

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: *DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ*

**Pomníková tvorba v České republice 1989 - 2012
v kontextu současné sochařské produkce**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Sabina Soušková

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a všechnu použitou literaturu řádně uvedla.

V Olomouci dne 23. 4. 2013.

Za odborné vedení diplomové práce, cenné rady a připomínky bych především ráda poděkovala doc. PaedDr. Aleně Kavčákové, Dr.

Také děkuji: Mgr. Petru Beránkovi, kurátorovi Galerie výtvarného umění v Ostravě, Mgr. Marcelovi Fišerovi, Ph.D, řediteli Galerie výtvarného umění v Chebu, za poskytnutí rozšiřujících informací o tématu v dané místopisné oblasti.

Dále děkuji autorům a osobám podílejících se na vzniku jednotlivých pomníkových realizací: Ing. Jaromírovi E. Brabencovi, akad. soch. Kurtu Gebauerovi, akad. soch. Radimu Hankemu, MgA. Petře Kučmašové Jackmanové, MgA. Ing. arch. Petru Jandovi, Ing. arch. Pavlu Kupkovi, Mgr. Tomáši Medkovi, MgA. Davidovi Moješčíkovi, MgA. Karolíně Neprašové a Ing. arch. Miroslavě Tůmové.

Za ochotu poskytovat informace spojené s realizací veřejných pomníkových zakázek děkuji: Ing. Blance Adámkové, NPÚ Josefov; Ing. Petru Bambasovi, MČ Praha 8; Mgr. Janu Brabcovi, MČ Praha 1; Ing. Martině Čechilové, MČ Praha 6; Zdeňku Čermákovi, NPÚ Josefov, Ing. Antonínu Dokoupilovi, Městský úřad Litomyšl; Ing. arch. Janu Faltovi, Magistrát města Hradec Králové; PhDr. Evě Hájkové, MČ Praha 3; Mgr. Jaroslavovi Hamžovi, Magistrát města Brna; Ing. arch. Ivaně Holišové, Magistrát města Zlína; Ing. arch. Aleši Holému, Městský úřad Uherské Hradiště; Lindě Klečkové, MČ Praha 1; MgA. Květuši Kovářové, MČ Praha 2; Ing. Pavle Medunové, MČ Praha 11; Ing. Lucii Miholové, MČ Praha 2; Mgr. Kateřině Pešatové, Magistrát města Zlína; Ing. arch. Oldřichu Semrádovi, Magistrát města Hradec Králové; Anně Turkové, Magistrát města Ostrava; Mgr. Michaele Vencové, Magistrát Hlavního města Prahy; Ing. arch. Ivaně Vitoušové, Magistrát města Liberec; Ing. arch. Václavu Vondráškovi, MČ Praha 2, a dalším.

Obsah

Strana

ÚVOD.....	7
I. VÝVOJ BĀDÁNĪ.....	12
II. VZNIK TRADICE POMNĪKU NA PŘĪKLADU VZTAHU POMNĪKOVĚ TVORBY KE SPOLEČNOSTI.....	17
1. HEROICKÉ POMNĪKY.....	17
1. 1. Postavení pomníkové tvorby ve veřejném prostoru společnosti druhé poloviny 19. století.....	19
1. 1. 1. Hledání národního gēnia jako dūsledek oslabení vlivu katolické církve.....	26
1. 2. Nāvaznost pomníkové tvorby první poloviny 20. století na dēdictví století pŕedešlého.....	35
1. 3. „Společensky závažná (!?)“ expanze pomníku do veřejných prostor druhé poloviny 20. století.....	40
1. 3. 1. K funkci autority nejen v dobách nesvobody.....	50
2. PIETNĪ POMNĪKY.....	53
2. 1. Význam nāvrobku pro pomníkovou tvorbu.....	53
3. SPOLEČENSKĀ FUNKCE POMNĪKŮ.....	57
3. 1. Pomníková tvorba z pohledu kolektivní pamēti.....	58
3. 1. 1. Interní funkce, funkce vytvāření a uchování tradice.	59
3. 1. 2. Externí funkce, emotivní a komunikační funkce.....	64
III. POMNĪKY 1989 – 2012 V SOUČASNĚ VIZUĀLNĪ KULTUŘE NA ŪZEMĪ ČESKĚ REPUBLIKY.....	71
1. POMNĪKOVĀ TVORBA JAKO „ART IN PUBLIC PLACE“.....	71
1. 1. „Public“ versus „art“ a typy současných pomníkových tēmat.....	74
1. 2. MĪsto.....	77

1. 3. Konec objektu?.....	78
1. 4. K současným projektům umění ve veřejném prostoru.....	79
2. REALIZOVANÉ PROJEKTY K DATU 31. 12. 2012.....	81
2. 1. Jaromír Brabenec, POCTA NEJMENOVANÝM v Ostravě, 1997.....	82
2. 2. Petr Janda, POMNÍK POVODNI v Otrokovicích, 1998.....	91
2. 3. Lukáš Rittstein, Socha NEPOLAPITELNÁ v Praze, 2001.	96
2. 4. Otmar Oliva, POCTA FELIXI KADLINSKÉMU v Uherském Hradišti, 2002.....	103
2. 5. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), POMNÍK OBĚTEM KOMUNISMU v Liberci, 2002 – 2006.....	108
2. 6. Federico Díaz – Marián Karel, PAMÁTNÍK ZDEŇKA KOPALA v Litomyšli, 2004.....	117
2. 7. Karel Nepraš, POMNÍK JAROSLAVU HAŠKOVI v Praze, 2005.....	124
2. 8. Michal Gabriel, POMNÍK PROFESORU OTTO WICHTERLEMU v Praze, 2005 – 2006.....	134
2. 9. Michal Gabriel, POMNÍK TŘÍ ODBOJŮ v Brně, 2006.....	142
2. 10. Vladimír Preclík, POMNÍK DRUHÉMU ODBOJI v Praze, 2006.....	146
2. 11. Radim Hanke, POMNÍK JANA ANTONÍNA BATI A TOMÁŠE BATI ve Zlíně, 2007 – 2010.....	154
2. 12. Kurt Gebauer, POMNÍK MOZARTOVI v Brně, 2008.....	164
2. 13. Krištof Kintera, Z VLASTNÍHO ROZHODNUTÍ - MEMENTO MORI v Praze, 2009 – 2011.....	169
2. 14. David Moješčík – Michal Šmeral - Jiří Gulbis – Miroslava Tůmová, POMNÍK OPERACE ANTHROPOID v Praze, 2009.....	174
2. 15. Stanislav Hanzlík, POMNÍK STAROSTY FRANTIŠKA ULRICHA v Hradci Králové, 2010, ODSTRANĚNO.....	183
2. 16. Marius Kotrba, Socha SPRAVEDLNOST v Brně, 2010..	188

2. 17. Tomáš Medek, POCTA EDISONOVI v Brně, 2010.....	197
IV. ZÁVĚR.....	202
V. ABECEDNÍ SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	205
VI. ABECEDNÍ SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ.....	223
VII. ABECEDNÍ SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ.....	224
VIII. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....	233
IX. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	234
X. SEZNAM TEXTOVÝCH PŘÍLOH.....	292
XI. TEXTOVÉ PŘÍLOHY.....	293
SUMMARY.....	298

ÚVOD

Téma diplomové práce je zaměřeno na zhodnocení pomníkové tvorby na území České republiky v letech 1989 – 2012. Cílem není vytvořit kompletní přehled pomníkových realizací vzniklých v daném období, ale naopak zachovat ve výběru určitou selektivitu se specializací na problém v širší vazbě na umělecko-společenský pohyb. Stanovit jednoznačná kritéria pro takový výběr není ovšem jednoduché, úspěšnou realizaci pomníkového projektu, spíše než „velkolepý ideál,“ často ovlivňuje hůře specifikovatelná souhra příznivých okolností. Při analýze pomníkové tvorby je důležité zachovat celistvý pohled na problém, který ale není možné podat bez krátkého ohlédnutí k pomníkovým realizacím minulosti.

V roce 2002 obhájila Veronika Mališová na Katedře dějin umění v Olomouci diplomovou práci: *Pomníky v České republice po roce 1989*.¹ Pro aktuální práci, *Pomníková tvorba v České republice 1989 – 2012 v kontextu současné sochařské tvorby*, předkládanou o více jak deset let později byl zvolen odlišný interpretační rámec; na koncept ani strukturu diplomní teze Veroniky Mališové nenavazuje.

Širokou problematiku pomníkové tvorby interpretovala z pohledu paměti na třech vybraných příkladech současných realizací ve své diplomové práci také Eliška Žáková: *Památník a paměť v České republice po listopadu 1989*, z roku 2008.²

I. Jak bývá tradičně zvykem, je na začátku práce krátce shrnuta výchozí literatura (česká i několik titulů zahraničních), která přispěla k základní orientaci ve vymezeném tématu.³ Zejména příklad cizojazyčné literatury ukazuje odlišný přístup k uchopení problematiky, spočívající v začlenění pomníkových děl do obecného kontextu tvorby ve veřejném prostoru (public art).

¹ Veronika Mališová, *Pomníky v České republice po roce 1989* (diplom. práce), Katedra dějin umění v Olomouci FF UP, 2002.

² Eliška Žáková, *Památník a paměť v České republice po listopadu 1989* (diplom. práce), Ústav pro dějiny umění, FF KU v Praze, 2008.

³ Viz oddíl diplomové práce: I. Vývoj bádání.

II. Před přistoupením k samotnému jádru problému, rozboru pomníkových realizací z období 1989 – 2012 na území České republiky, je třeba si položit několik otázek. Základní problém dle mého názoru představuje prvotní vymezení, co je to pomník, nebo čím je v kontextu umění a společnosti. Příčina pomníkové specifičnosti spočívá v oblasti fyzické existence pomníku situovaném většinou na veřejně dostupných prostranstvích. Určující, často prvoplánové možnosti denního kontaktu s běžným divákem, vybízí k domněnkám přisuzovat pomníkům z větší míry působení spíše společensko-politické než esteticko-vizuální. Navzdory tomu, že „pomníkové akty“ většinou vyplývají ze společenských „aktiv,“ se uchopení jejich existence v plně realizovaných funkčních umělecko-společenských souvislostech a vazbách jeví jako těžko dosažitelné. Na bázi teoretického rozboru současných i minulých motivačních faktorů není proto možné ponechat bez určitého komentáře zrod pomníkového kultu v minulosti, jeho aktualizaci a „nový“ počátek v 19. století. Pohnutky provázející genezi pomníkových realizací v této epoše zanechaly na pomníku jako takovém dodnes nesmazatelné stigma, projevující se nejen ve formální podobě, ale i v odůvodnění smyslu pomníkového stavění v kontextu společenské praxe. Navzdory objektivně daným dějinným souvislostem není problém závislosti „pomníkového stavění“ na vnějších okolnostech, jak se později ukáže, jednostranně zodpověditelný. Logicky se nabízí otázka, zdali lze elementem kauzálního⁴ vidění společenské mentality nahlížet projektivní vizi trojrozměrné reality do „kosmu“ daného společenského celku.

Z výše popsaného vyplývá, že v druhém oddíle diplomové práce⁵ tedy nepůjde přímo o výklad proměn umělecko-výtvarného zpracování pomníků, ale spíše o vymezení pozice pomníku v oblasti společenského významu a to z několika pohledů:

⁴ „Kauzální“ či příčinné souvislosti uměleckého díla viz Pierre Francastel, *Figura a místo. Vizualní řád v italském malířství 15. století* (překl. Jitka Hamzová), Praha 1984, s. 16.

⁵ Viz oddíl diplomové práce: II. Vznik tradice pomníku na příkladu vztahu pomníkové tvorby ke společnosti.

1. Aby byl pomník širší veřejností nějak vnímán, akceptován či odmítán, musí jeho významové působení podněcovat společenský zájem.⁶

O vysvětlení narůstajícího počtu a vzrůstající oblibě pomníkových realizací zejména v druhé polovině 19. století, v souvislosti se společenskou situací, usiluje první podkapitola druhého oddílu⁷. Rozvíjí myšlenku nacionalistického chápání pomníku jako určitého odrazu protihabsburských nálad a zároveň formy soupeření mezi Čechy a Němci.

Následující podkapitola⁸ připomíná dokončování pomníkových „restů“ z předešlého století i stavění nových pomníků ve 20. století.

Práce se nevyhýbá ani doposud spíše opomíjené historii pomníkového „stavění,“ kdy se pomníkový kult v průběhu druhé poloviny 20. století stal (nejen) v našem prostředí nedílnou součástí agitační ideologie.⁹

2. Záměr druhé kapitoly¹⁰ určuje snaha o posouzení symbolické roviny pomníku v kontextu s pomníkem náhrobním. Obzvláště pomníky připomínající tragické události válečných hrůz úzce souvisí nejen s formálním, ale často i ideovým principem náhrobků. Zejména přispěním Velké francouzské revoluce získal náhrobek občanský význam, kdy se stal „pomníkem“ věčné pozemské slávy.

3. Třetí kapitola druhé části textu,¹¹ spojuje myšlenkové východisko všech tří předchozích kapitol. Zrod pomníku (většinou) určují tři předpoklady: *akt reprezentace, akt vzpomínky a akt tvorby genia loci*. Spojením těchto tří motivů vzniká ve společenském povědomí představa kolektivně sdíleného kulturního bytí, nazývaná také *kolektivní paměť*.

⁶ První kapitola druhého oddílu diplomové práce nese název: 1. Heroické pomníky.

⁷ 1. 1. Postavení pomníkové tvorby ve „veřejném prostoru“ společnosti druhé poloviny 19. Století. Následuje rozvíjející podkapitola: 1. 1. 1. Hledání národního „génia“ jako důsledek oslabení vlivu katolické církve.

⁸ 1. 2. Návaznost pomníkové tvorby první poloviny 20. století na dědictví století předešlého.

⁹ 1. 3. „Společensky závažná (!?)“ expanze pomníku do veřejných prostor druhé poloviny 20. století. Celou první kapitolu završuje následující podkapitola: 1. 3. 1. K funkci autority nejen v dobách nesvobody..

¹⁰ 2. Pietní pomníky - a její podkapitoly: 2. 1. Význam náhrobku pro pomníkovou tvorbu.

¹¹ 3. Společenská funkce pomníků - a následné podkapitoly: 3. 1. Pomníková tvorba z pohledu kolektivní paměti. 3. 1. 1. Interní funkce, funkce vytváření a uchování tradice. 3. 1. 2. Externí funkce, emotivní a komunikační funkce.

III. Jádrem práce potom spočívá v třetím textovém oddíle.¹² V možnostech i cílech diplomové práce nebylo kategoricky shrnout všechny pomníkové práce daného období a doby. Z hlediska jediného pohledu nelze určit co pomníkem je a není, sémanticky problematickým se stává i slovní označení „pomník.“ Proto i stanovení hlavního předmětu této práce nevyčerpá konstatování, že diplomová práce se zabývá exteriérovými realizacemi vzniklými v rozmezí let 1989 - 2012, které ve svém názvu obsahují slovo „pomník,“ „památník,“ „pocta,“ apod., anebo realizacemi v daném společensko-kulturním kontextu za pomník považované. Proto je potřebné, se prostřednictvím vizuální povahy děl zaměřit spíše na vztahové vlastnosti takových děl ke společenskému bytí či jejich vazby ke kontextu místa.

1. První kapitola třetího oddílu¹³ se zabývá pomníkovou tvorbou z pohledu umění ve veřejném prostoru. Pomníková tvorba nikdy nebyla a ani není jevem formálně osamoceným od aktuálního sochařství nebo architektury. Zejména některé nové pomníky čerpají z komunikačních i výrazových možností umění ve veřejném prostoru (public art).¹⁴ Postupné prolínání pomníkové tvorby s uměním ve veřejném prostoru je dle mého názoru nevyhnutelné, a to i za cenu, toho, že „pomníkový kult“ ztratí určitou část své pevně zakotvené svébytnosti spočívající v obecné srozumitelnosti pro širší publikum.

2. Rozbor specifik konkrétních realizací přinese druhá kapitola,¹⁵ která se zaměří na jejich genezi v rámci společenského dialogu. Vyjádří se také k individuálním formálním aspektům i k řešení obdobné problematiky v díle daných autorů. Jednotlivé realizace jsou samostatně číslovány v obsahu diplomové práce, nebudou tedy na tomto místě vyjmenovány.

Diplomová práce obsahuje textové a obrazové přílohy. Textová část zahrnuje trojici vybraných dokumentů, vážících se k průběhu veřejných soutěží. Fotografická příloha dokumentuje aktuální stav a podobu existujících

¹² III. Pomníky 1989 - 2012 v současné vizuální kultuře na území České republiky.

¹³ 1. Pomníková tvorba jako „art in public place.“

¹⁴ Realizace zařazené do diplomové práce nabývají různých formálních podob a účelů, sice zde v převažující míře najdeme klasické sochy, ale také například kašny, parkové úpravy, nebo adaptaci veřejného osvětlení, ad.

¹⁵ 2. Realizované projekty k datu 31. 12. 2012.

pomníkových děl, dále výběrově reprodukuje nerealizované soutěžní návrhy a jinou fotografickou dokumentaci.

I. VÝVOJ BĀDÁNĪ

Základní literaturu je vzhledem k časové aktuálnosti tématu a cílům práce potřeba strukturovat do čtyř okruhů. Zcela přirozeně pomníková tvorba současnosti zatím postrádá komplexní monografické zpracování, o něž neusiluje ani tato práce. Výchozí studijní materiál představují: 1. samostatná zpracování jednotlivých pomníkových realizací (katalogy – zde pouze 2 a různé časopisecké zmínky), 2. publikace zabývající se českou pomníkovou tvorbou 19. a 20. století, 3. zahraniční tituly o pomníkové tvorbě a 4. stati o umění ve veřejném prostoru (public art).

V roce 2002 obhájila Veronika Mališová¹⁶ na Katedře dějin umění v Olomouci diplomovou práci s názvem: *Pomníky v české republice 1989 - 2002*. Pokusila se vyhledat a ve své práci shrnout co nejvíce nových pomníkových realizací. Zejména pro podnětění mezioborové diskuze je přínosem upozornění na teorii míst paměti (*les lieux de mémoire*, Mališová uvádí jako politiku paměti) francouzského historika Pierra Nory. Stať Veroniky Mališové má jinak celkově spíše popisný charakter. Úvodní kapitoly věnující se pomníkové tvorbě 20. století vyznívají jako katalogový výčet položek obohacený o příležitostnou charakteristiku. Ve stěžejním oddílu práce Mališová zmínila podstatné pomníkové realizace z let 1989 - 2002, ale bez podrobnějšího rozboru individuálního charakteru daných děl.

Obdobné téma si pro svou diplomovou práci zvolila Eliška Žáková: *Památník a paměť v České republice po listopadu 1989*,¹⁷ kterou přeložila v roce 2008 na Univerzitě Karlově v Praze. Těžiště její práce ovšem nepředstavoval rozbor projevů současné pomníkové tvorby (Žáková se programově zabývá pouze trojicí příkladů: Olbram Zoubek, *Památník obětem*

¹⁶ Veronika Mališová (pozn. 1).

¹⁷ Eliška Žáková (pozn. 2). O existenci diplomové práce Elišky Žákové jsem se dozvěděla úplně náhodně v polovině března roku 2013, když jsem se prostřednictvím e-mailové korespondence dotazovala Jana Stolína na liberecký *Památník Bojovníkům a obětem za svobodu vlasti*. Diplomová práce Elišky Žákové není totiž vůbec uvedena v systému Theses a bez znalosti kompletního názvu ji nelze dohledat ani na internetových stránkách Univerzity Karlovy, do jejíž bibliografické databáze nemám jako studentka jiné univerzity prakticky žádný přístup. Za pomoc při získání textu práce Elišky Žákové děkuji své spolužačce z gymnázia, Bc. Monice Zsigraiové, studentce oboru Ekonomická teorie, na Fakultě sociálních věd Karlovy univerzity (IES FSV UK) v Praze.

komunismu v Praze, 2002, Václav Fiala, *Pomník obětem první a druhé světové války v Rožnově pod Radhoštěm*, 1996 a Jan a Petr Stolínovi, *Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti v Liberci*, 2000), ale zaměřila se na spíše terminologicko-teoretické uchopení pojmu památník ve vztahu k jeho společenské funkci uchovatele paměti.¹⁸ Vzhledem ke svému dlouhodobějšímu pobytu v Německu, tak pro tento účel čerpala zejména z německé literatury,¹⁹ a reflektuje převážně německý diskurz o daném tématu.

1. U příležitosti úspěšné realizace a odhalení *pomníku Gustava Mahlera v Jihlavě*²⁰ a *jezdecké sochy T. G. Masaryka v Lánech*²¹ byly vydány katalogy textově a obrazově dokumentující průběh a utváření pomníkových konceptů od prvotní ideje po konečné osazení děl do terénu. Vzhledem k finanční náročnosti takovýchto projektů zůstávají oba katalogy ojedinělým počinem.

Naopak ve většině případů nové pomníkové realizace jsou diskutovány v článkové produkci odborných časopisů²² (*Ateliér, Stavba*, ad...), nebo novinových denících, nezanedbatelný vliv na šíření povědomí mají také internetové portály.²³

2. Ke studiu pomníkové tvorby 19. a první poloviny 20. století významným způsobem přispěl Petr Wittlich. Přímo pomníkům věnuje samostatné kapitoly ve svých knihách, například: *České sochařství ve 20. století. 1890 – 1945*,²⁴ *Sochařství české secese*.²⁵ V obsáhlejších kompendiích publikoval také

¹⁸ Uvedení do problematiky paměti a památníku podává Eliška Žáková na stranách 17 – 22 své závěrečné práce. V aktuálně předkládané diplomové práci: *Pomníková tvorba v České republice 1989 – 2012 v kontextu současné sochařské produkce* jsou zamyšlení nad vztahem objektu pomníku ke kolektivní paměti a geniu loci věnovány strany 49 – 62.

¹⁹ Přehled německé literatury viz Eliška Žáková (pozn. 2), s. 121 – 124.

²⁰ Petr Dvořák (ed.), *Pomník Gustava Mahlera v Jihlavě*, Jihlava 2010.

²¹ Eva Broklová – Miloslav Čejka – Magdalena Mikesková – Petr Novák – František Povolný, et. al., *Jezdecká socha T. G. Masaryka v Lánech*, Muzeum T. G. M. Rakovník 2010.

²² Odkazy na tyto stati jsou uvedeny v příslušných poznámkách pod čarou.

²³ V poslední době vznikly dvě internetové databáze usilující o zmapování a stručné zhodnocení existujících i zaniklých exteriérových sochařských děl. Například internetový portál *Vetřelci a volavky*, zaměřující se na umění ve veřejném prostoru z období Normalizace (viz: <http://www.vetrelciavolavky.cz/>), nebo internetová databáze sochařských děl ve veřejném prostoru 19. – 21. století, *Sochařství info* (<http://www.socharstvi.info/>).

²⁴ Petr Wittlich, *České sochařství ve 20. století. 1890 – 1945*, Praha 1978.

²⁵ Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2000.

články: *Postavení sochaře 19. století a josefínská krize*,²⁶ *Sochařství pražských veřejných prostranství*,²⁷ *Pomník a město*.²⁸

Z pohledu historika se pomníkovou tvorbou zabýval Zdeněk Hojda.²⁹ V roce 1996 vydal knihu *Pomníky a zápomníky*. Svou badatelskou metodu založil na detailním studiu archivního materiálu. Z takto získaných faktů poté vytváří „reportáž o peripetiích“ vzniku daného pomníkové díla.

Obdobným způsobem jako Zdeněk Hojda přistupuje k pomníkům Milan Tichák.³⁰ Knihu *Příběhy olomouckých pomníků* koncipuje do podoby vyčerpávajícího přehledu pomníků a pamětních desek v Olomouci, jakýchsi zastávek po „interiérech“ města.

Mapovat pomníkové realizace ve veřejném prostoru se pokouší i publikace „nadšeneckého rázu.“ Například kniha *Ve stínu pražských soch a pomníků*³¹ obsahuje hesla vybraných pomníků řazená podle vzestupné chronologie, převážně z období 19. století a první poloviny 20. století.

3. Určitá proměna v oblasti chápání veřejného sochařství je patrná zejména v publikacích zahraničních badatelů, například americká historička umění Harriet F. Senie³² v publikaci *Contemporary public sculpture. Tradition, transformation nad controversy* zcela logicky zařadila pomníkovou tvorbu 19. a 20. století do kontextu umění ve veřejném prostoru, čímž ovšem pomníkům neupírá jistá umělecko-společenská specifika.

Pomníková tvorba vždy nespočívá pouze v konstruktivním zacházení s prostorem, ale lze zkoumat i podoby její destruktivní interpretace. Například v roce 1992 vydalo německé nakladatelství Kramer Verlag bohatou obrazovou publikaci - *Demontage ... revolutionärer oder restaurativer*

²⁶ Petr Wittlich, *Postavení sochaře 19. století a josefínská krize*, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení*, Praha 1980, s. 207 – 278.

²⁷ Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství*, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha našeho věku*, Praha 1978, s. 175 – 232.

²⁸ Petr Wittlich, *Pomník a město*, in: Milena Freimanova (red.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 267 - 280. Tato stať je také nově publikována: Petr Wittlich, *Pomník a město*, in: Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 453 - 464.

²⁹ Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zápomníky*, Praha – Litomyšl 1997.

³⁰ Milan Tichák, *Příběhy olomouckých pomníků*, Olomouc 2002.

³¹ Eva Hrubešová – Josef Hrubeš, *Ve stínu pražských soch a pomníků*, Praha 2003.

³² Harriet F. Senie, *Contemporary public sculpture. Tradition, transformation nad controversy*, New York 1992.

Bildersturm?,³³ ilustrující příznačně na fotografickém materiálu odstraňování a bourání politicky nevhodných pomníků po roce 1989 ve východním Německu.

S ohledem na společensko-reprezentativní vlastnosti a zároveň v kontextu umění ve veřejném prostoru nahlíží pomníkovou tvorbu anglický historik Malcolm Miles.³⁴

V diplomové práci je také citována již výše zmíněná antologie francouzských společenských věd.³⁵ Pro studium odkazu pomníkové tvorby jako podob uchovávání kolektivní paměti předkládaná diplomová práce nečerpá pouze z textů Pierre Nory, ale snaží se pohled na problematiku obohatit o další související literaturu.³⁶

4. O vymezení pozice „sochy“ v interiérech města Ostravy se pokusila Marie Šťastná.³⁷ V publikaci *Socha ve městě* teoreticky pojímá oblast exteriérového sochařství od přelomu 19. a 20. století až po začátek třetího tisíciletí.

„Současný stav“ umění ve veřejném prostoru na jihu Čech a v Dolním Bavorsku uvádí do souvztažnosti katalog Marcela Fišera a Martina Ortmeiera -*Venku*³⁸ vydaný u příležitosti dvojice výstav v Klatovech a Passau v roce 2010 a 2011.

³³ Bernd Kramer, *Demontage ... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm?*, Berlín 1992.

³⁴ Malcolm Miles, *Art, space and the city. Public art and urban futures*, Londýn 1997.

³⁵ Pro pochopení společenského „rozměru“ pomníkové tvorby je důležitá Norova teorie *paměťových míst*. V českém překladu dostupné: viz Alban Bensa - Françoise Mayer (eds.), *Antologie francouzských společenských věd. Politika paměti. No. 13*, Praha Cahiers du CeFRoS 1998. Ve francouzském originále viz Charles Robert Ageron - Pierre Nora, et. al., *Les lieux de mémoire*, Paříž 1984, nebo v anglické mutaci viz: Pierre Nora (ed.), *Realms of memory. Rethinking the French past* (angl. překl Arthur Goldhammer), New York 1998.

³⁶ Literatura je uvedena v poznámkách pod čarou, ve druhém textovém oddíle, v kapitole 3. Společenská funkce pomníků.

³⁷ Marie Šťastná, *Socha ve městě. Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*, Ostrava 2008.

³⁸ Marcel Fišer – Martin Ortmeier, et. al., *Venku. Umění ve veřejném prostoru v jihozápadních Čechách a Dolním Bavorsku 1999 – 2010*, Klatovy 2010.

Publikace *Umění v Klatovech*³⁹ si z uměnovědného pohledu (nikoli pouze historicky) všímá pamětních desek, pomníků, reliéfů, soch v dané oblasti od konce 19. století až po současnost.

Podstatným zdrojem informací jsou také katalogy vydávané v souvislosti se sochařskými symposii, krátkodobými výstavními přehlídkami, nebo naopak projekty usilující o dlouhodobější začlenění soch do veřejných prostor. Tyto akce nejčastěji probíhají ve větších městech, jako jsou Praha, Brno, Ostrava, Pardubice, Hradec Králové Liberec, ale i Jihlava.⁴⁰

Další použitá literatura a publikace bezprostředně nesouvisející s pomníkovou tvorbou, sochařstvím nebo uměním ve veřejném prostoru jsou uvedeny v poznámkách pod čarou a v závěrečném seznamu literatury.

³⁹ Marcel Fišer, *Umění v Klatovech. Umění ve veřejném prostoru*, Klatovy 2011.

⁴⁰ Sochařské projekty: Praha: *Sculpture Grande*, Brno: *Sochy v ulicích*, Ostrava: individuální sochařské projekty, Pardubice: *Pardubické valy*, Liberec: individuální projekty společnosti Spacium, Jihlava: *Sochy pro Jihlavu*. Podrobněji k jednotlivým akcím a projektům ve třetím oddíle diplomové práce.

II. VZNIK TRADICE POMNÍKU NA PŘÍKLADU VZTAHU POMNÍKOVÉ TVORBY KE SPOLEČNOSTI

1. HEROICKÉ POMNÍKY

Záměr i zvolenou interpretační formu následujících statí, včetně jejich podkapitol; 1. 1. *Postavení pomníkové tvorby ve „veřejném prostoru“ společnosti druhé poloviny 19. století*, 1. 2. *Návaznost pomníkové tvorby první poloviny 20. století na dědictví století předešlého*, 1. 3. *„Společensky závažná (!?)“ expanze pomníku do veřejných prostor druhé poloviny 20. století*; ilustruje vyjádření Jerrolda Levinsona: „[...] bytí uměleckým dílem není odhalena vnitřní vlastnost nějaké věci, ale spíš záležitost správného vztahu této věci k lidské aktivitě.“⁴¹ V této institucionální teorii umění definují povahu uměleckého „objektu“ vnější okolnosti, dílo tedy svým způsobem zrcadlí společnost a její pojetí světa.⁴² Jako odraz lidské zkušenosti a lidského konání můžeme vnímat i samotnou podstatu pomníkových děl. K pochopení vizuální, ale zejména ideové stránky pomníkové tvorby je potřeba zaujmout kritické stanovisko k době ustanovení její vizuálně-výtvarné podoby, která ostatně provází realizace pomníkového typu dodnes. Podstatnou epochu pro to, co dnes označujeme za pomník, představuje 19. století, někdy nazývané „stoletím pomníku“,⁴³ kdy dosud existující formy veřejného zobrazování nabyly odlišného charakteru i funkce a je zřejmé, že se tak stalo i v důsledku měnících se společenských podnětů a „rytmů.“ Pomník jako takový není pouze nositelem prvoplánových uměleckých, ale ani společenských konstelací, z čehož vyplývá i jeho složitá pozice v rámci obou specifík (umění a společnost), jichž se svou působností dotýká.

⁴¹ Jerrold Levinson ve svém článku dále rozpracovává institucionální teorii umění Arthura Danteho a Geoga Dickieho. Viz Jerrold Levinson, *Definovat umění historicky*, in: Denis Ciporanov – Tomáš Kulka (eds.), *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století* (překl. Denis Ciporanov – Tomáš Kulka et. al.), Praha 2010, s. 134.

⁴² *Ibidem*, s. 133 – 134.

⁴³ Petr Wittlich, *Pomník a město*, 1983 (pozn. 28), s. 267. - Petr Wittlich, *Pomník a město*, 2010 (pozn. 28), s. 453.

Cílem žádného z následujících oddílů textu není podat chronologický přehled nebo rozbor jednotlivých pomníkových realizací z období 19. století po rok 1989. Pokus o takovéto shrnutí by byl v úplnosti nerealizovatelný a také svým způsobem zbytečný, protože k účelu studia specifik jednotlivých pomníků (vzniklých ve druhé polovině 19. století a v první polovině 20. století) již existuje podrobně zpracovaná literatura.⁴⁴ Vybrané příklady konkrétních pomníkových realizací uvedené v textu slouží k doplnění předkládané interpretace daného problému. Motivací pro nabízené teoretické výklady není snaha o dospění k jednoznačnému závěru, ale naopak rozšíření teoretické diskuze o další otázky, které pomníkovou tvorbu provázejí od její prvotní ideje po současnost.

⁴⁴ Viz oddíl diplomové práce: I. Vývoj bádání. Například texty Petra Wittlicha, nebo Zdeňka Hojdy.

1. 1. Postavení pomníkové tvorby ve „veřejném prostoru“ společnosti druhé poloviny 19. století

Pomník, definovatelný z hlediska vnější podoby jako výtvarný projev na pomezí sochařství a architektury, se jako samostatný projev výtvarného umění etabloval v druhé polovině 19. století (šedesátá léta 19. století).⁴⁵ Spojení utilitární funkce, přisuzované nejčastěji architektuře a venustázního či uměleckého působení volné plastiky, upevnilo a rozvinulo možnosti prezentace díla na veřejném prostranství. Na první pohled je ovšem jasné, že pouhou výtvarnou stránku, ani způsob jejího vizuálního podání není možné považovat za něco zcela nového; formálně příbuzné sochy význačných osobností zabydlovaly „interiéry“ měst již v antickém Římě⁴⁶ a později jejich místo zaujala zpodobení křesťanských světců nebo civilních osob. Zjednodušeně řečeno, předmětem monumentálních sochařských konceptů většinou byly skutečné, ať už současně, nebo historicky existující postavy výjimečného charismatu, duševních nebo fyzických vlastností, vysokých morálních kvalit a lidé v důsledku těchto schopností, anebo navzdory jim mocní.

V prvních stoletích druhého tisíciletí⁴⁷ se ve středoevropském prostoru převládajícího římskokatolického vyznání obyvatel nejvíce prosadila zobrazení křesťanských mučedníků, z nichž jedna jejich významová funkce⁴⁸ spočívala ve zprostředkování blízkého prožitku duchovního setkání či možnosti ztotožnění se člověka s vyšší, kladnou a nezpochybnitelnou

⁴⁵ Pro období druhé poloviny 19. století, zejména od šedesátých let, je příznačný velký nárůst pomníkových realizací oproti dřívějším epochám. Viz Petr Wittlich, *Pomník a město*, 1983 (pozn. 28), s. 267.

Pomníky různými způsoby připomínající určitou osobu či událost pochopitelně existovaly i před tímto datem, zajímavým příkladem může být například *pomník Wenglingerovské prádelny* od neznámého sochaře z roku 1659 v Nosticově zahradě v Praze. Viz Stanislav Srnský, Málo známé pražské pomníky a památníky, *Zastarouprahu.cz*, <http://www.zastarouprahu.cz/ruzne/pamnatniki.htm>, vyhledáno 17. 7. 2012.

⁴⁶ Například Rachel Meredith Kousser píše o sochách Římské říše (High Empire) z doby 100 - 250 po Kr., že: „*It seems that canonical visual forms had generally agreed on meanings.*“ Viz Rachel Meredith Kousser, *Hellenistic and roman ideal sculpture. The allure of the classical*, New York, 2008, s. 83.

⁴⁷ Vzhledem k individuálním odlišnostem tohoto procesu v jednotlivých kulturně-geografických celcích je zde časový úsek charakterizován jako první století druhého tisíciletí.

⁴⁸ Záměrně jsou zde vynechány jiné formy působení vizuálního-výtvarného díla, například estetická nebo společensko-mocenská funkce.

autoritou.⁴⁹ Sochy⁵⁰ působností svých kultovních aspektů nastavily člověku jakési měřítko vlastní zodpovědnosti, konfrontovaly ho s jeho nedostatky a životními pochybeními, měly vést k procesu zamyšlení se nad vlastním způsobem života. Přinášely naději a povzbuzení, ale také bázeň a strach. Podobně jako jiné druhy umělecké činnosti se i sochařská díla podílela na společensko-kulturní identitě dané oblasti. Důrazem na tradiční, často se opakující zpodobňování světeckých a jiných postav jako morálních vzorů a nositelů hodnot, ideová stránka děl postupně nabyla rozměr kultovní-sociálně-kulturního vlastnictví dané společnosti nebo národa. Zřetelné přivlastnění si konvenčních hodnot a úzkostlivá péče o tradice také úzce souvisela s patriotismem čili formou osobního nebo skupinového vyznání příslušnosti ke kulturnímu celku. Pojmovému vnímání náhodného kolemjdoucího byla exteriérová sochařská díla přístupna pouze za předpokladu předchozí obeznámenosti, tedy mající charakter znalosti a zkušenosti o tom s čím je jedinec konfrontován a jaký to má „mít“ pro něj osobně a pro společenství s nímž se identifikuje, smysl. Setkávání⁵¹ s exteriérovými skulpturami a plastikami napomáhalo k rozvoji duševní citlivosti člověka, byť mnohdy realizované v přílišném zajetí dogmat víry. Sochařská produkce svou součinností s kultovními aspekty křesťanského vyznání poskytovala běžným lidem jakousi přidanou hodnotu výchovy a určitého druhu vzdělání.⁵²

⁴⁹ Autorita pochopitelně nemusela být z širšího pohledu vždy kladná. V případě pozdně antických panovníků se jejich autorita měla běžnému člověku jevit jako nezpochybnitelná. Pomník nebo socha zobrazující antického panovníka, tak vytvářela autoritu vnější, nastavovala jakási měřítko poslušnosti, křesťanští světcí naopak zosobňovali autoritu vnitřní, tedy to, jaký/á mám být. Úzká propojenost těchto dvou významových rovin je nezanedbatelná; jak poznamenal už Machiavelli, „světská moc se neobejde bez pomoci náboženství.“ Viz Niccolò Machiavelli, *Úvahy o vládnutí a vojenství* (překl. Josef Hajný), Praha 2001, s. 40. I s vědomím tohoto tvrzení pochopitelně nelze zobrazení nacházející oporu v křesťanském náboženství zjednodušeně popsat jako „služku“ panovnické moci.

⁵⁰ Text je zaměřen na sochařskou tvorbu, podobně bychom mohli charakterizovat i další oblasti výtvarného umění.

⁵¹ Pochopitelně se toto působení netýká jenom exteriérových sochařských děl, ale celého spektra uměleckých činností.

⁵² Německý pojem pro vzdělání *Bildung* odkazuje k obrazu jako nositeli „kulturního vědění“. Obraz může být nejen vizuální, ale také hudební či jazykový (zmiňováno viz Wilhelm Vosskamp, *Obraz výchovy v Goethových románech* (překl. Věra Marková), in: Alice Stašková – Milan Tvrđík (et. al.), *Goethe dnes = Goethe heute*, Praha 2008, s. 75.) Obraznost ve smyslu uměleckém tedy můžeme obecně chápat jako jednu z důležitých konstant výchovy a vzdělání.

Jak uvedl John Burrow, podle Humboldtovy filozofie, je pojem *Bildung* definován jako určitá forma *samovzdělávání*, které je umožněno bohatstvím společenské zkušenosti. Viz John

Hledání autority jako zdroje osobní či skupinové inspirace, se zřetelem na všeobecnou výchovu a vzdělání nalzáme i u myšlenkových autorit 2. poloviny 19. století. Například Ladislav Kesner ve své knize *Muzeum umění v digitální době* upozorňuje na vyjádření Johna Ruskina, který výtvarné umění charakterizoval jako „[...] lék na společenské či osobní neduhy, nástroj povznesení a zušlechtění ducha.“⁵³ Navzdory tomu, vznik prvních pomníkových realizací 19. století provází již poněkud jiné motivace oproti dřívějším sakrálním i profánním sochařským dílům. Exteriérové sochy či pomníkové realizace, tradičně vnímané zejména ve své symbolické rovině o tuto působnost pochopitelně nepřišly, ale naopak byly možnosti jejich prezentace ještě rozšířeny v souladu s dobovou společenskou atmosférou. Svým způsobem tedy prahnutí po nové podstatě a funkci uměleckého díla na veřejném prostranství zapříčinily proměny občanské společnosti, která v důsledku nabyté „moci“ změnila náhled na sebe samu. Toto uvědomění je příznačné pro vzrůstající společenskou pozici vznikající buržoazní společnosti, která začala usilovat o oslabení vlivu aristokratické elity. Jinými slovy, zřetelné změny politicko-mocenského uspořádání spočívaly v přerodu pozdně feudální společnosti ve společnost kapitalistickou.⁵⁴ Pocit vlastní důležitosti obyvatel, pochopitelně nejen na uměleckém poli, sílil přímou úměrou s majetkovými poměry. V Českých zemích souzněl tento způsob transformace občanské společnosti také s náladami antimonarchistického zaměření a českého vlastenectví posilujícího již z doby národního obrození.

Podnícení národní hrdosti v rámci příslušnosti ke společenskému celku v sobě neslo také určité problematické skutečnosti. Pro období 2. poloviny 19. století je obecně příznačný silný smysl pro koncepcce národních států. Názorovému a zájmovému sjednocení obyvatel jednoho státního celku ale

Wyon Burrow, *Krise rozumu. Evropské myšlení 1848-1914* (překl. Tomáš Suchomel), Brno 2004, s. 150.

⁵³ Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*, Praha 2000, s. 15.

⁵⁴ Otto Urban, *Kapitalismus a česká společnost. K otázkám formování české společnosti v 19. století*, Praha 2003, s. 23, 31.

Například přímo o situaci v oblasti galerijní výtvarné produkce se vyjadřuje Petr Wittlich jako o „hyperprodukcí umění,“ která byla ovlivněna již kapitalistickým aspektem vznikající tržní ekonomiky. Viz Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985, s. 11.

často bránila národnostní⁵⁵ rozrůzněnost jeho obyvatel,⁵⁶ v případě českého prostředí zejména Čechů a Němců. Vzdor a opozici českých měšťanů potom v první řadě představovalo zamítnutí identifikace se sochami světců, které pro ně (často neopodstatněně) ztělesňovaly vyhocené poměry v rakousko-uherské monarchii. Právě v pomníkové tvorbě jako určité součásti umělecké tvorby se poměrně výrazným způsobem odrazila nacionalistická politika⁵⁷ českých i německých obyvatel habsburského státu.

Hlavními iniciátory pomníkových realizací v době přelomu 19. a 20. století byly nejrůznější spolky a výbory (vzniklé za účelem postavení daného pomníku), pro které otázka pomníku znamenala prestižní záležitost naplňující aktuální politickou náladu a potřebu. Obliba pomníkového kultu dosáhla svého vrcholu v devadesátých letech 19. století, která Zdeněk Hojda charakterizuje jako „éru pomníkové horečky.“⁵⁸ Činnost pomníkových spolků konce 19.⁵⁹ století je možno ilustrovat několika konkrétními příklady. Na kulturně-společenské zájmy⁶⁰ české většiny mohl svým způsobem upozorňovat například *Pomník Josefa Jungmanna v Praze*,⁶¹ nebo *Pomník*

⁵⁶ Alice Velková a Luboš Velek ve svém článku například uvádí, že kancléř Metternich bral v potaz přítomnost různých etnik na území Rakouska – Uherska, jejich rozdílné společenské projevy byl však ochoten akceptovat pouze na poli kulturní sféry a nikoli politického působení. Viz Alice Velková – Luboš Velek, Vnímání národnostní identity u venkovského obyvatelstva, in: Jiří Pokorný – Luboš Velek – Alice Velková (ed.), *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, Praha 2007, s. 45.

⁵⁷ Miroslav Hroch uvádí dvojí vědecké pojetí zkoumání národa. „1. [...] *Národ jako produkt objektivního vývoje společnosti* [...]. 2. *Národ je určen především souhrnem subjektivních postojů* [...],“ kdy „o existenci národa rozhoduje vědomí národní příslušnosti a sounáležitosti jeho příslušníků.“ Nacionalismus tedy představuje vyvrcholení vlastního uvědomění společnosti v rámci jednoho národa. Viz Miroslav Hroch, *Evropská národní hnutí v 19. století. Společenské předpoklady vzniku novodobých národů*, Praha 1986, s. 13.

K pojmu nacionalismu dále také viz Miloš Řezník, *Formování moderního národa, Evropské dlouhé století*, Praha 2003.

⁵⁸ Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 81. K době přelomu století se vyjadřuje totožně i Petr Wittlich. Viz Petr Wittlich, *Pomník a město*, 1983 (pozn. 28), s. 267.

⁵⁹ V závěru 19. století bylo také plánováno vytvoření mnoho dalších pomníků, které se ovšem podařilo realizovat až v následujícím století. Například soutěže na *Pomník sv. Václava i Františka Palackého* byly shodně vypsány již v roce 1894.

⁶⁰ Problematiku politicko-mocenského uspořádání Rakouska-Uherska pochopitelně nelze jednoduše rozdělit pouze na zájmy Čechů a Němců. Pro potřeby této diplomové práce bylo takové řešení zvoleno z důvodu podpoření ilustrativnosti daného výkladu.

⁶¹ *Pomník Josefa Jungmanna* odhalený v roce 1878 realizoval sochař Ludvík Šímek. První myšlenka na postavení pomníku se zrodila již v roce 1847, zásluhu na realizaci pomníku měl spolek na podporu českých spisovatelů Svatobor. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 54 – 64.

Karla Havlíčka Borovského v Kutné Hoře.⁶² Stejně tak německá menšina hledala vzory pro vyjádření vlastních tradic, dokladem této snahy mohou být pomníky *Josefa II.* v Brně⁶³ a Liberci.⁶⁴ Podstatnou roli hrála nejenom skutečnost, kdo a jak byl pomníkovou formou prezentován, ale také latentní či více zjevné důvody a politicko-kulturní pozadí této heroizace.⁶⁵ Tedy, postavme pomník, který bude svou symbolickou formou prezentovat nás,⁶⁶ „naši“ společenskou vrstvu a naše zájmy. Postavme pomník autoritě ztělesňující „naše“ schopnosti a postoje a zviditelněme tak jejím prostřednictvím „naše“ záměry. Většina takovýchto pomníků tak získala jakési kulturně-politické charisma, ale stranou nezůstali ani jeho autoři. Jak uvedl Petr Wittlich, pro samotné sochaře představovala pomníková zakázka vrchol jejich kariéry a pokud dílo získalo kladné ohlasy, tak také vzestup autora na společenském žebříčku.⁶⁷

Odlišnosti nového chápání a účelu exteriérových plastik spočívají zejména v možnosti ovlivňovat jejich prostřednictvím společenskou debatu. Větší odvaha zabydlovat veřejná prostranství pomníkovými realizacemi souvisela tedy s výše popsaným procesem společenské transformace, stejně jako

⁶² *Pomník Karla Havlíčka Borovského* v Kutné Hoře vytvořil sochař Josef Strachovský. Spolek pro zbudování pomníku vznikl v roce 1881, odhalení pomníku proběhlo v roce 1883. Viz *Ibidem*, s. 65 – 73.

⁶³ *Pomník Josefa II.* v Brně od sochaře Antonína Břeňka (Anton Brenek). Pomník vznikl z iniciativy spolku *Kaiser Josef-Denkmal-Verein*, odhalen byl v roce 1892, odstraněn v roce 1919. Členové spolku pro postavení pomníku vyzvali pouze německé sochaře. Viz Lucie Pelclová, *Osudy jednoho pomníku, Dějiny a současnost. Historicko-vlastivědná revue Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí a ministerstva školství a kultury*, 1996, č. 4, roč. 18, s. 33 – 35.

⁶⁴ Také v Liberci vznikl *pomník Josefa II.* od sochaře Franze Metznera. Na výstavbu pomníku, který byl plánován již od roku 1880, finančně přispěla pražská Společnost pro podporu německé vědy, umění a literatury v Čechách; dílo bylo odhaleno v roce 1912 a následně v roce 1920 odstraněno jako „habsburský“ pomník. Viz Jan Mohr, *Franz Metzner, Socha a architektura. Mezi secesí a monumentem*, Liberec 2006, s. 60 – 63.

⁶⁵ Tuto snahu stále vlivnější buržoazní společnosti můžeme poněkud nadneseně charakterizovat jako investici zdrojů do vlastních struktur.

⁶⁶ V Českém prostředí jsou snahy po uspořádání nového státního celku často vysvětlovány jako výsledek nacionalistického smýšlení českých obyvatel. Jak poznamenal Miroslav Hroch, většina studií zabývajících se českým národním patriotismem druhé poloviny 19. století, tak činí pouze v rámci rozboru onoho nacionalismu a nikoli kladením si otázek o povaze moci v tehdejší společnosti. Viz Miroslav Hroch, *Formování národa jako zápas o moc*, in: Jiří Pokorný – Luboš Velek – Alice Velková (ed.), *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, Praha 2007, s. 29 – 30. Interpretace pomníkového kultu jako projevu mocenských praktik tak spočívá v popsání její funkce jako faktického národního tmelitele či rozlučovatele společenských i politických struktur.

⁶⁷ Petr Wittlich, *České sochařství ve 20. století. 1890 – 1945*, (pozn. 24), s. 144.

s proměnami životních úloh měšťanstva.⁶⁸ Toto zaměření preferencí společenských vrstev dokládá i zvyšující se počet pomníkových realizací od šedesátých let 19. století, na který upozornil Petr Wittlich.⁶⁹ Z dnešního úhlu pohledu tak byla nepřímo nastolena otázka hledající odpověď na kontextuální proměnu vztahu mezi obyvatelem a jeho prostředím čili způsobem jeho existence na veřejném prostranství či ve veřejném prostoru.⁷⁰ Nová skutečnost ustanovení veřejného prostranství přinesla, více než jasná stanoviska, spíše pokusy o zaujmutí odpovídajícího postoje k podstatě tohoto „jevu,“ jeho utváření, funkci a vůbec způsobu zacházení s novou možností veřejné deklarace a proklamace hodnot.

Fyzické vstupování do veřejného prostoru, prostřednictvím uměleckých objektů je v současnosti fenoménem, který disponuje z hlediska fyzické i psychické dosažitelnosti jednou z největších možností podnícení společenské diskuze. Je tedy zřejmé, že přisuzování funkce společensko-kulturního potenciálu veřejnému prostoru tak, jak ho obvykle chápeme dnes, se utvářelo již na konci 19. století. Zacházení s městskými „interiéry“ sklonku 19. století a počátku 21. století samozřejmě není možné porovnávat z hlediska podobnosti konečných vizuálních výstupů, anebo procesu jejich vzniku, společná je spíše snaha o jakousi sdělnost, prezentaci, často

⁶⁸ Například Otto Urban charakterizuje situaci 60. let 19. století jako aktivizaci městského obyvatelstva s prvními projevy občanské angažovanosti a rozvojem spolkové činnosti. Viz Otto Urban, K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století, in: Milena Freimanová (red.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 39.

⁶⁹ Petr Wittlich, *Pomník a město*, 1983 (pozn. 28), s. 267.

V roce 1860 císař František Josef vydal oktrojovaný říjnový diplom, který transformoval rakouské císařství na konstituční monarchii. Viz František Čapka, *Dějiny země Koruny české v datech*, Praha 2010, s. 509. Následovala nová ústava v roce 1861, jejímž cílem mělo být řešení národnostní problematiky, v českém prostředí se prosazovalo řešení politické situace prostřednictvím federativního uspořádání Rakouska Uherska. Zklamáním pro české vlastence bylo nastolení dualistické politiky. Viz Pavel Bělina - Michael Borovička – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, et. al., *Velké dějiny změny Koruny české. Svazek XII. a 1860 – 1890*, Praha – Litomyšl 2012, s. 15 - 48.

Od počátků 60. let 19. století vznikají v českých zemích různé společenské a kulturní spolky (1862 – Sokol, 1863 – Svatobor, 1863 – Umělecká beseda, ad.) Viz ibidem, s. 510 – 521.

Nárůst počtu pomníkových realizací od 60. let 19. století tedy mohl na jedné straně souviset s novými nadějemi „českých vlastenců“, stejně tak ale mohl být o to více podněcován neuspokojivým výsledkem snahy o větší politicko-kulturní respekt českého národa.

⁷⁰ Pojmem „veřejné prostranství“ autorka diplomové práce rozumí jakékoli všeobecně fyzicky přístupné místo. Fenomén „veřejný prostor“ plnohodnotně ustanovený až v druhé polovině 19. století naopak definuje toto místo jako prostředek i cíl společenského setkání, kde jsou například prostřednictvím debat, umisťováním uměleckých děl, hudebních produkcí, reklamy, ad., rozvíjeny různé komunikačně-agitační strategie.

zřetelně mimouměleckého záměru. Pomníky stavěné na zakázku měšťanské elity byly v tomto ohledu zřejmě prvními takovými pokusy prostřednictvím vizuálního působení narušit a znovu uspořádat stávající a již zavedené hodnoty.

Předávání určitého poselství samozřejmě prochází proměnami v závislosti na změnách mocenských struktur společensko-politického systému, ale obecně je stále možné vnímat základní funkci veřejného prostoru, v minulosti i dnes, jako přirozenou formu společensko-politicko-kulturní aktivizace. Dnešní umělecká činnost ve veřejném prostoru, byť se jedná o tvorbu pomníkovou, by pochopitelně neměla nekriticky prezentovat nacionální ani národně idealizovaná stanoviska, stejně jako pěstovat kult osobnosti. Tyto myšlenky provázející vznik heroických pomníků panovníkovi nebo „génium“ druhé poloviny 19. století dnes ztratily svou nosnost nejen jako pozitivní ideály. Ukázala se také jistá nebezpečnost spočívající v jejich snadné transformaci do extremistických postojů.

1. 1. 1. Hledání národního „génia“ jako důsledek oslabení vlivu katolické církve

Jakým způsobem mohl rozvoj pomníkové tvorby v druhé polovině 19. století souviset nejen s výše zmíněným nacionalistickým smýšlením, ale také s obecnou kulturně-společenskou náladou? Snahy o nové uspořádání politických celků v sobě nesly rozvrat tradičních hodnot včetně zpochybnění postavení katolické církve. Naopak zaměření pomníkové tvorby na individualitu výjimečného člověka spíše odpovídá romanticky-sentimentálnímu cítění. Jako určitá sumarizace „romantického individualismu“ jsou v následujícím textu pro ilustraci použity vybrané „názory“ německého filozofa Friedricha Nietzsche na církev a prvoplánově se nabízející pojetí „nadčlověka.“⁷¹

Ztotožnění nacionalismu druhé poloviny 19. století se společensky akcentovaným proudem měšťanského života ve svém důsledku přineslo také znejasnění monopolního vlivu převládajícího náboženství – římskokatolické církve na společnost i jednotlivce. Jak uvádí Otto Urban, tento odklon od stávajících křesťansko-kulturních tradic započal již v období Velké francouzské revoluce. „*Přes značný vliv katolické církve na veřejný život se však katolicismus neprosadil a nemohl prosadit jako jednotný duchovní proud, [...] který by byl schopen eliminovat všechny impulsy zatracovaného ateistického francouzství*“.⁷² Odvahu vzepření se proti autoritě vybudilo antropocentrické osvícenské přesvědčení, že jedině uplatněním racionálního rozumu člověka lze dosáhnout zákonné svrchovanosti.⁷³

⁷¹ Uvedení Nietzscheových myšlenek do vztahu k pomníkové tvorbě pochopitelně neznamená, že on sám se k problematice nějakým způsobem vyjadřoval. Cílem následujícího textu není pokus o vytvoření zpětného kontextu, nebo druhotné ztotožnění filozofických konceptů s konkrétními pomníkovými realizacemi.

⁷² Otto Urban, *Kapitalismus v české společnosti* (pozn. 54), s. 171.

⁷³ Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, *Velké dějiny země Koruny české. Svazek X. 1740 – 1792*, Praha – Litomyšl 2001, s. 253 – 272. „*Před koncem 18. století člověk neexistoval. [...] Ale neexistovalo epistemologické vědomí člověka jako takového.*“ Viz Michel Foucault, *Slova a věci* (překl. Jan Rubáš), Brno 2007, s. 237. „*Odvaha být jako individuum je odvahou následovat rozum a vzpírat se iracionální autoritě.*“ Viz Martin Kučera, *Kultura v českých dějinách 19. století. Ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*, Praha 2011, s. 186.

Konec 19. století, také někdy nazýván obdobím historizujících slohů, souzněl se stále silícím sebevědomím o národní hrdosti a vírou v historicky podmíněnou výjimečnost jejího postavení.⁷⁴ Silné povědomí o nadřazeném bytí vlastního národa by jistě nenalezlo tak silnou společenskou odezvu, nebyť podpory romantických nálad, sentimentálních oslav zásluh a výjimečných vlastností jednotlivců, kteří svým dílem přispěli k věhlasu národa jako celku. Tito jedinci byli vybráni pro své mimořádné umělecké, politické, vědecké, morální a jiné kvality zahrnující široké spektrum působnosti lidských činností.⁷⁵ Příklonem k hledání společenské autority v civilní oblasti společenství, jakoby se znovu utvářel charakter již existujícího národa,⁷⁶ který si ale tentokrát „sám“ rozhodoval o tom, jaký chce a má být i to, jaké postavení zaujímá v rámci vymezení vůči národu jinému. Autorita panovníka - sjednotitele národa,⁷⁷ přestože je stále velmi silně zakořeněná v kulturní tradici, nyní nemá, byť je stále nezpochybnitelná, takový dopad na obecné společensko-kulturní povědomí; podobně již zmíněné církevní instituce nemohou plně vyhovět nové potřebě ustanovení národní identity. S těmito měnícími se aspekty veřejného života stále více „vyplovala“ na povrch nová podstata kulturně-společenských okolností, tedy oslavení výjimečného charismatu několika vyvolených, „národních hrdinů“, kteří se jimi ovšem stali často až zpětně, většinou posmrtně a jejichž činy mohly, ale také

⁷⁴ Například v Německu, nacionalismus jako politický program nalezl myšlenkovou odezvu v konceptu národního poslání, kterým je daný národ pověřen ve vyšším zájmu lidstva. Viz John Wyon Burrow (pozn. 52), s. 155.

V již zmíněné práci Otto Urbana autor přisuzuje roli nositelů národního poslání měšťanstvu a buržoazii, které „[...] idealizovaly a absolutizovaly národ jako svébytnou sociální skupinu s určitým historickým posláním.“ Viz Otto Urban, *Kapitalismus v české společnosti* (pozn. 54), s. 33.

⁷⁵ Srov. s pozn. 46.

⁷⁶ Pojem „národ“ byl ještě v 18. století chápán jako souhrn jazykových a mravních vlastností, který pojí obyvatele příslušející k jednomu státnímu celku. Teprve v období Velké francouzské revoluce termín národ získal emocionální rozměr jakéhosi společenství lidí, kteří jsou si navzájem rovni a pojí je společné poslání boje za svobodu. Viz Miroslav Hroch, *Evropská národní hnutí v 19. století* (pozn. 57), s. 8 – 9.

⁷⁷ Ibidem, s. 7 – 15.

V roce 1846 byla v Praze odhalena realizace *Hold českých stavů – pomník Františka I.*, kterou chtěli Češi vyjádřit svou loajalitu panovníkovi. Viz Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*, Praha 1980, s. 226 – 229.

Například u příležitosti výročí šedesátiletého panování Franze Josefa I. byl v Knově plánován pomník v podobě jezdeckého portrétu císaře. Viz Bohunka Krámská – Jan Mohr, *Sochy dnů všedních i nevšedních*, Liberec 2010, s. 141.

Další *Pomník Franze Josefa* byl roku 1898 odhalen v Olomouci. Na realizaci spolupracovali architekt Camillo Sitte a sochař Antonín Břeněk. Pomník měl připomínat panovnickou olomouckou korunovaci v roce 1848. Milan Tichák (pozn. 30), s. 53 – 57.

nemusely být hodnoceny tradičním modelem náboženských zásluh nebo poct současným i minulým panovníkům a vládcům. Zcela zákonitě tak můžeme považovat za vnějškový projev nacionalisticky orientované společenské situace stavění výtvarných pomníků výlučným osobnostem a génii⁷⁸, jejichž cílem bylo definovat historické vědomí⁷⁹ národa a ujistění se o nezpochybnitelném zázemí v plynutí vlastní kontinuity.

Čeští vlastenci hledali pro „novodobý“ český národ morální vzory v minulých historických epochách; přičiněním teoretických prací soudobých historiků⁸⁰ se pozornost obrátila k první polovině 15. století a husitskému hnutí. Tento vzrůstající zájem českého nacionálního historismu⁸¹ o období husitských válek také ovlivnil námětový obsah pomníkových děl konce 19. až do druhé poloviny 20. století. Historicko-spoločenské hodnocení dvou stěžejních osobností „oné“ slavné minulosti, Jana Husa a Jana Žižky z Trocnova chápalo jejich význam především v rovině osobního ale i skupinového hrdinství českého národa a vzpoury proti „negativní“ autoritě katolické církve. Jako výsledek tohoto společenského „ladění“ jsou pomníkové realizace přelomu 19. a 20. století ve svém mimouměleckém působení „poznámenány“ jakýmsi kódem již zmíněného nacionálního historismu. Například v roce 1882 byl ustanoven *Spolek pro zbudování*

⁷⁸Uctění výjimečných osob nebylo podmíněno původem, génius-aristokrat, ale naopak schopnostmi a činy. Například v roce 1883 byl v Pardubicích odhalen *Pomník bratřanců Veverkových*, vynálezců ruchtadla, od sochaře Josefa Strachovského, Iniciátoři pomníku tak chtěli vzdát hold českým rolníkům. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 73 – 78.

⁷⁹Zrod historického vědomí v 19. století jako hermeneutického paradigmatu podává Jean Greisch. Viz Jean Greisch, *Rozumět a interpretovat. Hermeneutické paradigma* (překl. Marcela sedláčková), Praha 1995. Historické vědomí jako součást hermeneutického rozumění ve vztahu k humanitním vědám definuje Hans-Georg Gadamer. Viz Hans-Georg Gadamer *Problém dějinného vědomí* (překl. Jiří Němec – Jan Sokol), Praha 1994.

⁸⁰K vyzdvížení osobnosti Jana Husa a husitského hnutí se zřejmě nejvíce zasloužil František Palacký. Jak také v souvislosti s literárně-historickou činností Františka Palackého uvedla Hana Šmahelová, historiografie v Německu a později i u nás zaujímala výsadní postavení nejen jako věda o kulturní tradici daného národa, ale také jako formativní proces vytvoření zpětného sebeobrazu národa a jeho kolektivní paměti. Viz Hana Šmahelová, *V síti dějin literatury národního obrození*, Praha 2011, s. 151.

Stále aktuálnímu tématu husitství věnoval pozornost ve dvacátých letech 20. století i Tomáš Garrigue Masaryk. Viz Tomáš Garrigue Masaryk, *Česká otázka. Naše nynější krize. Jan Hus*, Praha 2000. s. 353 – 366.

⁸¹Více k významu českého husitského hnutí v tradici 19. století, viz Jiří Rak, Odkaz husitství v počátcích českého biedermeieru, in: in: Jiří Pokorný – Luboš Velek – Alice Velková (ed.), *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, Praha 2007, s. 419 – 425.

pomníku Jana Žižky z Trocnova v Praze,⁸² závěrečné práce na tomto památníku spadají až na konec 40. let 20. století. Dalším příkladem snahy prostřednictvím uměleckého - pomníkového díla ovlivňovat nejen kulturní, ale i politické aspekty veřejného života je vyhlášení soutěže a následná realizace *Pomníku Mistra Jana Husa v Praze*. Na ustavující schůzi *Spolku pro postavení pomníku Mistru Janu Husovi v Praze*,⁸³ dne 30. 11. 1889, zazněla i tato slova: „V Slovanské Praze budiž postaven jednomu z předním synů drahé naší vlasti důstojný pomník a pomník ten zbuduj mu český lid! [...] Jde o otázku velkého dosahu, zda český lid dovede zjednat platnost přesvědčení svému, ve svém domově, zda ještě smí samostatně nejen smýšlet, nýbrž i jednat.“⁸⁴

Ani v rámci vlastenecké soudržnosti a národní hrdosti nebyly pochopitelně zcela odmítány kultovní vlastnosti křesťanských světců. Důležitou roli pro národní bytí sehrála také symbolika českých patronů, kteří měli pro českou oblast význam národních „tmelitelů;“ v tomto ohledu můžeme připomenout například realizaci *Pomníku sv. Václava* v Praze, kdy soutěž na tento pomník byla vypisována již v roce 1894.⁸⁵

Jak již bylo uvedeno, církve ztratila část svého výlučného postavení nejen v rámci rakouského soustátí, ale určitá skepse vůči křesťanským, již historicky „zakotveným“ hodnotám se projevila v širším evropském kulturním

⁸² *Pomník Jana Žižky na hoře Vítkov*, Praha, Bohumil Kafka, 1950. Viz Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 210. Z dalších dříve vzniklých pomníků Jana Žižky můžeme zmínit například *pomník Jana Žižky v Táboře* od sochaře Josefa Václava Myslbeka, který se v roce 1876 zřítíl a v roce 1884 byl nahrazen pomníkem téhož námětu od sochaře Josefa Strachovského. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 150 - 163.

⁸³ *Pomník Mistra Jana Husa*, Praha, Ladislav Šaloun, 1915, Viz Petr Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 25), s. 29 – 30, 39 – 40.

⁸⁴ Tuto řeč pronesl tehdejší starosta města Prahy Jan Podlipný. Viz Neautorizováno, Dějiny spolku pro vystavení pomníku mistra Jana Husa v Praze, *Kramerius.mlp.cz*, <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowPageDoc.do?id=305676&mcp=7809&idpi=592897&author=>, vyhledáno 22. 8. 2012.

⁸⁵ *Pomník sv. Václava*, Praha, Josef Václav Myslbek, 1904 - 1923. Viz Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 178.

„Bezvěrectví“ lidí, kteří sv. Václava uctívají pouze jako knížete a nikoli jako světce kritizuje ve své stati F. X. Šalda. Viz František Xaver Šalda, *Tažení proti sv. Václavu, čili zmatení jazyků a pojmů*, in: *Šaldův zápisník. List pro poesii, politiku a život*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 315 – 319.

Protikladem připravovaného *pomníku sv. Václava* v Praze od sochaře Josefa Václava Myslbeka měl být *pomník Josefa II.* v Teplicích od sochaře Franze Metznera, Viz Bohunka Krámská – Jan Mohr (pozn. 77), s. 132.

celku zejména v důsledku působení náboženské sekularizace,⁸⁶ která osvobodila mravně-společenské hodnoty člověka z vlivu církví, zejména křesťanské. Vzrůstající skepsi vůči tradičním formám náboženství podněcovaly z pohledu běžného člověka nepříliš pozitivní důsledky rychlého průmyslového vývoje, které se naopak pro buržoazní společnost zdály být spásanosné. Církev, jako určitá forma mocenského uspořádání tedy pro buržoazii znamenala brzdu onoho pokroku.⁸⁷ Pro nacionalisticky smýšlející obyvatelstvo představovala církevní hierarchie neméně překonaný systém, právě z důvodu úzké provázanosti, dané dlouhověkou tradicí, s vládnoucími nebo aristokratickými strukturami Rakouska - Uherska. Je tedy zřejmé, že politicko-kulturní situaci českých zemí není možné charakterizovat pouze jako úsilí o vymanění se z vlivu rakousko-uherského soustátí, prostřednictvím kritiky a odmítání katolické církve. Autorita kněží, církevních hodnostářů a katolických institucí nabývala různých podob. Na venkově⁸⁸ byli většinou kněží vnímání pozitivněji než ve větších městech; z hlediska národního uvědomění přisuzuje Tomáš Petráček kněžím roli prvních buditelů národa, pro které české vlastenectví znamenalo životní poslání.⁸⁹ I přes ambivalentní vztah české, ale i evropské společnosti k církvím obecně plyne, že nová role uctívání civilních osob v národních celcích a s tím související kultury, nejen pomníkové, se formovaly sice jako „ozvěny“ sekularizačních nálad, ale nikoli pouze v jejich důsledku. Naopak je třeba vzít v potaz, že „podhoubí“ vzniku

⁸⁶ Hugh McLeod, *Sekularizace v západní Evropě. 1848 – 1914* (překl. Jana Ogrocká – Jiří Ogrocký), Brno 2008.

„Podle mnoha liberálních reformátorů z pozdního devatenáctého a ze začátku 20. století by měli kazatele, kteří vyzývali ke změně v srdci nahradit odborníci – vědci, lékaři, učitelé, sociální pracovníci – se specializovanými znalostmi a profesní kvalifikací“ Viz *Ibidem*, s. 126. Obdobně znějící myšlenkové závěry pochopitelně nalezneme zejména na poli marxistické filosofie; viz slova Vladimira Iljiče Lenina „*Budeme vždy hlásat vědecký světový názor, musíme bojovat proti nedůslednosti jakýchkoli křesťanů [...].*“ Viz Karl Marx et. al., *O ateismu*, Praha 1974, s. 139.

⁸⁷ Buržoazie ve své podstatě neusilovala o úplné oslabení církve. Jakmile ale dosáhla určité politicko-mocensko-kulturní pozice, splynula s již existujícími společenskými hierarchiemi a už je nepotřebovala oslabovat. Viz Hugh McLeod (pozn. 86), s. 44 - 52.

⁸⁸ Tomáš Petráček, *Národ a církev: role kněží a církve v národním obrození*, in: Jiří Mach (ed.), *Vlastenectví, církev a společnost v proměnách 19. a 20. století*, s. 46 – 48.

Přetrvávající oblibu církevních svátků vysvětluje Otto Urban jako důsledek tradice a konvencí, než vlivem religiozity. Viz Otto Urban, *Kapitalismus v české společnosti* (pozn. 54), s. 171.

⁸⁹ Například Jiří Rak o době před rokem 1848 uvádí, že: „*prvořadým úkolem kladeným na kněze vlasteneckou společností nebylo hlásání evangelia, ale šíření národního uvědomění.*“ Viz Jiří Rak, *České národní hnutí a katolická církev před březnem 1848*, in: Kristina Kaiserová – Zdeněk R. Nešpor (ed.), *Variety české religiozity v „dlouhém“ 19. století. 1780 - 1918*, Ústí nad Labem 2010, s. 33.

pomníkové tvorby druhé poloviny 19. století bylo připraveno již v první polovině téhož století, ještě před příchodem sekularizace.

Oslava výjimečných vlastností jednotlivce spolu s rozjitřenou emocionalitou a sentimentem patří mezi charakteristické rysy romantismu první poloviny 19. století. Tyto nálady, i v pokračující druhé půli 19. století, přižívalo nacionalistické rozrůznění a další symptomy nastolené Velkou francouzskou revolucí, jak již bylo ostatně nastíněno na začátku této kapitoly. Odpověď na nevyhnutelnou, ale hůře zodpověditelnou otázku, kde tedy najít příslušný morální vzor pro nacionalisticky smýšlející společnost či jak definovat génia konce a přelomu století, můžeme při určité velkorysosti hledat například v názorech německého filozofa⁹⁰ Friedricha Nietzscheho,⁹¹ který bývá někdy považován za mluvčího romantismu,⁹² stejně tak některé jeho postřehy konvenují s „náladami“ sekularizace. Romantické ideály první poloviny 19. století našly živnou půdu ve vzrůstající úloze měšťanstva jako společenského hybatele;⁹³ ztělesňují také snahy po překonání tradiční konformity dané církevními institucemi⁹⁴ manipulujícími obyčejného člověka. Kritiku „oné vyčpělosti svým způsobem falešné“ morálky⁹⁵ podává Friedrich

⁹⁰ Filozofie, ale zejména ta německá se pochopitelně v českém prostředí netěšila přílišné oblibě, ale naopak, jak poznamenala Jaroslava Pešková, byla přímo chápána jako protinárodní a nelidová. Viz Jaroslava Pešková, Zájmová reflexe subjektivity v měšťanské kultuře v Čechách v 19. století, in: Milena Freimanová (red.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 45.

⁹¹ Autorka diplomové práce si je vědoma, že vzhled do problematiky filozofie Friedricha Nietzscheho vyžaduje komplexnější a hlubší studium, než bylo uplatněno při vzniku tohoto textu.

⁹² Uvádí Ivan Blecha: „Schopenhauer a Nietzsche byli mluvčími [...] romantismu.“ Viz Ivan Blecha, *Filozofie*, Olomouc 2004, s. 190. K Nietzscheho konceptu romantického génia: Viz Radana Matoušová, Nietzsche - romantik i antiromantik, *Tvar*, 1993, roč. č. 8, s. 11.

⁹³ Snaha sebereprezentace těchto skupin a tím upevnění vlastní pozice v rámci společenského, politického či jiného celku můžeme definovat jako snahu vlivného měšťanstva, které získalo na poli kulturní politiky určité rozhodovací pravomoci, dříve dostupné jen vyvoleným jedincům. Petr Wittlich se v této souvislosti vyjádřil následovně: „Sochařství vstoupilo do služeb novodobého nacionalismu v pověstné „pomníkové horečce“, která zachvátila všechny civilizované státy světa jako prostředek vrcholné politické a kulturní reprezentace.“ Viz Petr Wittlich, Kulturní podmínky novodobého sochařství, in: Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 361.

⁹⁴ Romantismus obecně také podporoval citovost, sentiment, atd, nelze ho tedy vnímat pouze jako „vhodné zázemí“ pro kritiku církve, ale akcentace „iracionálna“ v mnohém konvenovala s křesťanskou atmosférou. Například Petr Wittlich se v této souvislosti vyjádřil takto: „Romantismus citovou exaltovaností vedl k oživení náboženského vyznání, ale ještě více ke génium.“ Viz Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*, Praha 1980, s. 225.

⁹⁵ „Nejpronikavější denní světlo, rozumnost za každou cenu, život prosvětlený, chladný, obezřetný, vědomý, bez instinktů, v odporu vůči nim, byl sám jen nemocí, jinou nemocí [...]“

Nietzsche například ve spise *Soumrak būžků aneb jak filosofovat kladivem*,⁹⁶ kde vyzdvihuje individuální vůli a konání jednotlivce spějící až k problematicky uchopitelné definici „nadčlověka.“⁹⁷ Negativní hodnocení církve tedy nepramenilo pouze z chápání její funkce jako prohabsbursko-agitační, ale vůbec z její institucionální podstaty, která se příliš neslučovala s romantickým pojetím člověka jako jedinečného génia. Obecný společenský důraz a spění k heroizaci výjimečných vlastností jedince svým způsobem jistě mohlo inspirovat k stavění historicky existujících osobností na pomníkové piedestaly. Navzdory tomu, pomníky zobrazující génia jako nezávisle myslícího jedince 19. století, který se projevuje vlastním tvůrčím činem, nalezneme spíše u realizací vzešlých z německého prostředí (autor či mecenáš), například *Pomník Vincenze Priessnitze* v Jeseníku⁹⁸ nebo *Pomník Vojtěcha Lany* v Českých Budějovicích.⁹⁹ Určitým romantickým

Viz Friedrich Nietzsche, *Soumrak būžků aneb jak filosofovat kladivem* (překl. Ladislav Benyovszky), *Světová literatura*, 1992, roč. XXXVIII č. 4, s. 191.

⁹⁶Druhý často používaný překlad názvu spisu je také „*Soumrak model*.“ Viz Friedrich Nietzsche, *Soumrak model čili jak se filosofuje kladivem* (překl. Alfons Breska), Olomouc 1995. Shrnutí Nietzscheho slov týkající se křesťanství a ideálu nadčlověka podává Ivan Blecha: „[...] *Křesťanství má vinu na tom, že jako ideál morálního jednání byla vnucována pokora, poslušnost, tedy slabošství a otroctví. Tuto iluzi je nutno rozbít. Je třeba přehodnotit všechny hodnoty a zavést morálku panskou, v níž hodnota síly a moci nebude zlem, ale dobrem – nebo spíše bude mimo dobro a zlo, protože budou muset přestat platit dosavadní normy.*“ Viz Ivan Blecha (pozn. 92).

Ke kritice křesťanství také vybrané ukázky publikované v českém překladu ve *Filosofickém časopise*. Viz Friedrich Nietzsche, *Fragmenty o nihilismu* (překl. Pavel Kouba), *Filosofický časopis*, 1992, roč. XL, č. 4, s. 626 – 627.

Také Jan Krist: „*Degradace dle Nietzsche, vrcholí v křesťanství, kdy se svět našeho žití stává pouhým světem fenomenálním, „stínovým“; smyslem a cílem života se ukazuje „zásvětno*.““ Viz Jan Krist, *Mýtus Friedrich Nietzsche?*, *Světová literatura*, 1992, roč. XXXVIII, č. 4, s. 189.

⁹⁷ Koncept vyššího ideálu lidského bytí, takzvaného „nadčlověka“ bývá často spojován s fašistickou ideologií nacistického Německa. Vina za tyto hrůzy druhé světové války je Nietzscheovi přičítána neprávem; je spíše výsledkem určitého nedorozumění, nepochopení, ale také záměrného překroucení filosofových slov, kdy k zavádějícím vysvětlením a zkresleným výkladům mohou podléhat některé Nietzscheho slovní obraty vytržené z celkového kontextu, např. árijská rasa, apod. Nietzscheho obhájuje například Petr Fleischmann, který zásadním způsobem odlišuje Nietzscheho „nadčlověka“ od bludu jakési ideální rasy Hitlerova Německa. „[...] Hitlerův „nadčlověk“ je přinejmenším bytost stádní. To, co ho činí nadčlověkem a předurčuje stát se vůdcem, je jeho příslušnost k přesně vyhraněnému kolektivu [...]“ Viz Petr Fleischmann, *Nietzsche za Führera* nemůže. Obrana velkého německého filosofa před kanonickou autoritą, *Přítomnost*, 2005, roč. 5, č. 2, s. 25.

⁹⁸*Pomník Vincenze Priessnitze*, Jeseník, Josef Obeth, 1909. Postavení pomníku inicioval Výbor pro postavení Priessnitzova pomníku v roce 1897. Viz Bohumila Tinzová, *Sochař Josef Obeth 1874 – 1961. Život a dílo*, Opava 2008, s. 17 – 19, 65.

⁹⁹ *Pomník Vojtěcha Lany st.*, České Budějovice, Franz Xavier Pönninger, 1879. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 235, 237.

laděním upoutává také *Pomník Julia Zeyera* v Chotkových sadech v Praze.¹⁰⁰

Na druhou stranu, z hlediska běžně dostupných informací o pomnících druhé poloviny 19. století a jejich genezi se kontextuální uchopení pomníkové tvorby prostřednictvím Nietzscheho konceptu „výjimečného jedince“ nemusí jevit jako zcela relevantní. Nietzsche obecně odsuzoval formy myšlení sledující ve svém důsledku historicitu myšlení a lidské zkušenosti. Tvůrcem společenského jednání byl člověk a nikoli sama společnost.¹⁰¹ Právě nadměrná akcentace a důležitost historických okolností příznačná pro nacionalistická hnutí a odůvodnění těmito okolnostmi stavění pomníku se s filozofickým postojem zřejmě rozchází.¹⁰² Nietzsche, tedy při velmi zjednodušeném pohledu uznával génia jako silnou osobnost, ale „zásluhu“ na vzniku potřeby jejího společenského působení,¹⁰³ například jejího významu a smyslu pro konstituci národní identity nebo její působení v oblasti vzdělávání, mu nelze jednoznačně připsat.

Pro charakter pomníkové tvorby druhé poloviny 19. století je příznačné spojení akademického historismu v oblasti formy s romantickou citovostí a sentimentu v rovině jejího emocionálního účinku. Hledání národního génia souvisí s potřebou nového definování společenských hodnot prostřednictvím navázání na ty již historicky prověřené. Nacionalní historismus tedy

¹⁰⁰ *Pomník Julia Zeyera*, Chotkovy sady, Praha, Josef Mauder, 1913. Pomník byl do Chotkových sadů plánován již na konci 19. století. V uměle vytvořené jeskyni se nacházejí postavy ze Zeyerových literárních děl - Paskalina, Kazi, Teta, Libuše, Radúz a Mahulena, Amis a Amil. Nad jeskyní je umístěn reliéf s portrétem Julia Zeyera. Viz Drahomíra Březinová, *Praha kamenná, Přírodní kameny v pražských stavbách a uměleckých dílech*, Praha 1996, s. 184, 186.

Petra Kernová ve své diplomové práci věnované sochaři Josefu Mauderovi k pomníku Julia Zeyera konstatuje, že: „*záměrem Josefa Maudera bylo vytvořit pomník, který by svým umístěním (zřejmě míněno začlenění pomníku do okolního parkového prostředí) i pojetím (např: umělá jeskyně) odpovídal Zeyerově romantické poloze, která se odrážela i v jeho korespondenci.*“ Viz Petra Kernová, *Sochař Josef Mauder (1854 – 1920) (diplom. práce)*, Katedra dějin umění v Olomouci FF UP, s. 94.

¹⁰¹ John Wyon Burrow (pozn. 52), s. 206.

Zajímavým příkladem nacionalismu pro osobní či domácí „použití“ jsou sošky Jungmanna nebo Palackého nabízené na inzerát v Pražských novinách v roce 1847 k zakoupení. Viz Jiří Štaif, *Česká národní společnost a její politické elity v letech 1848 – 1911*, in: Pavla Vošahlíková (ed.) Milan Řepa (ed.), *Bratři Grégrové a česká společnost v druhé polovině 19. století*, Praha 1997, s. 13.

¹⁰² John Wyon Burrow (pozn. 52), s. 206.

¹⁰³ Jak například poznamenal Eugen Fink, Nietzscheho smýšlení je spíše nihilistické směřující k temné budoucnosti a nikoli k lepšímu společenskému řádu. Viz Eugen Fink, *Filozofie Friedricha Nietzscheho* (překl. Daniela Petříčková), Praha 2011, s. 8.

podporoval romanticky exaltovaný zájem o lokální tradice, folklór a historické události minulých epoch. Tento „nadšený“ nacionalismus druhé poloviny 19. století nacházející oporu v historizujících výtvarných koncepcích neakcentoval přímo nietzschovskou vůli jednotlivce, ale spíše jakousi vůli k pozvednutí vlastního - českého národa, která patřila mezi motivační zdroje rozvoje tehdejší (nejen české) kultury.¹⁰⁴

¹⁰⁴ I bez podrobnější analýzy dobové atmosféry je zřejmé, že vzrůstající úloha nového tématu - pomníkové tvorby našla potřebné ideové zázemí právě ve vztahu k společensko-politickým cílům.

1. 2. Návaznost pomníkové tvorby první poloviny 20. století na dědictví století předešlého

Zájem stavět pomníky významným individualitám a reprezentativním představitelům národa ve veřejném prostoru, zejména v prvních desetiletích 20. století nijak výrazně neklesal. V období před vypuknutím první světové války byly sochařsky zhmotněny plánované koncepty pomníků z ideového odkazu 19. století. Z takto dokončených realizací můžeme zmínit například ty pražské - *Pomník sv. Václava*,¹⁰⁵ *Pomník Františka Palackého*,¹⁰⁶ *Pomník mistra Jana Husa*.¹⁰⁷ Za zmínku stojí i pozdější realizace myšlenkově navazující na poněkud uměle vyvolaný svatováclavský kult předchozího století; například Julius Pelikán vytvořil v roce 1929 *sochu sv. Václava* v Topolanech.¹⁰⁸ Situaci v oblasti sochařství raného 20. století tedy stále ovlivňovala určitá „zodpovědnost“ umělců podílet se na tvorbě národního umění a přispívat tak k sebeurčení českého národa. Zároveň, jak poznamenal Petr Wittlich, do tohoto trendu prorůstala silící snaha českých sochařů o autonomii vlastní výtvarné práce, která byla, zejména na poli pomníkové tvorby, silně závislá na chtění objednavatelů.¹⁰⁹ Tvůrčí projevy sochařské práce v prvním desetiletí 20. století tak vedly k ustanovení takzvaného „nového klasicismu.“¹¹⁰

Krátce před první světovou válkou, v roce 1913 byla vyhlášena ideová soutěž na *Pomník Jana Žižky z Trocnova*.¹¹¹ Mezi soutěžními návrhy se objevilo i několik návrhů akcentujících kubistický způsob členění architektonického uspořádání. Včetně samotné pomníkové realizace, byla sochařům a architektům ponechána naprostá volnost, porota po uchazečích

¹⁰⁵ *Pomník sv. Václava*, Praha, Josef Václav Myslbek, 1904 – 1923, soutěž na pomník byla vyhlášena již v roce 1894. Viz Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 178. Zajímavou interpretaci pomníku sv. Václava v souvislosti s povídkou Jakuba Arbesa „Svatý Václav“ rozvinul Petr Wittlich. Viz Petr Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 25), s. 36 – 37.

¹⁰⁶ *Pomník Františka Palackého*, Praha, Stanislav Sucharda, 1904 – 1907, soutěž na pomník byla zadána v roce 1897. Viz ibidem, s. 180.

¹⁰⁷ *Pomník mistra Jana Husa*, Praha, Ladislav Šaloun, 1915. Viz Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 191 - 193.

¹⁰⁸ *Socha sv. Václava*, 1929, Topolany, Julius Pelikán. Viz Milan Tichák (pozn. 30) s. 75.

¹⁰⁹ Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 176.

¹¹⁰ Ibidem, s. 197.

¹¹¹ Ibidem, s. 203, 225 – 226.

Ustanovení *Spolku pro zbudování pomníku Jana Žižky z Trocnova v Praze* v roce 1882, viz pozn. 82.

soutěže požadovala předložení konceptu na celkovou úpravu temene vrchu Vítkova. Zadání na autory apelovalo ve smyslu hledání komplexního řešení jako vyváženého spojení „sochy“ a „architektury.“ Je příznačné, že do uvažování o celku urbanistické dominanty zde zřejmě poprvé podstatně zasáhla i kritika neodborné veřejnosti, jejíž spíše negativní stanoviska (např: ke kubistickému tvarosloví návrhu Jana Štursy a Jana Kotěry) přispěla k nerozhodnosti poroty, která tak z oceněných návrhů (Jan Štursa a Jan Kotěra, František Bílek, Vojtěch Sapík a Čeněk Vosmík, Ladislav Kofránek a Vladimír Fultner) nedoporučila žádný k realizaci.¹¹²

Po skončení první světové války a vzniku samostatného Československa se běžnou součástí pomníkového kultu stalo uctění obětí první světové války. Otázky jak správně pojmout typ válečného památníku vzbudily celospolečenskou diskuzi z mnohých realizovaných projektů lze namátkově uvést například *Pomník padlým rumburským rebelům* z roku 1926 v Domažlicích,¹¹³ *Pomník padlým* z roku 1928 v Kameničkách¹¹⁴ nebo *Pomník obětem světové války* v Raněném, 1920-21.¹¹⁵ (poválečným pomníkům je věnována kapitola kapitola diplomové práce: 2. Pietní pomníky).

Již v raných dvacátých letech 20. století se předválečné pomníkové realizace staly předmětem negativní kritiky. Literární kritik a novinář František Xaver Šalda shodně odsuzuje realizaci *Pomníku Jana Husa* i *Pomník Františka Palackého* v Praze. Přežívající myšlenkové postuláty z konce 19. století, spočívající v heroizaci výjimečného jedince, spolu s impresivně secesní formou Husova pomníku, pro něj představují bezobsažnou směsici „nijakosti,“ jakési „*novinářské fráze*“ a „*politického tlachu z filosofie dějin*“.¹¹⁶ Proč Šalda odmítal Suchardovo pojetí *Pomníku Jana Husa*, když naopak

¹¹² Ibidem, s. 202.

