejstarším užitím interpretace nebo spíše přirovnání *Muže práce* k modernímu Sisyfovi pochází z komentáře k První dělnické výstavě ze sociálnědemokratického periodika *Právo lidu*: Procházka výstavou (Pokračování), *Právo lidu* XI, 1902, č. 228, 19. 8.

Sisyfovi z antických bájí bylo ve světovém sochařství kolem roku 1900 populární.³¹⁴

Toto přirovnání či interpretace a jeho relevance stojí za větší zamyšlení. Dle báje musel potrestaný Sisyfos po své smrti valit balvan na vysokou horu, před vrcholem se mu kámen svalil zpátky a on musel začít práci od znova. Jeho neustále opakující se práce měla být bezúčelná a namáhavá i ohlupující.³¹⁵ Představa o dělníkovi a jeho životě plynoucí ze ztvárnění *Muže práce* je jednoznačně spojená obdobně jako Sisyfovův trest s obrovskou každodenní fyzickou dřinou, bezúčelnost a marnost u něj spočívá také v neschopnosti dosáhnout cíle. Rutinní dělnická práce mu nezajišťuje dobré živobytí a společenský status, bezvýhlednost takového stavu způsobuje i příslušnost k určité společenské třídě. *Muž práce* by mohl tedy také zachycovat soucitný, pesimistický nebo až tragický pohled na postavu dělníka a jeho odevzdání se těžké práci odváděnou ode dne ke dni, z jejíhož područí se není schopen vymanit, protože mu je dána osudem. V nastíněném tónu zpracovával i další díla – *Vypuzenci* (1899), *Ve stínu smrti* (1900), první návrh pomníku Jana Husa (1900), *Čas* či *Byl jsem včera a znám zítřek* (1901) nebo *Zborcená harfa* (po r. 1902). Případně by mohl zachycovat sociálně-kritickým pohled na dělníkův život, o jehož zkvalitnění je potřeba se zasadit.³¹⁶

V nejbližších letech po roce 1900 vytvořil s námětem práce neznámou či nezachovalou *Medaili s kovářem* (1901) a plaketu *Vápenné pece* (1903) [40].³¹⁷ Plaketa zachycuje výsek z krajiny s dvojicí kráčejičích dělníků, jak upírají své pohledy k dýmajícím pecím v pozadí. Podoba dělníka v popředí, z níž je zřejmý pouze profil po hruď, jako kdyby vycházela z *Muže práce*. Jejich fyziognomie je téměř identická. Rovněž v tomto případě se Šaloun mohl inspirovat některým ze sochařských nebo i malířských děl Constantina Meuniera, Tereza Tomešová v této souvislosti zmínila reliéf *Le Mineur (Horník, 1904)*, jež ale vznikl o rok později.³¹⁸ V barevně polychromovaném reliéfu na průčelí bývalé Pojišťovny Praha (1908)

³¹⁴ Tomešová (pozn. 22). Poznatek čerpala z Klaus Türk, *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie*, Wiesbaden 2000, s. 272.

³¹⁵ Vojtěch Zamarovský, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1996, s. 399–400.

³¹⁶ K této interpretaci více viz následující podkapitola *Na první dělnické výstavě*.

³¹⁷ Viz soupis vytvořený Marií Procházkovou: Procházková (pozn. 3), s. 208, 212. Jonáková a na základě její studie i Knapová a Tomešová datují *Vápenné pece* do roku 1904. Procházková udává rok 1903, její dataci podporuje i fakt, že plaketa byla vystavena v Hořicích v roce 1903 na Výstavě českého severovýchodu. Jonáková (pozn. 20), s. 74. – Knapová (pozn. 295), s. 63. – Tomešová (pozn. 22), s. 53.

³¹⁸ Tomešová (pozn. 22), s. 53. Datace viz Wandplakette "Der Bergmann" von Constantin Meunier, *Deutsche Digitale Bibliothek*, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YZDT6JDAEGDEWSSXSQ7VEYEQUII6BZNT>, vyhledáno 5. 12. 2022.

Šaloun zpodobnil postavu žence v záplavě slunečních paprsků. Nachází se v pravém ze dvou trojdílných reliéfů, jehož motivy se vážou k tématu úrody.³¹⁹ K roku 1913 spadá Šalounova práce na výzdobě pobočky Živnostenské banky v italském Trieste, česky Terstu. Interiér obohatila mohutná plastika *Lodníka* (1913), která už představuje Meunierovský typ hrdiny práce. Dále lze zmínit figurální scénu z návrhu pro fontánu před Rudolfinem (1927)³²⁰ nebo výzdobu stavby bývalé spořitelny v Ostravě s plastikou *Dělníka* a *Dělníkovy ženy* (1929).³²¹

5.2 NA PRVNÍ DĚLNICKÉ VÝSTAVĚ

Muž práce se stal součástí sochařské expozice *První dělnické výstavy*³²², která proběhla mezi 15. srpnem a 8. září 1902³²³ v Průmyslovém paláci na výstavišti v Praze. Z dostupných zdrojů je první zmínka o existenci plastiky spojená právě s touto výstavou. *První dělnické výstavě* předcházely menší dělnické výstavy pořádané v Plzni ke konci 19. století, ale již svým názvem i místem pořádání se její organizátoři snažili přihlásit k významnějším společensko-kulturním podnikům přelomu 19. a 20. století. Myšlenka na její uspořádání vzešla z *Dělnické akademie*³²⁴, pořadatelem se stala *Československá sociálně demokratická strana dělnická*³²⁵, která ji vzala vedle snahy představit dosavadní život a budoucnost dělnické třídy i jako akt sebeprezentace.³²⁶

³¹⁹ Procházková (pozn. 3), s. 71.

³²⁰ [KK] Adriana Primusová, katalogové heslo *Kolo osudu/Práce*, návrh na fontánu před Rudolfinem, in: Adriana Primusová (ed.) (pozn. 3), s. 178.

³²¹ Skřebská, *Oslava všedního dne* (pozn. 93), s. 146–147.

³²² Výstavou a zejména její uměleckou sekcí se zabýval Eduard Burget – Milan Kundrys, „Buď práci čest“. První dělnická výstava v Praze 1902, *Dějiny a současnost* 22, č. 3, 2000, s. 20–24.

³²³ V katalogu výstavy se uvádí jako konec výstavy 8. září, v článku Burgeta a Kundryse jako konec výstavy uvádí jeho autoři 14. září. *Katalog I. dělnické výstavy v Praze*, Praha 1902. – Burget – Kundrys (pozn. 247), s. 21.

³²⁴ *Dělnickou akademii* v roce 1897 založil jako vzdělávací organizaci při *Československé sociálně demokratické straně dělnické* Tomáš Garigue Masaryk a tehdejší předseda strany Josef Steiner. Více viz Jiří Malínský, Masarykova dělnická akademie. *Dějiny a vize*, *Argument*, <http://casopisargument.cz/?p=2939>, vyhledáno 29. 5. 2022.

³²⁵ Historie české sociální demokracie začíná v roce 1878, kdy se stala součástí celorakouské strany, osamostatnila se až v roce 1893 jako *Československá sociálně demokratická strana dělnická* v Českých Budějovicích. Na přelomu 19. a 20. století se jí začalo velmi dařit, velkého úspěchu dosáhla tři roky po *První dělnické výstavě*, kdy došlo v rámci monarchie k prosazení všeobecného volebního práva. Patrik Eichler – Pavel Horák – Lukáš Jelínek et al., *Za svobodu, spravedlnost a solidaritu. Dějiny sociální demokracie v českých zemích*, Brno 2018, s. 19–20.

³²⁶ Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 20.

Organizátoři již od začátku kladli důraz na „sociální a kulturní oddělení výstavy“³²⁷, jež se nacházela zejména ve střední části a v severovýchodním křídle paláce. Výstavní výbor se dokonce „pyšnil tím, že se mu podařilo zdokumentovat dělnický život“.³²⁸ Kromě uměleckých sekcí, kterým se budu věnovat níže, se v severovýchodním křídle nacházelo oddělení literatury prezentující sbírku publikací a periodik, které se zabývaly dělnickou otázkou. Poté oddělení statistiky, jež mělo zejména „na základě dotazníků vydaných výstavním výborem“³²⁹ získat data a podat faktičtější pohled na život dělnické třídy. Do „sociálního“ oddělení spadá i fyzické zpřítomnění „bytu boháče“³³⁰, který byl konfrontován interiéry dělnických obydlí nebo ideální představou dělníkova příbytku představenou „ve formě dělnického domku“³³¹, jež se nacházel před Průmyslovým palácem a stal se asi nejoblíbenějším exponátem výstavy.³³² V jihozápadním křídle vystavovali průmyslové závody různých odvětví. Jedním z cílů výstavy, jímž ji chtěli odlišit od předchozích výstav byla snaha ukázat, že za konkrétním výrobkem stojí jeho výrobce – dělník.³³³

Výstava se stala významnou politickou a společenskou událostí. Během jejího trvání ji navštívily významné osobnosti včetně státních reprezentantů, kteří vyjádřili uznání za vykonanou práci, i když mnozí z nich se sociálnědemokratickou stranou nesympatizovali. Vřelejšího uvítání se dostalo různým profesním organizacím. Úspěch výstavě zajistilo velké množství návštěvníků, které kromě samotné expozice přitáhl i doprovodný program, v jehož rámci se uspořádaly ohňostroje, lety v balónech, divadelní představení *Uranie*, probíhaly prohlídky Maroldova panoramatu nebo koncerty České filharmonie.³³⁴ Úspěch výstavy popisoval i sociálnědemokratický tisk a další periodika, sociálnědemokratický novinář a spoluřadatel výstavy Karel Beránek si ve svém článku pro *Akademie* zvláště pochvaloval umělecké oddělení, ale přiznával i určité nedostatky výstavy.³³⁵ Výrazně ji odsoudil pouze Arnošt Procházka v *Moderní revue*: „Velké shromaždiště

³²⁷ Karel Beránek, První dělnická výstava v Praze, *Akademie. Orgán socialistické mládeže* VI, 1902, č. 9, s. 265.

³²⁸ Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 21.

³²⁹ Beránek, První dělnická výstava (pozn. 327), s. 266.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 21.

³³³ *Ibidem*, s. 20.

³³⁴ *Ibidem*, s. 21–22.

³³⁵ Karel Beránek, Epilog výstavní, *Akademie. Orgán socialistické mládeže* VI, 1902, č. 12, s. 384–387.

*nevkusu, nejnepohodlností a ubohostí, jemuž se říkalo dělnická výstava, jest uzavřeno.*³³⁶ Uměleckou sekci odsoudil Karel Boromejský Mádl: „Vystavuje zde pouze, co vystavuje obvykle jinde [...]. Zase obrazy a sochy pro sebe, dobré, slabší i špatné. Než i pouhá umělecká výstava běžného programu mohla by zde výborně posloužiti. Na tisíce malých lidí sem jde, mohou zaplatit malé vstupné a mohla jim, kteří sotva kdy do zvláštních výstav uměleckých přijdou, poskytnuta býti příležitost jim vzácného požitku z velkého umění.“³³⁷

Většina uměleckých exponátů byla zahrnuta do dvou hlavních oddělení, ve skupině *Malířství* zastoupené převážně v severovýchodním křídle se objevily i takové disciplíny, jež ani nelze nazvat uměleckými, příkladem budiž malba pokojů či lakýrníci. Také se výstavnímu výboru nepodařilo úplně naplnit původní cíl, aby se většina uměleckých exponátů dotýkala dělnického tématu. Kvůli ne příliš vysokému počtu autorů reflektujících sociální otázky na české umělecké scéně se jim to ani nemohlo vydařit. I když sociálně kritická díla byla zastoupena, problém nastával tehdy, kdy „*snaha po nalezení sociálních prvků hraničila až se záměrným zkreslováním při interpretaci uměleckého díla*“.³³⁸ Úspěch výstavy měla zajistit zvučná umělecká jména, divácky přitažlivými se staly sociálně kritické práce Františka Kupky (1871–1957). Uměleckou expozici zde zastupovalo také nakladatelství Bedřicha Kočí, vystavoval zde objemné množství originálů a reprodukcí uměleckých děl, z nichž vyčnívaly grafické práce Emila Holárka (1867–1919) se sociální tematikou. Jako další nakladatelství se prezentovalo nakladatelství Josefa Otty s uměleckou výstavou *Zlaté Prahy*. Součástí umělecké expozice byla i výstava samouků s kopii uměleckých děl či původní tvorbou dělníků řemeslné povahy.³³⁹

Ve středové a zároveň vstupní části paláce se nacházela skupina *Plastika*, jež zahrnovala práce řezbářů, sochařů a štukatérů.³⁴⁰ Prostředek sálu zaujímal

³³⁶ Arnošt Procházka, Veliké shromaždiště nevkusu, *Moderní revue* IX, 1902–1903, sv. 14, s. 35, cit. podle: Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 24.

³³⁷ Karel Boromejský Mádl, Z dělnické výstavy, *Národní listy* XXXXII., 1902, č. 240, 31. srpna, s. 13. Článek se nachází i ve výboru Mádlových statí: Idem, *Výbor z kritických* (pozn. 197), s. 298–301. Téma, jak zprostředkovat umění běžné veřejnosti, jímž se v citovaném úryvku zabývá i Mádl, se stalo jádrem diskuze, která probíhala během trvání výstavy i po ní. Protagonisty diskuze se stal Arnošt Procházka a Otakar Hostinský. Více k tématu včetně další literatury viz Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 24.

³³⁸ Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 22.

³³⁹ *Ibidem*, s. 22–24.

³⁴⁰ Seznam děl viz *Katalog I. dělnické* (pozn. 323), s. 72–75. Periodikum *Právo lidu* jako hlavní „orgán“ české sociální demokracie pravidelně publikoval i před zahájením výstavy obsáhle

královský pavilon v podobě baldachýnu ověčeného rudou látkou a zelení, který se zde zachoval od Jubilejní výstavy. Během konání dělnické výstavy se v jeho středu nacházela plastika *Svoboda* (1902) Antonína Štrunce (1871–1947) zobrazující ženskou postavu s hořící pochodní ve zdvižené ruce a přetrženými okovy, jak pošlapává symboly otroctví a militarismu.³⁴¹ Kolem ní se v zákoutích dekorovaných zelení nacházela další díla, jedinými díly s dělnickými tématy byly plastiky Stanislava Suchardy a Ladislava Šalouna, jež získaly i velkou pozornost reflektovanou v novinových komentářích. K dalším zastoupeným sochařům patřili se svými symbolistně-secesními díly Quido Kocian, poté už se směsí různých děl Josef Pekárek (1873–1930), Franta Úprka, Bohumil Vlček (1862–1928), hojně zastoupený byl Antonín Popp zejména svými dekorativními pracemi a další. Sochařskou výstavu doplnila expozice štukatérů i s názornou ukázkou vzniku děl ze sádky a expozice řezbářů též s ukázkou nástrojů i prací ze dřeva. Středem severovýchodního křídla procházela „promenáda“ bust významných osobností české společnosti [41].³⁴²

Sucharda se zde prezentoval reliéfem *Upír – Mzda* (1898)³⁴³ [42], v němž také jako Šaloun spojil symbolistický akcent s naturalistickým. V rámci Suchardovy tvorby jde o ojedinělé dílo, které vyčnívalo z množství vystavených děl společně s Holárkovými a zejména Kupkovými pracemi svou angažovaností, ztotožnil v něm totiž symbolistně-dekadentní motiv ženy-upíra s démonem kapitalismu.³⁴⁴ Šaloun na dělnické výstavě představil kromě *Muže práce* pod názvem *Den za dnem* nebo *Ode dne ke dni*³⁴⁵ i plastiku *Hutníka – Ve chvíli oddechu*. *Muž práce* zaujímal místo u jednoho ze zákoutí tvořeného nízkou segmentově tvarovanou zídou, kde ho obklopovaly zelené stromky [43, 44]. Zmínilo se o něm několik pisatelů výstavních komentářů, Boromejského Mádlů na výstavě nejvíce zaujaly Kupkovy grafiky, ale kromě nich ocenil i práce Antonína Hudečky,

komentáře a informativní sdělení, zaměřovali se i na umělecké expozice. Podrobnější popis expozice skupiny XI. *Plastika* viz Procházka výstavou (pozn. 313).

³⁴¹ Jonáková (pozn. 20), s. 71.

³⁴² Procházka výstavou (pozn. 313). – *Katalog I. dělnické* (pozn. 323), s. 72–75.

³⁴³ Reliéf poprvé Sucharda vystavil na druhé výstavě SVU Mánes v roce 1898 pod názvem *Dekorace pro dům hyperproducenta*. Jonáková (pozn. 20), s. 81. Na první dělnické výstavě jako *Hyperprodukce*. *Katalog I. dělnické* (pozn. 313), s. 74. Krummholz ho uvedl jako *Upír – Mzda*. Martin Krummholz, *Stanislav Sucharda 1866–1916. Tvůrčí proces*, Praha 2020, s. 21.

³⁴⁴ K popisu a interpretaci díla viz Jonáková (pozn. 20), s. 72.

³⁴⁵ Dle katalogu Šaloun na První dělnické výstavě představil pod čísly 1664–1665 plastiku *Den za dnem* a *Ve chvíli oddechu*. *Katalog I. dělnické* (pozn. 323), s. 74. *Právo lidu* ale uvádí *Ode dne ke dni*, stejně tak *Zlatá Praha*. Procházka výstavou (pozn. 313). – Zprávy a poznámky. První dělnická výstava v Praze, *Zlatá Praha XIX*, 1902, č. 43, s. 516.

Suchardy, Šalouna a Úprky. Některé v sobě podle něj nesly „jistou dávku socialistických tendencí, více však čistě humanitních nežli třídně stranických“.³⁴⁶ Karel Beránek to naopak viděl logicky ze své pozice sociálnědemokratického novináře odlišně a vyložil si Šalounovy plastiky ideologicky: „Práce Šalounovy, které prostředky prostými vystihují přítomný stav i velké poslání dělníka [...], vedle jiných prací ukázaly mi, že umělce nevedly jen platonické sympatie k účasti, nýbrž že existuje poměr hlubší, jakési vědomí příbuznosti, jevící se v dílech samotných.“³⁴⁷ V *Rudých květech* viděli inspiraci některých umělců včetně Šalouna podobně, když „čerpali přímo látku svých skvostných plastik ze života a bojů proletářských“.³⁴⁸ Popis *Muže práce* ale z větší části přebrali z výstižné, ale dramaticky podané charakteristiky anonyma z *Práva lidu*: „tvrdá, vichry zbičovaná postava skalníka nesoucího těžký kámen zarazí svou smělostí a výmluvností. Umělec svou výraznou plastickou formou vyjádřil onu strašnou, klopotnou práci moderního Sisyfa, vlekoucího své těžké břímě den za dnem, den jak den stejně bez úlevy, bez přestávky, možno-li přestávkou nazývati kratičký spánek a oddech. Drsný, divoce vyhlížející muž, ale co tragiky a bolestných žalob je v té postavě!“³⁴⁹

Šaloun se vystavením svých děl na *První dělnické výstavě*, jež byla jasnou politickou akcí, přihlásil k určité angažovanosti svých plastik. Nebo chtěl možná pouze využít příležitosti k jejich vystavení. Není ale známo, že by Šalounovi byly blízké myšlenky socialismu. Avšak v prostředí SVU Mánes, jehož členové se zúčastnili výstavy v hojném počtu, se jistá sounáležitost s dělnickou třídou objevovala.³⁵⁰ V roce 1900 se například snažili o propagaci své třetí členské výstavy i mezi dělnictvem, sociálnědemokratické periodikum *Právo lidu* jim umožnilo otisknout pozvánku na výstavu.³⁵¹

³⁴⁶ Mádl, Z dělnické výstavy (pozn. 337).

³⁴⁷ Beránek, Epilog výstavní (pozn. 335), s. 385.

³⁴⁸ *Rudé květy* (pozn. 6), s. 63.

³⁴⁹ Procházka výstavou (pozn. 313).

³⁵⁰ Burget – Kundrys (pozn. 322), s. 22. – Roman Prahel – Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993, s. 20. Členové výstavního výboru se již několik měsíců před zahájením výstavy usilovně snažili o přítomnost děl členů SVU Mánes. Dokládá to korespondence zasláná výstavním výborem První dělnické výstavy Mánesu: Praha, Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes Praha, Výstavní činnost, inv. č. 3972, sign. 4. 1, První dělnická výstava, dostupné zde: <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=785EA607220E11E0823600166F1163D4&scan=1#scan1>.

³⁵¹ Lenka Bydžovská, 1900 Třetí výstava SVU Mánes, *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1850–1950*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/treti-vystava-svu-manes>, vyhledáno 26. 11. 2022.

5.3 V HOŘICÍCH

I přes to, že plastika *Muže práce* nebyla původně určená pro Hořice, jak jsem již podrobně vylíčil výše, během 20. století se ale pevně vepsala do kulturní identity města. V roce 1905 obdržel od Ladislava Šalouna sádrovou plastiku *Muže práce* Archeologický a musejní spolek. Akvizici potvrzuje dopis z roku 1905 zasláný Janem Kyselem Šalounovi, v němž Kyselo jako „mluvčí“ výboru muzea děkuje Šalounovi, že jim věnoval „pro Uměleckou síň“ sošku rytíře a dělníka“.³⁵² *Dělníkem* je nepochybně myšlen *Muž práce* a *rytířem* Šalounova neznámá plastika.³⁵³ *Muž práce* se tímto vřadil k dalším dílům, která muzeum obdrželo pro svou *Uměleckou síň* díky přátelským kontaktům s umělci.³⁵⁴

Podrobnější popis akvizice plastiky a jejího dalšího osudu podává v již zmíněném článku *Muž práce* Jan Kyselo.³⁵⁵ Největší podíl na jeho získání má právě Jan Kyselo, tento případ ale nebyl jediným, své komunikační schopnosti projevující se i širokou sítí vztahů prokázal také při jiných úspěšných akvizicích. V časově nspecifikované době navštívil Šalouna v jeho „pracovně“, ateliéru, jenž se tehdy ještě nacházel na Václavském náměstí v Praze. Sádrová plastika *Muže práce*, kterou podle Kysela Šaloun nazval *Den ze dne*, se mu zalíbila a prý k Šalounovi prohodil: „U nás často vídáme muže kameny nosící, socha by do Hořic náležela.“³⁵⁶ Kyselo alespoň dle svých vzpomínek stojí za podstatným momentem důležitým pro

³⁵² ANG, fond Ladislav Šaloun, Korespondence přijatá – korporace, inv. č. 126, karton 2, dopis Archeologického a musejního spolku Ladislavu Šalounovi ze dne 10. 11. 1905. Informace z dopisu dokládá i zpráva o Šalounově daru Umělecké síni z *Hořického obzoru*. Podle zprávy Šaloun nazval plastiku dělníka jako *Ode dne ke dni*. Umělecká síň, *Hořický obzor* V, 1905, č. 23, 18. 11., s. 5.