¹¹³ *Pomník padlým rumburským rebelům*, 1926, Domažlice, Otakar Švec. Viz Petr Wittlich, *Otakar Švec*, Praha 1959, nestr.

¹¹⁴ *Pomník padlým*, 1928, Kameničky, Karel Lidický. Viz Jaroslav Rataj, *Karel Lidický*, Praha 1977, nestr.

¹¹⁵ *Pomník padlým*, 1928, Raněný, Karel Lidický. Viz Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 217.

¹¹⁶ Viz František Xaver Šalda, *Mor pomníkový*, in: František Xaver Šalda, *Šaldův zápisník. List pro poesii, politiku a život*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 267.

vítal příklad sochařství Augusta Rodina,¹¹⁷ není možné zcela přesvědčivě vysvětlit. Pravděpodobně pomníkové tvorbě nepřikládal takovou závažnost jako volnému sochařství a solitérní umění ve veřejném prostoru pro něj nepředstavovalo adekvátní alternativu galerijného umění. Šalda si zřejmě nepřipouštěl, že smysl těchto realizací může spočívat právě, a také pouze v nich samých, bez ohledu na vnější skutečnosti nejen společenských¹¹⁸ ale i uměleckých proměn. Šalda také mohl být ovlivněn modernistickým pojetím městského urbanismu; Pavel Halík ve svém článku „Plán a obraz“ upozorňuje na idealistickou touhu některých architektů (Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer, Hannes Mayer, ad.) 20. let 20. století, kteří věřili, že výtvarnou formou jejich plánů lze docílit vnitřní harmonie městského uspořádání, která tak funguje jako řád života a jeho procesů.¹¹⁹ S pomníky či jinými sochami zde příliš počítáno nebylo, jak dokazuje i následující citát Corbusiera: „*Není zde palác, vládce ani obelisk.*“¹²⁰ Naopak smířlivěji či přímo pozitivně Šalda ve svých statích hodnotí pouze *Pomník sv. Václava* od Josefa Václava Myslbeka. Sv. Václav mohl Šaldovi imponovat právě svým monumentálním racionalismem, schopným navazovat vizuální dialog s hmotami fasád okolních domů Václavského náměstí.

Skeptický pohled na pomníkovou tvorbu první poloviny 20. století také prezentují názory architekta Josefa Chochola, který s pomníky počítá spíše na poli stavitelsko-architektonického ztvárnění; uvažuje o nich jako o „*ztělesnění užitkové alternativy pomníku, věnovanému praktickému důsledku činů.*“¹²¹ Zároveň ale přiznává, že sochařství na veřejných prostranstvích nenachází kladnou odezvu u širší veřejnosti právě v důsledku neschopnosti jejich iniciátorů, a mnohdy i autorů, vytvořit dílo adekvátní své

¹¹⁷ Například Šaldova charakteristika Rodinova díla: „*Více než o zachycení plynulého a prchavého jevu jde mu dnes o jeho zákonnost spirituálně konstruktivní; více než o vystižení pohybu a oparu živočišného o vnitřní myšlenkový princip vyslovený souborem typických znaků vnějších.*“ Viz František Xaver Šalda, Auguste Rodin. Umění (recenze), in: František Xaver Šalda, *Šaldův zápisník I. 1928 - 1929*, Praha 1990, s. 195.

¹¹⁸ K Šaldovu společensko-politickému smýšlení viz Tomáš Kubíček – Luboš Merhaut – Jan Wiendl (eds.), *Na téma umění a život. F. X. Šalda 1867 – 1937 – 2007*, Brno 2007.

¹¹⁹ Pavel Halík, Plán a obraz, in: Kolektiv autorů, *Proměny řádu. Chaos a řád*, Praha 2000, s. 31.

¹²⁰ Ibidem, s. 31.

¹²¹ Viz zveřejněný text Chocholovy eseje na internetových stránkách Archiwebu. Viz Josef Chochol, Pomníky, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2993&type=17>, vyhledáno 30. 11. 2012.

době. Za mnohé nezdary, dle architektovcůvých názorů, může úpadek umění snoubící se se sníženou výtvarnou citlivostí moderního člověka. Chochol shodně se Šaldou odsuzuje heroický idealismus, připouští však, že pomník je sice veřejným vyjádřením autorova „zvláštního“ vztahu k osobnosti, ale ne do takové míry, aby jeho prostřednictvím mohly být hodnoceny vlastnosti nebo fyzická podoba daného člověka. Lze tedy usuzovat, že moderní pomník či památník, pro Chochola představuje architektonicky řešený prostor aktualizující literárně společenský obsah zobrazované skutečnosti. To znamená jinak, než prostřednictvím klasického sochařství. Dosavadní pomníkové principy, nejen předešlého století (19.), ale dob mnohem dřívějších, které uplatňovaly spojení složky historické a ideální,¹²² tak již dle Chochola nenacházely potřebnou oporu ve společenské náladě, ale hlavně v architektonicko-koncepční realitě, kdy se zdálo, že současnému člověku v moderním (utopickém)¹²³ velkoměstě pomníková díla spíše překáží v rozvinutí jeho pravých životních potřeb.

Silná společenská potřeba, sice již bez příděchu fundamentální národní identity¹²⁴ ale pomníkové zakázky provázela i v dalších letech. Návrat k zobrazivosti v obecném uměleckém chápání výtvarnosti v sociálním civilismu, neorealismu, zakládal vhodné prostředí pro vypořádání se s minulostí první světové války, stejně tak jako s novými společensko-kulturními hodnotami Československa. V této době vzniklo několik pomníkových koncepcí, například *Pomník Bedřicha Smetany*¹²⁵ od Otakara Španiela osazený na Smetanově nábřeží v Praze.

¹²² Předpoklady pro soulad těchto dvou složek byly položeny již v renesanční a barokní době. Viz Petr Wittlich, *Sochařství české secese* (pozn. 25), s. 19.

¹²³ Např.: Le Corbusierův projekt ideálního města z roku 1932, tzv. *Soudobé město pro tři miliony obyvatel*. Viz Pavel Halík (pozn. 119), s. 31. Dále také Antonio Sant'Elia (1888 – 1916), studie *Cittá Nuova* (Nové město) z let 1913 – 1914, kde architekt akcentuje dopravní komunikaci ve městě – silnice, nádraží, letiště. Viz Otakar Nový, *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998, s. 61 – 62. Či teoretické studie o městském urbanismu, kde se počítá i s pomníky: Camillo Sitte, *Stavba měst podle uměleckých zásad* (překl. Vladimír Buriánek), Brno 2012 (originálně vydáno 1889). Či vize zabývající se otázkami sovětské leninské architektury. Viz Jiří Hruza, *Město a výtvarné umění*, *Výtvarná kultura*, 1977, roč. 1, č. 2, s. 18.

¹²⁴ Postupné zanikání důležitosti národního zřetele vedlo k opuštění citově exaltované formální roviny pomníků. Od druhé poloviny 20. let 20. století je tak kladen nový důraz na monumentalitu a zároveň zcivilnění „pomníkového výrazu“. Viz Petr Wittlich, *Sochařství pražských veřejných prostranství* (pozn. 27), s. 225

¹²⁵ *Pomník Bedřicha Smetany*, 1926, Praha, Otakar Španiel. Viz ibidem, s. 222.

Po vzniku samostatného Československa lze hovořit o určité krizi pomníkové tvorby, již zapříčiňovala klesající společenská potřeba stavět takováto díla a zároveň přílišná negativní závislost na veřejném mínění.¹²⁶ Přesto i tak vznikla mnohá díla, například dnes již neexistující realizace *Praha svým vítězným synům* od Josefa Mařatky, 1929-1932¹²⁷ nebo *Pomník Jana Nerudy*, započatý roku 1936 a definitivně dokončený až roku 1940.¹²⁸

Druhou polovinu 30. let 20. století popsal Zdeněk Hojda¹²⁹ jako epochu realizací věnovaných prvnímu československému prezidentovi - Tomáši Garrigue Masarykovi. Ovšem, ne všechny plánované projekty skončily úspěšnou „instalací“ daného díla. V pražské výtvarné soutěži konané v roce 1937 zvítězilo výtvarné řešení navrhované pro předpolí Pražského mostu od sochaře Vincence Makovského a architekta Jaroslava Fragnera, kteří současně plánovali zbourání budovy Jízdárny Pražského hradu. Na požadavek demolice porota (naštěstí) nepřistoupila a postavení pomníku se v důsledku rozjitřelých vášní rozpoutaných společenskou debatou a nejistotě radních zrealizovat nepodařilo.¹³⁰

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem, s. 223.

¹²⁸ *Pomník Jana Nerudy*, 1940, Praha, Karel Dvořák. Ibidem, s. 225.

¹²⁹ Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 197.

¹³⁰ Otakar Nový (pozn. 123), s. 389 – 390.

1. 3. „Společensky závažná (!?)“¹³¹ expanze pomníku do veřejných prostor druhé poloviny 20. století (1948 – 1989)

Začněme následující kapitolu slovy Jana Mukařovského, jimiž v roce 1963 charakterizoval oblast literárního umění: „*Pevná souvislost umělecké metody s noetickým přístupem ke skutečnosti tkví ovšem mnohdy v tom, že obnova umělecké metody a tedy i formy v umění nemůže nikdy vzejít jen z umění samého (jak se domnívali formalisté), ale jen z proměny noetického přístupu ke skutečnosti, proměny, která se daleko netýká jen umění. Je-li však řeč o umění, je třeba setrvat uvnitř jeho hranic.*“¹³² Mukařovský dále dodává, že člověk byl včleněn do společenského dění a společenského pracovního procesu (ale zároveň by nemělo být zapomenuto na člověka soukromého).¹³³ Výše uvedená vyjádření ve své obecnosti mohou zahrnovat celou oblast uměleckého úsilí a neméně tedy i pomníkovou tvorbu, jejíhož veřejného agitačního potenciálu si lidé povšimli již v 19. století. Takovéto chápání umělecké tvorby v rovině obsahové účelnosti v sobě skrývá několik zásad,¹³⁴ v jejichž dikci se odvíjela většina veřejných (totalitních) pomníkových realizací druhé poloviny 20. století¹³⁵ v našem prostředí. První ztělesňuje snahu popřít samostatnost formální roviny uměleckých děl a její nezávislost na obsahovosti.¹³⁶ Druhý problém spočívá právě v přílišném ztotožňování umění se životem¹³⁷ („*Prolnutí umění se životem bylo přímo předmětem*

¹³¹ Slovní spojení „*Společensky závažná*“ je záměrnou citací z dobového katalogu sochaře Josefa Malejovského. Viz Hana Mandysová, *Národní umělec Josef Malejovský. Výběr z díla* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1988, s. 12.

¹³² Takto se Jan Mukařovský vyjádřil k epické próze. Viz Jan Mukařovský, *Dnešní umění a skutečnost*, *Plamen*, 1963, roč. 5, č. 5, s. 18 – 21.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Boris Groys, *Stalinismus jako estetický jev* (překl. Tomáš Glanc – Veronika Mistrová), *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 66.

¹³⁵ Do roku 1989.

¹³⁶ K debatě o výtvarné podobě socialistického realismu, zejména sovětského, výraznou mírou přispěl Boris Groys. Formální stanoviska díla diktuje jeho obsah, kdy „*nová forma se může objevit pouze jako následek nového obsahu.*“ Viz Boris Groys (pozn. 134).

Boj s formalismem byl zahájen už ve 20. letech, *nešlo [...] o boj proti těm či oněm konkrétním formalistickým proudům v umění jako o boj proti umělecké formě jako takové.* Viz *ibidem*.

V rámci českého umění 1948 – 1989 je také třeba, jak správně poznamenal Václav Hájek rozlišovat mezi projevy, které splňují určité formální požadavky pro zařazení do socialistického realismu a mezi uměním „dobově přijatelným.“ Viz Václav Hájek, *Umění v totalitní době*, *Ateliér*, 2003, roč. 15, č. 1, s. 12.

¹³⁷ „*Mezi uměním a životem s jeho pravdou mizí distance.*“ Viz Boris Groys (pozn. 134), s. 67.

státního zájmu.“),¹³⁸ čímž by ho de facto mohlo zastoupit, suplovat a logicky tak sloužit jako jeho propaganda, tedy v našem případě, po roce 1948 jako hlásající činitel „socialistické společnosti.“

Před společensko-politickým předělem v únoru 1948 směřovala pomníková tvorba k pietnímu vyrovnávání se s tragickou minulostí druhé světové války a uchování vzpomínky na ní, zároveň zde byla zdůrazněna určitá vděčnost až díkuvzdání sovětské armádě a partyzánskému odboji. Pro krátkou ilustraci dané situace můžeme uvést například realizaci *Pomníku Rudé armády ve Zlíně*¹³⁹ nebo *Památník padlých* v Hodoníně.¹⁴⁰ Z mnohých realizací věnovaných přímo domácímu odboji a sovětské armádě můžeme zmínit *památník Rudé armády* v Uherském Hradišti - Kunovicích,¹⁴¹ *Památník osvobození* v Uherském Hradišti,¹⁴² ale také adresné připomínky osobních tragédií - *busta Václava Chada* ve Zlíně,¹⁴³ nebo *Pomník partyzáanky Epsteinové* v Lukově.¹⁴⁴ Zvolení realistické formy u většiny těchto děl vychází z potřeby srozumitelnosti daných pomníkových konceptů a jednoznačné interpretaci pro širší veřejnost, dosud otřesenou nedávnými událostmi válečných hrůz.¹⁴⁵

Zásadním mezníkem všech politických, kulturních, mocenských, ale i životních snah byl rok 1948, kdy v poválečném Československu nastal přechod od demokratického státního uspořádání k totalitě. Krátce po převratu se tak začaly objevovat snahy o vytvoření nové společnosti, která veškeré projevy „západního“ života a kultury zavrhl jako nepatřičné „fašistické implantáty.“ Zásady pro uměleckou tvorbu byly hledány ve

¹³⁸ Václav Hájek (pozn. 136), s. 12.

¹³⁹ *Pomník Rudé armády*, Zlín, figura partyzána, Vincenc Makovský, 1947. Viz Jiří Hlušička, *Vincenc Makovský*, Praha 1979, s. 41. Sochařsky kvalitně ztvárněná figura partyzána stojí dodnes v místě původního osazení, odstraněny byly (z pochopitelných důvodů) pouze politické symboly srpu a kladiva.

¹⁴⁰ *Památník padlých*, Hodonín, Jan Habarta, 1950. Viz Zdeněk Čubrda, *Jan Habarta. Sochy* (kat. výst.), Okresní muzeum dělnického hnutí ve Svitavách 1986, nestr.

¹⁴¹ *Památník Rudé armády*, Uherské Hradiště – Kunovice, Jan Habarta, 1947. Viz Zdeněk Čubrda (pozn. 141).

¹⁴² *Památník osvobození*, Uherské Hradiště, Jan Habarta, 1952. Viz *Ibidem*.

¹⁴³ *Busta Václava Chada*, Zlín, Miloš Axman, 1946, Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman. Národní umělec* (kat. výst.), Praha 1988, s. 13.

¹⁴⁴ *Pomník partyzáanky Epsteinové*, Lukov, Miloš Axman, 1947. Viz *Ibidem*, s. 13.

¹⁴⁵ Tvorba válečných památníků dle Terezy Petiškové přispěla spolu s příchodem stalinské kultury k rozvoji tzv. „kultu hrdinské smrti.“ Viz Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948 – 1958* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 2002, s. 71.

společnosti Sovětského svazu,¹⁴⁶ vzorem, který již „měl zkušenosti“ s budováním socialismu. Českoslovenští umělci, pokud chtěli veřejně prezentovat svou tvorbu, se tak museli povinně vyrovnat s metodou socialistického realismu,¹⁴⁷ takzvané „ruské otázky umění,“ jak ji ve své stati *O Umění* předestřel Andrej Alexandrovič Ždanov. Přestože doktrínu Ždanovovy metody „socialistického realismu za závaznou vyhlásil ministr informací Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ v roce 1949,¹⁴⁸ tak umělci marně hledali jasná doporučení, dle jakých měli tvořit „to správné umění,“ protože za ambiciózně předestřenou ideologií se skrývaly pouze nekonkrétní fráze a politické „tlachy.“¹⁴⁹ Ideoví mluvčí při této transformaci československé společnosti a umění vytyčili jako další oblast zájmu „navázání na epochu národního obrození[...],“¹⁵⁰ protože jak uvádí Jiří Rak: „[...] nebylo možné v jeho rámci přiznat pozitivní roli kapitálu.“¹⁵¹ Veškeré umělecké projevy pohybující se mimo pole tohoto úzu získaly nálepkou scestných výplodů elitářské buržoazie, která zálibou v nesrozumitelném a formalistním umění „vykopala přímo propast mezi sebou a lidem.“¹⁵² Proto

¹⁴⁶ Zde můžeme zmínit například *pomník Vítězství revoluce*, Milevsko, Břetislav Benda, 1950. Také *pomník pražského barikádníka*, Praha, Břetislav Benda, 1953. Viz Jiří Kotalík, *Břetislav Benda. Přehled sochařovy tvorby*, Praha 1982, s. 55 - 56.

¹⁴⁷ O pojmu socialistický realismus hovořil již v roce 1932 spisovatel Ivan Gronskej na sjezdu moskevských spisovatelů, poté v roce 1934 Maxim Gorkij a Andrej Alexandrovič Ždanov na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů. Viz Tereza Petišková (pozn. 145), s. 7.

Ideovou a formální stránkou „nového umění“ se zabývají první čísla časopisu „Výtvarné umění,“ zejména čísla z let 1950, 1951.

V České republice se od roku 1989 uskutečnily dvě výstavní akce sledující problém socialistického realismu. První přehlídka se zaměřením na sovětský socialistický realismus – „Agitace ke štěstí“ proběhla v roce 1994. Viz Kolektiv autorů, *Agitace ke štěstí* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 1994. V týchž prostorách v roce 2002 proběhla výstava „Československý socialistický realismus.“ Viz Tereza Petišková (pozn. 145).

Snaha uplatnit u nás socialistický realismus v nejdogmatictější podobě byla nejvíce znatelná v první polovině 50. let, určité zmírnění nastalo po XX. sjezdu KSSS v roce 1956 po kritice kultu Stalina. Viz Dagmar Dušková, *Teorie a kritika v 50. letech, Ateliér*, 2003, roč. 15, č. 1, s. 5.

¹⁴⁸ Tereza Petišková (pozn. 145), s. 8.

¹⁴⁹ Z diskuze u příležitosti výstavy *Obrazy národních umělců Sovětského svazu* na Slovanském ostrově v Praze v roce 1947 vydáno prohlášení, že směřování československé společnosti k socialismu po boku osvoboditelského Sovětského svazu je nezvratitelné, ale podobu akademického socialistického realismu kulturní obec následovat nebude. Viz Tereza Petišková (pozn. 145), s. 3.

¹⁵⁰ Jiří Rak, *Kam zmizeli (z obrozeneckého mýtu) podnikatelé?*, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, *Opomíjeni a neoblíbeni v české kultuře 19. století, Úředník a podnikatel*, Praha 2007, s. 51.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Viz Zdeněk Nejedlý, *Za lidovou a národní kulturu*, in: Dagmar Dušková - Pavlína Morganová - Jiří Ševčík, *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha, 2001, s. 56.

bylo například dle slov Zdeňka Nejedlého potřeba vytvořit nové umění, které bude v souladu s národem.¹⁵³ Příslušným kánonem dobového sochařského umění se stal odkaz Myslbeka, Suchardy, Mařatky, Štursy, Kafky ad.¹⁵⁴ Obecný příklon k době 19. století, národního obrození¹⁵⁵ a k období konstituce vlasteneckého českého národa na přelomu století si vyžádal obdobná témata; v návaznosti na pomníkovou tvorbu 19. a počátku 20. století byly opět stavěny na piedestal společenské vzory, předmětem monumentálních sochařských realizací se znovu stali například Jan Hus, nebo Jan Žižka.¹⁵⁶ Obhajobu aktuální společenské situace 50. let 20. století mnozí příznivci komunistické ideologie naivně hledali v pozitivní konfrontaci se syžetem národních pověstí z dávných dob; Zdeněk Nejedlý na toto téma v roce 1953 vydal teoretickou studii *Staré pověsti české jako historický pramen*.¹⁵⁷

Ve výsledku uměleckých snah pochopitelně nestačilo pouze opakovat „jednou vyřčené,“ ale bylo potřeba najít i nové tematické okruhy, které by odpovídaly „proměně noetického přístupu ke skutečnosti,“ tedy akcentující aktuální společenskou realitu a odvozující svou formální polohu z její obsahovosti. Do centra pozornosti se dostává člověk a jeho veřejné působení v oblasti společenského konání a příslušnosti (revolucionáři, komunisté¹⁵⁸), v osobní rovině také tematika práce¹⁵⁹ a rodiny¹⁶⁰ jako

¹⁵³ Ibidem, 57.

¹⁵⁴ Kánonu „nového“ umění jsou věnována časopisecká čísla Výtvarné kultury z let 1950 – 1951.

¹⁵⁵ „Potřebujeme znovu masovou kulturu, kulturu pro široké masy národa, jak jsme ji měli kdysi v době obrození [...] kulturu, která bude mluvit k miliónům [...], potřebuje kulturu, která by sjednocovala národ a ne rozbíjela jej v kulturní kasty.“ Viz Ibidem, s. 57.

¹⁵⁶ Například: *Jan Hus*, Praha, nádvoří Karolina, Karel Lidický, 1958. Viz Dušan Šindelář, *Karel Lidický*, Praha 1958, s. 36 – 37.

„Učiniťme svým úkolem být i dnes novodobými husity, avantgardou nového, socialistického světa i v kultuře.“ Viz Zdeněk Nejedlý, *Za lidovou a národní kulturu* (pozn. 152), s. 56

¹⁵⁷ Zdeněk Nejedlý, *Staré pověsti české jako historický pramen*, *Sorela.cz*, <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=64>, vyhledáno 5. 12. 2012.

¹⁵⁸ *Komunisté*, Brno, Miloš Axman, 1973, Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), obr. příloha č. 127.

¹⁵⁹ *Památník budovatelům dálnice*, Velké Meziříčí, Miloš Axman, 1982. Viz Ibidem, obr. příloha č. 132. - *Pomník socializace v zemědělství*, Želetava, Jan Simota, 1982 – 1984. Viz Vlastimil Vinter, *Jan Simota*, Praha 1988, s. 80. Náměty jsou (nikoli náhodou) podobné sociální tematice a civilistnímu umění po první světové válce, například pro srovnání dílo z 20. a 30. let (kovák, svářeč, dělník, horník) sochaře Břetislava Bendy. Viz Jiří Kotalík, *Břetislav Benda. Přehled sochařovy tvorby*, Praha 1982.

¹⁶⁰ *Vítězná rodina*, Praha, Památník na Vítkově, Karel Lidický, 1972. Viz Vojtěch Krob, *Karel Lidický* (kat. výst.), Praha 1975, nestr.

vedoucí síly ve společnosti dělnické třídy, jejímž předvojem byla komunistická strana.

„Strana a veliký Stalin nám, sovětským umělcům, nejednou ukázali, že realistické umění vyžaduje hluboké znalosti života a vysoké umělecké techniky, která dovoluje ukázat život v celé jeho plnosti.“¹⁶¹ Jakési záměrné zúžení námětových rovin směřující k nekritickému obdivu konvenčního života postrádalo aspekt sebereflexe; jakoby se tvůrcem stal život sám.¹⁶² Požadavkům hlavního objednavatele umění – totalitního státu, odpovídal propagandistický étos a záměrná snaha o masovost.¹⁶³ Zlidovění umění dle Ždanova vyžadovalo: „[...] předně znát život, abyste jej dovedli pravdivě zobrazit v uměleckých dílech, ne jej zobrazovat scholasticky mrtvě, pouze jako *objektivní realitu*,“ nýbrž *zobrazit skutečnost v jejím revolučním vývoji*.¹⁶⁴ Zdeněk Nejedlý v tomto patetickém duchu dodal: „*čili budeme i v kultuře žít v plném souhlasu s tím, čím žije národ, republika, všechen náš lid i naše kultura musí proto zlidovět*.“¹⁶⁵

Další často frekventovaný námět pomníkových realizací spočíval v prezentaci společenských elit či autorit zosobňující dogmata nové „marxisticko-leninské“ společnosti. Tak jako měl pomníkový nacionalismus druhé poloviny 19. století politické podbarvení s ohledem na kulturně-politické zřetele českého národa, usilovala pomníková¹⁶⁶ tvorba, zejména v padesátých letech 20. století, vnějškově napodobit tuto situaci prostřednictvím patetického kultu osobnosti a v absolutně nepatřičném

¹⁶¹ E. A. Kibrik, *Obraz velkého Lenina, Výtvarné umění*, 1951, roč. 2, č. 1, s. 46.

¹⁶² Zdeněk Nejedlý k buržoazii: „[...]buržoazie, která se ještě roku 1938 holedbala, že je reprezentantkou, zárukou a tvůrcem současné kultury naprosto zkrachla.“ Viz Zdeněk Nejedlý, *Za lidovou a národní kulturu* (pozn. 152), s. 52.

Docházelo tak k záměrně teoreticky implantovanému sblížení „učeného“ umění a lidové tvorby. Jinak řečeno „*mizí nepřeklenutelná propast mezi profesionálním uměním a uměním amatérským, i když to ovšem neznamená, že mezi nimi mizí vůbec jakýkoliv rozdíl*.“ Viz G. Nědošivín, K otázce lidovosti sovětského umění, *Výtvarné umění*, 1951, roč. 2, č. 4, s. 124.

¹⁶³ Portrétní umění bylo dokonce „řízeno“ zvláštním zákonem o způsobu zobrazování politických osobností. Viz Tereza Petišková (pozn. 145), s. 35.

¹⁶⁴ A. A. Ždanov, *O umění* (překl. L. Kubeš), Praha 1949, s. 15.

¹⁶⁵ Zdeněk Nejedlý, *Za lidovou a národní kulturu* (pozn. 152), s. 57.

¹⁶⁶ Následující příklady pomníkových realizací uvedené v poznámkách pod čarou nemají statistický charakter s cílem postihnout problematiku v celistvosti, ale spíše upozornit na vybrané realizace, z nichž většina již neobývá původní místo osazení, nebo fyzicky neexistuje vůbec.

zbožštění vybraných osobností – nejčastěji J. V. Stalina¹⁶⁷ nebo V. I. Lenina. Za nejbizarnější realizaci z období 50. let v tomto ohledu můžeme považovat dnes už neexistující *Pomník Josifa Vissarionoviče Stalina* v Praze.¹⁶⁸ Další pomníky stalinského kultu 50. let vznikly například v Olomouci,¹⁶⁹ Plzni¹⁷⁰ nebo Liberci.¹⁷¹

Umění na poli literatury, hudby, divadla, atd., obecně směřovalo od subjektivity uměleckého vidění k jakési nivelizaci formálního pojetí.¹⁷² Záměrná snaha o potlačení elitních sklonů a individuality uměleckého pojetí je z tohoto úhlu doložitelná pochopitelně i v pomníkové tvorbě. Přestože období nejradikálnějšího „pokusu o stalinizaci české kultury“ lze ohraničit lety 1948 – 1956,¹⁷³ v oblasti pomníkové tvorby byl až do konce 80. let 20. století uplatňován jako hlavní ideový požadavek důraz na srozumitelnost a vyloučení nejednoznačnosti,¹⁷⁴ z obsahového i formálního hlediska; akcentace přesné obsahové formulace ve své podstatě ale nebyla ničím novým, skutečnosti viděné zorným úhlem pomníkové tvorby i v předcházejících epochách obvykle usilovaly o formálně-pojmovou a výkladovou přesnost. Výjimku z mnoha realizací vzniklých mezi rokem 1948 – 1989 představuje *Památník osvobození a pomník k výročí založení Opavy* od sochařky Sylvy Lacinové z roku 1970,¹⁷⁵ který svou vizuální působivost staví na obsahově autonomní skladbě sochařských hmot.

¹⁶⁷ Druhý rozměr adorace Stalina představovalo, jak uvedl Marek Otava také poděkování muži, jehož armáda osvobodila Československo. Viz Marek Otava, *Okolnosti výstavby sousoší Lenina a Stalina v Olomouci v letech 1949 – 1955*, in: *Střední Morava*, 2007, roč. 13, č. 24, s. 27.

¹⁶⁸ *Pomník Josifa Vissarionoviče Stalina*, Praha, Otakar Švec, Jiří Štursa, 1955, odstraněno 1962. Viz Zdeněk Hojda (pozn. 29), s. Tragický osud sochaře Otakara Švece spojený s megalomanskou realizací se stal námětem pro románové zpracování. Viz Rudla Cainer, *Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora*, Praha 2008. Nebo také viz Mariusz Szczygiel, *Gottland* (překl. Helena Stachová), Praha 2009, s. 65 – 85.

¹⁶⁹ *Pomník J. V. Stalina a V. I. Lenina*, Olomouc, bývalé náměstí VŘSR, Rudolf Doležal a Vojtěch Hořínek. Viz Marek Otava (pozn. 167), s. 27 – 43.

¹⁷⁰ *Pomník J. V. Stalina*, Plzeň, Josef Malejovský, 1953. Viz Hana Mandysová (pozn. 131), s. 12.

¹⁷¹ *Pomník J. V. Stalina*, Liberec, Josef Malejovský, 1955. Viz Ibidem.

¹⁷² Pavel Janáček, *Socialistický realismus. Co s ním?*, *Advojka.cz*, http://www.advojka.cz/z/archiv/20_07/22/socialisticky-realismus-co-s-nim, vyhledáno 20. 9. 2012.

¹⁷³ Tereza Petišková (pozn. 145), s. 27 – 28.

¹⁷⁴ Boris Groys (pozn. 134).

¹⁷⁵ *Památník osvobození a pomník výročí založení Opavy*, Opava, Sylva Lacinová, 1970. Právě proto, že formální pojetí pomníku, založené na souzvuku ornamentiky prorůstající či spíše se formující do podoby kubického útvaru není v rámci pomníkového zadání obsahově

Veškeré požadavky kladeny na veřejné pomníkové dílo, ale i ostatní sochařovu tvorbu v obecné rovině směřovaly k uplatnění takzvaného „principu pravdivosti“,¹⁷⁶ po jehož naplnění také volali někteří soudobí teoretici umění. Například Zdeněk Čubrda se v roce 1986 k sochařské tvorbě Miloše Axmana vyjádřil následovně: „*Jeho názory jsou ujasněné a koncepční, ani je, ani své dílo však nepovažuje za prostředek vyčlenění vlastní osobnosti z obecného společenského kontextu. Toto vzácné mentální pozitivum se odráží i v povaze jeho tvorby.*“¹⁷⁷ Obdobnou charakteristiku v souvislosti s volnou tvorbu Karla Lidického podává například Dušan Šindelář: „*Materiál ho zavazuje, respektování zákonů sochařské hmoty ho nutí nevzdalovat se příliš sochařské skutečnosti, tvořit volně a bezohledně podřizovat hmotu jen své myšlence nebo citu.*“¹⁷⁸ Výše zmíněná vyjádření ilustrují atmosféru tvorby pomníkových zakázek, jejichž řešení sice většinou byla v rámci dané konvence koncepčně i esteticky dotažená, ale jejich tvůrci si málokdy „dovolili“¹⁷⁹ vyčlenit se z obecného umělecky-spoločenského diktátu závazné výtvarné doktríny.

V rámci zaplňování veřejných prostranství sochařskými realizacemi vzniklo množství pomníků věnovaných historicky žijícím osobnostem, z oblasti kultury, vědy, politiky, atd... Zdeněk Hojda tyto koncepty výstižně nazval „pomníky velikánům kultury.“¹⁸⁰ Určitá úskalí pádu do banální prostoduchosti spočívala v prvoplánové účelnosti „oživení“ daného hrdiny jako všemocného spasitele národa. Na druhou stranu je ale třeba říci, že lehký nádech nacionalismu, blízký 19. století, tematiku pomníkových realizací přibližoval českému prostředí, zřejmě mnohem více než výtvarně i obsahově prázdné náměty hlásající víru v pokrok a lepší budoucnost. Přesto naivním

jednoznačně uchopitelné a čitelné, byla jeho instalace označena za „kontrarevoluční čin“ a pomník přesunut z náměstí do parku na okraji města. Viz Bronislava Gabrielová – Bohumil Marčák, *Sylva Lacinová*, Brno 1996, s. 20 – 21. Také v Kravařích vzniklo obdobně se formálně vymykající dílo z tehdejší pomníkové produkce. *Památník osvobození města Kravař*, Kravaře, Jana Chrásková, 1986, barevně glazovaná keramika. Viz Irena Stanislavová, *Jana Chrásková. Keramická tvorba* (kat. výst.), Dům umění Městského domu kultury Petra Bezruče v Opavě 1988, nestr.

¹⁷⁶ Pravdivost (validita) uměleckého díla také může být předmětem fenomenologického zkoumání. Viz Martin Kučera (pozn. 73), s. 238 – 239.

¹⁷⁷ Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (kat. výst.), Dům umění v Brně 1986, s. 9.

¹⁷⁸ Dušan Šindelář (pozn. 156), s. 5.

¹⁷⁹ Nechtěli, nebo nemohli.

¹⁸⁰ Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 219.

až nekritickým patosem vyznívají i některé soudobé komentáře pomníkových realizací. Například Zdeněk Čubrda v souvislosti s *Pomníkem Boženy Němcové* v Boskovicích, poznamenal, že: „*autor vytvořil postavu velké spisovatelky v okamžiku, kdy si na jiřínkovém plesu uvědomuje zároveň cudný půvab svého ženství*“¹⁸¹ Podobně sochař Josef Malejovský vytvořil dle slov Jana Spurného: „*postavu velkého historického spisovatele.*“¹⁸² Pochopitelně, hlásání důležitosti národního vědomí jako úcty na „povel“ nikdy nemohlo docílit věrohodné přesvědčivosti. Obecně pomníky osobnostem kultury vznikaly v jakémsi kontinuálním sledu od 50. let až prakticky po rok 1989, z četných realizací namátkově například: *Pomník Aloise Jiráska* v Litomyšli,¹⁸³ *Pomník J. Dobrovského* v Rajhradě,¹⁸⁴ *Pomník F. L. Čelakovského* ve Strakoncích,¹⁸⁵ *Pomník Antala Staška a Ivana Olbrachta* v Semilech,¹⁸⁶ a *Pomník Bedřicha Smetany* v Praze.¹⁸⁷

Možná poněkud překvapivým způsobem o totalitní komunistické ideologii uvažuje Jiří Eduard Hermach ve svém článku „*Rozdrcený ocas holubičky*“,¹⁸⁸ který modlám socialistické společnosti přisuzuje podobnou emoční a myšlenkovou odpovědnost, jaká je tradičně přičítána například mystice křesťanského náboženství.¹⁸⁹ Hlavní rozdíl ovšem spočívá v tom, že křesťanství se obrací k ontologické transcendenci Boha, kdežto ideál silného vůdce, prosazovaný totalitárními uspořádáními operuje v rovině

¹⁸¹ *Pomník Boženy Němcové*, Boskovice, Miloš Axman, 1981. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143) s. 7.

¹⁸² *Pomník Aloise Jiráska*, Hronov, Josef Malejovský, v soutěži na pomník A. Jiráska v roce 1949 získal Josef Malejovský druhou cenu, Viz Jan Spurný, *Josef Malejovský*, Praha 1963, s. 8.

¹⁸³ *Pomník Aloise Jiráska*, Litomyšl, Vincenc Makovský, 1958 – 1960. Viz Jiří Hlušíčka (pozn. 139), s. 47. Nebo také *Pomník Boženy Němcové*, Olomouc, Vladimír Navrátil, 1955. Viz Vladimír Navrátil, *Vladimír Navrátil. Sochařské dílo* (kat. výst.), Olomouc 1973, nestr.

¹⁸⁴ *Pomník J. Dobrovského*, Rajhrad, Miloš Axman, 1955. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), s. 5.

¹⁸⁵ *Pomník F. L. Čelakovského*, Strakonice, Břetislav Benda, 1966 – 1967. Viz Jiří Kotalík (pozn. 146), s. 67.

¹⁸⁶ *Pomník Ivana Olbrachta a Antala Staška*, Semily, Josef Malejovský, 1960. Viz Hana Mandysová (pozn. 131), s. 12

¹⁸⁷ *Pomník Bedřicha Smetany*, Praha, Josef Malejovský, 1984. Viz *Ibidem*, s. 13.

¹⁸⁸ Kde jako východisko svých úvah uvádí teoretické závěry rakouského psychoanalytika Wilhelma Reicha. Jiří Eduard Hermach, *Rozdrcený ocas holubičky. Co vidí fascinovaný dav a co ztělesňuje fascinující vůdce*, *Přítomnost*, 2005, roč. 5, č. 2, s. 26 – 27.

¹⁸⁹ Například Zdeněk Hojda pomníky charakterizuje jako pouliční oltáře, poutní místa, která hojně využívají náboženské sémantiky. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *K čemu jsou nám pomníky*, *Tvar*, 1993, roč. IV., č. 1, nestr.

psychologického fanatismu.¹⁹⁰ K zbožštění, manipulaci, je v tomto druhém případě, (podobně jako v prvním) potřeba jakéhosi nečasového či nadčasového ideálu, který Jiří Eduard Hermach nazývá „legendou.“¹⁹¹ Inspiraci pro narativní a kultovní složku, našlo umění socialistického realismu v navázání na některé mystické funkce náboženské ikonografie.¹⁹² Didaktická kompetence pomníků při „správném zacházení“ nabízí velice účinné nástroje jak dosáhnout oné „věčné přítomnosti“ v orwellovském smyslu, tedy spění k „vysněné a lepší“ budoucnosti, která se již stala realitou.¹⁹³ Třídně viděná historická látka s politicko-mocenskými zřeteli nacházela své stálé uplatnění v pomnících Leninovi¹⁹⁴ a Stalinovi, Klementu Gottwaldovi,¹⁹⁵ Antonínu Zápotockému¹⁹⁶ a dalším politickým osobnostem.¹⁹⁷

¹⁹⁰ Ibidem, s. 26.

¹⁹¹ Pokud vymezíme podstatu rozporu mezi náboženskou a totalitární „mystikou,“ dospějeme k protikladu vnitřního a vnějšího modelu morálního pojmání člověka. V souladu s autonomií vnitřního prožitku křesťanského vyznání, heroické pomníky druhé poloviny 19. století i první čtvrtiny 20. století dvacátého většinou představovaly jedince jako génia, ztělesňujícího myšlenkové povzbuzení i určitá morální měřítka pro společnost, naopak socialisticko-realistické a nacistické pomníky ukazovaly jedince většinou jako vůdčí ideál, jehož prostřednictvím je hlášána společenská norma a konvence závazná pro všechny. Model vnější autority tak ve své úplnosti směřuje ke zbavení odpovědnosti člověka za vlastní skutky, měřítko platného „dobra“ představuje dodržení aktuální normy stanovené vyšší autoritou. K bližšímu vysvětlení problematiky mohou přispět pojmy společenského modelu německého psychologa, sociologa a filosofa Ericha Fromma, který v oblasti společenského „řádu“ rozlišuje „autoritativní“ a „humanistickou“ etiku. První zmíněná, určuje zvnějšku, co je pro člověka dobré, naopak v humanistické etice je člověk současně tvůrcem i předmětem norem. Viz Erich Fromm, *Člověk a psychoanalýza* (překl. Marta Hubschnerová – Irena Petřinová), Praha 1997, s. 11 – 15.

K tezi umění socialistického realismu také článek Ludvíka Hlaváčka, Totalitní umění: „*Takzvané totalitní umění je principiálně umožněno potlačením individuální svobody.*“ Viz Ludvík Hlaváček, Totalitní umění, *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 65.

¹⁹² Marcela Pánková přímo uvádí, že umění socialistického realismu „*implantovalo náboženskou ikonografii s celým jejím výpravným aparátem, narativností i slavnostní pompézností.*“ Viz Marcela Pánková, Pro zítřek světlejší, *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 71. Tato formulace není zvolena šťastně, protože smysl tvrzení se dá vyjádřit i tak, že umění socialistického realismu převzalo obsahové významy náboženské ikonografie. Ale socialistický realismus pro své kultovní potřeby hledal vlastní symboly, vycházející z „nové společenské reality,“ návaznost spočívala v momentu psychické fascinace.

Obdobné hledisko fascinace prezentuje také Jiří Ševčík, který uvádí, že socialistický realismus je v mnoha ohledech velmi blízký rituálnímu a sakrálnímu umění. Viz Jiří Ševčík, Socialistický realismus. Neodreagované trauma, *Ateliér*, 2003, roč. 15, č. 1, s. 4.

¹⁹³ Viz geniální předzvěst projevu totalitní moci v románovém zpracování George Orwella. Viz George Orwell, 1984 (překl. Eva Šimečková), Praha 1991.

¹⁹⁴ *Pomník V. I. Lenina*, Brno, Miloš Axman, 1973. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), s. 15. - *Památník V. I. Lenina*, Ostrava - Poruba, Antonín Ivanský, 1976. Viz Otta Dědek, *Antonín Ivanský*, Ostrava, 1985, s. 24.

¹⁹⁵ *Pomník Klementa Gottwalda*, Blansko, Miloš Axman, 1974. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), s. 194. - *Pomník Klementa Gottwalda*, Kroměříž, Miloš Axman, 1974. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), s. 194. - *Pomník Klementa Gottwalda*, Varnsdorf, Jan Simota, 1976. Viz Vlastimil Vinter (pozn. 159), s. 72.

¹⁹⁶ *Pomník Antonína Zápotockého*, Praha, Jan Simota, 1977. Viz ibidem, s. 74.

Tyto „společenské mýty,“ povýšené do nadčasové roviny¹⁹⁸ (formulované ve výtvarném umění socialistického realismu), tak zohledňovaly, jak již bylo zmíněno výše, požadavek vizuální srozumitelnosti pro široké masy.¹⁹⁹ Některé interpretace totalitního umění, například Boris Groys, považuje tuto záměrnou regresi za návrat k primitivnímu realismu 19. století, nebo také vědomé „napřažení“ k folklórním formám lidské projekce světového názoru. Groys dále dodává, že *„uvědomělé čerpání z mýtu neznamená pád do barbarství, jak se někdy tvrdí, ale pouze přesunutí avantgardního uměleckého impulsu z oblasti umělecké formy na realitu.“* „Koncept pomníkové realizace“ se tedy dobře uplatnil v době totalitní komunistické nadvlády potlačující individualitu jedince ve prospěch „blaha“ společnosti. Do budoucna otevřená zůstává otázka, zdali téměř půlstoletí pomníkové „strojenosti“ přispělo k dnešní „krizi pomníku.“

¹⁹⁷ *Pomník F. X. Richtera*, Holešov, Jan Habarta, 1952. Viz Zdeněk Čubrda, *Jan Habarta* (pozn. 140), nestr.

¹⁹⁸ *Pomník milicionář*, Jan Simota, Praha, 1973, bronz. Viz Vlastimil Vinter (pozn. 159), s. 70. - *Památník stalingradským hrdinům*, Antonín Ivanský, návrh, 1982. Viz Otta Dědek (pozn. 194), s. 104.

¹⁹⁹ Boris Groys (pozn. 134), s. 69.

„Sociální historie se zrodila jako reakce vůči subjektivismu tradičního výkladu dějin. Namísto jednotlivce (subjektu) jako autonomního činitele v dějinách položila sociální historie důraz na společnost.“ Viz Michal Pullman - Jakub Rákosník, *Dělnická třída v moderní sociální historiografii*, *Dějiny, teorie, kritika*, 2007, roč. 3, č. 2, s. 273 – 274.

1. 3. 1. K funkci autority nejen v dobách nesvobody

Pokud připustíme, že umění či pomníková tvorba jako taková, v určitých mimo-kulturních okamžicích může sloužit jako činitel ovlivňující transformace zaběhlých systémů a složek moci, je důležité v této souvislosti znovu krátce připomenout úlohu tradičního zobrazování křesťansko-kulturních postav.²⁰⁰ Její význam nespočíval pouze v definici tradice a příslušného způsobu života dané oblasti a identity obyvatelstva. Pokud budeme uvažovat přímo o sochařských konceptech je zřejmé, že církevní realizace podstatně zasahovaly nejen do urbanistického členění města, ale stejně tak působily na smýšlení obyvatel dané oblasti. V tomto ohledu platila²⁰¹ jakási zákonitost o povaze a rozdělení moci ve společnosti, kterou výstižně popisuje již Niccolò Machiavelli.²⁰² Jestliže si tedy budeme pomník definovat jako vyjádření pozice či rozložení mocenských struktur ve společnosti, tak pomníky jsou veškeré morové a mariánské sloupy, kostely a chrámy. Svým způsobem reprezentují moc kulturní, estetickou, tradiční a hodnotovou. Podobně například budovy²⁰³ sloužící státnímu a aktuálnímu politickému zřízení definují podstatu zákonných zásad. Na druhou stranu se tyto realizace pomníky opravdu stávají až v důsledku postoje, který k nim zaujme daná společnost; určující je, zdali je vůbec ochotna je v této rovině vnímat.

Bezprostřední politickou autoritu pomníků vždy aktualizuje změna vládnoucího režimu. V této chvíli obvykle dochází k revizi pomníkové tvorby a hodnocení její relevance z pohledu současného stavu společenské situace. Zejména známé případy „pomníkového obrazoborectví“ v několika mezních

²⁰⁰ V tomto kontextu uvádí Tomáš Petráček, že vztah barokního člověka k církvi se odehrával formou „[...] zemského vlastenectví vázaného na kult zemských, národních světců a zemských poutních míst, [...]“. Viz Tomáš Petráček, *Národ a církev: role kněží a církve v národním obrození*, in: Jiří Mach, *Vlastenectví, církve a společnost v proměnách 19. a 20. století*, Dobruška 2009, s. 44.

²⁰¹ Zřejmě stále platí.

²⁰² Například vyjádření k úloze náboženství ve veřejném životě. „*Nikomu z velkých mužů minulosti se nepodařilo vnutit poddaným nové, převratné pořádky bez opory náboženství.*“ Viz Niccolò Machiavelli, (překl. Josef Hajný), (pozn. 49), s. 179.

V tomto kontextu je také možné rozlišovat působnost pomníkového kultu na *náboženskou a světskou*. Viz Stanislav Jareš, *Busty, pomníky a pamětní desky osobností hudební kultury v Praze*, Praha 1990, s. 6.

²⁰³ Betlémská kaple v Praze je příkladem architektury, která se stala „skutečným“ pomníkem. Zaniklá stavba byla v 1. polovině 50. let znovu vybudovaná pro účel vytvoření památníku husitského hnutí. Viz Pavel Vlček et. al. *Umělecké památky Prahy. Staré město a Josefov*, Praha 1996, s. 58.

datech 20. století (1918, 1948, 1989) dokazuje, že chápání pomníku jako symbolu autority vládního zřízení je (zcela pochopitelně) přítomno ve společenském povědomí. Politizace pomníkové tvorby se také logicky snoubí s libovolným a neobjektivním zacházením s historickými fakty a „pravdami.“ Například Václav Tomek ve své recenzi ke knize: *Demontage..., revolutionärer, oder restaurativer Bildersturm?*,²⁰⁴ která „mapuje“ bourání „politicky neaktuálních“ pomníků ve východním Německu, uvádí: „*Nikoli dějiny, nýbrž představy těch, kdož mají moc, jak by rádi vyprávěli dějiny, způsobují viditelné změny společnosti.*“²⁰⁵ Podobným způsobem uvažuje například anglický historik umění Malcolm Miles, který působnost pomníků, ale i jiných veřejných realizací chápe jako nejelementárnější projev aktuálně platných norem a zásad. „*The majority in society is persuaded by monuments amongst other civil institutions, to accept these contradictions, the monument becoming a device of social control less brutish and costly than armed force.*“²⁰⁶

Pomník tedy můžeme definovat jako nositele náboženských a společensko-politických jistot i konvencí. Toto platí pro jednotné a spíše totalitní uspořádání, kde je uznávána jednota vyznání v rámci státního nebo jiného zřízení. Pokud budeme na samotný princip zobrazení nahlížet jako na akt moci,²⁰⁷ vyplývá z toho to, že jeho vizuální složka by determinovala funkčnost díla, což nemůže být považováno za všeobecně platné vysvětlení, ale pouze za jeden z možných pohledů v rámci bohatosti existující polemiky. Pomníky, stejně tak jako ostatní umělecká díla vzniklá na něčí zakázku, jsou interpretovatelné z hlediska záměru neboli aktu moci dané skupiny, souvislost této motivace s výtvarnou podobou realizace však nemusí mít vždy přímé souvislosti. Při posuzování konkrétního díla je potřeba zvážit i další okolnosti nejen společenské, ale pochopitelně také individualitu osoby tvůrce nejen jako umělce, ale i jako člověka.

²⁰⁴ Bernd Kramer (pozn. 33).

²⁰⁵ Václav Tomek, *Demontáže dějin?*, *Světová literatura*, 1993, roč. 38, č. 2, s. 21.

²⁰⁶ Malcolm Miles (pozn. 34), s. 58.

²⁰⁷ K interpretaci „aktu moci“ v uměleckých dílech, např. viz Craig Owens, *Reprezentace, přivlastnění a moc* (překl. Lucie Vidmarová, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech. 2. rozšířené vydání*, Jinočany 2005, s. 189 – 219.

Úhel pohledu na funkci autority se v rámci postmoderního diskurzu ze své podstaty mění. Nabídka rozměru jedné hodnoty se v roztržitém množství souběžně existujících stanovisek²⁰⁸ nemůže uskutečnit v obvyklé, staticky dané platnosti. Přesvědčivost současného pomníku v rovině dogmatické tedy zřejmě definitivně skončila, její nové podoby v rámci společnosti lze hledat pouze za předpokladu položení nových otázek. Jinak se sama hlásaná pravda může stát nevědomým kýčem, který se v hodnotovém pluralismu rozplyne do ztracena.

²⁰⁸Jako určitá součást mnohohledovosti může být chápána naopak potřebná a nezpochybnitelná konvenčnost v oblasti společenských norem a zásad; podle průzkumu uveřejněného v časopise Reflex. Jen málo jedinců dokáže odmítnout či zpochybnit již platný zákon i za předpokladu jeho nesprávnosti, nebo nelogičnosti, míra podřízení se autoritě na poli vymezení životního prostoru zůstává stále stejná. Viz Radek John, Od konformity ke svobodě, *Reflex*, 2012, roč. 22, č. 7, s. 48 – 49.

Tento psychologický jev bývá popisován jako přenos vlastní zodpovědnosti na vyšší autoritu, čímž se člověk stává snadno manipulovatelným, protože má pocit, že nenese za své vlastní činy žádnou odpovědnost.

K zajímavým souvislostem dojdeme, pokud se na problém lidské potřeby udržování konvencí podíváme také prostřednictvím nerepresivní složky, pojmem (fenomémem), který Theodor Adorno nazval „*masová kultura*“, který poprvé konstatuje u buržoazní společnosti. Buržoazní společnost se sama a dobrovolně přizpůsobuje masové kultuře. Způsob zániku romantického individualismu Adorno dále rozvíjí: „*neexistuje už žádný kýč a žádná nesmiřitelná moderna*,“ Viz Theodor W. Adorno, *Schéma masové kultury* (překl. M. Hauser – M. Váňa), Praha 2009, s. 17. Čímž již v roce 1942 předpověděl příchod postmoderního rozrůznění hodnotových stanovisek lidí v důsledku vlivu nových médií, u Adorna zmíněné reklamy a filmu. Lidé si tedy podle výkladu Adorna ani neuvědomují, že autoritu „héroa“ nahradili autoritou zdánlivě bezpečného pohodlí a komfortu.

2. PIETNÍ POMNÍKY

Každý pomník lze v rámci společenských konvencí považovat svým způsobem za pietní. Tuto nesnadno definovatelnou danost pravděpodobně „způsobila“ záměrná východiska „pomníkového boomu“ 2. poloviny 19. století ze zažitého stereotypu vizuálních projevů náhrobní vzpomínkové kultury. Následující podkapitola formuluje pár základních domněnek, proč a jakým způsobem mohl být společenský typ pomníku ovlivněn funerálním náhrobkem.

2. 1. Význam náhrobku pro pomníkovou tvorbu

Ottův slovník naučný u slova pomník uvádí následující charakteristiku: „[...] pomníkem vyrozumíváno viditelné znamení vztahující se buď k jistým osobám nebo celým národům, po případě k osobitému ruchu, k důležitým příběhům nebo válečným událostem vítězstvím nebo porážkám.“²⁰⁹ Pomník je z úhlu tohoto pohledu nahlížen jako „určitý“ znak vzešlý z „určité“ společenské potřeby, ale heslo dále pokračuje slovy: „*Nejstarším a nejjednodušším pomníkem byla větší či menší hromada kamenů a hlíny navršená nad hrobem vynikajícího muže.*“²¹⁰

Hmotné formy společenského pomníku tak do určité míry popřely niternost funkce pomníku náhrobního a navázaly na jeho prapůvodní archetypální podstatu základního pilíře kultury společnosti, která vlastní minulost fixuje prostřednictvím společenského „vyrovnání“ - fungující jako kulturní vzpomínka.²¹¹ Účel vytvoření náhrobku „velkého muže“ tak úzce souvisel se společenskými očekáváními kladenými na typus náhrobních pomníků; tedy především se schopností evokovat minulost a zároveň vytvářet pojítka mezi minulostí a současností. Tímto způsobem byla možná

²⁰⁹ [F.k.a.], heslo: Pomník, in: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Sv. 20. Pohora – Q, v., Praha 1903, s. 176.*

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ Jan Assmann, *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku* (překl. Martin Pokorný), Praha 2001, s. 56

hledána jakási harmonie mezi současností a minulostí, kdy vzpomínky²¹² na již uplynulé okamžiky lze pomyslně odložit či znovu vědomě prožívat právě v konfrontaci s reálným pomníkem.

Skutečný společenský význam pomníkového kultu pravděpodobně zesílil během osvícenství a Velké francouzské revoluce, v době vzniku moderní občanské společnosti. Sílící úlohu otázky náhrobku v kontextu společenského dění zmiňuje například Michail Alpatov. V souvislosti s obrazem *Zavražděný Marat* od Jacquese Louise Davida uvádí: „*Revolucionáři se zpočátku ve svém boji proti církevnímu ritualismu dožadovali jednotné formy pohřbu pro všechny. Záhy se však začalo mluvit o občanském významu náhrobních památníků zvláště vynikajících veřejných činitelů. A když byly v roce 1792 slavnostně přeneseny do Panthéonu ostatky Voltairovy, byly položeny základy k revolučnímu kultu. [...] Hrob je kolébkou nesmrtelnosti pro ctnostného člověka.*“²¹³ Zde se náhrobek stává produktem společenské potřeby, jakési věčné heroizace pozemského života a vymaňuje se tak z prvotní funkce osobní vzpomínkové piety. Ideový základ boomu pomníkové tvorby druhé poloviny 19. století byl položen na sklonku století předešlého. Symbolický význam náhrobku později monumentalizoval sentiment romantismu i patos opěvovaného národního poslání.²¹⁴

Také konvenční symboly běžně užívané v náhrobním rytu pronikly do ikonografie pomníkového kultu a ovlivnily způsob „čtení“ těchto společensky motivovaných pomníkových realizací. Nejčastěji využívaným motivem se

²¹² Milena Bartlová interpretuje Žižkovský památník jako: „učebnicový příklad uplatnění obou významů, tradičního, původně středověkého významu pojmu „memorie“. *Vzpomínání je vždy vzpomínkou na mrtvé, ta však není jen psychologickým činem jednotlivce, nýbrž spojuje jej prostřednictvím rituálů s vertikálou „kořenů“ a „nebes.*“ Viz Milena Bartlová, *Národ, stát a oficiální místo paměti. Národní památník na Vítkově*, in: Milan Hlavačka (ed.), *Místa paměti česko-německého soužití*, Cheb 2011, s. 94.

²¹³ Michail Vladimirovič Alpatov, *Umění a civilizace* (překl: Klement Benda, et. al.), Praha 1975, s. 212.

²¹⁴ „*Rovněž charakteristické rysy monumentality mohou být vymezeny podobnými prvky jako idyličnost. [...] Je na nich patrný jistý posun - emocionální zaujetí nabývá na exaltovanosti, harmonizační tendence jsou transponovány ve vznešenost a důstojnost.*“ Viz Viktor Viktora, *Monumentalita idyla nebo idyla monumentality*, in: Kristina Kaiserová – Ivan Martinovský (eds.), *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století*, Ústí nad Labem, 1999, s. 38. Například Petr Wittlich v tomto kontextu uvedl: „[...]náhrobek se mění v pomník.“ Viz Petr Wittlich, *Postavení sochaře 19. století a josefínská krize* (pozn. 26), s. 224.

v tomto ohledu stal obeliskový²¹⁵ symbol, jako spojení s nebeskými výšinami či pyramida, například: *Mohyla Míru bitvy u Slavkova*, 1805.²¹⁶ Z dalších obeliskových realizací stojí za zmínku například *Památník povýšení Vršovic na městys*,²¹⁷ *Riegerův obelisk*, 1907,²¹⁸ formu vertikálního obelisku také zvolil Jan Kotěra u *Robitschkovy hrobky* z roku 1902.²¹⁹

Americká historička umění Harriet F. Senie za zlomový okamžik pro fungování pomníkové tvorby v první polovině 20. století považuje společenskou situaci po první světové válce. Po tragických prožitcích válečných událostí najednou nebylo úplně zřejmé, jakým výtvarným způsobem pojímat realizace věnované právě ukončenému celosvětovému konfliktu; zdali měly být oslavou vítězného triumfu, nebo spíše smířlivé, s důrazem na hodnotu člověka, jednotlivce a jeho úlohy zvěstovatele budoucího míru.²²⁰ (K tomuto vývoji lze uvést analogii z českého prostředí: „Čím však nám může býti válečný památník neomezeně – pietou. Může tedy býti dobrý jen takový památník, který dobrovolně resignuje na nadměrný pathos a nezřízenou pompu a který rozezvučí vroucnost srdce [...].“²²¹) Od této názorové základny se odvíjela i příslušná vizuální forma pomníku, která tedy buď navázala na tradiční formy spojení architektury a sochy ve stylu eklektického historismu, nebo byla uplatněna méně nápadně, například jako „leitmotiv“ při zakládání různorodých, obvykle relaxačně užitkových zón, zejména parků či hřišť.²²² Tento pomníkový typ Harriet F. Senie nazývá „war

²¹⁵ Význam i funkci obelisku pro pomníkovou tvorbu první poloviny 20. století podrobně rozebírá Martin Strakoš, na tomto místě, tak již tato problematika nebude více akcentována. Viz Martin Strakoš, *Vzpomínka na hrdinství a oběti. Architektura a socha v memoriálních objektech Ostravska 20. až 60. let 20. století v širších souvislostech*, in: Petr Holý – Andrea Pokludová – Daniela Rywíková – Martin Strakoš – Marie Šťastná, et. al., *Socha. Architektura. Veřejný prostor*, Ostrava 2008. K tématu obelisku také viz Roman Prahel, et. al., *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1830*, Praha 2004, s. 187 – 193.

²¹⁶ *Mohyla míru u Slavkova*, 1805. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), 14.

²¹⁷ *Památník povýšení Vršovic na městys*. Viz Eva Hrubešová – Josef Hrubeš (pozn. 31), s. 145 – 146.

²¹⁸ *Riegerův obelisk*, 1907, Hořice, speditérská firma Václava Jandery. Viz Oldřiška Tomíčková, *Riegerův obelisk v Hořicích*, in: Ivo Navrátil et. al., *František Ladislav Rieger a česká společnost 2. poloviny 19. století*, Semily 2003, s. 298 – 307.

²¹⁹ *Robitschkova hrobka*, 1902, Jan Kotěra, Židovský hřbitov (Olšany), Viz Petr Wittlich, *Secesní Praha. Podoby stylu*, Praha 2005, s. 52 – 53.

²²⁰ Harriet F. Senie (pozn. 32), s. 8.

²²¹ Otakar Novotný, *Památník jako typ*, *Styl*, 1920 – 1921, roč. 11 - 12, č. 6 – 7, s. 65.

²²² Harriet F. Senie (pozn. 32), s. 7. – 8.

style,“ kdy pomníky také často nabývají charakteru blízkému vizualitě náhrobků, více než předchozích heroických scénérií.²²³

Pochopitelně náhrobek není totéž co (společenský) pomník a oba pojmy nelze slovně používat bez vztahu ke konkrétní skutečnosti. Pomník od náhrobku odlišuje zejména kontextuální realita prostorového umístění, tedy postavení v rámci celkového společenského kontextu. Pomník na hřbitově vytváří jiné působení na diváka, než pomník na náměstí, u něhož většinou nebývá tolik zdůrazňován funerální aspekt citové rozjitřelosti. Zejména po první světové válce (v nové vlně po druhé světové válce) tak vznikaly realizace reflektující prožitky veřejných traumat, pro ilustraci například *Pomník padlým ze Sepekova*, kolem 1920,²²⁴ *Pomník umučených*, 1947,²²⁵ *Památník odboje*, 1949,²²⁶ *Pomník padlým barikádníkům*, 1949,²²⁷ či Pešánkův nerealizovaný návrh *Pomníku padlým letcům*, 1925 - 1927.²²⁸

²²³ Ibidem, s. 18.

²²⁴ *Pomník padlým ze Sepekova*, kolem 1920, Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 166.

²²⁵ *Pomník umučeným*, Prlov, Miloš Axman, 1947. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), s. 194.

²²⁶ *Památník odboje*, Pohořelice, Miloš Axman, 1961. Viz Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman* (pozn. 143), s. 194.

²²⁷ *Pomník padlým barikádníkům*, 1949, Holice, Josef Malejovský, Viz Hana Mandysová (pozn. 131), s. 12.

²²⁸ *Pomník padlým letcům*, návrh, 1925 - 1927, Zdeněk Pešánek, nerealizováno. Pešánkovy návrhy publikovány viz: Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965* (kat. výst), Národní galerie v Praze 1996, s. 238 – 245.

3. SPOLEČENSKÁ FUNKCE POMNÍKŮ

Název čtvrté kapitoly: „*Společenská funkce pomníků*“, může na první pohled působit poněkud zavádějícím dojmem. O postavení pomníkové tvorby ve společnosti již pojednávají předchozí kapitoly,²²⁹ které si více než samotných pomníkových realizací všímají spíše motivů podněcujících jejich vznik v atmosféře nacionalismu, propagandistické služby nebo v kontextu vzpomínky na zemřelé. Opětovné zaměření zorného úhlu na společnost zde vychází z přesvědčení, že „pouhým“ vysvětlením příčinných vazeb pomníkové tvorby na „klíma“ doby nelze podat celistvější pohled na zkoumanou problematiku. Smysl existence pomníkové tvorby (mimo jiné) spočívá v naplnění emocionálních potřeb dané společenské kultury. K výstižnému zhodnocení těchto specifických vlastností pomníkové tvorby v pojmosloví dějin umění nenalzáme adekvátní termíny. Zdeňku Hojdovi při psaní publikace *Pomníky a zápomníky* k překlenutí pojmové nedostatečnosti posloužila charakteristika použitá německým historikem Thomasem Nipperdey: „*Skutečný pomník se od jiných plastik či architektur odlišuje především tím, že je jako pomník veřejností chápán, že jsou s ním spojovány další mimoestetické významy.*“²³⁰ Výše citovaná pasáž (zřejmě) nezáměrně upozorňuje na výlučnost pomníku z umění jako takového. Rovněž „jaksi“ mimochodem upozorňuje na existenci určitých „funkcí“ pomníkové tvorby, které se vymykají chytěnosti uměleckého záměru, při tom všem ale pomíjí, že smysl stavění pomníků nespočívá „mimo ně“, v nějakých druhotně přidružených významových rovinách, ale právě v jejich roli reflexivního zprostředkování těchto významů.

Je zřejmé, že uchopení tématu pomníkové tvorby se tak neobejde bez vysvětlení jejího významu a společenských funkcí. Pro rámcové zasazení následující podkapitoly, *Pomníková tvorba z pohledu kolektivní paměti*, zde byly použity termíny „interní“ a „externí“ funkce umění, vymezené Reinoldem

²²⁹ Viz druhý oddíl diplomové práce: II. Vznik tradice pomníku na příkladu vztahu pomníkové tvorby ke společnosti.

²³⁰ Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 15.

Schmückerem, který si ve svém článku *O funkcích umění* zvolil za cíl právě vyvrácení teze o autonomii umělecké tvorby.²³¹

3. 1. Pomníková tvorba z pohledu kolektivní paměti

Současné badatelské studie humanitního zaměření²³² popisující vztahové vlastnosti společnosti k vlastní minulosti tak stále častěji činí prostřednictvím zkoumání vlastní projekce společnosti do těchto významů. Nejzřetelněji je tento posun patrný v oblasti sociologie, filozofie, etnologie, antropologie, sociální psychologie či obecně historických věd rozlišujících široké spektrum vazeb mezi minulostí a současností. Bohatou teoretickou diskuzi rozvinulo téma „společenské paměti“ zaměřující se na hledání nejen důsledků ale i procesů transferu odkazu minulosti do současnosti. Právě koncepce paměti postrádající obvyklé racionální schéma psaného faktu, přesahuje tradiční rámec historického prizmatu,²³³ a tím podporuje mezioborovou diskuzi. Přesvědčivého pohledu na minulost nelze dosáhnout pouze popisem jejich

²³¹ Schmücker rozlišuje „deskriptivní“ a „normativní“ tezi o autonomii umění. V prvním případě je nefunkčnost umění konstatována, ve druhém vyžadována. Podrobněji se věnuje pouze vyvrácení deskriptivní teze. Dochází k otázce, „*zda-li deskriptivní tezi o autonomii není třeba rozumět tak, že popírá pouze takové funkce umění, které si umění samo nezvolilo.*“ Viz Reinold Schmücker, *O funkcích umění* (překl. Pavel Zahrádka), *Aluze*, 2004, roč. 8, č. 1, s. 123 – 124.

²³² K postavení teorie paměti ve společenských vědách se vyjádřila Blanka Altová. Viz Blanka Altová, *Kostely českých evangelických sborů z hlediska teorie kolektivní paměti*, in: Kristina Kaiserová – Zdeněk R. Nešpor (eds.), *Variety české religiozity*, Ústí nad Labem 2010, s. 311 – 332.

Z pohledu teorie „míst paměti“ Pierra Nory problematiku shrnul také Milan Hlavačka. Viz Milan Hlavačka, *Místa paměti a jejich postavení v historickém a společenském „provozu“*, in: Milan Hlavačka (ed.), *Místa paměti česko-německého soužití*, Cheb 2011, s. 16 – 23.

Dále také viz Jiří Šubrt, *K otázce historického vědomí*, in: Jiří Šubrt (ed.), *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu. Teorie a výzkum*, Kolín 2010, s. 7 – 10.

Z publikační činnosti zahraničních badatelů v českém překladu vyšla kniha *Variety kulturních dějin* od britského historika Petera Burke. Viz Peter Burke, *Variety kulturních dějin* (překl. Jiří Ogrocký), Brno 2006.

Klasickou literaturu potom představují díla Maurice Halbwachse, Jana Assmanna a Pierre Nory, která budou podrobněji zmíněna níže.

Detailní výčet zahraničních publikací zabývajících se studiem paměti jako společenského jevu uvádí Zdeněk Vašíček a Françoise Mayer. Viz Françoise Mayer - Zdeněk Vašíček, *Minulost a současnost, paměť a dějiny*, Brno 2008, s. 156 – 157.

²³³ Paměť není ztotožnitelná s archivními fakty (viz Miloš Havelka, *Ideje, dějiny, společnost. Studie k historické sociologii vědění*, Brno 2010, s. 136), čímž pádem bychom na ni neměli nahlížet jako na objektivní historický zdroj. Viz Peter Burke (pozn. 232), s. 53.

objektivních daností, neboť dle slov Jana Assmanna: „*minulost nevzniká přirozeným růstem, je to kulturní výtvor.*“²³⁴

3. 1. 1. Interní funkce, funkce vytváření a uchování tradice²³⁵

Paměť²³⁶ jako nositelem společenských významů se již v první polovině 20. století zabýval francouzský sociolog a antropolog Maurice Halbwachs, který zavádí pojem *kolektivní paměť*²³⁷ v protikladu k *paměti individuální*.²³⁸ Kolektivní paměť sociálních skupin se dle Halbwachse zachovává a šíří jejich vzájemnou komunikací.²³⁹ Sdílení daných, „lidsky“ exponovaných momentů, motivuje společenské vyrovnávání s vlastní minulostí, které probíhá v čase (je integrováno)²⁴⁰ formativním procesem retrospektivního zhodnocení, nazírajícího minulost v kontextu současné sociální strategie. Charakter uskutečněného vzpomínání je zároveň utvářen procesem výběru podstatných událostí (např: společensko-politických), v jehož rámci dochází

²³⁴ Jan Assmann, (pozn. 211), s. 206.

Takzvaná „historie historie“ kdy předmětem výzkumu není daný historický fakt, ale například způsob jakým kolektivní paměť manipuluje historickou skutečností, (viz Jacques Le Goff, *Paměť a dějiny* (překl. Irena Kozelská), Praha 2007, s. 109.) reflektuje zásadní proměnu metodologických východisek humanitních disciplín.

²³⁵ Interní funkce umění dle Reinolda Schmückera jsou: funkce vytváření tradice, inovační funkce, reflexivní funkce, funkce uchování tradice. Viz Reinold Schmücker (pozn. 231), s. 131. Tyto funkce jsou dle názoru autorky diplomové práce na bázi teorie uchopitelné „prostředkem“ kolektivní paměti.

²³⁶ Maurice Halbwachs, *Kolektivní paměť* (Yasar Abu Gnosh – Marie Černá et. al.), Praha 2009.

Na současnou terminologickou nejednotnost až zmatečnost v užívání pojmů: „kolektivní paměť“, „kultura paměti“, „komunikativní paměť“, případně „místo paměti“ upozorňuje Milan Hlavačka. Viz Milan Hlavačka (pozn. 232), s. 19.

Obdobně také Radmila Švaříčková – Slabáková uvádí, že za určitých okolností se z pojmů *kolektivní paměť, kulturní paměť, historická paměť, [...], veřejná paměť, sociální paměť, zvyk, dědictví, mýtus, tradice, kořeny*, mohou stát synonymy. Viz Radmila Švaříčková – Slabáková, O paměti, historii, vědomí a nevědomí. *Současná bádání v paměťových studiích, Dějiny, teorie, kritika*, 2007, roč. 3, č. 2, s. 233.

²³⁷ Prvotní nástroje „kolektivní paměti“ představuje „orální tradice“ (například lidová slovesnost). Viz Jacques Le Goff (pozn. 234), s. 109.

Další výčet badatelů zabývajících se kolektivní pamětí podává Milan Hlavačka: sociologové Émile Durkheim, Niklas Luhmann či Talcott Parsons, filozofové Henri Bergson, Paul Ricoeur, historici Etienne François, Hagen Schulze. Viz Milan Hlavačka (pozn. 232), s. 16.

²³⁸ Peter Burke upozornil na vyjádření Marca Blocha, který vnímá jako slabinu Halbwachsovy teorie „prvoplánové“ vypůjčení si termínu „paměť“ z oblasti individuální psychologie, k němuž Halbwachs „pouze“ dodal slovo „kolektivní.“ Viz Peter Burke (pozn. 232), s. 51.

²³⁹ Maurice Halbwachs (pozn. 236), s. 50.

²⁴⁰ Milan Hlavačka (pozn. 232), s. 17.

k určitému, často účelovému faktografickému zkrácení.²⁴¹ Selektivita paměti na druhou stranu umožňuje smysluplné uspořádání přítomnosti pomocí představ, symbolů a pojmů.²⁴² Evokace vzpomínek tak úzce determinuje společenské bytí, které si jejím prostřednictvím organizuje vlastní tradice.²⁴³

Vypořádání se s faktorem paměti jako přenosu odkazu minulé skutečnosti do obecného kulturního vlastnictví spočívá v kolektivní reprezentaci kulturního bytí,²⁴⁴ někdy dle Jana Assmanna nazývaného „kultura vzpomínání.“²⁴⁵ Obecný pojem „kultura vzpomínání“ sebereflektuje určitou společnost, pokládá otázku: „co nesmíme zapomenout,“ naopak „umění paměti“ (ars memoriae, ars memorativa) dle Assmanna náleží pouze osobní „dovednosti“ utváření paměťových stop.²⁴⁶ Otázku vlastenecké identity určitého národa, zmíněné v první kapitole diplomové práce,²⁴⁷ obohacuje zejména Halbwachsovův koncept, kdy existenci společenské ideje²⁴⁸ podmiňuje zároveň určitá forma vzpomínky na ni. Pro uchování hodnotového smyslu představy ji tedy nestačí pouze otevřeně argumentovat, ale vzhledem

²⁴¹ Peter Burke (pozn. 232), s. 50.

²⁴² Françoise Mayer - Zdeněk Vašíček (pozn. 232), s. 159.

²⁴³ Přerod „konkrétního“ v „obecné“ provází vznik jakési závazné konvence, neboli „tradice“, která v sobě zároveň uchovává předchozí příčinná vztahová hlediska. Assmann rozlišuje „historická fakta,“ na která nikdo nevzpomíná ve smyslu vztahové identity a „identitně konkrétní společenskou paměť,“ jejímž nositelem je určitá společenská skupina. „*Obecně vzato dějiny začínají až tam, kde přestává tradice a rozpadá se společenská paměť.*“ Viz Jan Assmann (pozn. 211), s. 43.

Naopak Peter Burke Halbwachsovu koncepci historie vnímané jako produkt objektivizace minulosti relativizuje, když tvrdí, že psaná historie naopak podléhá chtění různě strukturovaných společenských skupin, kde požadavky objektivit jsou až druhotné. Viz Peter Burke (pozn. 232), s. 52.

Například různé přechodné vlny zájmu o stavění pomníků určitým osobnostem podmiňuje nejen dobová ideologie nebo aktuální móda, ale i okamžik zlomu, kdy se jejich společenské působení stává tradicí čili folklórem dané oblasti. Konkrétně například pomníky nově stavěné, navracené, opětovně odlévané podle dobových forem, Tomáši Garrigue Masarykovi, jako pokus o navázání na demokratické tradice první republiky. K pomníkům Tomáše Garrigue Masaryka také literatura: viz Pavel Koukal, *Budu se na vás dívat. Osudy pomníků T. G. Masaryka na severu Čech*, Duchcov 2000.

²⁴⁴ Pojem „kolektivní reprezentace kultury“ užívá Peter Burke. Viz Peter Burke (pozn. 232), s. 52 – 53.

²⁴⁵ Pojem „kultura vzpomínání“ užívá Jan Assmann. Viz Jan Assmann (pozn. 211), s. 31.

²⁴⁶ Ibidem, s. 31.

Paměť sehrála důležitou roli i v surrealistickém umění. Například jak uvedl Jacques Le Goff, v Manifestu surrealismu je přikládán význam teorii vychovatelné paměti, která podněcuje novou podobu umění paměti (Artes Memoriae). Viz Jacques Le Goff (pozn. 234), s. 107.

²⁴⁷ Viz první kapitola druhého oddílu diplomové práce: 1. Heroické pomníky, s. 15 – 50.

k jejímu významu také vhodným způsobem zprostředkovat pro další generace.

Nástroje pro vyjádření vztahu lidského společenství k situacím minulosti poskytují možnosti interpretativního uchopení; ²⁴⁹ uskutečnitelné například různými formami vizuálního²⁵⁰ zobrazení, v našem případě pomníkového. Paměť tak získává v kolektivním působení určitý hmatatelný tvar.²⁵¹ Ať už je předmětem onoho „vypořádání“ konkrétní osoba, či událost, možnosti interpretace vždy budou záviset na její souvztažnosti k historickému kontextu, který je podstatný nikoli pro rozlišení časové posloupnosti, ale pro určení jejího místa v rámci společenského vzpomínání.

Přímo „na míru“ pro pomníkovou tvorbu „uzpůsobil“ *teorii paměti* francouzský historik Pierre Nora. Utváření paměťového zázemí obvykle provází zhmataelnění emocionální podstaty přenosem do obrazotvornosti,²⁵² kdy dle Nory vzniká takzvané „umění paměti“ (odlišné od Assmannova termínu). V okamžiku zániku existence přirozeného prostředí paměti, tzv. „společenství paměti,“ například v situaci, kdy již nežijí lidé bezprostředně spjatí se vzpomínanou minulostí, je dosud pouze myšlenková skutečnost nahrazena takzvanými „místy paměti.“²⁵³ Tato místa nejsou obdobou oficiálně psaného dějepisu, ale v symbolické rovině reprodukují situace minulosti.²⁵⁴

Veřejné existenci pomníků bývá často přisuzována funkce podněcování společensky významných nálad, například hrdosti, sounáležitosti nebo víry

²⁴⁸ Vzpomínkově lze uchopit nejen událost, ale i duchovní formy a hodnoty přítomné ve společenském prostoru.

²⁴⁹ *Má-li se ta či ona pravda usadit ve vzpomínce skupiny, musí se zpodobnit v konkrétní formě události, osoby či místa.* Viz Jan Assmann (pozn. 211), s. 38.

²⁵⁰ Prostředkem „kolektivní paměti“ mohou být i audiovizuální formy uměleckého projevu, například divadlo, hudba, film, ad.

²⁵¹ Jan Assmann (pozn. 211), s. 37.

²⁵² Pojem „obrazotvornost“ z Norovy teorie „vypichuje“ Peter Burke. Viz Peter Burke (pozn. 232), s. 54.

²⁵³ *„Studium míst paměti se tak ocitá v průsečíku dvou hnutí, která ve Francii a dnes vymezují jeho roli a dávají mu smysl: na jedné straně hnutí čistě historiografického momentu, v němž se historie obrací ke své sebereflexi; na druhé straně hnutí ve vlastním smyslu historického, konce určité tradice paměti.“* Viz Pierre Nora, Mezi pamětí a historií. Problematika míst (překl. Karel Thein), in: Alban Bensa - Françoise Mayer (eds.), *Antologie francouzských společenských věd. Politika paměti. No. 13*, Praha Cahiers du CeFReS 1998, s. 13.

²⁵⁴ Milan Hlavačka (pozn. 232), s. 17.

ve šťastnou budoucnost. Tyto emoce obvykle vrcholí u příležitosti veřejných setkání konaných u pomníku. Například prostor okolo *Pomníku sv. Václava* na Václavském náměstí v Praze se může stát dějištěm oslav vzniku samostatného Československa, připomínat výročí 17. listopadu, nebo sloužit jako shromaždiště odpůrců potratů, apod.

Samo „hlavní téma“²⁵⁵ pomníkové realizace bytostně zosobňuje současnou a přítomnou pravdu,²⁵⁶ jejím smyslem je ale zároveň hájit tuto hodnotu co nejdále do budoucna, nejlépe ji uchovat navždy. Symbolická manifestace pomníkové realizace tak konvenuje s vlastnostmi kolektivní paměti, v jejímž rejstříku minulost neexistuje bez budoucnosti a naopak.²⁵⁷ Úloha pomníkové paměti při formování „sebevědomí“ národa²⁵⁸ tím pádem otevírá zájem o výlučné osobnosti nebo hraniční okamžiky minulosti.

Pomníková zobrazení tedy zakládají monotematickou diskuzi, nikoli však o dějinném okamžiku jimi připomínaném, ale o společenské platnosti prezentovaných hodnotových stanovisek s tímto okamžikem souvisejících. Nedílnou součástí existence pomníku jako uzavřeného mikrosvěta je působení na diváka odehrávající se v čase a prostoru. Hayely Isaacs upozorňuje na vlastnost pomníků podněcovat osobní zanícení: *„The memorial is a place that is filled and charged with memory, a place that challenges its visitors to revisit an event which perhaps scarred and touched them and find new meaning and perhaps peace.“*²⁵⁹ Jak připomněl Jan

²⁵⁵ Pojmem „hlavní téma“ je myšlen předmět zobrazení pomníkové realizace.

²⁵⁶ „Z tohoto hlediska nejsou obsahy paměti záležitostí minulosti, ale především přítomnosti, dokonce její permanentní povahy, a tento prezentismus paměti – jako většina prezentismů – je spíše než historiografii přístupný sociologii vědění a kritice ideologií.“ Viz Miloš Havelka (pozn. 233), s. 140 – 141.

²⁵⁷ Nerozlučitelnost minulosti a současnosti dokládá i tvrzení, že: „paměť [...] je přítomná minulost.“ Nebo vyjádření, že: „historie se váže k tomu, co je v minulosti podstatné pro naši přítomnost.“ Viz Françoise Mayer - Zdeněk Vašíček (pozn. 232), s. 153, 156.

²⁵⁸ Obvykle bývá konstatována úzká provázanost kolektivní paměti s národem nebo národností. Například nacionalistické smýšlení druhé poloviny 19. století ve snaze stvrdit vlastní identitu hledalo hodnotové vzory v minulých epochách. „Historicismus dosahuje vysokého stupně všeobecnosti [...], což znamená přijetí kulturních motivů, stylů a způsobu uvažování vyvozených z minulosti...“ Viz John Wyon Burrow (pozn. 52), s. 257. Logicky tedy i pomníková tvorba druhé poloviny 19. století uskutečňovala svou prostorovou působnost nejčastěji ve stylové poloze historismu.

²⁵⁹ Hayely Isaacs, The role of the contemporary memorial, *Architecture.uwaterloo.ca*, http://www.architecture.uwaterloo.ca/faculty_projects/terri/images/competitions/Hayley.pdf, vyhledáno 26. 7. 2012.

Assman, vzpomínkou se z dějin stává mýtus, který má v duchovní rovině prožitku velmi blízko k náboženskému zanícení.²⁶⁰

Předmětem pomníkové realizace obvykle mohlo být jen to, co nepřekračovalo hranice aktuálně platného řádu. Rozsah působení společenské či kolektivní paměti kromě vnější normy určuje i její nepřenosnost do jiných kontextů a na jiná společenství. Kolektivní paměť je tedy úzce spjata se svými nositeli.²⁶¹ Můžeme tedy říci, že pomníky prostřednictvím aktualizace kolektivní paměti participují na potvrzení stability aktuálně platného politického řádu a poukazují na společenské priority,²⁶² čímž zároveň přispívají k tvorbě horizontu a smyslu doby.²⁶³

Relativizace pomníkového kultu obvykle nastává v takzvané době rozpadu institucí a idejí,²⁶⁴ kdy kořeny společnosti ve všech oblastech prochází transformací. Na některé pomníky musí být v rámci tzv. „sociální amnézie,“ dle Burkeho oficiální cenzury nevhodné paměti²⁶⁵, zapomenuto, jiné slouží jako jeden z možných prostředků smířčího vyrovnání se s minulostí a jejími důsledky. „Zapomínání“ v mezních epochách obvykle neprobíhá přirozeným procesem, ale naopak podléhá účelové manipulaci.²⁶⁶ Bourání a ničení „nevhodných“ pomníků odpovídá potřebě „restaurativní nostalgii“,²⁶⁷ v jejímž rámci jsou staré pomníky opětovně nahrazovány novými, stvrzující aktuální společenské klima.²⁶⁸

²⁶⁰ Jan Assmann (pozn. 211), s. 50.

²⁶¹ Blanka Altová, (pozn. 232), s. 312.

²⁶² Oblasti působení kolektivní paměti definované Milanem Hlavačkou zde autorka uvádí do přímého kontextu s pomníkovou tvorbou. Viz Milan Hlavačka (pozn. 232), s. 18.

²⁶³ Assmannova charakteristika je zde aplikována přímo pro pomníkovou tvorbu, Viz Jan Assmann (pozn. 211), s. 32.

²⁶⁴ Václav Tomek (pozn. 205), s. 23.

²⁶⁵ Peter Burke (pozn. 232), s. 63 - 64.

²⁶⁶ Miroslav Hroch, Historické vědomí a potíže s jeho výzkumem dříve i nyní, in: Jiří Šubr (ed.), *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu*, Kolín 2010, s. 32

²⁶⁷ V protikladu k *reflexivní nostalgii*. Viz Michal Kopeček, Hledání „paměti národa.“ Politika dějin, nostalgii a české dějepisectví komunismu, *Dějiny, teorie, kritika*, 2007, roč. 3, č. 1, s. 20.

²⁶⁸ Na obhajobu někdy až příliš dogmaticky prezentovaných názorových stanovisek je třeba poznamenat, že není snadné najít nepateticky přesvědčivou formu pro vyjádření imaginárního pocitu, myšlenky, postoje, stejně tak jako širšího společenského zájmu.

3. 1. 2. Externí funkce, emotivní a komunikační funkce²⁶⁹

Vlastnosti a konkrétní formy kolektivní paměti úzce souvisejí s prostorem, vytvářejí podobu vztahu k tomuto prostoru, respektive místu.²⁷⁰ Vědomí o imaginárním obsahu paměti tedy lze zcela přesně demonstrovat v konkrétním prostředí. Jak ukazují některé sociologické výzkumy, strukturaci prostoru, například městské ulice, přímo ovlivňuje společenské nastavení; vizuální podoba tohoto prostředí je tak jeho aktuálním odrazem.²⁷¹ V těchto souvislostech je vhodné uvažovat o prostoru jako o urbanitě, jejíž vzhled formuje zakoušená zkušenost v těchto prostorech.²⁷²

Velmi podstatnou roli v pomníkové tvorbě sehrála proměna vizuálního charakteru měst v druhé polovině 19. století.²⁷³ Odlišné urbanistické členění

²⁶⁹ Externí funkce umění (výběr z tabulky R. Schmücker): „komunikativní funkce“ (expresivní funkce, apelativní funkce, konstatující funkce), „dispoziční funkce“ (emotivní funkce, motivační funkce, distancující funkce, terapeutická funkce, zábavná funkce), „sociální funkce“ (funkce utváření identity, distinktivní funkce, funkce indikující status, kulturní funkce, eticko-explorační funkce, ad.), „kognitivní funkce“, „mimeticko-paměťová funkce“, „dekorativní funkce.“ Viz Reinold Schmücker (pozn. 231), s. 131.

²⁷⁰ Michaela Ferencová - Jana Nosková, K otázce studia tématu paměti a města, in: Michaela Ferencová - Jana Nosková (eds.), *Paměť města. Obraz města, veřejné komemorace a historické zlomy v 19. - 21. století*, Brno 2009, s. 13.

Další literaturu zaměřenou na projevy paměti ve specifických oblastech uvádí Zdeněk Beneš. Například: viz Eduard Maur, *Paměť hor. Šumava, Říp, Blaník, Hostýn, Radhošť*, Praha 2006. – Daniela Hodrová et. al., *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997. - nebo nepublikovaná studie Zdeňka Beneše - *Paměť vody*. Viz Zdeněk Beneš, Mezi dějinami, dějepiscem a pamětí, in: Jiří Šubr (ed.), *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu. Teorie a výzkum*, Kolín 2010, s. 17.

V českém překladu také nedávno vyšla publikace Krajina a paměť. Viz Simon Schama, *Krajina a paměť* (překl. Petr Pálenský), Praha 2007.

„Neopomenutelný význam pro přenos a uchování paměti nemá jen sám předmět zobrazení, ale zejména prostor, místo, kde se jeho působnost realizuje.“ Viz Peter Burke (pozn. 232) s. 55.

²⁷¹ Na závěry sociologickým výzkumů zkoumající pozici člověka v městském prostředí upozornila Lenka Řezníková. Například podle sociologa Simmela společnost strukturuje prostor a nikoli prostor zpětně společnost, podobně také „koncept prostoru jako produktu sociální praxe“ Henriho Lefebra. Viz Lenka Řezníková, *Metafory města. Imaginace národnostní heterogenity v diskurzu středoevropského města na přelomu 19. a 20. století*, in: Jan Malura – Martin Tomášek (eds.), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, s. 91.

²⁷² „Urbanita, je však mnohem více než pouhým znázorněním městského prostoru podobnému mapě. Projevuje se rozmanitými způsoby ve vnímání, hodnocení, jednání a sociální organizaci, je tedy v úzkém vztahu k městu, ale neomezuje se na ně.“ Viz Michaela Ferencová - Jana Nosková (pozn. 270), s. 13.

²⁷³ Nové životní „nároky“ člověka 19. století v oblastech politiky, ekonomiky, sociální sféry a kultury ovlivnily nejen vzhledový charakter měst, ale zejména jejich utilitární potřeby (Viz Miloš Řezník, (pozn. 57), s. 23.) zvyšujících se požadavků na komfort hygienického ale především kulturně-politického zázemí. V důsledku asanace urbanistických celků se postupně měnil charakter i způsob života jejich obyvatel. „Od devadesátých let 19. století dochází, jak známo k rozsáhlejší vnitřní přestavbě měst, k faktické a postupně i formální

interiérů (velko)měst jako důsledku asanace (např: vznik bulvárů a monumentálních veřejných budov), ovlivnila nová společenská realita zakoušející otevřená setkávání různorodých kultur.²⁷⁴ Nenadálá „přístupnost“ veřejného prostoru²⁷⁵ motivovala společenskou aktivitu v reflexi a konfrontaci odlišných stanovisek. Funkci veřejného prostoru v druhé polovině 19. století určují takzvané „křižovatky“,²⁷⁶ umožňující setkávání či střetávání lidí z odlišných společenských vrstev a příslušníků různorodých kultur. „Křižovatky“ zde, jak poznamenala Lenka Řezníková, již neplní pouze funkci završení obchodních stezek, ale jejich význam určuje skutečnost společensko-kulturního obohacení. Frekventovaným „pojmem“ se stalo pomníkové úsilí společenských skupin,²⁷⁷ využívající městské prostředí jako platformu pro prezentaci vlastních postojů.²⁷⁸ Začlenění pomníku do městské struktury²⁷⁹ také pochopitelně podmiňovaly výše zmíněné modernizační a asanační snahy, v jejichž důsledku vznikaly nové možnosti zapojení soch do podoby městského celku.

Zabydlení městských prostorů sochami a pomníkovými realizacemi, pokud tak bylo činěno s ohledem na „lidské měřítko,“ přispívalo k zútulnění utilitárně chladného prostředí a vytvoření pocitu pohodlí. Souměřitelnost člověka s jeho životním prostředím jako skutečným pochopením jeho „genia loci,“²⁸⁰ tak naplňuje lidská očekávání emocionálního „přilnutí“ či zaujetí tímto

integraci měst s okrajovými částmi nebo předměstími.“ Viz Otto Urban, K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století, (pozn. 68), s. 41.

²⁷⁴ „Potkávání“ odlišných kultur jistě v mnohém ovlivnila vzrůstající občanská mobilita (stavby železnic, silnic, lodní doprava) a komunikační mobilita (telegrafní síť, rozšiřování poštovní sítě, periodický tisk). K situaci komunikační sítě 19. století v českém prostředí se vyjádřil Milan Hlavačka. Viz Milan Hlavačka, Zrod moderní dopravní a komunikační sítě v českých zemích, in: Kateřina Bláhová (ed.), *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*, Praha 2002, s. 24 – 31.

²⁷⁵ Viz pozn. 70.

²⁷⁶ Lenka Řezníková (pozn. 271), s. 95.

²⁷⁷ Také jistě podnícené i nově nabytým právem občanů Rakouska-Uherska v 60. letech 19. století svobodně se sdružovat do různých zájmových spolků. Viz Rostislav Švácha (ed.), *Naprej! Česká sportovní architektura 1567 – 2012*, Praha 2012, s. 7 – 8.

²⁷⁸ Veřejnému prostoru v kontextu národnostní či nacionalistické společenské praxe jsou v diplomové práci věnovány strany 14 – 16 první kapitoly: 1. 1. Postavení pomníkové tvorby ve „veřejném prostoru“ společnosti druhé poloviny 19. století.

²⁷⁹ Například Zdeněk Hojda uvažuje o pomníku jako o *městotvorném* aspektu vytvářejícím významové těžiště a pointu nových bulvárů. Viz Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný (pozn. 29), s. 16.

²⁸⁰ Genius loci jako duch místa. „Genius tak označuje, co věc je nebo čím chce být [...]“ Viz Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Krajina, místo, architektura* (překl Petr Halík – Petr Kratochvíl), Praha 2010, s. 18.

prostorem.²⁸¹ V okamžiku vytvoření osobního vztahu člověka k danému místu, například postavením pomníku, místo získává jakousi obraznou reflexi. Takováto organizace městského prostředí, potažmo života, nevychází z pragmatických potřeb jeho obyvatel, ale je zrcadlem zážitků, který můžeme nazvat „metaforou paměti.“ Dle Michaely Ferencové „(se) metafora paměti objevuje v okamžiku, kdy už nejde o bezproblémovou organizaci městského života, ale do analýzy jsou včleněny zkušenosti obyvatel města.“²⁸²

Otázkou zůstává, zda se pomníky na veřejných prostranstvích skutečně profilyvaly jako přirozená součást nebo dokonce nezbytnost nové městské reality. Bouřlivé diskuze provázející vznik nových pomníků dokazují, že sladit zájmy autora s objednavatelem – investorem, a v konečném důsledku také se širokým polem názorově diferencovaného veřejného mínění, ne vždy skončilo kompromisní shodou všech účastníků. Demonstrace vlastních zájmů či všeobecných ideologií prostřednictvím pomníkových realizací spěje k tzv. „teritorializaci“ prostoru, která také podstatným způsobem ovlivňuje organizaci celé společnosti.²⁸³

Pomníková vzpomínka na minulé kategorizuje prožitky dějinného vlastnictví dané společnosti, v souladu s takzvaným „historickým vědomím“²⁸⁴ navozuje pocit, že dějiny mají smysl. Například v kontextu myšlení 19. století pomník obvykle zobrazoval génia či héra, který určoval identitu národa čili splňoval úlohu „konstrukce národních dějin.“²⁸⁵ Obdobnou sociálně-komunikační funkci ve druhé polovině 20. a v prvních dekádách 21. století zastávají například konceptuální umělecké projevy. K utváření „genia

²⁸¹ Ibidem, s. 15 – 17.

²⁸² Michaela Ferencová a Jana Nosková ve svém článku „K otázce studia tématu paměti a města vychází ze závěrů Dieteke van der Ree. Současně přiznává, že metaforu paměti se do života nikdy příliš uvést nepodařilo. Viz Michaela Ferencová - Jana Nosková (pozn. 270), s. 11.

Ferencová dále upozornila na koncept *kollektivní obrazové paměti* Aby Warburga, který se ve svém díle *Mnemosyne* (1924 – 1929) „zabýval se otázkou působení kulturních objektivizací, které je schopno evokovat vzpomínky a vytvářet kontinuitu kultury“ Viz Michaela Ferencová - Jana Nosková (pozn. 270), s. 11.

²⁸³ K otázce „teritorializace“ v městském prostoru se vyjádřila Lenka Řezníková. Viz Lenka Řezníková (pozn. 271), s. 90.

²⁸⁴ Vztah současné kultury k „historickému vědomí“ definuje Jiří Šubrt: „Současná kultura se orientuje na přítomnost, vůči spění k lepší budoucnosti panuje po zkušenostech 20. století určitá skepse.“ Viz Jiří Šubrt (pozn. 232), s. 7.

Viz také zrod „historického vědomí.“ Viz Hans-Georg Gadamer (pozn. 79).

²⁸⁵ Definovat historické vědomí jako konstrukci národních dějin se pokusil Miroslav Hroch. Viz Miroslav Hroch, *Historické vědomí a potíže s jeho výzkumem dříve i nyní* (pozn. 266).

loci,“ ale i zkoumání jeho komunikační funkce prostřednictvím sociální aktivizace přispívají například i veřejné intervence manželů vystupujících pod uměleckým pseudonymem *Christo*. „Z pohledu umělců je jejich trvalým výsledkem posílení smyslu pro společenství, protože k tomu, aby se koncept tohoto druhu realizoval, je třeba účasti velkého množství lidí. Kromě toho je jejich výsledkem i přetrvávající odezva konkrétního uměleckého díla v kolektivní paměti, odezva dokončeného, třebaže pomíjivého obrazu.“²⁸⁶ Je tomu tak i v případě tvorby Rachel Whiteread, která pořídila odlitek domu určeného k demolici, její dílo je tak „výsledkem posedlosti minulostí – tentokrát však přímo zaměřené na pojem paměti [...]“.²⁸⁷

Jiří Šubrt v úvodu sborníku *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu* napsal, že současnou kulturu charakterizuje akcentace přítomnosti a zásadní nedůvěra k velkým vyprávěním minulosti.²⁸⁸ V době „konce příběhů“²⁸⁹ a „posthistorie“²⁹⁰ je ikonický obdiv autorit v důsledku nového nastavení společenské reality nahrazován lpěním na „každodennosti.“²⁹¹ Proměna chápání společenského vědomí, které již nespěje k lepší budoucnosti, ale hodnotu okamžiku určuje aktuální prožitek, zrcadlí nedůvěru veřejnosti ke stávajícím i novým pomníkovým konceptům.²⁹² Kladení přílišného důrazu na současnost a neopakovatelnost bohužel usvědčuje autory pomníkových děl z nejistoty a nepřesvědčivosti v předkládaných řešeních zakázek. Zřejmou reflexi adorace každodennosti a zájmu o okrajové či tzv. „malé světy“ nabízejí také některé sociálně konceptuální umělecké projevy „zkoumající“ sdílení motivů neopakovatelných okamžiků. Podle Pierra Nory paměť utváří kolektivní pouto s minulostí a „je život, který vždy nesou skupiny živých, a právě proto je v neustálém vývoji [...], schopna

²⁸⁶ Edward Lucie Smith, *Art today. Současné světové umění* (překl. Jana Solperová – Zbyněk Heřmánek, Praha 1996, s. 118 – 119.

²⁸⁷ K zabalení Reichstagu. Viz ibidem, s. 296 – 297.

²⁸⁸ Jiří Šubrt (pozn. 232), s. 7.

„Posvátné a uctívané náhle ztratilo svou aureolu deklarované / byť i jen trpěné / jediné pravdy, jednotného výkladu, jednotného porozumění, sjednocované paměti. Viz Václav Tomek (pozn. 205), s. 24.

²⁸⁹ Hans Belting, *Konec dějin umění* (překl. Jan Hlavička), Praha 2000.

²⁹⁰ Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburg 1989.

²⁹¹ O výzkumu každodennosti neboli *mentalit* se zmiňuje Zdeněk Beneš. Viz Zdeněk Beneš (pozn. 270), s. 12.

²⁹² Pomníkové realizace definují „historické vědomí“ právě snahou o zprostředkování slavné minulosti budoucím generacím.

*pouhých období skrytosti a náhlých znovuoživení.*²⁹³ Sondu do podob a projevů všední existence a banality mezilidských vztahů mimo kontext běžného prostředí zprostředkovávají například umělecké akce Kateřiny Šedé. Úspěchem skončil v loňském roce oficiálně uskutečněný a podpořený projekt Kateřiny Šedé *Od nevidím do nevidím*²⁹⁴ (*From morning till night*),²⁹⁵ kdy 80 obyvatel vesnice Bedřichovice u Brna a 80 britských umělců na jeden den zabydlelo prostor před londýnskou Tate Modern Gallery. V improvizovaně vytvořených hranicích obce lidé vykonávali prakticky totožné činnosti (např: domácí práce, relaxace, společenská setkání), kterými běžně vyplňují svůj čas strávený doma v moravské obci. Zmíněná akce Kateřiny Šedé však zaběhlé každodenní situace nereprodukuje, ale znovu rekonstruuje v nových prostorových i sociálních souvislostech, čímž sice splňuje zprostředkující úlohu kolektivní paměti podstatných „dějinných“ okamžiků minulosti pro současnost, ale jejich přesunem do nového kontextu již kompetenci kolektivní paměti neodpovídá.

Při přecenění možností úlohy kolektivní paměti lze dospět i k určitému zavádějícímu nepochopení. Prostřednictvím konceptuálních akcí oživujících kolektivní paměť zřejmě nelze zcela bezproblémově zpřítomňovat například tragické události spojené s válečnými konflikty 20. století. Dokladem mnohdy rozporuplných reakcí laické i odborné veřejnosti je například letošní „osídlení“ prostoru zaniklé vesnice Lidice - audiodramatem *Rozeznění – Lidice 2012*,²⁹⁶ provedené u příležitosti sedmdesátiletého výročí od hrůzné události. Idea a záměr tvůrců spočívala ve virtuální rekonstrukci každodennosti vesnického

²⁹³ Pierre Nora, *Mezi paměti a historií. Problematika míst* (pozn. 253), s. 9.

²⁹⁴ Jan Gregor - Luboš Vedral, Kateřina Šedá vytvořila v Londýně moravskou vesnici Bedřichovice, *Aktuálně.cz*, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=712989>, vyhledáno 25. 11. 2012.

²⁹⁵ Fotografická dokumentace akce: viz Neautorizováno, Katerina Seda from morning till night, *London.czechcentres.cz*, <http://london.czechcentres.cz/gallery/seda-tate-modern/>, vyhledáno 25. 11. 2012.

²⁹⁶ Textový podklad pro audiodrama vytvořila scénáristka Tereza Semotamová. Viz Jiří Plocek, *Rozeznění v Lidicích ... ale čeho?*, *Kulturní noviny*, 2012, roč. 3, č. 13, s. 1, 4.

Oficiální stránky projektu *Rozeznění – Lidice 2012* byly v měsíci listopadu v rekonstrukci: viz Šimon Podlipský – Zuzana Vojtová, *Rozezneni.cz*, <http://www.rozezneni.cz/>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Na internetových stránkách *Rozezneni.cz* je uvedeno, že lidické rozeznění získalo 5. 10. 2012 poctu festivalu *...příští vlna/next wave...* v kategorii projekt roku. Další informace na viz Neautorizováno, *Pocty festivalu ...příští vlna/next wave...*, *Nextwave.cz*, <http://www.nextwave.cz/index.php/pocty-festivalu-pristi-vlna-next-wave-ceny/81-pocty-festivalu-pristi-vlna-next-wave>, vyhledáno 25. 11. 2012.

života ještě před tragickými událostmi, prostřednictvím pouštění audionahrávek. Textové znění nahrávek sice rámcově vycházelo z vyprávění pamětníků, ale z pochopitelných důvodů zde nemohlo být počítáno s obsahově věcnou autenticitou. Pouštění fabulovaných zvukových záznamů poté odmítli lidičtí pamětníci s tím, že organizátoři a autoři akce zlehčují a zneuctňují význam pietního místa. Jiří Plocek, který celou akci zhodnotil, pořadatelům, kromě necitlivosti k pietnímu místu, také vytknul špatnou koordinaci celé akce a neschopnost řešit komunikační problémy mezi organizátory, sponzory, lidickými občany a Sudetoněmeckou kancelář.

Projekt *Rozeznění – Lidice 2012* ale především otevřel otázku, jakým způsobem umělecky nakládat, a zda vůbec, s hrůznými událostmi minulosti. Jiří Plocek ve svém komentáři k akci píše: *Zvláštní situace ovšem nastává, jestliže se umělecké dílo dostává do kontextu, v němž hrají roli jiné závažné aspekty. Například pieta. [...] Na pietním místě, na pohřebišti, prostě nelze jednoduše uskutečnit absolutně svobodné dílo, jak je chápe dnešní umělecký individualismus.*²⁹⁷ Pokus o oživení kolektivní paměti v podobě audiovizuálně-performativní interpretace vyvolalo negativní odezvu u osobně, citově či jinak s danou událostí spjatých lidí. Obtížnost definování otřesného zážitku z minulosti na příkladu lidického projektu souzní s tezí o nepřenositelnosti kolektivní paměti do nového kontextu. Přestože autoři konceptu vycházeli z reálné skutečnosti života před tragédií, podcenili zřejmě, že místo lidického neštěstí se samo o sobě stalo tradičním symbolem počínaje okamžikem, kdy tragicky skončila jeho fyzická existence. Bohužel průběh kolektivního vzpomínání (paměti) již z podstaty svého společensky jednostranného nastavení neunesl nové reinterpetace, neboli takovéto pokusy bohužel vždy nepřijme část veřejnosti, která je bude přinejlepším chápat jako přehlížení podstaty paměťového místa. Pokud nepovažujeme umělecké dílo za společensky-komunikační znak,²⁹⁸ nemohou konceptuální a jiné intelektuálně zaměřené umělecké projevy značit „vidění“ kultury společnosti, a tudíž ani „kolektivní paměti.“

²⁹⁷ Šimon Podlipský – Zuzana Vojtová (pozn. 296).

²⁹⁸ Jaroslav Vančát si všímá komunikační a znakové role obrazového vyjádření. Viz Jaroslav Vančát, Komunikační a gnoseologické aspekty uměleckého výtvarného projevu, in: Jitka Vitásková et. al., *Umění v dialogu s veřejností*, Brno 2000, s. 49 – 56.

„Kolektivní paměť“ či „kultura vzpomínání“ především evokuje vzpomínkovou hodnotu prožitku. V případě výtvarného umění - pomníkové tvorby - uchování vzpomínky na minulou situaci spočívá ve výrazových a komunikačních možnostech intervence do veřejného prostředí. Minulost v lidském myšlení zřejmě nejsnadněji přechází do lidské paměti prostřednictvím citového zasažení. Jedinečnost pomníkového „genia loci“ v pozorovatelných rozněcuje emoce, tím pádem lépe fixuje přidružená stanoviska „kolektivní paměti“ určitého prostředí. Vzniká tak jakýsi „působivý prostor,“ který můžeme označit termínem Pierra Nory jako „místo paměti.“ Místa paměti tak ve shodě se Schmückerovou teorií plní „funkce vytváření“ a „uchování tradice“ či „funkci utváření identity“ formující se především v sociálně komunikační podobě pomníkové vizuality.

III. POMNÍKY 1989 - 2012 V SOUČASNÉ VIZUÁLNÍ KULTUŘE NA ÚZEMÍ ČESKÉ REPUBLIKY

1. POMNÍKOVÁ TVORBA JAKO ART IN „PUBLIC PLACE“

V rozmezí let 1989 – 2012 vzniklo početně bohaté i formálně velmi rozmanité množství trvalých prostorových instalací pomníkového typu, ovšem jen hrstku lze považovat za skutečně zdařilou. Vzhledem k obvyklé finanční náročnosti realizace pomníkového díla ve veřejném prostoru nejčastější objednavatele a iniciátory stále představuje městská samospráva nebo sdružení vzniklé za účelem postavení pomníku (soukromá sféra až na velké nadnárodní společnosti, které kupují díla pro svou vlastní reprezentaci, „zatím“ zůstává poněkud stranou). Pomníkové zadání tak obvykle formuluje městská samospráva, která dopředu stanovuje konkrétní zadání s jasně definovatelným společensko-kulturním kontextem. Zadavatelé veřejné zakázky obvykle všeobecně přihlíží ke skutečnosti, že zaplnění veřejného prostoru pomníkovou realizací, utváří určitou formu sdělení, která může, ale také nemusí být recipována bezprostředním okolím. Proto se například hodnotící komise většinou zdráhají vyslovit souhlas s realizací, která se podstatným způsobem vymyká z běžného úzu současného umění ve veřejném prostoru (např: nerealizovaný projekt: Petr Janda, *Památník Jana Palacha*, 1999²⁹⁹ [1]). Ochota riskovat a uvádět do veřejného prostoru netradiční nebo nekonvenční (nonkonformní) díla klesá právě v důsledku nepřímého tlaku veřejnosti, ale ani zvolení opačného postupu, vsazení na již zavedeného sochaře automaticky neznamena úspěšnost celého projektu (např: Stanislav Hanzík, *Pomník starosty Františka Ulricha*, 2010³⁰⁰). Výsledek veřejné soutěže navíc není pro pořadající strany nijak závazný, jak se ukázalo například v Praze a Hradci Králové (*Pomník starosty Františka*

²⁹⁹ *Památník Jana Palacha*, nerealizovaný návrh, 1999, Petr Janda. Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 29. 3. 2013.

Památník Jana Palacha si Petr Janda představoval jako v zemi zabudované těleso sálající teplo. Postupným ohříváním vzduchu by tak nad objektem vznikala jakási nehmotná socha. Viz Petr Janda v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 11. 1. 2013.

³⁰⁰ *Pomník starosty Františka Ulricha* viz kapitola diplomové práce 2. 15.

Ulricha, 2002, nerealizováno,³⁰¹ David Černý, *Pomník druhému odboji*, 2004, nerealizováno³⁰² [2]), kde vítězné projekty nikdy nevznikly. K úspěšnému dokončení díla je potřeba překlenout mnohdy komplikovaný „procesu zrodu“, který zejména ze strany autorů vyžaduje značnou trpělivost s délkou administrativního fixování veřejné realizace a zajištění finančních prostředků (např: představitelé Prahy 3 tak dlouho otáleli s uzavřením smlouvy, až Karel Nepraš zemřel nad rozpracovaným modelem 1 : 1 k pomníku: Karel Nepraš, *Pomník Jaroslava Haška*, 2005³⁰³). Další problematický aspekt současného pomníkového stavění zosobňuje i volba vhodného místa³⁰⁴ pro osazení díla. Častý prohřešek nerespektování prostorových a kontextuálních vlastností dané oblasti (např: poněkud „megalomanský plán“ na ucpání brněnského Moravského náměstí sochami), způsobuje i kladení přehnaného důrazu na významovou hodnotu děl a dobře míněný apel na mikrodějiny jako zájmu o lokální události minulosti.

Dnešní i minulé pomníková tvorba podobně jako rozmanité umělecké projevy tu a tam plnící veřejné prostory měst (art in public place) nachází své opodstatění právě v možnostech dialogu nebo interakce s okolím a veřejností. Termínem umění ve veřejném prostoru lze obvykle souhrnně označit „umělecké vstupování“ do městských „interiérů“ prostřednictvím nejrůznějších prostorových objektů a instalací s myšlenkou humanizace tohoto prostředí.³⁰⁵ Od 60. let 20. století tímto termínem rozumíme také prezentaci umění mimo výstavní síně, galerie, nebo muzea³⁰⁶ (např: u nás tento trend reflektovaly například přehlídky: *Socha a město*, Liberec 1969,³⁰⁷

³⁰¹ Pavel Doskočil – Alexandr Wagner. Soutěžní projekt je publikován: viz Jakub Potůček, *Hradec Králové. Architektura a urbanismus. 1859 – 2009*, Hradec Králové 2009, s. 131.

³⁰² *Pomník druhému odboji*, David Černý, vítězný soutěžní návrh, Praha, nerealizováno. Viz David Černý, Ideová studie pomníku II. odboji, *Davidcerny.cz*, <http://www.davidcerny.cz/PDF/klarovsmall.pdf>, vyhledáno 12. 1. 2013.

³⁰³ *Pomník Jaroslava Haška* viz kapitola diplomové práce 2. 7.

³⁰⁴ Samostanou studií by bylo možné věnovat „neschopnosti radnic“ pečovat o objekty ve veřejných prostorech odpovídajícím způsobem.

³⁰⁵ Ludvík Hlaváček, Veřejné umění, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 7.

³⁰⁶ Karolína Fabelová, Nové obzory, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 76.

Také viz Karel Císař, *Stav věcí. Sochy v ulicích III. Brno art open 2011* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2011, s. 8.

³⁰⁷ Ivona Raimanová, et. al., *Socha a město Liberec 1969*, Liberec 2008.

Symposium prostorových forem, Ostrava, 1967, 1969,³⁰⁸ Olomouc). Na západě získalo „public art,“ oproti původnímu záměru vymanit umění z manipulativních výstavních prostorů téměř institucionalizovaný charakter.³⁰⁹ Pomníky v minulosti (i dnes) současně plnily účel vzájemné společenské interakce³¹⁰ (protože jak uvedl Miloš Vojtěchovský: „*Mluvíme-li o umění ve vztahu k veřejnosti, myslíme tím většinou nějakou konkrétní významotvornou činnost [...]*“)³¹¹ či sloužily jako normativní hodnotová stanoviska.³¹² A pokud budeme hovořit o současné stagnaci pomníkové tvorby, pak to můžeme v určitých ohledech přičítat tzv. „romantizujícímu přístupu“ k tvorbě, kdy od tvůrců veřejnost očekává podávání vymezujících stanovisek vůči univerzu,³¹³ jako základního principu umělecké tvorby.

³⁰⁸ Marie Šťastná (pozn. 37), s. 130 – 134.

³⁰⁹ Kateřina Pavlíčková, O kontextu a významu, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 78.

³¹⁰ Srov. kapitola 1. 1. – 1. 2. ve II. oddíle diplomové práce.

³¹¹ Miloš Vojtěchovský, Intervence nebo indolence?, *Ateliér*, 1998, roč. 10, č. 23, s. 16.

³¹² Srov. kapitola 1. 3., 1. 3. 1. ve II. oddíle diplomové práce.

³¹³ Michal Koleček, Sociální kontext ve výtvarném umění, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 70.

1. 1. „Public“ versus „art“ a typy současných pomníkových témat

Americká historička umění Harriet F. Senie ve své knize *Contemporary public sculpture* z roku 1992 definovala zásadní otázky, které bádání o problematice umění ve veřejném prostoru provázejí doposud s nezměněnou intenzitou. Svou úvahu uvedla zamyšlením nad správnou definicí umění ve veřejném prostoru v demokratické společnosti. Jak může být „něco“ veřejné (public/democratic) a současně uměním (art/elit). „Kdo“ je to vůbec „veřejnost,“ a co dělá „dané“ realizace veřenými, jejich tématická stránka, nebo jejich kontakt s místem osazení? Tyto otázky byly v našem prostředí částečně teoreticky reflektovány ve druhé polovině 90. let 20. století u příležitosti výstavy „Uměleckého dílo ve veřejném prostoru.“ Nad rámec konceptu Senie zde bylo uvažováno o situační estetice,³¹⁴ i o sociologické determinanci obou pojmů (veřejný a soukromý),³¹⁵ kdy rozlučka mezi skutečností „veřejného“ a „soukromého“ neexistuje, protože sám pojem veřejnosti je historicky a socikulturně determinovaný.³¹⁶ Tento sociální konstrukt odloučení veřejného a soukromého „*má vedle vlastnického rozměru [...], také další rozměry, ke kterým patří i rozměr kulturní.*“³¹⁷

Součástí této kulturní mentality se již od druhé poloviny 19. století staly právě pomníkové realizace akcentující aktuální společenskou realitu umělecké tvorby i veřejného mínění. Pomníky nikdy nepřekročily danou diskurzivní modelaci prostoru, míra společenské uspokojivosti těchto řešení souvisela s univerzálností jejich vizuálního pojetí. Například reakce a dialogy „*public art*“ s vnějšími i vnitřními jevy společnosti popisuje John S. Powers jako určité důsledky společensko-politické vůle. „*It can be argued that art in public places is produced more directly as a result of sociopolitical volition than art in private individual places and studios.*“

O pomníkových realizacích tak lze s určitostí tvrdit, že dominantní složkou

³¹⁴ Kateřina Pavlíčková, *O kontextu a významu* (pozn. 309), s. 79.

³¹⁵ „*Nežijeme na projekčním prkně a prostor má mít nejen různá pole, ale i různé dimenze. Polarita veřejný – intimní patří k této strukturaci a v konjunkci s polaritou veřejného a soukromého ukazuje, že veřejné jinak než v polaritách si představit nelze.*“ Viz Jan Cívín (red.), *Ergo. Veřejný prostor*, Ústí nad Labem 2004, nestr.

³¹⁶ Martin Matějů, K pojetí „veřejného“ a „veřejnosti“, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 45.

³¹⁷ Josef Žák, Kulturní zařízení jako veřejné prostředí, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 55.

jejich působnosti je výtvarné vyjádření tématu. Vizuální uchopení mnohdy ustrne na rigidním „kliše řešení,“ zejména tehdy, stupňují-li se neadekvátně k umělecké „tvořivosti“ požadavky objednavatele na ideovost díla. S ohledem na současné pomníkové tendence lze stanovit několik kategorií pomníkových témat typických pro mentalitu českého prostředí.

Stále aktuální připomínky hrůz válečných konfliktů první poloviny 20. století, nalezly po roce 1989 uplatnění v pomníkových tématech druhé světové války a holocaustu (např: *Zmizelý svícen*, 2012³¹⁸), současně nový společenský trend příklonu k západnímu světu se projevil ve vyzdvihování zásluh americké armády. (např: *Díkuvzdání, pomník osvobození Tachova americkou armádou*, 1990,³¹⁹ nebo *Pomník osvobození Plzně americkou armádou*, 1995³²⁰) i snahou o rehabilitaci českých letců za války sloužících v zahraničí a následně perzekuovaných komunistickým režimem 50. let (např: *Nakloněný obelisk*, 2009³²¹). Do této kategorie patří i realizace věnované odbojovým aktivitám skupin i jednotlivců (např: *Kamenné zrcadlo Heydrichiády*, 1999³²²).

Pomníkové vyrovnání se s nedávnou minulostí, zejména v první polovině 90. let 20. století také „přineslo“ poměrně velký počet sochařských děl věnovaných poškozeným a obětem komunistého režimu (např: *Pomník obětem komunistické zvěle*, 1993,³²³ *Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce*,

³¹⁸ *Zmizelý svícen, pomník obětem holocaustu*, Klatovy, 2012, Václav Fiala. Viz Marcel Fišer, *Zmizelý svícen, pomník obětem holocaustu v Klatovech*, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/zmizely-svicen/>, vyhledáno 22. 2. 2013.

³¹⁹ *Díkuvzdání, pomník osvobození Tachova americkou armádou*, Tachov, 1990, Alena Burešová – Milan Vědy Hůrka. Viz Marcel Fišer, Alena Burešová. Milan Vědy Hůrka. *Díkuvzdání. Pomník osvobození Tachova americkou armádou*, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/diku-uvzdani/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

³²⁰ *Pomník osvobození Plzně americkou armádou*, Plzeň, 1995 (kruhové medailony František Bálek). Viz Marcel Fišer, *Díky Ameriko. Pomník osvobození Plzně americkou armádou*, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/dikuvzdani/>, vyhledáno 3. 11. 2012. – Veronika Malíšová (pozn. 1), s. 62 – 65.

³²¹ *Nakloněný obelisk*, Nepomuk, Václav Fiala, 2009. Viz Marcel Fišer – Martin Ortmeier, et. al. (pozn. 38), s. 16 – 17.

³²² *Kamenné zrcadlo Heydrichiády*, Klatovy, Václav Fiala, 1999. Pomník před Singerovou vilou, kde sídlilo gestapo. Viz Veronika Malíšová (pozn. 1), s. 42 – 43. - Marcel Fišer, Václav Fiala. *Kamenné zrcadlo. Pomník obětem heydrichiády*, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/kamenne-zrcadlo-pomnik-obetem-heydrichiady-1/>, vyhledáno 25. 8. 2012.

³²³ *Pomník obětem komunistické zvěle*, Klatovy, Olbram Zoubek, 1993. Viz Marcel Fišer, Olbram Zoubek. *Pomník obětem komunistické zvěle v Klatovech*, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-obetem-komunisticke-zvule-v-klatovech/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

2000³²⁴) Podnět ke vzniku realizací s touto tematikou pochází většinou od představitelů magistrátů a radnic měst,³²⁵ různých sdružení, organizací politických vězňů, apod.

Témata současné pomníkové tvorby také (podobně jako v minulosti) zohledňují uctění významných osobností, (*Pomník Jana Amose Komenského*, 1992,³²⁶ *socha Jana Pernera*, 2010³²⁷), jejichž připomínka přispívá ke zviditelnění daného města a nepřímo ovlivňuje i další mimokulturní faktory (například ekonomické či souvisí s aktivitami různých zájmových skupin).

Veřejné prostory měst postupně zaplňují i svébytná konceptuální díla pomníkové povahy, vznikající z iniciativy umělců (např: *Pocťa nejmenovaným*, 1997,³²⁸ *Kříž pro bikera*, 2003,³²⁹ *Memento mori*, 2011³³⁰), jejichž motivace vychází z potřeby přispět do aktuální umělecko-společenské diskuze či se tak děje ze sebeprezentačních důvodů.

Zvláštní místo mezi jmenovanými skupinami pomníkových témat zastávají původně civilní realizace nebo sochy, tzv. neplánované pomníky, jejichž zařaditelnost mezi pomníková díla jaksí samozřejmě vyplývá z přesahu mimoumělecké povahy (např: sochy odhalované k různým výročím měst: *Ikaros*, 1999,³³¹ [3], *Nepolapitelná*, 2001,³³² *Poutní místo miluji*, 2001³³³ či

Pomník obětem komunismu, Praha, Olbram Zoubek, 2002. Viz Veronika Mališová (pozn. 1), s. 55 – 56.

³²⁴ *Pomník Jana Palacha a Jana Zajíce*, 2000, Praha, Barbora Veselá. Viz Veronika Mališová (pozn. 1), s. 54 – 55.

³²⁵ Členové komunistické strany od krajských voleb z podzimu 2012 (dle názoru autorky diplomové práce bohužel) zasedají v mnohých městech České republiky ve výkonných radách městských magistrátů v poměrně početném zastoupení. Lze tedy předpokládat, že v následujících letech iniciativa na podporu vzniku pomníků obětem komunismu a jiných podobných objektů nebude nijak příliš akcentována.

³²⁶ *Pomník Jana Amose Komenského*, Uherský Brod, Ivan Theimer, 1992. Viz Veronika Mališová (pozn. 1), s. 50 – 51.

³²⁷ *Socha Jana Pernera*, Česká Třebová, Jaromír Gargulák, 2010. Představitelé města Česká Třebová nebyli ochotni autorce diplomové práce poskytnout jakékoli informace k realizaci sochy.

³²⁸ *Pocťa nejmenovaným* viz kapitola diplomové práce 2. 1.

³²⁹ *Kříž pro bikera M. H.*, silnice mezi Horažďovicemi a Klatovy, Václav Fiala, 2003. Viz Marcel Fišer, Václav Fiala. *Kříž pro bikera M. H.*, *Sochařství.info*, <http://www.sochařství.info/realizace/križ-pro-bikera-m-h/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

³³⁰ *Memento mori* viz kapitola diplomové práce 2. 13.

³³¹ *Ikaros*, Ostrava, František Štorek, 1999. Viz Marie Šťastná (pozn. 37), s. 245.

³³² *Socha Nepolapitelná* viz kapitola diplomové práce 2. 3.

miléniu: *Pro Ostravu k novému tisíciletí*, 2002,³³⁴ [4]).

1. 2. Místo

Nelze pominout, že veškeré sochařské či vizuální realizace, bez ohledu na námětovou hierarchizaci, komunikují vlastním způsobem s tvářností místa čili městského prostředí.³³⁵ Stejně tak vizualita pomníkové tvorby opírající se o rámec svého tematického zaměření může podnětným způsobem využít nabízejících se možností public art ve smyslu následující tvzení: „*Jeho (public art) živost spočívá ve schopnosti správně porozumět prostředí a dobře zvolit obecně diskutované, aktuální téma.*“³³⁶ Vytvoření nové prostorové (sochařské) realizace vždy zahrnuje i respekt ke stávajícímu „*génio loci*,“ ovšem správnost, zásadnost či mylnost reflektujícího pohledu vždy není možné přímo předvídat. Městský prostor prostřednictvím „public art“ nikdy neuchopíme celistvě³³⁷ ve všech jeho sociálních aspektech a místopisných kontextech; ovšem proměny jeho vizuality dostatečně vysvětlují proměny tzv. „*imaga mundi*,“ jako lidského pochopení vlastní existence ve světě.³³⁸

³³³ *Poutní místo MILUJI*, Neratovice, Lenka Klodová, 2001. Viz Marcel Fišer, Lenka Klodová. Poutní místo MILUJI, <http://www.socharstvi.info/realizace/poutni-misto-miluji/>, vyhledáno 3. 2. 2013.

³³⁴ *Pro Ostravu k novému tisíciletí*, Ostrava, Marius Kotrba, 2002. Viz Marie Šťastná (pozn. 37), s. 249.

³³⁵ V minulosti se objevily pokusy kategorizovat způsoby lidského přetváření krajiny. Např. viz Ladislav Žák, *Obytná krajina*, Praha 1947.

³³⁶ Tereza Petišková, Poznámka na okraj, *Ateliér*, 1998, roč. 10, č. 23, s. 5.

³³⁷ Srov. „[...] *Intervenující díla současného umění poukazují spíše na možnosti, které by dané místo mohlo mít v budoucnosti.*“ Viz Karel Císař (pozn. 306), s. 7.

³³⁸ Vladimír Czumalo, O veřejném prostoru, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 48.

1. 3. Konec objektu?

Navzdory stále přítomné a bohužel nepřesvědčivé konvenci v řešení pomníkových zakázek se některým autorům „daří“ prosazovat do veřejného prostoru vlastní pojetí pomníkové tvorby v intencích možností nastíněných ostatními projevy umění ve veřejném prostoru. Splynutí současných tendencí umění ve veřejném prostoru s pomníkově společenskými reflexemi však vyvolává fundamentální otázku právě o povaze jejich vztahu k dané společnosti. Současné umění často založené více na vnitřních souvislostech, než na vnějškově hodnotitelné formě, tak může napomoci k základnímu předefinování povědomí o tom, co je to pomník, ale také může zcela popřít jeho smysl. Není vůbec jasné, nakolik lze pomníkovou tvorbu oprostit hmotné přítomnosti objektového činitele; přizpůsobit tak pomníkový koncept například principu projevů „new genre of public art,“ a zkoumat tak záměrně „nevýtvarným“ jazykem sociální realitu a komunikační potenciál příjemců „obyvatel“ této reality. Současnost poučená postmoderním pluralismem a posthistorií již nehledá navždy platné hodnoty, stejně jako se současné sochařství přihlásilo k pomíjivosti času,³³⁹ možná totéž čeká i pomníkovou tvorbu.

Uvažujme tedy, že bezprostřední okolí pomníkové realizace získává charisma jakéhosi „jiného“ prostoru, které nespočívá v jeho opředení nějakými autoritářskými a odtažitými skutečnostmi bránící skutečnému lidskému prožitku, ale naopak v jeho potencialitě vybuzení diváka či pozorovatele z pasivity. Podpora aktivní interakce s divákem (např. *Park Gustava Mahlera*, 2006³⁴⁰ [5, 6, 7]), jistě nepřekáží funkci pomníkového místa jako zprostředkujícího činitele kolektivní paměti, jehož společenská úloha by ovšem neměla být přeceňována. Pomníky mohou vytvářet pouze imaginární mosty mezi minulostí a přítomností, a v zájmu co nejpřesvědčivější společenské „uvěřitelnosti“ je potřeba adekvátně formulovat jejich vizuální stránku, to ale neznamená chovat se konvečně

³³⁹ Peter Rezek, *K teorii platičnosti*, Praha 2011, s. 20.

„Pro generaci devadesátých let se stalo přirozeným jevem střídání výrazových prostředků nebo dokonce jejich současné použití v rámci jedné práce.“ Viz Karel Srp, Aktuální umění devadesátých let, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 930.

³⁴⁰ *Park Gustava Mahlera*, Jihlava, Jan Koblasa, 2006. Viz Petr Dvořák (ed.), (pozn. 20).

a krotce.

1. 4. K současným projektům umění ve veřejném prostoru

Možnou cestu, jak neodbornou veřejnost seznámit a současně zvykat na širokou výrazovou škálu spektra současných vizuálních uměleckých projevů, nabízí například konání krátkodobých přehlídek soch, objektů, vytváření instalací či konceptuálních projektů v „interiérech“ měst. Nejenže pořádání podobných výstav pomáhá rozšiřovat mentální obzory běžných „kolemjdoucích,“ ale lze tímto způsobem bezkonfliktně zkoumat i stereotypní sociální životní konstrukce i urbanistické mýty daného prostředí.

Snaha o uvedení vizuálního myšlení do povědomí obyvatel města je patrná na vzorovém modelu několika větších českých měst. Například činností liberecké společnosti Spacium,³⁴¹ od roku 2001 město oproti minulosti nově pojalo velký počet realizací a soch. O koncentraci kvalitních soch a objektů ve veřejném prostoru „sní“ brněnský projekt „Sochy pro Brno.“³⁴² Představitelé brněnského magistrátu si v roce 2006 stanovili cíl instalovat každý rok do městského prostoru jednu realizaci, tento projekt doplňuje každoroční výstavní přehlídka „Sochy v ulicích.“³⁴³ Brněnské počiny charakteru „public art“ inspirovaly členy jihlavské samosprávy; od roku 2012 „běží“ projekt „Sochy pro Jihlavu,“ do jehož podoby se prostřednictvím internetu mohou zapojit i obyvatelé města.

S problematikou umění ve veřejném prostoru také souvisí aspekt urbanismu³⁴⁴ a hledání možností jak odosobněné a mnohdy vizuálně

³⁴¹ Ivona Raimanová, et. al., (pozn. 307).

³⁴² Neautorizováno, Sochy pro Brno. W. A. Mozart, *Urbancentrum.brno.cz*, <http://www.urbancentrum.brno.cz/index.php?nav01=5235&nav02=8944&nav03=11978&nav04=12933>, vyhledáno 18. 2. 2013.

³⁴³ Například viz Marika Kupková (ed.), *Sochy v ulicích. Brno art open '09* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2009. Nebo také pražská přehlídka *Sculpture Grande*. Viz Olga Dvořáková – Gisela Winkelhofer, *Sculpture Grande Prague 07* (kat. výst.), Gallery art factory v Praze 2007.

³⁴⁴ „*Neustále se rozpínáme do krajiny, protože si myslíme, že se nám nemůže nic stát. Ale jestli rozlobíme desetimetového ocelového kolouška, neřku – li stejně velké divoké prase, bůh nás ochraňuj.*“ Adam Gebrian et. al., *Městské zásahy. Praha 2010* (kat. výst.), Centrum současného umění DOX 2010, s. 35.

zdevastované prostory více přizpůsobit lidskému měřítku.

V České republice také existuje několik sochařských parků, například: Sochařský park v Klatovech, Sochařský park v Hořicích, neoficiální sochařský park v Sadu Dr. Milady Horákové v Ostravě.

2. REALIZOVANÉ PROJEKTY K DATU 31. 12. 2012

Pro potřebu tohoto oddílu bylo z poměrně velkého počtu existujících realizací vybráno celkem 17 konkrétních příkladů. Z důvodu zachování přehlednosti jsou jednotlivá pomníková díla řazena v samostatných podkapitolách, chronologicky a vzestupně podle dne uvedení díla do „života“ ve veřejném prostoru čili data jeho oficiálního odhalení. Medailony dodržují následující obsahovou posloupnost: autor pomníku a charakteristika jeho díla, průběh veřejné zakázky, pomníková realizace ve veřejném prostoru. Následující textové pasáže tak prostřednictvím vyjádření k těmto otázkám usilují o monografický rozbor daných realizací z pohledu širšího kontextu tvorby autora i v rámci zohlednění jejího postavení v rámci současné pomníkové produkce.

2. 1. Jaromír Brabenec, POCTA NEJMENOVANÝM v Ostravě, 1997

Stéla, cortenový plech, žula, semtex, stéla: v. 290 cm, sokl: 56 x 115 x 96 cm, sign: na soklu: „BRABENEC 1997,“ na soklu vytesáno: „POCTA NEJMENOVANÝM,“ sad Dr. Milady Horákové, Ostrava

Sochař, grafik a malíř porcelánu Jaromír E. Brabenec³⁴⁵ se narodil 4. 8. 1934 v Horních Počernicích u Prahy. Vystudoval reálné gymnázium v Praze Libni (1944 – 1952. V roce 1959 úspěšně ukončil studium technické fakulty VŠZ v Praze. Později působil jako letecký zámečnick,³⁴⁶ v letech 1960 – 1967 se také věnoval projektantské činnosti. Po emigraci do Švédska v roce 1968 absolvoval roční stáž na Konstfackskolan Stockholm (1968 – 1969).³⁴⁷ Mezi lety 1970 – 1976 se v experimentální dílně Verkstad Stockholm seznámil s netradičními grafickými technikami a metodami zpracování kovů a smaltů.³⁴⁸ V letech 1985 – 1987 působil také v tanečním muzeu ve Stockholmu. Dvakrát absolvoval letní stáž v papírně Lessebo v jižním Švédsku (1990, 1994).³⁴⁹ Mezi lety 1974 – 1983 vedl na Folkhögskola Tollarö oddělení pro výuku grafických technik, v roce 1984 pedagogicky působil na Accademia di Capri v Itálii. Skupinově vystavuje od roku 1967, samostatně od roku 1964.³⁵⁰

Široký záběr tvůrčího projevu Jaromíra Brabence dokládají formálně i materiálově různorodé výtvarné artefakty vznikající například prostřednictvím experimentálních grafických technik;³⁵¹ v kontrastu k tomu autor zcela svobodně uplatňuje průmyslové výrobní postupy, pomocí nichž formuje především monumentální sochařská díla (např. *Exploze mládí*,

³⁴⁵ Jeho bratr Vratislav Brabenec je známý jako saxofonista ze skupiny Plastic People of the Universe. Viz Petr Beránek v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 8. 9. 2012.

³⁴⁶ Jiří Šetlík – Martin Štumpf, *Jaromír E. Brabenec. Causa etc* (kat. výst.), Ministerstvo vnitra České republiky 1996, nestr.

³⁴⁷ Uměleckoprůmyslová škola ve Stockholmu.

³⁴⁸ Ateliér grafických technik, zpracování kovů, smaltu, ručního papíru.

³⁴⁹ Jiří Machalický, *Jaromír E. Brabenec* (kat. výst.), Galerie Smečky v Praze 2006 – 2007, nestr.

³⁵⁰ Olaf Hanel, *Jaromír E. Brabenec* (kat. výst.), Dům umění v Opavě 1998, nestr.

³⁵¹ S principy experimentální grafiky se Jaromír Brabenec seznámil ve Švédsku. Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 12. 2012.

1997³⁵²). Motivaci ranějších Brabencových výtvarných prací představuje zkoumání principu konstrukce tvaru, hledání zákonitostí skladebnosti³⁵³ jeho hmot, spojováním různých dílů z plexiskla,³⁵⁴ (např. *MIT/A*, 1986,³⁵⁵ ale i *Stojánek*, 90. léta 20. století³⁵⁶). Někdy autor přistupuje ke konfrontaci hmot a tvarů intelektuálně rozvážným způsobem čerpajícím z konstruktivistického myšlení a nové geometrie, jak již shodně upozornili Petr Beránek³⁵⁷ a Jiří Šetlík,³⁵⁸ jindy opuštění či nalezení nového výrazového vztahu vzniká náhle, osudovým zásahem, oproštěným jakékoli rozumové spekulace (např. *Dvojče*, 2002³⁵⁹). Na poli výtvarného projevu se tak setkává technická exaktnost myšlení s principem umělecké náhody v určitých momentech splývající s autorovou hravostí.³⁶⁰ Prostřednictvím vlastních pravidel geometrického znázornění si tak Brabenc ověřuje, zda je u daného objektu možné uplatnit nějaký matematický řád či jakým způsobem lze již objevený strukturní systém modifikovat nebo porušit³⁶¹ (např: *cyklus Blahopřání*, 1994³⁶²). Odhalení této konveční podstaty kombinatorických pravidel, tedy z pohledu autora nutně provází její poškození, například změnou kompozičního systému, ale i destrukčním průstřelem. Nečekané narušení předpokládané tvarové harmonie v divácích může vzbuzovat i zneklidňující vjemové počitky (např: *Rána č. 11*³⁶³). Syrová nahodilost výsledného efektu, zejména u kovových úmyslně destruovaných plastik vytvořením kruhového kráteru s roztřepenými

³⁵² *Exploze mládí*, 1997, ocel, 150 x 314 x 2,3 cm. Viz Jiří Machalický (pozn. 349), s. 14.

³⁵³ Petr Beránek – Věra Jirousová, *Jaromír Brabenc. Obálky, blahopřání, Causa finalis* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 1995 – Galerie moderního umění v Hradci Králové 1995, s. 2.

³⁵⁴ Kompozice z plexiskla: viz Jaromír Brabenc, Plexisklo, *Jaromir-e-brabenc.cz*, <http://www.jaromir-e-brabenc.cz/plexisklo.php>, vyhledáno 28. 12. 2012.

Kompozice z plexiskla jsou reprodukovány také ve výstavním katalogu: viz Olaf Hanel (pozn. 350).

³⁵⁵ *MIT/A*, 1986, plexisklo, Viz Petr Beránek – Věra Jirousová (pozn. 353), s. 18.

³⁵⁶ Jaromír Brabenc, *Stojánek (objekt v 10 obměnách)*, 90. léta 20. století, technika i rozměry neuvedeny. Viz Jiří Šetlík – Martin Štumpf (pozn. 346), nestr.

³⁵⁷ Petr Beránek – Věra Jirousová (pozn. 353), s. 2.

³⁵⁸ Jiří Šetlík (pozn. 346), nestr.

³⁵⁹ *Dvojče*, 2002, ocel, 30,5 x 7,3 x 5 cm. Viz Jiří Machalický (pozn. 349), s. 8.

³⁶⁰ O principu hravosti v tvorbě Jaromíra Brabence viz Petr Beránek – Věra Jirousová (pozn. 353), s. 5.

³⁶¹ Věra Jirousová interpretuje objekty a malby Jaromíra Brabence inspirované geometrickou abstrakcí a konstruktivismem jako svébytné prostředky komunikace, kterými se umělec vytržený ze svých kořenů při pobytu v odlišném kulturním prostředí (Švédsku) snaží vytvořit univerzální dialog přenosný do libovolných kontextů. O způsobu geometrického myšlení Jaromíra Brabence, který zdůrazňuje estetickou kvalitu takto komponovaných děl. Viz *Ibidem*, s. 2, 4 – 5.

³⁶² *Blahopřání*, 1994, plech, lak, 15 x 30 x 0,15 cm. Viz *Ibidem*, s. 16 – 17.

³⁶³ *Rána č. 11*, 2000, ocel, 21 x 21 x 6 cm. Viz Jiří Machalický (pozn. 349), s. 11.

okraji, tak překračuje formálně výrazový rozměr zkoumání skladebné metriky k emocionálnímu zneklidnění osudovostí prchavé existence.

Brabencova záměrná oscilace mezi grafikou a monumentální sochařskou tvorbou ale překvapivě vychází z jediného tvůrčího zdroje. Destrukční postup uplatňovaný na ocelových objektech totiž autor analogicky užívá i v technice experimentální grafiky. Vnitřní³⁶⁴ souvislost takřka totožné tvůrčí metody spočívá nejen v obdobném provádění exploze, ale je vyústěním autorovy snahy o vzbuzení a zároveň usměrnění „silokřivek“ těžko uchopitelné energie ještě před střetem se statickým tělesem. Autorův zájem o destrukčně explozivní metody pravděpodobně předznamenala hraniční situace z autorova dětství,³⁶⁵ kdy jej na konci druhé světové války těsně minula zbloudilá kulka. Závažnost této situace si byl autor plně schopen uvědomit až s časovým odstupem. Mrazivé poznání, že jen o „vlásek“ unikl vlastní zkáze, se tak stalo silným znamením v autorově duši,³⁶⁶ které ho o mnoho let později ve vlastní výtvarné tvorbě dovedlo k přepodstatnění rozporného principu, náhodný kontra osudový okamžik zániku celistvého tvaru. Brabencovy objekty nejsou semtexovým zásahem zničeny (silueta ocelových plátů zůstává prakticky zachována), ale je narušena jejich předešlá a samozřejmá integrita (charakter tvaru oceli je oproti předchozí dokonalosti trvale změněn, ba přímo zohaven). U některých objektů Jaromír Brabenec do kráteru po semtexovém průstřelu vkládá kovové předměty podobné

³⁶⁴ Na dotaz, zda vnímá určitou spojitost mezi experimentálními grafickými metodami a semtexovým zásahem oceli, autor odpověděl následující: *Denní produkce v ruční papírně Lessebo byla okolo 20 kg, asi 4 zaměstnanci. I tam jsem použil různé způsoby perforace papíru. Ten efekt jsem se snažil právě výbuchem převést do plechu, resp. pancíře o tloušťce 25 - 35 mm.* Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 12. 2012.

³⁶⁵ Na jaře roku 1945 si tehdy jedenáctiletý Jaromír Brabenec hrál na zahradě domu jeho rodičů, když náhle kolem něj proletěla svištící kulka a zavrtala se do kovové trubky plotu zahrady. Svůj zážitek Jaromír Brabenec popisuje v ostravském výstavním katalogu, kde je černobíle reprodukována fotografie autentické kulky. Viz Petr Beránek – Věra Jirousová (pozn. 353), s. 8 - 9.

³⁶⁶ Pro ilustraci je zde uveden přepis textu z katalogu Obálky blahopřání. *„Hrot času míří ... přímo do srdce ... zastaveným pohybem ... v pohybu zastavený ... přímo do srdce ... míří hrotem čas ... přímo do srdce ... čas míří hrotem v pohybu zastavený ... zastaveným v pohybu ... míří hrot času ... do srdce přímo!“* Verše jsou ve formě japonské poezie haiku s konstantní sedmnáctislabičnou stavbou jednotlivých strof. Viz *Ibidem*, s. 11 – 12.

skutečným nábojnicím. Osud kulky uvízlé v plotě reflektují objekty z cyklu *Causa finalis* vytvářené především v letech 1994 - 1995.³⁶⁷

Výchozí materiál pro monumentální sochařskou tvorbu Jaromíra Brabence představují vyřazené pláty oceli, tzv. nejakostně zpracovaného ingotu,³⁶⁸ které získává z Vítkovických železáren. Techniku průstřelu ocelového plátu trhavinou, kterou autor rozvíjel ještě před rokem 1990 ve Švédsku,³⁶⁹ v českém prostředí uplatňuje ve spolupráci s destrukční skupinou Vítkovických železáren za podpory Explosie Semtín³⁷⁰

V roce 1995 uspořádala Galerie výtvarného umění v Ostravě (dále jen GVUO) Jaromíru Brabencovi výstavu v Domě umění. Autor tehdy na přehlídce představil cyklus geometrických objektů a několik ocelových děl formovaných explozivními zásahy trhavinou (cyklus *Causa Finalis*).³⁷¹ Po ukončení výstavy zůstaly dvě ocelové plastiky na území města Ostravy. Objekt *Causa Finalis* [11], dnes umístěný v zahradě GVUO, od autora zakoupila přímo ostravská galerie, Výtvarné centrum Chagall potom

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Ingot - hutní polotovár určený k dalšímu průmyslovému zpracování.

Výběr vhodného materiálu dle Jaromíra Brabence probíhá takto: Autor v očekávání stojí u válcovací dráhy, kde se ocel lisuje na tenké pláty (ingot). V případě, že se horký plech přetrhne, je vyřazen z dalšího procesu zpracování, tak Jaromír Brabenec po určité době zkoumá, zda-li je vhodný pro jeho výtvarné záměry. Autor dle vlastních slov nejraději pracuje s ocelí, která je méně slisovaná, tedy její tloušťka je větší než předepisuje výrobní norma. „[...] a když se plech uprostřed procesu přetrhnul, byl jsem rád, byl-li ještě tlustý.“ Těmito argumenty mimo jiné autor odůvodňuje formální variabilitu svých po obsahové stránce příbuzných děl. Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 12. 2012.

³⁶⁹ Jaromír Brabenec uvedl, že princip destrukce si nejprve vyzkoušel v médiu papíru ve švédských experimentálních dílnách. V silném zaujetí tímto procesem přemýšlel, jak „explosivní“ techniku uplatnit v kovu. Ve Švédsku objevil možnost práce s trhavinami (takto vzniklé objekty vystavoval např. ve švédské galerii Vision ve Stockholmu), kterou po roce 1990, při svých pobytech v České republice realizuje v technickém zázemí Vítkovických železáren a Explosie Semtín. Viz Ibidem.

Společnost Explosia na zakázku nabízí tzv. výbuchové svařování kovů. Viz Neautorizováno, Výbuchové svařování kovů, *Explosia.cz*, <http://www.explosia.cz/?show=svarovani>, vyhledáno 5. 1. 2013.

³⁷⁰ Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 12. 2012.

Poctu nejmenovaným stručně zmiňuje Marie Šťastná ve své dizertační práci *Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*. Bohužel uvádí mylnou informaci o tom, že destruktivní průraz oceli byl vytvořen dělostřeleckou střelou. Viz Marie Šťastná, *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století* (dizertační práce), Seminář dějin umění, FF MU v Brně, 2009, s. 101.

³⁷¹ U příležitosti této výstavy vydán také katalog. Viz Petr Beránek – Věra Jirousová (pozn. 353).

prostřednictvím nákupu získalo dílo *Moment* [10].³⁷² Uplatnění pro další ze série semtexem „tvarovaných“ objektů autor vymyslel i zrealizoval sám. Při procházkách v sadu Dr. Milady Horákové,³⁷³ jakýmsi „shromaždištěm“ děl vytvořených v letech 1967, 1969 a 1993 na ostravských sochařských Sympoziiích³⁷⁴, objevil Jaromír Brabenec, dle vlastních slov „opuštěný“ sokl.³⁷⁵ Prvotní nápad osadit na něj jeden ze svých již „hotových“ objektů začal aktivně projednávat s vlastníky pozemku Městskou částí Moravská Ostrava a Přívoz. Vyslovení souhlasu zpočátku bránily výhrady radních k nejednoznačně formulované ideové koncepci díla, největší obavy ale zřejmě vzbuzovalo očekávání reakce širší veřejnosti. Přesvědčení autora o tom, že dílo lze věnovat i obětem druhé světové války, jejichž identita není vždy zcela známa,³⁷⁶ nakonec přispělo ke schválení umístění objektu s názvem „*POCTA NEJMENOVANÝM*“ do veřejného prostoru sadu Dr. Milady Horákové. Dílo *Pocta nejmenovaným* představitelé Moravské Ostravy

³⁷² Na žádný z mých dotazů nikdo z pracovníků Výtvarného centra Chagall v Ostravě neragoval.

³⁷³ Na dnešní parcele sadu Dr. Milady Horákové se od roku 1872 do konce 80. let 20. století nacházel židovský hřbitov. Viz Jaroslav Klenovský, *Nedochované památky židovské kultury Moravy a Slezska*, Brno 2003, nestr.

Po roce 1989 byl tehdejší park Klementa Gottwalda přejmenován na sad Dr. Milady Horákové a v roce 1994 ve stejnojmenném sadu vznikl *Památník ostravských židů zavražděných nacisty v letech 1939 – 1945* od sochaře Karla Hořínka a architekta Víta Plesníka. *Památníku ostravských židů* věnuje určitou pozornost Veronika Mališová ve své diplomové práci. Veronika Mališová (pozn. 1), s. 59 – Ibidem.

³⁷⁴ Právděpodobně první pokus o založení kontinuální tradice umění ve veřejném prostoru Ostravy vznikl (přesto, že ve městě byla již od 20. let 20. století silně rozšířená tradice sepětí architektury a sochařství) až v závěru 60. let minulého století. V rámci oslav sedmistého výročí založení Ostravy se v roce 1967 konal první ročník Mezinárodního symposia prostorových forem Ostrava. Ideová koncepce symposia spočívala v poukazu na doménu Ostravy v hutním a strojírenském průmyslu, proto většinu děl vytvořili jejich autoři za přispění tamních závodů (Vítkovické železárny) právě z oceli. V roce 1994 proběhlo v sadu Dr. Milady Horákové obnovené Mezinárodní symposium prostorových forem Ostrava 1993/94. Tuto snahu o vzkříšení tradice ostravských symposií (z let 1967 a 1969), provázelo také svezení a instalace dochovaných děl (mnohé v průběhu let zničeny) do sadu Dr. Milady Horákové. Viz Petr Beránek, Mezinárodní symposium prostorových forem Ostrava 1993 – 1994, *Vlastivědné listy*, 1995, roč. 21, č. 2, s. 15 – 18. – Petr Beránek v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 6. 9. 2012.

Ostravským symposiem se zabývá i Marie Šťastná. Viz Marie Šťastná (pozn. 37), s. 130 – 134.

³⁷⁵ Petr Beránek mírně zpochybnil tvrzení Jaromíra Brabence o existenci „opuštěného“ soklu v sadu Dr. Horákové a uvedl, že Jaromír Brabenec chtěl své dílo poněkud neorganicky začlenit do kontextu výsledků symposií, což Beránek nepovažoval za příliš vhodné. Viz Petr Beránek v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 9. 1. 2013.

³⁷⁶ Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 12. 2012.

od autora zakoupili v roce 1996³⁷⁷ a následujícího roku 1997 proběhlo slavnostní odhalení díla.

Obdélný kovový plát na výšku orientované stély *Pocty nejmenovaným*³⁷⁸ [8] je ukotven do žulového podstavce. Kortenový plech autor nechal ve Vítkovických železárnách prostřelit semtexem a před instalaci do sadu Dr. Milady Horákové také pomědit.³⁷⁹ Objekt stojí téměř na okraji parku,³⁸⁰ v přímé blízkosti chodníku a silniční komunikace³⁸¹ i tramvajové trati na ulici 28. října. Denně tak dílo míjí mnoho chodců, motoristů i obyvatel využívající městskou hromadnou dopravu. S ohledem na okolní parkovou zeleň původní teplá tonalita cortenového plechu a materiálová struktura plastiky komunikovala s parkovým prostředím specifickým dialogem blízkým land-artovým krajinným vstupům.

Povrch výsledného díla, vertikálně vztyčeného obdélníkového kortenového³⁸² plechu, jehož soudržnost je záměrně v horní části narušena destruktivním průstřelem, nechal autor z důvodu ochrany před nepříznivými vlivy počasí a pro docílení expresivně výrazového účinku

³⁷⁷ Na dotaz, kdy bylo dílo od autora zakoupeno, ochotně odpověděla referentka komunálních služeb z magistrátu Moravské Ostravy Anna Turková. Dle její reakce lze dále usuzovat, že nikdo z tehdejších pracovníků magistrátu zřejmě nezaznamenal (nebo se dokumenty ztratily), proč vůbec radnice objekt Jaromíra Brabence zakoupila: „*Bohužel, ale už nezjistím z jakého důvodu a u jaké příležitosti bylo dílo vytvořeno.*“ Viz Anna Turková v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013. Poté Anna Turková podle dat faktur sestavila přesnější harmonogram realizačních prací na *Poctě nejmenovaným*: „*Úhrada díla ve dvou splátkách 11 a 12/1996. Doprava díla a jeho uskladnění na Technických službách MOaP – 1/1997. Dodání kamene – žulový sokl – 3/1997. Zemní práce – 4/1997. Povrchová úprava díla dle požadavku autora – 4/1997. Autojeřáb, úprava okolí – 5/1997.*“ Viz Anna Turková, emailová korespondence ze dne 14. 2. 2013.

³⁷⁸ *Pocta nejmenovaným*, stéla, kortenový plech, žula, semtex, stéla: v. 290 cm, sokl: 56 x 115 x 96 cm, značeno na soklu: „BRABENEC 1997,“ na soklu vytesáno „POCTA NEJMENOVANÝM,“ sad Dr. Milady Horákové, Ostrava.

³⁷⁹ Jaromír Brabenc v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 12. 2012.

³⁸⁰ Objekt má svou vizuální neobvyklostí předpoklady k tomu stát se pohledovým solitérem. Možná by lépe vyzněl v čistě přírodním prostředí, nebo naopak jako méně nápadný společník budov a technických staveb „ztěžklého“ industriálního prostředí ostravských hutí.

³⁸¹ V blízkosti objektu *Pocta nejmenovaným* se nachází veřejné budovy, jako například sídla Krajského úřadu nebo České správy sociálního zabezpečení.

³⁸² Corten je druh oceli, který koroduje pouze na povrchu, soudržnost materiálu tak není vůbec narušena. Materiál má samočističící účinek. Viz Petr Janda v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 11. 1. 2013.

plechu - pomědit [9].³⁸³ Do vzhledu *Pocty nejmenovaným* se v průběhu let promítl také vandalismus místních obyvatel, rzivý povrch byl „ozdoben“ několika sprejerskými podpisy, tzv. „tagy.“ Necitlivě a s nepochopením ke zdánlivě chátrajícímu dílu přistoupili radní města Ostravy a bohužel vlastní iniciativou naopak přispěli k dezinterpretaci a znehodnocení díla, když na základě jejich rozhodnutí získal objekt na jaře roku 2012 nepatřičný zelený lakový nátěr.³⁸⁴ Tento zbytečný čin³⁸⁵ lze pravděpodobně přičítat velmi nízkému zájmu, nejen široké veřejnosti, ale i příslušných úředních orgánů o problematiku umění ve veřejném prostoru.³⁸⁶ S nadsázkou lze tvrdit, že autora postihl osud předurčený působením jeho díla. Pro „nejmenované osoby“ z radnice, se tak stal oním „neznámým“ tvůrcem objektu v sadu Dr. Milady Horákové, alternativně označovaným jako *Pomník neznámým*,³⁸⁷ jehož příčina³⁸⁸ vytvoření ani smysl existence již není známa.

³⁸³ „Měl jsem radost z postupného vznikání měděnky a zároveň ovšem i obavu, aby nebyl objekt považován za bronz a ukraden.“ Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 12. 2012.

³⁸⁴ Na tento zásah do autorství Jaromíra Brabence upozornil Martin Mikulášek v televizním vysílání pořadu Kultura cz. Viz Rozhovor s Martinem Mikoláškem, Kultura cz, *Ceskatelevize.cz/ivysilani*, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/412234100152011/obsah/205559-rozhovor-s-martinem-mikolaskem/>, vyhledáno 1. 12. 2012. Devastace objektu *Pocta nejmenovaným* pravděpodobně vznikla mimo jiné příčiny i jako důsledek velmi malého povědomí představitelů městské části Moravská Ostrava – Přívoz, o tom, jaké dílo vlastní. Viz pozn. 377.

Jaromír Brabenec se k zásahu radních do podoby objektu *Pocta nejmenovaným* vyjádřil takto: „Ten pořad v TV mi byl ukázán, ptali se v něm po názvu - ten je nenápadně vysekán na soklu, stačí se podívat. A taky se divili, že se autor nezajímá o tuhle devastaci. Jak bych se to mohl ve Švédsku dozvědět?“ Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 12. 2012.

³⁸⁵ Zeleným nátěrem byla *Pocta nejmenovaným* pravděpodobně opatřena pouze jako výsledek neznalosti, možná i neochoty radních vynakládat jakoukoli náročnější iniciativu vedoucí k nalezení vhodného řešení. Jaromír Brabenec si ovšem neautorský zásah radnice vysvětluje jako projev záště chované vůči jeho osobě, jakožto emigrantovi. „Ovšem averze proti mně, exulantovi se stejně projevila později. Politické klima se změnilo. Objekt, který jsem nákladně nechal pomědit, byl v Ostravě nedávno PŘELAKOVÁN NA ZELENŮ!, objekt v Praze přemístěn a poničen. Nemám příliš chuti se o tom momentálně nějak dál rozepisovat.“ Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 12. 2012.

³⁸⁶ Není to příliš utěšitelná situace, obzvláště při vědomí toho, že většina soch a plastik ve veřejném prostoru vlastní jednotlivá města a obce, z jejichž iniciativy se také obvykle uskutečnily nákladné veřejné soutěže o návrh díla. Paradoxně po uplynutí několika let již zájem o sochu či objekt rychlým tempem klesá a mizí i povědomí o původním ideovém vyznění díla a pochopení jeho specifík manifestace v prostoru.

³⁸⁷ Tento alternativní název uvádí ve své kancelářské počítačové databázi soch ve veřejném prostoru Ostravy Petr Beránek.

³⁸⁸ Viz pozn. 377.

Původně okrově-červený objekt³⁸⁹ nevratně poznamenán semtexovým průstřelem vyčníval jako memento osudovosti okamžiku. Zdrsnělý povrch spolu s kráterem vzniklým průstřelem tak reflektoval existenciální tíseň kolektivně sdílených tragédií minulého století. Objekt nepřikrášlenou upřímností svého „bytí“ poutal pozornost nikoli na sebe, ale spíše vybízel k zamyšlení nad pomyslnou kumulací několika „příběhů“,³⁹⁰ jejichž nositelem může *Pocťa nejmenovaným* být. Alespoň dle tvrzení Jaromíra Brabence jedna z významových rovin objektu odkazuje k obětem druhé světové války. Dále, při znalosti dřívější funkce parkového areálu, který sloužil jako pohřebiště, je objekt znamením zániku a necitlivé likvidace bývalého židovského hřbitova³⁹¹ v 80. letech 20. století. Po listopadu roku 1989 park získal přízvisko po Dr. Miladě Horákové, *Pocťa nejmenovaným* tak vzhledem k místu osazení nepřímo reflektuje i památku na oběti komunistické zvěle.³⁹² Sad Dr. Milady Horákové a současný venkovní depozitář skulptur a plastik vzniklých v několika ročnících (1967, 1969, 1993) ostravských Symposií prostorových forem shromažďuje poměrně velký počet soch a objektů vzniklých v druhé polovině 20. století. Díla, z nichž mnohá byla po ukončení symposií odklizená na nevhodná místa, nebo určena k likvidaci, v sadu Dr. Milady Horákové našla poměrně důstojné prostředí pro své „spočinutí.“ *Pocťa nejmenovaným* tak vzdává hold právě těm autorům, jejichž díla se v průběhu let ztratila či byla definitivně zničena.

³⁸⁹ Tematiku „Pocťy nejmenovaným“ Jaromír Brabenec řešil nejprve v komornějším měřítku, např.: *Pocťa nejmenovaným – model č. 31*, 1994, ocel, 17,3 x 6 x 7 cm. Viz Jiří Šetlík – Martin Štumpf (pozn. 346). Nebo *Pocťa – model č. 31*, 1997, ocel, 17,5 x 7 x 6 cm. Viz Jiří Šetlík – Martin Štumpf (pozn. 346).

³⁹⁰ Poutavě o historii místa dnešního sadu Dr. Milady Horákové autorce diplomové práce vyprávěl kurátor GVU v Ostravě - Petr Beránek. Viz osobní setkáním s Petrem Beránkem v administrativních zázemí GVU v Ostravě dne 6. 9. 2012.

Naopak ostravští radní se provinili vůči vlastní „paměti objektu,“ když zeleným nátěrem popřeli nejen nespoutanost energie, která způsobila průraz, ale i celkové existenciální vyznění plastiky.

³⁹¹ Viz pozn. 373.

³⁹² Jaromír Brabenec nesouhlasí s označením *Pocťy nejmenovaným* za pomníkovou realizaci. „Především nejde o pomník, ale jak vyplývá z názvu, o „pocťu nejmenovaným ..“ myšleno a nedopověděno, obětem režimu. I když odhalení bylo bráno s velikou úctou, jakoby to byl pomník.“ Viz Jaromír Brabenec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 12. 2012. *Pocťa nejmenovaným* i přes nevhodné zásahy „pomníkově funguje,“ nikoli ovšem jako odkladiště věnců; vlastní prostou existencí navazuje dlouhodobý a neuzavřený dialog s pamětí místa i pamětí na ty, jimž je tímto způsobem vzdávána pocť, a to i navzdory tomu, že kovový objekt prvotně vůbec nebyl určen pro tento prostor.

Pocťa nejmenovaným klade na diváka požadavek pochopení dvojí časové roviny. Stabilní, pevný a takřka neporušitelný anatomický řád oceli je v momentu pokořen nespoutanou dynamickou silou, jež nenávratně mění jeho dosavadní podobu. Destrukce, jak vyplývá už z procesu tvorby Jaromíra Brabence, probíhá ve sledu příčina a následek, nic z této danosti nelze zpětně změnit. Hlubší poselství Brabencova díla nabízí obdobný obsah. S varovným podtónem upozorňuje, že tragické okamžiky minulosti není možné „zrecyklovat,“ již vykonané vrátit zpět, pominout následky vlastních činů, nebo na vše jednoduše zapomenout. Přesto je naopak konečným smyslem *Pocťy nejmenovaným* Jaromíra Brabence ukázání určitého východiska či naděje. Tak jako autorovy objekty existují i po zásahu ničivou energií, byť silně poznamenány; stejně tak nelze nevyhnutelný běh času navzdory osudovým okamžikům zastavit, jen už jeho směr nemusí být takový jako předtím.

2. 2. Petr Janda, PAMÁTNÍK POVODNI – HLADINA 3,54 M v Otrokovicích, 1998

Objekt, ocelové štětovnice, plexisklo, rám – nerez ocel, nerezová lanka, nerezové lanové napínáky, 300 x 490 x 430 cm, zavěšená deska: 110 x 240 cm, nesignováno, park před Společenským domem na Baťově, Otrokovice

Architekt Petr Janda se narodil 5. 1. 1975 ve Zlíně. Mezi lety 1989 – 1993 absolvoval Střední průmyslovou školu stavební ve Zlíně. Poté studoval architekturu na Fakultě architektury ČVUT v Praze (1993 – 2003), další vysokoškolské vzdělání získal na Akademii výtvarných umění v Praze (1997 – 2003) v ateliéru monumentální tvorby Aleše Veselého (1935). Mezi lety 2003 – 2008 členem architektonického ateliéru Sporadical.³⁹³ Od března 2008 členem České komory architektů, od dubna 2011 také člen představenstva České komory architektů, předseda pracovní skupiny pro propagaci architektury.³⁹⁴

Tvorba Petra Jandy, „vystudovaného umělce“ a architekta se až na výjimky soustředí výhradně na architektonické zakázky; zde postačí, vzhledem k zaměření tématu diplomové práce na současné sochařství, zmínit pouze pár vybraných realizací, například revitalizaci *Kateřinské zahrady a svahů nad Albertovem v Praze* z roku 2002,³⁹⁵ *horolezeckou halu ve Zlíně* (2005 – 2007), od roku 2010 také vznikající stavbu *Golf akademie v Olomouci*.³⁹⁶ Se studiem Sporadical se také zúčastnil soutěže³⁹⁷ na *Velké*

³⁹³ Další členové ateliéru: Josef Kocián (1974), Aleš Kubalík (1975) a Jakub Našinec (1974). Viz Petr Janda v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 11. 1. 2013.

³⁹⁴ Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 1. 2013.

³⁹⁵ *Revitalizace Kateřinské zahrady a svahů nad Albertovem*, 2002. Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 1. 2013.

V rámci revitalizace zahrady architekti také počítali se zpřístupněním areálu pro prezentování umění ve veřejném prostoru. Viz Petr Janda – Jakub Našinec – Ivo Slavík, *Revitalizace Kateřinské zahrady. Iniciační studie*, *Architekt*, 2003, roč. č. 7, s. 56.

³⁹⁶ *Golf akademie v Olomouci*, od 2010. Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 1. 2013.

³⁹⁷ Do soutěže, kterou vypsal Ministerstvo kultury Egypta spolu s UNESCO a U.I.A se přihlásilo 2227 týmů ze 103 států. Soutěžní projekty odevzdalo 1557 týmů z 83 zemí. Návrh Petra Jandy, Aleše Kubalíka, Petra Našince, Josefa Kociána a Ludka Obala se dostal do katalogu, kde bylo zahrnuto 120 nejlepších návrhů. Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 22. 3. 2013. Do druhého kola postoupilo celkem 20 návrhů, z nichž jako vítězný vzešel projekt studia Henegan.Peng.Architect, Alicia

egyptské muzeum v Gíze.³⁹⁸

Mezi nejpostiženější obce katastrofální povodní v roce 1997 patřila jihomoravská městečka Otrokovice a Troubky, jejichž obyvatelé se s následky záplavy vyrovnávají prakticky dodnes. Přesto, záhy po odstranění nejzávažnějších škod vznikla v Otrokovicích prostorová realizace reflektující události tragických letních dnů roku 1997. Představitelé města Otrokovice neiniciovali veřejnou soutěž, ale s nápadem přišel sám autor, původem ze Zlína.³⁹⁹ Petr Janda, tehdy prvním rokem studující na Akademii výtvarných umění v Praze si téma památníku povodní⁴⁰⁰ zvolil jako téma pro svou ročníkovou práci. Finanční prostředky na realizaci díla získal formou sponzorských darů, zhruba třetinovou částku z celkového objemu poskytlo také město Otrokovice. Celá akce měla „příjemně“ spontánní průběh. Petr Janda dílo do prostoru otrokovického parku instaloval za pomoci svých přátel. Po odhalení objektu *Hladina* autor uvažoval, o tom, že památník formou darovací smlouvy „přejde“ do majetku města. Mezi členy tehdejšího vedení otrokovické radnice nebylo příliš mnoho příznivců „industriálně syrového“ charakteru památníku; zastávali tak podobná negativní stanoviska jako část laické veřejnosti. Jak uvedl Petr Janda, minulý starosta dokonce prý zvažoval i odstranění díla. Neutěšený existenční stav památníku byl smluvně narovnan až před několika lety, kdy město na základě uzavřené dohody postupně autorovi splácí finanční částku, po jejímž uhrazení památník přejde do majetku Otrokovic.⁴⁰¹

Gomis-Perez, Edel Tobin, Roisin Henegan, Shih-Fu Peng. Viz Hana Benešová – Jaromír Krejčí, Soutěž na velké egyptské Muzeum. Ostatní čeští účastníci, *Architekt*, 2003, roč. č. 9, s. 5 - 7.

³⁹⁸ Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 1. 2013. Soutěžní návrh na stavbu Velkého egyptského muzea v Gize je publikován v časopise *Architekt*. Ideovým pojítkem i cílem projektu je přeměna amorfní písečné duny na jednoduchý geometrický tvar budovy. Viz *Ibidem*, s. 18.

³⁹⁹ Příbuzní Petra Jandy žijí v Otrokovicích. Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 22. 3. 2013

⁴⁰⁰ „Zároveň mě zajímalo téma povodní, které se tak náhle zhmotnilo v dost nečekané podobě právě v Otrokovicích. Vždycky jsem si jako děčko představoval realitu povodně skrze rysy na fasádách s vyznačením výšky hladiny.“ Viz *ibidem*.

⁴⁰¹ „Současný starosta (Mgr. Jaroslav Budek) prohlásil, že je to jediné místo v Otrokovicích, kam může vzít návštěvu.“ *Ibidem*.

Památník povodni – Hladina 3,54 m⁴⁰² [12] vytváří pohledovou dominantu v otrokovickém parku před Společenským domem na Baťově. Nachází se v zatravněném prostředí. Samotný objekt tvoří čtveřice vertikálně vztyčených ocelových štetovnicových sloupů,⁴⁰³ z nichž jsou vyvedena ocelová lanka nesoucí plexisklovou desku s reliéfním pryskyřicovým „protlakem“ schouleného těla mrtvé kočky. Výškové kotvení desky zároveň kopíruje skutečný stav vodní hladiny řeky Moravy v parku při katastrofické povodni v roce 1997. Obvod zavěšené desky kolem dokola obíhá několikati centimetrový „zdvižený“ okraj, jenž napomáhá záměrné kumulaci (autorem plánované) povětrnostních (a jiných) nečistot na horizontálně zavěšené plexisklové desce.

Barevná i haptická syrovost načervenalé a samovolně korodující štetovnicové oceli se tak setkává s přirozenými přírodními procesy „modelovanou“ vizualitou plexisklové desky, jejíž barevnost ovlivňuje aktuální počasí i produkce okolního porostu a travin v závislosti na daném ročním období. Deska „ladným“ prostorovým průběhem zdánlivě levituje v beztížném stavu a do určité míry svým mírným „chvěním“ reflektuje i sílu větrného vanu. Památník tak získává časový rozměr v podobě probíhajícího procesu zachycování nečistot na desce; skutečná podoba památníku tak není prakticky nikdy definitivní a záleží pouze na vlastnících či správcích objektu, jak dlouho budou respektovat samovolnou kumulaci tlejícího listí a jiných přírodních nánosů. Přirozený a současně jako jeden z výrazových momentů zamýšlený proces stárnutí objektu ale lze překvapivě snadno obnovit do výchozího stavu. Štetovnicové sloupy i ocel poměrně dobře odolávají vlivu klimatických podmínek, stačí tedy pouze vyčistit plexisklovou desku a svým způsobem „land-artový“ proces může začít znovu.⁴⁰⁴ Zásadní moment autorova konceptuálního myšlení zde spočívá v otevřeném přiznání existenční závislosti objektu na probíhajícím okamžiku. Nejen, že podobu

⁴⁰² Objekt, ocelové štetovnice, plexisklo, rám – nerez ocel, nerezová lanka, nerezové lanové napínáky, 300 x 490 x 430 cm, zavěšená deska: 110 x 240 cm, nesignováno, park před Společenským domem na Baťově, Otrokovice.

⁴⁰³ Ocelové štetovnice se používají k pažení stavebních jam při stavbách ve vodě, tento materiál je tak speciálně povrchově upraven pro kontakt s vodou. Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 22. 3. 2013.

⁴⁰⁴ Petr Janda uvedl, že v současné době byl proces kumulace přírodních nánosů na desce „restartován.“ Viz *Ibidem*.

Památníku povodni ovlivňuje počasí, ale i objekt sám je účasten na průběhu těchto člověkem neovlivnitelných přírodních pochodů. Prostřednictvím jeho hmotné stránky tak získáváme jakési měřítko rozsahu či podoby vztahu přírodních dějů k věcem vytvořeným člověkem.

Na první pohled esteticky minimalizovaný *Památník povodni - Hladina 3,54 m*, skládající se ze čtveřice rovných sloupů a desky z plexiskla, na pozorovatele přesto působí velmi emociálním způsobem. Zavěšená deska ve výšce mnohonásobně přesahující vzrůst průměrného člověka, tak podobně jako barevné „mapy“ vznikající na fasádách domů postižených povodní, nemilosrdně zpřítomňuje tragičnost situačního okamžiku nekontrolovaného stoupání vodní hladiny [13]. Téma vody provází i autorův výběr suroviny, z níž nechal vytvořit čtveřici pylonů nesoucích plexisklovou desku. Tento materiál vyvinutý speciálně pro použití při stavbách ve vodě tak zosobňuje myšlenkové ztotožnění autora s mnohdy příliš živelným, ale pro člověka zároveň životně důležitým významem vody a jejího věčného koloběhu.

Ideu památníku provází autorova snaha o nepatetickou vstřícnost k divákovi i venkovnímu prostředí, kdy objekt konfrontuje s parkovým prostředím. Petr Janda ve svém figurativním přístupu nezohledňuje jakousi absolutní hodnotu uměleckého díla, která přetrvá navěky, ale naopak přistupuje k formám architektonicko-sochařského řešení s citlivým náhledem zohledňujícím samostatnou existenci objektu v tomto prostředí. Tendenci upozornit na neustále se opakující, ale časově ohraničené probíhání přírodního procesu, přiznává nejen nedefinitivnost vlastního uměleckého záměru, ale stejně tak na hmotnou konečnost existence objektu. Petr Janda sympatickým způsobem popírá hluboko zakořeněné představy o univerzální platnosti uměleckého díla a zejména o jeho výrazové působnosti nezávislé na prostředí. Právě tím, že Jandův památník s vizuálním charakterem prostředí příliš nekonvenuje či se vůči němu staví do opozice, parkovou malebnost narušuje silovou industriální hrubostí, dospívá k osobitému řešení solitérní dominanty, jenž se svému prostředí nepodbízí svými formami, ale je jeho rostlou součástí. S nadsázkou by se dalo říci, že jediný výtvarný moment na památníku představuje reliéfní obtisk těla mrtvé kočky v plexisklové desce. Po instalaci tak objekt ožívá vlastním, na vůli

autora nezávislým životem, kdy do formální roviny záhy vstupují přírodní zákonitosti daného místopisného klimatu, jejichž vklad je zde oproti obvyklé snaze (jiných autorů pomníkových realizací) zachovat pokud možno co nejdéle „status quo,“ přímo žádoucí. Kdo by chtěl v památníku hledat nějaké ryze symbolické významy, pak tuto emblematickou úlohu jistě splňuje zvolený motiv mrtvé kočky, která by dle jistého přísloví měla mít devět životů; pokud už i ona podlehla, pak to jistě svědčí o závažnosti a hrůznosti událostí povodňových dnů roku 1997.

2. 3. Lukáš Rittstein, Socha NEPOLAPITELNÁ v Praze, 2001

Figurativní plastika, beton, nerez, ocel, laminát, 308 x 350 x 400 cm, nesignováno, Archivní areál Chodovec, vlevo za budovou Státního oblastního archivu v Praze a Národního archivu, Archivní 2257, Praha

Sochař Lukáš Rittstein se narodil 31. 7. 1973 v Praze. Středoškolské vzdělání získal na Střední odborné škole Václava Hollara v Praze (1987 - 1991).⁴⁰⁵ Mezi lety 1991 – 1997 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze v sochařském ateliéru Huga Demartiniho (1931 – 2010) a v ateliéru monumentální tvorby Aleše Veselého (1935). Poté (1997 – 1999) pokračoval v postgraduálním studiu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru Sklo v architektuře Mariána Karla (1944).⁴⁰⁶ Společně se svou uměleckou a životní partnerkou Barborou Šlapetovou podnikl několik expedic na Papuu - Novou Guineu.⁴⁰⁷ Doposud získal dvě významná ocenění - Cenu Václava Chada⁴⁰⁸ a Cenu Jindřicha Chalupického.⁴⁰⁹ Skupinově vystavuje od roku 1993, samostatně od roku 1998.⁴¹⁰

Sochařská tvorba Lukáše Rittsteina oplývá bohatou tvarovou, materiálovou i barevnou skladebností.⁴¹¹ Autor příznačně využívá principu

⁴⁰⁵ Ivona Raimanová – Lukáš Rittstein – Jiří Zemánek, *Lukáš Rittstein. Od kuchyně k Saturnu* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1999 – Národní galerie v Praze 1999 – Dům umění v Českých Budějovicích 1999, nestr.

⁴⁰⁶ Alena Potůčková – Lukáš Rittstein – Barbora Šlapetová, *Barbora Šlapetová – Lukáš Rittstein, Přemístění. Z volného cyklu Jiné světy* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2009, nestr.

Marián Karel je spoluautorem *Památníku Zdeňka Kopala v Litomyšli*, viz kapitola: 2. 6. *Federico Díaz – Marián Karel, PAMÁTNÍK ZDEŇKA KOPALA – DVOJHVĚZDY v Litomyšli, 2004.*

⁴⁰⁷ Expedice na Papuu - Novou Guineu: 1997, 1998, 1999, 2001, 2002, 2006, 2008. Viz Lukáš Rittstein, Curriculum Vitae, *Lukasrittstein.com*, <http://www.lukasrittstein.com/curriculum-vitae.php>, vyhledáno 2. 1. 2013.