³⁵³ Jedinou známou sochou rytíře v Šalounově díle je *Železný rytíř* z výzdoby Nové radnice v Praze, jehož model vznikl až mezi lety 1911–1913. Rybařík, Kamenná díla (pozn. 3). K plastice „rytíře“ se mi nepodařilo najít téměř žádné informace, nenachází se ani v soupisu Šalounova díla od Procházkové. V seznamu plastik, které vlastnila Galerie plastik v roce 1908 je uveden jako *Rytíř*. *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik* (pozn. 24). Katalog Galerie plastik z roku 1953 uvádí ve výčtu všech Šalounových děl také sádrovou plastiku *Rytíře*. Jaroslav Plichta – Bohuslav Brejtník, *Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší*, Hořice 1953, s. 12. V současné sbírce se ale již nenachází.

³⁵⁴ O *Muži práce* a *Rytíři* jako daru Archeologickému a musejnímu spolku hovoří i zmínka v jejich pamětním spise z roku 1927: „mistr Šaloun [věnoval Umělecké síni] sochu rytíře a sošku dělníka *Ode dne ke dni*“. Zwiefelhofer, Přehled činnosti spolku (pozn. 132), s. 8. Není ale zřejmé, v které sbírce, kterého muzea se mezi lety 1905 až 1908 plastika *Muž práce* nacházela. Podle Zwiefelhofera přenechal spolek Uměleckou síň i s inventářem průmyslovému muzeu v roce 1904, Fikar uvádí až rok 1905. Ibidem. – Fikar (pozn. 31), s. 65. Plastiku získal spolek v roce 1905, i přes to se mohla stát součástí sbírek průmyslového muzea, které už v tomto roce Uměleckou síň spravovalo. Do roku 1906 existovalo jako odnož Archeologického a musejního spolku a na rozdíl od něj se zaměřovalo i na sbírání sochařských děl, což o několik let později vyústilo do založení Galerie plastik. Ibidem, s. 54.

³⁵⁵ Kyselo, *Muž práce* (pozn. 7).

³⁵⁶ Ibidem, s. 19.

interpretaci hořického *Muže práce*. Uviděl v něm paralelu k hořické tradici a realitě kamenolomů a v nich pracujících dělníků – mužů kameny nosících. Stojí tedy za myšlenkou „uzpůsobení“ významu díla pro věc Hořic, která se později ujala a našla uplatnění zejména v bronzovém odlitku *Muže práce* umístěném ve Smetanových sadech, jenž by mohl upomínat k tvrdé práci dělníků z kamenolomů z Hořic a okolí. Poté mu měl Šaloun „model“ zaslat³⁵⁷, Kyselo dále uvádí, že byl vystaven v Umělecké síni a následně v Galerii plastik.

Jana Cermanová ani Martin Fikar neuvedli, že by Umělecká síň nabízela návštěvníkům stálou expozici své umělecké sbírky. Konaly se zde časové výstavy různého zaměření, dle seznamu výstav pořádaných průmyslovým muzeem vyhotoveného Martinem Fikarem mohl být *Muž práce* vystaven pouze na výstavě Šalounových plastik a obrazů v roce 1914.³⁵⁸ *Muž práce* se stal v roce 1908 součástí sbírek čerstvě vzniklé Galerie plastik, společně s dalšími díly ho zachytila v „přípravném“ období vzniku Galerie plastik fotografie zobrazující její sbírky ve „výstavní místnosti c. k. odborné školy v Hořicích“³⁵⁹ ještě před instalováním do místností, které jí byly v budově školy přímo vyhrazeny [45, 46]. Jde asi o nejstarší dochované zachycení plastiky poté, co se dostala do Hořic. Ve školní budově se nacházelo několik výstavních místností, jež sloužily pro potřeby školních výstav, část z nich tedy propůjčili Galerii plastik, než pro ni byly uzpůsobeny síně jí určené.³⁶⁰ V seznamu děl Galerie plastik při jejím otevření v roce 1908 se objevuje *Muž práce* pod názvem *Ode dne ke dni*, jak ho uvedli například i v *Rudých květech* v souvislosti s jeho vystavením na *První dělnické výstavě*.³⁶¹

Sádrová plastika *Muže práce*³⁶² z Galerie plastik by mohla být již na základě uvedených skutečností *autorským dílem*.³⁶³ Sádrové odlitky jako *autorská*

³⁵⁷ Ibidem. V článku Kyselo napsal: „Sochař L. Šaloun mi později model poslal.“ Viz ibidem. Není jisté, zda se jednalo o dar Šalouna Kyselovi. V databázi Městského muzea a galerie stojí, že *Muž práce* byl darem od Jana Kysela. Za poskytnutí informace děkuji pracovníci Městského muzea a galerie Hořice Mgr. Jarmile Gregorové. Tato informace ale odporuje výše zmíněnému dopisu, ze kterého jasně vyplývá, že šlo o dar Archeologickému a musejnímu spolku.

³⁵⁸ Fikar (pozn. 31), s. 81. Během studia regionálních periodik jsem narazil na sdělení o stálé výstavě obrazů a soch v Umělecké síni. Např.: Stálá výstava, *Hořický obzor* IV, 1904, č. 7, 2. 4., s. 6. – Umělecká síň, *Hořický obzor* V, 1905, č. 10, s. 20. 5., s. 6. Zmíněnou skutečností jsem se již dále nezabýval, její prozkoumání by vyžadovalo podrobnější studium periodik a archivních pramenů.

³⁵⁹ *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik* (pozn. 24).

³⁶⁰ Viz půdorysné plány školy: Weinzettl, C. k. odborná škola (pozn. 26).

³⁶¹ *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik* (pozn. 24).

³⁶² *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, v. 97, podstavec 57×42 cm, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), inv. č. U120. Za změření plastiky děkuji Mgr. Filipu Jakšovi.

³⁶³ Více k sádrovým odlitkům jako uměleckým dílům viz Jakub Ďoubal, Úvod do problematiky sádrových odlitků, in: Jakub Ďoubal – Renata Tišlová – Petra Zítková et al., *Sádrové odlitky. Restaurování a péče o umělecká díla*, Litomyšl 2020, s. 9.

díla sochařů zachycují různé fáze tvůrčího procesu vzniku sochařských děl a také zaznamenávají autorský rukopis získaný odlitím hliněného originálu do sádry.³⁶⁴ Hořícký sádrový odlitek by v rámci tvůrčího procesu mohl být i na základě své téměř metrové výšky zvětšeninou čtvrtinové sádrové plastiky odlité z hliněného originálu. Funkčně by potom mohl být buď pracovním modelem pro pozdější bronzovou definitivní plastiku nebo finálním dílem určeným k vystavení.³⁶⁵ V rámci studia plastiky byl uskutečněn předběžný restaurátorský průzkum dle potřeb bakalářské práce. Jeho výsledky částečně potvrzují výše nastíněné teze, ale pro hlubší poznání díla a jeho hmotné podstaty by bylo vhodné do budoucna provést podrobnější průzkum.³⁶⁶ Rovněž není znám v ucelenějším pohledu tvůrčí proces Šalounovy práce i provoz jeho sochařského ateliéru, i když může dobře analogicky posloužit zpracovanější oblast práce Stanislava Suchardy.³⁶⁷

³⁶⁴ I na základě zmíněného se v poslední době začíná sádrovým odlitkům zejména z pozůstalosti významných sochařů věnovat čím dál větší pozornost. Tyto tendence v českém prostředí následují příklady ze zahraničí, kde se hojně zabývají i výzkumem restaurování a prezentací sádrových odlitků. *Ibidem*, s. 10–12. Mezi lety 2012 až 2017 proběhlo restaurování bohatého souboru 79 děl Ladislava Šalouna ze sbírky GASK v Kutné Hoře, která získala v roce 1985 přímo z Šalounovy pozůstalosti z jeho ateliéru. Adriana Primusová, Šalounova sochařská pozůstalost, in: *idem* (pozn. 3), s. 13. Většina plastik ze sbírky je vyhotovena v sádře a nepálené hlině. Představují různé fáze vzniku sochařských děl od skic, přes pracovní modely pro vyhotovení do definitivního materiálu až k návrhům na pomníky. Jakub Ďoubal, Restaurování souboru děl Ladislava Šalouna ze sbírek GASK, in: Primusová (pozn. 3), s. 71, 73. Projekt završila výstava *Ladislav Šaloun. Dotek osudu* (2018–2019) a katalog obsahující katalog všech děl se základními informacemi a komentáři. Viz Primusová (pozn. 3). Další podobný projekt se zaměřil na zpracování umělecké pozůstalosti Stanislava Suchardy z Nadace Muzeum Stanislava Suchardy, jehož jedním z výstupů byla výstava v NG *Stanislav Sucharda 1866–1916. Tvůrčí proces* (2019–2020). Více viz Krummholz, *Stanislav Sucharda* (pozn. 343).

³⁶⁵ K typologii viz Ďoubal (pozn. 269).

³⁶⁶ Za spolupráci děkuji MgA. Pavlu Mrovčovi. Výsledky průzkumu ze dne 21. ledna 2022: Pro odlití sádrové plastiky *Muž práce* (1900) ze sbírky Galerie plastik byla pravděpodobně užita klišová či želatinová forma. Na odlitku jsou viditelné švy po spárách mezi formovacími díly a jejich úpravy zřejmě například na vnější straně pravého stehna figury z jejího pohledu. Surovější podoba napovídá, že by se mohlo jednat o pracovní odlitek. To že nedošlo k retuši, ale nemusí znamenat, že plastika nemohla být vystavena. Na výstavách se objevovaly i neretušované sádrové odlitky. Viz Barbora Glombová – Jakub Ďoubal, Stručná historie sádrových odlitků, in: Jakub Ďoubal – Renata Tišlová – Petra Zítková et al. (pozn. 363), s. 23. Švů se na odlitku nachází několik, je tedy možné, že k jeho vyhotovení byl použit jiný odlitek stejného díla. Části plastiky prochází kovová armatura (a pravděpodobně i dřevěná výztuž), konkrétně dolními končetinami a soklem. Je viditelná v částech, kde došlo k odstranění sádry – vršek soklu a zadní část pravého chodidla. Plastiku pokrývá patina imitující vzhled bronzu, v některých místech je užito zelené barvy jako připodobnění měděnky. Není jisté, zda nedošlo k opatření odlitku patinou v pozdějším období například pro potřeby jejího vystavení. Porušené části pokrývá patina, aniž by byly například před tím doplněny či opraveny. Záznamy z muzejní databáze nehovoří o restaurátorských či pozdějších dodatečných zásazích. Za informace děkuji pracovníci Městského muzea a galerie Hořice Mgr. Jarmile Gregorové. Na pravé boční straně soklu se nachází vyrytá signatura *Šaloun 1900*.

³⁶⁷ Tvůrčím procesem vzniku děl, provozem sochařské praxe Stanislava Suchardy, který byl Šalounovi v mnoha ohledech blízký, a jeho spolupracemi se štukatérskými firmami se zabývá Krummholz, *Stanislav Sucharda* (pozn. 343).

Plastika *Muže práce* se zalíbila tehdejšímu starostovi Hořic Josefu Fejfarovi tak moc, že ji v roce 1908 nechal na vlastní náklady za pravděpodobnou částku „4000 K“ odlít do bronzu.³⁶⁸ Téměř současně s pískovcovým *Krakonošem* byl umístěn na základě Fejfarova přání k dalším dvou objektům do Smetanových sadů.³⁶⁹ Informaci o tom, že Josef Fejfar věnoval finance na odlití sochy k výročí svých šedesátých narozenin společně s tím, že bronzový odlitek později věnoval Galerii plastik podával kovový štítek, jenž se dříve nacházel na kamenném podstavci plastiky v parku.³⁷⁰ Plastiku odlila slévárna umělecké litiny Karla Bendemayera z pražských Holešovic-Bubnů.³⁷¹ Sádrový odlitek nacházející se dnes v kladenské škole³⁷² má téměř totožné rozměry jako bronzový z Hořic. I proto se pravděpodobně jedná o sádrových model ve výsledné velikosti užitý pro odlití do bronzu. Napovídá tomu i to, že ho nepokrývá patina či jiná povrchová úprava, jež by změnila původní vzhled sádry. U odlitků určených pro reprodukci do definitivního materiálu se většinou neupravoval jejich povrch, pokud nešlo o úpravy technického rázu například za účelem zpevnění povrchu plastiky.³⁷³

Josef Fejfar (1848–1933) je pro Hořice významný i svými dalšími aktivitami. Narodil se v Roztokách u Jilemnice v severo-východních Čechách, ale velkou část života strávil v Hořicích. Ve své profesní kariéře se věnoval veterinářství, pro Hořice se stal nejvýznamnější svým mecenášstvím, činností v hudebním spolku Dalibor a funkcí hořického starosty. Již v roce založení Daliboru byl zvolen do jeho vedení, v jehož rámci stál za významnými hořickými kulturními podniky, jakými bylo založení Smetanových sadů, Smetanova a Dvořákova pomníku, které rovněž bohatě dotoval. Jeho osobnost se vyznačovala výraznou svobodomyšlností projevující se i při jeho veřejném působení.³⁷⁴ V roce

³⁶⁸ *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, bronzový podstavec 67×107,5 cm, kamenný podstavec 79×167×113 cm, Hořice, nároží mezi ulicemi Husova a Komenského (sem přesunuta z původního umístění ve Smetanových sadech v roce 1959). Za změření plastiky děkuji Milanu Kozákovi a Simoně Strnadelové. Galerie plastik, *Hořický obzor* IX, 1909, č. 1, 9. 1., s. 5.

³⁶⁹ Kyselo, *Muž práce* (pozn. 7), s. 19.

³⁷⁰ Přepis z fotografie na pohlednici: *NA PAMĚŤ 60TÝCH NAROZENIN POSTAVIL A GALERII PLASTIK VĚNOVAL J. FEIFAR 1908*. Také viz Galerie plastik, *Hořický obzor* (pozn. 368). Více informací o Fejfarově motivaci věnovat finance na odlití *Muže práce* do bronzu jsem prozatím nezjistil. Snad by se mohlo něco dalšího nacházet ve fondu Fejfar Josef, MVDr. (1878–1933) Městského muzea a galerie Hořice.

³⁷¹ Přepis: K. BENDELMAYER. *PRAHA VII. UMĚL. SLÉVÁRNA*.

³⁷² *Muž práce*, 1908 (?) sádra, 193 cm, podstavec 68,5×110 cm, Kladno, Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie.

³⁷³ Viz Barbora Glombová – Jakub Ďoubal, *Povrchové úpravy*, in: Jakub Ďoubal – Renata Tišlová – Petra Zítková et al. (pozn. 363), s. 31.

³⁷⁴ František Kozel, *Hořičtí starostové*. MVDr. Josef Fejfar část I, *Hořice.online*, <https://www.horice.online/horicti-starostove/>, vyhledáno 1. 6. 2022.

1907 byl zvolen do pozice starosty Hořic, kde setrval do roku 1918.³⁷⁵ Za Fejfarova působení ve vedení města vyvrcholil zřetelný rozvoj města nastartovaný předchozími starosty Josefem Pourem (1839–1896) a Aloisem Tomsou (1850–1904).³⁷⁶ Kromě *Muže práce* věnoval v roce 1912 finance na zakoupení kararského mramoru k reprodukci *Adama a Evy* (1849) od Václava Levého, také financoval po materiálové stránce vznik Husova pomníku³⁷⁷ nebo v roce 1917 daroval finanční obnos na zakoupení pískovce k reprodukci Úprkova *Jánošíka*.³⁷⁸

Poté co se v listopadu roku 1908 do Hořic vrátil pískovcový *Krakonoš* z Jubilejní výstavy v Praze, žáci sochařské a kamenické školy ho osadili na místo zvolené Šalounem ve Smetanových sadech. V prosinci téhož roku byl do parku na travnatý úsek ve tvaru trojúhelníku při jedné z vedlejších cest na severozápadě sadů umístěn na kamenný podstavec bronzový *Muž práce* [47].³⁷⁹ Ve Smetanových sadech tvořila některá díla společně s doprovodnými především přírodními prvky dle původního plánu inscenovaná prostředí. *Krakonoš* se nacházel v houštině evokující divoké přírodní prostředí, stejně tak sousoší *Husité na stráži*. Výjimkou nebyl ani *Muž práce*, kterého autoři koncepce rozmístění soch, napojili na místní srozumitelný obraz dělníka z kamenolomu. Šaloun s touto ideou musel nepochybně souhlasit, pokud nestál u její geneze, zachovala se totiž fotografie zachycující *Muže práce* ve Smetanových sadech, jak po jeho pravé straně stojí Josef Fejfar a po levé straně Ladislav Šaloun [48]. Plastika stála na hrubě opracovaném soklu z pískovce tvořeného čtyřmi hranami zužujícími se do výšky. Přední stranu soklu označoval vyrytý nápis *Ze dne ke dni L. Šaloun*, kterým ho mohl opatřit sám Šaloun, i když není známo kdy. Kolem něho se nacházely ledabyle pohozené menší kameny doplňující tak výjev z kamenolomu.

Socha *Muže práce* zobrazující dělníka při práci se po svém osazení do hořického parku ocitla v reprezentativních veřejných prostorách v těsné blízkosti pomníku Bedřicha Smetany, *Husitů na stráži* a *Krakonoše*. I po osazení dalších děl zřetelně vyčnívala, do vzniku Československé republiky nebylo běžné, aby se ve veřejném prostoru a natož v městském parku objevila realisticky ztvárněná postava

³⁷⁵ Seznam hlav správy města (purkmistři, starostové, předsedové městského národního výboru ad.) od roku 1851 viz Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 319.

³⁷⁶ Ibidem, s. 30–31. – František Kozel, MVDr. Josef Fejfar část II, *Hořice.online*, <https://www.horice.online/mvdr-josef-fejfar-cast-ii/>, vyhledáno 1. 6. 2022.

³⁷⁷ Cermanová, *Galerie plastik* (pozn. 2), s. 6.

³⁷⁸ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 234.

³⁷⁹ SOkA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 60, inv. č. 92, Kronika města Hořic 1904–1911, s. 501–502, 513.

dělníka. V Hořicích to bylo pravděpodobně legitimizováno místní silnou kamenickou tradicí. Naturalistické ztvárnění a námět Šalounovy plastiky vybízí k prozkoumání jeho vazby k hořické dělnické scéně či její reakce na uvedení *Muže práce* do veřejného prostoru Hořic. S tím pravděpodobně souvisí i pojmenování sochy jako *Muže práce*. Kyselo ve svém článku z roku 1920 uvádí, že se původní název plastiky *Den ze dne* neujal a „lid nazval ji ‚Muž práce‘ a jméno toto se udrželo“.³⁸⁰ O tom, proč a jak „lid“ dospěl k takovému názvu, žádné zprávy nejsou. Otázkou také je, koho označením „lid“ Kyselo pojmenoval. Oproti předchozím symbolistickým a metaforickým variantám *Den za dnem*, *Ode dne ke dni*, *Ze dne ke dni* nebo *Den ze dne* zní pojmenování *Muž práce* mnohem úderněji, vyzdvihuje na rozdíl od zmíněných názvů chuť k práci a schopnost tvrdě pracovat jako pozitivní lidské vlastnosti. Až se zdá, že nové pojmenování je úplným opakem smyslu původního názvu. Také označuje někoho, kdo práci ovládá, je jejím pánem ale i sluhou, lze ho vnímat i jako synonymum pro slovo dělník, ústřední postavu dělnického hnutí. Nové pojmenování se objevuje již na pohlednici datované dle data jejího odeslání k roku 1914 [49].

Hořice se postupně zařadily v průběhu druhé poloviny 19. století vzhledem k rozvoji místního textilního průmyslu, který přinesl do města spoustu nových pracovních míst, k významným centrům dělnického hnutí. V roce 1892 si dělnictvo v Hořicích založilo spolek *Dělnická beseda*, od roku 1908, kdy zakoupilo dům nedaleko hlavního náměstí na rohu ulic Sladkovského a Hálkovy, se mohlo scházet v Dělnickém domě.³⁸¹ A v roce 1906 začali „členové výboru místní organizace československé sociální demokracie a zároveň členové výboru Občansko politického klubu pro království české se sídlem v Hořicích“ vydávat dělnické noviny *Pochodeň*.³⁸² Právě v *Pochodni* několikrát okomentovali nebo zmínili Šalounovu plastiku. Po otevření Galerie plastik v roce 1908 vydali obsáhlejší komentář, v němž neopomněli zmínit, že „Šalounův [...] ‚Ode dne ke dni‘ [...] znázorňuje denní klopotný život dělníka, představuje dělníka s těžkým

³⁸⁰ Kyselo, *Muž práce* (pozn. 7), s. 19.

³⁸¹ Restaurace Koruna nově otevřena, *Hořický zpravodaj*, 2020, č. 5, 3. 2., s. 4. – Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 50.

³⁸² Nad prvním číslem *Pochodně*, *Pochodeň LXX*, 1981, č. 97, 25. a 26. 4., s. 70. Sérii článků *Nad prvním číslem Pochodně* o historii periodika zmínila Tamara Baudišová, *Historiografie města Hořic, Pod Zvičinou XIX*, 2001, č. 3, s. 18.