⁴⁰⁸ Cenu Václava Chada Lukáš Rittstein získal v roce 1997 v rámci první výstavní přehlídky Zlínského salonu mladých. Viz Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová, et. al., *III. Zlínský salon mladých* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 1997, s. 78.

⁴⁰⁹ Vítězem Ceny Jindřicha Chalupického se Lukáš Rittstein stal v roce 1999. Viz Radek Váňa, *Cena Jindřicha Chalupického 1999. Finále* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999. – Neautorizováno, *Společnost Jindřicha Chalupického*, <http://www.cjch.cz/en/year/1999/lukas-rittstein>, vyhledáno 5. 1. 2013.

⁴¹⁰ Ivona Raimanová – Lukáš Rittstein – Jiří Zemánek (pozn. 405).

⁴¹¹ Srov. „Rittsteinův zájem o témata obyčejných materiálů a předmětů, o přirozenou skladebnost náhodných situací a procesů, do nichž se každodenně dostávají, se zde spojuje s výraznou strůjnou vůlí tyto materiály, věci, situace a procesy sochařsky monumentalizovat.“ Viz ibidem, s. 12.

koláže či asambláže rozmanitých (dřevo, kov, sklo, tkaniny, laminát, ad.), mnohdy odpadových materiálů. Vizuelní neobvyklosti objektů dosahuje rafinovanou kombinací jinak běžně dostupných surovin, výsledný objekt ovšem téměř vždy působí jako organicky rostlé dílo. Jeho kolážistické⁴¹² a asamblážované sochy nevznikají náhodně, autor pečlivě rozvažuje, jak co nejlépe uplatnit tvarový potenciál materiálu ve vizuelní atraktivitě daného objektu. Konceptuálním přístupem reviduje náměty z každodenní reality, jejich předmětnou stránku potom ukazuje v nečekaných formálních i obsahových souvislostech nebo v absurdních velikostních poměrech (např: *Kartáč*, 1994⁴¹³). Do svých vizí také zapojuje již „hotové“ předměty vyjmuté z běžného života, které v jeho pojetí neplní funkci „ready madeů,“ ale jsou konvertovány do nového vizuelního rámce (např: *Saturn*, 1997⁴¹⁴). Narušením obvyklého stereotypu předmětných vlastností a funkcí také často formuluje abstraktní či přímo k dějům odkazující sochařská vyjádření (*Za horizont*, 1994,⁴¹⁵ *Sypání*, 1994 – 1995,⁴¹⁶ *Plynoucí*, 1996⁴¹⁷). Rittstein si nevšímá prvoplánové skutkové podstaty oněch dějů, ale usiluje o zachycení stavu, dojmu, myšlenky, těmito ději utvářenými. Monumentalizací sémantického významu (např: *Zasněná*, 2003⁴¹⁸) své artefakty antropomorfizuje, vtiskuje jim vlastní vnitřní život. Autor tak své objekty naplňuje jakousi samozřejmou „bytostností,“ která spočívá spíše než v podobě fyzické existence děl, v jejich myšlenkové mnohoznačnosti. Rittstein nevytváří uzavřené artefakty přenosné do libovolných formálních

⁴¹² „Sílu“ estetického náboje mohou Rittsteinovy plastiky připomínat některé asambláže Bedřicha Dlouhého (1932). Ovšem na rozdíl od Rittsteina, Dlouhý, jehož tvůrčí těžiště spočívá především v malbě, ve svých objektech či asamblážích usiluje o jakousi záměrnou bravuru až noblesu výtvarného podání. Srov. viz Věra Jirousová, *Bedřich Dlouhý. Autoportrét 1999* (kat. výst.), Galerie Nová Síň v Praze 1999 – Galerie U Bílého jednorožce v Klatovech 1999 – 2000, nestr. – Jan Kříž, *Bedřich Dlouhý. Autoportrét III. 2004* (kat. výst.), Galerie Nová Síň v Praze 2004 – Galerie moderního umění v Hradci Králové 2004, nestr.

⁴¹³ *Kartáč*, 1994, laminát, dřevo, guma, plexisklo, epoxid, 140 x 170 x 140 cm. Viz Ivona Raimanová – Lukáš Rittstein – Jiří Zemánek (pozn. 405), s. 18.

⁴¹⁴ *Saturn*, 1997, kov, sklo, asfalt, epoxid, sololit, 160 x 320 x 250 cm, Národní galerie v Praze. Viz ibidem, s. 28 – 29. Do kompozice zapojil autor kovové barely.

⁴¹⁵ *Za horizont*, 1994, plexisklo, pískovaný polystyren, neon, 320 x 180 x 200 cm. Viz ibidem, s. 14.

⁴¹⁶ *Sypání*, 1994 - 1995, kov, dřevo, laminát, 350 x 160 x 140 cm. Viz ibidem, s. 15.

⁴¹⁷ *Plynoucí*, 1996, guma, kov, v. 180 cm, d. 460 cm. Viz ibidem, s. 26.

⁴¹⁸ *Zasněná*, 2003, laminát, umělá hmota, ocel, záclonovina, hlína, 400 x 380 x 380 cm, vytvořeno technikou odlévání do země. Viz Alena Potůčková - Barbora Šlapetová - Lukáš Rittstein, *Přemístění. Z volného cyklu Jiné světy* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2009, nestr.

souvislostí, tvůrčí proces vždy doprovází úvaha o vzájemném spolupůsobení jednotlivých, často nehomogenních částí jednoho objektu, toto uplatňuje i v rámci vícera objektů umístěných v jednom prostředí; způsobem instalace tak vznikají nové formální i obsahové souvislosti.

Z hlediska užití techniky se Rittstein tradičnějšího způsobu sochařství lehce „dotýká“ pouze v okamžiku, kdy nechává své sochy odlévat do plastových hmot (např: *Formule navždy*, 2006⁴¹⁹). Zjevný posun v jeho sochařském myšlení mu přinesly zkušenosti získané na opakovaných expedicích na Papuu – Novou Guineu,⁴²⁰ které podniká společně se svou partnerkou Barborou Šlapetovou.⁴²¹ Poznání jiného rozměru života mimo hranice evropského prostředí obohacuje autorovo tvůrčí hledání o aspekty závažnějších lidských idejí.⁴²² Výstižně Rittsteinův umělecký přínos popsal Jaroslav Anděl, když uvedl, že většina umělců seznamujících se s mimoevropskými kulturami čerpala poučení a inspiraci pro svou tvorbu hlavně z předmětně-vizuální hmatatelné sféry,⁴²³ není tomu tak ale u Rittsteina, pro jehož sochařství je zásadní získání nové mentální

⁴¹⁹ *Formule navždy*, 2006, beton, ocel, laminát, 240 x 240 x 110 cm, z cyklu Les. Viz Barbora Šlapetová, *Nepřístupuj blíž 1997 – 2008. Barbora Šlapetová a Lukáš Rittstein* (kat. výst.), Galerie Zdeňka Sklenáře v Praze 2009, s. 24.

⁴²⁰ „Expedicemi“ vlastní cestovatelské „podniky“ nazývají oba partneři (Lukáš Rittstein, Barbora Šlapetová). Viz Lukáš Rittstein, Curriculum Vitae, *Lukasrittstein.com*, <http://www.lukasrittstein.com/curriculum-vitae.php>, vyhledáno 17. 12. 2012.

Na přelomu roku 2012/13 absolvovali Lukáš Rittstein a Barbora Šlapetová pobyt v Indonésii. Viz emailová korespondence s Barborou Šlapetovou ze dne 9. 2. 2013.

⁴²¹ Barbora Šlapetová se v současnosti věnuje především fotografování. O návštěvách domorodců na Papui - Nové Guineji Lukáš Rittstein s Barborou Šlapetovou vydali již několik monografií, které nezahnují etnologické studie, ale naopak autentické rozhovory obou umělců s příslušníky domorodých kmenů. Fotografie Barbory Šlapetové jsou v těchto publikacích střídavě prokládány reprodukcemi plastik Lukáše Rittsteina. Viz Alena Potůčková - Barbora Šlapetová - Lukáš Rittstein (pozn 418), nestr. - Barbora Šlapetová, *Nepřístupuj blíž 1997 – 2008* (pozn. 419).

⁴²² Lukáš Rittstein v rozhoru pro čtrnáctideník *Ateliér* o cestách na Papuu-Novou Guineu uvedl: „*Je to naše životní cesta. A protože komunikace kultur a vědomí lidstva se mění spolu se vztahem lidstva k přírodě, šli jsme do džungle, jež je pro nás zásadním místem této přeměny.*“ Barbora Šlapetová uvedla: „*Začali jsme toužit po poznání původního myšlení domorodců, dokud existuje.*“ Viz Ivona Raimanová, Manop, Poslední první, *Ateliér*, 2009, roč. 21, č. 8, s. 6.

„*Vypadá to, že ve 21. století vědce a umělce více zajímá zkoumání hranic mezi přírodou a kulturou, lidským a nelidským, vlastním a cizím, sebe a druhého, rasy a rodu, a zvláště pak vztahu mezi městskou kulturou a přírodním, životním prostředím Země.*“ Viz Barbora Šlapetová, *Nepřístupuj blíž 1997 – 2008* (pozn. 419), s. 27.

Více o neevropských kulturách ve „vidění“ umělců 20. století a současnosti viz: Jiří Zemánek (ed.), *Divočina – příroda, duše, jazyk*, Praha 2003.

⁴²³ Také Jiří Zemánek: „*Zájem Barbory Šlapetové o tento možná nenávratně mizející svět není totiž motivován zájmem o exotiku, ale má čitelné archetypální kořeny.*“ Viz Jiří Zemánek, My všichni jsme ohrožení křupani, *Ateliér*, 2000, roč. 12, č. 14 – 15, s. 16.

zkušenosti.⁴²⁴ Na základě vlastního prožitku autor předkládá artefakty podníčené poznáním autentické atmosféry daného prostředí.⁴²⁵ Z mnohých objektů vytvořených po návratu z Papui - Nové Guineji tak můžeme „cítit“ jakousi vnitřní esenci kmenového života (např: sochy z cyklu *Les*⁴²⁶).

U příležitosti 25. výročí existence Jižního města⁴²⁷ a uplynutí 150 let od založení Archivu hlavního města Prahy byla v areálu Městského archivu Chodovec v rámci Dnů Prahy 11 dne 12. 10. 2001 slavnostně odhalena plastika *Nepolapitelná* od Lukáše Rittsteina.⁴²⁸ Přestože o této volné plastice nelze primárně tvrdit, že je pomníkem „něčeho“ nebo „něčemu,“ realizace se v kontextu společenských okolností stává trvalou připomínkou významného jubilea městské oblasti a může být považována za pamětní připomínku neopakovatelné situace.

Plastika *Nepolapitelná* vznikla jako součást projektu *Sochy pro Jižní Město* v rámci grantového řízení Praha – Evropské město kultury 2000. Městská část Praha 11 se do grantového programu zapojila se sedmi projekty,⁴²⁹ jejichž společným cílem bylo přispět k oživení veřejného prostoru města. Umělecké výstupy dočasného i trvalého charakteru měly obohatit a zkvalitnit život jeho obyvatel. Z původně velkoryse plánovaného záměru

⁴²⁴ Jaroslav Anděl – Barbora Šlapetová – Petr Wittlich, *Barbora Šlapetová & Lukáš Rittstein. Manop, poslední první* (kat. výst.), DOX v Praze 2009, s. 8.

Mezi lety 2002 – 2004 Michal Gabriel, Lukáš Rittstein a Barbora Šlapetová společně realizovali Pavilon indonéské džungle v pražské Zoo. Prostřednictvím odlévání do laminátu vytvořili napodobeninu přírodního prostředí tropické džungle a deštného pralesa. Do tohoto prostoru byly poté vysázeny tropické rostliny a vpuštěni exotičtí živočichové. Viz Martin Dostál – Renata Skřebeská, *Michal Gabriel*, Praha 2009, s. 174.

⁴²⁵ Obdobným myšlenkovým způsobem, ale nikoli o kmenovém životě, Rittstein uvažuje i v plastice *Úsvit*, umístěné před Domem umění v Ostravě, kdy s nadsázkou vybírá signifikantní tvar, v tomto případě hutní vrták (autora zajímá především jeho šroubovitý pohyb), který prostřednictvím slunečních brýlí ožívá a s nadsázkou odkazuje k průmyslovému prostředí Ostravy. Viz Magistrát města Ostravy, *Mimořádný grant v oblasti kultury z rozpočtu statutárního města Ostravy pro rok 2004*, Ostrava 2005.

⁴²⁶ Cyklus *Les*, například plastika *Tančí Anči*, 2005, laminát, 250 x 250 160 cm. Viz Barbora Šlapetová, *Nepřístupuj blíž 1997 – 2008* (pozn. 419), s. 24 – 25.

⁴²⁷ Městská část Praha 11.

⁴²⁸ Pavla Medunová v emailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 7. 8. 2012.

⁴²⁹ Seznam Projektů: 1. III. ročník mezinárodního jazzového festivalu *Jižní Město zní jazzem*, 2. III. ročník folklórního festivalu s mezinárodní účastí *Jižní Město zpívá, hraje a tancuje*. 3. Rekonstrukce objektu ZUŠ Křtinská s cílem nového sálu pro Jižní Město, 4. SLUNÍČKO roku 2000, 5. Celostátní soutěž P. F. 2000, 6. POHÁDKA – výtvarná a literární soutěž, 7. Pořádání sochařské dílny *Sochy pro Jižní Město*. Informace o projektech poskytla ing. Pavla Medunová. Viz Pavla Medunová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 7. 8. 2012.

Sochy pro Jižní Město⁴³⁰ nakonec vzešla jediná sochařská realizace. Kulturní komise zodpovědná za zrealizování programu nestanovila konkrétní požadavky na ideový ani vizuální charakter děl, zadání znělo: vytvořit sochu či objekt do veřejného prostoru Jižního města. Prvotní nápad, zapojit do projektu sochaře tří uměleckých generací záhy znemožnil nedostatek finančních prostředků⁴³¹ potřebných pro uskutečnění plánu v této podobě. V důsledku těchto nepříznivých okolností neproběhla žádná veřejná soutěž ani výběrové řízení, představitelé Městské části Praha 11 na doporučení Jiřího Zemánka⁴³² oslovili sochaře Lukáše Rittsteina.

Lukáš Rittstein na základě vybidky městské rady předložil čtyři návrhy budoucí plastiky: sochu *Jakoby něco* [16],⁴³³ objekt *Žíla u tepny* [17],⁴³⁴ sochu *Plynoucí*⁴³⁵ a sochu *Momentky* [18].⁴³⁶ První nabízené koncepty budoucí plastiky stanovená kulturní komise Prahy 11 zamítla, ale doporučila autorovi ještě přepracovat podobu objektu *Plynoucí* a *Momentky*. V červenci 2000 zástupci městské části Prahy 11, včetně starosty, navštívili ateliér umělce, kde autor představil modely obou soch v poměru 1 : 1. Komise nakonec k realizaci doporučila plastiku *Plynoucí*. Po dalších konzultacích mezi oběma stranami (zadavatelem a umělcem), Lukáš Rittstein dospěl k definitivní výtvarné podobě díla, stále ovšem nebyl vybrán vhodný

⁴³⁰ Sochy či objekty měly být trvale umístěny na veřejných prostranstvích MČ Praha 11 např. v Centrálním parku, poblíž stanic metra, u významných budov apod.

⁴³¹ Městská část Praha 11 na realizaci plastiky *Nepolapitelná* poskytla finanční obnos ve výši 280 000 Kč. Viz Igor Němec, *Kultura v Praze. Výroční zpráva o financování kultury hl. m. Prahou v roce 2001*, Magistrát hlavního města Prahy 2002, s. 94.

⁴³² PhDr. Jiří Zemánek tehdy pracoval jako kurátor Národní galerie v Praze. Projekt Sochy pro Jižní Město předložila Městská část Praha 11 právě ve spolupráci s Národní galerií v Praze. Jiří Zemánek byl odborným garantem projektu Sochy pro Jižní město. Viz Pavla Medunová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 7. 8. 2012.

⁴³³ *Jakoby něco*, kov, délka 1000 cm. Tuto plastiky představitelé Prahy 11 označili jako velmi nákladnou, objekt byl navíc původně určen do přímořské lokality, čemuž odpovídala i tvarová morfologie připomínající ploutev ryby. Viz Ibidem.

Ještě před umístěním plastiky *Nepolapitelná* se ve Výstavní síni Mánes v Praze uskutečnila výstava, kde Lukáš Rittstein představil všechny návrhy – ve formě modelu nebo větší plastiky, včetně realizovaného díla. Reprodukce objektu *Jakoby něco*: viz Ivona Raimanová – Jiří Zemánek, *Lukáš Rittstein. Momentky* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2001, s. 43.

⁴³⁴ *Žíla u tepny*, beton, v. 5 – 6 m. Objekt zachycoval stylizovanou růži s trny, tento návrh radní prý z důvodu kontroverznosti tvarové charakteristiky také nepřijali. Viz Ibidem. - Ivona Raimanová - Jiří Zemánek (pozn. 405), s. 42.

⁴³⁵ *Plynoucí*, mramor, kov, umělá hmota, 6 x 4 m. Viz Ibidem. *Plynoucí* viz Ivona Raimanová - Jiří Zemánek (pozn. 405), s. 53.

⁴³⁶ *Momentky*. Tematicky i provedením souvisí s objektem *plynoucí*, radní vyslovili obavu z přílišné náchylnosti objektu k poškození ve venkovním prostředí. Viz Ibidem. - Ivona Raimanová - Jiří Zemánek (pozn. 405), 28 – 32.

exteriérový prostor pro její umístění. Rozhodnutí osadit plastiku před budovu Archivu hlavního města Prahy, proti kterému autor neměl žádných výhrad,⁴³⁷ nakonec vynesl odbor školství a kultury Městské části Praha 11. Veřejnosti byla plastika ještě téhož roku představena (již pod současným názvem *Nepolapitelná*) v prostorách právnické fakulty v Praze. V červnu 2001 proběhla ve výstavní síni Mánes přehlídka děl Lukáše Rittsteina s názvem *Momentky*,⁴³⁸ v jejímž rámci autor vystavil ještě před umístěním do veřejného prostoru i sochu *Nepolapitelná*.⁴³⁹

Socha *Nepolapitelná* [14, 15],⁴⁴⁰ vytvořená odlitím do plastové hmoty a kovu v případě lžiček a svěráků, se tedy od roku 2001 stala součástí venkovního prostoru Archivu hlavního města Prahy - Chodovec. Ukotvení objektu monumentálnějších rozměrů skládajícího se z „nabobtnalé“ okrové hmoty (představující vypařující se kapky vody) a obloukové konstrukce s ohnutými lžičkami, na jejímž konci ční dva svěráky, je provedeno přímo do země bez jakéhokoli instalačního či půdorysného ohraničení. V těsné blízkosti plastiky volně roste tráva, socha tak vzbuzuje dojem, jakési „mýtické“ existence, jako by zde stála odjakživa, a zároveň tím, že popírá distanci mezi pozorovatelem a objektem vybízí potenciálního diváka k aktivnímu „průzkumu“ optických i formálních vlastností sochy.

V plastice *Nepolapitelná* se snoubí veškeré autorovy zkušenosti z posledního desetiletí jeho tvůrčího období. Se svou typickou dovedností kombinace formálně nesourodých materiálů zde zohlednil umístění plastiky ve venkovním prostoru a uzpůsobil tak její materiální vlastnosti co největší odolnosti ve tomto prostředí. Zjednodušil tak vizuálně-prostorové vlastnosti objektu na součinnost plasty a kovu.

⁴³⁷ Lukáš Rittsten nekoncepoval plastiku pro konkrétní místo. Na rozhodnutí radních nechal i to, zda *Nepolapitelnou* umístí do interiéru budovy či exteriéru města. Zdůraznil pouze požadavek, aby realizace svým charakterem a velikostními poměry konvenovala s prostorovými podmínkami, ale zároveň se stala v daném prostředí pohledovým solitérem. Viz Pavla Medunová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 7. 8. 2012.

⁴³⁸ Ivona Raimanová – Jiří Zemánek (pozn. 405).

⁴³⁹ Socha *Nepolapitelná* je ve výstavním katalogu reprodukována na s. 35 – 37. Viz ibidem.

⁴⁴⁰ Lukáš Rittstein, *Nepolapitelná*, figurativní plastika, 308 x 350 x 400 cm, beton, nerez, ocel, laminát, nesignováno, Archivní areál Chodovec, vlevo za budovou státního oblastního archivu v Praze a Národního archivu, Archivní 2257, Praha.

Kompozice kypícího amorfního tvaru mnohonásobně zvětšené kapky vody dynamicky expanduje do prostoru. Námětem není ani tak podoba oné kapaliny, autora především zajímá její neustálá fyzikální proměna, kdy během přírodního koloběhu voda prochází různými skupenstvími. Průběh tohoto životně důležitého procesu se v pojetí Lukáše Rittsteina snaží usměrnit industriální produkty – lžíce a svěráky; marnost jejich počínání je i náhodnému divákovi okamžitě zřejmá, neuchopitelnou organicky rostlou hmotu není možné nijak zastavit, obkroužit či zachytit a zabránit jí tak v pokračujícím prostorovém rozpínání.

Rittsteinovo sochařské vyjádření dospívá k metaforickému příměru nevyčerpatelné lidské touhy ovládat a podmaňovat si svět, včetně přírodních zákonitostí, v zápasu o nadvládu nad přírodou ovšem člověk i přes nové objevy a rozvíjející se technologie stále prohrává. Námětem autorovy plastiky *Nepolapitelná* není jen kritika lidské snahy o technickou dominanci, ale autor pravděpodobně nepřímou poukazuje i na nedosažitelnost hegemonie absolutního poznání. Absurdní monumentalizací mikroděje, jenž v sobě snoubí i prvky určité agrese, kdy se vypařující kapalinu na poslední chvíli snaží zachytit křečovitě nasměrované svěráky, vnáší do díla dvojí axiologický rozměr. První hovoří o nenasytnosti a neukázněnosti lidských potřeb, druhým hlediskem může být hlubší poselství o nezastavitelnosti běhu času, o jedinečnosti přítomného, avšak pomíjivého okamžiku.

Záměrem představitelů Prahy 11 bylo prostřednictvím nového objektu ve veřejném prostoru oživit a proteplit „interiéry“ města, ale nakonec se jim podařilo vytvořit i ideovou souvislost plastiky *Nepolapitelná* s blízkou administrativní budovou. Archiv jako úložiště dokumentů splňuje roli uchovatele mizející paměti, kterou neustále formuje plynulý tok času. Rittsteinova *Nepolapitelná* tak připomíná 25. narozeniny Jižního města i 150. výročí založení Městského archivu Chodovec.

2. 4. Otmar Oliva, POCTA FELIXI KADLINSKÉMU v Uherském Hradišti, 2002

Kašna, bronz, žula, Ø kašny: cca 150 cm, stély v. cca 350 cm, nesignováno, nádvoří divadla Reduta, Uherské Hradiště

Sochař Otmar Oliva se narodil 19. 2. 1952 v Olomouci. Mezi lety 1967 – 1972 navštěvoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti. Po ukončení středoškolského vzdělání v letech 1972 – 1978 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, v ateliéru Karla Lidického (1900 – 1976) a Miloše Axmana (1926 – 1990). Skupinově vystavuje od roku 1979, samostatně od roku 1982.⁴⁴¹

Charakteristickým rysem sochařské tvorby Otmara Olivy je z hlediska volby námětů příklon k biblické tematice, z jejichž symbolických významů potom odvozuje základní formu a estetiku vlastních děl. Otmar Oliva tedy jako autor specializující se na liturgickou a církevní plastiku bývá často vyhledáván investory z okruhu institucí římsko-katolické církve.⁴⁴² V souvislosti se svatořečením Jana Sarkandera⁴⁴³ a návštěvou Olomouce papežem Janem Pavlem II., získal Otmar Oliva několik komornějších zakázek z Olomouckého arcibiskupství. V roce 1995 pověřil arcibiskup Jan Graubner Olivu vytvořením sochařských děl vážících se ke svatořečení Jana Sarkandera (např: *pamětní medaile ke svatořečení Jana Sarkandera*, 1995,⁴⁴⁴ *relikviář sv. Jana Sarkandera*, 1996,⁴⁴⁵ *relikviář sv. Zdislavy*, 1996⁴⁴⁶).

⁴⁴¹ Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová, *Vladislav Vaculka. Otmar Oliva. Dotyky a souvislosti* (kat. výst.), Dům umění ve Zlíně 2003, s. 29 – 30.

⁴⁴² Otmar Oliva například vytvořil i dílo týkající se židovské symboliky: Otmar Oliva, *Židovský sedmiramenný svícen*, 1990 – 2000, klášter kapucínů v Brně. Foto: <http://www.otmaroliva.cz/dilo/soliterni-plastika/svicny>, vyhledáno 20. 3. 2012.

⁴⁴³ Sv. Jan Sarkander byl umučen v olomouckém vězení 17. 3. 1620, prohlášen za blahoslaveného byl papežem Piem IX. 3. 11. 1859. Dne 5. 4. 1993 ho kanonizoval papež Jan Pavel II., 21. 5. 1995 proběhly v Olomouci kanonizační oslavy za přítomnosti papeže Jana Pavla II. Viz Miloslava Hošková, *Jan Sarkander a jeho doba* (kat. výst.), Vlastivědné muzeum v Olomouci 1995, s. 10.

⁴⁴⁴ *Pamětní medaile ke svatořečení Jana Sarkandera*, 1995. Viz Sabina Soušková, Sochařské realizace Otmara Olivy v Olomouci a blízkém okolí, *Střední Morava*, 2012, roč. 17, č. 34, s. 29.

Šíře jeho uměleckého záběru čítá sochařskou výzdobu kostelních interiérů (např: *Papežský trůn*, 1998 – 1999,⁴⁴⁷ *kostel Panny Marie Matky Církve* v Mariboru, od roku 1994,⁴⁴⁸ kaple *Redemptoris Mater* ve Vatikánu, 1996 - 1999,⁴⁴⁹ *oltářní menza v kostele Panny Marie Sněžné* v Olomouci, 2005⁴⁵⁰) plastickou reliéfní dekoraci zvonů (např: *reliéfní výzdoba zvonů* z kostela sv. Mořice v Olomouci, 1985⁴⁵¹), komorní ztvárnění relikviářových schránek a svícňů až po volnou tvorbu orientovanou na církevní tematiku (např: *sv. Leopold*, 1995⁴⁵²).

Na příkladu reliéfního dekorování zvonů kostela sv. Mořice je možné metodicky zkoumat způsob Olivovy sochařské tvorby a volbu výtvarných prostředků. Autor si nejprve vymodeluje z vosku jednotlivé výzdobné prvky (v případě zvonů reliéfy světců), které potom postupným nahříváním připojuje k nosné hmotě, nebo jiné tvarové „kostře.“ Poté výslednou „formu“ odlije technikou lití na ztracený vosk. Otmar Oliva tedy v rámci sochařské práce postupuje po etapách, kdy nejdříve si připraví, s nadsázkou by se dalo říci, přímo vyrobí jakési „prefabrikráty“ a s těmito hotovými komponentami potom nakládá různým tvůrčím způsobem. Pomocí těchto voskových „součástek“ postupně aditivně „skládá“ výsledný kompoziční vzorec, čímž však nejsou vyloučeny četné úpravy a variabilita pojetí v rámci hledání optimální podoby díla jako celku, i jako jedinečného detailu. Ještě patrnější je tento přístup na Olivových realizacích relikviářových schránek, nebo *kašny sv. Jana Sarkandera* v Olomouci, kdy autor používá různé spirálovité a tordované tvary, mušle, lístky, jejichž význam je nejen esteticko-umělecký, ale také symbolický. Do *Sarkanderovy kašny* autor promítl také ozvuky vlastních, již

⁴⁴⁵ *Relikviář sv. Jana Sarkandera*, 1996. Viz *Ibidem*, s. 30 – 31.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Papežský trůn*, 1998 – 1999, bronz, mramor, v. 155 cm. Viz Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová (pozn. 441), s. 50.

⁴⁴⁸ *Kostel Panny Marie Matky Církve*, od roku 1994, Maribor. Viz Michal Alrichter et. al., *Otmar Oliva. Sochy*, Velehrad 1998, s. 60 – 61.

⁴⁴⁹ Kaple *Redemptoris Mater* ve Vatikánu, 1996 - 1999. Viz Otmar Oliva, Kaple *Redemptoris Mater*, *Otmaroliva.cz*, <http://www.otmaroliva.cz/dilo/liturgicka-plastika/kaple-redemptoris-mater>, vyhledáno 14. 1. 2013.

A jiné další, fotodokumentace na internetových stránkách Otmar Olivy. Viz Neautorizováno, *Liturgická plastika*, *Otmaroliva.cz*, vyhledáno 25. 4. 2012.

⁴⁵⁰ *Oltářní menza*, 2005, bronz, mramor, kostel Panny Marie Sněžné v Olomouci. Viz Sabina Soušková, *Sochařské realizace Otmar Olivy v Olomouci a blízkém okolí* (pozn. 444), s. 34.

⁴⁵¹ *Reliéfní výzdoba zvonů* z kostela sv. Mořice v Olomouci, 1985. Viz *Ibidem*, s. 27 – 28.

⁴⁵² *Sv. Leopold*, 1995, olovo, bronz, v. 155 cm. Viz Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová (pozn. 441), s. 41.

dříve vyzkoušených sochařských řešení a myšlenkových konceptů. O zobrazení dramatu, exprese, bolesti, zmaru a zla jako takového usiloval v komornějších plastikách (např: *Ďáblové*, 1989 - 1990⁴⁵³) kde spalující svár a zápas protipólních rovin vyjadřoval pomocí zmítajících se hadovitých hmot. U *Sarkanderovy kašny* podobně expresivní dynamiku rozvinul pomocí motivu provazu jako nástroje umučení, který ale také zároveň symbolizuje hada v negativním slova smyslu. Zatímco postavy *Ďáblů* v podání Olivy podléhají zmaru, modelace hmot připomíná proces sesychání a trouchnivění, *Sarkanderova kašna* naopak rozvíjí své hmoty vertikálně v pozitivní nepokořenosti a neporušenosti.⁴⁵⁴

U příležitosti rekonstrukce budovy uhersko-hradištské Reduty po následcích povodní z roku 1997, iniciovali radní vznik výtvarného díla k počtě tamnějšího významného filosofa, pedagoga, básníka⁴⁵⁵ a jezuity Felixe Kadlinského (1613 – 1675).⁴⁵⁶ Pro budoucí plastiku členové samosprávy zvolili místo v areálu uzavřeného nádvoří Reduty v Uherském Hradišti, v jehož prostorách působilo divadlo tehdejšího jezuitského gymnázia. Představitelé města za účelem získání vhodného návrhu nevypsali veřejnou soutěž, ale s nabídkou na vytvoření výtvarné realizace přímo oslovili sochaře Otmaru Olivu.⁴⁵⁷

*Poceta Felixi Kadlinskému*⁴⁵⁸ [19] stojí uprostřed čtyřkřídlého uzavřeného nádvoří objektu Reduty v Uherském Hradišti. Tvoří ji celkem 5 samostatných sochařských objektů, fontána⁴⁵⁹ s pítkem [20] a trojice tordovaných sloupků vysokých 350 cm. Realizace kašny probíhající souběžně s rekonstrukcí přilehlé budovy, tak umožnila zrealizovat rozsáhlejší úpravy týkající se

⁴⁵³ Např: Otmar Oliva, *Ďábel*, 1989 – 1990, bronz. Foto viz: <http://www.otmaroliva.cz/dilo/volna-plastika/dabel>, vyhledáno 27. 3. 2012.

⁴⁵⁴ Sabina Soušková, *Sochařské realizace Otmaru Olivy v Olomouci a blízkém okolí* (pozn. 444), s. 27.

⁴⁵⁵ Kadlinského asi nejznámější písňový soubor: „*Zdoroslaviček v kratochvilném hájičku postavený, do kteréhožto hájičku pobožná duše často chodí a hlasu toho líbezného slavička poslechnouti a z něhož potěšení duchovního nabytí moci bude.*“ Tiskem vyšlo 1665 a 1726. Viz Zdeňka Tichá, *Felix Kadlinský a jeho Zdoroslaviček*, Praha 1973.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ Aleš Holý v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 6. 8. 2012.

⁴⁵⁸ *Poceta felixi Kadlinskému*, kašna, bronz, žula, Ø kašny: cca 150 cm, stély v. cca 350 cm, nesignováno, nádvoří divadla Reduta, Uherské Hradiště.

⁴⁵⁹ Otmar Oliva na realizaci díla spolupracoval s kameníkem Petrem Novákem. Viz Aleš Holý v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 6. 8. 2012.

dláždění okolního prostoru *Pocty Felixi Kadlinskému*; půdorys kašny vymezuje sférický trojúhelník.

Princip utváření sochařské výzdoby Otmarem Olivou spočívá v budování expresivně dynamické srostlice hmot, jejichž tvarosloví autor vybírá ze svého vlastního „vzorníku“ voskových prefabrikátů. Modelační způsobem aditivního skládání poté vytváří kompozici. *„Všechny detaily odkazující k tradiční křesťanské ikonografii Oliva sděluje realistickým jazykem, tak aby mohl poučený divák jednotlivé atributy a symboly rozeznat.“*⁴⁶⁰ Centrální fontánu tak nese trojice poměrně masivních „noh,“ jejichž prostorové utváření evokuje motiv tordování či spirálovitého zavíjení připomínající charakterem zalamování pomačkanou draperii. Na tuto současně tektonickou i vizuálně zdobnou konstrukci Oliva „přidal“ nejrůznější detaily a symbolická znázornění, například koule, svinuté provazy a nápisové pásky.⁴⁶¹ Umyvadlo i funkční vodovodní baterii Oliva zdobí lístky lípy, na okraj vany umisťuje provazy i motiv hada zakusujícího se do jablka.

Vertikální pilíře Oliva zdobí spíše graficky subtilním způsobem, jejich výškový vývin tak doprovází spirálovitý dekor tvořený motivy provazů a lístků lípy. Trojici prutů, vyrůstající přímo z dlažby autor vždy ve spodních částech a přibližně v polovině výšky pylonu obaluje prostorově dynamizujícími detaily mušlí, lastur či koulí, provazů, mezi nimiž se občas proplétá had. Každou ze stél zároveň ukončuje jiná pozlacená konzola: jehlan, špice, koule zakončená hrotem.

Oliva ve svých monumentálních prostorových realizacích obvykle rozvíjí protiklad dobra a zla, tematicky duálního charakteru, kdy pozitivní symboliku doplňuje i ta záporná na důkaz nutné vyváženosti obou poloh ve světě. Například mušli v Olivově pojetí „nenápadně“ doplňují svíjející se obrysy hadů požírající sebe navzájem či zakusující se do jablka poznání.

Oliva se vyjadřuje složitě hnětenými tvary, jejichž inspiraci nachází v tvarosloví barokního dynamismu, tento kompoziční princip inspirovaný

⁴⁶⁰ Sabina Soušková, *Sochařské realizace Otmara Olivy v Olomouci a blízkém okolí* (pozn. 444), s. 35.

⁴⁶¹ Zde na podstavci umyvadla text kapitálovou antikvou: „KREV A SLZY..“

v mnohém také barokní citovou exaltovaností lze v kontextu realizace *Pocty Felixi Kadlinskému* vnímat jako odkaz k době, v níž jezuita Felix Kadlinský žil. Z všeobecné křesťanské symboliky si autor vybírá motiv torovaného šalamounského sloupu, zajímá ho mystická hodnota čísla tři, jeho znázornění hledá v trojici hřebů konvenujících se znakem jezuitského řádu. Otmar Oliva zakomponoval do symbolické stránky realizace i reference z Kadlinského básnické sbírky *Zdoroslavíček*. S ohledem na Kadlinského poezii akcentující líčení přírodních motivů,⁴⁶² zde bylo umyvadlo kašny koncipováno s úmyslem vytvoření pítka pro „ptáčky – slavíčky.“ I bronzové stély získaly v působení díla významovou hodnotu zvěstovatelů křesťanských ctností: lásky, víry, naděje. Způsob dláždění okolo kašny spočívá v setkání dvou sférických trojúhelníků protínajících se v motivu šesticípé hvězdy (někdy také interpretované jako trnová koruna), do nichž byla vsazena bronzová intarzie reprodukcující původní úryvek z textu Kadlinského z roku 1664.⁴⁶³

⁴⁶² „Obsáhlejší přírodní líčení se vyskytují hojněji a jednotlivé přírodní motivy jsou rozváděny v české literatuře myslím nejmarkantněji právě u Kadlinského [...].“ Viz Zdeňka Tichá (pozn. 455), s. 27.

⁴⁶³ „ABY BŮH TAKÉ V NAŠÍ ŘEČI ČESKÉ SVÉ VERŠOVCE MĚL / JENŽ BY JEHO CHÁLU A JMÉNO TAK UMĚLE JAKO JINŠÍ / NÁRODOVÉ V SVÝCH ŘEČÍCH ZVELEBOVATI MOHLI / F.K.S.J 1664“

2. 5. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), PAMÁTNÍK OBĚTEM KOMUNISMU v Liberci, 2002 – 2006

Architektonická minimalistická plastika, kvádrové lavice ze smrkového dřeva, zrcadlové tabule, pokovené sklo, ocelový rám, 320 x 70 x 450 cm, nesignováno, park u Střední textilní školy při ulici Jablonecká, Liberec

Památník obětem komunismu v Liberci byl realizován dle vítězného projektu předloženého architektonickým studiem Sporadical. Koncepti vytvořil Petr Janda ve spolupráci s Josefem Kociánem (1974), Alešem Kubalíkem (1975), Jakubem Našincem (1974) a Veronikou Sávovou (1975). V současnosti Petr Janda vede vlastní architektonické studio.⁴⁶⁴

Architekt Petr Janda a jeho tvorba viz kapitola diplomové práce: 2. 2. Petr Janda, PAMÁTNÍK POVODNI - HLADINA v Otrokovicích, 1998.

Veřejnou, anonymní, ideovou a jednokolovou soutěž na architektonicko-výtvarné ztvárnění *Památníku obětem komunismu*⁴⁶⁵ vypsal 16. 10. 2002 z podnětu Konfederace politických vězňů⁴⁶⁶ Statutární město Liberec.⁴⁶⁷ Představitelé magistrátu podaný návrh odsouhlasili a jako lokaci pro nový pomník⁴⁶⁸ vybrali park před hotelem Zlatý Lev u ulice Gutenbergova.⁴⁶⁹ Do

⁴⁶⁴ Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 21. 1. 2013.

⁴⁶⁵ Již od roku 2000 stojí na Štefánikově náměstí v Liberci *Památník bojovníkům a obětem za svobodu vlasti* od Jana a Petra Stolínových - architektonicky konceptuální objekt s prvky interaktivního kontaktu s návštěvníkem, ale dle přesvědčení představitelů Konfederace politických vězňů, málo vypovídá o komunistických zločinech. Rozboru tohoto památníku se věnovala Eliška Žáková. Viz Eliška Žáková (pozn. 2), s. 95 – 113.

⁴⁶⁶ „Členská schůze Konfederace politických vězňů České republiky pobočka č. 31 Liberec se proto rozhodla na své výroční schůzi oslovit Město Liberec, aby tento pomník postavilo pro osvěžení paměti a varování před zločinnou ideologií, která neuznávala a neuznává žádné morální hodnoty.“ Uvedli v otevřeném dopise zastupitelstvu města Liberec ze dne 26. 2. 2002 Plk. v. v. Jan Kroužilek, Mgr. Otakar Raulím a Karel Brázda. Text dopisu poskytla: Ivana Vitoušová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Po povodních v roce 2002 proběhla na libereckém magistrátu diskuze, zda finanční prostředky vyhrazené na postavení *Památníku obětem komunismu*, by spíše neměly být použity na odstranění povodňových škod. Například návrh uctít oběti komunismu postavením nového mostu přednesla RNDr. Věra Lukášová, vedoucí oddělení územní koncepce liberecké radnice. Viz Ibidem. I přes panující nejistotu byla nakonec vypsána výtvarná soutěž na *Památník obětem komunismu*.

⁴⁶⁹ Součástí architektonického návrhu byla i projektová dokumentace na rozšíření parku v ulici Gutenbergova o plochu hřiště v areálu TU. Viz Ibidem.

uzávěrky soutěže - 18. 12. 2002⁴⁷⁰ uchazeči přihlásili 15⁴⁷¹ řešení výtvarné podoby pomníkového díla. Hodnocení soutěžních návrhů proběhlo dne 8. 1. 2003.⁴⁷² Odborná komise⁴⁷³ z 15 přihlášených soutěžních projektů vybrala 7⁴⁷⁴ návrhů k postupu do druhého kola, následující selekci do finálního zhodnocení ve třetím kole poté porota zúžila na 5⁴⁷⁵ konceptů, jež ocenila v následujícím pořadí:⁴⁷⁶ 1. cena: Jakub Našinec, Petr Janda, Aleš Kubalík, Josef Kocián,⁴⁷⁷ 2. cena: Vladimír Štulc, Kryštof Štulc,⁴⁷⁸ 3. cena: Zdeněk Hlávka, Jan Randáček.⁴⁷⁹ Zvláštní ocenění získal návrh č. 13 - Ondřeje Smolíka.⁴⁸⁰ Výsledky proběhlé soutěže schválila rada města na svém zasedání dne 21. 1. 2003.⁴⁸¹ Všech 15 soutěžních návrhů bylo od 29. 4. do 29. 5. 2003 představeno veřejnosti na výstavě v budově Vědecké knihovny

⁴⁷⁰ Ibidem.

⁴⁷¹ Návrhy: č. 1 – Ing. Petr Hnitka, č. 2 – Zdeněk Hlávka, Ph.D. a Mgr. Jan Randáček, č. 3 – Martin Dräger a Ing. arch. Petr Jakl, č. 4 – Tomáš Pašek, č. 5 – Ing. Rudolf Žofka, č. 6 – Ing. arch. Antonín Vyhlídal, č. 7 – Ing. akad. arch. Vladimír Štulc a Ing. arch. Kryštof Štulc, č. 8 – PATRNÝ ARCHITEKT v.o.s., Ing. arch. Vladimír Balda, Ing. arch. Vladimír Jandourek, Ing. arch. Josef Patrný, č. 9 – Ing. arch. Petr Husák a PhDr. Lucie Tumpachová, č. 10 - MgA. Martina Kulhavá, č. 11 – STUDIO HANGÁR F, Václav Fiala a Ing. arch. Jan Rampich, č. 12 – Tomáš Ján Sucharov a Petr Růžička, č. 13 – Ondřej Smolík, č. 14 – MgA. Petr Kocourek, MgA. Milan Houser, Bc. David Kubík, č. 15 – SPORADICAL ARCHITECTURE, Ing. arch. Petr Janda, Ing. arch. Jakub Našinec, Ing. arch. Aleš Kubalík, Ing. arch. Josef Kocián. Autorům byly režijní náklady hrazeny ve výši 7. 500 Kč. Viz Ibidem.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Porotci závislí: ing. arch. Ivana Vitoušová, Mgr. Jitka Mrázková, Jana Kodášová.

Porotci nezávislí: Ing. arch. Filip Horatschke, Ing. arch. Zdeněk Lukeš, akad. sochař Jiří Dostál, Ing. arch. Radim Kousal, prof. akad. sochař Aleš Veselý, akad. mal. Viz Ibidem.

⁴⁷⁴ Postupující návrhy č.: 2, 3, 7, 10, 13, 14, 15. Viz Ivana Vitoušová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

⁴⁷⁵ Postupující návrhy č.: 2, 7, 10, 13, 15. Viz Ibidem.

⁴⁷⁶ Finanční odměny pro vítěze, 1. cena 10 000, 2. cena 6000, 3. cena 4000, zvláštní odměna, návrh č. 13 - 3000 Kč. Viz Ibidem.

⁴⁷⁷ Stanovisko soutěžní komise k návrhu č. 15: „*Jedná se o mimořádně invenční návrh graficky i precizně zpracován. Celkové řešení je monumentální v kontextu s daným prostorem a přitom jednoduché a jednoznačné. [...] Jediným problémem je nutnost permanentní údržby. Nicméně jedná se o návrh, který svou kvalitou překračuje úroveň všech ostatních prací, proto porota nechala tento návrh postoupit do třetího kola, kde mu jednomyslně udělila 1. cenu.*“ Viz Ibidem.

⁴⁷⁸ Stanovisko soutěžní komise k návrhu č. 7: „*Návrh je velmi profesionálně zpracován po všech stránkách. Myšlenka je vyjádřena zcela přesvědčivě a invenčně využívá modelaci terénu. Určitým problémem je otázka údržby a bezpečnosti, taktéž navržený rozpočet se zdá mírně podhodnocený.*“ Viz Ibidem.

⁴⁷⁹ Stanovisko soutěžní komise k návrhu č. 2: „*Návrh je profesionálně zpracován se zajímavou myšlenkou. Je finančně reálný, nicméně nevyjadřuje zcela přesvědčivě dané téma.*“ Viz Ibidem.

⁴⁸⁰ Stanovisko soutěžní komise k návrhu č. 13: „*Návrh je profesionálně zpracován. Myšlenka je vyjádřena jasně, byť ne zcela originálně. Proporně a technicky je objekt dobře zpracován. Soutěžní návrh postoupil do třetího kola a byla mu jednomyslně přiznána odměna.*“ Viz Ibidem.

⁴⁸¹ Ibidem..

v Liberci.⁴⁸²

Soutěžní podklady⁴⁸³ ukládaly autorům povinnost respektovat ve formách pomníku lidské měřítko a ideově-obsahovou určitost. S přihlédnutím k charakteru okolního prostředí měli uchazeči soutěže zohlednit existenci stávající plastiky *12 měsíců*.⁴⁸⁴ Soutěžící byli také vyzváni k předložení návrhu smlouvy a finančního rozpočtu, přičemž konečná částka neměla přesáhnout limit 500 000 Kč.⁴⁸⁵

Všechny oceněné návrhy se s řešením památníku vyrovnávaly architektonickým způsobem usilujícím o navázání formálního kontaktu s aktuální podobou místa. Vítězové soutěže, Petra Janda a studio Sporadical zamýšleli plochu parku zpřístupnit k rekreaci a vytvořit okolo objektu památníku jakési půdorysně trojúhelníkové pulzující ohnisko [24, 25]. Druzí v pořadí, Vladimír Štulc a Kryštof Štulc naopak uvažovali o vytvoření jednosměrné pěšiny přivádějící návštěvníka ke svahu, pomyslné mohyle, do níž je zapuštěna otevřená betonová kobka s plastickou mříží [26, 27]. Každý příchozí by tak mohl vstoupit do symbolické cely a pohlédnout skrze mřížovou síť. Návrh Zdeňka Hlávky a Jana Randáčka opět předpokládal řešení v podobě zprůchodnění areálu parku návštěvníkům. Zhruba do středu parkové pěšiny autoři chtěli vybetonovat podzemní prostor a umístit do něj realistickou plastiku člověka vzhlízející nahoru [28, 29]. Zároveň navrhovali, aby podoba budoucí „sochy člověka“ vzešla z další veřejné soutěže, možná i mezinárodního dosahu. Osobu uvězněnou v podzemí by si kolemjdoucí mohli prohlížet přes skleněnou tabuli zasazenou do terénu parku. Skrze prosklenou plochu by v noci stoupal kužel světla zesponu osvětlující

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Požadované závazné přílohy: Grafická část: situace řešení pomníku a úprav jeho okolí se zakreslením širším vztahů v měřítko 1:200, zákres do fotografie, půdorys a 4 pohledy v měřítku 1:10, model nepovinný. Průvodní textová zpráva s návrhem finančního rozpočtu díla. Viz Archiv Magistrátu města Liberec, Ivana Vitoušová, *Dokumentace pořízená k vybudování POMNÍKU OBĚTEM KOMUNISMU*, 2003, č. 1078, s. 8.

⁴⁸⁴ *12 měsíců*, Jan Solovjev, 1970. Viz Hana Kubíková, liberecké sochy, Abstraktní plastika, *Kubikova.blog.denik.cz*, <http://kubikova.blog.denik.cz/c/327536/Liberecke-sochy-Abstraktni-plastika.html>, vyhledáno 5. 1. 2013.

⁴⁸⁵ Ivana Vitoušová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

Cena památníku obětem komunismu nakonec vyčíslena na 1 500 000, celková úprava parku na 4 600 000 Kč. Viz Adam Gebrian, Liberec se zrcadlí v památníku obětem komunismu, *Lidovky.cz*, http://www.lidovky.cz/liberec-se-zrcadli-v-pamatniku-obetem-komunismu-ftk-/desi-gn.as-px?c=A110_420_152400_In-bydleni_tkz, vyhledáno 28. 2. 2013.

opuštěnou figuru.

Původní zadání soutěže předpokládalo rozšíření parku v ulici Gutenbergova s následnou instalací památníku. Budovy v sousedství parku využívá Technická univerzita v Liberci, radnice proto zahájila jednání s vedením univerzity, z něhož ovšem nevzešlo jasné stanovisko souhlasu či zamítnutí. Představitelé univerzity se obávali, že v parku, kde se nachází důležité inženýrské sítě univerzity, nebude po plánované revitalizaci zachována současná přístupová komunikace, kterou využívá laboratoř robotiky katedry sklářských a keramických strojů. Do debaty o plánované revitalizaci parku poté vstoupily další administrativní obtíže; projekt architektonické úpravy parku se neslučoval se záměry soukromého investora budovat v místě podzemní garáže. Postavení památníku před hotelem Zlatý lev bránila i oblíbenost stávajícího dětského hřiště u některých představitelů magistrátu, jejichž děti by v případě realizace památníku o tento prostor přišly. Poslední neoficiální překážka spočívala v nesouhlasu se záměrem radnice u místních členů komunistické strany, kteří „prý“ v parku alespoň dle slov Petra Jandy a Ivany Vitoušové organizují občasná setkávání. Záhy po vyhlášení výsledků soutěže bylo autorům vítězného projektu oznámeno, že pomník se nebude realizovat na původně plánovaném místě u Gutenbergovy ulice. Z iniciativy některých představitelů liberecké radnice ve spolupráci s autory bylo nalezeno místo nové, v parku při ulici Jablonecká u Střední průmyslové školy textilní.⁴⁸⁶

V důsledku těchto administrativně-majetkově-ideových komplikací slavnostní představení *Památníku obětem komunismu* v Liberci dle návrhu Petra Jandy a studia Sporadical proběhlo až 27. 6. 2006.⁴⁸⁷ Původní idea odhalení pomníku v květnu 2003 u příležitosti Týdne politických vězňů, tak nebyla uskutečněna.

*Památník obětem komunismu*⁴⁸⁸ [21] stojí v parku při ulici Jablonecká

⁴⁸⁶ Petr Janda v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 11. 1. 2013.

⁴⁸⁷ Petr Janda – Sporadical, Odhalení Památníku obětem komunismu v Liberci, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=1582&type=1>, vyhledáno 26. 2. 2013.

⁴⁸⁸ Čtveřice architektů z ateliéru Sporadical výsledky vlastní práce publikovala v časopisech *Architekt* a *Era 21*. Viz Petr Janda – Jakub Našinec – Aleš Kubalík – Josef Kocián, *Památník obětem komunismu*, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 52 – 53. - Petr Janda – Jakub Našinec

u nedaleké budovy Střední průmyslové školy textilní v Liberci. Monument velkého oboustranného zrcadla doplňuje trojice dřevěných lavic ze smrkového dřeva [22]. Skleněné tabule jsou ukotveny do 70 cm širokého ocelového rámu. Lavice⁴⁸⁹ ve tvaru dlouhých kvádrů vymezují nejen urbanistické začlenění kompozice do prostoru, ale také podporují silové pole, jež objekt silně vizuálně komunikující se svým okolím vysílá. Lavice lemují cestičky vedoucí k pomníku, každý návštěvník, (tedy pokud si nezvolí „originální“ cestu přes trávník), bude k objektu přicházet z předem daných úhlů a vychutnávat tak rafinované zrcadlové „kouzlení“ památníku s větvemi okolních stromů [23]. U paty zrcadlové plochy je umístěn nerezový hůkový nápis: „*Sám v sobě hledej, jestli svobodu chráníš, ctíš nebo omezuješ.*“ Za šera a v noci areál parku dále člení bodová osvětlení,⁴⁹⁰ vysílající světelné paprsky „šplhající“ po kmenech stromů až do jejich korun.

Při koncepci ideové i formální stránky *Památníku obětem komunismu* v Liberci autoři rámcově vycházeli z výtvarného pojetí soutěžního návrhu⁴⁹¹ *Památníku obětem totality* pro lokalitu Újezd v Praze [30],⁴⁹² který byl v roce

– Aleš Kubalík – Josef Kocián, Památník obětem komunismu, *Era 21*, 2006, roč. 2, č. 5, s. 28 – 29.

Památník obětem komunismu v Liberci získal ocenění Grandprix architektů. Viz Neautorizováno, GPA 2007. Laureáti, *Grandprix-architektu.cz*, http://www.grandprix-architektu.cz/cz/grandprix-architektu/archiv/gpa-2007/lau_reati/c325, vyhledáno 17. 1. 2013.

⁴⁸⁹Lavice – impregnované dřevo – smrk. Petr Janda v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 11. 1. 2013.

⁴⁹⁰Bodová světla bohužel vyžadují častou údržbu, na liknavost příslušných městských orgánů si postěžoval Petr Janda. Některá ze svítidel nefungovala již po několika málo letech. Viz Petr Janda při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 11. 1. 2013.

K aktuálnímu stavu *Památníku obětem komunismu* se na základě fotografií z ledna 2013, které jsem zaslala autorovi po svém výletu do Liberce, Petr Janda vyjádřil následovně: „*Jak vidím s údržbou je to čím dál horší...a místo opravy zemních svítidel si radnice přidala nejlevnější stožárové...hm [...].*“ Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 24. 1. 2013.

Nerespektování původnosti autorského záměru se opravdu stává poměrně častým problémem viz například přelakování objektu *Poceta nejmenovaným* v Ostravě (viz kapitola 2. 1. Jaromír Brabenec, *POCTA NEJMENOVANÝM* v Ostravě, 1997), v případě libereckého památníku bylo přidáním stožárových světél zasaženo do homogenity jednotné a poměrně promyšlené koncepce parkového prostoru. „[...] *zhmotnění myšlenky je přes všechno racionální projektování dost emotivní proces...O to víc pak trpím když jsou do věci dělány zásahy, které ji ničí... Pro mě jsou všechny projekty jako děti (vlastně i ty nenarozené) a bojím se o ně...mám strach tam i jezdit...*“ Viz Petr Janda v e-mailové korespondenci ze dne 27. 1. 2013.

⁴⁹¹ Soutěžní návrh tehdy přihlášen pod hlavičkou architektonického studia Sporadical (Petr Janda, Aleš Kubalík)

⁴⁹² Realizován návrh Olbrama Zoubka. Viz pozn. 323.

2003 oceněn ve výtvarné soutěži 3. místem.⁴⁹³ *Památník obětem komunismu* na pražském Újezdě počítal s umístěním velké zrcadlové plochy do svažitého terénu, nahnuté do uliční komunikace. Příchozí návštěvníci by k památníku vystupovali po schodišti znesnadňující jejich chůzi v důsledku soklu našikmení schodišťových stupňů směrem ke skleněné tabuli. Efekt zrcadlového odrazu by umocňoval pocit „osobního“ nárazu, a střetu s vlastním odrazem. Petr Janda tímto konfrontačním řešením usiloval o popření tradičního chápání pomníku jako urbanistické pohledové dominanty daného místa.⁴⁹⁴

V návrhu na liberecký *Památník obětem komunismu* Petr Janda znovu uplatnil „efekt“ zrcadla. Oproti pražské variantě zvolil oboustrannou zrcadlovou plochu, kterou umístil do pomyslného ohniska parkového prostoru. K památníku přivádí již zmíněnou trojici parkových chodníků, jejichž směr kopíruje trojice kvádrových laviček, určených k relaxačnímu posezení. Po změně plánované lokace z parku u Gutnebergovy ulice na úzký a svažitý parkový areál při ulici Jablonecká, Petr Janda⁴⁹⁵ navrhl dvojici stezek střetávající se u objektu památníku a na druhé straně pokračující ve svém běhu již jako cesta jediná. Velikostní poměry památníku zůstaly zachovány, stejně tak trojice kvádrových lavic byla do terénu parku uplatněna obdobným způsobem kopírujícím průběh parkových cestiček.

Vlastní tektonika *Památníku obětem komunismu* se odvíjí z jasného koncepčního záměru vytvořit výtvarně čistý až dokonalý objekt, ovšem způsobem jeho prostorového začlenění autoři preferovali moment „side efektu,“ tedy navázání prostorového vztahu s výjimečností místa. Zrcadlo způsobem svého umístění v parku rafinovaným způsobem odráží okolní

⁴⁹³ Tento návrh Petra Jandy poněkud zjednodušeně, bez hlubší argumentace zhotnotila Veronika Mališová, když ve své diplomové práci věnovala pozornost *Památníku obětem komunismu* na pražském Újezdě od Olbrama Zoubka. „Po zhlédnutí dalších tří návrhů, které porota poctila v druhém kole soutěže cenami, se musím přiklonit k jejímu názoru. [...] Návrhy Marka Borsanyiho, Milana Váchy se Stanislavem Švecem, ani návrh Petra Jandy s Alešem Kubalíkem nedosahují takových kvalit jako návrh vítězný.“ Viz Veronika Mališová (pozn.1), s. 56.

⁴⁹⁴ Petr Janda při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 11. 1. 2013.

⁴⁹⁵ Viz rozhovor Adama Gebriana s Petrem Jandou v pořadu Českého rozhlasu - *Bourání*: http://www.rozhlas.cz/radiowave/bourani/_zprava/615733, vyhledáno 28. 2. 2013. Dále rozhovor *Bourání s Petrem Leškem, Petrem Jandou, Josefem Smutným*, viz: http://www.rozhlas.cz/radiowave/bourani/_zprava/bourani-s-petrem-leskem-petrem-jandou-josefem-smutnym--904608, vyhledáno 28. 2. 2013.

stromový porost i v blízkosti projíždějící automobily. Příchozího návštěvníka ihned zasáhne působivé sepětí památníku s parkovým prostředím. Památník svou mnohopohledovou logikou modeluje efekt jakési paralelní reality. To, co svou fyzickou existencí zakrývá, tedy pohled do korun stromů, okamžitě divákovi nabízí v podobě zrcadlového odrazu, jako možný dopočet toho, co a kam by pozorovatel ze svého místa viděl, kdyby mu památník „nepřekážel“ v jeho pohledu.⁴⁹⁶ Zrcadlové plochy ovšem nejsou zcela světelně nepropustné, při blízkém pohledu se nabízí moment nekonečného cyklického odrazu, tříštěného do několika navzájem se prostupujících obrazů. Éterický památník tedy ve svém souznění s místem vpodstatě záměrně popírá hmotnou existenci díla. Tento filozofický přesah zrcadlení⁴⁹⁷ vlastní podoby do struktury památníku fascinuje zejména momentem popření a současně vyzdvižení aktuální časovosti zobrazované skutečnosti.

Vzhled i koncepce *Památníku obětem komunismu* vyvolal ještě v průběhu realizace díla četné rozpaky. Zanedlouho po zveřejnění výsledků soutěže, obdržel Magistrát města Liberce kritický dopis od Konfederace politických vězňů, Skautů, Sokolů a Orlů, vyjádřující nesouhlas s podobou i ideovou koncepcí budoucího pomníku. „*Když autor neadresního alibistického a pro oběti komunistické zvěle nepřijatelného nesmyslu tvrdí, že dnes je těžko říci, kdo je obětí a kdo tyranem, pak se tento autor vysmívá všem slušným lidem, neboť používá lži a lstí k dosažení vytouženého cíle, jak praví Lenin ve svém díle Jak budovat komunismus.*“ Autoři kritického dopisu se ostře vymezili proti zvolenému sloganu: „*Sám v sobě hledej, jestli svobodu chráníš, ctíš*

⁴⁹⁶ S podobným principem zástupné reality pracuje i malíř Daniel Fischer: „*Prírodný výsek, ktorý Fischer expresívne maluje, konfrontuje spätne s okolitou realitou: obraz fotografuje v prostredí, z ktorého čerpal tému.*“ Viz Zuzana Bartošová, *Súčasný slovenský výtvarný umenie zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny* (kat. výst.), Bratislava 2001, s. 42 – 43.

⁴⁹⁷ Funkci zrcadla v pomníkové vzpomínce na příkladu libereckého *Památníku obětem komunismu* také rozebírá Michal Janata. Viz Michal Janata, Zrcadlo je hladinou Styxu, *Časopis ASB*, 2007, roč. IV., č. 5, s. 81 – 83.

Kamil Nábělek, Pomníková tvorba ve fázi zrcadla aneb od reflexe k reflexi, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 54 – 55. Kde upozornil na stať Jacquese Lacana – *Stádium zrcadla, jako to, co formuje funkci Já*. Příspěvek v českém překladu na stránkách socialistického kruhu. Viz Jacques Lacan, *Stádium zrcadla* (překl. Jiří Pechar a kol.), *Sok.bz*, http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484, vyhledáno 19. 2. 2013.

nebo omezuješ,⁴⁹⁸ jenž měl být (je) v zrcadlovém otočení vsazen do dlažby u skleněné tabule a příchozí ho mohli správně přečíst pouze v odraze na zrcadlové ploše. K tomuto nápisu se vyjádřila i Konfederace politických vězňů požadující jeho nahrazení následujícím textem: „*OBĚTEM KOMUNISMU od r. 1948 – 1989.*“⁴⁹⁹ Rozčarování ze strany Konfederace politických vězňů zřejmě vyvolala veřejně prezentovaná obsahová rovina: „*Každý kdo k památníku přijde, bude nucen podívat se sám sobě do očí.*“ Toto vybízení veškerých návštěvníků a s nimi i osob poškozených vládou komunistické strany k vlastnímu sebezpytu zřejmě političtí vězni považovali za sebestřednou aroganci mladých⁵⁰⁰ architektů. Nabízené vysvětlení autorů památníku, uvedené již v textové zprávě k návrhu pomníku, zůstalo ze strany kritiků bez povšimnutí: „*Nechceme tímto způsobem skutečné oběti uvádět v rozčarování. Velmi si vážíme všech, kteří svůj těžký úděl byli schopni unést, vzdáváme jim tímto způsobem hold, jejich síla a hrdost je pro nás příkladem, ponaučením a závazkem.*“⁵⁰¹

Působivost libereckého památníku spočívá právě v popření tradiční tematické i formální absolutnosti typické pro pomníkové realizace obdobného námětu. Památník, naopak při správném pochopení mnohem přesvědčivějším způsobem upozorňuje na zločiny spáchané komunistickou stranou. Ohleduplnou fyzickou existencí a vizuální citlivostí k okolnímu prostředí se stává jakýmsi mementem vysílaným i do budoucnosti. Momentem sebekonfrontace⁵⁰² diváka s vlastním odrazem v zrcadle apeluje na individuální zodpovědnost každého jednotlivce, připomíná tak, že lidé

⁴⁹⁸ „*Autora navrženého textu [...] můžeme ubezpečit, že nemáme v sobě co hledat a je nám známo, kdo je tyran a kdo jeho oběť. Ti, kteří to musejí v sobě hledat, to asi těžko najdou, když nechápou, že komunistická ideologie byla a je zločinná a zavrženíhodná.*“ Viz Ivana Vitoušová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

⁴⁹⁹ „*Konfederace politických vězňů ČR [...] dospěla k závěru, že postrádá jakoukoli adresnost a neuruje viníky.*“ Viz *Ibidem*.

Na tyto výtky zareagovali autoři pomníku smířlivým způsobem: „*Mrzí nás nedorozumnění, které vzniklo po publikaci našeho vítězného soutěžního návrhu na pomník obětem komunismu v tisku. Při realizaci doplníme památník o text „Všem obětem komunistického režimu 1948 – 1989.“ Konečné znění s vámi rádi upřesníme.*“ Viz *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Petr Janda (1975) v roce 2003 oslavil 28 narozeniny.

⁵⁰¹ Ivana Vitoušová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

⁵⁰² Miroslav Petříček vyjádřil ideu: „*Mnohem důležitější je však pohled druhý: pohled toho, kdo se nedívá zdálky a zvenčí, nýbrž do tohoto záhybu vstoupí a spatří v něm sám sebe. Památník ho ostatně k něčemu takovému výslovně vyzývá a touto výzvou dává jasně na vědomí, že nejde jen o samoúčelnou hru s odrážením prostoru v prostoru. Že jde o setkání.*“ Viz Miroslav Petříček, *Památník jako apel k přítomnosti*, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 20.

podrobení autoritě ideologie jí svými postoji ještě mnohdy podporují, když v zájmu osobního „pohodlí“ nečinně přihlížejí nelidskému jednání. V protikladu k tomuto intelektuálně elegantnímu ale zároveň myšlenkově závažnému řešení představitelé organizací sdružující osoby postižené komunismem od pomníkového díla očekávali jasné vymezení kolektivní viny komunistické strany a komunistů, nikoli abstraktní a „nečasové“ obracení se k svědomí jednotlivce. Liberecký památník hovoří ke všem příchozím stejným jazykem, kdy poukazem na neupřímnost člověka k sobě samému a lidské touhy zapomenout na to špatné, zde vytváří jeden z „nejsilnějších“ motivů pro pomníkové zamyšlení.⁵⁰³

⁵⁰³ „Na tom, že předložený návrh nejmenuje viníky, je pro každého slušného a myslícího občana republiky nepřijatelný.“ Viz Ivana Vítoušová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

2. 6. Federico Díaz – Marián Karel, PAMÁTNÍK ZDEŇKA KOPALA – DVOJHVĚZDY v Litomyšli, 2004

Objekt, karbonové vlákno, signalizační panely, kovová deska, datové kabely, optická vlákna, display, tyč: v. 800 cm, dvojhvězda: Ø 900 a 1600 cm, linie půdorysu: lichoběžník: 550 x 160 x 101 cm, horní stranu lichoběžníku tvoří průčelí přilehlého panelového domu, nesignováno, Havlíčkova ulice, Litomyšl

Konceptuální umělec Federico Díaz se narodil 18. 7. 1971 v Praze. Studoval na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Karla Malicha (1924).⁵⁰⁴ Od roku 1994 vede tým programátorů, architektů a designerů s názvem E-Area. Doposud získal několik cen a ocenění, např: 1999: cenu Ministerstva kultury za nejlepší český katalog; 2001 speciální cenu města Milano Europe, Futuro Presente 2001; 2003 speciální cenu diváků Jindřicha Chalupického. Ve spolupráci s nadací Forum obdržel v roce 2000 grant hlavního města Prahy, roku 2002 také získal stipendium na Cite international des arts v Paříži.⁵⁰⁵ Společně vystavuje od roku 1995, samostatně od roku 1997.⁵⁰⁶

Federico Díaz se ve své tvorbě zabývá multimedialitou v rámci jejich komunikačních možností zapojení diváka do uměleckého procesu. V interaktivních projektech (např: *Generatrix*, *Mnemeq*, *Sembion*, 2004⁵⁰⁷) aplikuje nejmodernější softwarové technologie, jimiž zkoumá ambivalenci lidského chápání vztahu skutečnosti k virtuální realitě a současně schopnosti člověka se v ní orientovat. Z těchto „fikčních světů“ Díaz často vstupuje do reálného rozměru, při tvorbě prostorové instalace či kynetického objektu se v první řadě nesoustředí na problém uchopení hmatatelného materiálu, ale relevanci uskutečnitelnosti kompozice ve vztahu ke zvolenému materiálu i

⁵⁰⁴ Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 1998. II. D-G*, Ostrava 1998, s. 44.

⁵⁰⁵ Juan Eduardo Fleming – Roger Malina - Meda Mládková – Milena Slavická, *Com.bi.nacion. Science meets Art*, Museum Kampa 2005, nestr.

⁵⁰⁶ Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 1998/II.D-G* (pozn. 504).

⁵⁰⁷ Tyto projekty prezentoval v ZKM Karlsruhe a Japonsku na mezinárodních výstavách Revoluce v Algoritmtech. Viz Juan Eduardo Fleming – Roger Malina - Meda Mládková (pozn. 505).

prostoru nejdříve podrobuje zkoumání exaktním územ počítačového programu.⁵⁰⁸ Za účelem dosažení matoucí smyslové iluze využívá i různé světelné a zvukové efekty (např: zvuková holofonní instalace *Dehybernation*, 1993⁵⁰⁹), jejichž prostřednictvím obohacuje výrazový charakter, obvykle plastových, softwarově ovládaných robotických objektů inspirovaných současným vědeckým poznáním lidského těla (např: objekt připomínající zvukovod lidského ucha: *Nostalgia*, 1992⁵¹⁰) či kosmickými principy nebo výzkumem přírodních věd (např: *Micron*, nedatováno⁵¹¹). Jeho výsledné prostorové objekty přiznáním prefabrikované umělosti výrobního procesu reflektují odosobněnost současné životní reality člověka ohrožované všudypřítomným komunikačním kódem současného kybernetického prostoru: „*Federico Díaz [...] již od poloviny 90. let důsledně reflektuje vztah frenetického vývoje počítačových technologií, nových médií a univerzální lidské zkušenosti mýtického typu.*“⁵¹² Díla Federico Díaze nehodnotí multimediální technologie ve vztahu k člověku jako omezující, autor naopak usiluje o nalezení svébytné pozice lidského jedince v rámci jejich procesů; měřítko tohoto „bytí“ tak dle Díaze vytváří nejen skutečně hmotné prostředí, ale především ona biologicky nepřiměřená snaha člověka vše exaktně pochopit, a pokud to nelze reálně, tak alespoň virtuálně řídit.

Sochař a sklář Marián Karel se narodil 21. 8. 1944 v Pardubicích. Středoškolské vzdělání získal na Odborné škole šperkařské v Jablonci nad Nisou (1959 – 1963). Poté studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1965 – 1972) v ateliéru Stanislava Libenského (1921 - 2002). Zahraniční zkušenosti získal jako hostující pedagog na univerzitách a sklářských učilištích ve Spojených státech amerických, Velké Británii a Japonsku.⁵¹³ Od roku 1992 vyučuje na Vysoké škole uměleckoprůmyslové

⁵⁰⁸ „V letech 1990 – 1992 pomocí počítačových programů metablos a rapid prototyping vytvářel své první „virtuální plastiky.“ Viz *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Nostalgie*, akustický objekt. Viz Neautorizováno, *Nostalgie*, *Artlist.cz*, <http://www.artlist.cz/index.php?id=2123>, vyhledáno 25. 2. 2013.

⁵¹¹ *Micron*, nedatováno. Viz Federico Díaz, *Micron*, *Fediaz.com*, <http://www.fediaz.com/en-architecture.html>, vyhledáno 26. 2. 2013.

⁵¹² Neautorizováno, Federico Díaz, *Artlist.cz*, <http://www.artlist.cz/?id=1962>, vyhledáno 3. 3. 2013.

⁵¹³ Marián Karel – Meda Mládková et. al, *Průniky* (kat. výst.), Muzeum Kampa v Praze 2011, s. 42.

v ateliéru skla. V roce 1995 tamtéž získal profesuru.⁵¹⁴ Byla mu udělena Sklářská cena v roce 1991.⁵¹⁵ Společně vystavuje od roku 1972, samostatně od roku 1981.⁵¹⁶

Klasické sklářské školení přetavil Marián Karel fascinován hmotou skla do podoby objektového zkoumání jeho vlastností ve vztahu k materiálovým a kompozičním vazbám ke konkrétnímu prostředí. Od počátků své tvorby tak vytváří spíše monumentálnější kompozice a instalace velkoformátových skleněných tabulí do interiéru či exteriéru, kde hledá způsob, jak proměnit hmotu skla v nezávislý plastický tvar⁵¹⁷ (např. architektonickým zakomponováním průhledných nehmotných tabulí současně usiluje o dotvoření architektury místa: *Diagonála*, 1995,⁵¹⁸ *Střetnutí*, 1995,⁵¹⁹ *Zborcená krychle*, 2010⁵²⁰). Kladením skleněných ploch mezi diváka a předmětné objekty zároveň prostřednictvím optických klamů zkoumá nepřesnost našeho vidění⁵²¹ (*Pootočený hranol*, 2010⁵²²). Všímá si nejen prostorových vlastností skla, ale také světelně optických účinků výbrusu, například u masivních v huti litých křišťálových bloků,⁵²³ ale i schopnosti skla zrcadlit⁵²⁴ okolní děje (*Vstup do Komerční banky*, 1996⁵²⁵). „V zrcadlení skleněných ploch, v jejich prostupu s plochami a tělesy netransparentními, v matoucí kresbě hran skleněných tabulí nás vtahuje do nejednozančného světa, který je podobenstvím našeho pobytu ve světě.“⁵²⁶ Minimalismus stereometrických útvarů často také narušuje doplňováním dřeva, kovu či

⁵¹⁴ Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2000*. V. Ka-Kom, Ostrava 2000, s. 108.

⁵¹⁵ 1991 – Praha, Sklářská cena. Viz *Ibidem*, s. 108.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Marián Karel – Meda Mládková et. al. (pozn. 513), s. 6 - 7.

⁵¹⁸ *Diagonála*, 1995, ploché sklo, 330 x 2300 x 140 cm, Pražský hrad, Míčovna. Viz Jan Sekera – Jiří Šetlík, *Sklo a prostor* (kat. výst), České muzeum výtvarných umění v Praze 1998, nestr.

⁵¹⁹ *Střetnutí*, 1995, ploché sklo, ocel, 200 x 1020 x 420 cm, Pražský hrad. Viz *Ibidem*.

⁵²⁰ Marián Karel – Meda Mládková et. al. (pozn. 513), s. 34 – 35.

⁵²¹ Jan Sekera – Jiří Šetlík, *Sklo a prostor* (pozn. 518).

⁵²² *Pootočený hranol*, 2010, sklo. Viz Marián Karel – Meda Mládková et. al. (pozn. 513), s. 16.

⁵²³ *Ibidem*, s. 7.

⁵²⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵²⁵ *Vstup do komerční banky*, 1996, lehaný stopsol, Praha. Viz Jan Sekera – Jiří Šetlík (pozn. 518).

⁵²⁶ *Ibidem*.

betonu do skleněného materiálu.⁵²⁷ V roce 2010 také vytvořil na chebském náměstí tzv. *Bránu času*,⁵²⁸ která člení náměstí na dvě poloviny.

Soutěž na *Památník Zdeňka Kopala* (1914 – 1993), významného astronoma a astrofyzika narozeného v Litomyšli⁵²⁹ vypsal Městský úřad v Litomyšli v únoru 2003. Jako místo pro postavení budoucího pomníku představitelé města vybrali volné prostranství před bytovým domem v Havlíčkově ulici, kde v minulosti také stával rodný dům Zdeňka Kopala. Za účelem získání finančních prostředků město Litomyšl vyhlásilo na památník veřejnou sbírku. V soutěžním zadání byl přímo vysloven požadavek, že by budoucí plastika měla určitým způsobem reflektovat Kopalovo ústřední vědecké téma - dvě zákrytové nekulové (kapkovité) hvězdy.⁵³⁰ Poznatky k vizuálnímu ztvárnění modelu „dvojhvězdy“ měli uchazeči soutěže načerpat například z četby Kopalových autobiografických knih.⁵³¹ Dle stanov tak k přijetí návrhu do soutěžního řízení požadováno odevzdání: výkresového zanesení situace umístění plastiky s autorskou zprávou o použitých materiálech a úpravě prostoru nejbližšího okolí plastiky, dále skici nebo modelu v měřítku dle vlastního uvážení autorů, cenovou nabídku výtvarného návrhu a autorského honoráře, návrh časového harmonogramu realizace díla s ohledem na připravované oslavy výročí 90. let od narození Zdeňka Kopala.⁵³²

Na základě veřejné výzvy byly do soutěže přihlášeny 4 návrhy.⁵³³ Porota⁵³⁴ k posouzení předložených výtvarných projektů zasedla dne 28. 4.

⁵²⁷ Ibidem.

⁵²⁸ *Brána času a historiogram*, 2010, corten, Cheb. Viz Marcel Fišer, Marián Karel. *Brána času*, *Socharstvi.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/brana-casu/>, vyhledáno 29. 11. 2012.

⁵²⁹ V roce 1991 Zdeněk Kopal osobně převzal čestné občanství města Litomyšle. Viz Antonín Dokoupil v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 7. 2012.

⁵³⁰ Srov. Zdeněk Kopal, *Close binary systems*, New York 1959.

⁵³¹ Například: Zdeněk Kopal, *O hvězdách a lidech*, Praha 1991.

„Je též možné využít výpočtu polohy Slunce v den Kopalova narození 4. dubna [...] a vhodným způsobem tuto polohu definovat pomocí průzoru v plastice.“ Viz Antonín Dokoupil v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 7. 2012.

⁵³² Ibidem.

⁵³³ Soutěžní návrhy: Arnold Bartůněk, Federico Diaz, František Janda, Marián Karel.

⁵³⁴ Členové poroty: Ing. arch. Josef Pleskot, Ing. arch. Zdena Vydrová - městský architekt, akad. sochař Jan Hendrych – AVU Praha, akad. sochař Jiří Věneček, doc. RNDr. Martin Šolc - astronomický ústav UK Praha, Mgr. Jan Janeček - starosta města, Ing. Miroslav Brýdl - člen rady města, RNDr. Jiří Grygar - akademie věd. Viz Ibidem.

2003 v budově městského úřadu a 21. 5. 2003 v pražském ateliéru architekta Josefa Pleskota. Ze čtveřice posuzovaných soutěžních řešení tématu památníku porota doporučila k postupu do druhého kola návrhy Federico Diaze a Mariána Karla.⁵³⁵

Při postupu do dalšího kola soutěže bylo oběma autorům doporučeno přepracování výtvarného řešení vlastních projektů. Na základě vyjádření soutěžní komise oba umělci předložili společný návrh, který již byl schválen k realizaci.⁵³⁶ Odhalení definitivní podoby díla proběhlo dne 3. 4. 2004.⁵³⁷

*Památník Zdeňka Kopal - Dvojhvězdy*⁵³⁸ [36] je situován v Havlíčkově ulici v místě dnes již neexistujícího domu, kde se Zdeněk Kopal narodil. Půdorys Kopalova rodného domu vymezuje průběh žlabu vytvořeného v dlažbě, do něhož autoři nechali vložit světelný display s elektronicky „běžícím“ textem. Přibližně na nároží současného chodníku vyrůstá karbonová tyč vysoká 6 metrů, nesoucí oblý objekt prostorovou orientací připomínací symbol ležaté osmičky.

Než památník získal současnou podobu, zvažovali oba autoři několik variant možného prostorového i materiálového řešení. V tiskové zprávě k návrhům památníku zdůraznili především vlastní zkušenost s tvorbou světelných instalací.⁵³⁹ Nejprve Federico Díaz s Mariánem Karlem uvažovali o umístění kvádrového objektu [33] do prostoru před současný bytový dům [32]. V útrobách kvádru vyrobeného z průhledného materiálu by pak probíhaly světelné procesy evokující skutečnou vizualitu těchto dějů ve vesmíru. V další navrhované verzi *Památníku Zdeňka Kopal* od tohoto

⁵³⁵ Ibidem.

⁵³⁶ Uvedl Ing. arch. Antonín Dokoupil, vedoucí oddělení rozvoje městského úřadu v Litomyšli. Viz Antonín Dokoupil v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 16. 7. 2012.

⁵³⁷ Neautorizováno, Zdeněk Kopal *Litomysl.cz*, <http://www.litomysl.cz/zdenekkopal/?lang=c&z&men u=c&img=3>, vyhledáno 15. 7. 2012.

⁵³⁸ Objekt, karbonové vlákno, signalizační panely, kovová deska, datové kabely, optická vlákna, display, tyč: v. 800 cm, dvojhvězda: Ø 900 a 1600 cm, linie půdorysu: lichoběžník: 550 x 160 x 101 cm, horní stranu lichoběžníku tvoří průčelí přilehlého panelového domu, nesignováno, Havlíčkova ulice, Litomyšl.

⁵³⁹ Díaz také vytvořil rekonstrukci (1995 – 1996) *Světelně kinetické plastiky z Edisonovi transformační stanice v Praze z let 1929 - 1930* od Zdeňka Pešánka. Viz Archiv Městského úřadu Litomyšl (dále jen AMU Litomyšl), Federico Díaz – Marián Karel, Zdeněk Kopal. Autorská zpráva, nedatováno, neznačeno, nestr. - Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965* (pozn. 228), s. 264 – 267.

způsobu řešení upustili a téma zákrytových dvojhvězd se rozhodli zobrazit jako plastiku z litého křišťálového skla tvarovanou do podoby dvojhvězdy, protože dle Mariána Karla: „*Sklo ve své hmotě připomíná plynové proudy hvězd.*“⁵⁴⁰ Za objektem předpokládali umístění nerezové plochy [34], jejíž barevný potisk by vizualizoval astronomický model „ekvipotenciálních ploch.“⁵⁴¹ Zároveň zamýšleli prostřednictvím elektronického displeje vymezit v dlažbě půdorys [31] již neexistujícího Kopalova domu, který dříve, než ho zčásti nahradila panelová budova,⁵⁴² stával právě na tomto místě. V rámci půdorysu, by pak „běžící“ text informoval o osobě Zdeňka Kopala. Navrhované řešení bylo definitivně realizováno pouze s mírnou materiálovou odchylkou; zákrytovou dvojhvězdu autoři nakonec nechali vyrobit z karbonového vlákna [35], aby její vzhled lépe odpovídal dnešnímu astronomickému výzkumu, ztotožňující dvojhvězdy s černými dírami. Na podzim roku 2005, když úplně přestaly fungovat světelné mechanismy umožňující noční rozsvěcování objektu a plastiku poškodil přívalový déšť,⁵⁴³ prošla její vizuální i technická stránka celkovou rekonstrukcí.⁵⁴⁴ Plastiku představující dvojhvězdy (či černé díry) nechalo město Litomyšl vyrobit nově a oproti předchozímu způsobu kotvení do dlažby, plastika získala nový kompoziční rozměr zavěšením objektu „dvojhvězdy“ na šestimetrovou tyč [36].⁵⁴⁵

Vizuálně výtvarné řešení plastiky se snaží vizualizovat vědecký model - životní téma Zdeňka Kopala tzv. „dvojhvězdy.“⁵⁴⁶ Inspirativní momenty

⁵⁴⁰ Bohužel jsem si v době, kdy jsem uvedený úryvek vyjádření Mariána Karla použila do svého textu, nezapsala přesnou internetovou citaci. Když jsem se stránku s autorskou zprávou k *Památku Zdeňka Kopala* pokusila opět vyhledat, abych doplnila citaci, stránka již neexistovala. Marián Karel ani Federico Días na mé dotazy nereagovali.

⁵⁴¹ „*Pro fyzické znázornění modelu použity akrylátové desky, představující rovinné řezy v osách Rocheova modelu. Akrylátové desky zpracovány pomocí laseru, které po sestavení vytvářejí efekt ekvipotenciálních ploch.*“ Viz AMU Litomyšl (pozn. 539).

⁵⁴² Na blízké panelové budově je umístěna pamětní deska, s nápisem hůlkovým písmem: „*ZDE STÁVAL DŮM čp. 409, / V NĚMŽ SE NARODIL ZDENĚK KOPAL (1914 – 1993), / ASTRONOM, PROFESOR UNIVERZITY V MANCHESTERU, / SPOLUATOR MAP MĚSÍCE PRO VESMÍRNÉ LETY APOLLO.*“

⁵⁴³ Iveta Nádvořníková, Dvojhvězdu poškodil přívalový déšť, *Svitavsky.denik.cz*, http://svitavsky.denik.cz/zpravy_region/dvojhvezdu-poskodil-privalovy-dest20100726.html, vyhledáno 25. 3. 2013.

⁵⁴⁴ Nově byly také opraveny světelné projektory v nerezových žlabcích. Viz Antonín Dokoupil v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 7. 2012.

⁵⁴⁵ Ibidem.

⁵⁴⁶ Federico Diaz a Mariánem Karlem v autorské zprávě k závěrečnému řešení uvádějí, že kolegou a největším přítelem Zdeňka Kopala na univerzitě v Americké Pasadeně byl

pocházející z vesmírného zázemí přitahovaly některé sochaře již dříve (např: Viktor Stříbrný, *Skulptura s kosmologickou a kosmogonickou tematikou*, nedatováno⁵⁴⁷). Federico Díaz s Mariánem Karlem usilovali o proniknutí do podstaty fungování světelně kinetického přenosu energie. Celkový projekt *Památníku Zdeňka Kopala* prošel proměnou od složitého, vědecky výpravného řešení k formálně jednoduššímu pojetí, sumarizujícímu požadovaný model kosmického řádu.

Plastika je v místě svého osazení ve vztahu k okolí nenápadná, a touto nenápadností právě čímsi až nepatřičná. Vyvolává smyslové počitky překvapení něčím zvláštním, neobvyklým, efemérním, tyto podléhají spíše intelektuální analýze, než emociálnímu ohromení neočekávanou vizuální atraktivitou. Výtvarnou strohostí objekt klade na pozorovatele nároky určitého soustředění či předchozího teoretického obeznámení. *Památník Zdeňka Kopala* tak se „znalým“ i náhodným divákem komunikuje především na mentální úrovni, nikoli ale prvoplánovým způsobem jakéhosi poskytovatele didaktického poučení.

Osazením plastiky na místě dnes již téměř pozapomenuté existence Kopalova rodného domu a vymezení jeho půdorysu je s určitou naléhavostí aktualizováno obecné podvědomí o charakteru místa a jeho kolektivní paměti. Současně hmotným zpřítomněním fyzikova objevu „zákrytové dvojhvězdy“ a interpretace objektu jako archeologie místa splývá v záměrné interakci vědomí a hmoty;⁵⁴⁸ tedy musíme o zobrazované skutečnosti či předmětu samém něco vědět, abychom plně docenili její/jeho vizualizační rovinu. Záměrné znovuvytvoření vesmírného objevu za pomoci výrazových možností multimediální instalace a konceptuálního umění zde přímo reflektuje vědeckou teorii.

František Malina, specializující se na raketové motory, který také vytvářel tzv. Luminydy – kinetické světelné plastiky. Viz AMU Litomyšl (pozn. 539).

⁵⁴⁷Tomáš Musil, *Skulptura s kosmologickou a kosmogonickou tematikou*, *Vetrelciavolavky.cz*, <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/skulptura-s-kosmologickou-kosmogonickou-tematikou>, vyhledáno 25. 12. 2012.

⁵⁴⁸Sim Stuart, *Derrida a konec historie* (překl. Eva Vacková), Praha 2001, s. 27.