*kamenem v rukou, svým pojetím přímo mluví k srdci prostého člověka i inteligenta“.*³⁸³ O šest let později o něm už píšou jako o *muži práce*.³⁸⁴

³⁸³ Galerie plastik, *Pochodeň III*, 1908, č. 50, 11. 12., s. 2.

³⁸⁴ L. Šaloun, *Pochodeň IX*, 1914, č. 44, 3. 7., s. 2. Krátký nesignovaný příspěvek zpravující o vzniku *Muže práce*, Šalounově výstavě v Hořicích a o samotném sochaři je téměř identický s Kyselovým článkem *Pod Zvičinou* z roku 1920. *Pochodeň* uveřejňovala příspěvky i od externích pisatelů, lze tedy předpokládat, že za článkem z *Pochodně* stál Jan Kyselo.

6 DALŠÍ ŽIVOT MUŽE PRÁCE

6.1 MANINY

Bronzovou plastiku *Muže práce* nijak neovlivňovaly bouřlivé roky první světové války a ani meziválečné období naplněné svobodou, ale i vážnými společenskými a hospodářskými problémy. Doposud stála ve Smetanových sadech a jediné, co se měnilo, bylo její bezprostřední okolí. Jak lze vidět z fotografií z doby před rokem 1943, začaly ji více obklopotvat vzrostlé stromy měnící vzhled okrasného parku z počátku 20. století [50, 51]. I její dříve úhledné prostředí tvořené kameny začalo obrůstat zelení a mechem. Po uvedení *Muže práce* do Smetanových sadů se stal v období první poloviny 20. století velmi oblíbeným motivem pohlednic vydávaných hořickými i dalšími nakladateli [52, 53, 54].³⁸⁵ Výrazně se ale *Muže práce* dotkla následná léta, kdy v roce 1939 Československo okupovalo a zřídilo zde Protektorát Čechy a Morava nacistické Německo a od roku 1948, kdy proběhl komunistický převrat následovaný vládou jedné strany. Oba totalitní režimy se ho pokusily fyzicky nebo ideově zmocnit, komunistickému režimu se to nakonec podařilo a mělo to pro jeho pozdější percepci zcela zásadní význam.

První zmiňovaný případ se týká tzv. rekvizice neželezných kovů, jež proběhla na počátku čtyřicátých let 20. století během probíhající druhé světové války v rámci německé říše. V roce 1941 vydal Protektorát Čechy a Morava nařízení o sběru zvonů na základě německého zákona o shromáždění neželezných kovů, které měly být následně využity jako materiál pro zbrojní průmysl.³⁸⁶ V Hořicích postihla v roce 1942 rekvizice kromě užitkových předmětů, jakým byly měděné dráty z veřejné elektrické sítě, zejména tři kostelní zvony. Dle zápisu z městské kroniky pocházel nejstarší z nich z roku 1632 z kostela sv. Gotharda, který se nachází na stejnojmenném hořickém vrchu.³⁸⁷ V červenci následujícího

³⁸⁵ Například Nakladatelství F. Valáška, Hořice; Jan Hakl – Hořice; knihkupec Vít J. Sláma; Horoborn-chour, Orbis ad. Velký soubor pohlednic hořických nakladatelů nebo jiných je volně přístupný k prohlédnutí viz 50801, <https://www.50801.cz/>.

³⁸⁶ Radek Lunga, Rekvizice českých zvonů za 2. světové války, *Oddělení péče o církevní památky. Biskupství českobudějovické*, <http://pamatky.bcb.cz/Zvony/Rekvizice-ceskych-zvonu-za-2-svetovevalky>, vyhledáno 11. 6. 2022. Publikován zde: Radek Lunga, Průběh a charakter rekvizice českých zvonů za druhé světové války, in: Tomáš Jelínek – Petr Kaňák – Alena Krausová et al., „*Nepřichází-li práce k Tobě...*“ / „*Kommt die Arbeit nicht zu Dir...*“. *Různé podoby nucené práce ve studiích a dokumentech / Verschiedene Formen der Zwangsarbeit in Studien und Dokumenten*, Praha 2003, s. 124–133.

³⁸⁷ SOkA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 76, inv. č. 108, Kronika města Hořic 1941–1943, s. 140. V roce 1943 v rámci rekvizice zabavil okresní úřad i ploty a části budov z mědi či slitiny mědi,

roku byla odevzdána i plastika *Muže práce*.³⁸⁸ Nejdříve putovala do okresního shromaždiště ve Dvoře Králové, kde ji zařadili do kategorie B, kam patřily spíše méně cenné umělecké předměty.³⁸⁹ Poté ji odvezli do centrálního shromaždiště rekvírovaných zvonů a dalších předmětů nacházejícího se na Maninách pod Libeňským mostem, jež byly součástí pražského přístaviště v městské části Holešovice-Bubny.³⁹⁰

Protektorátní nařízení pravděpodobně postihla i sochařskou a kamenickou školu a v ní sídlící Masarykovu galerii plastik.³⁹¹ Informace dostupné z literatury i pramenů o této problematice nehovoří příliš jasně. Na základě vládního nařízení mělo dojít k „očistění“ knihoven a vystavených výtvarných děl, to znamená že škola musela „závadná“ díla buď zlikvidovat nebo odeslat do Prahy.³⁹² Dle Erika Tichého bylo pravděpodobně v rámci školy, jejich produkce a depozitářů zničeno nějaké dílo, ale k „důslednému splnění příkazů ve všech případech nedošlo.“³⁹³ Jilemnický napsal, že tehdejší ředitel školy Josef Vokoun (1893–1977), jenž dle tradice zastával i vedoucí funkci Galerie plastik, „si počínal při ničení soch v duchu

k jejichž odvedení ale nedošlo. Ve stejném roce úřad provedl také soupis měděných kotlů (300 kusů), v tomto případě nedošlo ani k zabavení. Ibidem. Kromě zvonu z kostela sv. Gotharda rekvizice postihla dva malé zvony z roku 1864 a 1925. V Hořicích zůstal pouze zvon z roku 1558, jež odlil Václav Konvář v Hradci Králové, umístěný v děkanském kostele Narození Panny Marie. Původně se nacházel v gothardském kostele, ale po rekvizici kovů během první světové války, byl přemístěn do děkanského kostela. Ibidem. – Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 62, 107. Tomíčková se ve své publikaci zmiňuje pouze o rekvizici zvonů z první světové války, za níž bylo odvedeno sedm zvonů. Ibidem.

³⁸⁸ SOKA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 76, inv. č. 108, Kronika města Hořic 1941–1943, s. 140. Osudům rekvírovaných soch se v odborné literatuře nedostalo tolik pozornosti jako osudům zvonů. O pražských sochařských dílech odstraněných ze svých původních míst, z nich část byla roztavena pro válečné účely a část zůstala „nedotknutá“ do konce války na skladišti rekvírovaných předmětů v holešovickém přístavišti, psal zejména Zdeněk Wirth, *Pražský kalendář 1946. Kulturní ztráty Prahy 1939–1945*, Praha, 1945, nepag.

³⁸⁹ Kategorii A, B, C, D se užívalo pro rozřazení zvonů podle umělecké a historické hodnoty, jež měly provádět památkové úřady. Lunga (pozn. 386).

³⁹⁰ Návrat Šalounova „Muže práce“, *Pochodeň I*, 1945, č. 40, 12. 9., s. 2. K průběhu rekvizice v Protektorátu Čechy a Morava, během níž putovaly rekvírované předměty nejdříve do okresních shromaždišť viz Lunga (pozn. 386). Hořice spadaly mezi lety 1942–1945 pod politický okres Dvůr Králové. Hořice, *Státní okresní archiv Jičín. E-výstava archiválií*, <https://stare.vychodoceskearchivy.cz/jicin/e-badatelna-jicin/horice/>, vyhledáno 11. 6. 2022. Ke skladišti rekvírovaných kovů na Maninách viz Skladiště kovů na Maninách, *SUDEK PROJECT*, <http://sudekproject.cz/skladiste-kovu-na-maninach>, vyhledáno 11. 6. 2022.

³⁹¹ Od roku 1919 nesla sochařská a kamenická škola nové jméno jako Státní průmyslová škola sochařská a kamenická, jež se ale v průběhu 20. století několikrát proměnilo. Seznam názvů školy, jak se měnil od svého založení do konce 20. století viz Tichý (pozn. 27), s. 105. Galerie plastik také nesla od roku 1930 na počest československého prezidenta nové jméno jako Masarykova galerie plastik. Prezidentovo jméno z názvu galerie zmizelo během poválečného protimasarykovského tažení. Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 86 (pozn. 118).

³⁹² Tichý (pozn. 27), s. 53.

³⁹³ Ibidem, s. 54.

nacistických nařízení horlivě.³⁹⁴ Také uvedl na základě výroku tehdejšího kustoda Galerie plastik Jaroslava Plichty (1886–1970), že galerie přišla následkem nacistických nařízení o řadu cenných děl.³⁹⁵ To ale odporuje novější informaci Tichého, že Galerie plastik zvládla skrýt všechna umělecká díla včetně bronzových plastik před nacistickým ničením.³⁹⁶

Po osvobození českých zemí v květnu 1945 se začalo po *Muži práce* pátrat, zhostili se toho učitelé sochařské a kamenické školy Vít Vrátný a Stanislav Růžička. V rámci hledání se obrátili na okres a památkový úřad.³⁹⁷ Dle článku zpravujícím o jeho návratu, prý „jednoho dne zmizel a zbyl po něm omšělý, plísň a mechem zelenavý pískovcový podstavec“³⁹⁸. Nevěděli tedy, kde se nachází, ale po soustavném pátrání ho našli na skladišti na Maninách, odkud ho zpátky do Hořic dovezl učitel František Haňák společně se svým bratrem.³⁹⁹ Ještě poté, co byly shromážděné zvony v holešovickém přístavišti v roce 1942 odvezeny do severoněmeckých továren k rozlití, zde zůstalo mnoho dalších exemplářů zvonů a bronzových plastik, které zde setrvaly do osvobození.⁴⁰⁰ V roce 1945 je ve svých fotografiích zachytil Josef Sudek (1896–1976). Společně s dalšími Sudkovými fotografiemi zničené Prahy z roku 1945 posloužily jako obrazový doprovod *Pražského kalendáře* na rok 1946 vydaného v Pražském nakladatelství Václava Poláčka.⁴⁰¹ Na fotografiích lze rozpoznat také známá sochařská díla, jež se později vrátila na svá místa. Patřil k nim pomník Svatopluka Čecha Jana Štursy nebo pomník Františka Palackého Stanislava Suchardy.⁴⁰²

Z návratu *Muže práce* do Hořic se stala velká událost, proběhl jako slavnostní ceremoniál společně s poválečným otevřením Masarykovy galerie

³⁹⁴ Jilemnický (pozn. 1), s. 248.

³⁹⁵ Ibidem, s. 247. Stejná informace stojí v zápise městské kroniky: „*Profesor Plichta vzpomněl některých děl, která byla na rozkaz Němců zničena, uvedl, že úschova a uspořádání sbírek znamená tisíce darovaných pracovních hodin*“. SOkA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 77, inv. č. 109, Kronika města Hořic 1944–1946, s. 92.

³⁹⁶ Tichý (pozn. 27), s. 54–55.

³⁹⁷ Návrat Šalounova „*Muže práce*“ (pozn. 390).

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Ibidem. Kromě *Muže práce* z Manin přivezli také zvon z gothardského kostela, který nebyl zničen, i přes to, že nesl značku kategorie A, „*protože seděl pod větším zvonem skupiny B*“. Pravděpodobně s sebou přivezli i bronzové díly pomníku K. J. Erbena z Miletína. Ibidem.

⁴⁰⁰ V článku pro *Pochodeň* jeho autor dále zmiňuje, že se na skladišti na Maninách v době po osvobození a konci války nacházelo velké množství lidí z různých krajů republiky, kteří si sem přijeli hledat svá zrekvírovaná díla. Ibidem.

⁴⁰¹ Wirth, *Pražský kalendář 1946* (pozn. 388). Více k Sudkovým fotografiím zachycujícím zničenou Prahu v roce 1945: Katarína Mašterová (ed.), *Topografie sutin* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 2018.

⁴⁰² SUDEK PROJECT, <http://sudekproject.cz/>, vyhledáno 12. 6. 2022.

plastik v neděli 9. září 1945.⁴⁰³ O významnosti události svědčí i záznamy z podací knihy Galerie plastik, 5. září bylo Ladislavu Šalounovi zasláno „*Pozvání ke slavnostnímu postavení sochy ‚Muž práce‘ ve Smetanových sadech v Hořicích v neděli dne 9. září 1945*“.⁴⁰⁴ Galerie také zaslala několika okolním městům a vesnicím plakáty zvoucí na „*Otevření Galerie plastik a postavení sochy Muže práce v Hořicích*“.⁴⁰⁵ Slavnost začala v Galerii plastik, kde promluvil několik reprezentantů hořické správy i galerie. V její expozici došlo po válečném deponování exponátů k nové instalaci. Ladislav Šaloun se ale nakonec slavnosti nezúčastnil, galerii zaslal telegram, který přečetl Jaroslav Plichta buď jako její kustod nebo již jako její první poválečný ředitel. Následoval průvod doprovázený hudbou, v němž plastiku *Muže práce* „*vráceného do Hořic vezla mládež a v sadech byla postavena na své původní místo*“ [55].⁴⁰⁶ Při této příležitosti zde o ní promluvil předseda ONV v Hořicích a „*vyzvedl vnitřní obsah díla, který mluví o práci, jež se nám dnes stala závazným příkazem a vyzval občanstvo, aby každý přispěl dobrovolně všude, kde je třeba pracovních sil*“.⁴⁰⁷

6.2 HOŘICE

V roce 1959 byl *Muž práce* během příprav na prvomájové oslavy přemístěn ze Smetanových sadů na do té doby neupravené staveniště na nároží ulic Husovy a Komenského v centru Hořic, kde zůstal do současnosti, i když se původně zamýšlelo ho tam ponechat pouze na kratší dobu. Na tomto místě stály ještě na začátku třicátých let dvě obytné budovy, kde je zachytila fotografie. Představuje pohled na severovýchod, kde se v popředí objevuje fasáda přízemního již mírně zchátralého domu čp. 26 a za ním po jeho pravé straně se rýsuje boční strana domu čp. 332 pokrytá reklamou [56]. Společně s přilehlými domy čp. 27, 233 a 234 si je v letech 1926 až 1927 odkoupila Městská spořitelna v Hořicích.⁴⁰⁸ Již od svého

⁴⁰³ SOKA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 77, inv. č. 109, Kronika města Hořic 1944–1946, s. 92.

⁴⁰⁴ SOKA, fond Galerie plastik (neusp.), podací protokol Galerie plastik 1940–1952, podací číslo 22.

⁴⁰⁵ Byl to Hradec Králové, Nový Bydžov, Jičín, Miletín, Lázně Bělohrad, Mlázovice a Cerekvice nad Bystřicí. Ibidem, podací čísla 23–29.

⁴⁰⁶ SOKA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 77, inv. č. 109, Kronika města Hořic 1944–1946, s. 92.

⁴⁰⁷ Ibidem. V letech 1945–1960 byly Hořice sídlem vlastního politického okresu. Hořice, *Státní okresní archiv Jičín* (pozn. 390).

⁴⁰⁸ Město Hořice, dopis *Ocenění spořitelských domů* čp. 26, 27, 332, 333, 334 zasláný Městským úřadem v Hořicích v Podkrkonoší Bernímu úřadu v Hořicích ze dne 13. 2. 1939. Čísla stavebných parcel: čp. 26–20; čp. 27–19/1 a 19/2; čp. 332–21; čp. 333–22; čp. 334–716.

vzniku v roce 1890 sídlila v Městském domě v jižní části náměstí Jiřího z Poděbrad, kde provozovala svou činnost v několika městem pronajatých místnostech.⁴⁰⁹ Potřeba větších a reprezentativních prostorů pravděpodobně stála za plánem na výstavbu samostatné budovy finančního ústavu. K tomu měly sloužit pozemky výše zmiňovaných domů, dva z nich čp. 26 a 332, které po více jak desetiletí bez údržby zchátraly, nechala zbourat v roce 1938 [57].⁴¹⁰ V roce 1942 vypsal Městská pojišťovna architektonickou soutěž, do které chtěla pozvat vybrané architekty, jež se už osvědčili při projektování jiných staveb finančních ústavů.⁴¹¹ Co proběhlo dále však už prameny, k nimž jsem se dostal, neříkají. Jisté ale je, že Městská spořitelna si nakonec vlastní budovu nepostavila a na místě dvou stržených domů zůstalo až do roku 1959 staveniště.

O téměř dvě desetiletí později v roce 1959 se město rozhodlo k zvelebení bývalého staveniště Městské spořitelny, která byla v roce 1948 na základě změny státní politiky sloučena s ostatními hořickými finančními ústavu pod jeden podléhající státu.⁴¹² Proces proměny staveniště v malý zatravněný okrasný park osazený *Mužem práce* na pískovcovém soklu detailně popisuje zápis z městské kroniky z roku 1959.⁴¹³ Hořická městská správa chtěla staveniště upravit s ohledem na blížící se oslavy prvního máje, na počátku dubna zde tedy zahájila úpravy. Hlavních příprav na oslavy svátku práce se ale zhostila májová komise při okresním výboru Národní fronty, jejíž přípravy započala pořádáním schůzí 3. dubna 1959.⁴¹⁴ Se záměrem umístit na prázdnou parcelu skulpturu *Raněný* (untersberský mramor, 1909) [58] od Františka Přítele (1867–1930) reprodukovanou sochařskou a kamenickou školou pro Galerii plastik přišel pracovník MNV Jaroslav Hátle. Pro případ navrhl, že by se na místo hodila i socha *Hudba* (1907–1912, kararský mramor 1925–1928) [59] J. V. Myslbeka také z majetku Galerie plastik.⁴¹⁵ Pro galerii ji reprodukoval sochař Emanuel Malý (1892–1938), absolvent hořické školy, jehož si v roce 1920 najala na pozici stálého reprodukčního sochaře, kterému na rozdíl od žáků ze školních dílen platila mzdu. Kromě *Hudby* pro ni dokončil

⁴⁰⁹ Oldřiška Tomíčková, *Z historie průmyslu a řemesel* (pozn. 29), s. 137.

⁴¹⁰ Město Hořice, *dopis Ocenění spořitelských domů čp. 26, 27, 332, 333, 334* zaslaný Městským úřadem v Hořicích v Podkrkonoší Bernímu úřadu v Hořicích ze dne 13. 2. 1939.

⁴¹¹ Více k této soutěži viz SOKA, fond Městská spořitelna Hořice, jeden balík (neusp. část), sign. 1941–1945, soutěž na novou budovu 1942.

⁴¹² Tomíčková, *Z historie průmyslu a řemesel* (pozn. 29), s. 137–138.

⁴¹³ SOKA, fond Městský národní výbor Hořice, kniha (neusp.), *Kronika města Hořice 1958–1959*, s. 189–191.

⁴¹⁴ *Ibidem*, s. 437.

⁴¹⁵ *Ibidem*, s. 189–190.

významnou reprodukci *Adama a Evy* Václava Levého.⁴¹⁶ *Hudba* z galerijní sbírky je konečnou podobou Myslbekova sochařského ztvárnění personifikace hudby určené pro vnitřní výzdobu historické budovy Národního divadla. Mezi lety 1892 až 1895 vznikla řada variant sochy, v nichž se vypořádával s narativitou, a také se zde výjimečně v rámci své tvorby dotkl secesního projevu. Nakonec našel uzavřenější a pro něj typickou monumentální formu vyznačující se Mánésovým lyrismem.⁴¹⁷

Přítelova *Raněného* nechala Galerie plastik vyhotovit podle sádrového modelu do ušlechtilějšího materiálu s původním záměrem ho instalovat ve vnitřních prostorech Věže samostatnosti. Skulptura zobrazující torzo mužského aktu s jasnými tělesnými znaky utrpení způsobené zraněním se jistě hodila do reprezentativních síní Věže samostatnosti, která měla připomínat památku zemřelých vojáků z první světové války. Věž samostatnosti (1925–1937)⁴¹⁸ byla hlavním meziválečným projektem Galerie plastik. Původní nápad postavit na vrcholu hořického Chlumu rozhlednu, na jehož základě si zde galerie koupila v roce 1908 pozemek, se po roce 1918 proměnil v ideu vybudování památníku první světové války a jejích hrdinů. Důležitým momentem nejen pro tento podnik se stala hořická návštěva prezidenta ČSR Tomáše Garrigua Masaryka 10. července 1926, jenž stavbu v jejích začátcích posvětil poklepáním na základní kámen.⁴¹⁹ Architektonický projekt Věže samostatnosti vznikl na základě vítězného soutěžního návrhu Františka Blažka, který následně upravil a vedl architekt Jindřich Malina (1905–1992) podílející se na několika dalších stavbách v Hořicích. Do roku 1937, kdy byla stavba přerušena, se jí podařilo vybudovat do výšky dvaceti pěti metrů,

⁴¹⁶ Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 88. Také Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 260.

⁴¹⁷ Wittlich, *Sochařství* (pozn. 57), s. 17–20. – idem, *Sochařství na přelomu století*, in: Taťana Petrasová – Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/I*, s. 96–97. – Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 3), s. 21, 33.

⁴¹⁸ Věž samostatnosti získala v devadesátých letech nové pojmenování jako Masarykova věž samostatnosti. Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 297.