2. 7. Karel Nepraš, POMNÍK JAROSLAVA HAŠKA v Praze, 2005

Jezdecká socha, bronz, žula, sokl: 94 x 197 x 276 cm (výška stupňů: 60, 17 a 17 cm), žulový pylon: 224 x 55 x 55 cm, kůň: v. 27 cm, sign: v zadní části trupu koně: „Karel Nepraš,“ Prokopovo náměstí, Praha

Sochař Karel Nepraš se narodil 2. 4. 1932 v Praze, zemřel 5. 4. 2002, tamtéž.⁵⁴⁹ Po absolvování Odborné školy keramické v Praze (1948 – 1951) pokračoval ve studiu sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze (1952 – 1958) v sochařském ateliéru Jana Laudy (1898 – 1959).⁵⁵⁰ V letech 1991 – 2002 vedl na Akademii výtvarných umění v Praze sochařský ateliér, kde se roku 1991 stal docentem, poté 1992 profesorem.⁵⁵¹ Byl členem uměleckého sdružení Šmidrové.⁵⁵² V roce 1963 spolu s Janem Steklíkem založil Křížovnickou školu čistého humoru bez vtipu.⁵⁵³ Skupinově vystavoval od roku 1957, samostatně od roku 1960.⁵⁵⁴

Východiskem pro tvůrčí dráhu Karla Nepraše⁵⁵⁵ se staly kresebné

⁵⁴⁹ Jan H. Vitvar, Zemřel akademik české bohémy, *Idnes.cz/Kultura*, http://kultura.idnes.cz/zemrel-akademik-ceske-bohemy-dgo-/vytvarne-umeni.aspx?c=A020405_172109_vytvarneu_m_ef, vyhledáno 15. 12. 2012.

⁵⁵⁰ Eugen Brikcius – Pavlína Pyšná – Ludvík Ševeček, *Karel Nepraš a přátelé* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, s. 38.

⁵⁵¹ Marie Halířová, *Karel Nepraš. Sochy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1991, příloha nestr.

⁵⁵² Jan Koblasa - Věra Jirousová (eds.), *Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, Rudolf Komorous*, Olomouc 2005.

Mezi zakládající členy skupiny Šmidrové, která vznikla v roce 1954, patřili: malíř Bedřich Dlouhý (1932), sochař Jan Koblasa (1932), sochař Karel Nepraš (1932 - 2002), hudební skladatel Rudolf Komorous (1931) a v roce 1956, kdy byl ustanoven klub Šmidrů se připojil malíř Jaroslav Vožniak (1931 – 2005). Viz Jan Koblasa – Věra Jirousová (eds.), *Šmidrové, Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky*, Olomouc 2005, s. 175.

Název Šmidrové odvozen od komické figury „policajta“ z dětského loutkového divadla. Karel Nepraš a malíř Jan Steklík v roce 1963 založili výtvarné sdružení *Křížovnická škola čistého humoru bez vtipu*, které svou aktivitu rozvíjelo do začátku 70. let. Viz Martina Vítková, *Karel Nepraš* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové 2008, nestr.

Také viz Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009, s. 40 – 41.

⁵⁵³ Členové skupiny se scházeli v pražské „hospodě“ „U Křížovníků.“ Viz *Ibidem*.

⁵⁵⁴ Marie Halířová (pozn. 551).

⁵⁵⁵ Jiří Valoch, *Nová citlivost*, Litoměřice 1994, s. 44 – 45

Od 8. 6. do 1. 10. 2012 v Centru současného umění DOX proběhla retrospektivní výstava Karla Nepraše. Fotodokumentace výstavy viz Neautorizováno, Karel Nepraš, *Dox.cz*, <http://www.dox.c.cz/vystavy/karel-nepras-retrospektiva>, vyhledáno 12. 1. 2013.

a grafické⁵⁵⁶ náčrty, v nichž během 50. a 60. let postupně zformoval stěžejní prvky vlastního osobitého stylu.⁵⁵⁷ Neprašův výtvarný jazyk již tehdy akcentoval groteskní sarkasmus jako vyvažující prostředek společensky tíživé situace 50. let 20. století. Autorovu schopnost pro svérázný výtvarný dialog spočívající v absurdní nadsázce⁵⁵⁸ a „komické trapnosti“ pozitivně ovlivnilo i společensko-umělecké prostředí v okruhu skupiny *Šmidrů* a později *Křižovnické školy čistého humoru bez vtipu*.⁵⁵⁹ Jak podotkla Marie Halířová, základem absurdně humoristicky laděných děl Neprašovy umělecké praxe 60. let 20. století, představuje reflexe literární kafkovské tematiky.⁵⁶⁰ V přímé návaznosti na kresebná díla usiloval i o obdobně tematicky laděný sochařský projev. K výrazovým možnostem monumentální sochařské práce s ocelí a litinou autor „přičichnul“ při účasti na ostravském Sympoziu prostorových forem v roce 1969. S přispěním technického zázemí, které výtvarné akci poskytly Vítkovické železárny, tehdy představil dnes už neexistující litinovou kompozici *Rodina připravená k odjezdu*.⁵⁶¹ Tento Neprašův vhléd do materiálových vlastností oceli pozitivně podnítil autorovy výtvarně-imaginativní schopnosti. Současně vzrůstalo i Neprašovo zcela vážně míněné zaujetí vzhledem i funkcemi průmyslových součástí, různých klik, hřídelí, kol, trubek, instalatérských komponent, apod. Poetiku záměrné absurdity rozvíjel především v sochařských kolážích, kdy z vodovodních trubek, šroubů, drátů a jiných převážně technických předmětů sestavoval figurativní kompozice (např: *Hlava fontána*, 1985,⁵⁶² *Krab*, 1992⁵⁶³), z nichž některé také odléval do bronzu, oceli nebo litiny. K sochařské práci přistupoval s nasazením jakési „vynálezecké invence,“ kdy postupným skládáním a přiřazováním různých technicistních a prefabrikovaných součástí k sobě navzájem, zkoumal nejen jejich mechanické vlastnosti, ale

⁵⁵⁶ Ilustrace Karla Nepraše například viz Ladislav Řezníček, *Slovanské starožitnosti*, Praha 2005.

⁵⁵⁷ Marie Halířová (pozn. 551) s. 3.

⁵⁵⁸ „Groteska je na první pohled nepochopitelná, šokující, ale zároveň nám poskytuje klíč neboť je dokonalým prolutím fenoménu s analýzou.“ Viz Martina Vítková (pozn. 552).

⁵⁵⁹ Ludvík Ševeček, *Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu*, *Prostor Zlín*, 2007, roč. XV, č. 3, s. 49 – 51.

⁵⁶⁰ Marie Halířová (pozn. 551), s. 3.

⁵⁶¹ *Rodina připravená k odjezdu*, 1969 – 1970, zničeno. Viz Neautorizováno, <http://protimlup.net/p/rotimlup/24/strana.php?cislo=6>, vyhledáno 6. 3. 2013.

⁵⁶² *Hlava fontána*, 1985. Viz Martina Vítková (pozn. 552).

⁵⁶³ *Krab*, 1992, trubky, dřevo, rozměry neuvedeny. Viz *Ibidem*.

zejména usiloval o moment nalezení překvapivého novotvaru. Prvoplánově se nabízející kombinační potenciál těchto předmětů záměrně využil na úkor jejich funkčnosti a správného použití. Pokořením této konvenční danosti logiky mechanického světa docílil vtipné a divácky atraktivní absurdity, jež není samopodbízivá. Naopak, odporující nesmyslností „nesprávného užití,“ si udržuje od svých pozorovatelů „sympatický“ odstup. Výrobním procesem předurčený formální vzhled technických součástí Karel Nepraš překonal prolnutím těchto hotových předmětů s tvárnou sochařskou hmotou, jejich kompoziční průnik poté zafixoval v podobě sochařského odlitku. S nadsázkou lze říci, že tak popřel dogma o díle oživujícím étosu klasických sochařských technik. Rafinovaně poctivým způsobem si tak ověřil, že pro tvůrčí účely si lze zcela podmanit a přizpůsobit i tektonické síly ovládající předměty určené ke zpraktičnění života. Mírou vnější dynamiky modelačních dějů se stala estetika divnosti, při jejímž hledání autor kladl důraz na postupné a neschematické hledání formální podoby. Obvyklým nositelem syžetu rozmanitě pitoreskních útvarů pro Karla Nepraše nejčastěji, i přes všechny stylizační „odbočky,“ zůstávala lidská figura. Drátovitým rozkladem či její expresivní analýzou a gestickou výrazovostí Nepraš parodoval komplikovanost mezilidských vztahů.

Od konce 60. let se začíná věnovat také dekorování architektury (např: *Smuteční obřadní síň ve Svitavách*, 1969 – 1970⁵⁶⁴), posléze dospívá ke svébytným sochařsko-urbánním koncepcím, jejichž formy jsou již zcela rovnocenné vizuálnímu charakteru dané budovy, jež naopak obohacují o „smysl“ pro groteskní humor (např: figurální patníky *27 českých pánů* před *Lichtenštejnským palácem v Praze*, 1988 - 93⁵⁶⁵ nebo patníky před budovou *Toskánského paláce v Praze*, 1994 – 1997⁵⁶⁶).

Iniciativa postavit pomník Jaroslavu Haškovi na žižkovském Prokopově náměstí v Praze vzešla od *Společnosti pro postavení pomníku Jaroslava*

⁵⁶⁴ *Smuteční obřadní síň ve Svitavách*, 1969 – 1970, autoři projektu: Bohumil Blažek – Pavel Kupka, výtvarná díla: Karel Nepraš. Viz Mojmir Horyna, et. al., *Kupka. Nepraš. Setkání v architektuře* (kat. výst.), Národní technické muzeum 2009, s. 14 – 18.

⁵⁶⁵ *Rekonstrukce Lichtenštejnského paláce v Praze*, 1988 – 93, autoři projektu: Jana Hrdličková – Pavel Kupka, sochařská díla: Karel Nepraš. Viz Ibidem, s. 20 – 31.

⁵⁶⁶ *Kompletní rekonstrukce Toskánského paláce v Praze*, 1994 – 1997, autoři projektu: Jana Hrdličková – Pavel Kupka, sochařská díla: Karel Nepraš. Viz Ibidem, s. 32 – 45.

Haška⁵⁶⁷ v roce 1998.⁵⁶⁸ Zčásti ochotnický a nadšenecký spolek lidí čítal také výkonné zaměstnance žižkovského magistrátu.⁵⁶⁹ Zpočátku se tedy zdálo, že ideu nebude těžké prosadit ani zrealizovat po administrativní a finanční stránce. S myšlenkou vytvoření sochařského pomníku organizátoři oslovili Karla Nepraše,⁵⁷⁰ který nabídku přijal⁵⁷¹ a ke spolupráci a konzultacím vyzval Pavla Kupku.⁵⁷² Projekt postavení pomníku tehdy oficiálně podpořil Magistrát městské části Praha 3, následujícího roku 1999⁵⁷³ její představitelé odkoupili od autora sádrový model sochy Haškova jezdeckého pomníku v měřítku 1:20 [37]. Mezitím se ovšem vedení Městské části Praha 3 ujala jiná politická garnitura vzešlá z výsledků komunálních voleb, postrádající nadšení svých předchůdců pro realizaci pomníku. Spolek pro postavení pomníku Jaroslava Haška přesto dále pokračoval ve svém záměru. Za účelem získání finančního obnosu pořádali veřejné sbírky, jak ale s nadsázkou konstatuje Pavel Kupka, vybrané prostředky zároveň vždycky stačili „propít v hospodě.“⁵⁷⁴ Vleklým způsobem postupovalo i administrativní řízení⁵⁷⁵ spojené s pomníkem, přestože předešlá Rada městské části Prahy 3 postavení pomníku schválila dne 21. 4. 1999, odbor výstavby Městské části

⁵⁶⁷ Společnost pro postavení pomníku oficiálně vznikla 6. 6. 2001. Viz Neautorizováno, Společnost pro postavení pomníku Jaroslava Haška, *Rejstrik.penize.cz*, <http://rejstrik.penize.cz/ares/26533448-spolecnost-pro-postaveni-pomniku-jaroslava-haska>, vyhledáno 20. 1. 2013.

Lokalita Žižkova nevybrána pro postavení pomníku náhodně, právě zde Hašek začal psát román „Osudy dobrého vojáka Švejka.“ Viz Mojmir Horyna, et. al., (pozn. 564), s. 50.

⁵⁶⁸ Jiří Kotalík uvádí, že myšlenka vytvořit pomník získala své „obrysy“ již v roce 1988. Viz Mojmir Horyna, et. al., (pozn. 564), s. 52. Karolína Neprašová naopak poznamenala, že si myslí, že na pomník se „pomýšlelo“ až o pár let později. Viz Karolína Neprašová v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 22. 2. 2013.

⁵⁶⁹ Toto tvrzení nezávisle na sobě potvrdili Karolína Neprašová i Pavel Kupka. Viz Karolína Neprašová v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 22. 2. 2013. – Pavel Kupka v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013.

⁵⁷⁰ Shodou okolností také člena *Společnosti pro postavení pomníku*. Karolína Neprašová uvedla, že její otec pravděpodobně sám byl členem tohoto sdružení. Viz Karolína Neprašová v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 22. 2. 2013.

⁵⁷¹ Karel Nepraš požádal o spolupráci architekta Pavla Kupku. Viz Eva Hájková v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 26. 7. 2012.

⁵⁷² Pavel Kupka v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013.

⁵⁷³ Téhož roku Karel Nepraš dokončil i model pomníku v měřítku 1:50. Viz Mojmir Horyna, et. al., (pozn. 564), s. 50.

⁵⁷⁴ Pavel Kupka v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013.

⁵⁷⁵ Právě v důsledku těchto nepříznivých okolností se Karel Nepraš ještě za svého života zdráhal vyvíjet soustavnou činnost na dokončení pomníku, protože stále čekal na definitivní smlouvu a objednávku od městské části Praha 3. Viz *Ibidem*.

K definitivní podobě pomníku a jeho urbanistickému řešení Karel Nepraš ve spolupráci s Pavlem Kupkou dospěli v roce 2001. Viz Pavel Kupka v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 2. 2013.

Praha 3 vydal stavební povolení až 10. 12. 2002,⁵⁷⁶ bohužel již po smrti Karla Nepraše. Následně byla realizace jezdecké sochy z důvodu chybějících finančních prostředků odložena, protože vyplacení finanční podpory přislíbené Magistrátem hlavního města Prahy zkomplikovala mimořádná povodeň, která nečekaně postihla některé obvody hlavního města v létě roku 2002.⁵⁷⁷

Do ideového řešení pomníku tehdy výrazně zasáhl i Neprašův konzultant, architekt Pavel Kupka,⁵⁷⁸ snažil se, dle svého nejlepšího přesvědčení autora odradit od utopicky-nepraktických úvah o možné koncepci pomníku. Karel Nepraš totiž původně zamýšlel na žižkovské náměstí umístit výtvarný objekt, jenž by zároveň sloužil jako pivní pípa. Tomuto účelu přizpůsobil právě myšlenku jezdeckého pomníku Jaroslava Haška. Již v prvních návrzích Nepraš výčepní pípu situoval do středového kvádrů, procházejícího tělem koně. Sud s pivem měl být do dolní části pomníku vkládán speciálními dvířky.⁵⁷⁹ Nepraš také plánoval, že si účastníci „pitek“ budou odkládat své püllitry přímo na plochý hřbet Haškova koně a v zápalu bujarého veselí se přidržovat kulatého madla [41] obíhajícího kolem dokola obrys koňského hřbetu, tedy výčepního či barového pultu. Dcera Karla Nepraše, Karolína Neprašová upřesnila, že se počítalo s tím, že výčepní pult bude sloužit i při žižkovských masopustních slavnostech,⁵⁸⁰ kdy by se „posezení“ u pomníku mohla stát jednou z pravidelných zastávek průvodu. I přes neustálé naléhání Pavla Kupky, Karel Nepraš dlouho nechtěl od myšlenky výčepního pultu pod širým nebem upustit. Ke změně názoru ho přiměla až situace, již byl

⁵⁷⁶ Eva Hájková v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 26. 7. 2012.

⁵⁷⁷ V únoru 2004 záštitu nad pomníkem oficiálně převzalo ministerstvo kultury (tehdejší ministr Pavel Dostál) na základě jednání s Jiřím Kotalíkem. Finanční prostředky na postavení pomníku poskytla stavební společnost Metrostav a. s., která za institucionální podpory městské části Praha 3 a finanční podpory dalších společností také technicky realizovala vznikající pomník. Viz *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Ing. arch. Pavel Kupka se narodil v roce 1936 v Opavě. Absolvoval Fakultu architektury ČVUT v Praze. Viz Mojmír Horyna, et. al., (pozn. 564), s. 3.

⁵⁷⁹ Ideál „pomníku jako výčepní pípy“ skrýval i další nepříjemná administrativně komplikovaná úskalí týkající se požadavků hygienických norem i technického zajištění údržby takového tělesa.

⁵⁸⁰ Historik umění Dan Merta v letech 1996 – 2003 pracoval jako vedoucí odboru kultury městské části Praha 3, kde spoluzakládal novodobou tradici kulturně společenských bakchanálií – žižkovský masopust a vinohradské vinobraní. Viz Neautorizováno, Dan Merta, *Gjf.cz*, <http://www.gjf.cz/z/vyhledavani/?search=nepra%C5%A1>, vyhledáno 18. 2. 2013.

společně s Pavlem Kupkou svědkem při pochůzce⁵⁸¹ po Prokopově náměstí, stanovišti budoucího pomníku. V blízkém okolí náměstí náhle zahlédli pohybující se dvojici Romů, kteří za sebou táhli vozík naložený demontovanými částmi pouličního osvětlení a právě prozkoumávali montážní dvířka dalšího lampového stožáru. Po této zkušenosti, alespoň dle svědectví Pavla Kupky, „otřesený“ Karel Nepraš uznal, že výtvarné dílo s výčepním pultem pod širým nebem vybavené funkčními a rozebíratelnými součástkami by v „tomto“ prostředí pravděpodobně velmi brzy podleгло devastaci.

Mezi lety 1996 - 2003⁵⁸² probíhala dle architektonického projektu Pavla Kupky rehabilitace a restaurace Nostického paláce⁵⁸³ pro reprezentační prostory a úřad Ministerstva kultury ČR, kdy technické práce zajišťovala firma Metrostav. Kupka při této příležitosti oslovil představitele firmy s žádostí o sponzorský příspěvek na *Pomník Jaroslavu Haškovi*. Získal kladné stanovisko, ale pouze za podmínky, že vznikající pomník finančně podpoří i Městská část Praha 3, a to částkou 1, 5 milionu korun. Podmínky spolupráce⁵⁸⁴ mezi firmou Metrostav, Magistrátem hlavního města Prahy a zástupci městské části Žižkov byly smlouveny na vernisáži výstavy *Kupka Nepraš, Setkání v architektuře* uskutečněné v roce 2004 (5. – 24. 10.) v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze. Za vzájemného konsensu se veřejní činitelé dohodli, že do dvou let bude pomník dokončen. V konečném výsledku firma Metrostav na pomník přispěla 2, 5 milionu korun a ve svém technickém zázemí provedla veškeré kamenické práce týkající se *Pomníku Jaroslava Haška*.⁵⁸⁵

⁵⁸¹ Dne 1. 6. 2005 byla krátkodobě do prostoru budoucího díla instalována maketa pomníku v měřítku 1 : 1. Viz Pavel Kupka v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 2. 2013.

⁵⁸² Ibidem.

⁵⁸³ Pavel Kupka, Rehabilitace Nostického paláce na Malé Straně, *Architekt*, 2003, roč. 12, č. 7, s. 12 – 15.

⁵⁸⁴ V prosinci 2004 uzavřela firma Metrostav s Magistrátem městské části Praha 3 smlouvu o realizaci pomníku. Viz Pavel Kupka v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 2. 2013.

⁵⁸⁵ Pavel Kupka ocenil zejména milimetrovou přesnost, s jakou firma Metrostav provedla kamenické články pomníku. Při sebemenší rozměrové odchylce totiž hrozilo, že bronzový kůň, odlitý na jiném místě v Praze, a žulový sokl do sebe nebudou zapadat. Viz Pavel Kupka v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013.

Karel Nepraš ještě za svého života připravil kompletní podobu pomníku v měřítku 1 : 1, jejíhož zaformování,⁵⁸⁶ konečného zrealizování a instalace se ujala autorova dcera, také sochařka, Karolína Neprašová.⁵⁸⁷ Slavnostní odhalení pomníku proběhlo dne 5. 10. 2005.⁵⁸⁸

Jezdecký⁵⁸⁹ *Pomník Jaroslava Haška*⁵⁹⁰ [38] od Karla Nepraše na žižkovském Prokopově náměstí je rovnoběžně prostorově orientován s *Památníkem Jana Žižky*.⁵⁹¹ Vzájemnou formální souvztažnost mezi oběma koncepty vytváří pohledová osa, jakási imaginární prostorová úsečka spojující oba pomníky⁵⁹² Socha vůči okolnímu prostoru zaujímá dominantní pozici výrazového solitéra. Architektonickou složku *Pomníku Jaroslava Haška* utváří trojstupňový žulový sokl s vertikálně postaveným kvádrem s Haškovou portrétní bustou. Druhý schod nese nápis „K ПОЧТѢ JAROSLAVA HAŠKA,“ na třetím schodu podstavce pomníku stojí stylizovaná bronzová figura koně s hlavou sklopenou směrem k terénu a se třema nohama (2 přední a 1 zadní). Střed plochého koňského hřbetu protíná kvádrový žulový sokl nesoucí bustou Jaroslava Haška. Statickou pozici trojnohého koně oživuje motiv pokrčení levé končetiny se zdviženým kopytem. Jak je patrné zejména z fotografií modelu pomníku v měřítku 1 : 1,

⁵⁸⁶ Odlití plastiky do bronzu provedl Otakar Příhoda. Viz Pavel Kupka v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 2. 2013.

⁵⁸⁷ Hlavu Jaroslava Haška vymodelovala Karolína Neprašová, uvedla, že nehodlala zasahovat do celkového charakteru pomníku a nechtěla napodobovat otcův styl. Viz Karolína Neprašová v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 22. 2. 2013.

⁵⁸⁸ Eva Hájková v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 26. 7. 2012.

⁵⁸⁹ „Máma (Naděžda Plíšková 1934 – 1999, grafička, autorka objektů a básnířka) tvrdila, že Haškův pomník může být pouze jezdecký, táta (Karel Nepraš) vždycky říkal, že to naopak byl jeho nápad. Totéž jsem slyšela i od dalších lidí, kteří se pohybovali okolo realizace sochy, takže myšlenka jezdeckého pomníku má zřejmě více původců.“ Viz Karolína Neprašová v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 22. 2. 2013.

⁵⁹⁰ *Pomník Jaroslava Haška*, Jezdecká socha, bronz, žula, sokl: 94 x 197 x 276 cm (výška stupňů: 60, 17 a 17 cm), žulový pylon: 224 x 55 x 55 cm, kůň: v. 27 cm, Prokopovo náměstí, Praha.

⁵⁹¹ *Památník/pomník Jana Žižky*, viz pozn. 82.

⁵⁹² Další „starostí“ Pavla Kupky bylo určení vhodné prostorové orientace pomníku. Při jedné z dalších prohlídek terénu spolu s Karlem Neprašem, při „dumání“ nad vhodnou velikostí pomníku, na místě zjistili, že plastika je vzhledem k prostoru příliš malá a bude lepší ji zvětšit zhruba o půl metru. Pavla Kupku zároveň zaujal pohled na blízký Žižkův pomník, naskýtající se v průzoru uliční zástavby žižkovských domů. Tehdy ho napadlo, že může vznikající sochu orientovat na osu *Žižkova pomníku* a zároveň *Pomník Jaroslava Haška* umístit do pohledové přímky žižkovského památníku. Pro Karla Nepraše byla tato nečekaná spojitost se Žižkovou sochou vybídka k hledání dalších, především humorně-sarkastických souvztažností, a již ho tolik nemrzelo, že se vzdal myšlenky pouliční pípy. Viz Pavel Kupka v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013.

Karel Nepraš jako základní stavební jednotku použil plastových a keramických vodovodních trubek [39]. Různě dlouhé i tvarově zakřivé části prefabrikovaných trubek postupně obaloval hlínou, těleso pomyslné koňské kostry tak získalo jednotný stylový základ. Hřbet koně pro plánovanou funkci barového pultu autor zjednodušil na vodorovnou desku, kterou kolem dokola obíhá madlo kruhového průměru. Na takto vzniklou plochu autor zasadil několik odlitků porcelánových pivních podtáček [40]. Nepraš obohatil dílo o pozoruhodné detaily, např: koňské nozdry v podobě dvojice rovnoběžně posazených fragmentů trubek či tvar zadních úponů kopyt složených z odlitků skutečných hřebů.

„Groteskní“ substitucí reálných tvarů koňského těla vodovodními a kanalizačními trubkami vytvořil Karel Nepraš pro někoho možná úsměvnou, ale veskrze výtvarně velmi působivou kompozici. Hledání podoby koně autor založil na materiálové syntéze průmyslových komponent s organicky hnětenou sochařskou hmotou. Touto záměrnou industriální mechanizací Haškova oře Nepraš dociluje zvláštního loutkovitého charakteru plastiky, jež se však překvapivě zdá být v souladu s koňskou anatomii a její hybností. Efektu svobodného prolnutí hmot Nepraš dociluje jakousi samozřejmou schopností pro novotvary. Zálibou v precizním „vystavění“ objektu do nejmenších detailů, dospívá k výtvarně definitivní a působivé optické sevřenosti. Navzdory tomu, že Nepraš pracuje s průmyslovými trubkami, předurčenými svým tvarovým charakterem spíše k vytváření sériových či paralelních řad, zachází s nimi naopak jako s „uzavřenými obvody,“ jejichž vzájemné napojení má vždy v celku plastiky nějaký prostorově-kompoziční smysl.

Realisticky pojatá busta Jaroslava Haška by pravděpodobně při zbavení výtvarné souvislosti s bronzovým koněm vyznívala příliš staticky banálně, zde dotváří charakter absurdní tvarové nadsázky Haškova pomníku. Netradičním spojením zobrazivě popisné busty a „surreálně robotického“ koně překvapuje jednotnou náladou splývající v jedinou groteskní výtvarnou situaci. Neprašův smysl pro humor se projevuje, jak poznamenala Magdalena Juříková, i v záměrné nelogičnosti spojení jezdecké sochy

a busty, kdy kůň v podstatě nenese žádného jezdce.⁵⁹³ Dále ve svém článku o přípravě Haškova pomníku upozornila na sympatické paralely mezi postoji a způsoby života Jaroslava Haška a Karla Nepraše: „*Humor [...] byl oběma nástrojem k provokování všech. Proto je nanejvíš spravedlivé, že tu konečně vzniká spisovatelův pomník z nejpovolnějších rukou a z naturelu tak blízkého, o jakém by Hašek mohl jen snít.*“⁵⁹⁴

Motiv Haškova koně v originální velikosti, ale již bez středového soklu s portrétní bustou Haška se po trvalé instalaci žižkovského pomníku uplatnil ještě dvakrát. Jeden ze samostatných odlitků koně zakoupilo soukromé gymnázium Open Gate v Babicích u Říčan, založené a financované Petrem Kellnerem.⁵⁹⁵ Další bronzová figura Haškova koně byla z popudu Pavla Kupky uplatněna jako dekorativní plastika v areálu Nostického paláce v Praze. Pavel Kupka, autor projektu a vedoucí stavebních úprav Nostického paláce v letech 1996 - 2003,⁵⁹⁶ navrhl, že by se do exteriéru paláce mohlo umístit nějaké dílo Karla Nepraše. Obdržel ovšem zamítavé stanovisko od pracovníků památkové péče s odůvodněním, že „*dost bylo Nepraše.*“⁵⁹⁷ Po několika letech na Kupkovu rekonstrukci Nostického paláce navazovaly další architektonické práce, které vedl architekt Josef Pleskot.⁵⁹⁸ Nová stavební úprava objektu spočívala v zastřešení nádvoří v bezprostřední blízkosti bývalé konírny. Tehdy se již na přímluvu Josefa Pleskota podařilo překročit zamítavé stanovisko památkové péče a osadit tak Neprašovu plastiku do exteriérové zdi konírny. Při porovnání reálných rozměrů niky s Haškovým koněm vyplynulo, že kůň je pro daný prostor příliš velký. S navrhovaným řešením této situace v podobě zasazením plastiky do zdi tak, že v exteriéru vyčnívá pouze hlava s předními nohama a v interiéru konírny zase zadní část koňského těla, představitelé památkové péče zpočátku nesouhlasili. Až na přímluvu Josefa Pleskota se myšlenku „koně procházejícího zdí“ podařilo zrealizovat.⁵⁹⁹ Nejen ono úsměvné vystrkování koňské „zadnice“ v nostické konírně, ale ve svém důsledku také celistvou realizaci Haškova pomníku lze

⁵⁹³ Mojmír Horyna, et. al., (pozn. 564), s. 47.

⁵⁹⁴ Ibidem.

⁵⁹⁵ Pavel Kupka v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 18. 2. 2013.

⁵⁹⁶ Ibidem.

⁵⁹⁷ Pavel Kupka v telefonickém rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 13. 2. 2013.

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ Ibidem.

považovat přímo za pomník sarkastickému humoru Karla Nepraše.

2. 8. Michal Gabriel, POMNÍK PROFESORU OTTO WICHTERLEMU v Praze, 2005 - 2006

Figurativní pomník, bronz, 120 x 225 x 2 cm, nesignováno, na horizontální desce nápis: „OTTO WICHTERLE, VÝZNAMNÝ VĚDEC. / NARODIL SE ROKU 1913 A ZEMŘEL ROKU 1998. / ČÍSLA JEHO PATENTŮ JSOU ZAPSÁNA V KORUNĚ TĚTO SOCHY,“ před budovou Makromolekulárního ústavu AV ČR, Heyrovského náměstí, Praha – Břevnov

Sochař Michal Gabriel se narodil 25. 2. 1960 v Praze. V letech 1978 – 1982 studoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Odtud pokračoval na Akademii výtvarných umění v Praze (1980 – 1987). V roce 1994 získal Cenu Jindřicha Chalupického.⁶⁰⁰ Od roku 1998 vede ateliér figurativního sochařství na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně (dále FaVU VUT). V roce 2001 habilitován docentem na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Mezi lety 2007 – 2011 zastával funkci děkana na FaVU VUT Brno. V roce 2009 tamtéž jmenován profesorem.⁶⁰¹ Spoluzakládajícím členem umělecké skupiny Tvrdohlaví.⁶⁰² Společně vystavuje od roku 1984, samostatně od roku 1988.⁶⁰³

Tvorba Michala Gabriela vychází z výrazových možností postmoderního návratu k formám figurativního sochařství [43] (např: *Písař*, 1988,⁶⁰⁴ *Socha*

⁶⁰⁰ Nadace Jindřicha Chalupického, *Cena Jindřicha Chalupického 1994* (kat. výst.), Nadace Jindřicha Chalupického v Praze 1995. – Neautorizováno, *Společnost Jindřicha Chalupického*, <http://www.cjch.cz/en/year/1994/michal-gabriel>, vyhledáno 5. 1. 2013.

⁶⁰¹ Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 196.

⁶⁰² Skupina Tvrdohlaví vznikla v roce 3. 6. 1987, 19. 10. 1991 byla rozpuštěna v roce 1991 a znovu založena v roce 1999. Viz Jiří Olič (ed.), *Tvrdohlaví 1987 – 1999* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999, s. 16, 24. V roce 2008 se konala výstava Tvrdohlaví po 20 letech v ostravské Galerii výtvarného umění. Viz Jiří Olič, *Tvrdohlaví 1987 – 1999. Výtvarná skupina*, Praha 1999.

Členové: malíř, konceptuální umělec Jiří David (1956), malíř, hudebník Stanislav Diviš (1953), sochař Michal Gabriel (1960), sklář, designer Zdeněk Lhotský (1956), sochař, designer, grafik Stefan Milkov (1955), malíř, scénograf, spisovatel, zpěvák, performer Petr Nikl (1960), sochař, malíř, grafik Jaroslav Róna (1957), sochař, malíř, grafik, ilustrátor, hudebník František Skála (1956), sochař Čestmír Suška (1952), režisér a scénarista Václav Marhoul (1960). Viz Jiří Olič – Jan Kudrna, et. al., *Tvrdohlaví po 20 letech* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2008.

⁶⁰³ *Ibidem*, s. 20.

⁶⁰⁴ *Písař*, 1988, laminát. Viz Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 20.

IV – *Buddha*, 1993⁶⁰⁵). Klade velký důraz na rukodělné přetváření materiálu (tesání do dřeva, např: *Pták*, 1986⁶⁰⁶), odlévání předem připravené formy do bronzu či plastových hmot, např: *Koně na náměstí*, 2008⁶⁰⁷). Náměty si vybírá z nevyčerpatelné škály možností zobrazení figury člověka, zvířete i neživých předmětů. Pro docílení hledaného vizuálního účinku často využívá záměrných anatomických deformací či kombinace různých měřítek v rámci jednoho díla. Jeho plastiky například systematickým vkládáním rozkrájených ořechů, buráků či pecek do sochařských forem nabývají osobitého dekorativního charakteru. Precizní vizuální průběh takto nalezeného vzoru obvykle barevně koloruje (nebo již přímo odlévá do obarvených hmot); jeho sochy či plastiky tak získávají zvláštní zvytvárněnou „pokožku,“ jež je v slouladu s jejich kompoziční výstavbou. Přestože většina Gabrielových plastik i v důsledku sklonu autora k dekorativismu vyznívá lyricky, autor dosahuje přesnosti v důsledném následování matematického vzoru, jehož abstrahováním či přiznanou geometrizací čerpá nové možnosti pro uplatnění vlastní živelné tvůrčí síly. Martin Dostál upozornil na zázemí autorova stylu v logicky objektivizovatelné koncepci: „*Umělec je fascinován fraktály a fraktálovou teorií.*“⁶⁰⁸ Teorie fraktálů pro Gabriela zosobňuje zejména kompoziční kód vhodný pro vyrovnání se s různými měřítky téhož obrazu – objektu, jako souvislé skladebné struktury (např: *Kmen*, 2001 - 2002,⁶⁰⁹ *Návrh na pomník Sigmunda Freuda*, 2006⁶¹⁰). Svě náměty přetváří se zvláštní „odcivilněnou“ noblesou; například abstrahováním anatomie užitných předmětů do tvarově nefunkčních rovin (např: organicky se vlnící hmoty objektu „vypadajícího“ jako křeslo, jehož předmětnost zároveň nepostrádá

⁶⁰⁵ *Socha IV – Buddha*, 1993, jasan, d. 420 cm. Viz Olga Malá, *Michal Gabriel. Sochy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1994, nestr.

⁶⁰⁶ *Pták*, 1986, dřevo. Viz Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 20.

⁶⁰⁷ *Koně na náměstí*, 2008, bronz, v. 160 – 180 cm, Praha – Dejvice. Viz *Ibidem*, s. 160 – 161.

⁶⁰⁸ Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 24.

Fraktál je sebedobný obraz. Například v oblasti datového přenosu je to technika zdrojového kódování obrazů za účelem jejich komprese. Viz Marek Čandík, *Fraktálové kódování obrazov*, Ostrava 2005.

⁶⁰⁹ *Kmen*, 2001 – 2002, bronz, délka 400 cm, zahrada Filozofické fakultuy Masarykovy univerzity v Brně. Viz Michal Gabriel, *Kmen*, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/real1004.php>, vyhledáno 10. 2. 2013.

⁶¹⁰ *Návrh na Pomník Sigmunda Freuda*, 2006. Viz Michal Gabriel, Referendum. *Pomník Sigmunda Freuda*, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/freud.html>, vyhledáno 10. 2. 2013.

aspekt možné funkčnosti: *Křesla*, 2001⁶¹¹). Obdobným formálním způsobem sochař přistupuje i k figurálním námětům (např: *Hráči*, 1999 – 2008,⁶¹² *Zvířata*, 2005 – 2007⁶¹³). Gabrielovy krátkodobé i trvalé instalace ve venkovním městském prostředí či volné přírodě automaticky vzbuzují dojem slavnostního okamžiku, neopakovatelného momentu setkání s něčím vyjimečným; tento tvůrčí princip Martin Dostál nazývá „zálibou v inscenování“,⁶¹⁴ kdy je již ze své podstaty „elitní“ galerijní umění vyjmuta z vazby na jeho běžné prostředí. Potlačováním přirozené spontánnosti tak mohou Gabrielovy sochy vzbuzovat i dojem kalkulu a záměrné vyestetizovanosti. Michal Koleček, v souvislosti s tvorbou Michala Gabriela, tak položil zcela aktuální otázku: „*Může být současné umění artistní, a jak se změnilo nároky na krásu, na libost díla?*“⁶¹⁵ Na níž „z druhého konce“ do určité míry odpovídá Martin Dostál, který srozumitelnost Gabrielových děl nepřímo vysvětluje odhalením autorova způsobu myšlení: „*Přes veškerou fascinaci fraktálovými teoriemi, přes smysl pro abstrahování, geometrizaci či práci se skutečnými organismy se Michal Gabriel svým způsobem zalekl propadu do poloh nesrozumitelnosti.*“⁶¹⁶ Zřejmě vědomí míry společenské zodpovědnosti tak Michala Gabriela občas „nutí“ zůstat „jaksi“ blízko lidem a to i těm, kteří se vlastně na jeho díla ani nedívají.

Michal Gabriel také trvale instaloval poměrně velké množství svých děl do ulic měst (např: *Pegas*, 1992,⁶¹⁷ *Kašna pro Hradec Králové*, 2001,⁶¹⁸ *Koně*,

⁶¹¹ *Křesla*, 2001, přírodní nebo probarvená polyesterová pryskřice, skořápky ořechů, žaludové čepičky nebo rozříznuté broskvové pecky, v. 80 – 90cm. Viz Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 32 – 37.

⁶¹² *Hráči*, 1999 – 2008, dřevo, dub, v. 150 x 210 cm, letiště Hradčany u Mimoně, březen 2008. Viz Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 66 – 67.

⁶¹³ *Zvířata*, 2005 – 2007, bronz, v. 60 cm, okolí Kuřimi, léto 2006. Viz Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 82 – 83.

⁶¹⁴ Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 22.

⁶¹⁵ Michal Koleček, *Vladimír Kokolia - Michal Gabriel* (kat. výst.), Ústí nad Labem 1996, nestr.

⁶¹⁶ Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 26.

⁶¹⁷ *Pegas*, 1992, bronz, beton, v. 500 cm, sídliště Nový Barrandov v Praze. Viz Michal Gabriel, *Pegas*, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/real1005.php>, vyhledáno 25. 11. 2012.

⁶¹⁸ *Kašna pro Hradec Králové*, 2001, leštěná chromniklová ocel, Ø 300 cm, v. 110 cm. Viz Michal Gabriel, *Kašna pro Hradec Králové*, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/real1007.php>, vyhledáno 25. 11. 2012.

2008,⁶¹⁹ ad.) Mezi lety 2002 - 2004 spolu s Lukášem Rittsteinem a Barborou Šlapetovou realizoval interiéry Pavilonu indonéské džungle.⁶²⁰

Na každoročním udělování čestného občanství význačným osobnostem, které žily, profesně působily či se jinak zasloužily o rozvoj lokality Praha 6, pravidelně konaném dne 4. 9. v rámci takzvaného *Dne Prahy 6*, získal v roce 2002 tuto poctu in memoriam profesor Otto Wichterle (1913 – 1998). Významný vědec založil a do roku 1970 působil v ústavu makromolekulární chemie na Heyrovského náměstí na Petřínách v Praze 6.⁶²¹ Zvýšený zájem o osobu Otty Wichterleho záhy podnítil u představitelů městské části Praha 6 další iniciativu na poli kulturního života. Členové samosprávy záhy schválili návrh uctění profesora Wichterleho pomníkovým dílem.⁶²² Pro postavení sochařského objektu vybrali místo v parkové aleji před budovou ústavu Makromolekulární chemie. O rok později, dne 27. 10. 2003 byl u příležitosti devadesátého výročí narození profesora Wichterleho položen základní kámen plánovaného pomníku. Dne 4. 2. 2004 následovalo vyhlášení veřejné, výtvarné, anonymní a dvoukolové soutěže na ztvárnění pomníku. Registrace do soutěže byla možná do 31. 5. 2004. Pro úspěšné přijetí do prvního kola soutěžní podmínky autorům ukládaly odevzdání návrhu pouze v grafické podobě, autoři, jejichž návrhy postoupily do druhého kola, již museli svou vizi porotě představit v podobě trojrozměrného modelu.

Do prvního kola soutěže účastníci přihlásili celkem 46 návrhů,⁶²³ ale ještě před samotným zasedáním soutěžní komise byly 2⁶²⁴ pomníkové projekty

⁶¹⁹ *Koně*, 2008, bronz, v. v kohoutku 145 cm, Náměstí v Praze 6 Dejvicích. Viz Michal Gabriel, *Koně na náměstí v Praze 6 Dejvicích*, Michal-gabriel.cz, http://www.michal-gabriel.cz/v_kone_v_d_ejvicich_2008.php, vyhledáno 25. 11. 2012.

⁶²⁰ Viz pozn. 424.

⁶²¹ Dagmar Roháčková, Otto Wichterle, in: Kolektiv autorů, *Osobnosti olomouckého kraje 1850 – 2008*, Olomouc 2008, s. 143.

Neautorizováno, Otto Wichterle. Vědec a vynálezce, *Prague.czechcentrs.cz*, <http://prague.czechcentres.cz/program/detail-akce/otto-wichterle-vedec-a-vynalezce/>, vyhledáno 19. 2. 2013.

⁶²² Martina Čechilová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 23. 7. 2012.

⁶²³ Zaměstnankyně Magistrátu Prahy 6 - ing. Martina Čechilová velmi ochotně poskytovala informace pro potřeby diplomové práce, s výjimkou seznamu soutěží z prvního kola, jejichž jména dle jejího názoru nelze zveřejnit, protože první kolo soutěže bylo koncipované jako anonymní.

⁶²⁴ Předkladatel návrhu č. 32 poté sám odstoupil ze soutěže, další návrh byl ještě před zahájením hodnocení vyloučen pro nesplnění formálních soutěžních podmínek. Viz Martina Čechilová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 23. 7. 2012.

z důvodů porušení soutěžních podmínek vyloučeny. Porota k postupu do druhého, již neanonymního kola soutěže na schůzi dne 9. 6. 2004 doporučila celkem 5 soutěžních návrhů⁶²⁵ a vyzvala postupující soutěžící k účasti v druhém kole; spočívající v odevzdání modelu vycházejícího z předloženého návrhu, a to do 16. 8. 2004. Ve druhém kole soutěže⁶²⁶ následně zvítězil akad. sochař Michal Gabriel [44], s nímž radní Prahy 6 také v březnu roku 2005 uzavřeli smlouvu o provedení díla. Odhalení *Pomníku profesora Wichterleho* od Michala Gabriela proběhlo dne 31. 10. 2005 [48].

*Pomník profesoru Otto Wichterlemu*⁶²⁷ [42] stojí v klidném parčíku před budovou ústavu Makromolekulární chemie v Praze na Petřinách. Velikostní poměry díla i místo jeho osazení jsou zvoleny, tak aby doplňovaly okolní rozvrh stromové výsadby. Bronzovou plastiku ve spodní části tvoří horizontální plocha s nápisem informujícím o osobě Otty Wichterleho,⁶²⁸ na níž navazuje vertikální geometricky stylizovaná, do stran se rozvětvující hmota v podobě úzkých obdélníkových pásků, na nichž jsou reliéfním

⁶²⁵ Návrhy postupující do druhého neanonymního kola soutěže: Návrh č. 21: Petr Podzemský, Ing. arch. Jan Lefner, č. 36: Ladislav Sorokáč, arch. Ján Studený, spolupráce Martin Vojta, č. 39: akad. soch. Michal Gabriel, Ing. arch. Oleg Haman, Ing. arch. Jana Podpěrová, č. 40: Milena Kubiszová, Petr Valer, Ondřej Volný, č. 43: akad. mal. Markéta Jelenová, akad. arch. Pavel Kolíbal, odborná spolupráce Ing. Jiří Michálek, teoretická spolupráce doc. Petr Rezek, Simona Martínková, technická spolupráce Petr Tej, Anna Jenčková.

⁶²⁶ 2. místo získal návrh č. 36: Ladislava Sorokáče, arch. Jána Studeného ve spolupráci s Martinem Vojtou [45], 3. místo získal návrh č. 21: Petra Podzemského a Ing. arch. Jana Lefnera [46], 4. místo návrh č. 40: Mileny Kubiszové, Petra Valera a Ondřeje Volného, 5. místo návrh č. 43: akad. mal. Markéty Jelenové, akad. arch. Pavla Kolíbala v odborné spolupráce s Ing. Jiřím Michálkem a teoretická spolupráce doc. Petra Rezka, Simony Martínkové, technická spolupráce Petr Teje a Anny Jenčkové [47].

Většina návrhů pojímala pomník jako minimalistický monument (návrh č. 36: Ladislava Sorokáče, arch. Jána Studeného ve spolupráci s Martinem Vojtou), nebo „drátovanou“ stělu (návrh č. 21: Petra Podzemského a Ing. arch. Jana Lefnera). Jiný koncept počítal s poctou Wichterlemu v podobě dvojstěny s průchozím otvorem představující stylizovanou siluetu vědce (návrh č. 40: Mileny Kubiszové, Petra Valera a Ondřeje Volného), ale také s celkovou úpravou prostranství parku do konceptualistického ornamentu připomínající molekulární větvení (návrh č. 43: akad. mal. Markéty Jelenové, akad. arch. Pavla Kolíbala v odborné spolupráce s Ing. Jiřím Michálkem a teoretická spolupráce doc. Petra Rezka, Simony Martínkové, technická spolupráce Petr Teje a Anny Jenčkové).

⁶²⁷ *Pomník profesoru Otto Wichterlemu*, Figurativní pomník, bronz, v. 250 cm, nesignováno, na horizontální desce nápis: „OTTO WICHTERLE, VÝZNAMNÝ VĚDEC. NARODIL SE ROKU 1913 A ZEMŘEL ROKU 1998. ČÍSLA JEHO PATENTŮ JSOU ZAPSÁNA V KORUNĚ TĚTO SOCHY,“ před budovou Makromolekulárního ústavu AV ČR, Heyrovského náměstí, Praha – Břevnov.

⁶²⁸ Nápis hůlkovou kapitálou: „OTTO WICHTERLE, VÝZNAMNÝ VĚDEC. / NARODIL SE ROKU 1913 A ZEMŘEL ROKU 1998. / ČÍSLA JEHO PATENTŮ JSOU ZAPSÁNA V KORUNĚ TĚTO SOCHY,“

způsobem vyznačena čísla některých Wichterleho patentů.⁶²⁹ Objekt tak stylizačním charakterem připomíná větvoví korun stromů a kontextuálním způsobem zapadá do charakteru klidové parkové zóny. Subtilní a odhmotněný dojem objekt získává i v důsledku osazení díla na čtyři kulovité „nožky.“

Základní tvar pomníku představuje vyextrahování z tvarové podstaty „konvečního náhrobku“ akcentující spojení vertikální a horizontální stély. Rozvoj kompozice objektu neexpanduje příliš do prostoru s cílem si ho podmanit, ale je symbolicky a zároveň i logicky vystavenou nápodobou skutečného, přirozeným růstem i větrem způsobeného vlnění korun okolních stromů. Gabriel základní dynamiku plastiky stylizuje do jednoduchých geometrických ploch, kdy záměrně vyloučil konvexní a konkávní objemy. Citlivého provázání plastiky s prostředím dociluje i jeho nehmotným vizuálním vlivem, který je příbuzný skutečným stromům. Stromy a podobně i Gabrielův objekt po kontaktu se slunečními paprsky vrhají charakteristické typy stínů.

Kompozici Wichterlova pomníku Michal Gabriel sestavil intelektuálním přístupem využívajícím fraktálové teorie sebepodobnosti – v tomto případě základních obrysů (ať už jsou použita v jakýchkoli velikostních měřítcích) – vertikální základnu či kmen stormu tak lze matematicky vyjádřit číslem 1, tato je rozvětvena do dvou geometrických ploch (2x) a dále řetězec pokračuje následujícím způsobem, přičemž je předchozí počet vždy počtově dvojnásobně zvětšen,⁶³⁰ (ale ve skutečné velikosti naopak zmenšen; matematicky je zde vyjádřen pouze jejich počet, nikoli velikost), jednotlivé, vertikálně stoupající vrstvy díla symbolicky tak představují číselné hodnoty: 1, 2, 4, 16, 32, 64. Závěrečných 64 obdélných pásků nese čísla vybraných Wichterleho patentů. Autor tedy v možnosti nekonečného součtu dospívá k úhrnu 119 jednotek, kdy toto logické rozvíjení ukončuje. Gabrielovo exaktní

⁶²⁹ Dagmar Roháčková (pozn. 621).

⁶³⁰ Mezi čísla 4 a 16 dokonce zčtyřnásoben.

reflektuje i typ větvoví skutečných stromů parčíku,⁶³⁶ jejichž kmeny se nízko u země rozvětvují na dvě části a odtud se počet větvoví neustále znásobuje.

V konečném důsledku pak Gabrieleova realizace operuje v rovině dvojí prostorově-ideové reference: 1. strom zde představuje ideový profil Wichterlova všeobjímajícího vědění jako odkazu na vynikající vědecké výsledky profesora Wichterleho, 2. strom či větve také tvoří základní stavební jednotka prostorového uspořádání „parčíku.“

Princip kvartálové strukturace předmětné hmoty objektu Michal Gabriel uplatnil při tvorbě *Pomníku tří odbojů* v Brně (viz kapitola 2. 9. Michal Gabriel, *PAMÁTNÍK TŘÍ ODBOJŮ* v Brně, 2006) a obdobným více figurativně názorným způsobem ji použil i ve vítězném návrhu na *pomník Sigmunda Freuda* pro Prahu,⁶³⁷ který zatím nebyl realizován.

⁶³⁶ Zatím jsem nezjistila, o jaký jde druh.

⁶³⁷ *Pomník Sigmunda Freuda* viz pozn. 610.

2. 9. Michal Gabriel, PAMÁTNÍK TŘÍ ODBOJŮ v Brně, 2006

Plastika, bronz, v. 200 cm, nesignováno, na straně rovnostranného trojúhelníka směrem k příchozímu nápis: „OBĚTEM PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY 1914 – 1918 / OBĚTEM NACISTICKÉHO NÁSILÍ 1939 – 1945 / OBĚTEM KOMUNISTICKÉ TOTALITY 1948 – 1989,“ Justiční palác, nároží ulic Dvořákovy a Rooseveltovy, Brno

Sochař Michal Gabriel a jeho tvorba viz kapitola diplomové práce: 2. 8. Michal Gabriel, POMNÍK PROFESORU OTTO WICHTERLEMU, 2005 - 2006.

Z podnětu Konfederace politických vězňů a Českého svazu bojovníků za svobodu schválila rada města Brna dne 2. 6. 2005 plán na uskutečnění výtvarné soutěže na *Památník prvního, druhého a třetího odboje*. Vypsání výtvarné soutěže motivovala předešlá nezdařená realizace *Památníku účastníkům prvního, druhého a třetího odboje* od Zdeňka Makovského⁶³⁸ v lokalitě Nové sady v Brně z roku 1999. Památník sestavený z trojice obdélných kvádrů tvořených několikvrstevnými skleněnými tabulemi podlehl nepříznivým vlivům počasí a začal již při instalaci samovolně praskat.⁶³⁹ Chátrající objekt s přezdívkou „nejdražší veřejné záchody ve městě“⁶⁴⁰ nechali představitelé brněnské radnice definitivně odstranit buldozery až v červnu 2010.⁶⁴¹

⁶³⁸ Památník účastníkům prvního, druhé a třetího odboje zmiňuje Veronika Mališová. Viz Veronika Mališová (pozn. 1), s. 43 – 45

⁶³⁹ Záměr obložit pomník kamenem nakonec nebyl realizován. Viz Pavel Gejdoš, Nový pomník tří odbojů v Brně bude mít podobu pyramidy, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?action=s how&type=1&id=223>, vyhledáno 28. 2. 2013.

⁶⁴⁰ Nedůstojné využívání zákoutí pomníku, jehož pořizovací cena byla vyčíslena na 4 300 000 Kč, si vysloužilo kritiku odborníků i veřejnosti. „*Spikne se materiál, nevyzkoušená technologie a silný mráz a místo důstojné připomínky statečnosti některých příslušníků národa v době temna vzniknou neoficiální veřejné záchody.*“ Viz Petr Jeřábek, Skleněný památník Tří odbojů začali bourat, *Zelenebrno.cz*, <http://www.zelenebrno.cz/stare/Temata-Kauzy/Temata/Architektura-Brna/Skleneny-Pamatnik-Tri-odboju-zacali-bourat.html>, vyhledáno 28. 2. 2013.

⁶⁴¹ Náklady spojené s odstraněním pomníku byly dány k úhradě autorovi. Tuto částku se Zdeňek Makovský zpětně rozhodl vymáhat soudní cestou po dodavateli skleněných tabulí a lepidel - Skloservis. Viz Petr Jeřábek, Dělníci začali s demolicí pomníku tří odbojů, *Deník.cz*, http://brnensky.denik.cz/zpravy_region/delnici-zacali-s-demolici-pomniku-tri-odboju.html, vyhledáno 10. 3. 2013.

Soutěž na nový pomník věnovaný třem odbojům tedy brněnští radní vypsalí po předchozím neúspěšném pokusu. Účast v soutěži omezena pouze na okruh vyzvaných autorů. Vybídku k předložení návrhu obdržela pouze trojice⁶⁴² sochařů: akad. sochař Michal Gabriel, akad. sochař Jan Ambrůz a akad. sochař Jiří Sobotka. Soutěžní směrnice⁶⁴³ stanovila místo pro postavení pomníku před budovu Justičního paláce na nároží ulic Rooseveltovy a Dvořákovy. S ohledem na průčelí přilehlé administrativní budovy měli autoři ve svých návrzích respektovat její blízkost a předložený návrh koncipovat spíše jako komornější dílo, nepřesahující průměrnou výšku člověka. Účelné prostorové řešení pomníkového místa - tak dle stanov soutěže spočívalo v naplnění požadavku pro konání veřejných vzpomínkových akcí i adekvátně plněné role „intimity“ pro soukromou návštěvu. Na realizaci *Pomníku tří odbojů* byly vyčleněny finanční prostředky ve výši 1 500 000 Kč.⁶⁴⁴

Vyzvaná trojice autorů odevzdala do mezního data 12. 9. 2005 své návrhy. Soutěžní komise⁶⁴⁵ k jejich posouzení zasedla dne 15. 9. 2005 v budově ředitelství Národního divadla v Brně, kde také stanovila následující pořadí: 1. cena: Michal Gabriel, 2. cena: Jan Ambrůz, 3. cena: Jiří Sobotka. Autora vítězného návrhu komise vyzvala k přepracování umístění přístupové cesty k pomníku. Tuto připomínku komise Michal Gabriel zohlednil v následujícím návrhu, kdy na základě doporučení poroty, vedl chodník k pomníku diagonálně z nároží Rooseveltovy a Dvořákovy ulice. Upravený projekt v tomto stadiu byl poté skutečně realizován [51]. Slavnostní odhalení *Památníku tří odbojů* proběhlo o rok později, dne 17. 10. 2006.⁶⁴⁶

⁶⁴² 1. cena: 60 000, 2. cena: 40 000, 3. cena: 30 000. Viz Jaroslav Hamža v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 26. 2. 2013.

⁶⁴³ Pro pomník dopředu složen text následujícího znění: „OBĚTEM / první světové války / 1914 – 1918 / fašistického násilí / 1939 – 1945 / a komunistické totality / 1948 – 1989“. Viz *Ibidem*.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ Členové poroty závislí: Ing. Jan Holík, Mgr. et Mgr. Martin Reissner, Dana Filipi, Ing. Josef Veselý.

Členové poroty nezávislí: PaedDr. Radek Horáček, PhD., JUDr. Petr Sladký, doc. PhDr. Lefteris Joanidis. Viz *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

*Památník tří odbojů*⁶⁴⁷ [50] je situován před Justičním palácem, diagonálně k chodníku pro pěší, kde se přibližně v pravém úhlu střetávají ulice Dvořákova a Rooseveltova. Bronzový objekt⁶⁴⁸ vysoký přibližně 2 metry obklopuje žulou vydlážděný obdélný prostor. Pomník tří odbojů tvoří jakási „pyramidální“ konstrukce, v níž lze při podrobnějším zkoumání identifikovat 13 hranolů o stejné trojúhelníkové základně, lišící se pouze svými velikostními poměry.

Objekt *Památníku tří odbojů* svými předmětnými formami konvenuje s prostředím svého osazení. Dobrou fyzickou dostupností, přímo z chodníku, vykazuje vstřícnost vůči divákovi, pohledově není nijak nápadný a možná právě touto intimitou může poutat pozornost a vzbuzovat zájem u kolemjdoucích. Hladkou povrchovou strohostí a současně materiálovou ušlechtilostí bronzu nijak neruší vyznění převažujícího historismu fasád okolních budov.

Obdobně jako u *Pomníku profesoru Otto Wichterlemu* hledal Michal Gabriel inspiraci pro kompoziční uspořádání v matematickém vyjádření fraktálové struktury. Základní stavební jednotku zde oproti *Pomníku profesora Wichterleho* tvoří hranol; oproti pražské realizaci není ovšem tendence brněnského objektu vzestupně se větvící, ale naopak vzestupně se scelující, kdy stále větší a větší hranoly nakonec splynou v jedno geometrické těleso. Výchozí kompoziční princip *Památníku tří odbojů* tak tvoří rovnostranný trojúhelník, v 3D rozměrovém nazírání – hranol, čtyřstěn se základnami všech stran založenými na půdoryse rovnostranného trojúhelníka. Z vrcholu každého hranolu tak vyrůstá další tvarově totožný, ale velikostně o polovinu zmenšený hranolový objekt. Dílo celkově se skládající ze třech pater, tedy vychází z následujícího pravidla: spodní patro, které tvoří

⁶⁴⁷ *Plastika, bronz, v. 200 cm, nesignováno, na straně rovnostranného trojúhelníka směrem k příchozímu: „OBĚTEM PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY 1914 – 1918 / OBĚTEM NACISTICKÉHO NÁSILÍ 1939 – 1945 / OBĚTEM KOMUNISTICKÉ TOTALITY 1948 – 1989,“ Justiční palác, nároží ulic Dvořákovy a Rooseveltovy, Brno.*

Památník tří odbojů se v roce 2007 účastnil soutěže o cenu Grand Prix architektů. Viz Neautorizováno, V2. Památník 1., 2. A 3. Odboje. Nároží Rooseveltovy, *Grandprix-architektu.cz*, <http://www.grandprix-architektu.cz/cz/grandprix-architektu/archiv/gpa-2007/vystavujici/v2--pamatnik-1.-2.-a-3.-odboje-narozii-roosveltovy/c664>, vyhledáno 25. 2. 2013.

⁶⁴⁸ Nápis hůlkovou kapitálou: „OBĚTEM PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY 1914 – 1918 / OBĚTEM NACISTICKÉHO NÁSILÍ 1939 – 1945 / OBĚTEM KOMUNISTICKÉ TOTALITY 1948 – 1989.“

3 skupiny po 3 hranolech, tedy 9 hranolů je následně při přechodu do další úrovně vyděleno 3 čili $(3+3+3)÷3$, prostřední patro, koncentrující počet 3 objektů, znovu umenší matematická operace dělení $(3÷3)$, horní patro tak tvoří již pouze 1 čtyřstěn. Definitivní a konečný součet všech „trojek“ tak představuje číslo 13.

V komornějším měřítku Michal Gabriel vytvořil objekt *13* již v roce 1995.⁶⁴⁹ Toto řešení pro exteriérový prostor znovu „oprášil“ v návrhu *Památníku tří odbojů* pro Brno. Plastika opakující počet 3 (hranolů) ve třech výškových i velikostních úrovních tak v souvislosti s předpokládanou trojí časovou dimenzí pomníkového konceptu, automaticky získala jakýsi symbolický rozměr odkazu ke třem dějinným obdobím; ke třem fázím odboje (první světová válka, druhá světová válka a protikomunistický odboj), tedy de facto třem skupinám účastníků odbojů, které objekt připomíná. Památník zároveň užitím archetypu pyramidy splňuje potřebný komemorativní ráz interpretace minulosti.

⁶⁴⁹Fotografie zmenšené varianty objektu *13* je reprodukována již v Gabrielově výstavním katalogu z roku 1995. Viz Olga Malá (pozn. 605). Model reprodukován také viz Martin Dostál – Renata Skřebská (pozn. 424), s. 24.

2. 10. Vladimír Preclík, POMNÍK DRUHÉMU ODBOJI v Praze, 2006

Figurativní plastika, v. cca 600 cm, bronz, mrákotínská žula, signováno na dole na bronzovém soklu: „Preclík 2005,“ Klárov, Praha

Sochař, malíř a spisovatel⁶⁵⁰ Vladimír Preclík se narodil 23. 5. 1929 v Hradci Králové, zemřel 3. 4. 2008 v Praze.⁶⁵¹ V letech 1943 – 1945 získal v Hradci Králové výuční list v oboru řezbář a pozlacovač, k dalšímu studiu nastoupil v roce 1946 na Vyšší průmyslovou školu v Hořicích, které úspěšně zakončil v roce 1950. Mezi lety 1950 - 1955 byl posluchačem v ateliéru sochařství Josefa Wagnera (1901 - 1957) na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Působil také jako poslanec České národní rady a místopředseda pro vědu, vzdělání a kulturu českého parlamentu. V roce 1992 spoluzakládal Fakultu výtvarných umění při Vysokém učení technickém v Brně, v roce 1993 se stal jejím děkanem. Na FaVU VUT mezi lety 1992 – 1998 vyučoval sochařství. Členem skupiny Trasa (od 1959), členem Centra českého PEN-klubu (od roku 1991)⁶⁵² a členem Sdružení Q.⁶⁵³ Za svou tvorbu získal několik českých i mezinárodních ocenění.⁶⁵⁴ Skupinově vystavoval od roku 1958, samostatně od roku 1959.⁶⁵⁵

Vladimír Preclík se v sochařské tvorbě soustředil především na práci se dřevem. V raných dílech portrétního charakteru (např: *Karel Čapek*, 1959,⁶⁵⁶ *S. K. Neumann*, 1960⁶⁵⁷) vychází z ozvuku kubistické analýzy fragmentující viděnou skutečnost do souvisle se štěpících momentů. Tyto tvarově

⁶⁵⁰ Například: Vladimír Preclík, *Paměť sochařského portrétu*, Praha 2003.

⁶⁵¹ Radek Wolmuth, Zemřel sochař Vladimír Preclík, *Aktualne.centrum.cz*, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=601432>, vyhledáno 15. 1. 2013.

⁶⁵² Jaroslav Malina et. al., *Vladimír Preclík*, Brno 2002, s. 191.

⁶⁵³ Ibidem, s. 213.

⁶⁵⁴ 1966 - Cena kritiky na mezinárodní výstavě Humanita a umění v Jugoslávii. 1968 - Cena Akston Foundation (USA) na 34. bienále v Benátkách. 1998 - Bronzová medaile Masarykovy univerzity v Brně. 1998 - Cena města Brna pro rok 1998 v oboru výtvarné umění za celoživotní dílo a za významný přínos brněnskému vysokému školství. 2000 - Zlatá medaile VUT za zásluhy o Vysoké učení technické v Brně. 2002 - Cena Nadace Universitas Masarykiana - za invenční dílo v oblasti. Viz Jaroslav Malina et. al. (pozn. 652), s. 214.

⁶⁵⁵ Ibidem, s. 193 – 194.

⁶⁵⁶ *Karel Čapek*, 1959, kolorované dřevo, v. 55 cm, Národní galerie v Praze. Viz Ibidem, s. 35.

⁶⁵⁷ *S. K. Neumann*, 1960, bronz, v. 60 cm, Moravské zemské muzeum v Brně. Viz Ibidem, s. 51.

redukované a osamostatňující se předmětné zlomky dále rozvíjel v tematicky zaměřených skulptivních dílech, například kravatu jako symbol muže vyřezal do dřeva, opatřil barevným nátěrem a vsadil do rámu, čímž hmotné kompozici přisoudil poselství jakéhosi obrazového okna do uzavřeného „mikrokosmu“ (např: *Do společnosti*, 1977,⁶⁵⁸ *Přívěšek*, 1977,⁶⁵⁹ *Pulover*, 1977⁶⁶⁰). Obdobným způsobem pracoval také s odlévaným kovem, do něhož například vkládal již hotové předměty, (hřeby), pro zvýraznění smyslových zážitků, vjemů, pocitů a prožitků (např: *Prodavač hřebíků*, 1994⁶⁶¹).⁶⁶² Na sklonku 80. let 20. století Vladimír Preclík nechal například do hliníkového materiálu odlít exteriérovou realizaci *Pomníku Charlese Chaplina* z let 1988 – 1989.⁶⁶³ Volná vazba ploch, obrysů tohoto objektu v prostoru záměrně orientuje optický účinek plastiky na jeden pohled.⁶⁶⁴

Při výstavbě figurativních sochařských skulptur věnoval poměrně důslednou pozornost zpracování jejich povrchů a opticko-ochranným vlastnostem polychromie. (např: *Menší klenotnice*, 1962,⁶⁶⁵ *Kazatel*, 1965⁶⁶⁶). Promyšlené kolorování vlastních dřevěných řezeb se stalo pevnou složkou výrazovosti Preclíkových soch. S barvou nejprve počítal jako s organickou součástí plastik, v nadsázce lze tvrdit, že optickou vyvážeností hierarchie tvaru a barvy, autor v myslích pozorovatelů vzbuzuje oprávněné obavy, o tom, co vzniklo dříve, jestli tvar, který poté získal barevný nátěr, nebo barevná hmota, z níž vyplynul tvar. V průběhu let pro něj polychromie nabývá stále větší důležitosti, až se stává záležitostí zcela svébytné malby (např:

⁶⁵⁸ *Do společnosti*, 1977, malované dřevo. Viz Martin Dostál – Milan Kundera - Hana Řeháková, et. al., *Vladimír Preclík. Šedesátá a sedmdesátá léta* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2005, nestr.

⁶⁵⁹ *Přívěšek*, 1977, malované dřevo. Viz Ibidem.

⁶⁶⁰ *Pulover*, 1977, malované dřevo. Viz Ibidem.

⁶⁶¹ *Prodavač hřebíků*, 1994, dřevo, kov, v. 55 cm. Viz Jaroslav Malina et. al., (pozn. 652), s. 91.

⁶⁶² Martin Dostál – Milan Kundera - Hana Řeháková, et. al. (pozn. 658), s. 94.

⁶⁶³ *Pomník Charlese Chaplina*, 1988 – 1989, hliník, žula, v. 420 cm, Chaplinovo náměstí, Praha. Viz Zdeněk Hölzel, Chaplin. Plastika němeého filmu, *Vetrelciavolavky.cz*, <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/chaplin-plastika-nemeho-filmu>, vyhledáno 6. 2. 2013.

⁶⁶⁴ Igor Zhoř, *Vladimír Preclík*, Praha 1996, s. 178 - 179.

⁶⁶⁵ *Menší klenotnice*, 1962, enakustované dřevo, kov. Viz Martin Dostál – Milan Kundera - Hana Řeháková, et. al. (pozn. 658).

⁶⁶⁶ *Kazatel*, 1965, mořené dřevo, v. 40 cm. Viz Martin Dostál – Milan Kundera – Hana Řeháková, *Vladimír Preclík. Šedesátá a sedmdesátá léta* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 2006, nestr.

Kantáta o rodném kraji, 1986⁶⁶⁷).⁶⁶⁸ Barevný nátěr v autorově pojetí tak začíná směřovat proti tvarovému vývinu daného předmětu do prostoru. Často pitoreskní plastičnost sochařsky vystavěné hmoty Vladimír Preclík „chápe“ jako malířský podklad pro svobodný štětcový kolorismus. Pestrobarevné kolorování mnohých sochařových skulptur vychází z možností výrazového „sladění“ základních barev. Chladná racionálnost autorova počínání budí dojem záměrného hledání takového řešení, které by vypovídalo o symbolickém významu barevných struktur. Tyto domněnky autor vyvrací následujícím komentářem, který pronesl v rozhovoru s Lenkou Jaklovou: „*Představa, že paleta barev je jako abeceda, z níž stačí vylovit správné písmenko, mě děsí.*“⁶⁶⁹ Ještě za svého života Vladimír Preclík přiznal, že s barvami pracuje intuitivně, a zajímají ho vznikající barevné souvislosti a možnosti jejich uplatnění více než jedinečnost barvy jediné.⁶⁷⁰

Poučen „picassovskou“ plastikou ve své mysli konstruoval neobvyklé tvary; podněty k tvůrčímu výtvarnému zpracování námětů z reálného života mu poskytovala senzitivita a schopnost citového prožitku vlastního vidění. Ideově formálně rostlá sochařská díla autor okořeňuje svěžím nadhledem, hravou bezbřehostí a nekonveční fantazií. Například miniaturní dřevěný objekt svou „anatomii“ připomínající tank, Vladimír Preclík s hravou bezprostředností barevně pomaloval maskáčovým vzorem, tuto „dětsky nepatetickou“ kompozici završil červeným tykadlem a názvem využívajícím zrcadlově obrácené šifrování slov (např: *Uoksál s ivoláreneg unap*, nedatováno⁶⁷¹). Pestrobarevnou skladbou tvarů připomíná svět dětských stavebnic, nastoluje pozitivní iluzi melodicky hravé imaginární nostalgie. Uhranut možnostmi emocionálního účinku barevné kombinace, využil Vladimír Preclík tuto „vlastnost“ pro umocnění fantaskně-humorné stránky svých děl. Zálibou ve výtvarně-elegantním humoru dociloval upřímné opravdovosti vlastních děl. Preclík tak prostřednictvím záměrně naivní

⁶⁶⁷ *Kantáta o rodném kraji*, 1986, v. 320 cm, malované dřevo. Viz Igor Zhoř (pozn. 654), s. 143.

⁶⁶⁸ Věnoval se i malbě obrazů. Srov. viz Marie Filippová – Viktor Rudiš, *Krajina Q* (kat. výst), Galerie G v Olomouci 2002, nestr

⁶⁶⁹ Lenka Jaklová – Vladimír Preclík, *Sochařům se netleská. Rozhovor Lenky Jaklové s Vladimírem Preclíkem*, České Budějovice 2006, s. 184.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ *Uoksál s ivoláreneg unap*, nedatováno. Viz Vladimír Just – Vladimír Preclík, *Šifra mistra Vladimíra. Aneb 50+50*, Praha – Litomyšl – Paseka 2007, s. 59.

komiky sděluje vyvrálé poselství o závažnosti lidského života, jehož skutečnou hloubku lze reflektovat a vyrovnat se s ní pomocí citlivého humoru. Tento specifický stav lidské mysli měl zřejmě na mysli spisovatel Milan Kundera, když do předmluvy k výstavnímu katalogu Vladimíra Preclíka napsal: „*Jak pochopit vážnost nevážnosti.*“⁶⁷² Hana Řeháková v souvislosti s Preclíkovou „láskou ke dřevu“ uvedla, že autor se často inspiroval nejen materiálovostí dřeva, jejím tvarem ale někdy také příběhem.⁶⁷³ Hledání prvopočátku autorova tvůrčího zázemí v symbolickém sochařském vyprávění zde splývá s autorovým smyslem pro humor jako komentáři k bytostně lidským situacím i jejím literárním znázorněním.⁶⁷⁴

Veřejnou výtvarnou soutěž na ztvárnění pomníku Druhého odboje a úpravy okolí vypsal 1. 7. 2003 odbor územního rozvoje Městské části Praha 1 společně s Českým svazem bojovníků za svobodu (dále ČSBS). Ke splnění podmínek pro přijetí do soutěže bylo potřeba doručit nákres půdorysu a řezu objektu v poměru 1 : 100 nebo 1 : 50. Dále kresebný návrh pomníku z předem určených stanovišť, jejichž náčrty obdrželi účastníci soutěže v soutěžních podkladech. Porota⁶⁷⁵ také vyžadovala fotografický záznam pracovní makety pomníku a studii zakreslení terénních úprav v poměru 1 : 500. Ke splnění podmínek pro zařazení do soutěžního řízení uchazeči museli odevzdat také ideový návrh koncepce a autorského záměru, včetně použitých materiálů atd., vše v tištěné podobě.⁶⁷⁶ Do dne uzávěrky 29. 8.

⁶⁷² Martin Dostál – Milan Kundera – Hana Řeháková, *Vladimír Preclík. Šedesátá a sedmdesátá léta* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích, 2005 – 2006.

⁶⁷³ Martin Dostál – Milan Kundera - Hana Řeháková, et. al. (pozn. 658).

⁶⁷⁴ Hana Řeháková spisovatelskou činnost Vladimíra Preclíka přirovnala k jeho vlastnímu způsobu sochařství: „*Píše-li, pak často obchází téma jako sochařský blok.*“ Viz *Ibidem*.

⁶⁷⁵ Členové poroty závislí: Vladimír Vihan, Michal Caban, RNDr. Igor Němec.

Členové poroty nezávislí: Doc. PhDr. Josef Hendrich, CSc. (ČSBS), ak. soch. Michal Gabriel, prof. ak. arch. Petr Keil, Ing. ak. arch. Hana Zachová, Ing. arch. Jan Sedlák, Pavel Jerie, prof. PhDr. Ivo Hlobil, CSc., PhDr. Michal Zachař.

Náhradníci poroty závislí: PhDr. Karel Novák, ak. arch. Jaromíra Eismannová, Mgr. Jan Kněžínek.

Náhradníci poroty nazezávislí: Miloš Volf (ČSBS), Ing. arch. Vítězslava Rothbauerová, ing. arch. Stanislav Pícek, PhDr. Kateřina Bečková.

Odborní poradci: RNDr. Hana Váňová (životní prostředí, zeleň), ing. Vladimír Študent (životní prostředí, zeleň), ak. soch. Martin Ceplecha (sochařská proveditelnost).

⁶⁷⁶ Při postupu do druhého kola soutěžní stanovy vyžadovaly dodání podrobnější obrazové i textové (odhad finančních nákladů) dokumentace včetně trojrozměrného modelu v poměru 1 : 5 nebo 1 : 10. Viz Jan Brabec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 9. 1. 2013.

2003 hodnotící komise získala celkem 25 návrhů,⁶⁷⁷ ovšem žádný výtvarný koncept z tohoto poměrně hojného počtu nevyhověl nárokům soutěžní komise.⁶⁷⁸ Porota sice k postupu do druhého⁶⁷⁹ kola soutěže vybrala 5 pomníkových řešení,⁶⁸⁰ ale v závěrečném hodnocení udělila pouze tři 3. místa.⁶⁸¹

Na základě neúspěchu porota rozhodla o vypsání nového kola soutěže, kde budou dopředu vyzváni vybraní autoři, kteří dle organizátorů soutěže ideálně budou představiteli několika sochařských generací. Vybídka k předložení soutěžního návrhu⁶⁸² nakonec obdrželi Ivan Theimer, Michal Gabriel, Jaroslav Róna, Vladimír Preclík a David Černý. Ivan Theimer se ze soutěže omluvil, porota⁶⁸³ tak nově posuzovala pouze čtveřici návrhů, z nichž nejdříve vybrala k realizaci návrh Davida Černého [2],⁶⁸⁴ nicméně po

⁶⁷⁷ Návrh č. 1: J. Zeithammel, č. 2: ak. arch. Libor Culka, č. 3: Radomír Leszczynski, č. 4: akad. soch. Jiří Beránek, - ADR s.r.o. Mgr. Arch. Aleš Lapka, č. 5: Ing. arch. Martin Rössler a kolektiv, č. 6: arch. Vlado Milunič – ak. soch. Lukáš Rittstein, č. 7: Jiří Pekárek, č. 8: Jan Řeřicha a kolektiv, č. 9: MgA. Otakar Dušek, č. 10: akad. soch. Zdeněk Hošek, č. 11: Ing. arch. Petr Šedivý – akad. soch. Petr Šedivý, č. 12: Ing. arch. Antonín Holubec, č. 13: Tomáš Rydval Istler, č. 14: František Svátek, č. 15: MgA. Petra Hajska – Mgr. Martin Škarda, č. 16: MgA. M. Havlíčková – V. Javorský - T. Lequer – Studio A II. City, č. 17: Ing. arch. Jan Magasanik – Ing. arch. Kristina Loskotová, č. 18: Ing. arch. Kryštof Štulc – Ing. akad. arch. Vladimír Štulc, č. 19: Ing. arch. H. Weisová – akad. soch. Nina Jindřichová, č. 20: akad. soch. Vojtěch Malaník – ing. arch. Jiří Pošmourný, č. 21: akad. soch. Vojtěch Míča, č. 22: Kordovský – Kordovská, č. 23: ing. arch. Roman Gale, ing. arch. Michal Palaščík – Ing. arch. Petr Bořecký, č. 24: A.LT – Architekti Peter Lacko – Filip Tittelbach, č. 25: akad. soch. Antonín Kašpar.

⁶⁷⁸ Hodnocení návrhů přijatých do prvního kola soutěže proběhlo dne 5. 9. 2003.

⁶⁷⁹ Uchazeči, kteří postoupili do druhého kola soutěže, měli podrobněji rozpracovat technické parametry pomníku, nově také vytvořit odhad finančních nákladů a oproti prvnímu kolu byl již vyžadován trojrozměrný model. Uzávěrka druhého kola soutěže byla dne 10. 10. 2003. Viz Jan Brabec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 9. 1. 2013.

⁶⁸⁰ Do druhého kola vybrány tyto návrhy: č. 3: Radomír Leszczynski, č. 9: MgA. Otakar Dušek, č. 18: Ing. arch. Kryštof Štulc – Ing. akad. arch. Vladimír Štulc, č. 21: Akad. soch. Vojtěch Míča, č. 22: Kordovský – Kordovská. Viz *Ibidem*.

Autorům pěti postupujících návrhů byly uhrazeny režijní náklady ve výši 10 000 Kč. Viz *Ibidem*.

⁶⁸¹ Na třetí pozici se umístily návrhy: č. 3: Radomír Leszczynski, č. 18: Ing. arch. Kryštof Štulc – Ing. akad. arch. Vladimír Štulc, č. 21: akad. soch. Vojtěch Míča. Zvláštní odměnu získaly návrhy: č. 9: MgA. Otakar Dušek, č. 22: Kordovský – Kordovská. Viz *Ibidem*.

Původní odměny pro vítěze: 1. cena: 100 000 Kč, 2. cena: 60 000, 3. cena: 40 000 Kč. Viz *Ibidem*.

⁶⁸² Soutěžní návrhy se na magistrátu Prahy 1 nedochovaly: „[...] něco se obratem vrátilo autorům, něco bylo vyplaveno ve skladu...“ Viz Jan Brabec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 19. 12. 2012.

⁶⁸³ Porota vybírající z úzkého okruhu autorů se skládala z dvou členů historicko-dokumentační komise ČSBS a dvou členů České obce legionářské. Viz Jan Brabec v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 9. 1. 2013.

⁶⁸⁴ Soutěžní návrh Davida Černého *Pomník druhému odboji* představoval jako dvě rovnoběžné kovové stěny - „prapory,“ mezi nimiž je ponechána volná ulička pro průchod. Do praporů z nerezové oceli by bylo laserem vyřezáno 150 000 lidských profilů. Obličej David

výhradách ČSBS⁶⁸⁵ k expresivním výroky Davida Černého („*mrtvý komunist, dobrý komunist*“⁶⁸⁶) na adresu představitelů válečného komunistického odboje,⁶⁸⁷ byla zakázka svěřena Vladimíru Preclíkovi. Smlouvu o provedení díla uzavřela Městská část Praha 1 s Vladimírem Preclíkem dne 31. 4. 2005. Odhalení *Pomníku druhého odboje v Praze na Klárově* proběhlo dne 25. 5. 2006.⁶⁸⁸

David Černý i Vladimír Preclík si jako téma zvolili motiv české vlajky, David Černý⁶⁸⁹ tak učinil „prý“ na radu zaměstnanců Vojenského historického ústavu,⁶⁹⁰ Vladimír Preclík obdobné téma řešil již v nerealizovaném návrhu *pomníku Díky, Ameriko pro Plzeň*.⁶⁹¹

Volnému prostranství, při výjezdu z pražského Mánesova mostu směrem k Valdštejnské jízdárně, které obepínají ulice Klárov a U železné lávky, dominuje *Pomník druhému odboji v Praze* [52, 53].⁶⁹² Stojí přibližně ve třetině úhlopříčné parkové cesty, blíže k řece Vltavě, na zvýšené úrovni terénu, obložen žulovými deskami. Úlohu soklu koncipovaného na kruhovém

Černý zamýšlel vytvořit dle dobových fotografií prokládaných generickými profily. Viz David Černý, *Ideová studie Pomník II. odboje*, *Davidcerny.cz*, <http://www.davidcerny.cz/PDF/klarovsmall.pdf>, vyhledáno 18. 2. 2013.

⁶⁸⁵ Na dotaz do ČSBS co přesně „vadilo“ na návrhu Davida Černého nikdo neodpověděl.

⁶⁸⁶ Celé znění: „Reportér: *Přemýšlel jste o tom, že pomník navrhujete i komunistickým obětem nacismu? David Černý: Ne, to jsem neřešil. O mrtvých jen dobře. Mrtvý komunist dobrý komunist.*“ Viz David Černý, *Soutěž na pomník obětem druhé světové války*, *Davidcerny.cz*, http://www.davidcerny.cz/cz/pomnik_WW2.html, vyhledáno 24. 2. 2013.

Další znění novinových článků jsou k dispozici na internetových stránkách Davida Černého. David Černý nekonformně, ale zároveň poněkud vulgárním způsobem otevřel debatu, o tom, zda na komunismus pohlížet jako na celek, či zda zvolit jiný úhel pohledu na příznivce komunistické strany v období druhé světové války, 50. let, 60. let, normalizační doby, ale i „gorbačovských“ 80. let.

⁶⁸⁷ David Černý nepřímou přiznal, že i přes tyto výhrady byl ze strany radnice pokus o určitou zákulisní dohodu, kdy za předpokladu přenechání určitého finančního obnosu „komusi.“ Jednalo se o peněžní částku, která Černému náležela jako vítězi soutěže. K této dohodě již nedošlo a pro realizaci byl vybrán návrh Vladimíra Preclíka. Viz David Černý v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce zde dne 26. 2. 2013.

⁶⁸⁸ Milena Štráfěldová, *Druhý odboj má jednašedesát let po válce pomník v Praze*, *Radio.cz*, <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/druhy-odboj-ma-jednasedesat-let-po-valce-pomnik-v-praze>, vyhledáno 16. 2. 2013.

⁶⁸⁹ Představitelé ČSBS také nesouhlasili s Černého pojetím pomníku, kdy zamýšlel použít 150 000 profilových hlav, dle jejich názoru měl autor zvolit počet 360 000. Viz David Černý (pozn. 686).

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ Jaroslav Malina et. al. (pozn. 652), s. 218 – 219.

⁶⁹² *Pomník druhému odboji*, Figurativní plastika, v. cca 600 cm, bronz, mrákotínská žula, Klárov, Praha.

Ivan Ruller (architektonické řešení), Zdeněk Sendler – koncepce parku. Viz Magistrát městské části Praha 1, *Pomník druhému odboji v Praze*, *Architekt*, 2008, roč. 15, č. 8, s. 65.

půdorysu zde zastupuje jakási rampa tvořená kamennými kvádry umístěnými na základy pomníku. Po těchto žulových obkladech kladených se sklonem zhruba 45° je možné vystoupat přímo k objektu pomníkové realizace. Hlavní motiv zobrazení zde představuje bronzová plastika tvořená nakloněným stožárem s dynamicky rozvlněnou draperií. Při obcházení pomníku kolem dokola lze sledovat kompozičně traktovaný pohyb praporu symbolizující jeho „komíhání“ ve větru. Bezmála sedmimetrová plastika tak evokuje symbol české státnosti – vlajku, která je „názorně“ napatinovaná barvami trikolory.

Vlajka na první pohled nevykazuje rysy charakteristické pro sochařský rukopis Vladimíra Preclíka. Snaha o přílišnou popisnost v kombinaci s „nevěrohodnou“ stylizací bohužel příliš nekonvenuje s představou o vizuální dominantě, jež měla původně doplnit prázdnou plochu Klárova. Sochař sice dynamicky rozvíjí hmotové uspořádání ploch vlajky, ale zároveň se ostýchá vnést do formálního ztvárnění osobnější vklad. Nevyužití možnosti výtvarného pojetí tak zůstávají „jaksi“ na „půli cesty,“ kdy se zdá, že jediným autorovým cílem je s řemeslnou rigidností reprodukovat záznam vlnící se vlajky. Velikostní rozměr plastiky sice není ve skutečném prostorovém kontextu rozlehlé travnaté plochy nijak předimenzován, poněkud nesmyslně ale vyznívá gestičnost heroického patosu, kterou plastika vysílá do svého okolí.

Vladimír Preclík si zvolil poměrně obtížný úkol, reprodukovat zobrazivě výtvarnou metodou téma konvečního symbolu – vlajky, což vyžaduje opravdu důkladnou přípravu. Preclíkův nápad založit výrazovost sochy na vlnících se hmotách v sozvuku s heroickým patosem vlajkové žerdi bohužel v kontextu měřítek každodenního života pražského veřejného prostranství spíše vyznívá jako produkt nezáměrné naivity autora. Preclík tedy v dobrém úmyslu vyhnout se „kliše řešení“ naopak ustrnul v nevýtvarné schématickosti. Sama plastika, přestože se zabývá motivem pohybu vlajčího praporu, ale ve vynaložené stylizační expresi zůstává strnule statická. Autor se příliš dobře nevypořádal ani s realistickou nápodobou vlajky „probírané větrem,“ její stylizace neodpovídá viděné skutečnosti vyvěšené vlajky. Toporným polopatismem a nepřesvědčivě vyjádřeným výtvarným naturalismem si tak

autor vysloužil spíše kritiku ze strany odborné veřejnosti; viz krátká anketa publikovaná v časopise *Architekt*: Například Kateřina Bečková na adresu pomníku uvedla: „*Lapidární vyznění realistického díla však v mých očích ruší téměř barokní hravost, s níž jsou až do divadelního efektu rozvlněny okraje draperie.*“⁶⁹³ Jiří David si přisazuje: „*Objekt byl pravděpodobně ve skicách přijatelný, ale jeho samotná realizace je zároveň tupě patetická (sokl, atd.), ale současně nechtěně komická (samotná vlajka)!*“⁶⁹⁴ Tuto koncentrovanou skicovitost soutěžního návrhu Vladimír Preclík již bohužel nezopakoval ve skutečném realizačním rozměru.

Ve výtvarně až příliš krotkém ztvárnění plastiky lze hledat i pozitivní formální náležitosti. Svěbytným experimentem je v tomto ohledu kolorování bronzového materiálu barvami trikolory, kdy autor použil z hlediska obvyklého tónování bronzového materiálu, poměrně syté odstíny barev. Aplikovaná „veselohra“ trikolory v celkové vizuální působnosti díla, oproti předpokladu, „tvář“ pomníku lidsky „neprotepluje,“ ale naopak podporuje jeho nepřiliš šťastné mentorsky-didaktické vyznění. Vladimír Preclík, patinu sochy – vlajky, také krátce komentoval: „*A mimochodem – není to jen prapor. Je to bronzová, barevně pomalovaná socha na téma prapor.*“⁶⁹⁵ Proč autor nepředložil návrh, kde by více zhodnotil výsledky své předchozí tvorby, se tak lze pět let po Preclíkově úmrtí pouze domýšlet. Sen o monumentální barevné plastice se tak rozplynul možná právě proto, že autor vzal své poslání pomníkového tvůrce příliš vážně.

⁶⁹³ Ibidem.

⁶⁹⁴ Tisková zpráva Úřadu městské části Praha 1 je publikována v časopise *Architekt*. Rozporuplnost Preclíkova pojetí dokládají i některé komentáře odborné veřejnosti. Viz *Ibidem*, s. 66.

⁶⁹⁵ Lenka Janklová - Vladimír Preclík, et. al., *Vladimír Preclík. Dar Královehradeckému kraji*, Hradec Králové 2008, s. 88.

2. 11. Radim Hanke, POMNÍK JANA ANTONÍNA BATI A TOMÁŠE BATI ve Zlíně, 2007 – 2010

Dvojice stojících figur (v. 213 a 203 cm), podstavec (615 x 615 cm), bronz, brazilská žula, sign: figura J. A. Bati: na bronzovém podstavci sochy: „RADIM HANKE 2007 / LIL ROMAN HVĚZDA,“ figura: T. Bati: na bronzovém podstavci sochy: „RADIM HANKE 2009 / LIL R. HVĚZDA,“ Univerzitní park, Zlín

Autor zlínského pomníku *Jana Antonína Bati a Tomáše Bati*, sochař Radim Hanke se narodil 28. 1. 1963 v Třinci. Po absolvování Střední umělecko-průmyslové školy v Uherském Hradišti (1979 – 1982),⁶⁹⁶ dále pokračoval ve studiu sochařství v ateliéru Josefa Malejovského (1984 – 2003) na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze (1982 – 1988).⁶⁹⁷ V letech 1991 – 1995 působil jako vedoucí oboru Užitá keramika na Střední průmyslové škole v Hodoníně a také jako vedoucí oboru Sochařská tvorba na Zlínské vyšší odborné škole. Od roku 2009 vyučuje kresbu a modelování v rámci detašovaného pracoviště Výtvarné fakulty ostravské univerzity ve Zlíně.⁶⁹⁸ Skupinově i samostatně vystavuje od roku 1989.⁶⁹⁹

Radim Hanke ve své sochařské tvorbě soustavně rozvíjí zobrazivá, nejčastěji figurální témata. Vytváří volné plastiky a sochy, stejně tak se mu daří do veřejných prostorů uplatňovat monumentálnější práce. Figuru i portrét obvykle nahlíží civilistně věcnou optikou, s níž formuluje své výsledné sochařské objekty (např: *Mahátmá Gándí*, 2004⁷⁰⁰). Soustředěně se zabývá vztahem materiálové struktury a vyjádřením duševních charakteristik

⁶⁹⁶ Ivo Sedláček, *Radim Hanke. Sochy, kresby* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1994, nestr.

⁶⁹⁷ Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová, *Radim Hanke. Sochařská tvorba. Libor Jaroš. Malba* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění ve Zlíně 2003, nestr.

⁶⁹⁸ Radim Hanke, Životopis, *Radim-hanke.cz*, http://www.radim-hanke.cz/curriculum_vitae.html, vyhledáno 25. 11. 2012.

⁶⁹⁹ Ludvík Ševeček, *I. Nový zlínský salon. 26. dubna – 29. září* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2000, nestr.

⁷⁰⁰ *Mahátmá Gándí*, 2004, sádra, v. 34 cm, portrét pro Wax muzeum v Praze. Viz Radim Hanke, *Tvorba*, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/tvorba.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

prostřednictvím formy (např: *Natálka*, 2008⁷⁰¹). Hankeho sochařská stylizace mnohdy dospívá do podoby odosobněného, oble vyhlazeného tvaru⁷⁰² (např: *Velký Maličký*,⁷⁰³ 2003, *Zdvojení*, 2005⁷⁰⁴), jež není odkazem ke konkrétní podobě „někoho“ nebo „něčeho,“ ale spíše k „tvarovosti“ jako takové; jindy naopak k určité dějové podstatě (např: *Chlapec šplhající na strom*, 2010⁷⁰⁵). Mnohdy autor silový průběh modelačního procesu jakoby přeexponuje a dospívá tak z hlediska formálního pojetí vědomě k možnostem uplatnění díla v užitém umění a designu⁷⁰⁶ (např. *Maličký Maličký II*, 2002 – 2006,⁷⁰⁷ *Hlava police*, 2003,⁷⁰⁸ *Rodinná hrobka*, 2005⁷⁰⁹).

⁷⁰¹ *Natálka*, 2008, bronz, v. 31 cm. Viz Radim Hanke, Tvorba, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/tvorba.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

⁷⁰² Kateřina Vozárová zdůrazňuje jakousi „transcendentálnost“ Hankeových plastik a soch, kde „[...] silně působí samozřejmost jejich forem, jejichž původcem jakoby ani nebyl sochař, ale jakoby zde vznikly a trvaly nezávisle na lidském myšlení a vůli.“ Viz Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová (pozn. 697), nestr.

Na tomto místě je dobré připomenout také některé práce Vincence Makovského (1900 – 1966) navazující na tvorbu Constantina Brancusiho (1876 – 1957), (například *Hlava I*, 1926 – 1927, *Torzo*, 1929. Viz Michal Soukup, *Vincenc Makovský. 1926 – 1934. Rané dílo* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Olomouci 1991, nestr. – Jiří Hlušíčka – Jaroslav Malina – Jiří Šebek, *Vincenc Makovský*, Brno 2002, s. obr. část. 30 – 31. Nebo Hany Wichterlové (1903 – 1990), (například *Pupen*, 1932), která prohlásila: „*Socha Pupen je vnitřní tvar pupenu*.“ Viz Eva Jůzová – Michal Jůza, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000, s. 90 – 91. Vypořádání se s vnitřní stavbou hmoty představuje i jednu ze sochařských poloh Radima Hankeho.

⁷⁰³ *Velký Maličký*, 2003, pískovec, v. 180 cm, areál nemocnice Sosna v Třinci. Viz Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová (pozn. 697). - Radim Hanke, Realizace, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/realizace.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

⁷⁰⁴ *Zdvojení*, 2005, pískovec, v. 210 cm, park Komenského v Uherském Brodě. Viz Radim Hanke, Realizace, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/realizace.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

⁷⁰⁵ *Chlapec šplhající na strom*, 2010, božanovský pískovec, v. 210 cm, socha na kašně v Němčicích nad Hanou. Sumárně pojatou anatomii figury se Radim Hanke blíží stylovému pojetí soch Maria Kotrby. Viz kapitola 2. 16. Marius Kotrba, *Socha SPRAVEDLNOST* v Brně, 2010.

⁷⁰⁶ O tvorbu užitého umění se Radim Hanke skutečně pokouší, například navrhl a do umělé pryskyřice odlil *stojánek na dýmky*. Tvoří ho variabilní počet obdélníkových cihlíček tvarově, přizpůsobených anatomii dýmky. Pryskyřicové cihly, které je možné sestavovat do libovolné výše, dle libosti a početnosti sbírky dýmek, vytváří designově vytříbený objekt sám o sobě, i bez ukotvení jednotlivých dýmek. Radim Hanke se *stojánkem na dýmky* pochlubil při osobním setkání s autorkou diplomové práce, a přiznal, že by byl rád, kdyby se stojánek průmyslově vyráběl. Viz Radim Hanke při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce ve Zlíně u *pomníku J. A. Bati a T. Bati* dne 16. 8. 2012.

⁷⁰⁷ *Maličký Maličký II*, 2002 – 2006, pryskyřice, ocel, v. 148 cm. Viz Radim Hanke, Tvorba, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/tvorba.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

⁷⁰⁸ *Hlava police*, 2003, pryskyřice, ocel, v. 163 cm. Viz *Ibidem*.

⁷⁰⁹ *Rodinná hrobka*, 2005, umělý kámen, 200 x 100 cm, Lesní hřbitov ve Zlíně. Viz Radim Hanke, Realizace, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/realizace.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

V souvislosti s autorovými sochami bývá často připomínána jeho vědomá či nevědomá návaznost⁷¹⁰ na tvorbu italského sochaře Giacoma Manzua.⁷¹¹ Pro Manzuovo dílo je charakteristická citlivost k vnitřnímu ději hmoty a snaha o zobrazení psychického děje prostřednictvím lehce vzrušivé modelace spějící k nadčasovosti pojetí, kde je prožitek „aktuálního stavu“ celku upřednostněn před zachycením individuální fyzické podoby modelu. Manzu tedy apeluje na smyslově podložený sochařský vjem zachycující koncentrovaně okamžitý stav hmoty konkrétně snímané předlohy (např: *Busta Sonji*, 1962⁷¹²). Lubor Kára z Manzuova výtvarného příspěvku vyzdvihuje, tzv. „budování tvaru zevnitř“,“⁷¹³ jehož hraniční napětí v sobě koncentruje emocionální obsah.⁷¹⁴ V sevřenosti a dostředivosti modelačního procesu soch Radima Hankeho opravdu na „první pohled“ můžeme sledovat poučení plynoucí ze znalosti díla italského neorealisty. Oproti Manzuovi Radim Hanke při figurální a portrétní tvorbě neusiluje o „totální“ zprostředkování vnitřně extenzivní struktury hmoty, ale postupuje v opačném sledu; prvotně viděnou tvarovou charakteristiku obohacuje přidáním momentu konkrétního psychického děje. Neznamená to ovšem, že Hanke neextrahuje vnější modelační zákonitosti z vnitřní podstaty modelu, podobně jako Giacomo Manzu, ale jejich vizuálním projevům přikládá jiný stupeň

⁷¹⁰ Při osobním rozhovoru autorky diplomové práce s Radimem Hankem, sochař na dotaz, zda při své tvorbě záměrně navazuje na dílo Giacoma Manzua, pokrčil rameny a poznamenal, že i tak tomu může být. Viz Radim Hanke při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 16. 8. 2012.

ve Zlíně u *pomníku J. A. Bati a T. Bati* dne 16. 8. 2012.

⁷¹¹ Italský sochař Giacomo Manzu 1908 – 1991. Viz Massimo Carra, *Giacomo Manzu*, Milán 1966. - Silvana Milesi et. al., *Manzu l'indimenticabile 1908 – 1991*, Bergamo 2007.

Na formální spřízněnost formální polohy děl Radima Hankeho s tvorbou Giacoma Manzua zřejmě jako první upozornil Ivo Sedláček. Viz Ivo Sedláček, Radim Hanke. Výstava plastik a kreseb, *Prostor Zlín*, 1994, roč. II, č. 3, s. 3, 8.

Podrobnější rozbor: Viz Ivo Sedláček, *Radim Hanke. Sochy, kresby* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1994, nestr.

Příbuznosti mezi ranými pracemi Radima Hankeho a dílem Giacoma Manzua shledává také Kateřina Vozárová. Viz Kateřina Vozárová, Radim Hanke, in: Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová et. al., *Radim Hanke. Sochařská tvorba. Libor Jaroš. Malba* (kat. výst.), Dům umění ve Zlíně 2003, nestr.

⁷¹² Giacomo Manzu, *Busta Sonji*, 1962, bronz, viz Fritz Cremer – Irma Emmrich – Günter Gloede, et. al., *Giacomo Manzu*, Berlin 1979, obr. příloha nestr.

⁷¹³ Lubor Kára, *Giacomo Manzu*, Praha 1962, s. 10.

⁷¹⁴ K Manzuově neorealismu se Lubor Kára vyjadřuje následovně: „*Určujícím momentem celé jeho tvorby bylo hledání nového stupně a intenzity výrazu velkého humanistického ideálu a psychologického děje v rámci moderní obnovy klasických principů realismu.*“ Viz *Ibidem*, s. 10 - 11.

důležitosti a zachází tak s jejich výrazovými možnostmi mírně odlišným způsobem.

U příležitosti 60. výročí od konání soudního procesu proti Janu Antonínu Baťovi v jeho nepřítomnosti vypsala Magistrát města Zlína veřejnou soutěž na pomník J. A. Bati. Realizace pomníkového díla se stala součástí dlouhodobého projektu prezentace města a rozvoje celého regionu. Prostřednictvím Baťovy sochy chtěli představitelé města nejen rehabilitovat osobu J. A. Bati od křivého nařčení z kolaborace s nacisty,⁷¹⁵ ale také připomenout unikátnost kompaktního celku baťovské architektury. Aktivita v oblasti podpory kultury⁷¹⁶ měla poukázat na vstřícnost a otevřenost města Zlína a podnítit zájem případných strategických investorů o tuto lokalitu.⁷¹⁷

Dne 30. 8. 2006 Statutární město Zlín vyhlásilo soutěž na pomník Jana Antonína Bati s oficiálním zadáním. Organizátoři soutěže dopředu oslovili 5 vybraných autorů,⁷¹⁸ nastavení podmínek účasti v konkurzu vybízelo široký

⁷¹⁵ Jan Antonín Baťa byl jako politicky „nepohodlná“ osoba v roce 1947 rozhodnutím Národního soudu v nepřítomnosti odsouzen k patnácti letům vězení, deseti letům nucených prací a konfiskaci majetku. Důvodem pro vynesení rozsudku bylo to, že v době okupace při svém pobytu v zahraničí, aktivně neusiloval o spolupráci s československým odbojem. První stížnost pro porušení zákona ve věci odsouzení Jana Bati podaly dcery J. A. Bati (Ludmila Amália Bata Arambasic, Edita Bata de Oliveira a Marie Bata Nash) již v roce 1993. Nejvyšší soud České republiky o rok později stížnost zamítnul. Znění rozsudku viz Francisco Moacir Arcanjo, *Svět porozumí. Příběh krále bot Jana Antonína Bati* (překl. a doslov Marek Belza), Krásná Lípa 2004, s. 187 – 195, 377.

Žádost o očištění svého strýce, J. A. Bati podal také Tomáš Baťa. Proti této iniciativě se z důvodů rodinných neshod ohradili příbuzní Jana Antonína Bati. Viz Edita Bata de Oliveira – Jena Bata Mitrovic, Prohlášení rodiny Jana Antonína Bati k aktivitě Tomáše J. Bati ve věci rehabilitace Jana A. Bati, *Cesky-dialog.net*, <http://www.cesky-dialog.net/clanek/1582-prohlaseni-rodiny-jana-antonina-bati-k-aktivite-tomase-j-bati-ve-veci-rehabilitace-jana-a-bati/>, vyhledáno 5. 12. 2012.

Milena Štráfěldová, Jan Antonín Baťa byl zcela očištěn, *Radio.cz*, <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/jan-antonin-bata-byl-zcela-ocisten>, vyhledáno 5. 12. 2012.

⁷¹⁶ Město Zlín pravidelně hostí bienále *Nový zlínský salon a Zlínský salon mladých*. Výstavní katalogy totožného názvu jsou běžně dostupné ve vědeckých knihovnách. Koncepte těchto výstavních projektů navazuje na tradici přehlídek umění konaných ve Zlíně ve 30. – 40. letech minulého století.

V rámci podpory umění ve veřejném prostoru se ve Zlíně v roce 1991 uskutečnila přehlídka, *Prostor Zlín – výtvarné kompozice v exteriéru města*, kdy v městských prostorech vystavovali například Jan Ambrůz, Kurt Gebauer, Jiří Sozanský, ad. Viz Ludvík Ševeček, *Prostor Zlín. Výtvarné kompozice v exteriéru města* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1991. O deset let později, 2001 proběhlo ve městě Zlín sochařské výtvarné symposium, kterého se účastnil Kurt Gebauer spolu se svými studenty. Viz Ludvík Ševeček et. al., *Prostor Zlín. Kurt Gebauer a jeho škola* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 2001.

⁷¹⁷ Ivana Holišova v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 16. 7. 2012.

⁷¹⁸ Nikos Armutidis, Michal Gabriel, Radim Hanke, Marius Kotrba, Josef Vajce.

okruh zájemců bez omezení dosaženého vzdělání nebo nějaké předchozí pomníkové zkušenosti. Pro splnění podmínek soutěže na sochu J. A. Bati bylo nutné vytvořit návrh ve formě zmenšeného modelu, skicu obličejové části přibližně definitivního rozměru a předložit vizualizaci umístění do určeného prostoru. Pro vítěznou sochu byl již dopředu připraven betonový podstavec o rozměrech 6,15 x 6,15 m⁷¹⁹ v univerzitním parku přímo naproti správní budově č. 21, takzvanému „Baťovu mrakodrapu,“ dnes sídlu Krajského a finančního úřadu zlínského kraje.

Soutěžní podmínky si vyzvedlo 26 zájemců, k posouzení porota obdržela celkem 14 soutěžních návrhů.⁷²⁰ Ke zhodnocení předložených konceptů porota⁷²¹ zasedla dne 10. 10. 2006 v prostorách Kulturního institutu Zlín - Alternativa. K postupu do druhého kola soutěže byla vybrána 3 výtvarná řešení: návrh č. 2 - Michala Gabriela, návrh č. 7 - Radima Hankeho a návrh - č. 12 Radomíra Šutery jr. O konečném umístění porota rozhodla v tomto pořadí: 1. cena: Radim Hanke [56], 2. cena: Radomír Šutera [58], 3. cena: Michal Gabriel [57].⁷²²

Všechny doručené soutěžní projekty byly vystaveny na přelomu měsíce října a listopadu 2006 ve foyer Městského divadla ve Zlíně jako součást výstavního projektu ZLINBATA.⁷²³

„Do soutěže jsou vyzváni autoři, jejichž dosavadní tvorba poskytuje předpoklad kvalitního výkonu jak v ideové, tak i v realizační oblasti.“ Viz Ivana Holišova v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 16. 7. 2012.

⁷¹⁹ Rozšiřující informace viz dokument v elektronické podobě, který mi zaslala Ing. arch. Ivana Holišová. Viz Dagmar Nová – Tomáš Úlehla, *Soutěž na zpracování pomníku Jana Antonína Bati* (tisková zpráva), Zlín 2007.

⁷²⁰ Soutěžní návrhy: č. 1: Nikos Armutidis, č. 2: Michal Gabriel, č. 3: Evžen Jecho, č. 4: Josef Vajce, č. 5: David Moješčík, č. 6: Jaroslav Jurčák, č. 7: Radim Hanke, č. 8: Monika Havlíčková, č. 9: Jaroslav Koléšek, č. 10: Jiří Marek, č. 11: Dana Marková – Jana Urbanová, č. 12: Radomír Šutera jr., č. 13: Michal Trpák, č. 14: Gotthard Janda. Viz Ivana Holišova v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 16. 7. 2012.

⁷²¹ Členové poroty závislí (představitelé města Zlín a zástupce rodiny J. A. Baťi): Ing. Arch. František Petr, Martin Janečka, Svatava Nováčková a jako zástupce rodiny J. A. Baťi RNDr. Marek Belza.

Členové poroty nezávislí: doc. PhDr. Jaroslav Sedlář, CSc., historik umění, akad. sochař Otmar Oliva, akad. malíř Jan Pospíšil.

Jako znalci dále přizváni: za město Zlín: ing. arch. Dagmar Nová, ing. Barbora Muselíková, ing. Zdeněk Mikel a dále PhDr. Jaroslav Pelikán, historik umění.

Přezkušovatel soutěžních návrhů: Mgr. Václav Mílek.

⁷²² Dagmar Nová – Tomáš Úlehla (pozn. 719).

⁷²³ Ibidem.

Se zdánlivě jednoduše formulovaným zadáním úkolu žádajícím realistickou figuru Jana Antonína Bati na dopředu vybrané místo se většina autorů nedokázala vypořádat přesvědčivým způsobem. Zobrazení lidského charakteru Jana Antonína Bati prostřednictvím portrétní studie někteří autoři neúmyslně popírali samoučelným rukopisem znejasňujícím smysl výtvarné koncepce.⁷²⁴ Ačkoli výklad oficiální formulace soutěžních požadavků⁷²⁵ zdánlivě vybízí k tvorbě jakési figuríny s portrétními rysy Bati, nemůže sloužit jako odůvodnění slabší výtvarné i koncepční úrovně většiny předložených návrhů.

Výjimku tvořilo pouze několik výtvarných řešení (trojice oceněná odbornou porotou včetně vítězného návrhu), které splňovaly dikci formulovaných požadavků a zároveň nepostrádaly aspekt individuálního náhledu či interpretace zobrazované skutečnosti. Michal Gabriel předložil osobitý koncept „groteskně nejistého“ Bati před pomyslnou bránou obuvnického impéria. V případě doporučení tohoto návrhu k realizaci, by zřejmě nebylo vhodné přistoupit k zaformování sochy bez předchozí korekce, vizuálně problematicky působí zejména boční partie figury. Radomír Šutera zvolil expresivnější rukopisné rozbrázdění hmoty, ale paradoxně figura Jana Antonína Bati vyznívá příliš staticky a banálně. Výtvarné pojetí Bati od Radima Hankeho se vymykalo koncepční vyzrálostí a nenucenou samozřejmostí, s níž autor ve výtvarně velkorysé formě citlivě obnažil rozměr lidského bytí portrétovaného.

Slavnostní odhalení sochy J. A. Bati od Radima Hankeho proběhlo 2. 5. 2007,⁷²⁶ v den šedesátiletého výročí konání soudního procesu proti Janu Antonínu Baťovi.

⁷²⁴ Týkalo se to návrhů Nikose Armutidise, Josefa Vajce. Sobě samému se J. A. Baťa nepodobal ani v podání Evžena Jecha, Moniky Havlíčkové či Gottharda Jandy. Příliš obecně portrétní rysy Bati vyjádřil také Jaroslav Jurčák. Návrhy popírající ideovou podstatu zadání také bohužel předložili Jiří Marek, Michal Trpák, Dana Marková spolu s Janou Urbanovou.

⁷²⁵ Určitou metodickou nejistotu zadavatelů soutěžních podmínek dokládá i tiskové prohlášení Ing. arch. Dagmar Nové z oddělení urbanismu a architektů zlínského magistrátu, která k průběhu soutěže uvádí: „Byla též vyslovena obava z přílišného klasicismu a nedostatečně moderního pojetí. Tento dojem by však mohlo zmírnit materiálové provedení v bronz.“ Viz Dagmar Nová – Tomáš Úlehla (pozn. 719).

⁷²⁶ Již v roce 2007 o právě dokončované soše Jana Antonína a jejím připravovaném odhalení informovala v časopisu *Prostor Zlín* Pavlína Pyšná. Viz Pavlína Pyšná, Pomník Jana Antonína Bati pro Zlín, *Prostor Zlín*, 2007, roč. XIV, č. 2, s. 30 – 32.

Projekt zlínského pomníku již od počátku počítal s osazením dvou soch, plastiku J. A. Bati měla doplnit figura jeho nevlastního bratra Tomáše Bati,⁷²⁷ zakladatele obuvnického závodu ve Zlíně. Záměr osadit na podstavec figuru Tomáše Bati zpochybňoval Tomáš Baťa jr., který si nepřál, aby jeho otec sdílel společný prostor v reálné i symbolické rovině s Janem Antonínem Baťou. Toto odmítavé stanovisko po smrti T. Bati jr. v roce 2008 dále zastávali i jeho příbuzní.⁷²⁸

Peněžní prostředky na vytvoření sochy Tomáše Bati poskytlo *Zlínské hnutí nezávislých*, které také koordinovalo iniciativu a administrativní záležitosti spojené se vznikem sochy. V rámci zachování stylové jednotnosti a z důvodu pozitivního přijetí předchozí realizované plastiky bylo její vytvoření opět zadáno Radimu Hankemu. Slavnostní odhalení kompletního pomníku se konalo dne 2. 4. 2010.⁷²⁹

Obě figury Baťů⁷³⁰ [54] stojí v univerzitním parku v blízkosti místní komunikace a správní budovy č. 21 [55]. Jsou ukotveny na nízkém čtvercovém podstavci (6,15 x 6,15 m), který tvoří betonový základ obložený

⁷²⁷ Nevlastní bratry Tomáše Baťu a Jana Antonína Baťu pojil přátelský a kolegiální vztah. Tomáš Baťa na svého o 22 let mladšího bratra pamatoval i v závěti, kdy ho stanovil hlavním dědicem obuvnického závodu. Když se po tragické smrti Tomáše Bati při leteckém neštěstí v roce 1932 ujal J. A. Baťa vedení rodinné firmy, respektovali tuto situaci i vdova po Tomáši Baťovi - Marie a jeho syn Tomáš Baťa jr., kteří získali menší majetkové podíly. J. A. Baťa ještě v průběhu druhé světové války odešel do Brazílie, kde vybudoval obuvnické impérium. Po skončení války J. A. Baťa v důsledku Benešových dekretů přišel o veškerý majetek na území tehdejšího Československa. Nepřehlednosti poválečné situace chtěl využít Tomáš Baťa jr., který zpochybňoval platnost závěti a usiloval o přezkoumání vlastnických práv. Viz Miroslav Ivanov, *Sága o životě a smrti Jana Bati a jeho bratra Tomáše*, Praha 2000 (tragická smrt T. Bati viz s. 113 – 126, převzetí obuvnické továrny J. A. Baťou viz s. 147 – 158, soud J. A. Bati v jeho nepřítomnosti viz s. 323, rozsudek viz s. 377, spory mezi J. A. Baťou a T. Baťou ml. viz s. 407 – 411.).

Dne 12. 7. 1933 byl u příležitosti prvního výročí tragické smrti Tomáše Bati ve Zlíně otevřen památník. Viz Ludvík Ševeček (pozn. 716), s. 6. O architektuře Památníku Tomáše Bati pojednávají také články: viz Petr Všetečka, Památník Tomáše Bati. Testament i manifest, *Prostor Zlín*, 2007, roč. XIV, č. 1, s. 39 – 44. – Petr Všetečka, K estetice Památníku Tomáše Bati, *Prostor Zlín*, 2007, č. 1, roč. XIV, s. 49 – 53. Budova památníku dnes slouží (od roku 1948) jako výstavní prostor zlínského Domu umění.

⁷²⁸ Prohlásil Radim Hanke při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce dne 16. 8. 2012.

⁷²⁹ Ivana Holišova v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 16. 7. 2012.

⁷³⁰ Dvojice stojících figur (v. 213 a 203 cm), podstavec (615 x 615 cm), bronz, brazilská žula, sign: figura J. A. Bati: na bronzovém podstavci sochy: „RADIM HANKE 2007 / LIL ROMAN HVĚZDA,“ figura: T. Bati: na bronzovém podstavci sochy: „RADIM HANKE 2009 / LIL R. HVĚZDA,“ Univerzitní park, Zlín.

deskami z brazilské žuly.⁷³¹ Černě patinované bronzové⁷³² postavy jsou umístěny na úhlopříčné ose čtvercového půdorysu podstavce. V popředí při čelním pohledu ční hrdě vzpřímená figura Tomáše Bati s rukama založenými v bok, v zadní části vertikality pomníku vyvažuje postava Jana Antonína Bati, zobrazeného v typickém nahrbeném postoji s kulatými zády. Absence monumentálního soklu navozuje účinek jakési civilní přítomnosti obou postav, tento dojem podtrhuje i umístění nízkého podstavce v parkovém prostředí. Dvojice soch Baťů tak pomyslně kráčí dolů ze svahu směrem k vlastní kanceláři, od konce 30. let⁷³³ situované právě v protější správní budově č. 21. Lidské měřítko⁷³⁴ Baťů oprostuje pomník od sentimentálního patosu a vytváří vhodnou kompoziční, a z pohledu člověka přítomného v parku, pocitovou protiváhu vůči 17 pater vysoké a od soch zhruba 100 metrů vzdálené administrativní budově.

Radim Hanke při tvorbě obou figurálních podobizen využil dobových fotografií [59] i životopisných studií a existujících románových adaptací o „dynastii“ Baťů. Pečlivým kresebným studiem (skici obličejových partií a typologie postav), „zrekonstruoval“⁷³⁵ lidskou podobu obou protagonistů. Z formálního hlediska kladl především důraz na „velkou“ sochařskou formu, což není v protikladu se silným zaujetím individualitou zobrazovaného

⁷³¹ V levé zadní části čtvercové „rampy“ jsou uvedeni finanční sponzoři, umístěn nápis hůlkovou kapitolou: „NA REALIZACI SOUSOŠÍ PŘISPĚLI / MĚSTO ZLÍN MĚSTO MORKOVICE SLÍŽANY / MĚSTO FRYŠTÁK MĚSTO SLUŠOVICE / ASTRA 92 a.s. ATEL ENERGETIKA ZLÍN s.r.o. FREMA. s.r.o. / DATEC RETAIL SYSTEMS a.s. FROS a.s. IMPROMAT INT. spol. s.r.o. / INTERHOTEL MOSKVA a.s. KKS. spol. s.r.o. KVASAR. spol. s.r.o. NADACE DĚTI•KULTURA•SPORT POSPÍŠIL a.s. PSG. a.s. / PROST ZLÍN SMO a.s. STAVEBNÍ IZOLACE ZLÍN s.r.o. / SYNOT TIP. a.s. VODOVODY A KANALIZACE ZLÍN. a.s. / VINTER ZLÍN spol. s.r.o. TECHNICKÉ SLUŽBY ZLÍN s.r.o. / ING. ZDENĚK ČERVENKA ING. ZDENĚK HORÁK / ING. ZDENĚK MIKEL ING. ZDENĚK VAŠÁTKO mgr. JOHN NEMECEK / ZLÍNSKÉ Hnutí NEZÁVISLÝCH / ČSSD KDUČSL ODS STAROSTOVÉ A NEZÁVISLÍ“

⁷³² Obě figury odlil Roman Hvězda (kovolitecká huť v Tečovicích u Zlína). Viz Kateřina Pešatová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 23. 7. 2012.

⁷³³ Budova byla postavena v roce 1938 dle projektu Vladimíra Karfíka. Viz Zdeněk Lukeš, et. al., *Vladimír Karfík. Budova č. 21 ve Zlíně. Památka českého funkcionalismu*, Berlín – Zlín 2004, s. 38.

⁷³⁴ Přestože jsou obě figury v mírně nadživotní velikosti (213 a 203 cm), vyznívají jako poročně odpovídající člověku.

⁷³⁵ Přesvědčivost a uváženost volby výrazových prostředků při zachycení obličejové fyziognomie konkrétního jedince ovlivňuje i Hankeho předešlá zkušenost s vytvářením voskových portrétních zpodobení pro pražské muzeum Wax. Viz Radim Hanke, *Tvorba*, Radim-hanke.cz, <http://www.radim-hanke.cz/tvorba.html>, vyhledáno 8. 12. 2012. Také viz Neautorizováno, *Wax muzeum, Waxmuseumprague.cz*, <http://www.waxmuseumprague.cz/p-raha/>, vyhledáno 8. 12. 2012.

jedince. Obě plastiky tvaruje s nepatetickým nadhledem, kdy citlivě formuluje i „výrazově vděčné“ stránky lidské fyziognomie, například shrbený postoj a „pytlovitě“ nošení obleku Jana Antonína Bati, nebo poněkud těsnější oděv v břišních partiích Tomáše Bati. S přirozenou lehkostí kvituje fyzické rysy tělesné podoby obou bratrů, nezachází s nimi ovšem jako se samoučelnými nebo efektními výrazovými prostředky, ale formotvornou roli jim přiznává pouze ve snaze o přiblížení se totalitě zobrazované osobnosti. Hanke přesvědčivě znázornil anatomii obou figur, jejichž působnost zároveň obohatil o aspekt tvarové nadsázky mající blízko k neorealismu 20. let minulého století. Tyto zjevné neorealistické postuláty tvarové morfologie se zdají být na první pohled pronikány postmodernistickým humorem. Pokud se však budeme pozorně dívat, zjistíme, že vše, o čem autor „sochařsky uvažuje,“ zasahuje hlubokomyslná analýza zproštěná jakéhokoli smyslu pro laciné vtípkování.

Současně, při vlastní „sochařské práci,“ Radim Hanke usiloval o pochopení komplikované spleti mezilidských vztahů členů rodiny Baťů. Stejnou péči jako vyjádření vnější podoby,⁷³⁶ věnoval Hanke i hledání odrazu charakterových vlastností obou postav v jejich fyziognomii. Výsledné bronzové figury skutečně oplývají jakousi vnitřní naléhavostí; dojetí nad oduševnělostí sochy J. A. Bati vyjádřila prostřednictvím e-mailové zprávy více jak devadesátiletá dcera⁷³⁷ Jana Antonína Bati žijící v Brazílii, která měla možnost vidět figuru svého otce prostřednictvím video záznamu: [...] *znovu (jste) vytvořil postavu mého otce, jeho nám tak drahou podobu a dokonce i jeho pohled. Moje pohnutí, znovu ho uvidět, i když ve formě sochy byl pro mne moc krásný dar [...].*⁷³⁸ Podstata sochařské zobrazivosti Hankeho soch z pomníku Baťům spočívá na jedné straně ve věrnosti

⁷³⁶ Tak jak to ostatně vyžadovaly soutěžní podmínky. Viz Ivana Holišova v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 16. 7. 2012.

⁷³⁷ Dcera Jana Antonína Bati, Edita Bata de Oliveira, která se ze zdravotních důvodů osobně nezúčastnila odhalení sochy J. A. Bati, poslala Radimu Hanke, e-mail, kde vyjádřila potěšený souhlas s tím, jakým způsobem sochař zobrazil jejího otce. Radim Hanke si dopis pečlivě uschoval, „prý“ pro případné kritiky nahrbeného postoje bronzové figury J. A. Bati. Odhalení sochy byli přítomni někteří další členové brazilské větve rodiny Baťa, Radim Hanke při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce (dne 16. 8. 2012) poznamenal, že vnučka J. A. Bati, Dolores Ljiljana Bata Arambasic měla přesně stejné držení těla jako její dědeček.

⁷³⁸ Edita Batova de Oliveira, e-mail zaslaný Radimu Hankemu dne 13. 3. 2007. Celý text e-mailu viz textové přílohy.

předloze v součinnosti se záměrnou kompoziční sevřeností, na straně druhé potom v psychologické uvěřitelnosti zobrazovaného. Z velmi životně pojatých soch Jana Antonína Bati a Tomáše Bati tak čiší jakási nadčasová aktuálnost sochařského rukopisu.

Pokusem o návrat či fyzické zpřítomnění „otců“ největšího rozkvětu v historii Zlína prostřednictvím pomníku, tak představitelé města chtěli zmírnit křivdu⁷³⁹ spáchanou minulým režimem na J. A. Baťovi. Aktualizace kolektivní paměti oživuje pozapomenutou hrdost zlínských obyvatel na obuvnické impérium. Zároveň symbolicky představuje Zlín jako město budoucnosti s velkým průmyslovým i kulturním potenciálem, jehož tradice sahá až na počátek 20. let minulého století. Autoři pomníkového zadání navíc projekt obohatili o konceptuální rafinovanost, kdy rozměr nízkého podstavce obou soch přizpůsobili základnímu stavebnímu modulu baťovské architektury, 6,15 x 6,15 m,⁷⁴⁰ jehož uplatňování pro zlínské továrny zavedl právě Tomáš Baťa, inspirován tehdejšími principy standardizace a typizace industriální architektury v USA.⁷⁴¹

⁷³⁹ Tento záměr radních zmiňuje i Pavlína Pyšná. Viz Pavlína Pyšná (pozn. 726), s. 29.

⁷⁴⁰ Jak by se na první pohled mohlo zdát, nejedná se o humornou reflexi typicky baťovské ceny, např: 999 Kč, ale jak uvedl Zdeněk Lukeš - o přepočít amerického stavebního modulu 20 x 20 stop na 6,15 x 6,15 m. Viz Zdeněk Lukeš, et. al. (pozn. 733), s. 22.

Souvislost rozměru podstavce s formálními principy baťovské architektury autorce diplomové práce ozřejmila Ing. arch. Ivana Holišová z magistrátu města Zlín. Viz Ivana Holišová v osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce v budově zlínského magistrátu dne 19. 7. 2012.

Architektonickou koncepci půdorysu 6,15 x 6,15 vymyslel ing. arch. František Petr. Viz Ivana Holišová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 2. 4. 2013.

⁷⁴¹ Zdeněk Lukeš, et. al. (pozn. 733), s. 22.

2. 12. Kurt Gebauer, Socha MOZARTA v Brně, 2008

Bronzová figura, pískovcový sloup, bronz, sloup v. 510 cm, socha v. 260 cm, nesignováno, Zelný trh – před budovou Reduty, Brno

Sochař Kurt Gebauer se narodil 18. 8. 1941 v Hradci nad Moravicí. Rok studoval na Střední škole uměleckých řemesel v Brně (1955 – 1956), poté přešel na Střední průmyslovou školu kamenickou a sochařskou v Hořicích (1956 – 1959).⁷⁴² Vysokoškolské vzdělání získal na Akademii výtvarných umění v Praze, v letech 1963 - 1969⁷⁴³ v ateliéru Vincence Makovského (1900 – 1966) a Karla Lidického (1900 – 1976). V roce 1965 absolvoval studijní stáž ve Stuttgartu na Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. V roce 1990 na Vysoké škole uměleckoprůmyslové obhájil docenturu, o dva roky později tamtéž získal také profesuru.⁷⁴⁴ Členem umělecké skupiny *12/15, pozdě, ale přece*. Skupinově vystavuje od roku 1969, samostatně od roku 1959.⁷⁴⁵

Sochařství v pojetí Kurta Gebauera získává poměrně široký formální rozměr. Autor se zaměřuje na klasickou plastiku a sochařskou tvorbu, prostorové či environmentální instalace. Prostřednictvím figurální, figurativní i objektově minimalistické tvorby reflektuje zásadní společenské otázky (např: *Klecohlavy I*, 1986 – 1987⁷⁴⁶), stejně tak jako nové tvůrčí metody prostorové tvorby (*Housenka raného kapitalismu*, 2001⁷⁴⁷). Předmětnou rovinu akcentuje i ve zdánlivě abstrahovaných kompozicích, například instalace skládané z nalezených, neopracovaných nebo částečně „otesaných“ kamenů

⁷⁴² Kurt Gebauer – Ludvík Ševeček, *Prostor Zlín 2001. Kurt Gebauer a jeho škola. IV. ročník trienále. Výtvarné sympozium a výstava* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 2001, s. 13.

⁷⁴³ Neautorizováno, Kurt Gebauer, *Artlist.cz*, <http://www.artlist.cz/?id=1649>, vyhledáno 25. 12. 2012.

⁷⁴⁴ K výuce Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové: viz Pavla Beranová et. al., *Ateliér veškerého sochařství. Ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole umělecko - průmyslové v Praze*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2010.

⁷⁴⁵ Kurt Gebauer – Ludvík Ševeček (pozn. 716), s. 13, 16 – 17.

⁷⁴⁶ *Klecohlavy I.*, 1986 – 1987, železo. Viz Tomáš Rybička, *Kurt Gebauer. Trpaslíci na terase* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hradci Králové 2003, nestr.

⁷⁴⁷ *Housenka raného kapitalismu*, 2001, železo, nylonové tkanivo, v. cca 1100 cm. Viz Kurt Gebauer – Ludvík Ševeček (pozn. 742), s. 62.

(např: *Kvádrohlava*, 2002,⁷⁴⁸ téma padlé figury: *Defenestr I*, 2000, *Pomník policistům a hasičům*, 2002 [60]⁷⁴⁹) Tento princip tvorby, jak uvedl Tomáš Rybička, použil Gebauer už na sochařském sympoziu v Přední Kopanině v roce 1984 (např: *Pláž I*, 1984⁷⁵⁰), poté na sochařském sympoziu v Hořicích v Podkrkonoší (1991 – 1992) a mezinárodním sochařském sympoziu ve Wei Hai v Číně v roce 1993.⁷⁵¹ Zásadním momentem jeho sochařského setkání se společenskou realitou je téma humoru, kterým nezaujatě komentuje aktuální dění; tuto sochařskou polohu Kurt Gebauer rozvíjel zejména v 80. letech 20. století, kdy se pokusil i v duchu nastupujícího postmodernistického uvažování vnést do veřejných prostor novou podobu figurace (např: *Běžící dívka*, 1976,⁷⁵² *Sen o létání*, 2001⁷⁵³), ale také obsahově vyhrocenější (např: *Trpaslík Pomník*, 1985,⁷⁵⁴ ad.). Tito trpaslíci nebyli pouhou reakcí na období normalizace,⁷⁵⁵ ale svým způsobem i autorovým přáním o kultivaci veřejných prostor, které do té doby opanovaly, pochopitelně mimo ostatní produkci 60. a 70. let, zejména ideologické pomníky.⁷⁵⁶ Kritiku a parodii výtvarného náhledu uplatňuje Kurt Gebauer i v pozdějších letech tvorby (např: skulptura z opracovaných kvádrů, *Miniatura obřího trpaslíka*, 2006⁷⁵⁷), jistě tedy platí, že: „*Podstatou jeho humoru se stabilními ironickými a trpasličími příměsemi je to, že pramení*

⁷⁴⁸ *Kvádrohlava*, 2002, kámen, v. 490 cm, Vinařice u Kladna. Viz Tomáš Rybička, *Kurt Gebauer. Trpaslíci na terase* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hradci Králové 2003, nestr.

⁷⁴⁹ *Pomník policistům a hasičům*, 2002, areál Muzea policie, Praha 2. Této realizaci jsem chtěla původně věnovat samostatnou kapitolu v diplomové práci, ale pro neochotu zaměstnanců pražského Muzea policie poskytnout mi jakékoli informace o průběhu uskutečněné veřejné soutěže, tento objekt zmiňuji pouze v kontextu díla Kurta Gebauera.

⁷⁵⁰ *Pláž*, 1984. Viz Tomáš Rybička (pozn. 748).

⁷⁵¹ Ibidem.

⁷⁵² *Běžící dívka*, 1976. Viz Neautorizováno, Kurt Gebauer, *Artlist.cz*, <http://artlist.cz/?id=1649>, vyhledáno 6. 3. 2013.

⁷⁵³ *Sen o létání*, 2001, bílý polyesterový laminát, textil, 220 x 230 cm, zámecký park Hradec nad Moravicí. Viz Ibidem.

⁷⁵⁴ *Trpaslík Pomník*, 1985, laminát, v. 180 cm. Viz Tomáš Rybička, (pozn. 748), nestr.

⁷⁵⁵ „*Měnil trpaslíky v pomníky, pomníky zase v trpaslíky.*“ Viz Kurt Gebauer – Ivana Junková (eds.), *Ateliér veškerého sochařství*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2010, s. 16.

⁷⁵⁶ Viz Tomáš Rybička, (pozn. 748), nestr.

⁷⁵⁷ *Miniatura obřího trpaslíka*, 2006, v. 353 cm, Praha Malostranské náměstí. Viz Kurt Gebauer, *Město a socha II*, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 62.

*z radosti ze života.*⁷⁵⁸ Využívá také možností odlévání do plastového, respektive polyesterového materiálu (např: *Srdce*, 2000 – 2003⁷⁵⁹)

U příležitosti 250. výročí narození Wolfganga Amadea Mozarta vyhlásil odbor kultury města Brna v květnu roku 2006 výtvarnou soutěž na ztvárnění sochy W. A. Mozarta před budovu divadla Reduta na náměstí Zelný trh v Brně. Volbou námětu i lokací budoucí sochy před brněnskou Redutu představitelé Brna symbolicky oslavili i rok 1767,⁷⁶⁰ kdy tehdy jedenáctiletý Mozart v Brně skutečně pobýval na jedné ze svých koncertních zastávek a v prostorách dnešní Reduty hudebně vystoupil. Vybídkou k výtvarnému zpracování sochy Mozarta započal původně plánovaný desetiletý projekt sochy pro Brno, jehož cílem mělo být každoroční osazení nového uměleckého díla do brněnských veřejných prostranství.⁷⁶¹ Stanovy⁷⁶² soutěže na sochu Mozarta schválila rada města dne 8. 6. 2006. Iniciátoři soutěže požadovali přednostně figurativní sochu navazující citlivý dialog s okolní urbánní zástavbou náměstí Zelný trh.⁷⁶³ Adresnou výzvu k účasti v soutěži odbrželo 6 autorů.⁷⁶⁴ Do nejzazšího možného termínu 14. 8. 2006 uchazeči do soutěže přihlásili celkem 14⁷⁶⁵ návrhů. Na základě předložených prací porota⁷⁶⁶ na svém zasedání dne 22. 8. 2006 ohodnotila pouze dvojici

⁷⁵⁸ Pavla Beranová, et., al. (pozn. 744), s. 16.

⁷⁵⁹ *Srdce*, 2000 – 2003, polyesterový laminát, barevný parafín. Viz Tomáš Rybička, (pozn. 748). Nebo také *Sur sum corda*, odlitek trojice naklíčeným brambor. Brambory Kurt Gebauer vybral pečlivě, tak, aby přesvědčivě refletovaly tvar lidského srdce i s cévami. Fotografie kompozice *Sur sum corda* jako PF 2012 mi Kurt Gebauer zaslal e-mailem současně s odpovědmi na mé dotazy. Viz Kurt Gebauer v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 10. 1. 2013.

⁷⁶⁰ V roce 1767 v Redutě vystupoval jedenáctiletý Wolfgang Amadeus Mozart. Viz Jitka Nováková, Historie divadla Reduta, *Nd.brno.cz*, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/historie-divadla-reduta>, vyhledáno 26. 3. 2013.

⁷⁶¹ Sochy pro Brno viz pozn. 342.

⁷⁶² Zároveň byla ustanovena výše odměn pro vítěze: 1. cena: 100 000, 2. cena: 70 000, 3. cena: 50 000. Vyzvaní autoři obdrželi skicovné ve výši 30 000. Viz Jaroslav Hamža v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 26. 2. 2013.

⁷⁶³ Finanční limit pro realizaci sochy stanoven na 1 500 000 Kč. Viz *Ibidem*.

⁷⁶⁴ Vyzvaní autoři: akad. sochař Michal Gabriel, akad. sochař Jan Ambrůz, akad. sochař Jiří Sobotka, akad. sochař Kurt Gebauer, akad. sochař Nikos Armutidis, MgA. Jiří Marek.

Rada města vyzvaným autorům přiznala skicovné ve výši 30 000 Kč. Viz *Ibidem*.

⁷⁶⁵ 1. Nikos Armutidis, Jaroslav Klenovský, 2. Jiří Sobotka, 3. Kurt Gebauer, 4. Jan Bernat, 5.a, b, René Vlasák, 6. Václav Fidrich, Šárka Bínová – Fidrichová, Jaroslav Skalický, 7. David Moješčík, Michal Šmeral, 8. Jiří Marek, 9. Jan Ambrůz, 10. Dana Marková, Jana Urbanová, Vlasta Mlejnková, 11. Radek Nivnický, Martin Skalický, 12. Michal Gabriel, 13. Jaromír Gargulák, 14. Zdeněk Makovský, Makovský & partneři. Viz *Ibidem*.

⁷⁶⁶ Soutěžní komise: doc. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D. – ředitel Domu umění města Brna, PhDr. Richard Svoboda, MBA - primátor města Brna, Ing. Jan Holík - 1. náměstek primátora Brna, Mgr. et Mgr. Martin Reissner – vedoucí odboru kultury Magistrátu města Brna, Marie

výtvarných konceptů, 1. cenu získal Kurt Gebauer, 2. cenu Jiří Sobotka [62],⁷⁶⁷ třetí místo nebylo uděleno. Plastika vytvořená Kurtem Gebauerem⁷⁶⁸ byla slavnostně odhalena dne 15. 5. 2008.

*Socha Mozarta*⁷⁶⁹ [61] se nachází na brněnském náměstí Zelný trh, před budovou divadla Reduty. 260 cm vysoká bronzová plastika završuje pískovcový pylon (510 cm). Rozteč vzdálenosti mezi tímto sochařským objektem a fasádou budovy Reduty činí pouhých 6 metrů, socha se tak při pohledu z dálky jeví být v přímé souvislosti s hmotami fasády.

Postavu malého Mozarta Kurt Gebauer vyjádřil realisticko iluzivní metodou [63], ovšem s neočekávanou anatomickou hříčkou. Evidentně dětsky útlé a křehké tělesné (nebo také rachiticky puttiovské) proporce v aktu, totiž zakončuje nepatřičná hlava dospělého muže – odkazující k podobě Mozartova obličejí v pozdějším věku i s typickou parukou. Tato postava se „zasněně“ rozpraženými rukama a pokrčenými koleny, levou nohou nehmotně přišlapává hranu balancujícího, oproti skutečnosti zmenšeného klavichordu. Mozart působí jako by byl právě na chvíli zastaven

Stehlíková – členka Zastupitelstva města Brna, Mgr. Marek Pokorný – ředitel Moravské galerie v Brně, Ing. arch. Petr Hruša – autorizovaný architekt, Mgr. Tomáš Pospizsýl - teoretik výtvarného umění, kurátor. Jak je z výše uvedených popisů funkcí osob hodnotící komise zřejmé, početně, o 1 osobu, převažovali představitelé města Brna nad nezávislými členy poroty, což není zcela v souladu se soutěžními stanovami České komory architektů. Viz Soutěžní řád české komory architektů, § 8. Funkce a složení poroty: „[...] Členy poroty mohou být i zástupci vyhlášovatele soutěže, budoucího uživatele a představitelé místní správy. V zájmu nezávislosti rozhodování však musí být nadpoloviční většina členů poroty nezávislá na vyhlášovatelích a na orgánech rozhodujících o využití výsledku soutěže a musí mít odbornou kvalifikaci odpovídající předmětu soutěže. Viz Neautorizováno, Soutěžní řád české komory architektů, Mikrat.cz, http://www.mikrat.cz/files/SOUT_RAD_CKA.pdf, vyhledáno 15. 2. 2013.

⁷⁶⁷ Návrh Jiřího Sobotky je k vidění na sochařových webových stránkách. Viz Jiří Sobotka, Dílo. Projekty W. A. Mozart, *Jirisobotka.com*, http://www.jirisobotka.com/fotogalerie.php?kat=projekty&skupina=5&zobraz_od=3, vyhledáno 25. 2. 2013. Zachycoval Mozarta v podobě pojmově stylizované figury, z jejichž horních končetin ústí dvojice jakýchsi tlampačů sloužících také jako skutečné zvukové či hudební reproduktory. Za výtvarně originálním, koncepčně i formálně vyváženým řešením zaostávala formulace sepětí plastiky s okolním prostorem.

⁷⁶⁸ Fotografie zachycující proces vzniku díla. Viz Neautorizováno, Sochy pro Brno. W. A. Mozart, *Urbancentrum.brno.cz*, <http://urbancentrum.brno.cz/index.php?nav01=5235&nav02=8944&nav03=11978&nav04=12933>, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁷⁶⁹ Bronzová figura, pískovcový sloup, bronz, sloup v. 510 cm, socha v. 260 cm, nesignováno, Zelný trh – před budovou Reduty, Brno.

O odhalení sochy Mozarta informoval také Matouš Karel Zavadil. Viz Matouš Karel Zavadil, S Mozartem u Reduty, *Ateliér*, 2008, roč. 20, č. 13, s. 4.

ve svém letu (rozletu). Celek figurální kompozice Gebauer vtipně doplnil jedním křídlem, které Mozartovi vyrůstá z pravé části zad.

Motivem „málem levitujícího“ Mozarta Kurt Gebauer záměrně popírá tradiční úlohu soklu spočívající v jeho prostorovém ukotvení a zmonumentalizování sochy, a stejně tak i představu o vážném zobrazovacím kánonu celofigurální kompozice. Zvolení výškového objektu ve vztahu k prostředí velmi dobře komunikuje s klasicistní fasádou Reduty, která objektu vytváří pozadí.

Další hříčku Gebauer „osnuje“ v obvyklém chápání na odkaz typu vysokého pylonu, který v minulosti sloužil tradici mariánských a morových sloupů. Pískovcový sloup v Gebauerově podání příliš neusiluje o současný vzhled, přestože postrádá dekor, tak by při osazení jiné sochy pro mnohé nezasvěcené pozorovatele získal časově hůře klasifikovatelný charakter. Vysoký pískovcový pylon, na jehož vrcholu trůní socha, ale nikoli Mariánského tématu, se tak v duchu postmoderní záliby v citacích stává legitimním prostředkem autorova humoru.

Metaforickou narací Gebauer divákovi předkládá vlastní interpretaci nejen typicky sochařského pomníkového gesta, ale zabývá se efektem postmoderní desiluze absolutní hodnoty. Mozartova figura je záměrně komická, a pro leckoho může být přímo znevažující skladatelovu osobu či jeho dílo (ač je známo, že Mozart nebyl právě vážným a zodpovědným člověkem a cosi z dětské naivity si ponechal i v dospělosti) Kurt Gebauer v jednom rozhovoru pro internetové periodikum odhalil⁷⁷⁰ vlastní motivaci tohoto způsobu pojetí Mozartovy sochy. Příběh o tom, jak malý Mozart vystupoval v Redutě, ho inspiroval k tomu, aby k dětskému tělíčku přiřadil hlavu dospělého muže, a tak okamžitě poukázal na skladatelovu genialitu. Hrozivý osten nepřilíš dlouhého a asi i nepřilíš šťastného života Mozarta zde, dle výkladu autora zosobňuje jedno křídlo.

⁷⁷⁰ Kurt Gebauer, Většina pravd vznikla na základě lži, *Ceskatelevize.cz*, <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/124758-vetsina-pravd-vznikla-na-zaklad-e-lzi-rika-kurt-gebauer/>, vyhledáno 26. 8. 2012.

2. 13. Krištof Kintera, Z VLASTNÍHO ROZHODNUTÍ - MEMENTO MORI v Praze, 2009 – 2011

Objekt, modifikovaná lampa pouličního osvětlení, v. 1330 cm, nesignováno, park Folimanka, Praha

Krištof Kintera se narodil 20. 9. 1973 v Praze. V letech 1992 - 1999 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze.⁷⁷¹ Absolvoval roční stipendijní pobyt na Rijksakademii van Beeldende Kunsten v Amsterdamu (2003 – 2004). V roce 2007 byl kurátorem kolektivní výstavy Hrubý domácí produkt v Galerii hlavního města Prahy.⁷⁷² Mezi lety 2009 – 2011 byl vedoucím pedagogem ateliéru Socha II na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.⁷⁷³ Skupinově vystavuje od roku 1993, samostatně od roku 1994.⁷⁷⁴

Vizualita převážně konceptuálních a intermediálních objektů Krištofa Kintery vychází z každodenní reality lidského života. Autor se zaměřuje na prostorové instalace, kde přiznává inspiraci konzumním průmyslem. Do svých prostorových kompozic kolážistickým způsobem uplatňuje již hotové předměty (např: květina vytvořená z obyčejných plechovek: *Doma vypěstovaný*, 2003⁷⁷⁵). Věcem vyjmutým z jejich funkčních a užitných vazeb záměrně ponechává primární vzhledový charakter, ovšem transformací užitkové funkce do nových významových vztahů narušuje společensky zažitý stereotyp, například konverzí domácího spotřebiče na domácího mazlíčka (např: *To*, 1996⁷⁷⁶). Symbolika, ani předmětné vzájemné vazby těchto produktů si nevyňucují divákovu pozornost ke způsobu autorova přetváření materiálu, ale spočívají v reakcích publika na nové obsahové skutečnosti. Autor vytváří představení pro všechny lidské smysly, mnohdy nesmyslnou

⁷⁷¹ Krištof Kintera, Krištof Kintera. CV, *Kristofkintera.com*, <http://kristofkintera.com/pages-etc/cv.htm>, vyhledáno 20. 1. 2013.

⁷⁷² Mariana Seranová – Karel Srp (eds.), *Krištof Kintera*, Řevnice 2012.

⁷⁷³ *Ibidem*, s. 275 – 276.

⁷⁷⁴ Karel Srp, *Krištof Kintera. Mluví* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1999, nestr.

⁷⁷⁵ *Doma vypěstovaný I*, 2003, v. 250 cm, plechovky od piva, hliníková konstrukce, polyuretanová pěna. Viz Mariana Seranová – Karel Srp (eds.), (pozn. 772), s. 98 – 99.

⁷⁷⁶ *To*, 1996. Viz Neautorizováno, Krištof Kintera, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=187>, vyhledáno 12. 2. 2013.

vizualitu umocňují zneklidňující efekty samohybnosti děl. Přidáním mechanických strojů Kintera svá tělesa „nutí“ vyluzovat různé zvuky či vypouštět kouřová znamení. Typický objekt Krištofa Kintera tak představuje běžná igelitová taška, z níž vyčnívají naturalistické umělohmotné „vnitřnosti“ nebo její varianta trpící samomluvou, naplněná až po okraj skutečnými potravinami v plastových obalech: „*V Kinterově světě pak igelitka znechuceně hudruje, že už toho všeho má tak akorát dost a je jí z toho všeobecného přebytku vážně zle*“⁷⁷⁷ (např: *I am sick of it all!*, 2003⁷⁷⁸). Současně se pokouší o zintimnění domněle agresivního působení veřejných užitkových objektů (např: přenesením gigantického několikaramenného „lustru“ složeného z typizovaných lamp pouličního osvětlení do galerijního prostředí: *Mé světlo je tvé světlo*, 2008⁷⁷⁹). Deformací smysluplnosti reálné skutečnosti, tak dospívá až k jakýmsi anti-situacím (např: skutečné jízdní kolo ovíjející se okolo dopravní značky: *Fatální egoista III*, 2007,⁷⁸⁰ „jiskření“ mezi bramborovým párem: *Máme na to*, 2003⁷⁸¹), nebo jízlivé mystice (např: bílý kouř stoupající z ropného barelu *Svatý duch vypuštěn*, 2008⁷⁸²). Kritika konzumního života i našeho alibistického smíření se s jeho danostmi, však není v Kinterově pojetí nijak dogmatická, ale naopak svou intelektuální vynalézavostí vzbuzuje v divákovi chuť k osobní konfrontaci se skutečností.

Prvotní kocept modifikované lampy veřejného osvětlení jako pomníkovou variantu svých předchozích vizuálních prostorových instalací představil Krištof Kintera již ve veřejné soutěži na *Pomník Nicola Tesly* v Praze v roce 2008.⁷⁸³ S projektem tehdy porotu neoslovil (první místo v obnovené získal návrh Stefana Milkova, který nebyl doposud realizován). Záhy po neúspěchu v soutěži ale našel jiné uplatnění pro zamýšlenou instalaci.⁷⁸⁴ Zaujala ho existenciální tíseň a urbanistická neutěšenost nevyužívaného parkového

⁷⁷⁷ Krištof Kintera - Simona Vladíková, *Believe it or not!* (kat. výst), Východočeská galerie v Pardubicích 2008, nestr.

⁷⁷⁸ *I am sick of it all!*, 2003, zvuk, elektromechanismus, okurek, igelitová taška. Viz Ibidem.

⁷⁷⁹ *Mé světlo je tvé světlo*, 2008, v. 420 cm, pouliční svítlna, kovová konstrukce, elektroinstalace, Viz Mariana Seranová – Karel Srp (eds.), (pozn. 772), s. 152 – 153.

⁷⁸⁰ *Máme na to*, 2003, 300 kg brambor, 250 párů zinkových a měděných elektrod, elektronika, displeje LCD. Viz Ibidem, s. 92 – 95.

⁷⁸¹ *Fatální egoista*, 2007, dekonstruované jízdní kolo. Viz Ibidem, s. 130.

⁷⁸² *Barel*, 2008, barel 24kt zlato, časovač, kouřostroj. Viz Ibidem, s. 170 – 171.

⁷⁸³ Neautorizováno, Praha 6 ztrácí tvář, *Praha6ztracitvar.cz*, <http://www.praha6ztracitvar.cz/fotogalerie/u-nikoly-tesly-do-stromu-tesli-a-postavi-pomnik>, vyhledáno 20. 2. 2013.

⁷⁸⁴ Petr Janda při osobním rozhovoru s autorkou diplomové práce ze dne 11. 1. 2013.

prostředí pod Nuselským mostem v bezprostřední blízkosti jeho pilířů. S myšlenkou vytvořit pod mostem objekt připomínající památku sebevrahů oslovil i svého známého Ivo Slavíka, hlavního představitele občanského sdružení Dvojka sobě, které se dlouhodobě zabývá „kultivací“ pražských veřejných prostor. V roce 2009 Krištof Kintera ve spolupráci s občanským sdružením Dvojka sobě předložil představitelům Městské části Praha 2 návrh na vytvoření trvalé instalace pod Nuselským mostem – *Z vlastního rozhodnutí. Memento mori*. Po mnoha jednáních byla uzavřena smlouva mezi Městskou částí Praha 2, společností Eltodo elektro, sdružením „Dvojka sobě“ a Krištofem Kinterou, jehož úkolem bylo dopracovat návrh a zajistit výrobu lampy. Lampa byla slavnostně rozsvícena 16. 6. 2011.⁷⁸⁵ Za objekt *Memento mori* Kintera obdržel ocenění osobnost roku 2011.⁷⁸⁶

Objekt *Z vlastního rozhodnutí – Memento mori*⁷⁸⁷ [64] se nachází v prostoru pod Nuselským mostem v parku Folimanka. Tíživá syrovost atmosféry⁷⁸⁸ nechvalně proslulého místa, kde svůj život dobrovolně ukončilo již několik stovek lidí, inspirovala Krištofa Kintera k na první pohled nepřiliš nápadné umělecké intervenci. Kinterův objekt se skládá z typového stožáru pouličního osvětlení [65], jehož horní část se svítivou plochou je neobvykle zahnutá směrem nahoru. Lampa tak svítí ne těm dole, ale těm, kteří se ocitnou tzv. na „hraně“ mostu. O významu tohoto objektu informuje destička umístěná na sloupu lampy, zhruba ve výši očí člověka průměrné výšky: „*MEMENTO MORI / NA PAMĚŤ TĚM, KTEŘÍ SI V TĚCHTO MÍSTECH / Z VLASTNÍHO ROZHODNUTÍ VZALI ŽIVOT.*“⁷⁸⁹

Problém modifikace či konverze užitkového předmětu je pro Krištofa Kintera jedním z nejzásadnějších témat provázející celou jeho dosavadní

⁷⁸⁵ Neautorizováno, Krištof Kintera. *Memento mori*. *Vsup.cz*, <http://www.vsup.cz/en/exhibitions-and-lectures-outside-aad/3639-krisotf-kintera-memento-mori-z-vlastniho-rozhodnuti>, vyhledáno 5. 1. 2013.

⁷⁸⁶ Daf, Grébovka? Klobouk dolů, *Praha2.cz*, http://www.praha2.cz/files/=42791/06npd_d.pdf, vyhledáno 17. 2. 2013.

⁷⁸⁷ Objekt, modifikovaná lampa pouličního osvětlení, v. 1330 cm, nesignováno, park Folimanka, Praha.

⁷⁸⁸ „Když jsem si uvědomil, jakou má to místo existenciální atmosféru, nebylo daleko tam nějaké *memento mori* umístit.“ Viz Daf (pozn. 786).

⁷⁸⁹ Na druhé straně text v anglickém znění: „*MEMENTO MORI / IN MEMORY OF ALL THOSE / WHO TOOK THEIR OWN LIFE IN THIS PLACE.*“

tvorbu. Již ve svých dřívějších projektech se zabýval způsobem městského intervenování skrze transformace pouličního osvětlení (např: *Zázrak*, 2008,⁷⁹⁰ *Lehni si a svít'*, 2008⁷⁹¹).

Kinterův objekt ukazuje jednu z možných cest jak reflektovat problém umění ve veřejném prostoru a zároveň dokládá i malou citlivost a pozornost publika k jeho otázkám. V parku Folimanka v nejbližším okolí *Memento mori*, kromě několika stromů a keřů, nízké betonové zídky a spousty „bahna“ s nepravidelně rostoucími drny trávy, není vůbec nic. Park prakticky postrádá nějaké lidské zabydlení. Krištof Kintera tak logicky vyšel z možností tohoto místa a do parku de facto „nic nového“ nepřidal. Alespoň zdánlivě. Lampa pouličního osvětlení, jakých jsou v Praze a po celé České republice stovky tisíc kusů, by zde mohla stát i bez Kinterova přičinění. Autor sám svůj počín nazývá permanentní instalací, což lze vykládat jako formu určitého vkladu do stávajícího prostředí, který buď s tímto prostředím konvenuje, nebo mu naopak odporuje a vytváří tak zcela novou atmosféru (zejména v galerijních prostorách), většinou ovšem nejde o postavení něčeho pevného a fixního. Zásahem do podoby i funkce lampy (zajímavý je zejména pohled na zvláštní smyčku, na jejímž konci je upevněn zdroj světla obrácený k nebi) Kintera mění nejen její vztahové vlastnosti k místu, které již prvotně neurčují utilitární konotace konvečního svítidla; ale lampa i tak svým předmětovým charakterem přesto stále zůstává lampou. Rozsvícením modifikované lampy se dané místo pod mostem nestává „krásnějším,“ ale jsou zde otevřeny jiné komunikační možnosti mezi divákem a objektem. *Memento Mori* především nastavuje měřítko o povaze místa a vztahu člověka k němu. Na pozadí Kinterovy bizardní svítliny tak lze vznést společensky kritické otázky, tedy: proč jsme dopustili, aby masivní kolos tímto způsobem zohyzdil nuselské údolí, či proč lidé z tohoto přemostění skáčou. Sám objekt *Memento mori* ale není sociálně kritický a rozřešení takovéto diskuze ponechává otevřené. Kintera zároveň s civilně myšlenou pietou aktualizoval dosud (záměrně) přehlížený problém sebevraždy jako mezního řešení okolností života. Pokud

⁷⁹⁰ *Zázrak*, 2008, modifikovaná lampa pouličního osvětlení, instalace. Viz Mariana Seranová – Karel Srp (eds.), (pozn. 772), s. 156 – 157.

⁷⁹¹ *Lehni si a svít'*, 2008, modifikovaná lampa pouličního osvětlení, instalace. Viz *Ibidem*, s. 220 – 223.

by iniciativa *Memento mori*, tzv. pomníku sebevrahů, který má zároveň v místě svého osazení vyznívat pozitivně, (proto lampa svítí vzhůru, jako pomyslná poslední jiskřička naděje), nevzešla od autora, pravděpodobně by v Praze, ani jinde realizace podobného tematického zaměření nevznikla. Iničiátoři takového projektu by zřejmě museli čelit nesouhlasu konzervativní společnosti, která by téma sebevraždy předem označila za nehumánní, provokativní, nevhodné nebo extravagantní. Jak ale ukázal Krištof Kintera, intelektuálně náročnějším způsobem lze komentovat veškeré problematické otázky, vždy ovšem záleží na vyzrálosti příjemců.

2. 14. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Miroslava Tůmová, POMNÍK OPERACE ANTHROPOID v Praze, 2009

Tři bronzové figury, architektonický sokl (ocelová konstrukce, corten), sloup: 900 x 227, 9 x 227, 9 cm, figury: v. cca 200 cm, nesignováno, Praha, Libeň, magistrála, nájezd do ulice Zenklova

Pomník operace Anthropoid je výsledkem spolupráce sochařů Davida Moješčíka, Michala Šmerala a architektů Jiřího Gulbise a Miroslavy Tůmové.

Sochař David Moješčík se narodil 25. 7. 1974 ve Frýdku – Místku. Absolvoval Střední odborné učiliště kamenické v Žulové (1988 – 1991), dále krátce pobýval na Střední průmyslové škole stavební v Ostravě (1992), obor propagační výtvarnictví (1992), Střední umělecko-průmyslové škole v Ostravě, obor design (1993), středoškolská studia zakončil na Střední průmyslové škole sochařské a kamenické v Hořicích 1993 – 1996. Mezi lety 1996 – 2002 studoval na Fakultě výtvarných umění Favu VUT v ateliéru sochařství Vladimíra Preclíka (1929 - 2008)⁷⁹² a ateliéru figurativního sochařství Michala Gabriela⁷⁹³ (1960). Skupinově vystavuje od roku 1994, samostatně od roku 2000.⁷⁹⁴

Tvůrčí zájem Davida Moješčíka se opírá o principy zobrazivě figurálního sochařství. Autor ve své tvorbě akcentuje figuru a portrét. V raných dílech extrahoval postavy z vejčitého tvaru (např: *Venuše*, 1996,⁷⁹⁵ *Pokora*, 1998⁷⁹⁶). Zpočátku vycházel z možností klasického portrétního zpodobení odvozující formální a tvarové vlastnosti plastik z přímé konfrontace s viděným (např: *Darina*, 1996,⁷⁹⁷ *Pan Václav Stratil*, 2000⁷⁹⁸). Studium v sochařském

⁷⁹² Vladimír Preclík viz kapitola diplomové práce 2. 10. Vladimír Preclík, POMNÍK DRUHÉMU ODBOJI v Praze, 2006.

⁷⁹³ Michal Gabriel viz kapitola diplomové práce 2. 8. Michal Gabriel, POMNÍK PROFESORU OTTO WICHTERLEMU v Praze, 2005 - 2006. - 2. 9. Michal Gabriel, POMNÍK TŘÍ ODBOJŮ v Brně, 2006.

⁷⁹⁴ David Moješčík, Životopis, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/zivotopis>, vyhledáno 13. 12. 2012.

⁷⁹⁵ *Venuše* (maturitní práce), 1996, mramor, cca 30 cm, SUPŠ sv. Anežky České v Českém Krumlově. Viz David Moješčík, *Sochy*, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-1996>, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁷⁹⁶ *Pokora*, 1998, mramor, 39 x 34 x 37 cm. Viz David Moješčík, *Sochy*, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-1998>, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁷⁹⁷ *Darina*, 1996, životní velikost, soukromá sbírka. Viz David Moješčík, *Portréty*, <http://www.mojda.com/cz/portrety-1996>, vyhledáno 25. 1. 2013.

ateliéru Michala Gabriela⁷⁹⁹ jej zřejmě přivedlo k zájmu o odlévání soch do plastových hmot, nejčastěji polyesteru. Autorova nová zkušenost se projevila i ve formální podobě plastik, kdy autor začal usilovat o dokonalost formy,⁸⁰⁰ mnohdy dospívající k určitému nadreálnému étosu. Preciznost autorova sochařského projevu se snoubí s harmonickou dostředivostí kompozice. Tímto způsobem často vytváří ženské figury, v mnohých ohledech podobné jakýmsi androidům, naplněné zvláštním klidem, kdy obsahová výpověď děl často odkazuje k motivice jejich gest (např: *Tragikomedie I*, 2003⁸⁰¹), nebo specifického držení těla (například figura, která v tureckém sedu balancuje pouze na konečcích prstů rukou a nohou) vyznavačů alternativních duchovních praktik (např: *Extáze*, 2001,⁸⁰² *Levitace*, 2005⁸⁰³). Iluzornost svých odlidštěných „hybridů“ David Moješčík ještě zesiluje vkládáním barevných sklíček do očí soch (např: *Levitující*, 2010⁸⁰⁴).

⁷⁹⁸ Například portrét doc. Václava Stratila z brněnské FaVU v aktu. David Moješčík, *Pan Václav Stratil*, 2000, polyester, v. 170 cm. Viz David Moješčík, *Portréty*, <http://www.mojda.com/cz/portrety-2000>, vyhledáno 25. 1. 2013.

Známa kompozice, postoje těla připomíná prostřední figuru z obrazu *Dobry den, pane Courbete*, 1854.

Zkušenosti s modelováním figury v aktu se David Moješčík pokusil uplatnit ve výtvarné soutěži na sochu Jana Antonína Bati (viz kapitola 2. 11. Radim Hanke, POMNÍK JANA ANTONÍNA BATI A TOMÁŠE BATI ve Zlíně, 2007 – 2010) předložená figura Bati bohužel soutěžní komisi nepřesvědčila svou strnulostí a zřejmě nezáměrnou anatomickou disproporčností levé ruky. David Moješčík, *Soutěžní model postavy Bati*, 2006, polyesterový gel, akrylový nástřik. Viz David Moješčík, *Portréty*, <http://www.mojda.com/cz/portrety-2006>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík se také zúčastnil soutěže na výtvarné dílo *Poceta Edisonovi*. Viz kapitola diplomové práce 2. 17. Tomáš Medek, *POCTA EDISONOVI* v Brně, 2010.

Také soutěžil o vítězný návrh na *pomník Nikola Tesly*. Soutěž na *pomník Nicolay Tesly* viz pozn. 783.

⁷⁹⁹ Na brněnské Fakultě výtvarného umění, v budově na ulici Rybářská 125 mají studenti sochařského ateliéru Michala Gabriela k dispozici laminovací dílnu, kde mohou své sochy odlévat do plastových hmot. Viz návštěva dnů otevřených dveří FaVU dne 24. 6. 2012.

⁸⁰⁰ Martin Mikolášek vnímá Moješčíkovu sochařskou polohu krajního realismu jako přijetí odkazu evropského klasicismu. Viz Martin Mikolášek, David Moješčík. MAT KAR, *Stary.bludnykamen.cz*, [stary.bludnykamen.cz/doc/Mojescik_katalog.pdf](http://www.bludnykamen.cz/doc/Mojescik_katalog.pdf), vyhledáno 20. 2. 2013.

⁸⁰¹ *Tragikomedie I (Osamocená tragédie)*, 2003, životní velikost, polyester, ocel. Viz David Moješčík, *Sochy*, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-2003>, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁸⁰² *Extáze*, 2001, polyester, skel, ocel, v. 104 cm. Viz David Moješčík, *Sochy*, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-2003>, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁸⁰³ *Levitace*, 2005, polyester, skel, porcelán, životní velikost. Viz David Moješčík, *Sochy*, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-2003>, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁸⁰⁴ *Levitující*, 2010, bronz, v. 200 cm, před nádražím Ostrava – Svinov. Viz Petr Beránek v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 8. 4. 2013.

Michal Šmeral se narodil v roce 1975.⁸⁰⁵ Nevyhraněné formální rozpětí mají také výtvarné práce Michala Šmerala. Autor od figurálního sochařství (např: *Autoportrét v machrovací pozici*, 2003⁸⁰⁶) „přebíhá“ k instalacím (např: *Senná rýma*, 2005,⁸⁰⁷ *Levitace*, 2006⁸⁰⁸). Spolu s Davidem Moješčíkem, Jiřím Gulbisem a Mirkou Tůmovou se účastnil výtvarné soutěže na sochu *Spravedlnosti* v Brně,⁸⁰⁹ s Davidem Moješčíkem předložil také návrh na *Pomník Nicola Tesly*.⁸¹⁰ V rozmanité produkci Michala Šmerala lze bohužel nalézt i slabiny. V momentě, kdy autor ve svém projevu sleduje co největší věrnost předloze, zřejmě nezáměrně dospívá k „nevýtvarné popisnosti,“ která by sama o sobě také jistě mohla být námětem výtvarného díla, ale vzhledem k charakteru tvorby Michala Šmerala je zde zřejmé, že autor naopak usiloval o prosté napodobení modelu.

Architekt Jiří Gulbis se narodil 1978 ve Slaném. Absolvoval Střední odborné učiliště ve Slaném, obor tvorba nábytku (1991 – 1995), nábytkové tvorbě se dále věnoval na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze, obor design a tvorba nábytku (1995 – 2000). V letech 2000 – 2007 studoval na Fakultě architektury Českého vysokého učení technického (dále jen ČVUT) v ateliéru Aleny Šrámkové (1929), Miroslava Baše (1933 - 2008) a Michala Hlaváčka (1951). Společník a jednatel architektonické kanceláře Homostudio, od roku 2005 vede vlastní architektonickou praxi.⁸¹¹

Jiří Gulbis se ve své architektonické tvorbě soustředí na úpravy veřejných prostranství (např: *obec Ohaře*, 2010,⁸¹² a jiné další), novostavby rodinných domů, rekonstrukce panelových domů, interiérová řešení bytů i veřejných

⁸⁰⁵ Více informací o sobě mi autor zřemě v nedostatku času neposkytl.

⁸⁰⁶ *Autoportrét v machrovací pozici*, 2003, probarvený polyester, figura v ¾ velikosti. Viz Neautorizováno, Sochy, *Michalsmeral.com*, http://michalsmeral.com/index.php?option=com_rsgallery2&Itemid=29&gid=4, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁸⁰⁷ *Senná rýma*, 2005, seno, sklepní prostory. Viz Neautorizováno, Instalace, *Michalsmeral.com*, http://michalsmeral.com/index.php?option=com_rsgallery2&page=inline&id=99&Itemid=32, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁸⁰⁸ *Levitace*, 2006, cihly. Viz Neautorizováno, Sochy, *Michalsmeral.com*, http://michalsmeral.com/index.php?option=com_rsgallery2&Itemid=29&gid=14, vyhledáno 25. 1. 2013.

⁸⁰⁹ Viz kapitola diplomové práce 2. 16. Marius Kotrba, Socha SPRAVEDLNOST v Brně, 2010.

⁸¹⁰ Soutěž na *pomník Nicolay Tesly* viz pozn. 783.

⁸¹¹ Informace o profesní kariéře Jiřího Gulbise viz Mirka Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 4. 2. 2013.

⁸¹² *Úprava veřejných prostranství v obci Ohaře*, 2010. Viz *Ibidem*.

budov (např: *interiéry poboček Kooperativa po celé České republice*, 2009 – 2012⁸¹³).

Architektka Miroslava Tůmová se narodila v roce 1982 v Praze. V letech 1997 – 2001 vystudovala obor scénografie na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze. Vysokoškolské vzdělání získala na Fakultě architektury ČVUT v Praze (2001 – 2008) v ateliérech Jana Šépy (1969), Petra Hájka (1970), Ladislava Lábuse (1951) a Aleny Šrámkové (1929). V roce 2007 absolvovala zahraniční stáž na Fakultě architektury Technické univerzity v Delftu. Od roku 2010 je odbornou asistentkou v ateliéru Jana Šépy a Mirky Tůmové na Fakultě architektury ČVUT v Praze. Jednatelka a členka projekčního týmu ateliéru Homostudio, od roku 2007 vede také vlastní architektonickou praxi.⁸¹⁴

Miroslava Tůmová společně se svým profesním i životním partnerem Jiřím Gulbisem vytvářela design pro pobočky pojišťovny Kooperativa v České republice.⁸¹⁵ Také jako její partner se věnuje územnímu plánování (např: *územní plán obce Pečky*,⁸¹⁶ *územní plán obce Kouřim*,⁸¹⁷ a jiné další) a soukromé projektantské činnosti (např. *rekonstrukce společných prostor bytového domu Michalská*, 2008 – 2009,⁸¹⁸ a jiné další).

Uplynulé výročí 66 let (v roce 2008) od úspěšného atentátu českých parašutistů na říšského protektora Reinharda Heydricha vyvolalo u osazenstva Magistrátu Prahy 8 a členů dalších veřejných organizací⁸¹⁹ „touhu“ po pomníkovém díle. Právě v katastrálním území městské části

⁸¹³ *Interiéry poboček Kooperativa po celé České republice*, 2009 – 2012, spočívá ve vytvoření nového stylu poboček, v dodání designového a technického manuálu. Viz emailová korespondence s Mirkou Tůmovou zde dne 4. 2. 2013.

⁸¹⁴ Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 9. 2012.

⁸¹⁵ Viz pozn. 813.

⁸¹⁶ *Územní plán obce Pečky*, 2011. Viz Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 4. 2. 2013.

⁸¹⁷ *Územní plán obce Kouřim*, 2012. Viz Ibidem.

⁸¹⁸ *Rekonstrukce společných prostor bytového domu Michalská*, 2008 – 2009, Praha. Viz Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 4. 2. 2013.

⁸¹⁹ Ve spolupráci s Magistrátem města Prahy, Vojenským historickým ústavem Praha, Ústavem pro soudobé dějiny akademie věd ČR, Českým svazem bojovníků za svobodu, Československou obcí legionářskou, Národním památníkem Heydrichiády. Viz Neautorizováno, Pomník operaci Anthropoid, *Cssdpraha8.cz*, http://www.cssdpraha8.cz/130-pomnik_operaci_anthropoid, vyhledáno 1. 12. 2012.

Praha 8, v zatáčce mezi dnešní silnicí V Holešovičkách a Zenklova zasáhl Jan Kubiš dne 27. 5. 1942 projíždějící Heydrichův automobil granátem, jehož detonace měla později pro Heydricha smrtelné následky. Stejně místo o desítky let později proměnila vysoká frekvence automobilové i městské hromadné dopravy v zapomenutý a nehostinný ostrůvek.

Ještě roku 2008 Městská část Praha 8 vyhlásila dne 9. 4. veřejnou výtvarnou „soutěž o návrh na *Pomník operace Anthropoid* na místo atentátu na Reinharda Heydricha“. Do 26. 5. 2008, dne uzávěrky, úředníci z Městské části Praha 8 obdrželi celkem 20 soutěžních návrhů,⁸²⁰ vzápětí jeden uchazeč z důvodu porušení anonymnosti sám ze soutěže odstoupil.⁸²¹ Soutěžní komise⁸²² z devatenácti předložených návrhů ocenila následující trojici: 1. cena: David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Miroslava Tůmová,⁸²³ 2. cena: Michal Häckel, 3. cena: Michal Gabriel a Causa.

Soutěžní komise po vyhlášení výsledků doporučila autorům vítězného projektu, aby ještě zvážili „typ“ figur uplatněných v rámci díla. Doposud počítali se třemi realisticky pojatými postavami parašutistů v anglických

⁸²⁰ Administrativní pracovníci z magistrátu Prahy 8 bohužel nebyli ochotni poskytnout jména ani obrazovou fotodokumentaci neúspěšných soutěžních návrhů ani jména účastníků soutěže. Některé projekty jsou ovšem zveřejněny na internetových stránkách parlamentní politické strany, ale bez uvedení autorství či technického popisu. Viz *Ibidem*.

⁸²¹ Neautorizováno (pozn. 819).

⁸²² Členové poroty: plk. Mgr. Aleš Knížek, PhDr. Stanislav Kokoška, doc. Dr. Josef Hendrich, plk. Alexander Beer, Jaroslav Čvančara, ThDr. Jaroslav Šuvarský, PhDr. Ivo Železný, Mgr. Vladimíra Ludková, PhDr. Michal Lukeš, PhD., Mgr. Marek Pokorný. Viz *Ibidem*.

⁸²³ O vítězství výše uvedené čtveřice autorů informoval také internetový portál věnovaný architektuře - *Archiweb*. Viz Neautorizováno, Soutěž na pomník operace *Anthropoid* vyhrála dvojice sochařů, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=5614&typ e=1>, vyhledáno 18. 12. 2012.

Členka vítězného týmu, Mirka Tůmová v e-mailové konverzaci s autorkou diplomové práce uvedla, že o vypsání soutěže na *Pomník operace Anthropoid* se spolu svým partnerem Jiřím Gulbisem dozvěděli z vysílání České Televize. Vzápětí s nabídkou spolupráce oslovili své přátele a spolužáky ze střední školy, sochaře Davida Moješčíka a Michala Šmerala, s nimiž v minulosti například uspěli v brněnské výtvarné soutěži. Návrh na *sochu Spravedlnosti* s vodním prvkem této autorské čtveřice v roce 2008 získal 3. cenu. Přesto, že v době kdy se Mirka Tůmová a Jiří Gulbis dozvěděli o konání výtvarné soutěže na *Pomník operace Anthropoid*, zbýval do uzávěrky soutěže pouze jediný měsíc; neváhali se pustit do nejisté „práce“ s plným nasazením. Časovou tíseň překlenuli i elegantní formou spolupráce přes internet, kdy například sochař Michal Šmeral nemusel pravidelně dojíždět z Brna na konzultace za svými kolegy do Prahy a opačně. Převážně korespondenčním způsobem tedy postupně vznikl návrh na budoucí pomník. Jak prozradila Mirka Tůmová, sochaři se převážně soustředili na nápad jako takový a jeho formální rozměr, architekti vymýšleli včlenění díla do prostorových vztahů místa s ohledem na stávající charakter určení. Viz Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 9. 2012.

polních uniformách, ale dle vyjádření poroty by bylo vhodné zobrazit v jedné z figur naopak civilistu, a připomenout tímto i zásluhy domácího odboje. Komise také požadovala úpravu uniformy příslušníka parašutistické jednotky, která prý v podání sochařů Davida Moješčíka a Michala Šmerala neodpovídala dobovému vzoru uniformy anglických letců. Průběh realizace pomníku také komplikovala stanoviska stavebního úřadu, který oproti soutěžnímu návrhu požadoval snížení výšky pylonu o celé 2 metry. Autoři vítězného návrhu pochopitelně trvali na dodržení plánovaných rozměrů, jejichž prostorové poměry vzájemně souvisely s celkovou tektonikou objektu. Z důvodu neústupnosti úředního aparátu nakonec docílili alespoň kompromisního řešení, snížení pylonu „jenom“ o 1 metr.⁸²⁴

Pomník operace Anthropoid byl slavnostně odhalen 27. 5. 2009, v den 67. výročí hrdinského činu parašutistů ze skupiny Anthropoid.

*Pomník operace Anthropoid*⁸²⁵ [66] se nachází v lokalitě Praha Libeň v blízkosti autobusové zastávky U Vychovatelny. Místo jeho osazení ze tří stran obepíná poměrně frekventovaná silniční komunikace; pro postavení pomníku se zde nabízel pouze úzký pruh zeleně. Objekt lze rozdělit na dvě formálně odlišné části, 9 metrů vysoký cortenový pylon se základnou rovnostranného trojúhelníka a trojici celofigurálních realistických zpodobení „typu“ parašutisty a civilisty, kteří balancují na vrcholu sloupu [67, 68]. Skupina tří figur stojí v neohroženě odevzdaném postoji s rozpaženými rukama a rozkročenými nohama na samé hraně sloupu.⁸²⁶ Tuto anatomickou kompozici sochaři zvolili záměrně, z důvodů obohacení

⁸²⁴ Mirka Tůmová si posteskla, že s odstupem času jí tento ústupek připadá absurdní. „*Měli jsme to postavit, tak jak to bylo původně navrženo, protože by na to nikdo býval nepřišel.*“ Viz Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 9. 2012.

⁸²⁵ *Pomník operace Anthropoid*, Tři bronzové figury, architektonický sokl (ocelová konstrukce, corten), sloup: 900 x 227, 9 x 227, 9 cm, figury: v. cca 200 cm, nesignováno, Praha, Libeň, magistrála, nájezd do ulice Zenklova.

⁸²⁶ „*Nejprve jsme vytvořili dva akty v životní velikosti. Na jednu jsme následně namodelovali stejnokroj a na druhou civilní, vycházkové oblečení dle módy počátku 40. let. Uniformu i část oblečení nám zapůjčil Vojenský historický ústav v Praze. Typově jsme vycházeli z postavy vysokého mladíka, který se bude opakovat ve všech třech postavách. V případě civilisty jsme se trochu inspirovali osobností Václava Morávka (zejm. v jeho typickém klobouku).*“ Viz Michal Moješčík v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 19. 3. 2013.

realizace o lidský rozměr v podobě odkazu na Vitruviánskou figuru [70, 71, 72, 73, 74].⁸²⁷

Bezprostřední okolí pomníku je vydlážděno žulovými kvádry. Spáry mezi nimi jsou záměrně ponechané volné, působnost díla tak „modeluje“ i efekt živelně prorůstající trávy. Rozjímavý nádech *Pomníku operace Anthropoid* také dodává nedaleká kvádrová lavička, která kompozičně rozvádí vývin objektu do prostoru. U chodníku blíže k autobusové zastávce stojí informační tabule s popisem atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha provedeným skupinou českých parašutistů – Anthropoid.⁸²⁸ Textovou část doplňují reprodukce dobových fotografií válečných hrdinů Jana Kubiše, Josefa Gabčíka a také stavu Heydrichova automobilu po ničivých účincích výbuchu granátu.