⁴¹⁹ Ibidem, s. 294. Více k Masarykově návštěvě Hořic např. krátký záznam jeho hořické návštěvy ve filmu *Hořice v Podkrkonoší, město kamenné a přírodní krásy* (od 21:40 min, pozn. 192). Ještě druhý den, kdy navštívil v rámci své prezidentské cesty po východních Čechách Jaroměř, mu měla být slavnostně předána skulptura Franty Úprky *Ponocný* (1912, pískovec 1925) jako dar Hořic, jež reprodukovaly dílny hořické školy. V Jaroměři byla součástí hospodářsko-průmyslové výstavy, po skončení putovala do Prahy, kde se stala trvalou ozdobou Horního Jeleního příkopu Pražského hradu. Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích* (pozn. 2), s. 89. – Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 340. Akt předání zachytil film *Hořice v Podkrkonoší, město kamenné a přírodní krásy* (od 5:30 min, pozn. 192). K prezidentským cestám T. G. Masaryka viz Prezidentské cesty na mapě, *Po stopách T. G. Masaryka*, <http://tg-masaryk.cz/sd/novinky/hlavni-stranka/20182802preziedntskecesty.html>, vyhledáno 9. 6. 2022.

tedy do více jak poloviny plánovaných čtyřiceti metrů. Průčelí obou bočních křídel doplnily reliéfy znázorňující scény z československého odboje z let 1914–1918 od sochařů Jana Vávry (1903–1952) a Karla Lenharta (1904–1978) vyhotovené v režii sochařské a kamenické školy [60].⁴²⁰ Po druhé světové válce a změně politického režimu se stala Věž samostatnosti pro vedení města přítěží, stavbu nedokončili a reliéfy pokrývající fasádu zakryli. Části, které přechínaly, dokonce nechali osekát. Až ke konci šedesátých let došlo k jejich odkrytí a následnému restaurování.⁴²¹

Město se tedy pravděpodobně snažilo najít pro *Raněného* jiné využití. Svůj záměr o umístění sochy na prázdné nároží ulic Husovy a Komenského sdělila veřejnosti a také Průmyslové škole pro dobývání a zpracování kamene, bývalé sochařské a kamenické škole, kterou požádala o předložení vlastního stanoviska. Ta se vyslovila kladně pro Myslbekovu *Hudbu*. MNV ale nakonec svolal k této otázce schůzi na 6. dubna 1959, jíž se účastnily jeho úředníci včetně předsedy výboru Jaroslava Špůra a učitel školy Jaroslav Plichta, jenž se vyslovil k oběma návrhům negativně: „...těchto soch by se nemělo k plánovanému účelu použít z vážných technických důvodů. Všechny jsou z vápence, který v našem přírodním prostředí větrá, první i druhá socha by byly za nějaký čas ztraceny a vznikla by nenahraditelná ztráta vzácných uměleckých děl, ani motivem ani materiálem se navrhované sochy na toto místo nehodí“.⁴²² Jako jediné řešení viděl v použití bronzové plastiky, jež „by motivem nebo významem na hlavní třídě města Hořic byla vhodným uměleckým doplňkem, když už není jiné východisko, ale to jen dočasně než se úprava toho místa neprovede buď architektonicky, provizorně nebo definitivně zastavěním“.⁴²³ Téměř jedinou bronzovou plastikou v Hořicích byl *Muž práce* umístěný ve Smetanových sadech. Jako bývalý kustod Galerie plastik a tehdejší ředitel velmi dobře znal její fond, pro plánované zvelebení nároží nakonec tedy doporučil osazení *Muže práce* z její sbírky. Na tomto místě se lze pouze dohadovat, zda byl jeho návrh tendenční s ohledem na kontext příprav pro komunistický režim významného svátku prvního máje či nikoli. Plichta velmi dobře rozuměl výtvarnému záměru obou děl navrhovaných MNV, *Raněný* i *Hudba*

⁴²⁰ Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 294–297. K legionářské tradici v Hořicích, ke které odkazuje i ikonografie reliéfů Věže samostatnosti viz panel, *Legionářská tradice v Hořicích*, který je součástí expozice Městského muzea a galerie Hořice v Masarykově věži samostatnosti, text napsal Mgr. Tomáš Hylmar.

⁴²¹ Tomíčková, *Hořice* (pozn. 29), s. 30.

⁴²² SOkA, fond Městský národní výbor Hořice, kniha (neusp.), *Kronika města Hořice 1958–1959*, s. 190.

⁴²³ *Ibidem*.

vznikli primárně jako díla určená do interiéru. Nelze ale pochybovat, že za výběrem *Muže práce* pro osazení na nároží stály pouze funkční a technické otázky. Z pohledu Plichty mohlo jít možná spíše jen o dočasnou ozdobu prvomájových oslav. Dle jeho návrhu se měl *Muž práce* po kratší době vrátit zpátky do Smetanových sadů, pravděpodobně chápal, že hořický park a jeho sochařská díla vytváří umělecky hodnotný komplex.

8. dubna MNV svolal schůzku s pracovníky Galerie plastik, kde došlo ke schválení návrhu.⁴²⁴ K 1. květnu byl *Muž práce* osazen na pískovcový podstavec kvádrového tvaru, jež se výrazně lišil od původního, na kterém stál ve Smetanových sadech. Plastiku na podstavci usadili na nároží upravené jako „parčík s keřovou a květinovou výzdobou“ a po stranách umístili „propagační skříňky s celonočním osvětlením a vlajkovými stožáry“ [61].⁴²⁵ 1. května se v Hořicích konaly oslavy svátku práce, které proběhly zcela tradičním způsobem.⁴²⁶ Nejdříve městem prošel průvod, jehož se účastnila řada lidí z oficiálních sfér, jakým byli členové armády, Sboru národní bezpečnosti, ONV a MNV, členové Ústředního výboru KSČ, žáci některých hořických škol, zaměstnanci různých závodů nebo několik svazů a sdružení a další. Součástí průvodu byly i alegorické vozy či množství vlajek, portrétů a také transparent s hlavním motem tohoto ročníku oslav. Trasa procesí začínala před budovou ONV vzniklé ve čtyřicátých letech naproti budově Obchodní akademie, před níž se tyčil Husův pomník.⁴²⁷ Pokračovalo se po Husově ulici, průvod také procházel kolem nově zvelebeného nároží Husovy a Komenského ulice s *Mužem práce* a poté okružní cestou až na Revoluční náměstí, dnes náměstí Jiřího z Poděbrad. Zde následně proběhly oficiální projevy představitelů okresního výboru Národní fronty a Ústředního výboru KSČ. Protože celý den přšelo, nemohlo dojít k následnému programu ve Smetanových sadech.⁴²⁸

Muž práce na svém novém místě jistě dobře posloužil komunistickému vedení města, i když jeho přemístění nebylo jejich prvotním záměrem.⁴²⁹ *Muže*

⁴²⁴ Ibidem, s. 190.

⁴²⁵ Ibidem, s. 191.

⁴²⁶ Tak jak ho shrnuli např. zde: 1. máj – svátek práce, *TOTALITA*, <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/1maj.php>, vyhledáno 16. 6. 2022.

⁴²⁷ SOKA, fond Městský národní výbor Hořice, kniha (neusp.), *Kronika města Hořice 1958–1959*, s. 438. – Čech, Z osudů a práce (pozn. 149), s. 8. – Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 192.

⁴²⁸ SOKA, fond Městský národní výbor Hořice, kniha (neusp.), *Kronika města Hořice 1958–1959*, s. 438–439.

⁴²⁹ Reflexe pro komunisty důležité či nejdůležitější postavy dělníka a umístění *Muže práce*, jenž částečně splňoval jejich představy o něm, v rámci příprav na významný komunistický svátek jsem nenalezl. Pro dobu konce padesátých let bylo relevantní zejména periodikum *Pochodeň*, kde jsem

práce chodec zpozoruje již z větší vzdálenosti, když jde Husovou ulicí směrem k náměstí Jiřího z Poděbrad. Jde o celkem efektní zakončení pohledové osy, která se uzavírá plastikou s pozadím ze vzrostlých stromů zakrývajících zbořením dvou nárožních domů otevřený dvůr přilehajících obydlí. Motivem se plastika samozřejmě hodila pro prvomájové oslavy, jež byly asi nejvýznamnějším svátkem komunistického režimu chápaným jako oslava „práce a dělnické třídy“.⁴³⁰ Svým znázorněním už ale méně, jednoznačně se nepodobala typickým sochařským projevům socialistického realismu. Na konci padesátých let byla tendence znázorňovat dělníky v rámci oficiálního směru spíše na ústupu na rozdíl od historických témat.⁴³¹ Největší počet sochařských děl pracujících s postavou dělníka vzniklo kolem roku 1950. Sochy zobrazující dělníky jako alegorie práce či profese sloužily jak k pragmatickým „marketingovým“ účelům například k získání nových pracovníků do odvětví těžkého průmyslu, tak k propagandě vlastní ideologie.⁴³² Na rozdíl od Šalounovy plastiky či dalších děl vzniklých na konci 19. století, které často zobrazovaly dělníka jako unaveného, strhaného tvrdou prací, se díla socialistického realismu odlišovala snahou o jeho idealizaci, typizaci, tedy o znázornění „univerzálně pohledného jedince běžných odosobněných rysů, ideálního vzhledu zbaveného jakýchkoli rušivých subjektivních znaků“⁴³³, tělo nemělo nést známky pracovní únavy.⁴³⁴

I na základě výše zmíněného by se dalo přemístění *Muže práce* z jeho „přirozeného prostředí“ Smetanových sadů chápat spíše v celkové rovině budovatelského úsilí vedení města, které často nedbalo na umělecké a historické hodnoty starších děl a jejich kontext. Hořický veřejný prostor v období druhé poloviny 20. století nezaplavila díla socialistického realismu, i když k tomu byly

nalezl pouze zmínku o průběhu hořických oslav. *Pochodeň. Orgán východočeského Krajského výboru KSČ v Hradci Králové*, 1959, č. 36, 5. 5.

⁴³⁰ 1. máj - svátek práce (pozn. 426).

⁴³¹ Daniela Břízová, *The role of sculpture in the official art of totalitarian regimes. GDR and ČSR 1948–1968 compared* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2017, s. 380, 383.

⁴³² *Ibidem*, s. 382.

⁴³³ *Ibidem*, 381–382.

⁴³⁴ *Ibidem*, s. 382. Takováto sochařská díla splňovala představy přednesené Zdeňkem Nejedlým (1878–1962) v jeho eseji o nárocích na socialistické umění: „Už po r. 1918 začali někteří naši malíři a grafikové zobrazovat továrny a práci v nich i dělníky [...]. Jako peklo to vypadalo, samý oheň, dým, rudá zář, v níž dělník vypadal jako nějaký odsouzenec, robot. Tak tedy my si dnes nepředstavujeme ani dělníka ani továrnu. [...] Radost z výroby musí z něho zářit, a ne měšťácká hrůza z těžké fyzické práce. [...] Tak však proto má ho dnešní výtvarník i zobrazit. Ne jako otroka, udřeného chudáka, ale jako člověka plného pracovní energie a sebevědomí.“ Zdeňk Nejedlý, *O výtvarnictví, hudbě a poesii*, Praha 1952, s. 23–24. S Nejedlého textem také pracuje Skřebská, *Dělník je smrtelný* (pozn. 252), s. 5–7.

jisté předpoklady. Průmyslová škola pro dobývání a zpracování kamene v tomto období pracovala na takových zakázkách, jakým byl památník Rudoarmějců (1951) pro severočeský Most, památníku Osvobození (1957) pro Pardubice podle návrhu sochaře tvořícího v duchu socialistického realismu Josefa Malejovského [62] nebo na pomníku Jana Švermy (1960–1961) pro Nízké Tatry.⁴³⁵

Zmíněné budovatelské úsilí se projevilo například na hlavním hořickém náměstí, na němž v polovině 20. století musela „ustoupit“ významná umělecká díla vzniku autobusového nádraží nebo nového bytového domu. V roce 1951 došlo k deponování mariánského sloupu (1824) z jižní části náměstí, jenž měl být restaurován v odborné škole, ale na náměstí se znovu vrátil až po roce 1989.⁴³⁶ To stejné se týká pomníku Karla Havlíčka Borovského (1928) od Antonína Máry (1877–1946), který se nacházel v jihovýchodní části náměstí [63]. V roce 1959 ho přesunuli do odborné školy a za několik let umístili u školy Na Habru.⁴³⁷ V šedesátých letech byl na místě jednoho z nejstarších hořických domů – Raimanova domu – a několika přilehajících domů vybudován velkokapacitní bytový dům s prodejny.⁴³⁸

„Život“ sádrového *Muže práce* probíhal oproti bronzovému mnohem poklidněji. Od vzniku Galerie plastik se nacházel v jejích výstavních sálech, fotografie z doby po roce 1908 ho zachycuje ve větší z galerijních místností instalovaného na kvádrovém soklu v obklopení dalších plastik a obrazů [64]. Změna nastala pravděpodobně až na konci čtyřicátých let, kdy byl přesunut do nové budovy vlastivědného muzea, které vzniklo v roce 1937 přeměnou Archeologického a musejního spolku ve Vlastivědné museum okresu hořického v Hořicích v Podkrkonoší.⁴³⁹ Přeměnou spolku ve vlastivědné muzeum chtěli jeho činovníci zejména zajistit větší přízeň města i okresu, aby mohli získat adekvátní budovu, kde by shromáždili kromě již zmiňované Kyselovy sbírky i své sbírky doposud umístěné v nevyhovujících prostorách školy Na Daliborce a na dalších místech.⁴⁴⁰ Po několika letech úsilí se vlastivědnému muzeu podařilo v roce 1942 získat adekvátní budovu, která od roku 1935, kdy se Hořicím vrátila okresní

⁴³⁵ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 315, 326, 335.

⁴³⁶ Tomíčková, *Hořice* (pozn. 29), s. 32. – Idem, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 70–72.

⁴³⁷ *Ibidem*, s. 244–245.

⁴³⁸ Tomíčková, *Hořice* (pozn. 29), s. 32. – Idem, *Hořice odedávna dodneška* (pozn. 1), s. 39.

⁴³⁹ Od roku 1903 do roku 1935 Hořice spadaly pod politický okres Nová Paka. Hořice, *Státní okresní archiv Jičín* (pozn. 390).

⁴⁴⁰ Čech, *Z osudů a práce* (pozn. 149), s. 6.

samospráva, sloužila jejímu okresnímu úřadu. Budovu, jež později nesla název Okresní dům i na své atice, nechal postavit hořický podnikatel Václav Tomášek v roce 1876 v neorenesančním stylu dle návrhu Františka Karažeje [65]. Průmyslové muzeum naopak od vlastivědného už od třicátých let utlumovalo své aktivity a v roce 1940 o něm již nejsou žádné zprávy. O pět let později přenechalo své sbírky vlastivědnému muzeu a Galerie plastik taktéž se svými sbírkami, která fungovala jako odbor průmyslového muzea, přešla také pod jeho správu.⁴⁴¹

Proto se mohl *Muž práce* objevit v prostorách vlastivědného muzea. Fotografie, které ho zachytily instalovaného v muzejním vestibulu se pravděpodobně poprvé objevily v publikaci *70 let vlastivědného muzea v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1957* z roku 1957 [66, 67, 68].⁴⁴² Nacházel se v sloupové síni pod schodištěm v jedné z vlastivědných expozic instalovaný společně s dalšími exponáty. Její součástí byly busty významných osobností Hořic J. L. Jandery nebo Josefa Durdíka, model zobrazující centrální část Hořic (1919) z doby kolem roku 1820, obsáhlý soubor hraček vyrobených hořickým hračkářským družstvem nebo nástroje k ručnímu opracování kamene.⁴⁴³ Sádrová plastika *Muže práce* jako umělecké dílo nesporně upomínala v rámci expozice k významným sbírkám Galerie plastik, ale podobně jako ostatní předměty například busty upomínala na historii Hořic a jejího okresu. Mohla tedy odkazovat obdobně jako její bronzová varianta k hořické kamenické tradici a dělníkům z tamních lomů. Přesné přesuny sádrové plastiky se mi nepodařilo zjistit, ale zajisté se po roce 1976, kdy vznikla nová budova Galerie plastik na svahu Gothardu nedaleko Smetanových sadů podle návrhu Jindřicha Maliny, dostala do její expozice či depozitáře.⁴⁴⁴ Během 20. i 21. století si ji zapůjčily různé kulturní instituce pro své výstavní projekty. Z recentních výstav se objevila v Galerii hlavního města Prahy na výstavě *Vášeň, sen a ideál. Česká secesní plastika v Trójském zámku* v roce 2014 nebo na výstavě *Neklidná figura. Expresie v českém sochařství 1880-1914* v prostorách Městské knihovny, kde byla umístěna v sále nazvaném *Naturalismus a impresionismus* společně s Mařatkovými *Ledaři* nebo se sochami Constantina Meuniera.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Fikar (pozn. 31), s. 74, 60.

⁴⁴² František Stehlík (ed.), *70 let vlastivědného muzea v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1957*, Hořice 1957.

⁴⁴³ Více k expozici vlastivědného muzea viz Procházka museem, in: ibidem, s. 48–72.

⁴⁴⁴ Jilemnický, *Kámen jako událost* (pozn. 1), s. 251.

⁴⁴⁵ Karel Oujezdský – Helena Petáková, V Trójském zámku uvidíte české secesní plastiky i figurální porcelán, *Český rozhlas Vltava*, <https://vltava.rozhlas.cz/v-trojskem-zamku-uvidite-ceske-secesni-plastiky-i-figuralni-porcelan-5086308>, vyhledáno 17. 6. 2022. – Hana Rousová, O zadcích, expresi,

Aktuálně se nachází z důvodu ne příliš dobrého stavu v depozitáři Galerie plastik.⁴⁴⁶

6.3 KLDNO

Sádrová plastika *Muže práce* (1908)⁴⁴⁷, která sloužila jako pracovní model pro reprodukci do bronzu, jenž si objednal v roce 1908 hořický starosta Josef Fejfar, se pravděpodobně po splnění svého hlavního úkolu dostala do ateliéru Ladislava Šalouna na Vinohradech.⁴⁴⁸ Šalounovy dědici ji na začátku padesátých let nabídli k odkoupení Národní galerii. Informace o projednávání nákupu plastiky vychází z protokolu schůze *nákupní komise pro současné umění* Národní galerie, která se sešla 28. května 1951. Kromě předsedy nákupní komise Karla Holana, ředitele Národní galerie Vladimíra Novotného (1901–1977) a dalších činovníků se schůze zúčastnil i Václav Jícha, ústřední tajemník Svazu československých výtvarných umělců.⁴⁴⁹ Vedle Šalounova *Muže práce*, jež je v protokolu uveden pod názvem *Břemeno*, projednávali nákup dalších uměleckých děl, k nimž patřily obrazy Joži Úprky, skica Otakara Lebedy, plastiky Františka Bílka a další. *Muže práce* řediteli ke koupi nabídl Šalounův dědic Josef Černý⁴⁵⁰ za 40 000 Kčs „s právem odlít do bronzu nebo jiného materiálu“. Ředitel Novotný komisi nabídku ke koupi doporučil i vzhledem k „malému zastoupení Šalounovu ve sbírkách N. g“. K návrhu se přidal i Václav Jícha, „který rovněž hodnotí vysoko námět i zpracování“, komise se na nákupu jednohlasně shodla.⁴⁵¹

afektované exaltaci a jiných věcech, *ARTALK*, <https://artalk.cz/2016/07/27/o-zadcich-expressi-afektovane-exaltaci-a-jinych-vecech/>, vyhledáno 17. 6. 2022.

⁴⁴⁶ Nejproblematictější částí jsou dle bývalé kurátorky Galerie plastik Jany Cermanové úzká chodila plastiky, která již jeví známky poškození. Rozhovor s PhDr. Janou Cermanovou, Ph.D., 4. září 2019 v Galerii plastik v Hořicích.

⁴⁴⁷ Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908 (?), sádra, 193 cm, podstavec 68,5×110 cm, Kladno, Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie.

⁴⁴⁸ Jediná zmínka o této plastice se nachází u Procházkové: „1908 – Ode dne ke dni/–Ze dne ke dni, *Muž práce*, *Břemeno*. [...] 2/ šelakovaná sádra, znač. L. Šaloun, v. 220, z NG P–2251, převedeno do SPŠ hornické na Kladně r. 1965.“ Procházková (pozn. 3), s. 216. Šalounovu značku jsem po pečlivém prohlédnutí na plastice nenašel.

⁴⁴⁹ Václav Jícha se stal v roce 1949 předsedou Svazu československých výtvarných umělců, šlo o neznámého sochaře a nadšeného komunistu, nestačil na práci předsedy, v roce 1952 ho nahradil Vladimír Šolta. Alois Micka, *Umění mezi sjezdy* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK 2019, s. 47.

⁴⁵⁰ Josef Černý byl architektem a manželem Šalounovy dcery Marty „Hátinky“. Ve třicátých letech mu Šaloun svěřil projekt přístavby jeho vinohradského ateliéru. Došková-Černá (pozn. 3), s. 29–30.

⁴⁵¹ ANG, fond Národní galerie v Praze (1945-1990) (neusp.), Akvizice, protokoly z nákupních komisí, protokol 20. schůze nákupní komise pro současné umění /II./ ze dne 28. 5. 1951.

Plastika [69] se po nákupu nacházela ve sbírce na zámku Zbraslav⁴⁵², kde byla od roku 1954 instalována stálá výstava *Sbírky českého sochařství*, kterou vystřídala její změněná expozice v roce 1966.⁴⁵³ Nelze zatím zcela vyloučit, že by se plastika v expozici z roku 1954 nenacházela, výrazně v ní totiž dominovala realisticky laděná díla, práce s dělnickou nebo dokonce sovětskou tematikou.⁴⁵⁴ V Národní galerii *Muž práce* nesetrval příliš dlouho, v roce 1965 ho galerie přenechala Střední průmyslové škole hornické v Kladně, jak dokládá korespondence a smlouva mezi oběma institucemi.

Státní horní škola v Kladně vznikla v roce 1945 se snahou získat více kvalifikovaných odborníků v oboru hornictví.⁴⁵⁵ Škola se přesouvala po různých budovách až pravděpodobně do počátku šedesátých let, kdy získala vlastní stavbu.⁴⁵⁶ Budova tehdejší Střední průmyslové školy hornické vznikala v padesátých letech 20. století pravděpodobně podle návrhu architektů Václava Hilského (1909–2001) a Luboše Korečka (1913–?).⁴⁵⁷ Václav Hilský pracoval i na dalších kladenských projektech například na sídlišti a kulturním centru Sítná

⁴⁵² V dopise, ve kterém odpovídá ředitel Národní galerie Jan Krofta Střední průmyslové škole hornické v Kladně na jejich dopis, uvedl, že plastika „je uložena ve sbírce čes. sochařství na Zbraslavi“. ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Úbytky, převody, dopis Národní galerie v Praze Střední průmyslové škole hornické v Kladně ze dne 7. 1. 1965. Poté o umístění plastiky na Zbraslavi hovoří i zmínka na druhé straně fotografie *Muže práce* z osobního fondu Ladislava Šalouna ANG. ANG, fond Ladislav Šaloun (1870–1946), Fotografie, Fotografie díla Ladislava Šalouna, inv. č. 6470, fotografie plastiky *Muž práce* z NGP uložené na Zbraslavi.

⁴⁵³ Prokop H. Toman, Nová instalace českého sochařství na Zbraslavi, *Zemědělské noviny XXII*, 1966, 29. 5.

⁴⁵⁴ Reflexe expozice z roku 1954 např. viz Otokar Mrkvička, *Sbírky českého sochařství, Literární noviny III*, č. 42, 22. 10. Také seznam děl z nové expozice z roku 1966 s reflexí předchozí expozice: ANG, fond Dokumentace výstav NG (1945–1958), inv. č. 1, karton č. 1, Stálá expozice sochařství. Zámek Zbraslav (1945–1976), *Sbírka českého sochařství*, Národní galerie v Praze 1966, nepag (komentovaný seznam děl). V rukopise průvodce k expozici sbírky z roku 1954 její autor zmiňuje *Muže práce – Břemeno* pod číslem 450: „Podobně je v působivosti ochuzeno vlastně i Šalounovo ‚Břemeno‘ a to pouze vnějším přepisem tělesné námahy dělníka i měkce téměř beztvárovou modelací, jíž trpí ostatně většina jeho děl.“ ANG, fond Dokumentace výstav NG (1945–1958), inv. č. 1, karton č. 1, Stálá expozice sochařství. Zámek Zbraslav (1945–1976), rukopis průvodce expozice z roku 1954, s. 23. V publikovaném průvodci z roku 1962 Václav Procházka již plastiku nezmiňuje, ale na jeho úplném začátku uvedl, že instalace sbírky se často měnila. Pokud se *Muž práce* v expozici objevil, mohl být s určitým záměrem také později vyjmut. Václav Procházka, *Sbírka českého sochařství ve Zbraslavském zámku*, Praha 1962. Nenachází se ani v katalogu zmíněné expozice. Jaromír Homolka – Václav Procházka, *Sbírka českého sochařství*, Praha 1961, s. 72.

⁴⁵⁵ Názvy školy se v průběhu 20. století měnily viz Jan Mañas, *Sanace naší školy* (maturitní práce), Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie, Kladno 2014, s. 26 (nepublikovaná práce, přístupná ve Střední průmyslové škole stavební a Obchodní akademii v Kladně). – Idem, *Hornická škola v Kladně, Kladno minulé*, <http://www.kladnominule.cz/pribehy/hornicka-skola-v-kladne>, vyhledáno 18. 6. 2022.

⁴⁵⁶ Podle bývalé pracovnice Státního okresního archivu Kladno Ireny Veverkové, která se dlouhodobě zabývá kladenským školstvím, skončila dostavba školy někdy kolem roku 1962. Korespondence s PaedDr. Irenou Veverkovou, 27. 4. 2022.

⁴⁵⁷ Irena Veverková, *Kladno*, Praha – Litomyšl 2008, s. 41. – Mañas, *Sanace* (pozn. 455), s. 12.

(1960–1987) nebo ve stejné lokalitě vyprojektoval bývalý dům stranických a odborových orgánů (1976–1987). Z předchozí doby pochází ze spolupráce s Evženem Linhartem například unikátní Koldom (1946–1957) v Litvínově. Společně s Lubošem Korečkem pracoval také na projektu klasicisticky pojetého kulturního domu v Příbrami (1956–1959).⁴⁵⁸

Stavba průmyslové školy [70] je součástí komplexu tří budov tvořených v duchu socialistického realismu s půdorysnou dispozicí písmene H. Centrální stavba představuje průmyslovou školu, která je propojená s dvěma postranními budovami internátu a základní školy sloupovou kolonádou. Všechny tři stavby se vyznačují výraznou blokovitostí s dominantními sloupovými portiky. Získaly také několik dekorativních sochařských prvků převážně z oblasti hornické či dělnické ikonografie. Dochovaným je reliéf z roku 1958 na východní části průmyslové školy zobrazující tři zástupce dělnických profesí – v centru se objevuje ženská postava se snopem, po její pravé straně hutník a po levé horník s vrtákem a lucernou [71].⁴⁵⁹

V dopise z konce roku 1964 odpovídá tehdejší ředitel kladenské školy Stanislav Linhart na dopis zasláný Národní galerií a potvrzuje v něm, že nabídnutou plastiku *Muže práce* pro novou budovu přijme, protože si myslí, že „*plastika, jak je patrné z přiložené fotografie rozhodně přispěje k zlepšení estetického vzhledu vnitřních prostor školy*“.⁴⁶⁰ Následná smlouva z nadcházejícího roku 1965 již dokládá převzetí plastiky v hodnotě 20 000 Kčs do správy kladenské školy. Zajímavou informací je část smlouvy, ve které Národní galerie zdůvodňuje převod správy: „*Předávající organizace nepotřebuje převáděný umělecký materiál k plnění svých úkolů, a proto jej se souhlasem svého nadřízeného orgánu předává organizaci přijímající, kde bude lépe využito*“.⁴⁶¹ Plastika *Muže práce* se v kladenské škole nachází dodnes, je umístěná přímo u vchodu do vestibulu centrální budovy průmyslové školy [72]. Mohla zde od šedesátých let svou domnělou příbuzností k hornické ikonografii odkazovat k hlavnímu zaměření školy jako další sochařské prvky, i když se od nich datací vzniku a pojetím pracovního tématu zcela odlišovala.

⁴⁵⁸ Rostislav Švácha, *K osmdesátinám národního umělce Václava Hilského*, *Architektura ČSR XLVIII.*, 1989, č. 5, s. 70–71.

⁴⁵⁹ Mañas, *Sanace* (pozn. 455), s. 18, 20. Více k výzdobě viz *ibidem*, s. 17–20.

⁴⁶⁰ ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990) (neusp.), Úbytky, převody, dopis Střední průmyslové školy hornické v Kladně NG ze dne 23. 12. 1964.

⁴⁶¹ ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990) (neusp.), Úbytky, převody, smlouva mezi Národní galerií a Střední průmyslovou školou hornickou v Kladně o předání plastiky *Břemeno (Muž práce)* z 8. 1. 1965.

Nakonec ale v osazenstvu školy nezbuzovala takový zájem jako ukázal příklad historie plastiky v prostředí Hořic.⁴⁶²

⁴⁶² Dle výpovědi Ireny Veverkové o ní a o její historii nikdo z pamětníků z řad bývalých pedagogů nic nevěděl. Nepodařilo se jí ani dohledat jakékoli informace v literatuře či pramenech. Korespondence s PaedDr, Irenou Veverkovou, 27. 4. 2022.

7 ZÁVĚR

Cílem této bakalářské diplomové práce bylo komplexní uměleckohistorické zpracování plastiky Ladislava Šalouna *Muž práce* včetně popisu jejího dalšího života. Pomocí podrobného studia literatury se mi podařilo souhrnně popsat vznik díla i v kontextu Šalounovy tvorby a sochařství přelomu 19. a 20. století v českých zemích. Zcela zásadním pro toto poznání se stal článek Jana Kysela *Muž práce* publikovaný roku 1920 v hořickém regionálním periodiku *Pod Zvičinou*, ve kterém se mimo jiné objevil popis Šalounova silného vizuálního zážitku, na jehož základě *Muže práce* vytvořil.⁴⁶³

Navzdory tomu ale plastika zapadá svým námětem i naturalistickým ztvárněním do trendu pracovního žánru v sochařské tvorbě přelomu 19. a 20. století v našem prostředí. Impulzem pro vznik takto laděných děl lze hledat v tvorbě Constantina Meuniera. Okruh sochařů tvořících v tomto duchu se v osmdesátých a devadesátých letech rekrutoval v ateliérech Josefa Václava Myslbeka na Uměleckoprůmyslové škole a o něco později na Akademii výtvarného umění. Šalounův *Muž práce* leží na pomezí žánrového sochařství zpodobňujícího výjevy z každodenního života a symbolismu. Postava statného dělníka přenášejícího kamenný náklad může evokovat či odkazovat k mýtické postavě Sisyfa. Mnohá z dalších pojmenování plastiky *Den za dnem*, *Ode dne ke dni* nebo *Ze dne ke dni* přispívají k oprávněnosti této interpretace.

Studium literatury mi značně pomohlo v následné části práce, kde jsem se primárně zaměřil na popis historie sádrového a bronzového odlitku z Hořic a sádrového odlitku z Kladna od počátku 20. století do šedesátých let. Pro tuto část textu ale byla nejzásadnější práce s archivními prameny. Doplnil ji předběžný restaurátorský průzkum sádrového odlitku z hořické galerie, jenž částečně potvrdil, že by se mělo jednat o autorský odlitek, který měl své nezastupitelné místo v tvůrčím procesu vzniku Šalounova díla. Pro hlubší poznání sádrového odlitku ale bude potřeba provést podrobnější průzkum, který by pomohl i jeho případnému restaurování.

Na základě četných pramenů uložených zejména ve Státním okresním archivu Jičín a Archivu Národní galerie Praha se mi podařilo podložit vše podstatné

⁴⁶³ Kyselo, *Muž práce* (pozn. 7).

týkající se historie všech známých odlitků. Velkým přínosem práce je dle mého názoru pokus o rekonstrukci a kontextualizaci osudů bronzového *Muže práce* v období druhé světové války a v poválečném období. Regionální literatura informací o tom, že byl bronzový *Muž práce* v roce 1959 přemístěn ze Smetanových sadů do centra města, přinesla, ale omezila se pouze na její pouhé konstatování bez snah o pochopení dané události. Objevem bakalářské práce se stal téměř dvoumetrový sádrový odlitek Šalounovy plastiky, o jehož existenci se zmiňovala pouze Marie Procházková v poznámkách své rigorózní práce.⁴⁶⁴ V práci se mi ho podařilo identifikovat jako pravděpodobný pracovní model pro odlití do bronzu. Jeho další osudy jsem rekonstruoval na základě archivních pramenů z ANG, které vypovídají o jeho cestě z Šalounovy pozůstalosti do Národní galerie Praha a poté do tehdejší Střední průmyslové školy hornické v Kladně.

Jako možné další směry budoucího bádání otevřené v této bakalářské práci vidím zejména v detailnějším prozkoumání tématu práce v sochařství přelomu 19. a 20. století v rámci českých zemí a průkaznější evidenci jeho inspiračních zdrojů.⁴⁶⁵ Dále významnou a dosud neprobádanou oblast sochařství v Hořicích na přelomu 19. a 20. století, zejména významný komplex Smetanových sadů a význam aktivit a osobností Jana Kysela, Josefa Fejfara a Václava Weinzettla.

⁴⁶⁴ Procházková (pozn. 3), s. 216.

⁴⁶⁵ Touto problematikou se recentně zabývala Tomešová (pozn. 22). Ve své magisterské diplomové práci se pokusila zmapovat téma práce na širokém záběru sochařských děl, což se jí částečně podařilo. Absentuje ale jakákoli snaha o nalezení inspiračních zdrojů takto laděných děl, stejně tak se v ní autorka nepokusila o jejich o hlubší pochopení. Přínosem jsou zejména pasáže, ve kterých odkázala k informacím z cizojazyčné literatury. Primárně jde o Türk (pozn. 314). – Sarah Czirr, „Arbeitende Bilder“: *Die Skulptur im Deutschen Kaiserreich zwischen künstlerischer Aneignung und sozialer Wirklichkeit*, Bielefeld 2018. Jako podnětné vnímám i zařazení podkapitoly o ženském těle v pracovních námětech.

8 SEZNAM ZKRATEK

ANG – Archiv Národní galerie Praha

GASK – Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře

MNV – Městský národní výbor

NPÚ – Národní památkový ústav

ONV – Okresní národní výbor

SVU – Spolek výtvarných umělců

9 SEZNAM PRAMENŮ, LITERATURY A INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

9.1 PRAMENY

Archiv hlavního města Prahy, fond Sběrka matrik 1584–1926

Matriky katolických farních úřadů, Praha I – Staré město, farnost u kostela Matky Boží pod Týnem, sign. TÝN N18, Kniha 1866–1878

Matriky katolických farních úřadů, Žižkov, farnost u kostela sv. Rocha, sign. ŽKR O15, Kniha (Matrika oddaných) 1895–1897

Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes Praha

Výstavní činnost, inv. č. 3972, sign. 4. 1, První dělnická výstava

ANG, fond Dokumentace výstav NG (1945–1958)

inv. č. 1, karton č. 1, Stálá expozice sochařství. Zámek Zbraslav (1945–1976), rukopis průvodce expozice z roku 1954

inv. č. 1, karton č. 1, Stálá expozice sochařství. Zámek Zbraslav (1945–1976), *Sběrka českého sochařství*, Národní galerie v Praze 1966.

ANG, fond Ladislav Šaloun

Korespondence přijatá – korporace, inv. č. 126, karton 2, dopis Archeologického a musejního spolku Ladislavu Šalounovi ze dne 10. 11. 1905

Fotografie, Fotografie díla Ladislava Šalouna, inv. č. 6470, fotografie plastiky *Muž práce* z NGP uložené na Zbraslavi

ANG, fond Národní galerie v Praze (1945-1990) (neusp.)

Akvizice, protokoly z nákupních komisí, protokol 20. schůze nákupní komise pro současné umění /II./ ze dne 28. 5. 1951.

Úbytky, převody, dopis Střední průmyslové školy hornické v Kladně NG ze dne 23. 12. 1964

Úbytky, převody, dopis Národní galerie v Praze Střední průmyslové škole hornické v Kladně ze dne 7. 1. 1965

Úbytky, převody, smlouva mezi Národní galerií a Střední průmyslovou školou hornickou v Kladně o předání plastiky *Břemeno (Muž práce)* z 8. 1. 1965

Město Hořice

dopis Ocenění spořitelství domů čp. 26, 27, 332, 333, 334 zaslaný Městským úřadem v Hořicích v Podkrkonoší Bernímu úřadu v Hořicích ze dne 13. 2. 1939

SOkA, fond Archiv města Hořice

kniha č. 60, inv. č. 92, Kronika města Hořic 1904–1911

kniha č. 76, inv. č. 108, Kronika města Hořic 1941–1943

kniha č. 77, inv. č. 109, Kronika města Hořic 1944–1946

SOkA, fond Galerie plastik (neusp.)

podací protokol Galerie plastik 1940–1952

SOkA, Městský národní výbor Hořice

kniha (neusp.), Kronika města Hořice 1958–1959

SOkA, fond Městská spořitelna Hořice

jeden balík (neusp. část), sign. 1941–1945, soutěž na novou budovu 1942

9.2 LITERATURA

9.2.1 NEPUBLIKOVANÉ PRÁCE

Sandra Baborovská, *Otázky moderní orientace absolventů sochařského ateliéru AVU v letech 1896–1914* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2017.

Viola Borková, *Kdo hlídá muzejní sbírky při prezentaci? Funkce kustoda jako správce sbírek i jako dnešního symbolu výstavních prostor* (magisterská práce), Ústav archeologie a muzeologie FFMU, Brno 2020.

Daniela Břízová, *The role of sculpture in the official art of totalitarian regimes. GDR and ČSR 1948–1968 compared* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2017.

Jana Cermanová, *Sochařské centrum v Hořicích v Podkrkonoší – fenomén českého uměleckého výstavnictví* (rigorózní práce), Ústav hospodářských a sociálních dějin FFUK, Praha 2007.

Barbora Čížková, *Výuka předmětu kreslení na učitelském ústavu v Českých Budějovicích*, Katedra výtvarné výchovy PFJU, České Budějovice 2017.

Monika Eretová, *Sochař Franta Úprka a jeho sepulkrální tvorba* (magisterská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2013.

Martin Fikar, *Městské průmyslové muzeum podkrkonošské v Hořicích* (magisterská práce), Katedra historie PFUJEP, Ústí nad Labem 2004.

Martina Knapová [Bezoušková], *Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla*, Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015.

Gabriela Machová, *Sepulkrální produkce C. k. střední odborné školy sochařské a kamenické v Hořicích v letech 1884–1928* (bakalářská práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF, Praha 2019.

Jan Mañas, *Sanace naší školy* (maturitní práce), Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie, Kladno 2014 (přístupná ve Střední průmyslové škole stavební a Obchodní akademii v Kladně).

Veronika Mědílková, *Umění a architektura Národopisné výstavy 1895* (magisterská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2012.

Alois Micka, *Umění mezi sjezdy* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK 2019.

Marie Procházková [Šťastná], *Dílo sochaře Ladislava Šalouna* (rigorózní práce), Katedra dějin umění a estetiky FFUK, Praha 1977.

Barbora Sehnoutková, *Dřeviny Smetanových sadů v Hořicích v Podkrkonoší* (bakalářská práce), Katedra biologie PFUHK, Hořice v Podkrkonoší 2016.

Seznam výšivek z pozůstalosti po zemř. odb. učiteli p. Janu Kyselovi (strojopis původního rukopisu z 4. ledna 1924, přístupný v Městském muzeu a galerii Hořice).

Jana Sklenářová Teichmanová, *Uměleckoprůmyslová škola v Praze a její ateliéry v letech 1890–1910* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2015.

Markéta Slachová, *Ateliér Ladislava Šalouna na Vinohradech* (bakalářská práce), KTF Ústav dějin křesťanského umění, Praha 2010.

Tereza Tomešová, *Námet práce v českém sochárství prelomu 19. a 20. století*, Seminář dějin umění FFMU, Brno 2021.

Václav Weinzettl, *Seznam a odhad uměleckých předmětů z pozůstalosti zemřelého Jana Kysala v Hořicích* (rukopis, přístupný v Městském muzeu a galerii Hořice), Hořice 22. října 1923.

9.2.2 KNIHY, MONOGRAFIE, VÝSTAVNÍ KATALOGY, SLOVNÍKY

Oldřich Jakub Blažiček – Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 2013.

Bohuslav Brejtník, *Hořice. Město kamenné krásy*, Hořice 1959.

Jana Cermanová, *Galerie plastik Hořice*, Hořice 2008.

Jaromír Demek – Petr Mackovčín (edd.), *Zeměpisný lexikon. Hory a nížiny*, Brno 2006.

Dagmar Došková-Černá, *Ze vzpomínek na sochaře Ladislava Šalouna. Glosy velmi důvěrné*, Pelhřimov 2014.

Patrik Eichler – Pavel Horák – Lukáš Jelínek et al., *Za svobodu, spravedlnost a solidaritu. Dějiny sociální demokracie v českých zemích*, Brno 2018.

- Marie Halířová, *Pocta Rodinovi 1902–1992* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1992.
- Luboš Hlaváček, *Jindřich Wielgus*, Praha 1978.
- Jaromír Homolka – Václav Procházka, *Sbírka českého sochařství*, Praha 1961.
- Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění A–M*, Praha 1995.
- Horst Waldemar Janson, *Nineteenth-century sculpture*, London 1985.
- Alois Jilemnický, *Kraj slavný kamenem*, Hořice 1961.
- Alois Jilemnický, *Kámen jako událost. Kulturněhistorický a společenský obraz první české školy sochařů a kameníků za sto let její existence 1884-1984*, Praha 1984.
- Alois Jilemnický, *O krajině, lidech a věcech. Kulturně-historický místopis. Průvodce pamětihodnostmi města Hořic v Podkrkonoší*, Hořice v Podkrkonoší 1999.
- L. Šalouna *Husův pomník v Hořicích odevzdán veřejnosti 5. července 1914*, Praha 1914.
- Katalog I. dělnické výstavy v Praze*, Praha 1902.
- Katalog děl uměleckých na Výstavě českého severovýchodu v Hořicích*, Hořice 1903.
- Katalog der I. Kunst-Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*, Wien 1898.
- Katalog Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu*, Hořice 1903.
- Jaroslav Kačer, *Franta Úprka. 1868–1929*, Hodonín 2008
- Pavel Kladiwa – Andrea Pokludová – Renata Kafková, *Lesk a bída obecních samospráv Moravy a Slezska 1850–1914. Muži z radnice II. díl I. svazek*.
- Eva Koudelková, *Krakonoš v literatuře. Kapitoly k literárnímu ztvárnění látky o Krakonošovi*, Liberec 2006.
- Martin Krummholz, *Stanislav Sucharda 1866–1916. Tvůrčí proces*, Praha 2020.
- Anna Masaryková, *České sochařství XIX. a XX. století*, Praha 1966.
- Zdeněk Nejedlý, *O výtvarnictví, hudbě a poesii*, Praha 1952.
- Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1897*, Dresden-Blasewitz 1897.
- Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Městského Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích*, Hořice 1908.
- Jaroslav Plichta – Bohuslav Brejtník, *Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší*, Hořice 1953.
- Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech I*, Praha 1977.

- Roman Prah – Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis pražské secese a moderny*, Praha 1993.
- Adriana Primusová (ed.), *Šaloun. Dotek osudu. Sochařská pozůstalost Ladislava Šalouna ve sbírkách GASK*, Kutná Hora 2018.
- Václav Procházka, *Sbírka českého sochařství ve Zbraslavském zámku*, Praha 1962.
- Seznam umělecké výstavy. 49. rok Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze*, Praha 1888.
- Seznam umělecké výstavy. 50. rok Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze*, Praha 1889.
- Renata Skřebská, *Dělník je smrtelný, práce je živá* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2020.
- František Stehlík (ed.), *70 let vlastivědného muzea v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1957*, Hořice 1957.
- Bohuslav Syrový, *Architektura. Naučný slovník*, Praha 1961.
- František Šmejkal, *Ladislav Šaloun. Drobné kresby a plastiky* (kat. výst.), Krajská galerie v Hradci Králové 1980, nepag.
- Jiří Špát, *Přehled vývoje českého muzejnictví I. (do roku 1945)*, Praha 2003.
- Boris Röhr, *World history of realism in visual arts 1830–1990. Naturalism, socialist realism, social realism, magic realism, new realism and documentary photography*, Hildesheim 2013.
- Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Ostrava 1993.
- Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců V*, Ostrava 1993.
- Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců XII*, Ostrava 1993.
- Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců XIV*, Ostrava 1993.
- Oldřiška Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška*, Hořice 2008.
- Oldřiška Tomíčková, *Hořice*, Praha – Litomyšl 2011.
- Třetí výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze*, Praha 1900.
- Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art 22*, New York 1996.
- Výstava spolku „Mánes“*, Praha 1898.
- Lev Uhlíř, *Ladislav Šaloun a jeho dílo*, Praha 1930.
- Irena Veverková, *Kladno*, Praha – Litomyšl 2008.