Pomník vytváří vizuálně statický bod v prostředí, kde převažuje především rychlost, dynamika a agrese. Místo vybrané pro budoucí dílo, zatravněný trojúhelníkový ostrůvek mezi silnicemi, lze považovat za odpadní, druhořadé a pro praktické účely nevyužitelné místo. Tato zdánlivě nepřilíš komfortní prostorová situace zásadním způsobem ovlivnila autory pomníku při hledání jeho budoucí podoby. Museli se vypořádat s dvojnásobným úkolem; jak využít maximálně dané území, pro potřeby umístění výtvarně-architektonického díla, a jak tímto novým „příspěvkem“ zároveň scelit dosavadní urbanistickou nejednotnost a decentralizovanost. Autoři správně pochopili, že cílem není popřít industriální „syrovost“ místa, ale naopak využít tuto vlastnost v podpoření jeho sugestivní atmosféry. Především tedy hledali vhodný půdorys, jenž by odpovídal prostorovým možnostem a předurčil vymezení celkové formální dimenze. Od prvotních návrhů dynamické traktace hmoty budoucího sloupu do několika klínových útvarů vycházejících z myšlenky symbolického „rozpadu“ české vlajky [69],⁸²⁹ nakonec přistoupili k elegantnímu řešení v podobě vysokého, jednoduchého pylonu vyrůstajícího ze základny rovnostranného trojúhelníka. Tento jednoduchý geometrický

⁸²⁷ Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 9. 2012.

⁸²⁸ Text také uvádí stručné informace o vzniku *Pomníku operaci Anthropoid*.

⁸²⁹ Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 9. 2012.

základ je v podstatě opakováním půdorysu parcely vybrané pro umístění díla. Myšlenku tvaru pomníku tak zhuštěli do motivu pohledové dominanty, jejíž charakter uklidňuje expresivitu roztěkaných „silokřivek“ projíždějících řidičů, které se pomyslně střetávají ve statickém bodu, jakémsi „majáku.“⁸³⁰ V průběhu realizace pomníku se také měnilo kompoziční uspořádání figur stojících na vrcholu 9 metrů vysokého sloupu. Mirka Tůmová uvedla, že nejdříve zkoušeli umístit trojici postav na strany trojúhelníka, ale sochaři poté „přišli“ s opticky zajímavějším řešením ukotvit postavy do vrcholů rovnostranného trojúhelníka. Právě konfrontace figur s vysokým pylonem vzbuzuje moment existenciálního rozrušení. Ostré hrany a drsná struktura povrchu cortenového sloupu, tvořeného šesti stejnými částmi, evokuje pocity ohrožení, nebezpečí, neodvratného střetu s blížícím se osudovým okamžikem. Kolektivní paměť na zpřítomněný zánik životů několika mladých lidí, kteří se odvážili postavit se proti totalitní moci, dotváří melancholické vyznění díla. Moment „zanikání stávajícího stavu“⁸³¹ podporuje i landartová práce díla s prostředím, kdy autoři nechali stébla trávy volně prorůstat v mezerách dláždění v okolí pomníku.

Při oficiálním odhalení díla veřejnost dle svědectví Mirky Tůmové k *Pomníku operace Anthropoid* obecně zaujala dvojí stanovisko.⁸³² Některým připadalo, že objekt je až příliš abstraktní a „moderní,“ naopak odborná veřejnost dle mínění Mirky Tůmové měla výhrady k popisnosti figur. Tato tvrzení nepřímou vyjadřují formálně-ideovou nevyhraněnost autorů v řešení díla. Zastánci realisticky zobrazivého pojetí pomníku zcela logicky pokládají otázku, co vlastně představuje vysoký sloup, zdali je to sokl či abstraktní vyjádření seskoku parašutistů. Jiní „abstraktněji“ smýšlející pozorovatelé mohou naopak polemizovat nad smyslem realisticky pojatých figur parašutistů a civilisty. Vrhají se „oni hrdinové“ fyzicky dolů v konkrétním čase či jde pouze o metaforu jejich výsadku a obětování vlastního života? Pomníku tedy chybí zjevná „strukturální provázanost; forma zde není „vysvětlena“ plynulým přechodem dvou odlišných částí díla do sebe

⁸³⁰ Termín užitý Mirkou Tůmovou.

⁸³¹ Tráva a mech obalující dlaždice evokuje až jakési memento mori.

⁸³² Miroslava Tůmová v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 13. 9. 2012.

navzájem, anebo z hlediska záměru jasným kompozičním protikladem. Realizace ovšem otevírá mnohem závažnější otázku vztahu architektury a plastiky v současnosti, kdy dnešní architekti sochařskou složku při vlastním projektování většinou přímo vylučují. Pokusem o „poutavé,“ ale zároveň otevřené vyprávění příběhu květnových dnů roku 1942 prostřednictvím vyjádření lidské oběti skupiny Anthropoid, autoři vytvořili jakýsi pomníkový precedens. Atmosféra existenciální tísně čišící z *Pomníku operace Anthropoid* dodnes nevyprchala z povědomí mnoha lidí a dílo tak přispělo podstatným způsobem do debaty o podobě i smyslu současné pomníkové tvorby.

2. 15. Stanislav Hanzík, POMNÍK STAROSTY FRANTIŠKA ULRICHA v Hradci Králové, 2010, ODSTRANĚNO

Figurální skulptura, 2010, žula, šumavský diorit, ocel, nerez, v. 280 cm, sign: na žulovém soklu: „Stanislav Hanzík,“ náměstí Svobody, Hradec Králové

Sochař Stanislav Hanzík se narodil 24. 7. 1931 v Mostě. Středoškolské vzdělání získal na reálném Gymnáziu v Rakovníku. V roce 1951 – 1956 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Jana Laudy (1898 – 1959). V roce 1962 absolvoval půlroční stipendijní pobyt na École de Beaux Arts v Paříži.⁸³³ Od roku 1967 působil jako odborný asistent v ateliéru Karla Lidického (1900 – 1976) na Akademii výtvarných umění v Praze, kde byl roku 1970 habilitován docentem. V roce 1976 získal 1. cenu v soutěži na řešení interiéru rotundy na Řípu a 1. cenu v soutěži na *Památník staveb mládeže* v Litvínově. Skupinově vystavuje od roku 1958, samostatně od roku 1964.⁸³⁴

Základní téma sochařské tvorby Stanislava Hanzíka představuje vyrovnání se s obecným archetypem monumentality lidského těla. Na pozadí vlastního modelačního prožitku individuálního anatomického momentu formuluje expresivní sochařské objekty. Vytváří celofigurální kompozice, portrétní studie (např: *Josef Sudek*, 1972⁸³⁵), v nichž zohledňuje i imanentní zákonnosti torzální reality. Vlastní výtvarný výraz hledá v naplnění klasických skulptivních a plastických sochařských zásad a postupů. Tvůrčí uspokojení tak nachází v ovládnutí sochařského materiálu, jemuž záměrně ponechává určitou formální samostanost chtěným přiznáním neplánovaného optického účinku. Pohybem na pomezí zobrazivé předmětnosti a imaginární odhodlanosti k psychicky sumarizovanému výrazu (např: *Chlapec*, 1992⁸³⁶),

⁸³³ Jan Škvára, *Stanislav Hanzík. Podobizny* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců ústecké oblasti 1993, nestr.

⁸³⁴ Marie Halířová, *Stanislav Hanzík. Výběr z díla* (kat. výst.), Výstavní síň výtvarného umění v Mostě 1986, nestr.

⁸³⁵ *Josef Sudek*, 1972, bronz, v. 50 cm. Viz Čestmír Berka – Stanislav Hanzlík, *Stanislav Hanzík. Portréty a volné plastiky. Realizace* (kat. výst.), Rabasova galerie v Rakovníku 2005, s.32.

⁸³⁶ *Chlapec*, 1992, v. 108 cm. Viz Jan Škvára, *Stanislav Hanzík. Modely* (kat. výst.), Výstavní síň Emila Filly v Ústí nad Labem 1993, nestr.

umocňuje fyzickou i mentální gradaci silového vývoje děl (např: *Velký rapsód*, 1966⁸³⁷). Okamžitý účinek výtvarného řešení nachází v tvarově expresivním průběhu kompoziční výstavby, v kombinaci s bravurně živelným rukopisem. Citovou empatií k světelně-impresivnímu hnětení povrchu potvrzuje jistotu uchopení definitivnosti „sochařských“ tvarů. Bezděčnou kompaktnost precizní kompozice autor obvykle rozruší dynamickými zneklidňujícími povrchovými rýhami (např: *Miroslav Zeman*, 1972⁸³⁸). Organicky-archetypální stylizací přiznává vědomí časové omezenosti existence jeho vlastních soch jako nedílné součásti univerza (např: *Proklatý lev*, 1966⁸³⁹). Bipolárnost forma – obsah spolupůsobící v Hanzíkově sochařském projevu vystihl Petr Wittlich: „[...] většina jeho prací přitom vyznívá v sondování styčných bodů mezi oproštěností moderních tvárných postupů a echem starých témat, čerpaných hlavně z rezervoáru antické mytologie.“⁸⁴⁰ Stanislav Hanzík jednotným modelačním charakterem přistupuje k sochařským kompozicím komornějších rozměrů, například „malé“ bronzы a cíny.⁸⁴¹ S identickou energií uchopuje velikostně mnohem monumentálnější realizace do veřejných prostorů. Během své tvůrčí činnosti tak vytvořil poměrně velký počet soch instalovaných v městském venkovním prostředí (např: *Lví kašny*, 1972, Praha,⁸⁴² *Proklatý lev*, 1966 - 1969, Most,⁸⁴³ *Památník mostecké stávkы pro krematorium v Mostě*, 1966,⁸⁴⁴ *Reliéf památníku ostravské operace*, 1980⁸⁴⁵).

Veřejnou, architektonicko-výtvarnou, anonymní a dvoukolovou soutěž⁸⁴⁶ na *Pomník Dr. Františka Ulricha* na Ulrichově náměstí vypsal Nadační fond město Hradec Králové. Uchazeči mohli své návrhy do prvního kola přihlásit

⁸³⁷ *Velký rapsód*, 1966, bronz, 140 cm, Ústí nad Labem. Viz Petr Wittlich, *Stanislav Hanzík. Výběr z díla* (kat. výst.), Výstavní síň výtvarného umění v Mostě 1986, nestr.

⁸³⁸ *Miroslav Zeman*, 1972, v. 38 cm, bronz. Viz Čestmír Berka – Stanislav Hanzík (pozn. 835), s. 31.

⁸³⁹ *Proklatý lev*, 1966, bronz, v. 24 cm. Viz ibidem, s. 20.

⁸⁴⁰ Petr Wittlich, *Stanislav Hanzík* (pozn. 837).

⁸⁴¹ Ibidem, s. 36 – 44.

⁸⁴² *Lví kašny*, 1972, diorit, v. 171 cm, Praha - Karolinum. Viz Čestmír Berka – Stanislav Hanzík (pozn. 835), s. 83.

⁸⁴³ *Proklatý lev*, 1966 - 1969, Most. Viz Petr Wittlich, *Stanislav Hanzík* (pozn. 837).

⁸⁴⁴ *Památník mostecké stávkы*, krematorium v Mostě, 1966. Viz ibidem.

⁸⁴⁵ *Reliéf památníku ostravské operace*, 1980. Viz ibidem.

⁸⁴⁶ Dopředu vyčleněny finanční prostředky na cena a odměny celkem - 150 000, náhrada režijních nákladů 200 000. Viz Neautorizováno, Figuralní pomník Dr. Františka Ulricha, Cka.cc, <http://www.cka.cc/souteze/vysledky/figuralni-pomnik-ulricha>, vyhledáno 27. 1. 2013.

do 15. 8. 2002, uzávěrka druhého kola byla poté omezena do 4. 11. 2002. Z přihlášených projektů porota⁸⁴⁷ vybrala tři návrhy, které ocenila v následujícím pořadí: 1. cena: Pavel Doskočil a Alexandr Wagner, 2. cena: Oldřich Tlustoš, Dušan Vršek, Roman Valkoun, 3. cena: Dalibor Bača, Peter Lacko, Filip Tittelbach.

Vítězný návrh předpokládal osídlení levé strany Ulrichova náměstí 14 metrů vysokým sloupem, jehož vrchol by „korunovala,“ ve vztahu k výšce sloupu, záměrně drobnější figura zobrazující Františka Ulricha jako sedícího za psacím stolem.⁸⁴⁸ Projekt zároveň počítal s rozmístěním tří dalekohledů po ploše náměstí, umožňující pozorování vrcholové sochy pomníku. K umístění díla dle návrhu Pavla Doskočila a Alexandra Wagnera na Ulrichovo náměstí záhy vydal negativní stanovisko místní orgán památkové péče, které 17. 1. 2005 potvrdil odbor památkové péče Magistrátu Hradec Králové. Proti tomuto rozsudku se následně Statutární město Hradec Králové prostřednictvím odboru městských investic Magistrátu Hradec Králové odvolalo. Stížnost proti rozsudku byla doručena na úřad odboru školství, mládeže a tělovýchovy Krajského úřadu Královehradeckého kraje a na oddělení kultury a památkové péče Krajského úřadu Královehradeckého kraje dne 24. 2. 2005. Pověřené osoby Krajského úřadu Královehradeckého kraje dne 4. 4. 2005 toto odvolání zamítly a potvrdily stanovisko odboru památkové péče Magistrátu Hradec Králové.⁸⁴⁹

Orgán památkové péče oficiálně kritizoval především formální záležitosti výšky sloupu.⁸⁵⁰ Způsob promítnutí budoucí plastiky do dnešní urbanistické podoby náměstí nebyl pro památkáře přijatelný. Pracovníci památkové péče městského odboru (a později jejich argumenty potvrdili i zaměstnanci Krajského úřadu) argumentovali, že autor koncepce náměstí - Josef Gočár již

⁸⁴⁷ Porotci závislí: Bedřich Falta, Oldřich Vlasák, Zuzana Kostlánová, David Kafka, Zdeněk Vašata.

Porotci nezávislí: Jan Hendrych, Olbram Zoubek, Jan Wagner, Ludvík Vašina, Milan Rejchl, Marie Benešová, Karel Marhold, Jiří Kačer, Věra Němečková. Viz Neautorizováno (pozn. 846).

⁸⁴⁸ Viz pozn. 301.

⁸⁴⁹ Zdeněk Čermák v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce zde 11. 3. 2013.

⁸⁵⁰ Zdeněk Čermák uvedl: „*Proti výtvarné podobě pomníku pana Doskočila a spol. nebyli jen památkáři, ale zvedla se proti tomu vlna odporu od mnoha „obyčejných hradečáků“, několika zájmových spolků a sdružení.*“ Viz *Ibidem*.

ve své době považoval jeho podobu za koncepčně uzavřenou čili by postavení 14 metrů vysokého sloupu zásadním způsobem narušilo současnou prostorovou harmonii.⁸⁵¹ Jak je patrné z Gočárových plánů Ulrichova náměstí z roku 1930, architekt v prostředí náměstí nejprve uvažoval o postavení sochy či pomníku [75]. Památkáři a krajští úředníci v tomto ohledu kladou důraz na pozdější, Gočárem přepracovanou variantu tohoto plánu, kde již skicovitý náčrt pomníku chybí. Zaměstnanci památkové péče a Krajského úřadu se možná „zalekli troufalosti“ tohoto projektu, který nebyl ve vizuálním vztahu k divákovi prvoplánově podbíživý, ale naopak každý, kdo hledal „pomníkový zážitek,“ musel prostřednictvím dalekohledů vstoupit do přímé interakce s objektem. Je tedy otázkou, zda skutečně vadila ona zmiňovaná nesprávná proporčnost pomníku k prostoru náměstí či nepřekročitelný stín Josefa Gočára.⁸⁵²

Po nezdařeném pokusu postavit v Hradci Králové pomník Františku Ulrichovi se představitelé města v roce 2009 obrátili s nabídkou vytvoření realizace na sochaře Stanislava Hanzlíka, který nabídku přijal. Pro obnovenou iniciativu Ulrichova pomníku však již zástupci města spolu s autorem vybrali lokalitu na náměstí Svobody v blízkosti hradeckého nábřeží. Slavnostní odhalení *Pomníku starosty Františka Ulricha* proběhlo o rok později, dne 8. 11. 2010, ale po osmi měsících byl pomník dne 19. 7. 2011 pro nesouhlas veřejnosti⁸⁵³ s jeho podobou odstraněn.⁸⁵⁴

Na místě původní realizace dnes již zůstal pouze betonový kruhový půdorys. Pomník původně tvořila kamenná skulptura znázorňující Františka

⁸⁵¹ „[...] socha výšky cca 90 cm je umístěna na sloupu o průměru 1 metr, vysokém 14 metrů. V tomto případě se již nejedná o pomník, ale o architekturu, která nepochybně zasáhne do výrazu již ukončeného urbanistického prostoru a jako dílčí architekturu tohoto prostoru ji tedy musíme posuzovat.“ Viz Zdeněk Čermák v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce zde 11. 3. 2013. Zamyšlení nad tím, proč není (dle tohoto tvrzení) „běžný“ pomník ve vztahu ke svému okolí zároveň architekturou, raději ponecháme protentokrát stranou. Dokumentace také viz textové přílohy č. 3.

⁸⁵² Samozřejmě není možné narušovat kvalitní architektonické celky minulosti necitlivými vstupy, ale zároveň je dobré se zamyslet nad tím, zda nelze najít nějaké kompromisní řešení.

⁸⁵³ Oldřich Semrád v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 17. 12. 2012.

⁸⁵⁴ Socha převezena do areálu technických služeb v Hradci Králové. Viz Jan Jelínek, Z hradeckého náměstí zmizela socha Ulricha, *Hradeckýdeník.cz*, http://hradecky.denik.cz/zpravy_region/z-hradeckeho-namesti-zmizela-socha-ulricha20110719.html, vyhledáno 14. 2. 2013.

Ulricha, před níž sochař umístil kamenný, přibližně o dvě třetiny zmenšený kruhový objekt slunečních hodin, zřejmě nezáměrně připomínající „bábovičku“ na dětském pískovišti. Tato dvojice soch byla ve vztahu ke svému okolí naprosto neproporčně umístěna na předem připravený kruhový půdorys kopírující výškovou úroveň terénu. Objekt bohužel postrádal prostorové zakotvení, urbanistickou gradaci i adekvátní pohledové ukončení zadního pohledu. Dvojice soch tak působila poněkud „nešťastným“ dojmem osazení na „zkoušku,“ což ilustrativně dokazuje i fakt, že figurální skulptura přesahovala zřejmě nedopatřením přes kruhově vymezený půdorys a odporovala tak původnímu záměru kompozice.⁸⁵⁵

Stanislav Hanzík *Pomník starosty Františka Ulricha*⁸⁵⁶ [76] pojal svým charakteristickým rukopisem s expresivními záseky a rozrušeními sumárně stylizované anatomie. Figuru Ulricha zobrazil jako sedící, její hmoty „odhaloval“ postupným odebíráním dioritového materiálu původně kvádrového tvaru. Usiloval o realistické pojetí a vystižení charakteristických obličejových rysů Františka Ulricha, tento zámer bohužel negativně poznamenal objev neočekávaného kazu kamene v oblasti hlavy sochy. Výrazovost kompozice autor směrem do dolních partií hmotově i rukopisně zjednodušil, až k „přiznání“ základní geometrické podoby kvádrů.

V současnosti *Pomník starosty Františka Ulricha* vytváří na zakázku místních podnikatelů jaroměřský sochař a žák Stanislava Hanzíka Petr Novák (1957).⁸⁵⁷

⁸⁵⁵ Od koncepce proporčně lépe „vyjasněného“ modelu [77], se skutečné prostorové řešení bohužel odklonilo.

O realizaci pomníku informovala také Michaela Křížová. Viz Michaela Křížová, Nová podoba pomníku Dr. Františka Ulricha, *Ateliér*, 2011, roč. 23, č. 8, s. 7.

⁸⁵⁶ Figurální skulptura, 2010, žula, šumavský diorit, ocel, nerez, v. 280 cm, sign: na žulovém soklu: „Stanislav Hanzík,“ náměstí Svobody, Hradec Králové.

⁸⁵⁷ Petr Novák je například autorem *Jezdecké sochy T. G. Masaryka* v Lánech, Viz Eva Broklová – Miloslav Čejka – Magdalena Mikesková – Petr Novák – František Povolný, et. al. (pozn. 21).

2. 16. Marius Kotrba, Socha SPRAVEDLNOST v Brně, 2010

Figurativní plastika, bronz, v. 320 cm, sign: na levé noze sochy: „M Kotrba,“ Moravské náměstí, před budovou Nejvyššího správního soudu České republiky, Brno

Sochař a malíř Marius Kotrba se narodil 30. 9. 1959 v Čeladné a zemřel 17. 5. 2011. V letech 1974 – 1978 studoval obor kamenosochařství u Jana Habarty (1919 – 1989) na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti.⁸⁵⁸ Poté navštěvoval Akademii výtvarných umění v Praze (1981 – 1987), ateliér monumentálního sochařství Stanislava Hanzíka (1931). Mezi lety 1990 – 1992 působil jako odborný asistent na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru sochařství Huga Demartiniho (1931 - 2010).⁸⁵⁹ V roce 1993 pracovníčně pobýval na Akademii Minerva v Groeningenu na území Holandska. Mezi lety 1993 – 1994 vyučoval večerní kresbu na Základní umělecké škole v Rožnově pod Radhoštěm. Skupinově vystavoval od roku 1978,⁸⁶⁰ samostatně od roku 1980.⁸⁶¹ Pedagogicky působil na Ostravské univerzitě v Ostravě od roku 1995, nejdříve na katedře výtvarné tvorby Pedagogické fakulty, od roku 1997 na Fakultě umění jako vedoucí oboru sochařství a také vedoucí katedry sochařství. V roce 1998 se stal docentem, o jedenáct let později v roce 2009 profesorem. Jako sochaře ho nejvíce proslavily monumentální realizace ve veřejném prostoru,⁸⁶² také vytvářel komornější plastiky, reliéfy, či kresby a malby navazující na jeho sochařský styl.⁸⁶³ V roce 2010 Marius Kotrba vyhrál výběrové řízení na

⁸⁵⁸ Na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti měl na Mariu Kotrbu umělecký vliv také pedagog František Nikl (1935). Viz Marcel Fišer, Marius Kotrba, *Artlist*, <http://artlist.cz/?id=4606>, vyhledáno 4. 10. 2012.

⁸⁵⁹ Marcel Fišer – Magdalena Krejčová, *+50. Generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2006, s. 20.

⁸⁶⁰ Ludvík Ševeček, *IV. Nový zlínský salon 2005* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2005, s. 85.

⁸⁶¹ Marcel Fišer – Ludvík Ševeček, *Marius Kotrba* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2002, s. 48 – 49.

⁸⁶² Mária Šolonková, Zemřel pan profesor Marius Kotrba, *Ostravská univerzita v Ostravě*, <http://www.osu.cz/index.php?kategorie=888&id=8404>, vyhledáno 2. 10. 2011. – Marcel Fišer (pozn. 858). Marius Kotrba získal za svou tvorbu Cenu za sochařství Nadace Lux et Lapis v roce 2000. Viz *Ibidem*, s. 50.

⁸⁶³ Při studiu sochařství a v počátcích své výtvarné tvorby Marius Kotrba kladl větší důraz na malbu a kresbu, než samotné sochařství, později se přiklonil k trojrozměrné realizaci svých

vedoucího pedagoga sochařského ateliéru na Akademii výtvarných umění v Praze. Výuku v akademickém roce 2012– 2013⁸⁶⁴ již nezačal, protože dne 17. 5. 2011 bohužel nečekaně zemřel při služební cestě na Slovensku.⁸⁶⁵ Na hradě Sovinci v roce 2011 proběhla retrospektivní výstava⁸⁶⁶ díla Maria Kotrby. Skupinově vystavoval od roku 1980, samostatně od roku 1984.⁸⁶⁷

Sochařské práce Maria Kotrby nacházejí tematické východisko v zobrazení figurativních a zejména figurálních témat. Pro své náměty autor hledal specifickou stylizaci a výtvarnou řeč, která by mu dovolila zůstat spíše u popisného zobrazení postav, ale zároveň se také odpoutat od realismu či naturalismu a zobrazit tak estetickou i obsahovou podstatu díla. Využívá při modelaci exaktních geometrických tvarů, které přeformulovává do figurální podstaty.⁸⁶⁸ Doménu své zralé produkce Marius Kotrba založil na charakteristice zaoblených, blokovitých forem, určité vzhledové hmotnosti až hřmotnosti postav (např: *Sedící*, 2000⁸⁶⁹), jejichž anatomie mnohdy připomíná srostlici tubusových tvarů (např. *Kroužkování*, 2002⁸⁷⁰). Tato formulace sochařských objemů může připomínat projevy některých umělců 1. poloviny 20. století, například formální zakulacení postav v díle Fernanda Legera (1881 - 1956). Styl Maria Kotrby lze vnímat v určité souvislosti s tvorbou Pabla Picassa (1881 - 1973), zejména s jeho portrétem *Stojící ženy*⁸⁷¹ z roku 1921, projevy Otty Gutfreunda (1889 - 1927) v civilistním

děl, ale vždy se v určitých periodách věnoval i malbě obrazů. Ludvík Ševeček uvádí, že definitivně se pro sochařství Marius Kotrba rozhodl až při svém pobytu v Holandsku. Viz Marcel Fišer – Ludvík Ševeček (pozn. 861), s. 6. Reprodukce obrazů a kreseb Maria Kotrby, viz Marcel Fišer – Ludvík Ševeček (pozn. 861), s. 6 – 17. – Petr Pivoda – Jiří Pometlo, *Marius Kotrba. Obrazy a sochy* (kat. výst.), Galerie Beseda v Ostravě 2009, nestr.

⁸⁶⁴ Členové vedení Akademie výtvarných umění dosud nevypsali nové výběrové řízení na pozici vedoucího sochařského ateliéru.

⁸⁶⁵ Marcel Fišer – Ludvík Ševeček (pozn. 861) s. 46. - Silvie Šeborová, Zemřel Marius Kotrba, *Artalk*, <http://www.artalk.cz/2011/05/20/zemrel-marius-kotrba/>, vyhledáno 2. 10. 2011.

⁸⁶⁶ Výstava se konala od 28. 5. – 30. 9. 2011.

⁸⁶⁷ Ludvík Ševeček, *IV. Nový zlínský salon 2005* (pozn. 860).

⁸⁶⁸ [...] „a to vyextrahování postavy, či postav do válcovitých tvarů a okruží, která symbolizují určitý vztah.“ Viz Petr Pivoda – Jiří Pometlo (pozn. 863).

⁸⁶⁹ *Sedící*, 2000, hořický pískovec, v. 190 cm, Praha-Trója. Viz Ibidem.

⁸⁷⁰ *Kroužkování*, 2002, v. 150 cm, Masarykova univerzita v Brně. Viz Ibidem.

⁸⁷¹ Pablo Picasso, *Stojící žena*, 1921, olej, plátno, 132 x 91 cm, Národní galerie v Praze. Viz Dana Mikulejská (ed.), *Picasso ve sbírkách Národní galerie v Praze* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2008, s. 113.

období, nebo stylem sochaře Henriho Moorea (1898 – 1986).⁸⁷² Oproti Henri Mooreovi Marius Kotrba své postavy často stylizuje spíše do geometrických těles upravených pro konkrétní fyziognomie zobrazovaného. Marius Kotrba se [...] „přibližuje k starověké sumerské a egyptské monumentalitě“ [...] ⁸⁷³, proto je možné také spatřovat určité podobnosti mezi *Hlavou*⁸⁷⁴ od Bohumila Kubišty (1884 - 1918) a podobou hlav tvarovaných Mariem Kotrbou.⁸⁷⁵

Pro realizaci svých soch Marius Kotrba volil nejčastěji klasický sochařský postup, kdy námět nejprve vymodeloval z hlíny a poté jej odlil do výsledného materiálu. V případě monumentálních realizací do bronzu, nebo betonu, u přípravných studií a skic do sádry.⁸⁷⁶ Nevyhýbal se ani opačnému technickému procesu odebírání hmoty, známé jsou jeho rezbářské práce nebo skulptury z kamene (např: *Propletenec*, 1999⁸⁷⁷).

Vyhlášení výtvarné soutěže (veřejné a současně pro vyzvané autory)⁸⁷⁸ na ztvárnění sochy *Spravedlnosti* s vodním prvkem fontány do prostoru před budovu Nejvyššího správního soudu na Moravském náměstí v Brně schválila

⁸⁷² Aleš Rezler také hledá prazákklad tvorby Maria Kotrby v jakési reflexi sochařských i malířských děl první poloviny 20. století. „*Míra objemové stylizace těla upomíná na formální změny v přístupu v pojetí figury v české malbě období 20. let 20. století – nejprve kubismu a především sociálního civilismu.*“ Viz Aleš Rezler, *Marius Kotrba, sochy, kresby* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2004, nestr. Marius Kotrba také osobně poznal Hanu Wichterlovou (1903 - 1990) a její sochařské dílo. „*Velmi důležitý pro mě byl od 4. ročníku (na AVU) kontakt s Hanou Wichterlovou. Potřebovala pomoc při realizaci svých soch a já jsem byl o to požádán. [...] Docházel jsem k ní několik let.*“ Viz Marcel Fišer – Ludvík Ševeček (pozn. 5), s. 13. „*Začal jsem pro ni pracovat v roce 1985, když jsem pro ni dělal Kaštan.*“ Viz Marcel Fišer, *Může to být i o té soše, Revolver Revue*, 2001, č. 46, s. 134.

⁸⁷³ Alena Malá (ed.), *Slovník Českých a slovenských umělců 1950 – 2001. IV. Kon – Ky*, Ostrava 2001, s. 115.

⁸⁷⁴ Bohumil Kubišta, *Hlava*, 1915, istrijský vápenec, v. 37 cm, Národní galerie v Praze. Viz Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993, s. 66.

⁸⁷⁵ Text o životě a díle Maria Kotrby jsem v menší úpravě publikovala: viz Sabina Soušková, *Marius Kotrba a jeho monumentální realizace sochy sv. Kryštofa* (2005) pro dálniční obchvat u Olomouce, *Střední Morava*, 2012, roč. 17, š. 33, s. 70 - 74.

⁸⁷⁶ Není známo, že by Marius Kotrba odléval své formy také do polyesteru. Tuto metodu odlehčeného plastu jako konečného materiálu pro prezentaci sochařských děl zpopularizoval v posledních letech sochař Michal Gabriel (1960), který působí jako vedoucí pedagog sochařského ateliéru na Fakultě výtvarného umění Vysokého učení technického v Brně.

⁸⁷⁷ *Propletenec*, 1999, hořický pískovec, v. 160 cm. Viz Marcel Fišer – Ludvík Ševeček (pozn. 861), obrazová příloha nestr.

⁸⁷⁸ Vyzvaní autoři: SPORADICAL, s.r.o., akad. sochař Jan Ambrůz, akad. sochař Stefan Milkov, akad. architekt Tomáš Kotas, MASCO, s.r.o., MgA. Svatopluk Sládeček, Akad. mal. Jaroslav Róna. Viz Jaroslav Hamža v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 15. 2. 2013.

dne 24. 1. 2008⁸⁷⁹ rada města Brna. Soutěžní podmínky poskytovaly autorům naprostou volnost výtvarného pojetí, volby techniky i materiálu.⁸⁸⁰ Ovšem s přihlédnutím ke společenské působnosti blízké budovy Nejvyššího správního soudu měli autoři, dle oficiálních stanov soutěže zohlednit abstraktní pojem spravedlnosti jako takové prostřednictvím obecně srozumitelné konveční vizuální charakteristiky: „*Podmínkou je uplatnění atributů souvisejících s regulativními idejemi pro uspořádání společnosti – např. kniha, zavázané oči, váhy jako symbol rovnosti, meč jako prostředek pro prosazení či vymáhání, koule, lev, měřidla, fasces, apod.*“⁸⁸¹ Organizátoři soutěže tak požadovali výstižnou a srozumitelnou formulaci spravedlnosti jako pozitivní společenské hodnoty. Zároveň měla vzniknout socha či objekt svébytné umělecké substance doplňující úsek prázdného prostranství před budovou soudu ozvláštňujícím pohledovým akcentem. Soutěž oficiálně začala 8. 2. 2008 a nejzazší možnost pro odevzdání návrhů končila 17. 4. 2008 v 15.00 hodin. Do uzávěrky soutěže se na Magistrátu města Brna nakonec shromáždilo 39 návrhů.⁸⁸² Z poměrně hojného počtu přihlášených prací komise⁸⁸³ ocenila trojici projektů: 1. cena Marius Kotrba, 2. cena: Petra

⁸⁷⁹ Schůze č. R5/051. Viz Neautorizováno, Socha Spravedlnosti, *Encyklopedie.brna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=894, vyhledáno 15. 2. 2013.

⁸⁸⁰ Doporučená výška objektu 4,5 – 5 m. Viz *Ibidem*.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² Libor Hurda, Pavel Moravec, Petra Jackmannová, akad. sochař Jaroslav Bocker, Pavel Cupák, MgA. Bohdan Jeřábek, Mgr. Jindřich Plotica, Mgr. Art. Helena Lukášová a Ing. Michal Palašák, akad. soch. Václav Fidrich a Ing. arch. Jaroslav Skalický a Mgr. Šárka Fidrichová, akad. soch. Vojtěch Malaník a doc. Miroslav Melena, Petr Navrátil a Ing. arch. Pavel Procházka, akad. soch. Jiří Plieštil, Dana Marková a Ing. arch. Jana Urbanová, Ivo Koníček, MgA. Miroslava Špačková, Vladimír Matoušek, Antonín Nový, MgA. Jiří Marek, MgA. Arnošt Kába, Markéta Pospíšilová a František Svoboda a Dan Zahradník, akad. soch. Kurt Gebauer a Ing. arch. Ladislav Vlachynský, Dana Orlická, akad. soch. Jiří Janda a Ing. arch. Radko Květ, akad. soch. Marius Kotrba, Štěpán Beránek, Ing. arch. Luka Křížek, akad. soch. Jiří Sobotka, Ing. arch. Daniel Krejbich, MgA. David Moješčík a BcA. Michal Šmeral a Ing. arch. Miroslava Tůmová a Jiří Gulbis, Martina Šedová a ateliér VIZAGE s.r.o., Jarmila Zemánková a ak.mal. Martin Zálešák a Ing. Josef Blašík, MgA. Patrik Vlček, akad. soch. Karel Kudla, Mgr. ak. soch. Marie Šeborová. Seznam účastníků soutěže poskytl Jaroslav Hamža. Viz *Ibidem*.

⁸⁸³ Komise k vyhodnocení návrhů zasedla dne 23. 4. 2008 v 9. 30 hodin, v Urban centru Brno.

Členové poroty (následující seznam, získaný z magistrátu města Brna nerozlišuje členy soutěžní komise na závislé a nezávislé. Původce této informace, Jaroslav Hamža ale autorce diplomové práce potvrdil, že soutěžní komise byla v souladu s ustanoveními Soutěžního řádu české komory architektů sestavena tak, aby nad představiteli samosprávy početně převažovali nezávislí odborníci.): RNDr. Barbora Javorová, Mgr. Jasná Flamiková, PhDr. Mgr. Martin Reissner, JUDr. Josef Baxa, doc. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D. (náhradník), Mgr. Marek Pokorný, Ing. arch. Petr Uhlíř (náhradník), Ing. arch. Josef Pleskot.

Jackmannová [80, 81, 82],⁸⁸⁴ 3. cena: David Moješčík, Michal Šmeral, Miroslava Tůmová, Jiří Gulbis [83, 84].⁸⁸⁵

Jaroslav Hamža zmínil, že se s vítězstvím Maria Kotrby v soutěži dlouhou dobu nehodlali smířit někteří autoři neoceněných návrhů, kteří proti realizaci Kotrbova návrhu přímo protestovali v některých médiích.⁸⁸⁶ Realizaci sochy Kotrbova projektu také zpožďovalo provádění stavebních prací v prostoru Moravského náměstí (oprava inženýrských sítí⁸⁸⁷ a kladení nového dláždění).⁸⁸⁸ Poté, co autor sochu *Spravedlnosti* dokončil,⁸⁸⁹ byla na Moravském náměstí slavnostně představena veřejnosti dne 9. 9. 2010⁸⁹⁰

Jiřina Belcredi nebyla přítomna. Viz Jaroslav Hamža v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 15. 2. 2013.

⁸⁸⁴Petra Jackmannová do soutěže předložila minimalistickou plastiku souměrného kompozičního rozvrhu odkazující k symbolice vah jako atributu spravedlnosti. Ze dvou vodorovných ramen, by v případě realizace prýšely dva vodní prameny směrem do dvojice mělkých kruhových nádrží, odkud by voda odtékala speciálními kanálky do potrubního systému. Rozvrhem geometrických vztahů by kašna reflektovala poměry fasádního členění budovy Nejvyššího správního soudu. Viz Petra Jackmannová, Instalace, Petra-jackmannova.euweb.cz, <http://www.petra-jackmannova.euweb.cz/instalace15.html>, vyhledáno 25. 2. 2013.

⁸⁸⁵Autorská čtveřice David Moješčík, Michal Šmeral, Miroslava Tůmová a Jiří Gulbis, představila sochu *Spravedlnosti* s vodním prvkem v podobě velké koule ztělesňující světskou moc, na jejímž vrcholu stojí dva lvi či lvíčata. Dominanci dvou lvícat v pojetí sochařů ironizuje jejich zmenšený rozměr v poměru k tělesu koule. Poukazem na nedospělost lvů chtěli autoři sdělit, že vymáhání spravedlnosti nelze obejít ani překročit, a právě proto je třeba na její nástroje pohlížet s rezervou a obezřetností. Viz David Moješčík, *Výtvarná soutěž na sochu Spravedlnosti před vchod do budovy Nejvyššího správního soudu na Moravském náměstí*, <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>, vyhledáno 25. 2. 2013.

⁸⁸⁶Jaroslav Hamža, *Tři nové sochy v Brně, Ateliér*, 2011, roč. 23, č. 8, s. 7.

Diskuze týkající se Maria Kotrby je možné nalézt na stránkách internetového portálu Archiweb. Jan Ambrůz zde popisuje své rozporuplné pocity z průběhu soutěže, jako hlavní oponenty rozhodnutí poroty jmenuje neúspěšného účastníka soutěže Jaroslava Rónu a sochaře Stefana Milkova: „*Hned na to anebo ještě dřív se však ozvali Róna s Milkovem, kterým se nepozdával vítěz nebo jeho návrh, protože podobně jako Kaplický, tak i Kotrba údajně nedodržel podmínky soutěže.*“ Viz Jan Ambrůz – Jan Kratochvíl, Podivná adorace sochaře Kotrby, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=1&action=show&id=5437>, vyhledáno 15. 2. 2013.

⁸⁸⁷Jaroslav Hamža ve svém článku uvádí, že se přívod vody pro kašnu musel „krkolomně“ vést až pod tramvajovou trať. Viz *Ibidem*.

⁸⁸⁸Moravské náměstí bylo po rekonstrukci slavnostně otevřeno 15. 10. 2009. Viz Neautorizováno, Kašna. Symbol umírněnosti, *Encyklopediebrna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=902, vyhledáno 19. 7. 2012.

⁸⁸⁹Odlití sochy *Spravedlnosti* do bronzu proběhlo v Tečovicích. Viz Jaroslav Hamža (pozn. 886).

Částka za realizaci díla bez DPH činí 3 400 780 Kč. Viz Neautorizováno, Veřejná zakázka 60039828. Realizace sochy *Spravedlnosti* s vodním prvkem pro Moravské náměstí v Brně, *Statnisprava.cz*, <http://vz.statnisprava.cz/mob.aspx?sid=0&pg=vz&ecvz=60039828>, vyhledáno 15. 1. 2013.

⁸⁹⁰Neautorizováno, Tváře spravedlnosti odhalí výstava v Urban centru i socha, *Brno.cz*, <http://www.brno.cz/brno-aktualne/co-se-deje-v-brne/tvare-spravedlnosti-odhali-vystava-v-urban-centru-i-soch-a/>, vyhledáno 27. 1. 2013.

Odhalením nové sochy tak radní symbolicky splnili jeden z předem avizovaných cílů v rámci dlouhodobého projektu Sochy pro Brno.⁸⁹¹

Socha *Spravedlnost*⁸⁹² [78, 79] stojí na nízkém soklu před hlavním průčelím budovy Nejvyššího správního soudu v Brně. Na rozlehlé ploše Moravského náměstí vytváří pohledový akcent libozvučného souzvuku s vnějšími materiálovými i prostorovými vztahy. Velikostní poměry objemů sochy přirozeně rozvádí hmotové rozvrstvení fasádního členění budovy Nejvyššího správního soudu mimo její vlastní tektoniku. I při pohledu z odstupů několika set metrů socha neztrácí bezprostřednost kontaktu se soudním objektem, které dociluje silovou harmonizací opticky výrazných tvarů. Stává se součástí pravidelné dlažební rastrové sítě, členící pěší zónu v okolí soudní budovy do čtvercových polí. Promyšlené a dobře zvolené načasování vstupu do zorného úhlu diváka právě přicházejícího na plochu náměstí podporuje celkový opticko-emotivní účinek sochy. Její fyzická blízkost kolemjdoucímu zlidštuje podmínky pěšího pohybu v okolí budovy soudu.

Socha⁸⁹³ na první pohled vykazuje charakteristické znaky Kotrbova rukopisu, autorova typická sumární stylizace zde jde až na dřevě možné anatomické zhuštění, ale zároveň maximální energetické koncentrovanosti. Robustní blokovitá figura v podřepu zvedá krychli, zpod níž vytryskává pramen vody, z opačného úhlu pohledu lze soudit, že gejzír vody nadnáší pomyslný „balvan“ krychle. Autor zároveň veškerý výraz sochy *Spravedlnosti* zhustil do momentu střetu sumárních blokovitých hmot s exaktní stavbou krychle. Přesto zápas robustní figury s mohutným tělesem probíhá poklidně, plynule, jakousi imanentní gradací. Propojení válce (figura) a krychle (břemeno spravedlnosti) zde vytváří vzájemně prospěšnou symbiózu „oblé hranatosti“ či „hrnaté oblosti.“ Téma figury zvedající

⁸⁹¹ Projekt sochy pro Brno viz pozn. 342.

⁸⁹² Figurativní plastika, bronz, v. 320 cm, sign: na levé noze sochy: „M Kotrba,“ Moravské náměstí, před budovou Nejvyššího správního soudu České republiky, Brno.

⁸⁹³ Reprodukce sádrového modelu spravedlnosti v poměru 1 :1 k budoucí plastice (socha *Spravedlnost* (model), 2009, sádra, 260 x 320 cm). Viz Petr Pivoda – Jiří Pometlo (pozn. 874), nestr.

břemeno bylo poměrně častým námětem Kotrbových plastik a soch, autor tuto problematiku opakovaně řešil například v plastice sv. *Kryštof*.⁸⁹⁴

Plastika Maria Kotrby citlivým způsobem uvažuje o tíze úlohy spravedlnosti ve svobodné společnosti. Marius Kotrba v jednom rozhovoru prohlásil, že se svými sochami snaží vyjádřit to, co je obecně lidské.⁸⁹⁵ Vzdání holdu spravedlnosti tak Kotrbova plastika provádí výtvarně výrazovou ale zároveň vizuálně nevtíravou přítomností. Snahou o antropocentričnost ukazuje, že „výkon spravedlnosti“ musí vždy odpovídat lidským měřítkům, nikoli ideologiím, fanatismu či vnějším autoritám.

Instalací sochy *Spravedlnosti*⁸⁹⁶ do brněnského veřejného prostoru městští představitelé postupovali podle předem připraveného scénáře. Novodobá ideová koncepce Moravského náměstí spočívající ve zpřítomnění obecně platných hodnotových měřítek, směrodatných již pro obyvatele antických polis. Autor urbanistické a ideové koncepce náměstí, Petr Hruša⁸⁹⁷ se nechal inspirovat souborem ctností a neřestí v *Kuksu*⁸⁹⁸ a literární látkou Platonova spisu *Ústava*⁸⁹⁹ Odtud pochází také tematický leitmotiv celého náměstí, čtyři kardinální ctnosti (spravedlnost - iustitia, odvaha či statečnost - fortitudo, mírnost - temperantia, prozíravost či moudrost - prudentia), jež navazují další specifické významové souvislosti s okolním geniem loci. Stávající *socha Spravedlnosti* doplnila (již v roce 2007 na Moravském náměstí instalovanou) fontánu zosobňující mírnost,⁹⁰⁰ a poněkud konveční *model města*,⁹⁰¹ který

⁸⁹⁴ Sv. *Kryštof*, 2005, bronz, 390 x 190 cm, umístěno v exteriéru nad dálničním obchvatem u Olomouce. Viz Sabina Soušková, Marius Kotrba a jeho monumentální realizace sochy sv. Kryštofa (2005) pro dálniční obchvat u Olomouce (pozn. 875), s. 70 - 74.

⁸⁹⁵ Petr Pivoda – Jiří Pometlo (pozn. 863).

⁸⁹⁶ O umístění sochy *Spravedlnosti* do brněnského veřejného prostoru informoval i server *Velkaepocha.sk*. Viz Hana Kotulánová, Před nejvyšším soudem v Brně se objevila nová socha Spravedlnosti, *Velkaepocha.sk*, <http://www.velkaepocha.sk/2010091114500/Pred-nejvyssim-soude-m-v-Brne-se-objevila-nova-socha-Spravedlnosti.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.

⁸⁹⁷ Ing. arch. Petr Hruša nereagoval na žádnou z mých otázek týkající se ideové koncepce Moravského náměstí v Brně.

⁸⁹⁸ Jan Ambrůz. Podivná adorace sochaře Kotrby, *Archiweb.cz*, http://www.archiweb.cz/new_s.php?type=1&action=show&id=5437, vyhledáno 5. 3. 2013.

⁸⁹⁹ Viz Neautorizováno (pozn. 890).

⁹⁰⁰ Kašna byla vytvořena v roce 2008. Viz *Ibidem*.

⁹⁰¹ Jako předloha pro trojrozměrný model sloužila veduta z roku 1645 od Hieronyma Benno Bayera a Hanse Jörga Zeissera. Viz Neautorizováno, Model města z roku 1645, *Encyklopediebrna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=901, vyhledáno 19. 7. 2012.

reprodukuje urbanistickou situaci Brna z roku 1645 jako alegorii prozíravosti, kdy vznikající moravská metropole nepodlehla švédskému obléhání. Z již dvojnásobně uskutečněné soutěže na *jezdeckou sochu Jošta*⁹⁰² by měla dle návrhu Jaroslava Róny⁹⁰³ vzejít poslední ze jmenovaných ctností – odvaha.

Pozitivní snaze brněnské radnice vyvíjet podporu a poskytovat možnosti pro uplatnění umění ve veřejném prostoru, lze v případě Moravského náměstí organizátorům projektu vytknout přílišnou horlivost až jakousi živelnou snahu o koncentraci velkého množství soch a objektů od různých autorů do jednoho prostoru. Vtělení obecných morálních ideálů nebo lidských

⁹⁰² Soutěž na jezdeckou sochu Jošta vyhrál v červnu roku 2009 Marius Kotrba, proti realizaci díla se záhy zvedla vlna odporu ze stran veřejnosti i některých radních. Viz Neautorizováno, Autorem sochy markraběte Jošta bude zřejmě Kotrba, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=1&action=show&id=7164>, vyhledáno 25. 2. 2013. *Socha Jošta* měla být původně odhalena 1. 10., v den 600. výročí zvolení Jošta římským králem. Viz Jaroslav Hamža, *Jezdecká socha Jošta Lucemburského*, *Ateliér*, 2009, roč. 21, č. 21, s. 1. *Socha Jošta* měla být původně odhalena 1. 10., v den 600. výročí zvolení Jošta římským králem. Podle většinového názoru lidí, kteří hlasovali v anketě, by se socha Jošta měla podobat Myslbekově jezdecké soše sv. Václava na Václavském náměstí v Praze. Například diskuzní příspěvek uživatele, který se podepsal jako „Pomníková tvorba,“ zavání poněkud úzkoprsou demagogií: „*Prezentovaný jezdecký návrh „Jošt – dement“, vybraný „odbornou“ komisí, postrádá jakoukoli důstojnost i reprezentativnost. Navíc není zajímavý ani po stránce dobrého řemesla a invence. Nemyslím si, že tyto kategorie zemřely s 19. stoletím a nástupem moderny, stejně jako nechápu, proč je dnes touha po „krásném,“ respektive klasickém díle, pranýřovaná jako cesta ke kýči... To je přeci naprosto scestné a nekulturní hledisko...*“ Viz Lucie Kučerová, Brňané chtějí, aby socha Jošta byla klasická, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=&action=show&id=7586>, vyhledáno 3. 2. 2013. Další názory čtenářů označujících Kotrbův návrh na sochu Jošta za „igračka na koni“, a mnohé další až dětsky naivní výroky typu: „*otřesné, to je hrůza, jedná se o ztvárnění reálné osobnosti, vyhledejme referendum, ať taková socha neprojde,*“ nebo naopak tvrzení podporující realizaci Kotrbova návrhu: „*radní jsou ňoumové,*“ dokládají, že socha vzbudila velký ohlas u veřejnosti. Pročítání internetové debaty je sice velmi zábavné, ale bohužel zároveň ukazuje nekompromisní až militantní smýšlení mnoha lidí, kteří si s minimem znalostí a informací o dané věci dovolují vyslovovat kategorické soudy. Sochařství Maria Kotrby pochopitelně nachází i četné odpůrce na poli odborné veřejnosti, odkud, ale na rozdíl od internetové „žumpy“ mnohých laických přispěvatelů, padají většinou konstruktivní připomínky a kritika.

⁹⁰³ Obnovenou soutěž na sochu markraběte Jošta vyhrál akad. sochař Jaroslav Róna. Na postmodernisticky hravou sochu se ihned po vyhlášení výsledků soutěže snesla opětovná vlna kritiky. Předseda sdružení občanského sdružení Moravskoslezská akademie pro vzdělání vědu a umění (<http://www.moravskoslezskaakademie.cz/>), vlastní profesí matematik, fyzik a inženýr v Ústavu automatizace a informatiky VUT v Brně, doc. RNDr. Jindřich Klapka, CSc. zaslal svým jménem na brněnský magistrát otevřený dopis: „*Protestujeme proti tomu, aby zde byla umístěna poslední vybraná socha, která vůbec nebere v úvahu skutečný vzhled markraběte Jošta, který lze vcelku přesně rekonstruovat, stejně jako nebere v potaz vzhled reálného koně.*“ Viz Neautorizováno, Akademici kritizují sochu Jošta, která má vyrůst v Brně. *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=&action=show&id=12955>, vyhledáno 11. 1. 2013. Na první pohled recesistický příspěvek je ale míněn zcela vážně a překvapivě dokládá, že i ve 21. století se mnozí lidé domnívají, že pravé umění či sochařství spočívá v exaktním záznamu skutečnosti viděné člověkem.

svobod⁹⁰⁴ do vizuality jednoho náměstí vyžaduje velkou opatrnost. Síla čtveřice hodnot formulovaných Platonem jistě spočívá především v jejich neustálém hledání, vyvažování a citlivém uplatňování. Nejinak konstituce *genia loci* konkrétního města probíhá v čase a jeho podoba nikdy není zcela hotová. Proto i přítomnost solitérních děl v exteriérech měst se jeví jako nutná právě ve vztahu k „něčemu dalšímu“ ale nikoli pro sebe samu. Dialog umění ve veřejném prostoru „nefunguje“ bez vzájemnosti poměrování, kdy vynikají právě ta díla podmaňující si ostatní smysluplnou environmentální konverzací, byť i v zásadě rozpornou s očekávaným vizuálním směřováním daného prostředí. Nejde ani tak o „povrchní“ vzhled ale naopak o vytváření hlubších souvztažností, kterých není možné docílit bez většího nasazení. Koncentrace několika kvalitních soch (*Spravedlnost, Jošt*) a konvenčnějších objektů (*model města, fontána*) do jednoho, pro tento účel nepřiliš velkého prostoru a ještě od různých autorů vyžaduje jasný záměr výtvarného řešení a starostlivou péči o okolní urbanismus; tvrzení, že jde o vyjádření vznešených ideálů člověka, zřejmě nepostačí. Otázkou zůstává, zda by lepší výsledek přineslo vypsání souhrnné zakázky na celkové sochařské zpracování prostoru Moravského náměstí. Způsob jednotné koncepce zvolili v Plzni, kdy vítěz veřejné soutěže na vytvoření trojice kašen pro Plzeň, Ondřej Císler přímo „vyšperkoval“ rozlehlou plochu náměstí Republiky minimalistickými, geometricky stylizovanými bronzovými fontánami se zlatou, lesknoucí se patinou, v jejichž podobě se volně uplatňují osamostatněné detaily ze znaku města [85].⁹⁰⁵

⁹⁰⁴ Také jako Socha svobody. *Socha Svobody*: viz Edward Berenson, *The Statue of Liberty. A transatlantic story*, New Haven 2012.

⁹⁰⁵ Inspirace pochází z heraldických figur plzeňského znaku – chrtice ve skoku, velbloud, anděl. V minulosti se na plzeňském náměstí Republiky skutečně nacházela trojice kašen. Viz Marcel Fišer, *Tři kašny pro Plzeň. Tři sochařsky pojaté kašny pro náměstí Republiky v Plzni*, *Socharstvi.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/tri-kasny-pro-plzen/>, vyhledáno 20. 1. 2013.

2. 17. Tomáš Medek, POCTA EDISONOVI v Brně, 2010

Figurativní objekt, nerezová ocel, 330 x 230 x 330 cm, nesignováno, na soklu nápisová tabulka: „AUTOR TOMÁŠ MEDEK / VYTVOŘENO V ROCE: 2008 / K PŘIPOMENUTÍ T. A. EDISONA, / JENŽ V ROCE 1882 VYTVOŘIL / ELEKTRICKÉ OSVĚTLENÍ MAHENOVA DIVADLA,⁹⁰⁶ situováno na vyústění ulic Koblížná a Jánská, Brno

Tomáš Medek se narodil 1. 3. 1969 v Brně. Mezi lety 1983 – 1987 se vyučil jako kovomodelář, poté vystudoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Brně (1987 – 1990) a Fakultu výtvarných umění VUT (dále FA VUT) v Brně (1992 – 1998), ateliér sochařství Vladimíra Preclíka. V roce 1997 absolvoval stáž na Nova Scotia College of Art and Design v kanadském Halifaxu.⁹⁰⁷ V současnosti vyučuje na FA VUT Brno na pozici odborného asistenta v ateliéru sochařství I. Michala Gabriela.⁹⁰⁸ Skupinově vystavuje od roku 1992, samostatně od roku 1993.⁹⁰⁹

Tomáš Medek ve svém sochařském díle zohledňuje uplatňování většiny v současnosti obvyklých sochařských materiálů například dřevo, kov, ale i plast. Jeho tvůrčí pozornost přitahuje objektová tvorba, zabývá se zkoumáním stavebnosti materiálu jako stavební struktury nejčastěji stejnorodých prvků, pomocí nichž definuje vnitřní prostor objektu (např: *Krychle*, 1995,⁹¹⁰ *Krychle*, 1997,⁹¹¹ *Diagonály*, 1998⁹¹²). Tyto systematicky komponované sítě zároveň ohraničují vnější vymezení objektu vůči reálnému

⁹⁰⁶ Text uveden i v anglickém překladu: „THIS SCULPTURE BY TOMÁŠ MEDEK / WAS CREATED IN 2008 / IN MEMORY OF T. A. EDISON, / WHO INSTALLED ELECTRIC LIGHTING / IN THE MAHEN THEATER IN 1882.“

⁹⁰⁷ Tomáš Medek, Životopis, *Medek.cz*, http://www.medek.cz/tomas/bio_frame.html, vyhledáno 29. 12. 2012.

⁹⁰⁸ Kaliopi Chalmonikola – Jiří Sobotka, *Tomáš Medek. Prostorové struktury* (kat. výst.), Galerie Ars v Brně 2011, nestr.

⁹⁰⁹ Ibidem.

⁹¹⁰ *Krychle*, 1995, dřevo, 160 x 160 x 160 cm, Orlík nad Vltavou. Viz David Medek – Jiří Valoch, *David Medek. Tomáš Medek* (kat. výst), Východočeská galerie v Pardubicích 1999, nestr.

⁹¹¹ *Krychle*, 1997, železo, 20 x 20 x 20 cm. Viz Ibidem.

⁹¹² *Diagonály*, 1998, dřevo, 200 x 200 x 200 cm, dřevo, Nové Zámky. Viz Ibidem.

prostoru.⁹¹³ Vznikají tak jakési stavební konstrukce blízké svým principem například skladebnosti uhlíkové struktury. Kombinací předem zvolených základních jednotek autor postupně buduje jakousi geometrickou síť, jejímž ovládnutím dospívá k výslednému dílu (např: pospojované dřevěné klíny: *Věž*, 2009⁹¹⁴, ale často volí i opačný postup odebrání hmoty, řezání motorovou pilou, nebo tesání do kamene: *Pylové zrnko*, 2007⁹¹⁵). Téměř vždy akcentuje rozměr dynamismu pojící vnější kostru díla s jejím vnitřním plánem, objekt tak nikdy nepůsobí stroze jako vykalkulovaně chladné racionální schéma. Pomocí síťové osnovy tak produkuje osobitá prostorová vyjádření inspirovaná či přímo odkazující k morfologii předmětů z našeho reálného života. Souběžně zkoumá soudržnost prostorových rovin hmoty v dimenzích transformace jejich reálných kódu do výtvarně předmětné vizuality (např: *Kapsule*, 2010.⁹¹⁶ *Paprika*, 2010⁹¹⁷). Struktury často rozfázovává do stádia evokující hybnost či sebezavijení (např: *Tangle/Untangle*, 2005⁹¹⁸). Do exteriéru francouzského města Remeš instaloval v roce 2008 prostorový objekt kruhové obruče (*Uroboros*, 2008⁹¹⁹). Pro nalezení hmotné podoby svých děl využívá i grafické modelace v počítačovém programu, kde si zákonitosti kompozičních pravidel vyzkouší nanečisto, případně může aktuální návrh pomocí tzv. 3D tiskárny, (přístroj vytvářející prostorový tisk z plastového polotovaru) vytisknout.

Výtvarnou soutěž na realizaci sochařského díla věnovaného připomínce amerického vynálezce Thomase Alvy Edisona vyhlásilo město Brno jako v pořadí druhou veřejnou soutěž v rámci projektu Sochy pro Brno. Organizátoři soutěže chtěli prostřednictvím výtvarného díla „zpřítomnit“ osobní návštěvu amerického vynálezce Thomase Alvy Edisona v Brně roku

⁹¹³ „Podkapitolou Tomášovi práce z posledních let pak tvoří hranoly, jakoby vzniklé protažením krychle, kde tematizuje vztahy mezi oběma limitujícími rovinami a vnitřním strukturováním hmoty, kterou vymezují.“ Viz Ibidem.

⁹¹⁴ *Věž*, 2009, dřevo, modřín, 410 x 110 x 110 cm, Mezinárodní sochařské sympozium Hany Wichterlové. Viz Kaliopi Chalmonikola – Jiří Sobotka (pozn. 908).

⁹¹⁵ *Pylové zrnko*, 2007, pískovec, 40 x 50 x 40 cm. Viz Ibidem.

⁹¹⁶ *Kapsule*, 2010, bronz, 24 x 32 x 274 cm. Viz Ibidem.

⁹¹⁷ *Paprika*, 2010, bronz, 27 x 27 x 35 cm. Viz Ibidem.

⁹¹⁸ *Tangle/Untangle*, 2005, překližka, svěrky, 250 x 420 x 450 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně. Viz Kaliopi Chalmonikola – Jiří Sobotka (pozn. 908).

⁹¹⁹ *Uroboros*, 2008, nerezová ocel, 700 x 700 x 280 cm, Remeš, Francie. Viz Ibidem.

1920.⁹²⁰ Aktem pomníkové připomínky se v tomto ohledu stal i významný počín z roku 1882, kdy bylo Mahenovo divadlo dle Edisonova projektu kompletně vybaveno žárovkovým⁹²¹ osvětlením. Pro umístění budoucího díla proto radní vyčlenili prostor před obchodním domem Centrum směrem na Malinovského náměstí, v blízkém sousedství budovy Mahenova divadla.⁹²²

Výzvu k účasti v soutěži obdrželo 7⁹²³ autorů, dalších 25 uchazečů se do soutěže přihlásilo na základě zveřejněné inzerce. Do 27. 9. 2007 bylo do soutěže doručeno 32 návrhů.⁹²⁴ Porota⁹²⁵ 10. 10. 2007 o konečném pořadí⁹²⁶ soutěžících rozhodla takto: 1. cena Tomáš Medek, 2. cena Marius Kotrba, 3. cena Michal Gabriel.⁹²⁷ Plastika vytvořená dle návrhu Tomáše Medka byla

⁹²⁰ Neautorizováno, Odhalení sochařského díla Pocta Edisonovi, *Encyklopediebrna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=3025, vyhledáno 23. 2. 2013.

⁹²¹ K elektrifikaci Mahenova divadla bylo přistoupeno zejména z důvodů zvýšení bezpečnosti a komfortu budovy. Zkušenosti z jiných evropských divadel ukázaly, že nejčastější hrozbou tehdy nejrozšířenějšího plynového osvětlení bylo riziko vzniku požáru. Další nepříjemnosti způsobovalo vdechování plynových zplodin vznikajících při svícení. Při zvýšené koncentraci se jimi návštěvníci v hledištích divadel cítili být omámeni, hercům na jevištích se v důsledku vysychání sliznice v dutině ústní špatně zpívalo a mluvilo. Viz Jiří Ort, *Budíž světlo žárové. 125 let elektrického divadelního osvětlení v Brně*, Brno 2007, s. 55.

⁹²² Viz Jaroslav Hamža v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 19. 2. 2013.

⁹²³ Vyzvaným autrům přiznané skicovné ve výši 30 000 Kč: akad. sochař Nikos Armutidis, doc. akad. sochař Michal Gabriel, akad. sochař Jiří Sobotka, akad. soch. Marius Kotrba, akad. sochař Jan Ambrůz, MgA. Tomáš Medek, MgA. Pavel Korbička. Viz *Ibidem*.

⁹²⁴ Autoři soutěžních návrhů: 1. doc. akad. sochař Jan Ambrůz, 2. akad. sochař Nikos Armutidis, Ing. arch. Jaroslav Klenovský, 3. Ing. Zdenka Nová, Antonín Nový, 4. Antonín Nový, 5. MgA. Martin Ščepka, 6. Ing. Jaromír Gargulák, 7. MgA. Jiří Marek, 8. MgA. Pavel Korbička, 9. akad. sochař Jiří Sobotka, 10. akad. sochař Stefan Milkov, Jiří Trojan, 11. Vladimír Matoušek, Ing. arch. Radim Horák, Aleš Mádl, 12. doc. akad. sochař Michal Gabriel, architektonická spolupráce ing. arch. Oleg Haman, 13. Radomír Šutera, 14. prof. akad. sochař Kurt Gebauer, 15. akad. sochař Aleš Hnízdil, architektonická spolupráce ing. arch. Helena Hnízdilová, 16. Akad. sochař Ladislav Sorokáč, akad. arch. Jan Studený, 17. Šárka Radová, 18. Ivo Koníček, 19. Dana Marková, ing. arch. Jana Urbanová, 20. Barbora Kališová, 21. Akad. sochař Václav Fidrich, Mgr. Šárka Bínová Fidrichová, Ing. arch. Jaroslav Skalický, 22. Martina Šedová, 23. MgA. Tomáš Medek, 24. MgA. David Moješčík, BcA. Michal Šmeral, Ing. arch. Jan Dluhoš, 25. prof. akad. sochař Tomáš Ruller, Ing. arch. Vladimír Páček, Ing. arch. Josef Dudáček, 26. doc. akad. soch. Marius Kotrba, architektonická spolupráce MgA. Svatopluk Sládeček, 27. Vít Horák, 28. Radek Nivnický, Martin Skalický, 29. MgA. Arnošt Kába, 30. MgA. Miroslava Špačková, 31. MgA. Patrik Vlček, 32. Jiří Dvořák. Viz Jaroslav Hamža v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 19. 2. 2013.

⁹²⁵ Porota: Mgr. Marek Pokorný, RNDr. Barbora Javorová, PhDr. Jiřina Belcredi, PhDr. Martin Reissner, Mgr. Rostislav Koryčánek, doc. Ing. arch. Petr Hruša, doc. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D. Viz *Ibidem*.

⁹²⁶ Na oceněné čekala poměrně bohatá odměna: 1. cena: 120 000 Kč, 2. cena: 90 000 Kč, 3. cena: 70 000 Kč. Viz *Ibidem*.

⁹²⁷ Vizualizace soutěžních návrhů se nepodařilo získat.

odhalena 11. 9. 2010,⁹²⁸ její slavnostní představení veřejnosti tak proběhlo dva dny před devadesátým výročím návštěvy T. A. Edisona v Brně.⁹²⁹

Plastika *Pocta Edisonovi*⁹³⁰ [86] stojí na volném prostranství na rozhraní brněnských ulic Kobližná a Jánská na dohled od Malinovského náměstí a přilehlé budovy Mahenova divadla. Socha je ukotvena do nízkého betonového soklu vysokého pouze několik centimetrů nad úroveň chodníku. Kompozice tvarově kompaktního ocelového objektu reflektuje ve svých hmotách podobu skutečné dvouvláknové žárovky Thomase Alvy Edisona. Základní skladebnou strukturu tvaru plastiky Tomáš Medek pojal jako prostorovou síť čtyř, směrem do výšky přes sebe kladených žárovek, které se nazvávají zaklesávají a opticky dynamizují výraz celé kompoziční stavby, v níž lze identifikovat šroubovitý pohyb.

Výslednou podobu kompozice *Pocty Edisonovi* si Tomáš Medek předem připravil v podobě trojrozměrného modelu vytvořeného prostřednictvím počítačové grafiky.⁹³¹ Ve speciálním počítačovém programu autor „ručně“ navrhl síťovou strukturu [87]; nenechal ji vygenerovat automaticky (tak, jak to program umožňuje, pokud dopředu známe výsledný tvar, zde například podobu žárovky z roku 1879), protože mu záleželo na tom, aby mohl ovládat velikost i hustotu jednotlivých spojitých polí [88].⁹³² Strukturu i celkový tvar *Pocty Edisonovi* demonstrovány na zmenšeném modelu vytištěném na 3D tiskárně [89, 90, 91] potom Tomáš Medek (za pomoci svého bratra dvojčete Davida Medka) sestavoval z nerezových kulatin v kovářské dílně v Hajanech u Brna [92, 93, 94, 95, 96].⁹³³

Téma prostorového obrysu žárovky pro autora představuje základní stavební jednotku, jejímž zkvantifikováním (4 kusy) docíluje umocněného

⁹²⁸ Neautorizováno, Slavnostní odhalení sochy *Pocta Edisonovi*, *Nd.brno.cz*, <http://www.ndbrno.cz/press/slavnostni-odhaleni-sochy-podsta-edisonovi>, vyhledáno 26. 2. 2013.

⁹²⁹ Ibidem.

⁹³⁰ *Pocta Edisonovi*, 2010, Nerezová ocel, 330 x 230 x 330 cm, „AUTOR TOMÁŠ MEDEK / VYTVOŘENO V ROCE: 2008 / K PŘÍPOMENUTÍ T. A. EDISONA, / JENŽ V ROCE 1882 VYTVOŘIL / ELEKTRICKÉ OSVĚTLENÍ MAHENOVA DIVADLA.“

⁹³¹ Program Rapid prototyping. Viz David Medek, 3D technologie jako prostředek nebo cíl uměleckého díla, in: Veronika Jurečková Mališová – Hana Myslivečková (eds.), *Výtvarná výchova ve světě současného umění a technologií I*, Olomouc 2012, s. 131.

⁹³² Ibidem.

⁹³³ Realizace trvala zhruba rok. Viz Tomáš Medek v e-mailové korespondenci s autorkou diplomové práce ze dne 14. 2. 2013.

působení celého díla. Trojrozměrnou předmětnost plastiky utváří složitá geometrizovaná síť, která při souvislém prohlížení umožňuje identifikaci objektu právě s motivem žárovky. Tento výplet tvoří vždy několikacentimetrové rovné úsečky kovu, které se setkávají v kruhovém místě, připomínající uzel, kde byl proveden tepelný svar (do jednoho bodu obvykle míří 6 nebo 7 takovýchto drobných válců). Oblast kompozice tak tvoří až druhotný moment napojování válcových pásků železa. Tomáš Medek uvedl, že záměrně použil tento princip polygonální sítě, aby zdůraznil průhlednost žárovek.⁹³⁴ Právě skrze tuto exaktní, ale zároveň vizuálně nehmotnou síť, lze „skrz naskrz“ prohlédnout, plastika tak neporušuje již hotovou urbanistickou logiku místa. Objekt však tyto pohledy filtruje a sám sebou modeluje charakter okolního prostředí.

Myšlenka světla či žárovky, jejíž pojem je signifikantně spojován s osobou Thomase Alvy Edisona asi nejvíce ovlivnila výtvarné hledání autora při úvahách nad budoucí podobou díla. Žárovka⁹³⁵ jako typicky užitkový, leč designově vytříbený produkt, zároveň konvenovala s charakteristickým sochařským rukopisem autora, který s nadsázkou řečeno zkoumá „míru nehmotnosti hmoty.“ Předmětnost skutečné žárovky není v našem životě sice nijak výrazná, zato její dosah ohromný, proto i objekt *Pocty Edisonovi* svým způsobem místo svého osazení „nekomentuje,“ pouze ho obohacuje o vlastní logiku. Při slavnostním odhalení *Pocty Edisonovi* primátor města Brna Roman Onderka akci vtipně komentoval, když prohlásil, že sochu tvoří 4 propletené žárovky, které postrádalo edisonovské osvětlení divadla (se svými 1996 žárovkami) do kulatého počtu dvou tisíc kusů.⁹³⁶

⁹³⁴ Ibidem.

⁹³⁵ Objekt *Pocta Edisonovi* se večer skutečně rozsvěcuje dodovými světly zabudovanými přímo v podstavci sochy.

⁹³⁶ Lubomír Stehlík, Malinovské náměstí rozzářily Edisonovy žárovky, *Brněnský deník.cz*, http://brnensky.denik.cz/zpravy_region/malinovskeho-namesti-rozzarily-edisonovy-zarovky.html, vyhledáno 5. 3. 2013.

IV. ZÁVĚR

Problematika pomníkové tvorby v České republice z let 1989 - 2012 se v průběhu zkoumání daného tématu ukázala po formální i ideové stránce jako velmi heterogenní látka. Fyzická podoba pomníku realizovaná v určitém společenském kontextu zákonitě odráží jeho mentální charisma (viz pokus o vysvětlení funkce pomníkové tvorby ve II. oddíle diplomové práce), ale zároveň ji ovlivňuje přirozené naplňování aktuálních výtvarných představ. Významová realita, stojící mimo hmotnou podstatu pomníkové realizace vybízí k otázkám, nakolik jsou převážně symbolické odkazy k dané společenské skutečnosti ještě záležitostí umění jako takového či do jaké míry je potřeba hledat terminologická východiska pro jejich objasnění i v jiných vědních oborech než jsou dějiny umění. Je pomníková tvorba předmětem historické interpretace minulosti? Mementem do budoucnosti? Filozofické reflexe o smyslu bytí člověka? Sociologické konstrukce člověka ve společenském prostoru, jeho kolektivní paměti? Záležitostí psychologické „mnemotechne“ (navozující kontext pro vzpomínání, vzpomnutí)? Nebo pouze zasahuje do urbanismu, utváření genia loci či kódu vizuální estetiky daných míst? Je těžké určit přesný poměr důležitosti těchto společenských jevů pro konkrétní pomníkovou realizaci, a vůbec to, nakolik jsou tato společenská vědomí konstituována až v myslích příjemců, kteří jsou schopni jim rozumět (nebo nerozumět) na základě určitých společných východisek kulturní „základny.“ Především, širokospektrální zázemí pomníkové tvorby nelze omezit pouze na ideové téma, ale je záležitostí celé totality pomníkového jevu. Skutečně „dešifrovat“ pomníkovou tvorbu a jejího rozpor mezi obecným (např. tématem, syžetem) a konkrétním (např. fyzická stránka díla), lze překlenout specializací na příslušný výtvarný, společenský, politický a jiný problém ve vztahu k danému pomníku či úzkým zaměřením se na konkrétní pomníkovou realizaci, při současném hledání jejího postavení v rámci těchto kategorií.

Téma jako základní předpoklad pro vznik pomníkové realizace se ovšem vždy s ohledem na aktuální „poptávku,“ mentálně profiluje v souladu

s otevřeností či uzavřeností dané společnosti, tedy zdánlivě „bez zásad“ nebo normově svázané, s tím, co se ještě smí a co už ne. „Ono“ téma není vždy „vše určující,“ jak by se mohlo u pomníkové tvorby pro její společenskou odpovědnost prvoplánově zdát; ale mnohdy spíše latentní a náhodné okolnosti přispívají k inovativním řešením na poli ideovém i formálním (např. Lukáš Rittstein, *Nepolapitelná*, kapitola 2. 3. ve třetím oddíle). Autoři také již „nejsou tolik vláčeni“ pouze oficiálním tematickým zadáním, ale stále častěji usilují o původní vyjádření k aktuálním společenským otázkám, nikoli jen v rámci plnění oficiální zakázky (např. Krištof Kintera, *Memento mori*, kapitola 2. 13. ve třetím oddíle nebo Jaromír Brabenec, *Poceta nejmenovaným*, kapitola 2. 1. ve třetím oddíle). Ideový prostor i prostředky k vyjádření těchto nápadů otevírá tzv. umění ve veřejném prostoru – art in public place či public art (viz kapitola 1 ve třetím oddíle). Pomníkovou tvorbu tedy nelze nazírat pouze jako produkt společenské potřeby, která si prostřednictvím pomníkových realizací udržuje povědomí o vlastní minulosti nebo o aktuálních společensko-politických hodnotách.

Procesy pomníkového stavění si po celou dobu své společenské akcentace, přibližně od 2. poloviny 19. století až prakticky dodnes, udržují od náhodného diváka racionálně chladný odstup. Ať už tuto odosobněnost způsobuje nízká úroveň umělecké stránky, přehnaný apel na didaktickou výpravnost či naopak přílišná intelektuální komplikovanost nesrozumitelná pro běžného „kolemdoucího,“ pomník (dnes i v minulosti) jako umělecké téma i jako finální vizuální produkt patří mezi autonomní umělecké projevy. Interpretační omezenost a opatrné ohlížení se pouze na výsledky společenského dialogu, zde potlačuje skutečný komunikační potenciál pomníku ve ztahu k místu i příjemcům – například obyvatelům dané lokality. Jakási konveční společenská potřeba neboli splnění veřejného závazku je sice pro většinu pomníkových konceptů výchozím motivem, ale jak je zřejmé u těch vizuálně zdařilejších, nikoli jediným cílem.

Při psaní této práce se ukázala jako zásadní potřeba důkladného seznámení se nejenom s vybraným pomníkovým objektem, ale zejména s dosavadní tvorbou autora a pokud možno i s jeho výtvarně-vizuálním myšlením. K hlubšímu vhledu do problematiky pomníku tak není možné

dospět, na straně jedné bez znalosti kulturně-společensko-politického pozadí realizace, na straně druhé k pochopení zvoleného způsobu vizuálního řešení nejvíce přispívá poznání způsobu autorovy dosavadní práce. Přizpůsobení formy zobrazovanému tématu je mnohem méně podstatné (pro autora), než bývá obvykle u prací pomníkového typu uváděno (viz 17 podkapitol druhé kapitoly třetího oddílu).

Přesto, že v myslích většiny lidí existuje obecně formulované povědomí o tom, co je to pomník či jak má vypadat,⁹³⁷ ve své podstatě je tento problém velmi nepřesně definovatelný. Nehledě k tomu, že stanovení takovéto definice není v ohledu k pomníkové tvorbě asi potřeba. Nezbyvá tak nic, než pomyslně apelovat na velkorysost zadavatelů veřejných zakázek a doufat v jejich citlivé, ale nikoli banálně obdivné pochopení pro autorskou intenci; tedy ochotu připustit si určitou přirozenou nepředvídatelnost provázející uměleckou tvorbu jako takovou a dát ji tak průchod i v pomníkových zakázkách. Zdali je současná pomníková tvorba doposud ovlivněna mentálním diskurzem 19. a počátku 20. století a konvenčním postavením pomníkové tvorby ve společnosti, pravděpodobně nalezne podrobnější zhodnocení až s větším časovým odstupem. Předpokládaný cíl - podat rozšiřující zamyšlení a přinést nové skutečnosti u vybraných pomníkových děl, tak byl výkladově reflexivní metodou v předkládané diplomové práci: *Pomníková tvorba v České republice 1989 - 2012 v kontextu současné sochařské produkce*, naplněn.

⁹³⁷ O výklad tzv. pomníkového kódu, jakési vnitřní podstaty pomníkové tvorby (napříč časem) v kontextu s mentální zkušeností společnosti, jsem se pokusila v příspěvku: *Znakové skutečnosti pomníkového díla*, předneseném na Studentské odborné soutěži na Katedře dějin umění dne 9. 4. 2013.

V. ABECEDNÍ SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Theodor W. Adorno, *Schéma masové kultury* (překl. M. Hauser – M. Váňa), Praha 2009.

Michail Vladimirovič Alpatov, *Umění a civilizace* (překl: Klement Benda, et. al.), Praha 1975.

Blanka Altová, Kostely českých evangelických sborů z hlediska teorie kolektivní paměti, in: Kristina Kaiserová – Zdeněk R. Nešpor (eds.), *Variety české religiozity*, Ústí nad Labem 2010, s. 311 – 332.

Jaroslav Anděl – Barbora Šlapetová – Petr Wittlich, *Barbora Šlapetová & Lukáš Rittstein. Manop, poslední první* (kat. výst.), DOX v Praze 2009.

Francisco Moacir Arcanjo, *Svět porozumí. Příběh krále bot Jana Antonína Bati* (překl. a doslov Marek Belza), Krásná Lípa 2004.

Jan Assmann, *Kultura a paměť. Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku* (překl. Martin Pokorný), Praha 2001.

Milena Bartlová, Národ, stát a oficiální místo paměti. Národní památník na Vítkově, in: Milan Hlavačka (ed.), *Místa paměti česko-německého soužití*, Cheb 2011, s. 91 – 100.

Zuzana Bartošová, *Súčasné slovenské výtvarné umenie zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny* (kat. výst.), Bratislava 2001.

Pavel Bělina – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, *Velké dějiny zemí Koruny české. Svazek X. 1740 – 1792*, Praha – Litomyšl 2001.

Pavel Bělina - Michael Borovička – Jiří Kaše – Jan P. Kučera, et. al., *Velké dějiny změny Koruny české. Svazek XII.a 1860 – 1890*, Praha – Litomyšl 2012.

Hans Belting, *Konec dějin umění* (překl. Jan Hlavička), Praha 2000.

Zdeněk Beneš, Mezi dějinami, dějepisectvím a pamětí, in: Jiří Šubrt (ed.), *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu. Teorie a výzkum*, Kolín 2010, s. 11 – 20.

Hana Benešová – Jaromír Krejčí, Soutěž na velké egyptské Muzeum. Ostatní čeští účastníci, *Architekt*, 2003, roč. č. 9, s. 5 - 7.

Alban Bensa - Françoise Mayer (eds.), *Antologie francouzských společenských věd. Politika paměti. No. 13*, Praha Cahiers du CeFReS 1998.

Pavla Beranová et. al., *Ateliér veškerého sochařství. Ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2010.

Edward Berenson, *The Statue of Liberty. A transatlantic story*, New Haven 2012.

Čestmír Berka – Stanislav Hanzlík, *Stanislav Hanzlík. Portréty a volné plastiky. Realizace* (kat. výst.), Rabasova galerie v Rakovníku 2005.

Ivan Blecha, *Filosofie*, Olomouc 2004.

Petr Beránek – Věra Jirousová, *Jaromír Brabenec. Obálky, blahopřání, Causa finalis* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 1995 – Galerie moderního umění v Hradci Králové 1995.

Petr Beránek, Mezinárodní sympozium prostorových forem Ostrava 1993 – 1994, *Vlastivědné listy*, 1995, roč. 21, č. 2, s. 15 – 18.

Drahomíra Březinová, *Praha kamenná, Přírodní kameny v pražských stavbách a uměleckých dílech*, Praha 1996.

Eugen Brikcius – Pavlína Pyšná – Ludvík Ševeček, *Karel Nepraš a přátelé* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.

Eva Broklová – Miloslav Čejka – Magdalena Mikesková – Petr Novák – František Povolný, et. al., *Jezdecká socha T. G. Masaryka v Lánech*, Muzeum T. G. M. Rakovník 2010.

Peter Burke, *Variety kulturních dějin* (překl. Jiří Ogrocký), Brno 2006.

John Wyon Burrow, *Krise rozumu. Evropské myšlení 1848-1914* (překl. Tomáš Suchomel), Brno 2004.

Rudla Cainer, *Žulový Stalin. Osudy pomníku a jeho autora*, Praha 2008.

Marek Čandík, *Fraktálové kódování obrazov*, Ostrava 2005.

František Čapka, *Dějiny země Koruny české v datech*, Praha 2010.

Karel Císař, *Stav věcí. Sochy v ulicích III. Brno art open 2011* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2011.

Jan Cívín (red.), *Ergo. Veřejný prostor*, Ústí nad Labem 2004.

Fritz Cremer – Irma Emmrich – Günter Gloede, et. al., *Giacomo Manzù*, Berlin 1979.

Zdeněk Čubrda, *Jan Habarta. Sochy* (kat. výst.), Okresní muzeum dělnického hnutí ve Svitavách 1986.

Zdeněk Čubrda, *Miloš Axman. Národní umělec* (kat. výst.), Praha 1988.

Vladimír Czumalo, O veřejném prostoru, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 48 – 51.

Otta Dědek, *Antonín Ivanský*, Ostrava, 1985.

Martin Dostál – Milan Kundera – Hana Řeháková, *Vladimír Preclík. Šedesátá a sedmdesátá léta* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích, 2005 – 2006.

Martin Dostál – Renata Skřebská, *Michal Gabriel*, Praha 2009.

Dagmar Dušková, Teorie a kritika v 50. letech, *Ateliér*, 2003, roč. 15, č. 1, s. 5.

Petr Dvořák (ed.), *Pomník Gustava Mahlera v Jihlavě*, Jihlava 2010.

Olga Dvořáková – Gisela Winkelhofer, *Sculpture Grande Prague 07* (kat. výst.), Gallery art factory v Praze 2007.

Karolína Fabelová, Nové obzory, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 76 – 77.

Michaela Ferencová - Jana Nosková, K otázce studia tématu paměti a města, in: Michaela Ferencová – Jana Nosková (eds.), *Paměť města. Obraz města, veřejné komemorace a historické zlomy v 19. - 21. století*, Brno 2009, s. 11 – 40.

Marie Filippová – Viktor Rudiš, *Krajina Q* (kat. výst), Galerie G v Olomouci 2002.

Eugen Fink, *Filozofie Friedricha Nietzscheho* (překl. Daniela Petříčková), Praha 2011.

Marcel Fišer, Může to být i o té soše, *Revolver Revue*, 2001, č. 46, s. 134.

Marcel Fišer, *Umění v Klatovech. Umění ve veřejném prostoru*, Klatovy 2011.

Marcel Fišer – Martin Ortmeier, et. al., *Venku. Umění ve veřejném prostoru v jihozápadních Čechách a Dolním Bavorsku 1999 – 2010*, Klatovy 2010.

Marcel Fišer – Magdalena Krejčová, *+50. Generace osmdesátých let* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2006.

Marcel Fišer – Ludvík Ševeček, *Marius Kotrba* (kat. výst.), Galerie Klatovy/Klenová v Klatovech 2002.

[F.k.a.], heslo: Pomník, in: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Sv. 20. Pohora – Q,v.*, Praha 1903, s. 176.

Petr Fleischmann, Nietzsche za Führera nemůže. Obrana velkého německého filosofa před kanonádou autorit, *Přítomnost*, 2005. roč. 5, č. 2, s. 24 - 25.

Juan Eduardo Fleming – Roger Malina - Meda Mládková – Milena Slavická, *Com.bi.nacion. Science meets Art*, Museum Kampa 2005.

Erich Fromm, *Člověk a psychoanalýza* (překl. Marta Hubschnerová – Irena Petřinová), Praha 1997.

Michel Foucault, *Slova a věci* (překl. Jan Rubáš), Brno 2007.

Bronislava Gabrielová – Bohumil Marčák, *Sylva Lacinová*, Brno 1996.

Hans-Georg Gadamer *Problém dějinného vědomí* (překl. Jiří Němec – Jan Sokol), Praha 1994.

Kurt Gebauer – Ivana Junková (eds.), *Ateliér veškerého sochařství*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2010.

Kurt Gebauer – Ludvík Ševeček, *Prostor Zlín 2001. Kurt Gebauer a jeho škola. IV. ročník trienále. Výtvarné sympozium a výstava* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 2001.

Kurt Gebauer, Město a socha II, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 61 – 64.

Adam Gebrian et. al., *Městské zásahy. Praha 2010* (kat. výst.), Centrum současného umění DOX 2010.

Jacques Le Goff, *Paměť a dějiny* (překl. Irena Kozelská), Praha 2007.

Boris Groys, Stalinismus jako estetický jev (překl. Tomáš Glanc – Veronika Mistrová), *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 66 – 70.

Václav Hájek, Umění v totalitní době, *Ateliér*, 2003, roč. 15., č. 1, s. 12.

Maurice Halbwachs, *Kolektivní paměť* (Yasar Abu Ghosh – Marie Černá et. al.), Praha 2009.

Pavel Halík, Plán a obraz, in: Kolektiv autorů, *Proměny řádu. Chaos a řád*, Praha 2000, s. 31.

Marie Halířová, *Karel Nepraš. Sochy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1991.

Marie Halířová, *Stanislav Hanzík. Výběr z díla* (kat. výst.), Výstavní síň výtvarného umění v Mostě 1986.

Jaroslav Hamža, Tři nové sochy v Brně, *Ateliér*, 2011, roč. 23, č. 8, s. 7.

Jaroslav Hamža, Jezdecká socha Jošta Lucemburského, *Ateliér*, 2009, roč. 21, č. 21, s. 1.