Václav Weinzettl, *C. k. odborná škola sochařská a kamenická v Hořicích. Jubilejní školní zpráva za rok 1908–1909 na paměť 25tiletého trvání ústavu*, Hořice 1909.

Zdeněk Wirth, *Pražský kalendář 1946. Kulturní ztráty Prahy 1939–1945*, Praha, 1945.

Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985.

Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2000.

Petr Wittlich, *Jan Štursa*, Praha 2008.

Petr Wittlich, *Bohumil Kafka (1878–1942). Příběh sochaře*, Praha 2014.

Petr Wittlich – Dagmar Došková, *Tvorba sochaře Ladislava Šalouna (1870–1946)* (kat. výst.), Národní muzeum v Praze 2000.

Vojtěch Zamarovský, *Bohové a hrdinové antických bájí*, Praha 1996.

9.2.3 ČLÁNKY V NOVINÁCH A ČASOPISECH, STATI V PUBLIKACÍCH

Sandra Baborovská, Východiska českého sochařského modernismu. Myslbekova škola, in: Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880–1914*, Praha 2016, s. 88–90.

Tamara Baudišová, Historiografie města Hořic, *Pod Zvičinou XVII.*, 1999, č. 3, s. 9–11.

Karel Boromejský Mádl, Constantin Meunier, *Česká revue I*, 1897–1898, č. 1–6, s. 29–34.

Karel Boromejský Mádl, Z dělnické výstavy, *Národní listy XXXXII.*, 1902, č. 240, 31. srpna, s. 13.

Karel Beránek, První dělnická výstava v Praze, *Akademie. Orgán socialistické mládeže VI*, 1902, č. 9, s. 265–268.

Karel Beránek, Epilog výstavní, *Akademie. Orgán socialistické mládeže VI*, 1902, č. 12, s. 384–387.

Eduard Burget – Milan Kundrys, „Buď práci čest“. První dělnická výstava v Praze 1902, *Dějiny a současnost 22*, č. 3, 2000, s. 20–24.

Jana Cermanová, „Aby vkus umělecký se budil i pěstoval a tím šířil se zájem pro věci krásné...“, počátky českého uměleckého výstavnictví a prezentace sochařských objektů na příkladu Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší, in: Dagmar Blümllová – Zuzana Gilarová et al., *Čas secese. Kapitoly z kulturních dějin přelomu 19. a 20. století*, České Budějovice 2007, s. 42–51.

Jaroslav Čech, Z osudů a práce Hořického musea, in: idem (ed.), *Pamětní list vydaný u příležitosti 60letého trvání Vlastivědného musea okresu hořického v Hořicích v Podkrkonoší*, Hořice 1947, s. 3–11.

Jaroslav Čech, Sedmdesát let hořického musejnictví, in: František Stehlík (ed.), *70 let vlastivědného muzea v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1957*, Hořice 1957, s. 15–18.

Česká stráž IX, 1898, č. 8, 23. 2.

Jakub Ďoubal, Úvod do problematiky sádrových odlitků, in: Jakub Ďoubal – Renata Tišlová – Petra Zítková et al., *Sádrové odlitky. Restaurování a péče o umělecká díla*, Litomyšl 2020, s. 9–13.

Aleš Filip, Dům umělců v souřadnicích umělecké výměny mezi Vídní a zeměmi Koruny české, in: Aleš Filip – Roman Musil (edd.), *Epocha salonů. České salonní umění a mezinárodní výtvarná scéna 1870–1914*, Brno 2021, s. 123–162.

Barbora Glombová – Jakub Ďoubal, Stručná historie sádrových odlitků, in: Jakub Ďoubal – Renata Tišlová – Petra Zítková et al., *Sádrové odlitky. Restaurování a péče o umělecká díla*, Litomyšl 2020, s. 15–23.

Barbora Glombová – Jakub Ďoubal, Povrchové úpravy, in: Jakub Ďoubal – Renata Tišlová – Petra Zítková et al., *Sádrové odlitky. Restaurování a péče o umělecká díla*, Litomyšl 2020, s. 31–33.

Hořický obzor IV, 1904, č. 7, 2. 4.

Hořický obzor V, 1905, č. 10, s. 20. 5.

Hořický obzor V, 1905, č. 23, 18. 11.

Hořický obzor IX, 1909, č. 1, 9. 1.

Hořický obzor XIV, 1914, č. 28, 11. 7.

Hořický zpravodaj, 2020, č. 5, 3. 2.

Hořický zpravodaj, 2022, č. 1.

Ivana Jonáková, Sochaři a proletáři, in: Roman Prahel (ed.), *Na okraji davu. Umění a sociální otázky v 19. století*, Plzeň 2014.

Martin Krummholz, Kalvárie života a díla Viléma Amorta, *Umění* LII, 2004, č. 4, s. 372–381.

Jan Kyselo, Muž práce, *Pod Zvičinou. Sborníček věnovaný mládeži okresu hořického*, 1920, č. 2, s. 18–19.

Jan Kyselo, Krakonoš. O vzniku sochy Krakonoše ve Smetanových sadech, *Pod Zvičinou. Sborníček věnovaný mládeži okresu hořického I*, 1920, č. 5, s. 77–78.

Anna Kyselová, Z duševní dílny J. Kyselého, *Pod Zvičinou. Vlastivědný sborníček okresu hořického III*, č. 7, 1923, s. 103–104.

Anna Kyselová, Jan Kyselo, musejní kustod a sběratel, in: Josef Špringer (ed.), *40 let Archeologického a muzejního spolku v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1927*, Hořice v Podkrkonoší 1927, s. 15–16.

Ségolène Le Men, „Když už tu je naturalismus...“, in: Marie Mžýková (ed.), *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie I*, Praha 2000, s. 296–319.

- Štěpán Mleziva, Soudní okresy v českých zemích v období 1850–1948, *Muzejní a vlastivědná práce XLV*, 2007, č. 3–4, s. 142–204.
- Otokar Mrkvička, Sbírký českého sochařství, *Literární noviny III*, č. 42, 22. 10. Pochodeň III, 1908, č. 50, 11. 12.
- Pochodeň IX*, 1914, č. 44, 3. 7.
- Pochodeň I*, 1945, č. 40, 12. 9.
- Pochodeň LXX*, 1981, č. 97, 25. a 26. 4.
- Pochodeň. Orgán východočeského Krajského výboru KSČ v Hradci Králové*, 1959, č. 36, 5. 5.
- Roman Prah, Okraj davu a jeho umělecká vizualizace, in: idem (ed.), *Na okraji davu. Umění a sociální otázky v 19. století*, Plzeň 2014, s. 7–41.
- Právo lidu XI*, 1902, č. 228, 19. 8.
- Radikální listy V*, 1898, č. 18, 2. 3.
- Rudé květy. Illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení II*, 1902, č. 4, 1. 9, s. 55.
- František Skalický, Muž práce, *Pod Zvičinou. Vlastivědný sborníček okresu hořického III*, 1923, č. 7, s. 98–100.
- Renata Skřebská, Architektonická plastika a atributy práce, dopravy, obchodu a peněžnictví, in: Axel Föl – Lenka Popelová (edd.), *Industriál a umění*, Praha 2015, s. 17–30.
- Světazor XXII*, 1888, č. 26.
- Ladislav Šaloun, O sochařství, *Dílo XVII*, 1923–1924, č. 9–10, s. 55–60.
- Petr Šámal, Od podobizny k podobám symbolu. Pomníková tvorba Ladislava Šalouna do první světové války, in: Kateřina Kuthanová – Hana Svatošová (edd.), *Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století*, Praha 2013, s. 95–105.
- Hana Šmahelová, Dětství, kniha pro děti a avantgarda, in: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (edd.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 105–121.
- František Šmejkal, Secesně-symbolistní tvorba Ladislava Šalouna. Drobná plastika a kresby, *Umění XXVIII*, 1980, č. 5, s. 469–479.
- Josef Špringer, Vlastivědné muzeum okresu hořického, in: Josef Špringer (ed.), *40 let Archeologického a muzejního spolku v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1927*, Hořice v Podkrkonoší 1927, s. 17–19.
- Rostislav Švácha, K osmdesátinám národního umělce Václava Hilského, *Architektura ČSR XLVIII.*, 1989, č. 5, s. 70–71.
- Prokop H. Toman, Nová instalace českého sochařství na Zbraslavi, *Zemědělské noviny XXII*, 1966, 29. 5.
- Oldřiška Tomíčková, Kapitoly z historie Dalibora (5), *Pod Zvičinou XXXIX*, 2021, č. 5, s. 5.

Volné směry I, 1897, č. 4.

Volné Směry VII, 1902, č. 2.

Petr Wittlich, Edvard Munch a české umění, *Umění XXX*, 1982, č. 5, s. 422–446.

Petr Wittlich, Sochařství na přelomu století, in: Taťana Petrasová – Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/I*, s. 95–125.

Zlatá Praha XIX, 1902, č. 43.

Eduard Zwiefelhofer, Přehled činnosti spolku od založení do 31. 5. 1927, in: Josef Špringer (ed.), *40 let Archeologického a muzejního spolku v Hořicích v Podkrkonoší 1887–1927*, Hořice v Podkrkonoší 1927, s. 5–9.

9.3 INTERNETOVÉ ZDROJE

1. máj – svátek práce, *TOTALITA*, <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/1maj.php>, vyhledáno 16. 6. 2022.

Bílkova vila, *Galerie hlavního města Prahy*, <https://www.ghmp.cz/budovy/bilkova-vila/>, vyhledáno 4. 3. 2022.

Lenka Bydžovská, 1900 Třetí výstava SVU Mánes, *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1850–1950*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/treti-vystava-svu-manes>, vyhledáno 26. 11. 2022.

Carl Wilhelm Christian von Doderer, *Wikipedia*, https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Wilhelm_Christian_von_Doderer, vyhledáno 8. 4. 2022.

Aneta Dalajková – Aneta Hopová, *Revitalizace Smetanových sadů v Hořicích. Studie*, https://www.horice.org/assets/File.ashx?id_org=4516&id_dokumenty=19030, vyhledáno 11. 11. 2022.

Historický seznam členů, *Spolek výtvarných umělců Mánes*, <https://www.svumanes.cz/spolek/seznam-clenu>, vyhledáno 21. 4. 2022.

Historie, vize a mise, *Galerie hlavního města Prahy*, <https://www.ghmp.cz/historie-vize-mise/>, vyhledáno 15. 3. 2022.

Hořice, *Státní okresní archiv Jičín. E-výstava archiválií*, <https://stare.vychodoceskearchivy.cz/jicin/e-badatelna-jicin/horice/>, vyhledáno 11. 6. 2022.

František Kozel, Hořičtí starostové. MVDr. Josef Fejfar část I, *Hořice.online*, <https://www.horice.online/horicti-starostove/>, vyhledáno 1. 6. 2022.

František Kozel, MVDr. Josef Fejfar část II, *Hořice.online*, <https://www.horice.online/mvdr-josef-fejfar-cast-ii/>, vyhledáno 1. 6. 2022.

Ladislav Šaloun, Muž práce, *On-line sbírky Moravské galerie*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG:E_786, vyhledáno 13. 1. 2020.

Le Portefaix/Der Lastträger, *Deutsche Digitale Bibliothek*, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/CTR6DO4J3O7OBQAJYCYAAM6ZDJAWS76T>, vyhledáno 5. 12. 2022.

Radek Lunga, Rekvizice českých zvonů za 2. světové války, *Oddělení péče o církevní památky. Biskupství českobudějovické*, <http://pamatky.bcb.cz/Zvony/Rekvizice-ceskych-zvonu-za-2-svetove-valky>, vyhledáno 11. 6. 2022.

Jiří Malínský, Masarykova dělnická akademie. Dějiny a vize, *Argument*, <http://casopisargument.cz/?p=2939>, vyhledáno 29. 5. 2022.

Jan Maňas, Hornická škola v Kladně, *Kladno minulé*, <http://www.kladnominule.cz/pribehy/hornicka-skola-v-kladne>, vyhledáno 18. 6. 2022.

Karel Oujezdský – Helena Petáková, V Trojském zámku uvidíte české secesní plastiky i figurální porcelán, *Český rozhlas Vltava*, <https://vltava.rozhlas.cz/v-trojskem-zamku-uvidite-ceske-secesni-plastiky-i-figuralni-porcelan-5086308>, vyhledáno 17. 6. 2022.

Hana Rousová (rec.), O zadcích, expresi, afektované exaltaci a jiných věcech, *ARTALK*, <https://artalk.cz/2016/07/27/o-zadcich-expresi-afektovane-exaltaci-a-jinych-vecech/>, vyhledáno 17. 6. 2022.

Václav Rybařík, Kamenná díla sochaře Ladislava Šalouna, *Revue Kámen*, <http://www.revuekamen.cz/saloun.htm>, vyhledáno 3. 3. 2022.

SUDEK PROJECT, <http://sudekproject.cz/>, vyhledáno 12. 6. 2022.

Wandplakette "Der Bergmann" von Constantin Meunier, *Deutsche Digitale Bibliothek*, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/YZDT6JDAEGDEWSSXSQ7VEYEQUII6BZNT>, vyhledáno 5. 12. 2022.

10 SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1 Hořický hřbet. Screenshot: Prohlížečcí služba Esri ArcGIS Server – Geomorfologické jednotky ČR – 1998, Podkladová data ČÚZK, aktualizace 20. 2. 2015,
<https://ags.cuzk.cz/arcgis/rest/services/GeomorfologickeJednotky/MapServer?f=jsapi>, vyhledáno 25. 4. 2022
- 2 Mapa s Hořicemi a jejím okolím. Screenshot: *Mapy.cz*,
<https://mapy.cz/zakladni?x=15.6252330&y=49.8022514&z=8>, vyhledáno 25. 4. 2022
- 3 Carl Wilhelm Christian von Doderer/František Blažek, Budova C. k. odborné školy sochařské a kamenické, 1891/1908. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 4 Jan Kyselo, kolem 1910. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 5 „*Mistr Ladislav Šaloun s rodinou na návštěvě u Kyselů v Hořicích*“ (titulek pod fotkou v publikaci). Reprodukce: Jaroslav Čech, *Vzácné návštěvy hořického musea*, in: idem (ed.), *Pamětní list vydaný u příležitosti 60letého trvání Vlastivědného musea okresu hořického v Hořicích v Podkrkonoší*, Hořice 1947, s. 20.
- 6 Pohled do sbírek Jana Kysela, po roce 1923. Reprodukce: Jaroslav Čech, *Z osudů a práce Hořického musea*, in: idem (ed.), *Pamětní list vydaný u příležitosti 60letého trvání Vlastivědného musea okresu hořického v Hořicích v Podkrkonoší*, Hořice 1947, s. 6.
- 7 Hospodářská, průmyslová a umělecká výstava českého severovýchodu v roce 1903 v Hořicích ve Smetanových sadech, centrální část výstaviště s hudebním pavilonem. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 8 Josef Lhota, Budova obecné školy Na Habru, 1902, Hořice, Jablonského 865. Reprodukce: Městské muzeum a galerie Hořice
- 9 Výstava Antonína Anděla v Hořicích v Umělecké síni v budově obecné školy Na Habru, 1905. Foto: SOkA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 60, inv. č. 92, Kronika města Hořice 1904–1911, s. 112.
- 10 Výstava Antonína Anděla v Hořicích v Umělecké síni v budově obecné školy Na Habru, 1905. Foto: SOkA, fond Archiv města Hořice, kniha č. 60, inv. č. 92, Kronika města Hořice 1904–1911, s. 112.
- 11 Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, foceno po roce 1908. Reprodukce: Oldřiška Tomíčková, *Hořice*, Praha – Litomyšl 2011, nepag. obrazová příloha.
- 12 Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, foceno po roce 1918. Reprodukce: Jana Cermanová, *Galerie plastik Hořice*, Hořice 2008, s. 12.

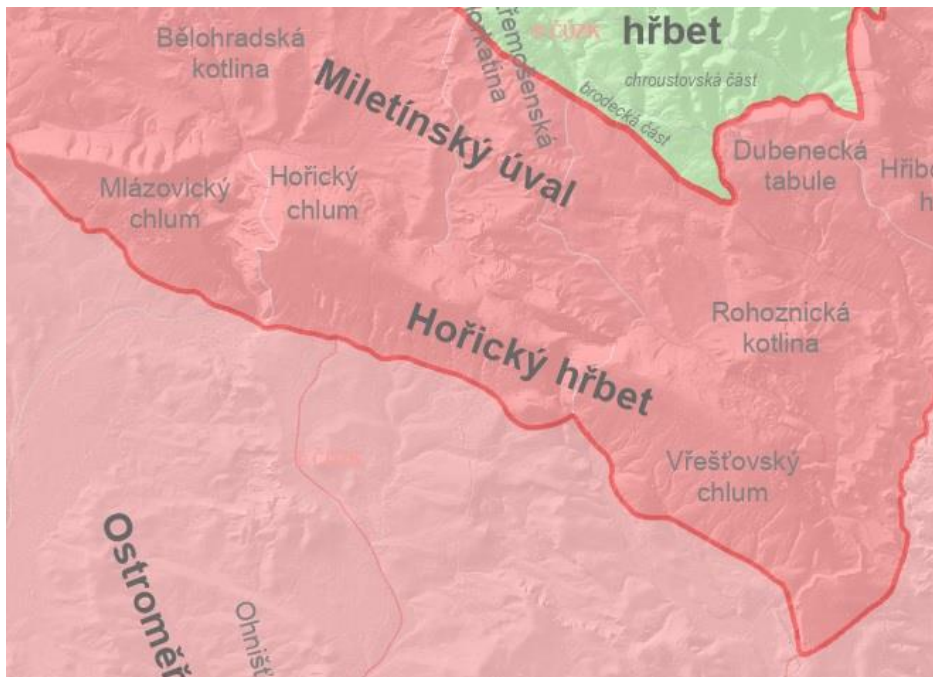
- 13** Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, 1907. Reprodukce: Sandra Baborovská – Petr Wittlich (edd.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880–1914*, Praha 2016, s. 99.
- 14** Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, foceno po roce 1908. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 15** Mapa – Sochy, pomníky a další objekty ve Smetanových sadech. Reprodukce: Oldřiška Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška*, Hořice 2008, s. 236.
- 16** Pohled na východní část Smetanových sadů a v pozadí vrch Gothard, foceno po roce 1901. Foto: 50801.cz
- 17** Mořic Černil, pomník Bedřicha Smetany, 1900-1903, pískovec, Hořice, Smetanovy sady. Reprodukce: Václav Weinzettl, *C. k. odborná škola sochařská a kamenická v Hořicích. Jubilejní školní zpráva za rok 1908–1909 na paměť 25tiletého trvání ústavu*, Hořice 1909, s. 99.
- 18** Václav Suchomel, *Husité na stráži*, 1903, pískovec, Hořice, Smetanovy sady. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 19** Ladislav Šaloun, *Krakonoš*, 1902, sádra. Foto: ANG, fond Ladislav Šaloun, Fotografie, Fotografie díla Ladislava Šalouna, inv. č. FT1563, fotografie plastiky *Krakonoš*.
- 20** Žáci sochařské a kamenické školy při reprodukci Šalounova *Krakonoše*, 1907. Reprodukce: Oldřiška Tomíčková, *Hořice odedávna dodneška*, Hořice 2008, s. 227.
- 21** Ladislav Šaloun pózující u reprodukováného *Krakonoše*, 1907. Reprodukce: Oldřiška Tomíčková, *Hořice*, Praha – Litomyšl 2011.
- 22** Ladislav Šaloun, *Krakonoš*, 1907–1908, pískovec, Hořice, Smetanovy sady. Reprodukce: Václav Weinzettl, *C. k. odborná škola sochařská a kamenická v Hořicích. Jubilejní školní zpráva za rok 1908–1909 na paměť 25tiletého trvání ústavu*, Hořice 1909, s. 123.
- 23** Ladislav Šaloun, pomník Jana Husa, 1911–1914, pískovec, Hořice. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 24** Slavnostní odhalení pomníku Jana Husa v Hořicích 5. července 1914. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 25** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik). Foto: Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik)
- 26** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail. Foto: Marcel Strnadel
- 27** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail. Foto: Marcel Strnadel
- 28** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail. Foto: Marcel Strnadel

- 29** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail. Foto: Marcel Strnadel
- 30** Ladislav Šaloun, *Hutník – Ve chvíli oddechu*, 1898. Reprodukce: *Volné směry* II, 1898, č. 5, s. 205–206.
- 31** Ladislav Šaloun, *Hutník – Ve chvíli oddechu*, 1898. Reprodukce: *Volné směry* II, 1898, č. 5, s. 203–204.
- 32** Vladimír Astl, *Po práci*, cca 1898, reliéf. Reprodukce: *Zlatá Praha XV*, č. 44, s. 525.
- 33** Constantin Meunier, *Pudlař*, 1884–1888, bronz, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Foto: Puddler, *Wikipedia*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constantin_Meunier001.jpg, vyhledáno 6. 12. 2022.
- 34** Gustav Zoula, *Mlynář*, 1899–1901, reliéf, bronz, Praha, most Legií. Foto: Marcel Strnadel
- 35** František Hergesl – Antonín Procházka, *Hákování v Krkonoších – Chléb náš vezdejší*, 1891. Reprodukce: Anna Masaryková, *České sochařství XIX. a XX. století*, Praha 1966, nepag. obrazová část.
- 36** Josef Mařatka, *Ledaři*, 1900, bronz, Praha, Národní galerie Praha. Reprodukce: Anna Masaryková, *České sochařství XIX. a XX. století*, Praha 1966, nepag. obrazová příloha.
- 37** Constantin Meunier, *Nosič nákladu*, 1887, sádra, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Foto: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- 38** Jules Dalou, tři studie pro pomník práce, asi 1895, pálená hlína, Paris, Petit Palais. Foto: Horst Waldemar Janson, *Nineteenth-century sculpture*, London 1985, s. 200.
- 39** Jindřich Wielgus, *Havíř s kvádrem*, 1945, bronz, Ostrava, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce: Renata Skřebská, *Dělník je smrtelný, práce je živá* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2020, s. 49.
- 40** Ladislav Šaloun, *Vápenné pece*, 1903, reliéf v dřevěném rámu, sádra, Praha, Národní Galerie Praha. Reprodukce: Ivana Jonáková, *Sochaři a proletáři*, in: Roman Prahl (ed.), *Na okraji davu. Umění a sociální otázky v 19. století*, Plzeň 2014, s. 74.
- 41** Pohled do severozápadního křídla Průmyslového paláce během konání První dělnické výstavy. Reprodukce: *Rudé květy. Illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení* II, 1902, č. 4, 1. 9., s. 53.
- 42** Stanislav Sucharda, *Upír – Mzda*, 1898, reliéf. Reprodukce: *Volné směry* III, 1899, č. 3, s. 161–162.
- 43** Pohled do středu Průmyslového paláce během konání První dělnické výstavy. Reprodukce: *Rudé květy. Illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení* II, 1902, č. 4, 1. 9., s. 56.

- 44** Plastika *Muž práce* v Průmyslovém paláci během konání První dělnické výstavy. Reprodukce: *Rudé květy. Illustrovaný lidový měsíčník pro zábavu a poučení II*, 1902, č. 4, 1. 9, s. 55.
- 45** Pohled na prozatímní umístění sbírky Galerie plastik v budově sochařské a kamenické školy v Hořicích, 1908. Reprodukce: *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Městského Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích*, Hořice 1908, nepag.
- 46** Pohled na prozatímní umístění sbírky Galerie plastik v budově sochařské a kamenické školy v Hořicích, 1908. Reprodukce: *Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Městského Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích*, Hořice 1908, nepag.
- 47** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 48** Josef Fejfar a Ladislav Šaloun u *Muž práce* v Hořicích ve Smetanových sadech. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 49** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm/*Krakonoš*, 1908, Hořice, Smetanovy sady, pohlednice poslaná 8. 1. 1914. Reprodukce: 50801.cz
- 50** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 51** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady (pohlednici vydal F. Valaška). Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 52** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady (pohlednici vydal František Dobeš Hořice, neprošla poštou). Foto: 50801.cz
- 53** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady (pohlednice vydána nákladem V. J. Slámy, neprošla poštou). Foto: 50801.cz
- 54** *Muž práce* a další pamětihodnosti Hořic (pohlednice prošla poštou 18. 8. 1934). Foto: 50801.cz
- 55** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady, foceno 1953. Foto: NPÚ
- 56** Domy (č. p. 26 a 332) v popřední na nároží ulic Husovy a Komenského v Hořicích, foceno v roce 1931. Foto: 50801.cz
- 57** Mapa s nárožím ulic Husovy a Komenského v Hořicích. Screenshot: *Mapy.cz*, <https://mapy.cz/dopravni?q=Ho%C5%99ice&source=muni&id=2378&ds=2&x=15.6321529&y=50.3661243&z=19>, vyhledáno 11. 12. 2022.
- 58** František Přítel, *Raněný*, 1909, sádra (model). Reprodukce: Jana Cermanová, *Galerie plastik Hořice*, Hořice 2008, s. 39.
- 59** Josef Václav Myslbek, *Hudba*, 1907–1912/1925–1928, kararský mramor. Reprodukce: Jana Cermanová, *Galerie plastik Hořice*, Hořice 2008, s. 26.

- 60** František Blažek – Jindřich Malina, Věž samostatnosti, 1923–1938, Hořice, Cesta Legií 1370, foceno v roce 1938. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 61** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, Hořice, nároží ulic Husovy a Komenského, foceno v roce 1959. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 62** Josef Malejovský, památník Osvobození (Pomník Rudé armády), 1957, Pardubice. Reprodukce: Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958*, Praha 2002, s. 45.
- 63** Antonín Mára, pomník Karla Havlíčka Borovského, 1928, pískovec, Hořice, náměstí Jiřího z Poděbrad (později přesunut ke škole Na Habru), foceno před r. 1945. Foto: NPÚ
- 64** Pohled do expozice Galerie plastik s *Mužem práce* v budově sochařské a kamenické školy, foceno po roce 1908. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 65** František Karažej, Okresní dům, 1876, Hořice, náměstí Jiřího z Poděbrad, foceno po roce 1909. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 66** Vestibul Okresního vlastivědného musea v Hořicích s expozicí včetně plastiky *Muže práce*, 1957. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 67** Vestibul Okresního vlastivědného musea v Hořicích s expozicí včetně plastiky *Muže práce*, 1957. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 68** Vestibul Okresního vlastivědného musea v Hořicích s expozicí včetně plastiky *Muže práce*, 1957. Foto: Městské muzeum a galerie Hořice
- 69** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908 (?), sádra, 193 cm, Praha, Národní galerie Praha, Zámek Zbraslav (později přesunut do budovy kladenské střední školy). Foto: ANG, fond Ladislav Šaloun, Fotografie, Fotografie díla Ladislava Šalouna, inv. č. 6470, fotografie plastiky *Muž práce* z NGP uložené na Zbraslavi.
- 70** Václav Hlinský – Luboš Koreček, Střední průmyslová škola hornická Kladno (dnes Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie), 50. léta – 1962, Kladno, Cyrila Boudy 2954. Foto: SPŠS a OA Kladno, *Wikipedia*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SP%C5%A0S_a_OA_Kladno.jpg, vyhledáno 11. 12. 2022.
- 71** Neznámý autor, reliéf s třemi postavami dělníků, 1958, Kladno, Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie. Reprodukce: Jan Mañas, *Sanace naší školy* (maturitní práce), Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie, Kladno 2014, s. 18.
- 72** Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908 (?), sádra, 193 cm, Kladno, Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie. Foto: Marcel Strnadel

11 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1 Hořický hřbet



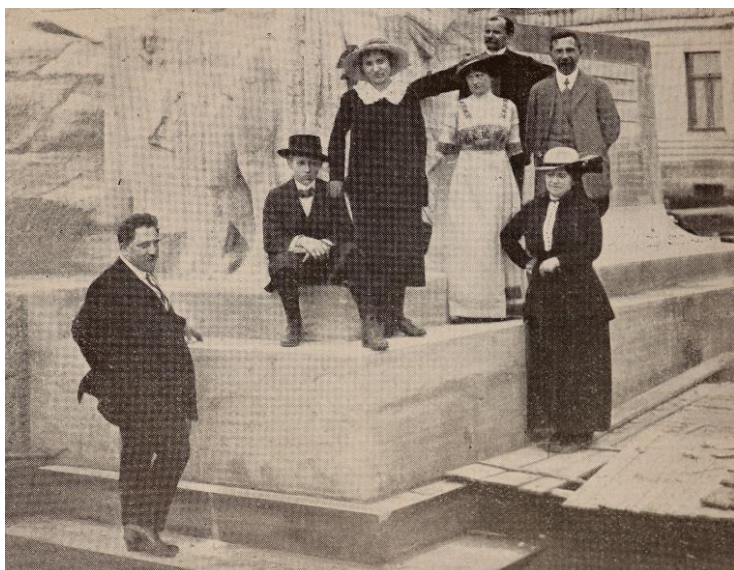
2 Mapa s Hořicemi a jejím okolím



3 Carl Wilhelm Christian von Doderer/František Blažek, Budova C. k. odborné školy sochařské a kamenické, 1891/1908



4 Jan Kyselo, kolem 1910



5 „Mistr Ladislav Šaloun s rodinou na návštěvě u Kyselů v Hořicích“



6 Pohled do sbírek Jana Kysela, po roce 1923



7 Hospodářská, průmyslová a umělecká výstava českého severovýchodu v roce 1903 v Hořicích ve Smetanových sadech, centrální část výstaviště s hudebním pavilonem



8 Josef Lhota, Budova obecné školy Na Habru, 1902, Hořice, Jablonského 865



9 Výstava Antonína Anděla v Hořicích v Umělecké síni v budově obecné školy Na Habru, 1905



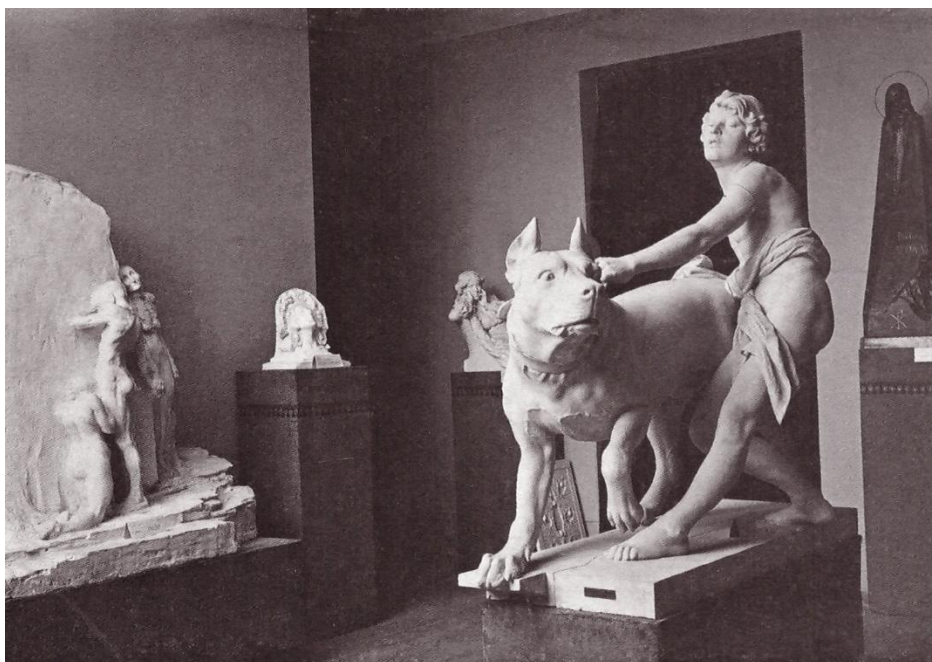
10 Výstava Antonína Anděla v Hořicích Umělecké síni v budově obecné školy Na Habru, 1905



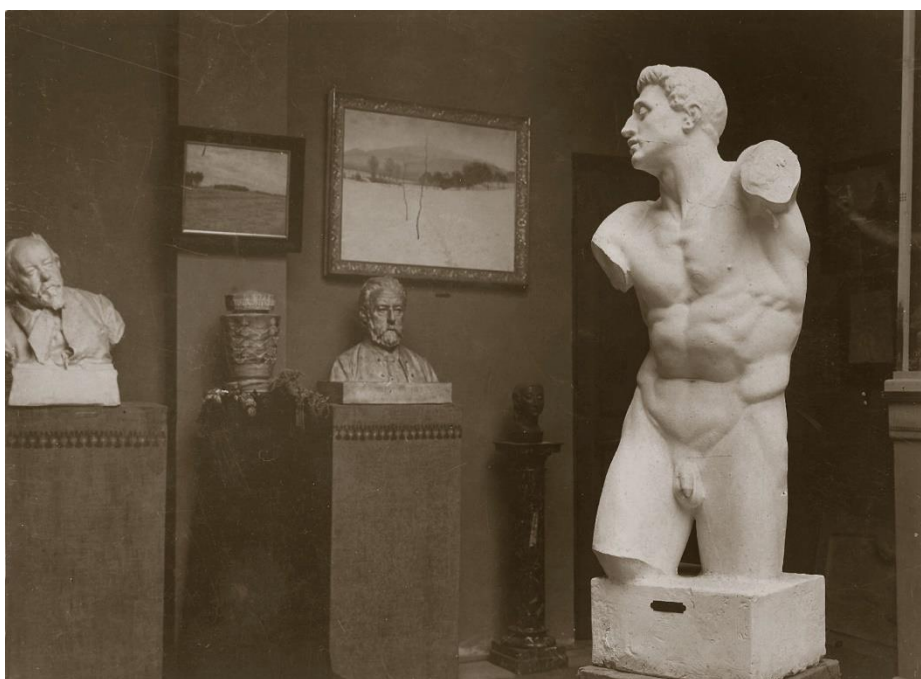
11 Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, foceno po roce 1908



12 Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, foceno po roce 1918

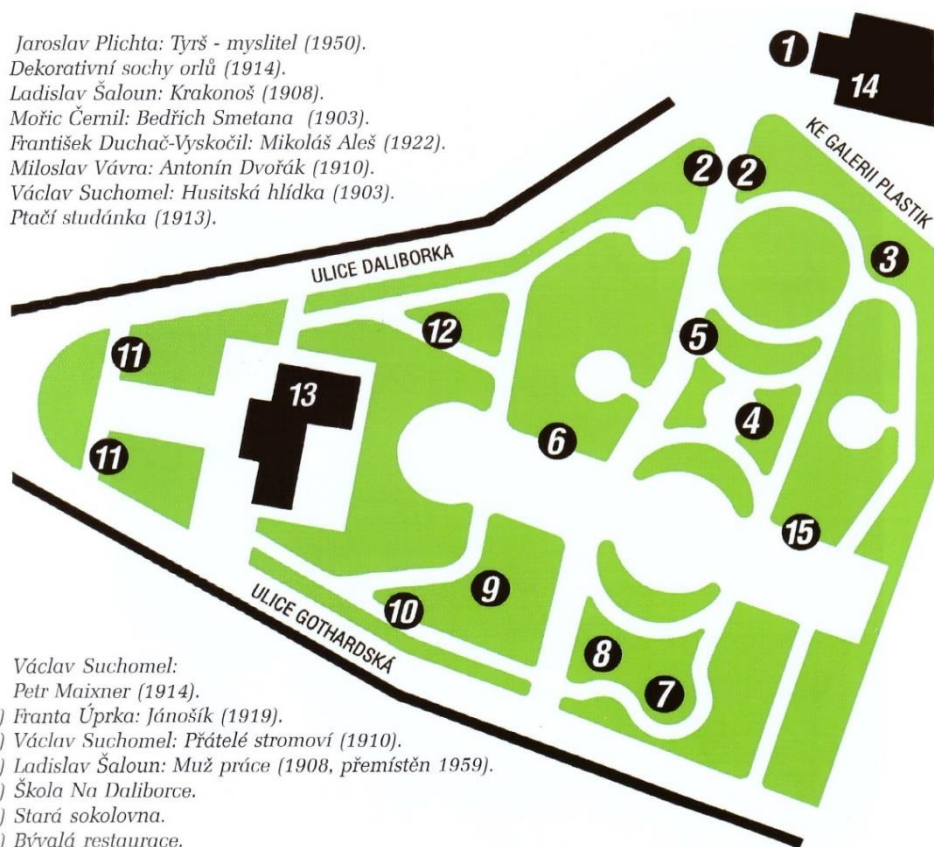


13 Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, 1907



14 Pohled do expozice Galerie plastik v prostorách sochařské a kamenické školy v Hořicích, foceno po roce 1908

- 1) Jaroslav Plichta: Tyrš - myslitel (1950).
- 2) Dekorativní sochy orlů (1914).
- 3) Ladislav Šaloun: Krakonoš (1908).
- 4) Mořic Černil: Bedřich Smetana (1903).
- 5) František Ducháč-Výskočil: Mikoláš Aleš (1922).
- 6) Miloslav Vávra: Antonín Dvořák (1910).
- 7) Václav Suchomel: Husitská hlídka (1903).
- 8) Ptačí studánka (1913).



- 9) Václav Suchomel:
Petr Maixner (1914).
- 10) Franta Úprka: Jánošík (1919).
- 11) Václav Suchomel: Přátelé stromoví (1910).
- 12) Ladislav Šaloun: Muž práce (1908, přemístěn 1959).
- 13) Škola Na Daliborce.
- 14) Stará sokolovna.
- 15) Bývalá restaurace.

15 Mapa – Sochy, pomníky a další objekty ve Smetanových sadech



16 Pohled na východní část Smetanových sadů a v pozadí vrch Gothard, foceno po roce 1901



17 Mořic Černil, pomník Bedřicha Smetany,
1900-1903, pískovec, Hořice, Smetanovy sady



18 Václav Suchomel, *Husité na stráž*, 1903, pískovec, Hořice,
Smetanovy sady



19 Ladislav Šaloun, *Krakonoš*, 1902, sádra



20 Žáci sochařské a kamenické školy při reprodukci Šalounova *Krakonoše*, 1907



21 Šaloun pózující u reprodukováného *Krakonoše*, 1907



22 Ladislav Šaloun, *Krakonoš*, 1907-1908, pískovec, Hořice, Smetanovy sady



23 Ladislav Šaloun, pomník Jana Husa, 1911–1914, pískovec, Hořice



24 Slavnostní odhalení pomníku Jana Husa v Hořicích 5. července 1914



25 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik)



26 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail



27 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail



28 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail



29 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1900, patinovaná sádra, Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik), detail



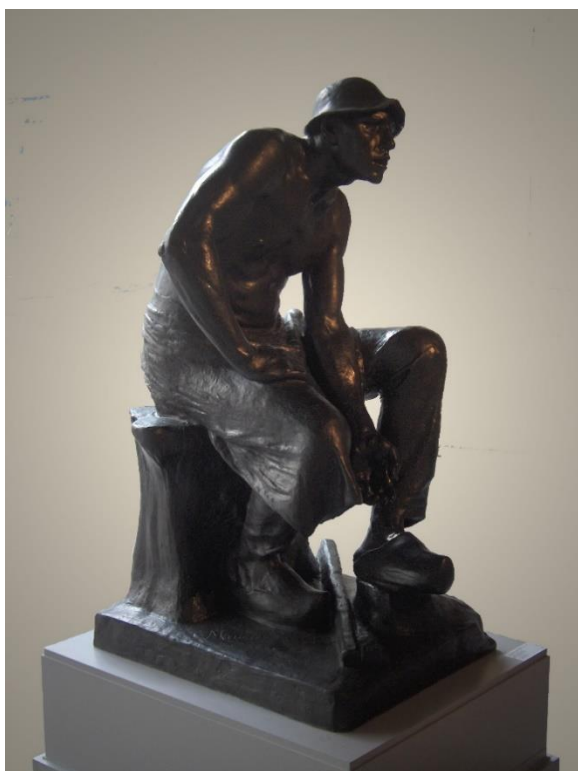
30 Ladislav Šaloun, *Hutník – Ve chvíli oddechu*, 1898



31 Ladislav Šaloun, *Hutník – Ve chvíli oddechu*, 1898



32 Vladimír Astl, *Po práci*, 1898, reliéf



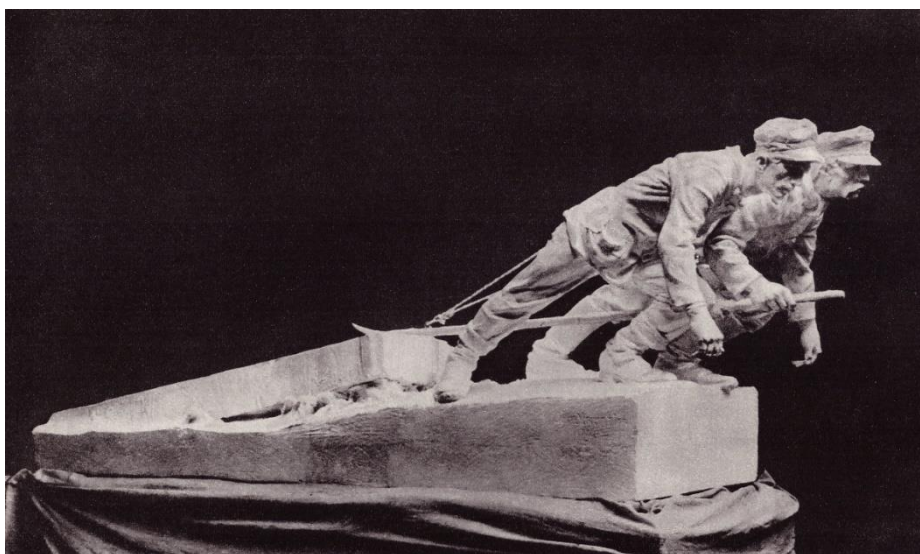
33 Constantin Meunier, *Pudlař*, 1884–1888, bronz, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



34 Gustav Zoula, *Mlynář*, 1899–1901, reliéf, bronz, Praha, most Legií



35 František Hergesl – Antonín Procházka, *Hákování v Krkonoších – Chléb náš vezdejší*, 1891



36 Josef Mařatka, *Ledaři*, 1900, bronz, Praha, Národní galerie Praha



37 Constantin Meunier, *Nosič nákladu*, 1887, šelakovaná sádra, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



38 Jules Dalou, tři studie pro pomník práce, cca 1895, pálená hlína, Paris, Petit Palais



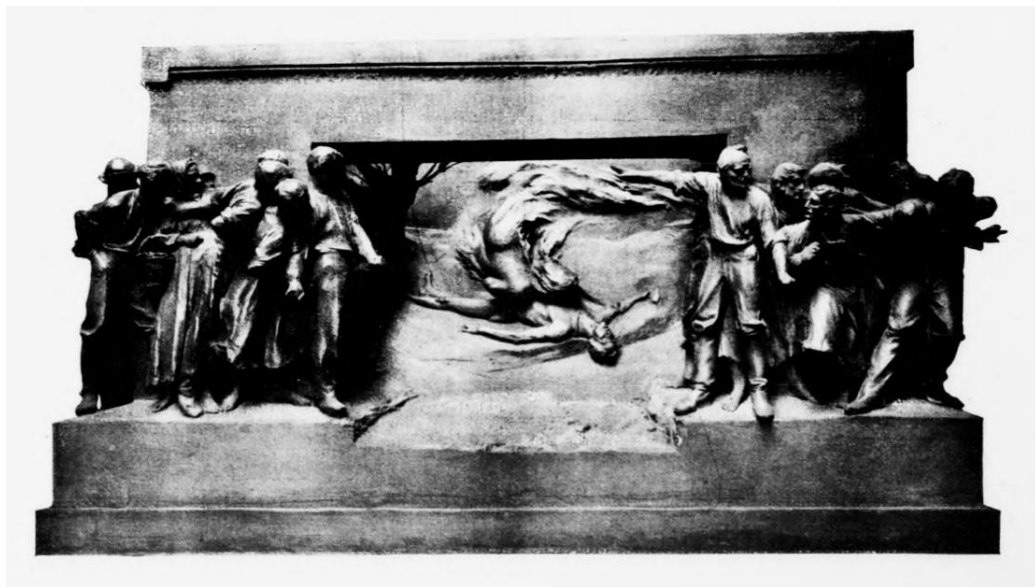
39 Jindřich Wielgus, *Havíř s kvádrem*, 1945, bronz, Ostrava, Galerie výtvarného umění v Ostravě



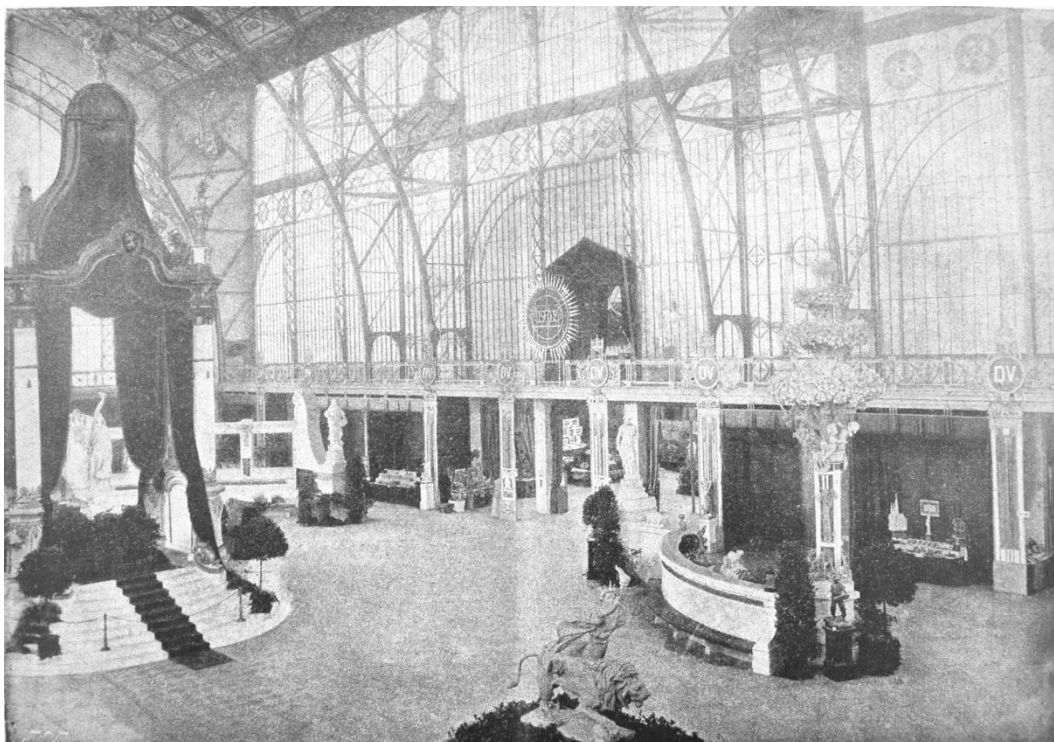
40 Ladislav Šaloun, *Vápenné pece*, 1903, reliéf v dřevěném rámu, sádra, Praha, Národní Galerie Praha



41 Pohled do severozápadního křídla Průmyslového paláce během konání První dělnické výstavy



42 Stanislav Sucharda, *Upír – Mzda*, 1898, reliéf



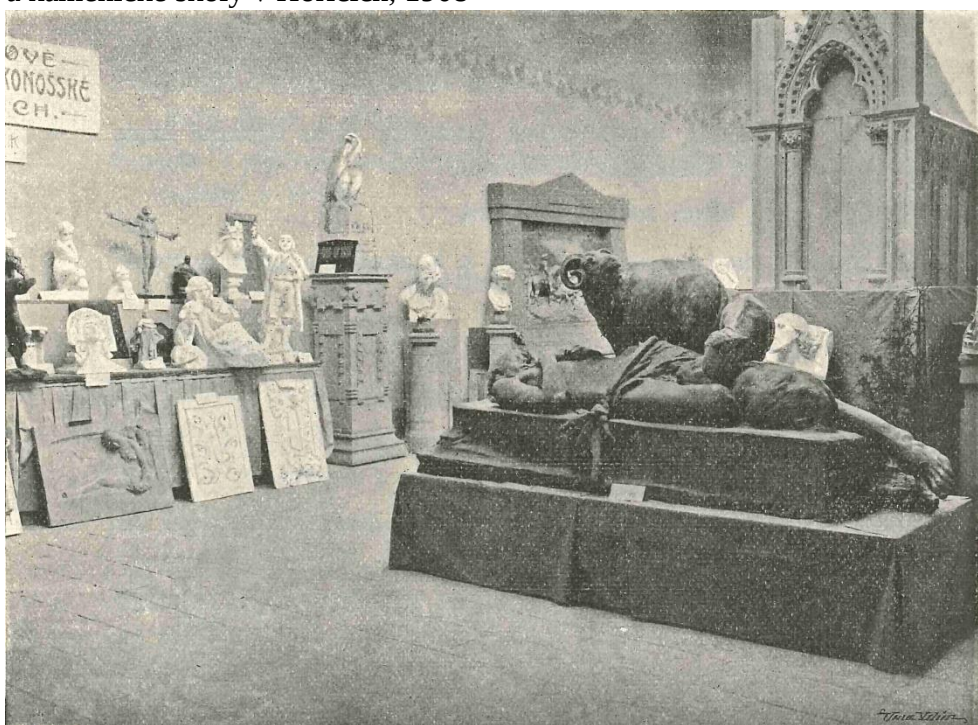
43 Pohled do středu Průmyslového paláce během konání První dělnické výstavy



44 Plastika *Muže práce* v Průmyslovém paláci během konání První dělnické výstavy



45 Pohled na prozatímní umístění sbírky Galerie plastik v budově sochařské a kamenické školy v Hořicích, 1908



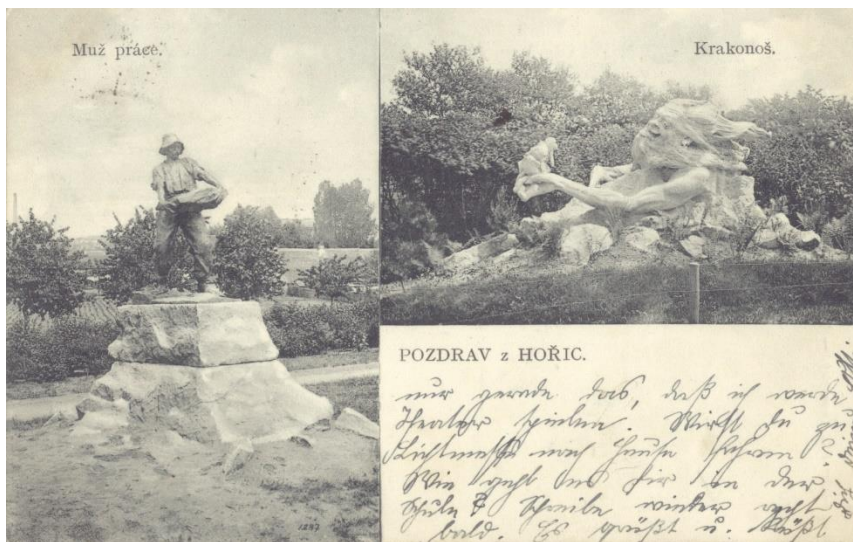
46 Pohled na prozatímní umístění sbírky Galerie plastik v budově sochařské a kamenické školy Hořicích, 1908



47 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady



48 Josef Fejfar (1) a Ladislav Šaloun (2) u *Muže práce* ve Smetanových sadech



49 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm/Krakonoš, 1908, Hořice, Smetanovy sady, pohlednice poslaná 8. 1. 1914



50 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady



51 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady (pohlednici vydal F. Valaška)



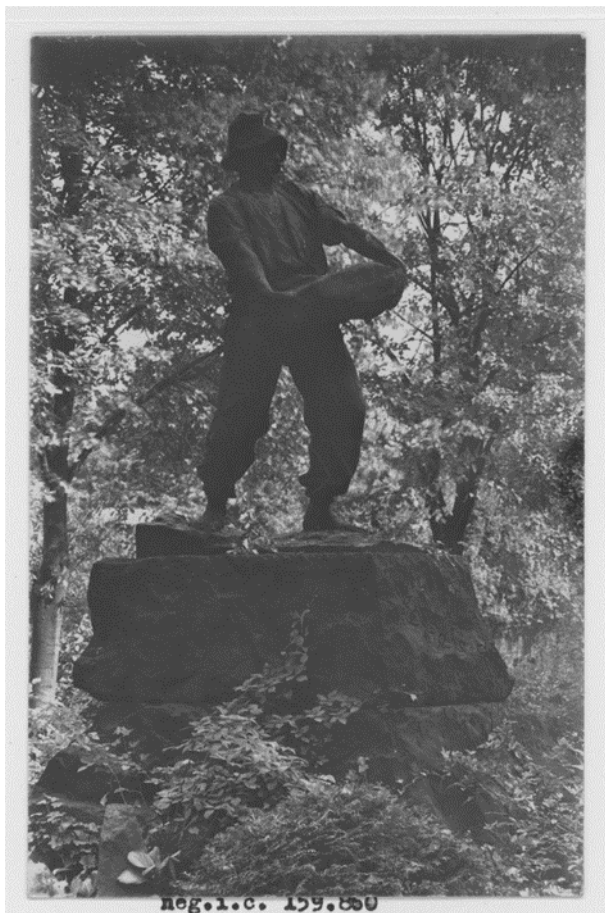
52 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady (vydal František Dobeš Hořice, neprošla poštou)



53 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice, Smetanovy sady (pohlednice vydána nákladem V. J. Slámy, neprošla poštou)



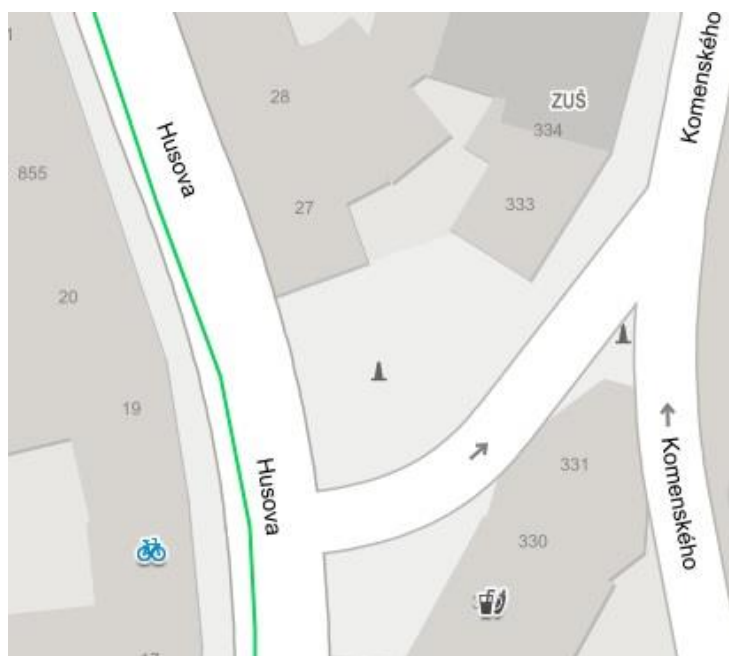
54 *Muž práce* a další pamětihodnosti Hořic (pohlednice prošlá poštou 18. 8. 1934)



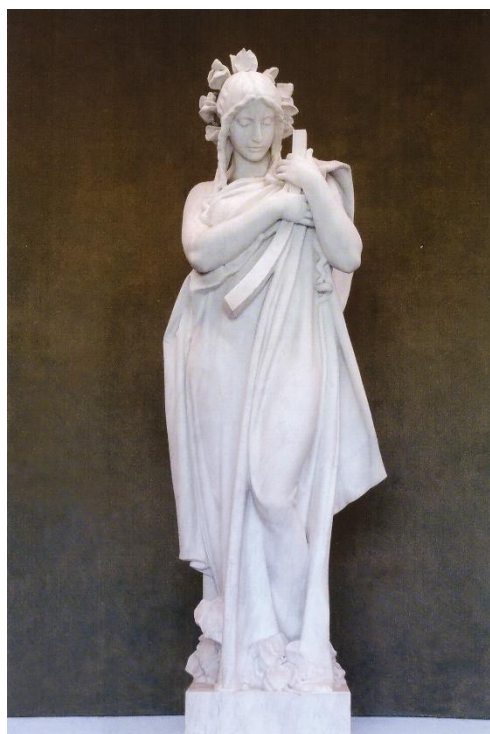
55 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, 192 cm, Hořice Smetanovy sady, foceno v roce 1953



56 Domy (č. p. 26 a 332) v popřední na nároží ulic Husovy a Komenského v Hořicích, foceno v roce 1931

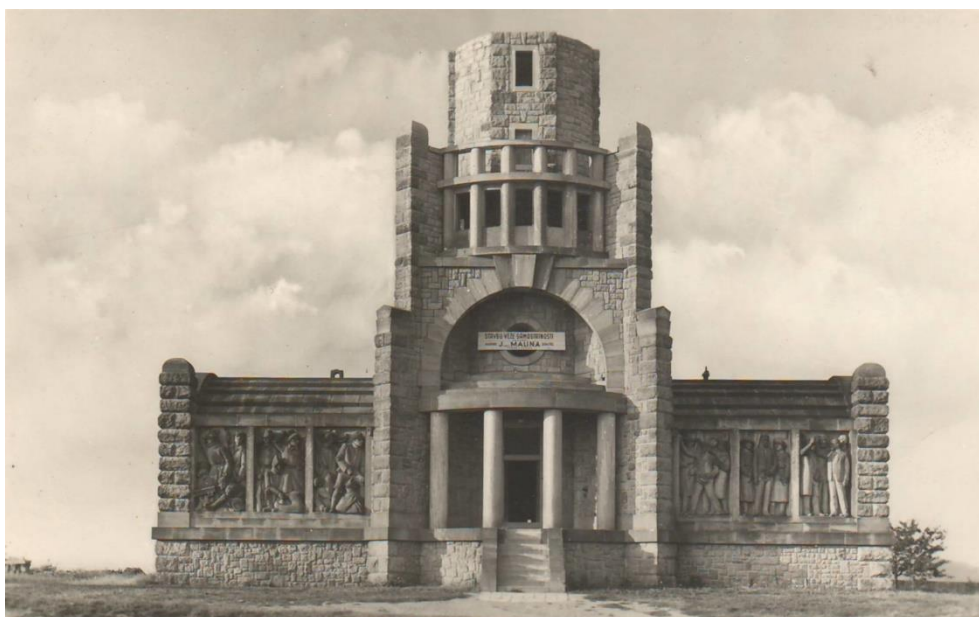


57 Mapa s nárožím ulic Husovy a Komenského v Hořicích



58 František Přítel, *Raněný*, 1909, sádra (model), Hořice, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik)

59 Josef Václav Myslbek, *Hudba*, 1907–1912/1925–1928, kararský mramor, Městské muzeum a galerie Hořice (Galerie plastik)



60 František Blažek – Jindřich Malina, *Věž samostatnosti*, 1923–1938, Hořice, Cesta Legií 1370, foceno v roce 1938.



61 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908, bronz, Hořice, nároží ulic Husovy a Komenského, foceno v roce 1959



62 Josef Malejovský, památník Osvobození (Pomník Rudé armády), 1957, Pardubice



63 Antonín Mára, pomník Karla Havlíčka Borovského, 1928, pískovec, Hořice, náměstí Jiřího z Poděbrad (později přesunut ke škole Na Habru)



64 Pohled do expozice Galerie plastik s *Mužem práce* v budově sochařské a kamenické školy, foceno po roce 1908



65 František Karažej, Okresní dům, 1876, Hořice, náměstí
Jířího z Poděbrad, foceno po roce 1909



66 Vestibul Okresního vlastivědného muzea v
Hořicích s expozicí včetně plastiky *Muže práce*,
1957



67 Vestibul Okresního vlastivědného musea v Hořicích s expozicí včetně plastiky *Muže práce*, 1957



68 Vestibul Okresního vlastivědného musea v Hořicích s expozicí včetně plastiky *Muže práce*, 1957



69 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908 (?), sádra, 193 cm, Praha, Národní galerie Praha, Zámek Zbraslav (později přesunut do budovy kladenské střední školy)



70 Václav Hlinský – Luboš Koreček, Střední průmyslová škola hornická Kladno (dnes Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie), 50. léta – 1962, Kladno, Cyrila Boudy 2954



71 Neznámý autor, reliéf s třemi postavami dělníků, 1958, Kladno, Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie



72 Ladislav Šaloun, *Muž práce*, 1908 (?), sádra, 193 cm, Kladno, Střední průmyslová škola stavební a Obchodní akademie

12 ANOTACE

Jméno a příjmení	Marcel Strnadel
Obor	Dějiny výtvarných umění
Instituce	Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci
Vedoucí práce	PhDr. Martin Krummholz, Ph.D.
Rok obhajoby	2023

Název práce	Hořický <i>Muž práce</i> . Příběh sochy Ladislava Šalouna
Název práce v angličtině	Hořice's <i>Man of Work</i> . The story of a sculpture by Ladislav Šaloun
Anotace práce	<p>Předmětem bakalářské diplomové práce je socha <i>Muž práce</i> od Ladislava Šalouna (1870–1946) nacházející se dnes v Hořicích. Hlavní cíl práce spočívá v podrobném zmapování příběhu této sochy, které se ze souboru Šalounových hořických děl dosud věnovalo nejméně pozornosti. Ve sbírce zdejší Galerie plastik se nachází jediný sádrový odlitek této sochy z roku 1900, jenž se do Hořic dostal na počátku 20. století za přispění Jana Kysela (1870–1923) – učitele, a jedné z klíčových osobností, která se nejen díky svým kontaktům s tehdejšími předními umělci zasadila o kulturní rozmach tohoto města. Ladislav Šaloun sochu vytvořil bez přímé vazby na Hořice, ale díky námětu a iniciativě Jana Kysela byla schopně spojena s identitou Hořic jako města s tradicí</p>

	<p>těžby kamene a jeho zpracování. V roce 1908 byl <i>Muž práce</i> odlit do bronzu a umístěn do veřejného prostoru Hořic. Socha naturalisticky zpodobňuje mužskou postavu nesoucí těžký kámen. Námětem a formou se tak zařazuje k dalším obdobným Šalounovým pracím, jež vytvořil na přelomu 19. a 20. století. Socha zobrazující pracujícího muže se tak ocitla v reprezentativních prostorách veřejného parku v těsné blízkosti pomníku Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka nebo ve stejné době vztyčeného Šalounova <i>Krakonoše</i>. Dnes ji nicméně nalezneme osazenou na odlišném soklu v rušnější části města, kam byla po smrti autora přesunuta.</p> <p>V úvodu práce se věnuji kontextu vzniku sochy, životu a tvorbě Ladislava Šalouna. Dále se snažím přiblížit prostředí města Hořice na konci 19. a počátku 20. století, které se stalo v důsledku založení záhy proslulé sochařsko-kamenické školy a následně Galerie plastik významným sochařským centrem. V hlavní části práce se soustředím na samotnou sochu <i>Muž práce</i>. Zaměřím se jak na její formální stránku a námět, tak na její osudy od vzniku až po změnu umístění v druhé polovině 20. století, jež měla zásadní dopad na pozdější vnímání tohoto díla.</p>
<p>Anotace práce v angličtině</p>	<p>The subject of this bachelor thesis is a sculpture called Man of Work by Ladislav Šaloun (1870-1946), situated in Hořice. The main goal of this thesis is to map the story of this sculpture in detail, as the sculpture has received the least attention compared to other Šaloun's work in Hořice. In the collection of the local Sculpture Gallery, there is a single plaster cast of this statue from 1900, which got to</p>

	<p>Hořice at the beginning of the 20th century due to the contribution of Jan Kyselo (1870-1923). He was a teacher and one of the key characters who contributed to the cultural development of Hořice, partially due to his contacts with the leading artists of his time. Ladislav Šaloun created the sculpture without any direct connection to Hořice, but thanks to the idea and initiative of Jan Kyselo, the statue became part of Hořice's identity – a town with a tradition of stone mining and stone processing. In 1908, the Man of Work was cast in bronze and placed in a public place in Hořice. The statue naturalistically depicts a male figure carrying a heavy stone. In subject and form, it corresponds to other similar works created by Šaloun at the turn of the 19th and 20th centuries. The statue depicting a working man has been placed in the representative space of a public park near the monuments of Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, and Šaloun's Krakonoš. Today, however, we can find the sculpture mounted on a different plinth in a busier part of the city, where it was moved after the author's death.</p> <p>In the introduction to the thesis, I discuss the context of the sculpture's creation and the life and work of Ladislav Šaloun. Then I try to demonstrate the environment of Hořice at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, which became a vital sculpture centre due to the establishment of the famous school of sculpture and stonemasonry and the Sculpture Gallery. In the main part of the thesis, I focus on the Man of Work sculpture itself. I will focus on its form and subject matter, as well as on its fate from its creation to its change of location in the second half of the 20th century, which had a major impact on the later perception of this work.</p>
--	--

Klíčová slova	české sochařství, naturalismus, dělníci, sádrové odlitky, výstavy, bronzové sochy, městské parky, Ladislav Šaloun, Muž práce, Hořice, Galerie plastik, Kladno, Svátek práce
Rozsah práce	143 stran
Počet znaků včetně mezer	231 978
Počet titulů bibliografie	135
Jazyk práce	čeština