- Olaf Hanel, *Jaromír E. Brabenec* (kat. výst.), Dům umění v Opavě 1998.
- Miloš Havelka, *Ideje, dějiny, společnost. Studie k historické sociologii vědění*, Brno 2010.
- Jiří Eduard Hermach, Rozdrcený ocas holubičky. Co vidí fascinovaný dav a co ztělesňuje fascinující vůdce, *Přítomnost*, 2005, roč. 5, č. 2, s. 26 – 27.
- Ludvík Hlaváček, Totalitní umění, *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 65.
- Ludvík Hlaváček, Veřejné umění, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 7 – 10.
- Milan Hlavačka, Místa paměti a jejich postavení v historickém a společenském „provozu“, in: Milan Hlavačka (ed.), *Místa paměti česko-německého soužití*, Cheb 2011, s. 16 – 23.
- Milan Hlavačka, Zrod moderní dopravní a komunikační sítě v českých zemích, in: Kateřina Bláhová (ed.), *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*, Praha 2002, s. 24 – 31.
- Jiří Hlušíčka, *Vincenc Makovský*, Praha 1979.
- Jiří Hlušíčka – Jaroslav Malina – Jiří Šebek, *Vincenc Makovský*, Brno 2002.
- Daniela Hodrová et. al., *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997.
- Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, K čemu jsou nám pomníky, *Tvar*, 1993, roč. IV., č. 1, nestr.
- Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zápomníky*, Praha – Litomyšl 1997.
- Mojmír Horyna, et. al., *Kupka. Nepraš. Setkání v architektuře* (kat. výst.), Národní technické muzeum 2009.
- Miloslava Hošková, *Jan Sarkander a jeho doba* (kat. výst.), Vlastivědné muzeum v Olomouci 1995.
- Miroslav Hroch, Historické vědomí a potíže s jeho výzkumem dříve i nyní, in: Jiří Šubrt (ed.), *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu*, Kolín 2010, s. 31 – 46.
- Miroslav Hroch, *Evropská národní hnutí v 19. století. Společenské předpoklady vzniku novodobých národů*, Praha 1986.

Miroslav Hroch, Formování národa jako zápas o moc, in: Jiří Pokorný – Luboš Velek – Alice Velková (ed.), *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, Praha 2007, s. 34 - 42.

Eva Hrubešová – Josef Hrubeš, *Ve stínu pražských soch a pomníků*, Praha 2003.

Jiří Hruza, Město a výtvarné umění, *Výtvarná kultura*, 1977, roč. 1, č. 2, s. 13 – 19.

Kaliopi Chalmonikola – Jiří Sobotka, *Tomáš Medek. Prostorové struktury* (kat. výst.), Galerie Ars v Brně 2011.

Miroslav Ivanov, *Sága o životě a smrti Jana Bati a jeho bratra Tomáše*, Praha 2000.

Lenka Jaklová – Vladimír Preclík, *Sochařům se netleská. Rozhovor Lenky Jaklové s Vladimírem Preclíkem*, České Budějovice 2006.

Lenka Janklová - Vladimír Preclík, et. al., *Vladimír Preclík. Dar Královehradeckému kraji*, Hradec Králové 2008.

Michal Janata, Zrcadlo je hladinou Styxu, *Časopis ASB*, 2007, roč. IV., č. 5, s. 81 – 83.

Petr Janda – Jakub Našinec – Aleš Kubalík – Josef Kocián, Památník obětem komunismu, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 52 – 53.

Petr Janda – Jakub Našinec – Aleš Kubalík – Josef Kocián, Památník obětem komunismu, *Era 21*, 2006, roč. 2, č. 5, s. 28 – 29.

Petr Janda – Jakub Našinec – Ivo Slavík, Revitalizace Kateřinské zahrady. Iniciační studie, *Architekt*, 2003, roč. č. 7, s. 56.

Stanislav Jareš, *Busty, pomníky a pamětní desky osobností hudební kultury v Praze*, Praha 1990.

Věra Jirousová, *Bedřich Dlouhý. Autoportrét 1999* (kat. výst.), Galerie Nová Síň v Praze 1999 – Galerie U Bílého jednorožce v Klatovech 1999 – 2000.

Radek John, Od konformity ke svobodě, *Reflex*, 2012, roč. 22, č. 7, s. 48 – 49.

Vladimír Just – Vladimír Preclík, *Šifra mistra Vladimíra. Aneb 50+50*, Praha – Litomyšl – Paseka 2007.

Eva Jůzová – Michal Jůza, *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2000.

- Lubor Kára, *Giacomo Manzu*, Praha 1962.
- Marián Karel – Meda Mládková et. al, *Průniky* (kat. výst.), Muzeum Kampa v Praze 2011.
- Petra Kernová, Sochař Josef Mauder (1854 – 1920) (diplom. práce), Katedra dějin umění, FF UP v Olomouci.
- Ladislav Kesner, *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*, Praha 2000.
- E. A. Kibrik, Obraz velkého Lenina, *Výtvarné umění*, 1951, roč. 2, č. 1, s. 46 - 47.
- Krištof Kintera - Simona Vladíková, *Believe it or not!* (kat. výst), Východočeská galerie v Pardubicích 2008.
- Jan Koblasa, Věra Jirousová (eds.), (et. al.), *Šmidrové. Jednou Šmidrou, Šmidrou navěky, Bedřich Dlouhý, Jan Koblasa, Karel Nepraš, Jaroslav Vožniak, Rudolf Komorous*, Olomouc 2005.
- Jaroslav Klenovský, *Nedochované památky židovské kultury Moravy a Slezska*, Brno 2003.
- Michal Koleček, Sociální kontext ve výtvarném umění, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 70 – 75.
- Kolektiv autorů, *Agitace ke štěstí* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum v Praze 1994.
- Claudine Končinská – Jan Sekera – Jiří Šetlík, *Sklo a prostor* (kat. výst), České muzeum výtvarných umění v Praze 1998.
- Michal Kopeček, Hledání „paměti národa.“ Politika dějin, nostalgie a české dějepisectví komunismu, *Dějiny, teorie, kritika*, 2007, roč. 3, č. 1, s. 7 – 26.
- Pavel Koukal, *Budu se na vás dívat. Osudy pomníků T. G. Masaryka na severu Čech*, Duchcov 2000.
- Rachel Meredith Kousser, *Hellenistic and roman ideal sculpture. The allure of the classical*, New York, 2008.
- Jiří Kotalík, *Břetislav Benda. Přehled sochařovy tvorby*, Praha 1982.
- Bohunka Krámská – Jan Mohr, *Sochy dnů všedních i nevšedních*, Liberec 2010.
- Bernd Kramer, *Demontage ... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm?*, Berlín 1992.

Jan Krist, Mýtus Friedrich Nietzsche?, *Světová literatura*, 1992, roč. XXXVIII, č. 4, s. 189.

Vojtěch Krob, *Karel Lidický* (kat. výst.), Praha 1975.

Michaela Křížová, Nová podoba pomníku Dr. Františka Ulricha, *Ateliér*, 2011, roč. 23, č. 8, s. 7.

Martin Kučera, *Kultura v českých dějinách 19. století. Ke zrodu, genezi a smyslu avantgard*, Praha 2011.

Pavel Kupka, Rehabilitace Nostického paláce na Malé Straně, *Architekt*, 2003, roč. 13, č. 7, s. 12 – 15.

Marika Kupková (ed.), *Sochy v ulicích. Brno art open '09* (kat. výst.), Dům umění města Brna 2009.

Jerrold Levinson, Definovat umění historicky, in: Denis Ciporanov – Tomáš Kulka (eds.), *Co je umění. Texty angloamerické estetiky 20. století* (překl. Denis Ciporanov – Tomáš Kulka et. al.), Praha 2010, s. 133 – 157.

Zdeněk Lukeš, et. al., *Vladimír Karfík. Budova č. 21 ve Zlíně. Památka českého funkcionalismu*, Berlín – Zlín 2004.

Magistrát města Ostravy, *Mimořádný grant v oblasti kultury z rozpočtu statutárního města Ostravy pro rok 2004*, Ostrava 2005.

Magistrát městské části Praha 1, Pomník druhému odboji v Praze, *Architekt*, 2008, roč. 15, č. 8, s. 65 – 66.

Jiří Machalický, *Jaromír E. Brabenec* (kat. výst.), Galerie Smečky v Praze 2006 – 2007.

Niccolò Machiavelli, *Úvahy o vládnutí a vojenství* (překl. Josef Hajný), Praha 2001.

Alena Malá (ed.), *Slovník Českých a slovenských umělců 1950 – 2001. IV. Kon – Ky*, Ostrava 2001.

Olga Malá, *Michal Gabriel. Sochy* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1994.

Jaroslav Malina et. al., *Vladimír Preclík*, Brno 2002.

Veronika Mališová, *Pomníky v České republice po roce 1989* (diplom. práce), Katedra dějin umění v Olomouci FF UP, 2002.

Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 1998. II. D-G*, Ostrava 1998.

Zbyšek Malý (ed.), *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2000 / V.Ka-Kom*, Ostrava 2000.

Hana Mandysová, *Národní umělec Josef Malejovský. Výběr z díla* (kat. výst.), Východočeská galerie v Pardubicích 1988.

Karl Marx et. al., *O ateismu*, Praha 1974.

Tomáš Garrigue Masaryk, *Česká otázka. Naše nynější krize. Jan Hus*, Praha 2000.

Martin Matějů, K pojetí „veřejného“ a „veřejnosti“, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 45 – 47.

Radana Matoušová, Nietzsche - romantik i antiromantik, *Tvar*, 1993, roč. č. 8, s. 11.

Eduard Maur, *Paměť hor. Šumava, Říp, Blaník, Hostýn, Radhošť*, Praha 2006.

Françoise Mayer - Zdeněk Vašíček, *Minulost a současnost, paměť a dějiny*, Brno 2008.

Hugh Mcleod, *Sekularizace v západní Evropě. 1848 – 1914* (překl. Jana Ogrocká – Jiří Ogrocký), Brno 2008.

Dana Mikulejská (ed.), *Picasso ve sbírkách Národní galerie v Praze* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2008.

Malcolm Miles, *Art, space and the city. Public art and urban futures*, Londýn 1997.

David Medek, 3D technologie jako prostředek nebo cíl uměleckého díla, in: Veronika Jurečková Mališová – Hana Myslivečková (eds.), *Výtvarná výchova ve světě současného umění a technologií I*, Olomouc 2012.

David Medek – Jiří Valoch, *David Medek. Tomáš Medek* (kat. výst), Východočeská galerie v Pardubicích 1999.

Jan Mohr, *Franz Metzner, Socha a architektura. Mezi secesí a monumentem*, Liberec 2006.

Pavλίna Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009.

Jan Mukařovský, Dnešní umění a skutečnost, *Plamen*, 1963, roč. 5, č. 5, s. 18 – 21.

Kamil Nábělek, Pomníková tvorba ve fázi zrcadla aneb od reflexe k reflexi, *Architekt*, 2006, roč. 15, č. 8, s. 54 – 55.

Nadace Jindřicha Chalupeckého, *Cena Jindřicha Chalupeckého 1994* (kat. výst.), Nadace Jindřicha Chalupeckého v Praze 1995.

Vladimír Navrátil, *Vladimír Navrátil. Sochařské dílo* (kat. výst.), Olomouc 1973.

G. Nědošivin, K otázce lidovosti sovětského umění, *Výtvarné umění*, 1951, roč. 2, č. 4, s. 121 – 141.

Zdeněk Nejedlý, Za lidovou a národní kulturu, in: Dagmar Dušková - Pavlína Morganová - Jiří Ševčík, *České umění 1938 – 1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha, 2001, s. 52 – 60.

Igor Němec, *Kultura v Praze. Výroční zpráva o financování kultury hl. m. Prahou v roce 2001*, Magistrát hlavního města Prahy 2002.

Mahulena Nešlehová, *Bohumil Kubišta* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993.

Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburg 1989.

Friedrich Nietzsche, Fragments o nihilismu (překl. Pavel Kouba), *Filosofický časopis*, 1992, roč. XL, č. 4, s. 626 – 627.

Friedrich Nietzsche, Soumrak bůžků aneb jak filosofovat kladivem (překl. Ladislav Benyovszky), *Světová literatura*, 1992, roč. XXXVIII č. 4, s. 191.

Friedrich Nietzsche, *Soumrak model čili jak se filosofuje kladivem* (překl. Alfons Breska), Olomouc 1995.

Otakar Novotný, Památník jako typ, *Styl*, 1920 – 1921, roč. 11 - 12, č. 6 – 7, s. 65 – 66.

Otakar Nový, *Česká architektonická avantgarda*, Praha 1998.

Jiří Olič, *Tvrdohlaví 1987 – 1999. Výtvarná skupina*, Praha 1999.

Jiří Olič – Jan Kudrna, et. al., *Tvrdohlaví po 20 letech* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě 2008.

Jiří Ort, *Budiž světlo žárové. 125 let elektrického divadelního osvětlení v Brně*, Brno 2007.

George Orwell, *1984* (překl. Eva Šimečková), Praha 1991.

Marek Otava, Okolnosti výstavby sousoší Lenina a Stalina v Olomouci v letech 1949 – 1955, in: *Střední Morava*, 2007, roč. 13, č. 24, s. 27 – 43.

Craig Owens, Reprezentace, přivlastnění a moc (překl. Lucie Vidmarová, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech. 2. rozšířené vydání*, Jinočany 2005, s. 189 – 219.

Marcela Pánková, Pro zítřek světlejší, *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 70 – 72.

Kateřina Pavlíčková, O kontextu a významu, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 78 – 80.

Lucie Pelclová, Osudy jednoho pomníku, *Dějiny a současnost. Historicko-vlastivědná revue Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí a ministerstva školství a kultury*, 1996, č. 4, roč. 18, s. 33 – 35.

Jaroslava Pešková, Zájmová reflexe subjektivity v měšťanské kultuře v Čechách v 19. století, in: Milena Freimanová (red.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 43 – 51.

Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948 – 1958* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 2002.

Tereza Petišková, Poznámka na okraj, *Ateliér*, 1998, roč. 10, č. 23, s. 5.

Tomáš Petráček, Národ a církev: role kněží a církve v národním obrození, in: Jiří Mach (ed.), *Vlastenectví, církev a společnost v proměnách 19. a 20. století*, Dobruška 2009, s. 43 – 55.

Miroslav Petříček, Památník jako apel k přítomnosti, *Architekt*, 2006, roč. 16, č. 8, s. 20.

Petr Pivoda – Jiří Pometlo, *Marius Kotrba. Obrazy a sochy* (kat. výst.), Galerie Beseda v Ostravě 2009.

Jiří Plocek, Rozeznění v Lidicích ... ale čeho?, *Kulturní noviny*, 2012, roč. 3, č. 13, s. 1, 4.

Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*, Praha 1980.

Jakub Potůček, *Hradec Králové. Architektura a urbanismus. 1859 – 2009*, Hradec Králové 2009.

Alena Potůčková – Lukáš Rittstein – Barbora Šlapetová, *Barbora Šlapetová – Lukáš Rittstein, Přemístění. Z volného cyklu Jiné světy* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2009.

Alena Potůčková - Barbora Šlapetová - Lukáš Rittstein, *Přemístění. Z volného cyklu Jiné světy* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem 2009.

Roman Prahla, et. al., *Umění náhrobku v českých zemích let 1780 – 1830*, Praha 2004.

Vladimír Preclík, *Paměť sochařského portrétu*, Praha 2003.

Michal Pullman - Jakub Rákosník, Dělnická třída v moderní sociální historiografii, *Dějiny, teorie, kritika*, 2007, roč. 3, č. 2, s. 271 – 288.

Pavína Pyšná, Pomník Jana Antonína Bati pro Zlín, *Prostor Zlín*, 2007, roč. XIV, č. 2, s. 30 – 32.

Ivona Raimanová, Manop, Poslední první, *Ateliér*, 2009, roč. 21, č. 8, s. 6.

Ivona Raimanová, et. al., *Socha a město Liberec 1969*, Liberec 2008.

Ivona Raimanová – Lukáš Rittstein – Jiří Zemánek, *Lukáš Rittstein. Od kuchyně k Saturnu* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1999 – Národní galerie v Praze 1999 – Dům umění v Českých Budějovicích 1999.

Ivona Raimanová – Jiří Zemánek, *Lukáš Rittstein. Momentky* (kat. výst.), Výstavní síň Mánes v Praze 2001.

Jiří Rak, České národní hnutí a katolická církev před březnem 1848, in: Kristina Kaiserová – Zdeněk R. Nešpor (ed.), *Variety české religiozity v „dlouhém“ 19. století. 1780 - 1918*, Ústí nad Labem 2010, s. 33 – 39.

Jiří Rak, Kam zmizeli (z obrozeneckého mýtu) podnikatelé?, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová, *Opomíjeni a neoblíbeni v české kultuře 19. století, Úředník a podnikatel*, Praha 2007, s. 47 - 52.

Jiří Rak, Odkaz husitství v počátcích českého biedermeieru, in: Jiří Pokorný – Luboš Velek – Alice Velková (ed.), *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, Praha 2007, s. 419 – 425.

Jaroslav Rataj, *Karel Lidický*, Praha 1977.

Peter Rezek, *K teorii plastičnosti*, Praha 2011.

Aleš Rezler, *Marius Kotrba, sochy, kresby* (kat. výst.), Galerie Felixe Jeneweina v Kutné Hoře 2004.

Dagmar Roháčková, Otto Wichterle, in: Kolektiv autorů, *Osobnosti olomouckého kraje 1850 – 2008*, Olomouc 2008.

Ladislav Řezníček, *Slovanské starožitnosti*, Praha 2005.

Miloš Řezník, *Formování moderního národa, Evropské dlouhé století*, Praha 2003.

Lenka Řezníková, *Metafory města. Imaginace národnostní heterogenity v diskurzu středoevropského města na přelomu 19. a 20. století*, in: Jan Malura – Martin Tomášek (eds.), *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*, Ostrava 2011, s. 88 – 100.

Tomáš Rybička, *Kurt Gebauer. Trpaslíci na terase* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Hradci Králové 2003.

Ivo Sedláček, Radim Hanke. Výstava plastik a kreseb, *Prostor Zlín*, 1994, roč. II, č. 3, s. 3, 8.

Ivo Sedláček, *Radim Hanke. Sochy, kresby* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1994.

Ivo Sedláček – Ludvík Ševeček, *I. Zlínský salon mladých* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1997.

Jan Sekera – Jiří Šetlík, *Sklo a prostor* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění v Praze 1998.

Harriet F. Senie, *Contemporary public sculpture. Tradition, transformation nad controversy*, New York 1992.

Mariana Seranová – Karel Srp (eds.), *Krištof Kintera*, Řevnice 2012.

Simon Schama, *Krajina a paměť* (překl. Petr Pálenký), Praha 2007.

Reinold Schmücker, O funkcích umění (překl. Pavel Zahrádka), *Aluze*, 2004, roč. 8, č. 1, s. 122 – 133.

Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Krajina, místo, architektura* (překl. Petr Halík – Petr Kratochvíl), Praha 2010.

Camillo Sitte, *Stavba měst podle uměleckých zásad* (překl. Vladimír Buriánek), Brno 2012.

Edward Lucie Smith, *Art today. Současné světové umění* (překl. Jana Solperová – Zbyněk Heřmánek), Praha 1996.

Michal Soukup, *Vincenc Makovský. 1926 – 1934. Rané dílo* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Olomouci 1991.

Sabina Soušková, Marius Kotrba a jeho monumentální realizace sochy sv. Kryštofa (2005) pro dálniční obchvat u Olomouce, *Střední Morava*, 2012, roč. 17, š. 33, s. 70 - 74.

Sabina Soušková, Sochařské realizace Otmara Olivy v Olomouci a

blízkém okolí, *Střední Morava*, 2012, roč. 17, č. 34, s. 26 – 47.

Jan Spurný, *Josef Malejovský*, Praha 1963.

Karel Srp, Aktuální umění devadesátých let, in: Marie Platovská – Rostislav Švácha (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění [VI/2] 1958/2000*, Praha 2007, s. 929 – 951.

Karel Srp, *Krištof Kintera. Mluvčí* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1999.

Irena Stanislavová, *Jana Chrásková. Keramická tvorba* (kat. výst.), Dům umění kultury Petra Bezruče v Opavě 1988.

Martin Strakoš, Vzpomínka na hrdinství a oběti. Architektura a socha v memoriálních objektech Ostravska 20. až 60. let 20. století v širších souvislostech, in: Petr Holý – Andrea Pokludová – Daniela Rywиковá – Martin Strakoš – Marie Šťastná, et. al., *Socha. Architektura. Veřejný prostor*, Ostrava 2008.

Sim Stuart, *Derrida a konec historie* (překl. Eva Vacková), Praha 2001.

Mariusz Szczygieł, *Gottland* (překl. Helena Stachová), Praha 2009.

František Xaver Šalda, Mor pomníkový, in: *Šaldův zápisník. List pro poesii, politiku a život*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 265 – 269.

František Xaver Šalda, Tažení proti sv. Václavu, čili zmatení jazyků a pojmů, in: *Šaldův zápisník. List pro poesii, politiku a život*, 1928, roč. 1, č. 1, s. 315 – 319.

Jiří Šetlík – Martin Štumpf, *Jaromír E. Brabenec. Causa etc* (kat. výst.), Ministerstvo vnitra České republiky 1996.

Jiří Ševčík, Socialistický realismus. Neodreagované trauma, *Ateliér*, 2003, roč. 15, č. 1., s. 4.

Ludvík Ševeček, Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu, *Prostor Zlín*, 2007, roč. XV, č. 3, s. 49 – 51.

Ludvík Ševeček et. al., *Prostor Zlín. Kurt Gebauer a jeho škola* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 2001.

Ludvík Ševeček, *Prostor Zlín. Výtvarné kompozice v exteriéru města* (kat. výst.), Státní galerie ve Zlíně 1991.

Ludvík Ševeček, *I. Nový zlínský salon. 26. dubna – 29. Zář* (kat. výst.), Krajská galerie ve Zlíně 2000.

Ludvík Ševeček, *IV. Nový zlínský salon 2005* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně 2005.

Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová, *Radim Hanke. Sochařská tvorba. Libor Jaroš. Malba* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění ve Zlíně 2003.

Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová, *Vladislav Vaculka. Otmar Oliva. Dotyky a souvislosti* (kat. výst.), Dům umění ve Zlíně 2003.

Dušan Šindelář, *Karel Lidický*, Praha 1958.

Jan Škvára, *Stanislav Hanzík. Podobizny* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců ústecké oblasti 1993.

Barbora Šlapetová, *Nepřístupuj blíže 1997 – 2008. Barbora Šlapetová a Lukáš Rittstein* (kat. výst.), Galerie Zdeňka Sklenáře v Praze 2009.

Hana Šmahelová, *V síti dějin literatury národního obrození*, Praha 2011.

Jiří Štaif, Česká národní společnost a její politické elity v letech 1848 – 1911, in: Pavla Vošahlíková (ed.) Milan Řepa (ed.), *Bratři Grégrové a česká společnost v druhé polovině 19. století*, Praha 1997, s. 9 – 28.

Marie Šťastná, *Socha ve městě. Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*, Ostrava 2008.

Marie Šťastná, *Socha ve městě. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století* (dizertační práce), Seminář dějin umění, FF MU v Brně, 2009.

Jiří Šubrt, K otázce historického vědomí, in: Jiří Šubrt (ed.), *Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu. Teorie a výzkum*, Kolín 2010, s. 7 – 10.

Rostislav Švácha (ed.), *Naprej! Česká sportovní architektura 1567 – 2012*, Praha 2012.

Radmila Švaříčková – Slabáková, O paměti, historii, vědomí a nevědomí. Současná bádání v paměťových studiích, *Dějiny, teorie, kritika*, 2007, roč. 3, č. 2, s. 232 – 255.

Milan Tichák, *Příběhy olomouckých pomníků*, Olomouc 2002.

Bohumila Tinzová, *Sochař Josef Obeth 1874 – 1961. Život a dílo*, Opava 2008.

Václav Tomek, Demontáže dějin?, *Světová literatura*, 1993, roč. 38, č. 2, s. 20 – 26.

Oldřiška Tomíčková, Riegerův obelisk v Hořicích, in: Ivo Navrátil et. al., *František Ladislav Rieger a česká společnost 2. poloviny 19. století*, Semily 2003, s. 298 – 307.

Otto Urban, *Kapitalismus a česká společnost. K otázkám formování české společnosti v 19. století*, Praha 2003.

Otto Urban, K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století, in: Milena Freimanová (red.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 34 – 42.

Jiří Valoch, *Nová citlivost*, Litoměřice 1994.

Radek Váňa, *Cena Jindřicha Chalupeckého 1999*. Finále (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.

Jaroslav Vančát, Komunikační a gnoseologické aspekty uměleckého výtvarného projevu, in: Jitka Vitásková et. al., *Umění v dialogu s veřejností*, Brno 2000, s. 49 – 56.

Vojtěch Vanický, Josef Gočár. Regulace města Hradce Králové, *Stavitel*, 1928, roč. IX, s. 117 – 122.

Alice Velková – Luboš Velek, Vnímání národnostní identity u venkovského obyvatelstva, in: Jiří Pokorný – Luboš Velek – Alice Velková (ed.), *Nacionalismus, společnost a kultura ve střední Evropě 19. a 20. století*, Praha 2007, s. 45 – 53.

Viktor Viktora, Monumentalita idyly nebo idyla monumentality, in: Kristina Kaiserová – Ivan Martinovský (eds.), *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století*, Ústí nad Labem 1999, s. 37 – 47.

Vlastimil Vinter, *Jan Simota*, Praha 1988.

Martina Vítková, *Karel Nepraš* (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci králové 2008.

Pavel Vlček et. al. *Umělecké památky Prahy. Staré město a Josefov*, Praha 1996.

Miloš Vojtěchovský, Intervence nebo indolence?, *Ateliér*, 1998, roč. 10, č. 23, s. 16.

Wilhelm Vosskamp, Obraz výchovy v Goethových románech (překl. Věra Marková), in: Alice Stašková – Milan Tvrdík (et. al.), *Goethe dnes = Goethe heute*, Praha 2008, s. 75 – 88.

Kateřina Vozárová, Radim Hanke, in: Ludvík Ševeček – Kateřina Vozárová et. al., *Radim Hanke. Sochařská tvorba. Libor Jaroš. Malba* (kat. výst.), Dům umění ve Zlíně 2003.

Petr Všeetečka, K estetice Památníku Tomáše Bati, *Prostor Zlín*, 2007, č. 1, roč. XIV, s. 48 – 53.

Petr Všeetečka, Památník Tomáše Bati. Testament i manifest, *Prostor Zlín*, 2007, roč. XIV., č. 1, s. 39 – 47.

Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1985.

Petr Wittlich, *České sochařství ve 20. století. 1890 – 1945*, Praha 1978.

Petr Wittlich, Kulturní podmínky novodobého sochařství, in: Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 361.

Petr Wittlich, *Otakar Švec*, Praha 1959.

Petr Wittlich, Pomník a město, in: Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 453 - 464.

Petr Wittlich, Pomník a město, in: Milena Freimanova (red.), *Město v české kultuře 19. století*, Praha 1983, s. 267 - 280.

Petr Wittlich, Postavení sochaře 19. století a josefínská krize, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha národního probuzení*, Praha 1980, s. 207 – 278.

Petr Wittlich, *Secesní Prahou. Podoby stylu*, Praha 2005.

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

Petr Wittlich, Sochařství pražských veřejných prostranství, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha našeho věku*, Praha 1978, s. 175 – 232.

Petr Wittlich, *Stanislav Hanzík* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem 1979.

Petr Wittlich, *Stanislav Hanzík. Výběr z díla* (kat. výst.), Výstavní síň výtvarného umění v Mostě 1986.

Matouš Karel Zavadil, S Mozartem u Reduty, *Ateliér*, 2008, roč. 20, č. 13, s. 4.

Jiří Zemánek (ed.), *Divočina – příroda, duše, jazyk*, Praha 2003.

Jiří Zemánek, My všichni jsme ohrožení křupani, *Ateliér*, 2000, roč. 12, č. 14 – 15, s. 16.

Jiří Zemánek, O celostní vizi reality a dialogickém způsobu poznávání světa, in: Kolektiv autorů, *Proměny řádu. Chaos a řád*, Praha 2000, s. 18.

Zdeňka Tichá, *Felix Kadlinský a jeho Zdoroslaviček*, Praha 1973.

Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896 – 1965* (kat. výst), Národní galerie v Praze 1996.

Igor Zhoř, *Vladimír Preclík*, Praha 1996.

Josef Žák, Kulturní zařízení jako veřejné prostředí, in: Kateřina Pavlíčková (ed.), *Umělecké dílo ve veřejném prostoru*, Praha 1997, s. 55 – 57.

Ladislav Žák, *Obytná krajina*, Praha 1947.

Eliška Žáková, *Památník a paměť v České republice po listopadu 1989* (diplom. práce), Ústav pro dějiny umění, FF KU v Praze, 2008.

A. A. Ždanov, *O umění* (překl. L. Kubeš), Praha 1949.

VI. ABECEDNÍ SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ

Archiv Magistrátu města Liberec, Ivana Vitoušová, *Dokumentace pořízená k vybudování POMNÍKU OBĚTEM KOMUNISMU*, 2003, č. 1078, s. 8.

Archiv Městského úřadu Litomyšl, *Federico Díaz – Marián Karel*, Zdeněk Kopal. Autorská zpráva, nedatováno, neznačeno, nestr.

VII. ABECEDNÍ SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Jan Ambrůz – Jan Kratochvíl, Podivná adorace sochaře Kotrby, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=1&action=show&id=5437>, vyhledáno 15. 2. 2013.

Jaromír Brabenec, Plexisklo, *Jaromir-e-brabenec.cz*, <http://www.jaromir-e-brabenec.cz/plexisklo.php>, vyhledáno 28. 12. 2012.

David Černý, Ideová studie Pomník II. odboje, *Davidcerny.cz*, <http://www.davidcerny.cz/PDF/klarovsmall.pdf>, vyhledáno 18. 2. 2013.

David Černý, Soutěž na pomník obětem druhé světové války, *David-cerny.cz*, http://www.davidcerny.cz/cz/pomnik_WW2.html, vyhledáno 24. 2. 2013.

Daf, Grébovka? Klobouk dolů, *Praha2.cz*, http://www.praha2.cz/files/=42791/06npd_d.pdf, vyhledáno 17. 2. 2013.

Federico Díaz, Micron, *Fediaz.com*, <http://www.fediaz.com/en-architecture.html>, vyhledáno 26. 2. 2013.

Marcel Fišer, Marius Kotrba, *Artlist*, <http://artlist.cz/?id=4606>, vyhledáno 4. 10. 2012.

Marcel Fišer, Zmizelý svícen, pomník obětem holocaustu v Klatovech, *Socharstvi.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/zmizely-svicen/>, vyhledáno 22. 2. 2013.

Michal Gabriel, Kašna pro Hradec Králové, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/real1007.php>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Michal Gabriel, Kmen, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/real1004.php>, vyhledáno 10. 2. 2013.

Michal Gabriel, Koně na náměstí v Praze 6 Dejvicích, *Michal-gabriel.cz*, http://www.michal-gabriel.cz/v_kone_v_dejvicich_2008.php, vyhledáno 25. 11. 2012.

Michal Gabriel, Pegas, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/real1005.php>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Michal Gabriel, Pomník prof. Otto Wichterla. Autorská zpráva, *Imc.cas.cz*, <http://www.imc.cas.cz/cz/imc/budov/pomdet.html>, vyhledáno 15. 2. 2013.

Michal Gabriel, Referendum. Pomník Sigmunda Freuda, *Michal-gabriel.cz*, <http://www.michal-gabriel.cz/freud.html>, vyhledáno 10. 2. 2013.

Kurt Gebauer, Většina pravd vznikla na základě lži, *Ceskatelevize.cz*, <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/124758-vetsina-pravd-vznikla-na-zaklade-lzi-rika-kurt-gebauer/>, vyhledáno 26. 8. 2012.

Adam Gebrian, Liberec se zrcadlí v památníku obětem komunismu, *Lidovky.cz*, http://www.lidovky.cz/liberec-se-zrcadli-v-pamatniku-obetem-komunismu-ftk-/design.aspx?c=A110_420_152400_In-bydleni_tkz, vyhledáno 28. 2. 2013.

Jan Gregor - Luboš Vedral, Kateřina Šedá vytvořila v Londýně moravskou vesnici Bedřichovice, *Aktualne.cz*, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=712989>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Radim Hanke, Realizace, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/realizace.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

Radim Hanke, Tvorba, *Radim-hanke.cz*, <http://www.radim-hanke.cz/tvorba.html>, vyhledáno 8. 12. 2012.

Radim Hanke, Životopis, *Radim-hanke.cz*, http://www.radim-hanke.cz/curriculum_vitae.html, vyhledáno 25. 11. 2012.

Zdeněk Hölzel, Chaplin. Plastika němého filmu, *Vetrelciavolavky.cz*, <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/chaplin-plastika-nemeho-filmu>, vyhledáno 6. 2. 2013.

Josef Chochol, Pomníky, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2993&type=17>, vyhledáno 30. 11. 2012.

Hayely Isaacs, The role of the contemporary memorial, *Architecture.uwaterloo.ca*, http://www.architecture.uwaterloo.ca/faculty_projects/terri/images/competitions/Hayley.pdf, vyhledáno 26. 7. 2012.

Petra Jackmannová, Instalace, *Petra-jackmannova.euweb.cz*, <http://www.petra-jackmannova.euweb.cz/instalace15.html>, vyhledáno 25. 2. 2013.

Pavel Janáček, Socialistický realismus. Co s ním?, *Advojka.cz*, <http://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim>, vyhledáno 20. 9. 2012.

Petr Janda – Sporadical, Odhalení Památníku obětem komunismu v Liberci, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=1582&type=1>, vyhledáno 26. 2. 2013.

Jan Jelínek, Z hradeckého náměstí zmizela socha Ulricha, *Hradeckýdeník.cz*, <http://hradecky.denik.cz/zpravyregion/z-hradeckeho-nam-esti-zmizela-socha-ulricha20110719.html>, vyhledáno 14. 2. 2013.

Petr Jeřábek, Dělníci začali s demolicí pomníku tří odbojů, *Deník.cz*, http://brnensky.denik.cz/zpravy_region/delnici-zacali-s-demolici-pomniku-tri-odboju-.html, vyhledáno 10. 3. 2013.

Petr Jeřábek, Skleněný památník Tří odbojů začali bourat, *Zelenebrno.cz*, <http://www.zelenebrno.cz/stare/Temata-Kauzy/Temata/Architektura-Brna/Skleneny-Pamatnik-Tri-odboju-zacali-bourat.html>, vyhledáno 28. 2. 2013.

Krištof Kintera, Krištof Kintera. CV, *Kristofkintera.com*, <http://kristofkintera.com/pages-etc/cv.htm>, vyhledáno 20. 1. 2013.

Hana Kotulánová, Před nejvyšším soudem v Brně se objevila nová socha Spravedlnosti, *Velkaepocha.sk*, <http://www.velkaepocha.sk/2010091114500/Pred-nejvyssim-soudem-v-Brne-se-objevila-nova-socha-Spravedlnosti.html>, vyhledáno 17. 12. 2012.

Hana Kubíková, liberecké sochy, Abstraktní plastika, *Kubikova.blog.denik.cz*, <http://kubikova.blog.denik.cz/c/327536/Liberecke-sochy-Abstraktni-plastika.html>, vyhledáno 5. 1. 2013.

Lucie Kučerová, Brňané chtějí, aby socha Jošta byla klasická, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=&action=show&id=7586>, vyhledáno 3. 2. 2013.

Jacques Lacan, Stádium zrcadla (překl. Jiří Pechar a kol.), *Sok.bz*, http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484, vyhledáno 19. 2. 2013.

Tomáš Medek, Životopis, *Medek.cz*, http://www.medek.cz/tomas/bio_frame.html, vyhledáno 29. 12. 2012.

Marcel Fišer, Alena Burešová. Milan Vendi Hůrka. Díkuvzdání. Pomník osvobození Tachova americkou armádou, *Socharství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/dikuvzdani/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

Marcel Fišer, Díky Ameriko. Pomník osvobození Plzně americkou armádou, *Socharství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/dikuvzdani/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

Marcel Fišer, Marián Karel. Brána času, *Socharství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/brana-casu/>, vyhledáno 29. 11. 2012.

Marcel Fišer, Marius Kotrba, *Artlist*, <http://artlist.cz/?id=4606>, vyhledáno 4. 10. 2012.

Marcel Fišer, Olbram Zoubek. Pomník obětem komunistické zvěle v Klatovech, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-obetem-komunisticke-zvule-v-klatovech/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

Marcel Fišer, Tři kašny pro Plzeň. Tři sochařsky pojaté kašny pro náměstí Republiky v Plzni, *Socharstvi.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/tri-kašny-pro-plzen/>, vyhledáno 20. 1. 2013.

Marcel Fišer, Václav Fiala. Kamenné zrcadlo. Pomník obětem heydrichiády, *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/kamenne-zrcadlo-pomnik-obetem-heydrichiady-1/>, vyhledáno 25. 8. 2012.

Marcel Fišer, Václav Fiala. Kříž pro bikera M. H., *Sochařství.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/kriz-pro-bikera-m-h/>, vyhledáno 3. 11. 2012.

Marcel Fišer, Lenka Klodová. Poutní místo MILUJI, <http://www.socharstvi.info/realizace/poutni-misto-miluji/>, vyhledáno 3. 2. 2013.

Martin Mikolášek, David Moješčík. MAT KAR, *Stary.bludnykamen.cz*, http://stary.bludnykamen.cz/doc/Mojescik_katalog.pdf, vyhledáno 20. 2. 2013.

Zdeňka Mladá, Praha 6 Břevnov. Pomník profesora Otto Wichterleho, *Npu.cz*, <http://www.npu.cz/novostavby/zive-mesto/vypis/detail/44/>, vyhledáno 6. 1. 2013.

David Moješčík, Portréty, <http://www.mojda.com/cz/portrety-1996>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík, Portréty, <http://www.mojda.com/cz/portrety-2000>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík, Portréty, <http://www.mojda.com/cz/portrety-2006>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík, Sochy, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-1996>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík, Sochy, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-1998>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík, Sochy, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/sochy-2003>, vyhledáno 25. 1. 2013.

David Moješčík, *Výtvarná soutěž na sochu Spravedlnosti před vchod do budovy Nejvyššího správního soudu na Moravském náměstí*, <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>, vyhledáno 25. 2. 2013.

David Moješčík, *Životopis*, *Mojda.com*, <http://www.mojda.com/cz/zivotopis>, vyhledáno 13. 12. 2012.

Tomáš Musil, *Skulptura s kosmologickou a kosmogonickou tematikou*, *Vetrelciavolavky.cz*, <http://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/skulptura-s-kosmologickou-kosmogonickou-tematikou>, vyhledáno 25. 12. 2012.

Iveta Nádvorníková, *Dvojhvězdu poškodil přívalový déšť*, *Svitavsky.denik.cz*, <http://svitavsky.denik.cz/zpravyregion/dvojhvezdu-poskodil-privalovy-dest20100726.html>, vyhledáno 25. 3. 2013.

Neautorizováno, *Akademici kritizují sochu Jošta, která má vyrůst v Brně*, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=&action=show&id=12955>, vyhledáno 11. 1. 2013.

Neautorizováno, *Arbor Porphyriana*, *Polona.pl*, <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=21373&from=editionindex&dirids=4>, vyhledáno 3. 2. 2013.

Neautorizováno, *Autorem sochy markraběte Jošta bude zřejmě Kotrba*, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?type=1&action=show&id=7164>, vyhledáno 25. 2. 2013.

Neautorizováno, *Dan Merta*, *Gjf.cz*, <http://www.gjf.cz/vyhledavani/?search=nepra%C5%A1>, vyhledáno 18. 2. 2013.

Neautorizováno, *Dějiny spolku pro vystavení pomníku mistra Jana Husi v Praze*, *Kramerus.mlp.cz*, <http://kramerus.mlp.cz/kramerus/MShowPageDoc.do?id=305676&mcp=7809&idpi=592897&author=>, vyhledáno 22. 8. 2012.

Neautorizováno, *Figurální pomník Dr. Františka Ulricha*, *Cka.cc*, <http://www.cka.cc/souteze/vysledky/figuralni-pomnik-ulricha>, vyhledáno 27. 1. 2013.

Neautorizováno, *Federico Díaz*, *Artlist.cz*, <http://www.artlist.cz/?id=1962>, vyhledáno 3. 3. 2013.

Neautorizováno, *GPA 2007. Laureáti*, *Grandprix-architektu.cz*, <http://www.grandprix-architektu.cz/cz/grandprix-architektu/archiv/gpa-2007/laureati/c325>, vyhledáno 17. 1. 2013.

Neautorizováno, Instalace, *Michalsmeral.com*, http://michalsmeral.com/index.php?option=com_rsgallery2&page=inline&id=99&Itemid=32, vyhledáno 25. 1. 2013.

Neautorizováno, Karel Nepraš, *Dox.cz*, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/karel-nepras-retrospektiva>, vyhledáno 12. 1. 2013.

Neautorizováno, Katerina Seda from morning till night, *London.czechcentres.cz*, <http://london.czechcentres.cz/gallery/seda-tate-modern/>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Neautorizováno, Kašna. Symbol umírněnosti, *Encyklopediebrna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=902, vyhledáno 19. 7. 2012.

Neautorizováno, Krištof Kintera, *Artlist*, <http://www.artlist.cz/?id=187>, vyhledáno 12. 2. 2013.

Neautorizováno, Krištof Kintera. Memento mori. *Vsup.cz*, <http://www.vsup.cz/en/exhibitions-and-lectures-outside-aaad/3639-krisotf-kintera-memento-mori-z-vlastniho-rozhodnuti>, vyhledáno 5. 1. 2013.

Neautorizováno, Kurt Gebauer, *Artlist.cz*, <http://www.artlist.cz/?id=1649>, vyhledáno 25. 12. 2012.

Neautorizováno, Kurt Gebauer, *Artlist.cz*, <http://artlist.cz/?id=1649>, vyhledáno 6. 3. 2013.

Neautorizováno, Model města z roku 1645, *Encyklopediebrna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=901, vyhledáno 19. 7. 2012.

Neautorizováno, Nostalgie, *Artlist.cz*, <http://www.artlist.cz/index.php?id=2123>, vyhledáno 25. 2. 2013.

Neautorizováno, Odhalení sochařského díla Pocta Edisonovi, *Encyklopediebrna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_udalosti&load=3025, vyhledáno 23. 2. 2013.

Neautorizováno, Pocty festivalu ...příští vlna/next wave..., *Nextwave.cz*, <http://www.nextwave.cz/index.php/pocty-festivalu-pristi-vlna-next-wave-ceny/81-pocty-festivalu-pristi-vlna-next-wave>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Neautorizováno, Pomník operaci Anthropoid, *Cssdpraha8.cz*, http://www.cssdpraha8.cz/130-pomnik_operaci_anthropoid, vyhledáno 1. 12. 2012.

Neautorizováno, http://protimluv.net/p_rotimluv/24/strana.php?cislo=6, vyhledáno 6. 3. 2013.

Neautorizováno, Praha 6 ztrácí tvář, *Praha6ztracivar.cz*, <http://www.praha6ztracivar.cz/fotogalerie/u-nikoly-tesly-do-stromu-tesli-a-postavi-pomnik>, vyhledáno 20. 2. 2013.

Neautorizováno, Slavnostní odhalení sochy Pocta Edisonovi, *Nd.brno.cz*, <http://www.ndbrno.cz/press/slavnostni-odhaleni-sochy-podsta-edisonovi>, vyhledáno 26. 2. 2013.

Neautorizováno, *Společnost Jindřicha Chalupeckého*, <http://www.cjch.cz/en/year/1994/michal-gabriel>, vyhledáno 5. 1. 2013.

Neautorizováno, Společnost pro postavení pomníku Jaroslava Haška, *Rejstrik.penize.cz*, <http://rejstrik.penize.cz/ares/26533448-spolecnost-pro-postaveni-pomniku-jaroslava-haska>, vyhledáno 20. 1. 2013.

Neautorizováno, Sochy pro Brno. W. A. Mozart, *Urbancentrum.brno.cz*, <http://www.urbancentrum.brno.cz/index.php?nav01=5235&nav02=8944&nav03=11978&nav04=12933>, vyhledáno 18. 2. 2013.

Neautorizováno, Socha Spravedlnosti, *Encyklopedie.brna.cz*, http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=894, vyhledáno 15. 2. 2013.

Neautorizováno, Sochy, *Michalsmeral.com*, http://michalsmeral.com/index.php?option=com_rsgallery2&Itemid=29&gid=4, vyhledáno 25. 1. 2013.

Neautorizováno, Sochy, *Michalsmeral.com*, http://michalsmeral.com/index.php?option=com_rsgallery2&Itemid=29&gid=14, vyhledáno 25. 1. 2013.

Neautorizováno, Sochy pro Brno. W. A. Mozart, *Urbancentrum.brno.cz*, <http://urbancentrum.brno.cz/index.php?nav01=5235&nav02=8944&nav03=11978&nav04=12933>, vyhledáno 25. 1. 2013.

Neautorizováno, Soutěž na pomník operace Anthropoid vyhrála dvojice sochařů, *Archiweb.cz*, <http://www.archiweb.cz/news.php?action=show&id=5614&type=1>, vyhledáno 18. 12. 2012.

Neautorizováno, Soutěžní řád české komory architektů, *Mikrat.cz*, http://www.mikrat.cz/files/SOUT_RAD_CKA.pdf, vyhledáno 15. 2. 2013.

Neautorizováno, Tváře spravedlnosti odhalí výstava v Urban centru i socha, *Brno.cz*, <http://www.brno.cz/brno-aktualne/co-se-deje-v-brne/tvare-spravedlnosti-odhali-vystava-v-urban-centru-i-socha/>, vyhledáno 27. 1. 2013.

Neautorizováno, Veřejná zakázka 60039828. Realizace sochy Spravedlnosti s vodním prvkem pro Moravské náměstí v Brně, *Statnisprava.cz*, <http://vz.statnisprava.cz/mob.aspx?sid=0&pg=vz&cvz=60039828>, vyhledáno 15. 1. 2013.

Neautorizováno, Výbuchové svařování kovů, *Explosia.cz*, <http://www.explosia.cz/?show=svarovani>, vyhledáno 5. 1. 2013.

Neautorizováno, V2. Památník 1., 2. A 3. Odboje. Nároží Rooseveltovy, *Grandprix-architektu.cz*, <http://www.grandprix-architektu.cz/cz/grandprix-architektu/archiv/gpa-2007/vystavujici/v2--pamatnik-1.-2.-a-3.-odboje-naroz-ri-rooseveltovy/c664>, vyhledáno 25. 2. 2013.

Neautorizováno, Wax muzeum, *Waxmuseumprague.cz*, <http://www.waxmuseumprague.cz/praha/>, vyhledáno 8. 12. 2012.

Neautorizováno, Zdeněk Kopal *Litomysl.cz*, <http://www.litomysl.cz/zdenekkopalkopal/?lang=cz&menu=c&img=3>, vyhledáno 15. 7. 2012.

Zdeněk Nejedlý, Staré pověsti české jako historický pramen, *Sorela.cz*, <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=64>, vyhledáno 5. 12. 2012.

Jitka Nováková, Historie divadla Reduta, *Nd.brno.cz*, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/historie-divadla-reduta>, vyhledáno 26. 3. 2013.

Edita Bata de Oliveira – Jena Bata Mitrovic, Prohlášení rodiny Jana Antonína Bati k aktivitě Tomáše J. Bati ve věci rehabilitace Jana A. Bati, *Cesky-dialog.net*, <http://www.cesky-dialog.net/clanek/1582-prohlaseni-rodiny-jana-antonina-bati-k-aktivite-tomase-j-bati-ve-veci-rehabilitace-jana-a-bati/>, vyhledáno 5. 12. 2012.

Otmar Oliva, Kaple Redemptoris Mater, *Otmarioliva.cz*, <http://www.otmaroliva.cz/dilo/liturgicka-plastika/kaple-redemptoris-mater>, vyhledáno 14. 1. 2013.

Šimon Podlipský – Zuzana Vojtová, *Rozezneni.cz*, <http://www.rozezneni.cz/>, vyhledáno 25. 11. 2012.

Lukáš Rittstein, Curriculum Vitae, *Lukasrittstein.com*, <http://www.lukasrittstein.com/curriculum-vitae.php>, vyhledáno 17. 12. 2012.

Rozhovor s Martinem Mikoláškem, Kultura cz, *Ceskatelevize.cz/ivysilani*, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/412234100152011/obsah/205559-rozhovor-s-martinem-mikolaskem/>, vyhledáno 1. 12. 2012.

Jiří Sobotka, Dílo. Projekty W. A. Mozart, *Jirisobotka.com*, http://www.jiri-sobotka.com/fotogalerie.php?kat=projekty&skupina=5&zobraz_od=3, vyhledáno 25. 2. 2013.

Stanislav Srnský, Málo známé pražské pomníky a památníky, *Zastarouprahu.cz*, <http://www.zastarouprahu.cz/ruzne/pamatniky.htm>, vyhledáno 17. 7. 2012.

Lubomír Stehlík, Malinovské náměstí rozzářily Edisonovy žárovky, *Brnensky.denik.cz*, <http://brnensky.denik.cz/zpravyregion/malinovskeho-nam-esti-rozzarily-edisonovy-zarovky.html>, vyhledáno 5. 3. 2013.

Silvie Šeborová, Zemřel Marius Kotrba, *Artalk*, <http://www.artalk.cz/2011/05/20/zemrel-marius-kotrba/>, vyhledáno 2. 10. 2011.

Mária Šolonková, Zemřel pan profesor Marius Kotrba, *Ostravská univerzita v Ostravě*, <http://www.osu.cz/index.php?kategorie=888&id=8404>, vyhledáno 2. 10. 2011.

Milena Štráfeldová, Druhý odboj má jednašedesát let po válce pomník v Praze, *Radio.cz*, <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/druhy-odboj-ma-jednasedesat-let-po-valce-pomnik-v-praze>, vyhledáno 16. 2. 2013.

Milena Štráfeldová, Jan Antonín Baťa byl zcela očištěn, *Radio.cz*, <http://www.radio.cz/cz/rubrika/udalosti/jan-antonin-bata-byl-zcela-ocisten>, vyhledáno 5. 12. 2012.

Jan H. Vitvar, Zemřel akademik české bohémy, *Idnes.cz/Kultura*, http://kultura.idnes.cz/zemrel-akademik-ceske-bohemy-dgo-/vytvarne-umeni.aspx?c=A020405_172109_vytvarneum_ef, vyhledáno 15. 12. 2012.

Radek Wolmuth, Zemřel sochař Vladimír Preclík, *Aktualne.centrum.cz*, <http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=601432>, vyhledáno 15. 1. 2013.

VIII. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. Petr Janda, *Pomník Jana Palacha*, Praha (soutěžní návrh), 1999. Foto: archiv Petra Jandy.
2. David Černý, *Pomník druhého odboje* v Praze (soutěžní návrh, 1. Místo, nerealizováno), 2004. Foto: <http://www.davidcerny.cz/PDF/klarovsmall.pdf>.
3. František Štorek, *Ikaros* v Ostravě, 1999. Foto: Sabina Soušková.
4. Marius Kotrba, *Pro Ostravu k novému tisíciletí* v Ostravě, 2002. Foto: Sabina Soušková.
5. Jan Koblasa, *Park Gustava Mahlera* v Jihlavě, 2006. Foto: Sabina Soušková.
6. Jan Koblasa, *Park Gustava Mahlera* v Jihlavě (socha Gustava Mahlera), 2006. Foto: Sabina Soušková.
7. Jan Koblasa, *Park Gustava Mahlera* v Jihlavě (holubice), 2006. Foto: Sabina Soušková.
8. Jaromír Brabenec, *Pocta neznámým (Pocta nejmenovaným)* v Ostravě, 1997. Foto: Sabina Soušková.
9. Jaromír Brabenec, *Pocta neznámým (Pocta nejmenovaným)* v Ostravě (detail, původní barevnost), 1997. Foto: archiv Jaromíra Brabence.
10. Jaromír Brabenec, *Moment*, nedatováno, vlastní výtvarné centrum Chagall v Ostravě. Foto: archiv Jaromíra Brabence.
11. Jaromír Brabenec, *Causa Finalis, Causa Finalis*, 1994 - 1195, zahrada GVU v Ostravě. Foto: archiv Jaromíra Brabence.
12. Petr Janda, *Památník povodni – Hladina 3,54 m* v Otrokovicích, 1998. Foto: Sabina Soušková.
13. Petr Janda, *Památník povodni – Hladina 3,54 m* v Otrokovicích (detail reliéfu „mrtvé kočky“ na plexiskle), 1998. Foto: Sabina Soušková.
14. Lukáš Rittstein, *Plastika Nepochopitelná* v Praze, 2001. Foto: Sabina Soušková.
15. Lukáš Rittstein, *Plastika Nepochopitelná* v ateliéru Lukáše Rittsteina. Foto: Magistrát městské části Prahy 11.
16. Lukáš Rittstein, *Jakoby něco* (vizualizace návrhu na sochu pro Jižní město). Foto: <http://www.lukasrittstein.com/show.php?id=6&coll=permanent-phenomena>.

17. Lukáš Rittstein, *Žíla u tepny* (vizualizace návrhu na sochu pro Jižní město). Foto: <http://www.lukasrittstein.com/show.php?id=8&coll=permanent-phenomena>.
18. Lukáš Rittstein, *Momentky* (dílo předložené jako návrh na sochu pro Jižní město). Foto: Magistrát městské části Prahy 11.
19. Otmar Oliva, *Poceta Felixi Kadlinskému* v Uherském Hradišti, 2002. Foto: Sabina Soušková.
20. Otmar Oliva, *Poceta Felixi Kadlinskému* v Uherském Hradišti (detail umyvadla), 2002. Foto: Sabina Soušková.
21. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), *Pomník obětem komunismu* v Liberci, 2002 – 2006 (situační plán). Foto: archiv Petra Jandy.
22. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), *Pomník obětem komunismu* v Liberci, 2002 – 2006. Foto: Ester Havlová.
23. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), *Pomník obětem komunismu* v Liberci, 2002 – 2006. Foto: Sabina Soušková.
24. Petr Janda, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (situační plán pro původní místo u hotelu Zlatý lev). Foto: archiv Petra Jandy.
25. Petr Janda, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (vizualizace). Foto: archiv Petra Jandy.
26. Vladimír Štulc - Kryštof Štulc, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (situační plán, vizualizace, soutěžní návrh 2. místo). Foto: Magistrát města Liberec.
27. Vladimír Štulc - Kryštof Štulc, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (vizualizace, soutěžní návrh 2. místo). Foto: Magistrát města Liberec.
- 28 - 29. Zdeněk Hlávka - Jan Randáček, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (situační plán, soutěžní návrh 3. místo). Foto: Magistrát města Liberec.
30. Petr Janda, *Pomník obětem komunismu* v Praze (vizualizace, soutěžní návrh 3. místo). Foto: archiv Petra Jandy.
31. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (vizualizace), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.
32. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (vizualizace půdorysu), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.

33. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (vizualizace), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.
34. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (vizualizace Rocheova modelu), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.
35. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (podoba před rekonstrukcí na podzim roku 2005), 2004. Foto: <http://astronomia.zcu.cz/hvezdy/tesne/804-vymena-hmoty-mezi-hvezdami>.
36. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (současná podoba, 2012), 2004. Foto: Sabina Soušková.
37. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi* v Praze (model 1:20), 2005. Foto: Magistrát městské části Praha 3.
38. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi* v Praze, 2005. Foto: Sabina Soušková.
39. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi* v Praze (detail hlavy koně), 2005. Foto: Sabina Soušková.
40. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi* v Praze (detail „pivních podtácků“), 2005. Foto: Sabina Soušková.
41. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi* v Praze (detail madla a autorské signatury), 2005. Foto: Sabina Soušková.
42. Michal Gabriel, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu* v Praze, 2005 – 2006. Foto: Sabina Soušková.
43. „Odkladiště“ sochařských forem Michala Gabriela v areálu zahrady Fakulty výtvarných umění v Brně. Foto: Sabina Soušková.
44. Michal Gabriel, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu* v Praze (soutěžní model), 2005 – 2006. Foto: Sabina Soušková.
45. Ladislav Sorokáč – Ján Studený, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu* v Praze (soutěžní model, 2. místo). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.
46. Jan Lefner - Petr Podzemský, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu* v Praze (soutěžní návrh, 3. Místo). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.
47. Markéta Jelenová – Stanislav Kolíbal, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu* v Praze (soutěžní model, 5. místo). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.

48. Odhalení *Pomníku profesora Otto Wichterleho* na Petřínách v Praze (31. 10. 2005). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.
49. Arbor porphyriana (strom vědení). Foto: Neautorizováno, Arbor Porphyriana, *Polona.pl*, <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=21373&from=editionindex&dirids=4>, vyhledáno 3. 2. 2013.
50. Michal Gabriel, *Pomník tří odbojů* v Brně, 2006. Foto: Sabina Soušková.
51. Michal Gabriel, *Pomník tří odbojů* v Brně (vizualizace), 2006. Foto: Magistrát města Brna.
52. Vladimír Preclík, *Pomník druhému odboji v Praze*, 2006. Foto: Sabina Soušková.
53. Konání „společenské akce“ u *Pomníku druhému odboji* v Praze. Foto: archiv Jiřího Daníčka.
54. Radim Hanke, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati* ve Zlíně, 2007 – 2010. Foto: Sabina Soušková.
55. Radim Hanke, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati* ve Zlíně (pohled k budově č. 21), 2007 – 2010. Foto: Sabina Soušková.
56. Radim Hanke, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati* ve Zlíně (soutěžní návrh, 1. místo), 2007 – 2010. Foto: Magistrát města Zlín.
57. Michal Gabriel, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati* ve Zlíně (soutěžní návrh, 3. místo). Foto: Magistrát města Zlín.
58. Radomír Šutera, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati* ve Zlíně (soutěžní návrh, 2. místo). Foto: Magistrát města Zlín.
59. Radim Hanke ve svém ateliéru konfrontuje fotografickou předlohu (J. A. Baťa) se sádrovým odlitkem sochy Jana Antonína Bati. Foto: Sabina Soušková.
60. Kurt Gebauer, *Pomník policistům a hasičům* v Praze, 2009. Foto: Sabina Soušková.
61. Kurt Gebauer, *Pomník Mozartovi* v Brně, 2008. Foto: Sabina Soušková.
62. Jiří Sobotka, *Pomník Mozartovi* v Brně (soutěžní návrh, 2. místo), 2008. Foto: http://www.jirisobotka.com/fotogalerie.php?kat=projekty&skupina=5&zobraz_od=3.
63. Kurt Gebauer při práci na soše *Mozarta*. Foto: Magistrát města Brna.
64. Krištof Kintera, *Z vlastního rozhodnutí - Memento mori* v Praze, 2009 – 2011. Foto: Sabina Soušková.

65. Krištof Kintera, *Z vlastního rozhodnutí - Memento mori* v Praze (situační plán), 2009 – 2011. Foto: Magistrát městské části Praha 2.
66. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze, 2009. Foto: Sabina Soušková.
67. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (detail), 2009. Foto: Sabina Soušková.
68. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (přípravná skica), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
69. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (zkušební vizualizace), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
70. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (přípravná fotografie k figurám), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
71. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (modelování), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
72. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (práce na figurách), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
73. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (torzo „civilisty“), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
74. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (instalace figur), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.
75. Gočárův plán lokality Ulrichova náměstí z roku 1930 s předpokládanou pomníkovou realizací. Foto: Vojtěch Vanický, Josef Gočár. Regulace města Hradce Králové, *Stavitel*, 1928, roč. IX, s. 117 – 122.
76. Stanislav Hanzlík, *Pomník starosty Františka Ulricha* v Hradci Králové, 2010, ODSTRANĚNO. Foto: Magistrát města Hradec Králové.
77. Stanislav Hanzlík, *Pomník starosty Františka Ulricha* v Hradci Králové (model), 2010, ODSTRANĚNO. Foto: Magistrát města Hradec Králové.

78. Marius Kotrba, *Socha Spravedlnost* v Brně, 2010. Foto: Sabina Soušková.
79. Marius Kotrba, *Socha Spravedlnost* v Brně (sádrový model 1:1), 2010. Foto: Magistrát města Brna.
80. – 81. – 82. Petra Jackmannová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace, 2. místo), 2009. Foto: archiv Petry Jackmannové.
83. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace, 3. místo), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.
84. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace, 3. místo), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.
85. Ondřej Cígler, Z projektu *Tři kašny pro Plzeň*, 2010. Foto: Sabina Soušková.
86. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně, 2010. Foto: Sabina Soušková.
87. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (vytváření kompozice v 3D programu), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
88. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (vytváření kompozice v 3D programu, ořezávání před 3D tiskem), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
89. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně („vytištěné“ části kompozice před sestavením), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
90. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně („sestavování kompozice z plastových „výdusků“), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
91. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (model), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
92. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (příprava nosné kostry), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
93. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (pokrývání nosné kostry nerezovými kulatinami), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
94. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (závěrečné svařování I.), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.
95. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (závěrečné svařování II.), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.

96. Tomáš Medek, *Poceta Edisonovi* v Brně (osazování díla), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.

2. David Černý, *Pomník druhého odboje* v Praze (soutěžní návrh, 1. Místo, nerealizováno), 2004. Foto: <http://www.davidcerny.cz/PDF/klarovsmall.pdf>.



3. František Štorek, *Ikaros* v Ostravě, 1999. Foto: Sabina Soušková.



4. Marius Kotrba, *Pro Ostravu k novému tisíciletí* v Ostravě, 2002. Foto: Sabina Soušková.



4. Jan Koblasa, *Park Gustava Mahlera* v Jihlavě, 2006. Foto: Sabina Soušková.



5. Jan Koblasa, *Park Gustava Mahlera v Jihlavě* (socha Gustava Mahlera), 2006. Foto: Sabina Soušková.



6. Jan Koblasa, *Park Gustava Mahlera v Jihlavě* (holubice), 2006. Foto: Sabina Soušková.



8. Jaromír Brabeneč, *Pocta neznámým (Pocta nejmenovaným)* v Ostravě, 1997.
Foto: Sabina Soušková.



9. Jaromír Brabeneč, *Pocta neznámým (Pocta nejmenovaným)* v Ostravě (detail, původní barevnost), 1997. Foto: archiv Jaromíra Brabence.



10. Jaromír Brabeneč, *Moment*, nedatováno, vlastní výtvarné centrum Chagall v Ostravě. Foto: archiv Jaromíra Brabence.



11. Jaromír Brabeneč, *Causa Finalis*, 1994 - 1995, zahrada GVV v Ostravě. Foto: archiv Jaromíra Brabence.



12. Petr Janda, *Památník povodni – Hladina 3,54 m v Otrokovicích*, 1998. Foto: Sabina Soušková.



13. Petr Janda, *Památník povodni – Hladina 3,54 m v Otrokovicích* (detail reliéfu „mrtvé kočky“ v plexiskle), 1998. Foto: Sabina Soušková.



14. Lukáš Rittstein, **Plastika *Nepolapitelná* v Praze**, 2001. Foto: Sabina Soušková.



15. Lukáš Rittstein, **Plastika *Nepolapitelná*** v ateliéru Lukáše Rittsteina. Foto: Magistrát městské části Praha 11.



16. Lukáš Rittstein, ***Jakoby něco*** (vizualizace návrhu na sochu pro Jižní město). Foto: <http://www.lukasrittstein.com/show.php?id=6&coll=permanent-phenomena>.



17. Lukáš Rittstein, *Žíla u tepny* (vizualizace návrhu na sochu pro Jižní město).
Foto: <http://www.lukasrittstein.com/show.php?id=8&coll=permanent-phenomena>.



18. Lukáš Rittstein, *Momentky* (dílo předložené jako návrh na sochu pro Jižní město). Foto: Magistrát městské části Praha 11.



19. Otmar Oliva, *Pocta Felixi Kadlinskému v Uherském Hradišti*, 2002. Foto: Sabina Soušková.



20. Otmar Oliva, *Pocta Felixi Kadlinskému v Uherském Hradišti* (detail umyvadla), 2002. Foto: Sabina Soušková.



21. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), **Pomník obětem komunismu v Liberci**, 2002 – 2006 (situační plán). Foto: archiv Petra Jandy.



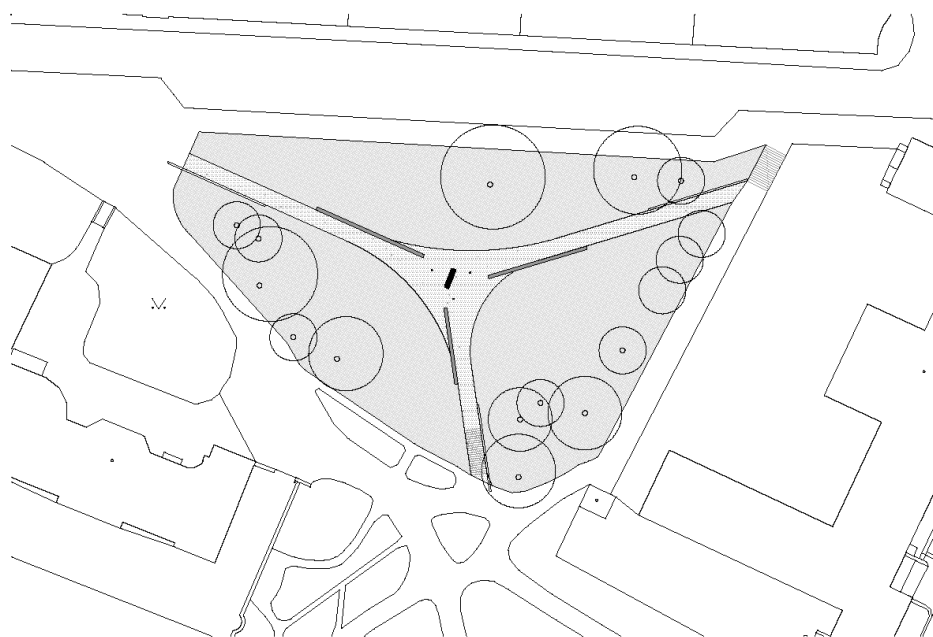
22. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), **Pomník obětem komunismu v Liberci**, 2002 – 2006. Foto: Ester Havlová.



23. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), **Pomník obětem komunismu v Liberci**, 2002 – 2006. Foto: Sabina Soušková.



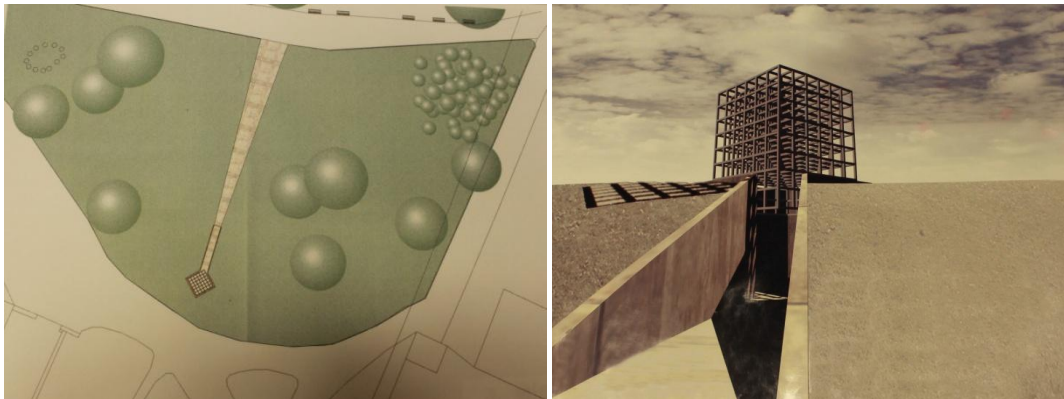
24. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), **Pomník obětem komunismu v Liberci** (situační plán pro původní místo u hotelu Zlatý lev). Foto: archiv Petra Jandy.



25. Petr Janda (Sporadical – architektonické studio), *Pomník obětem komunismu v Liberci* (vizualizace). Foto: archiv Petra Jandy.



26. Vladimír Štulc - Kryštof Štulc, *Pomník obětem komunismu v Liberci* (situační plán, vizualizace, soutěžní návrh, 2. místo). Foto: Magistrát města Liberec.



27. Vladimír Štulc - Kryštof Štulc, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (vizualizace, soutěžní návrh 2. místo). Foto: Magistrát města Liberec.



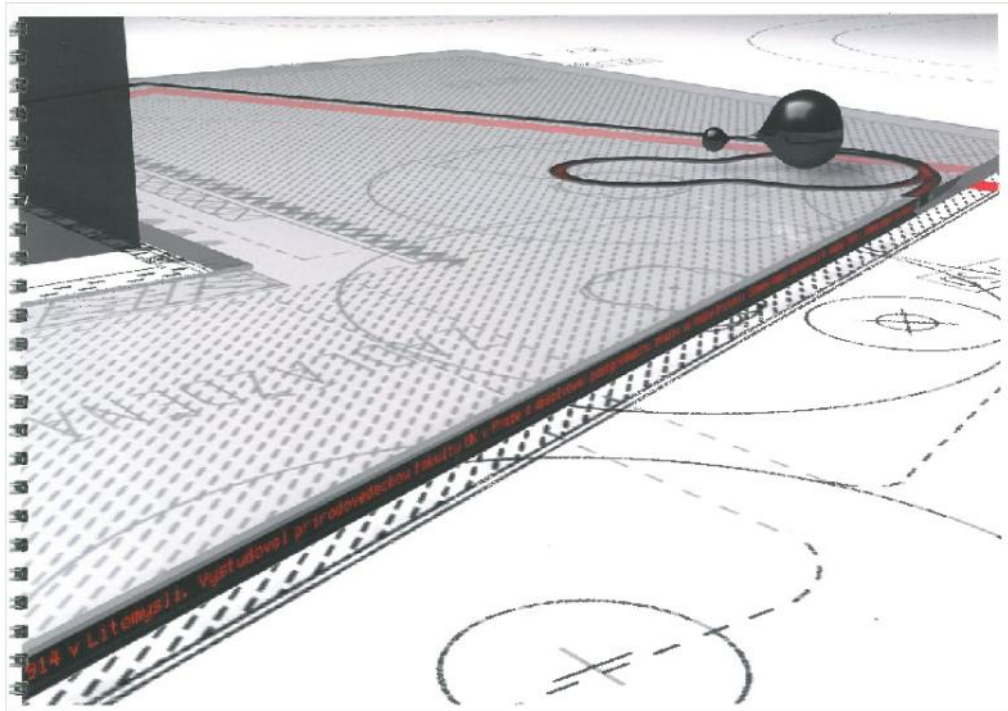
28. – 29. Zdeněk Hlávka - Jan Randáček, *Pomník obětem komunismu* v Liberci (situační plán a vizualizace soutěžní návrh, 3. místo). Foto: Magistrát města Liberec.



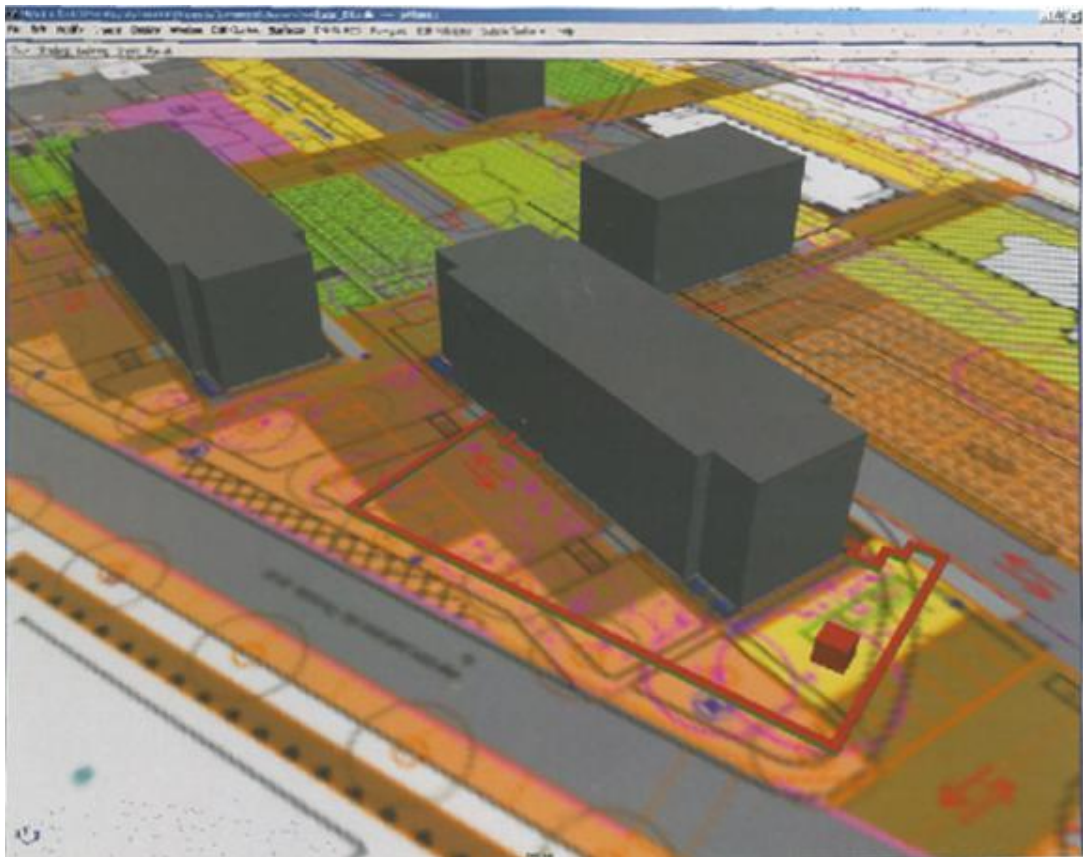
30. Petr Janda, *Pomník obětem komunismu* v Praze (vizualizace, soutěžní návrh, 3. místo). Foto: archiv Petra Jandy.



31. Federico Díaz – Marián Karel, **Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli** (vizualizace), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.



32. Federico Díaz – Marián Karel, **Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli** (vizualizace půdorysu), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.



33. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli* (vizualizace), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.



34. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli* (vizualizace Rocheova modelu), 2004. Foto: Městský úřad Litomyšl.



35. Federico Díaz – Marián Karel, **Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli** (podoba před rekonstrukcí na podzim roku 2005), 2004. Foto: <http://astronomia.zcu.cz/hvezdy/tesne/804-vymena-hmoty-mezi-hvezdami>.



36. Federico Díaz – Marián Karel, **Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli** (současná podoba, 2012), 2004. Foto: Sabina Soušková.



37. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi v Praze* (model 1:20), 2005. Foto: Magistrát městské části Praha 3.



38. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi v Praze*, 2005. Foto: Sabina Soušková.



39. Karel Nepraš, *Pomník Jaroslavu Haškovi v Praze* (detail hlavy koně), 2005.
Foto: Sabina Soušková.



40. Karel Nepraš, **Pomník Jaroslavu Haškovi v Praze** (detail „pivních podtáček“), 2005. Foto: Sabina Soušková.



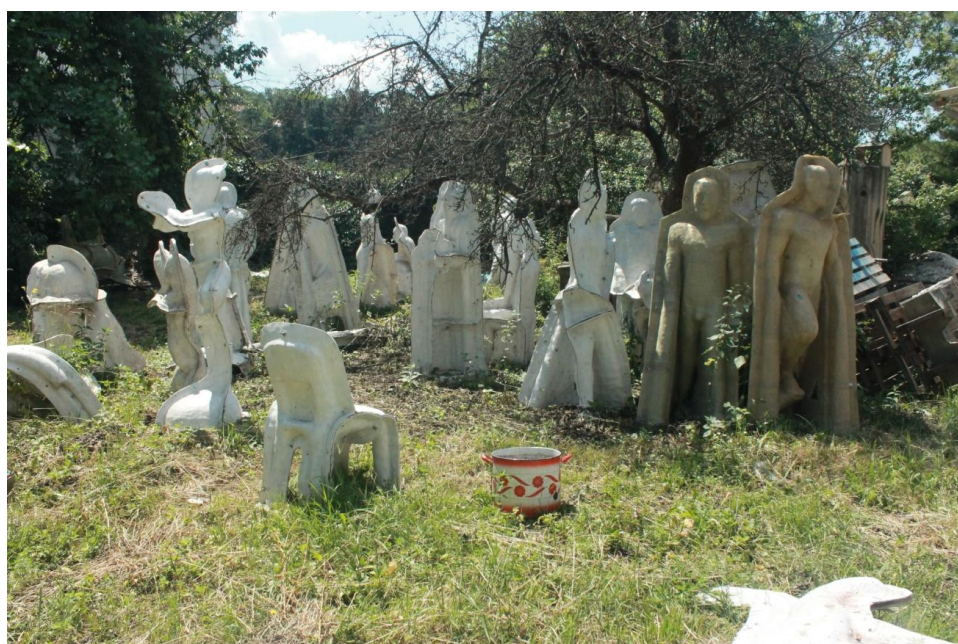
41. Karel Nepraš, **Pomník Jaroslavu Haškovi v Praze** (detail madla a autorské signatury), 2005. Foto: Sabina Soušková.



42. Michal Gabriel, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu v Praze*, 2005 – 2006.
Foto: Sabina Soušková.



43. „Odkladiště“ sochařských forem Michala Gabriela v areálu zahrady Fakulty výtvarných umění v Brně. Foto: Sabina Soušková.



44. Michal Gabriel, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu v Praze* (soutěžní model), 2005 – 2006. Foto: Magistrát městské části Praha 6.



45. Ladislav Sorokáč – Ján Studený, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu v Praze* (soutěžní model, 2. místo). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.



46. Jan Lefner - Petr Podzemský, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu v Praze* (soutěžní návrh, 3. Místo). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.



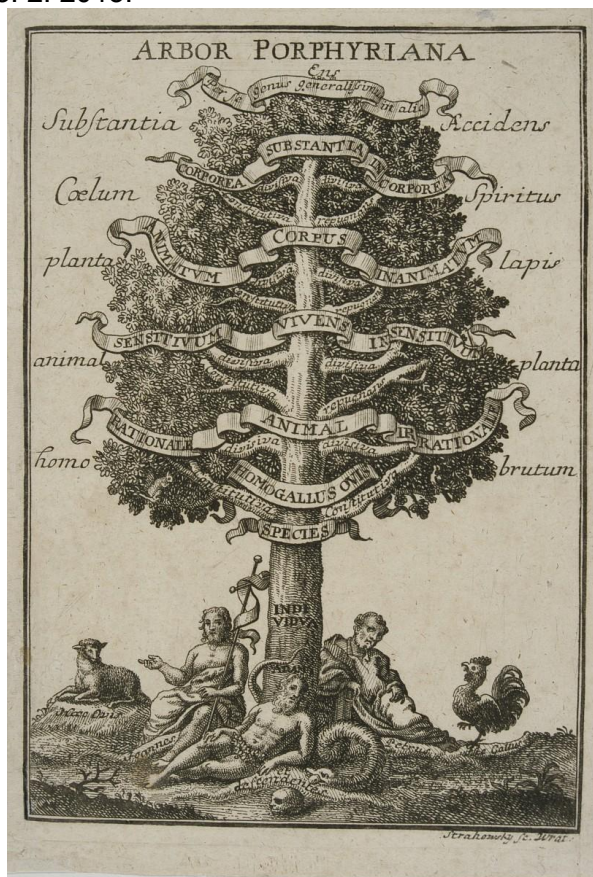
47. Markéta Jelenová – Stanislav Kolíbal, *Pomník profesoru Otto Wichterlemu* v Praze (soutěžní model, 5. místo). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.



48. Odhalení *Pomníku profesora Otto Wichterleho* na Petřinách v Praze (31. 10. 2005). Foto: Magistrát městské části Prahy 6.



49. Arbor porhyriana (strom vězení). Foto: Neautorizováno, Arbor Porphyriana, *Polona.pl*, <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=21373&from=editionindex&dirids=4>, vyhledáno 3. 2. 2013.



50. Michal Gabriel, *Pomník tří odbojů v Brně*, 2006. Foto: Sabina Soušková.



51. Michal Gabriel, *Pomník tří odbojů v Brně* (vizualizace), 2006. Foto: Magistrát města Brna.



52. Vladimír Preclík, *Pomník druhému odboji v Praze*, 2006. Foto: Sabina Soušková.



53. Konání „společenské akce“ u *Pomníku druhému odboji* v Praze. Foto: archiv Jiřího Daníčka.



54. Radim Hanke, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati ve Zlíně*, 2007 – 2010. Foto: Sabina Soušková.



55. Radim Hanke, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati ve Zlíně* (pohled k budově č. 21), 2007 – 2010. Foto: Sabina Soušková.



56. Radim Hanke, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati ve Zlíně* (soutěžní návrh, 1. místo), 2007 – 2010. Foto: Magistrát města Zlín.



57. Michal Gabriel, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati ve Zlíně* (soutěžní návrh, 3. místo). Foto: Magistrát města Zlín.



58. Radomír Šutera, *Pomník Jana Antonína Bati a Tomáše Bati ve Zlíně* (soutěžní návrh, 2. místo). Foto: Magistrát města Zlín.



59. Radim Hanke ve svém ateliéru konfrontuje fotografickou předlohu (J. A. Baťa) se sádrovým odlítkem sochy Jana Antonína Bati. Foto: Sabina Soušková.



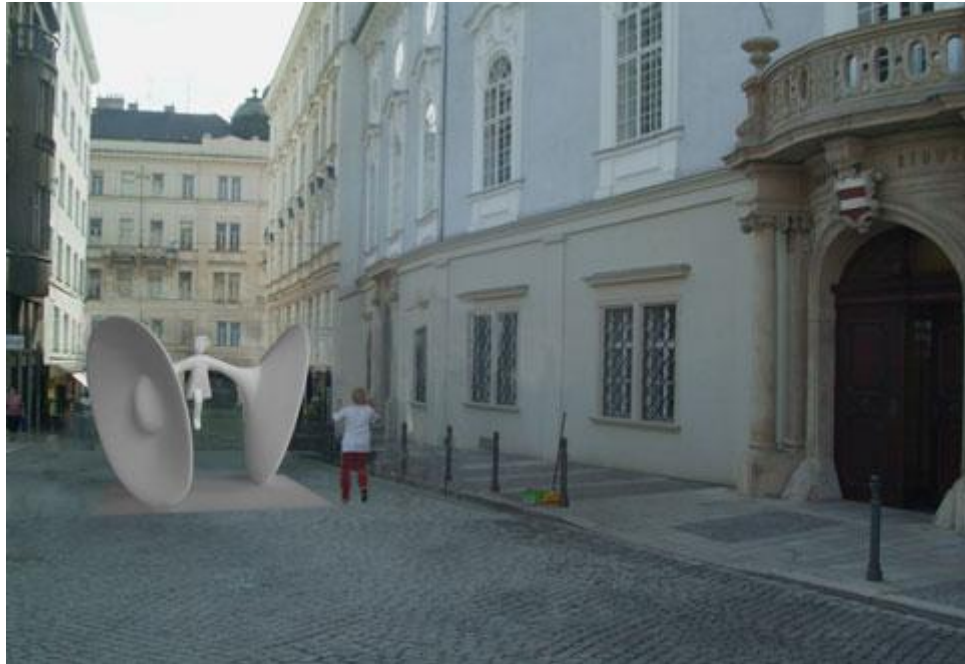
60. Kurt Gebauer, *Pomník policistům a hasičům v Praze*, 2009. Foto: Sabina Soušková.



61. Kurt Gebauer, *Pomník Mozartovi v Brně*, 2008. Foto: Sabina Soušková.



62. Jiří Sobotka, *Pomník Mozartovi* v Brně (soutěžní návrh, 2. místo), 2008. Foto: http://www.jirisobotka.com/fotogalerie.php?kat=projekty&skupina=5&zobraz_od=3.



63. Kurt Gebauer při práci na *Pomníku Mozartovi*. Foto: Magistrát města Brna.

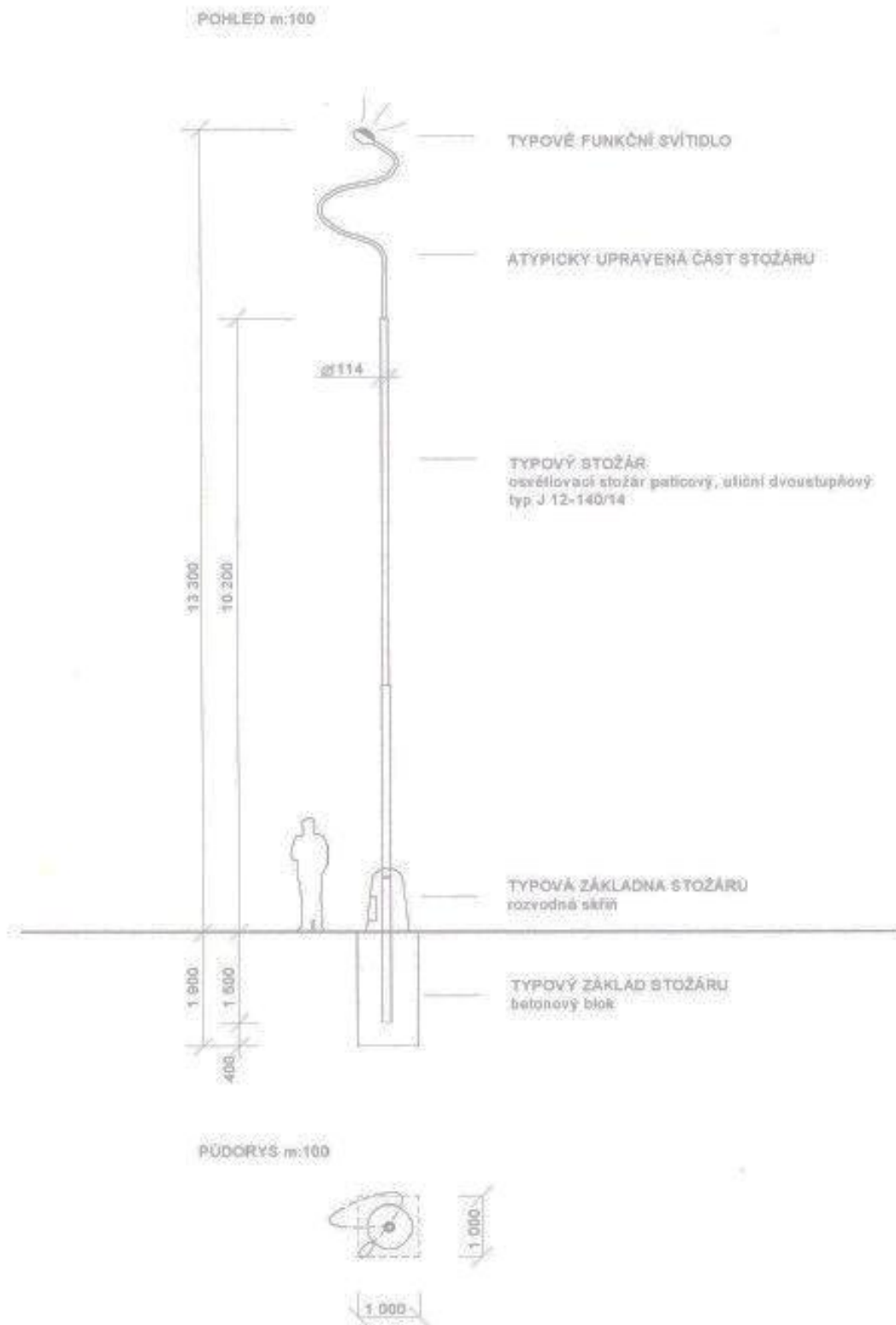


64. Krištof Kintera, *Z vlastního rozhodnutí - Memento mori v Praze*, 2009 – 2011.

Foto: Sabina Soušková.



65. Krištof Kintera, **Z vlastního rozhodnutí - Memento mori v Praze** (situační plán), 2009 – 2011. Foto: MČ Praha 2.



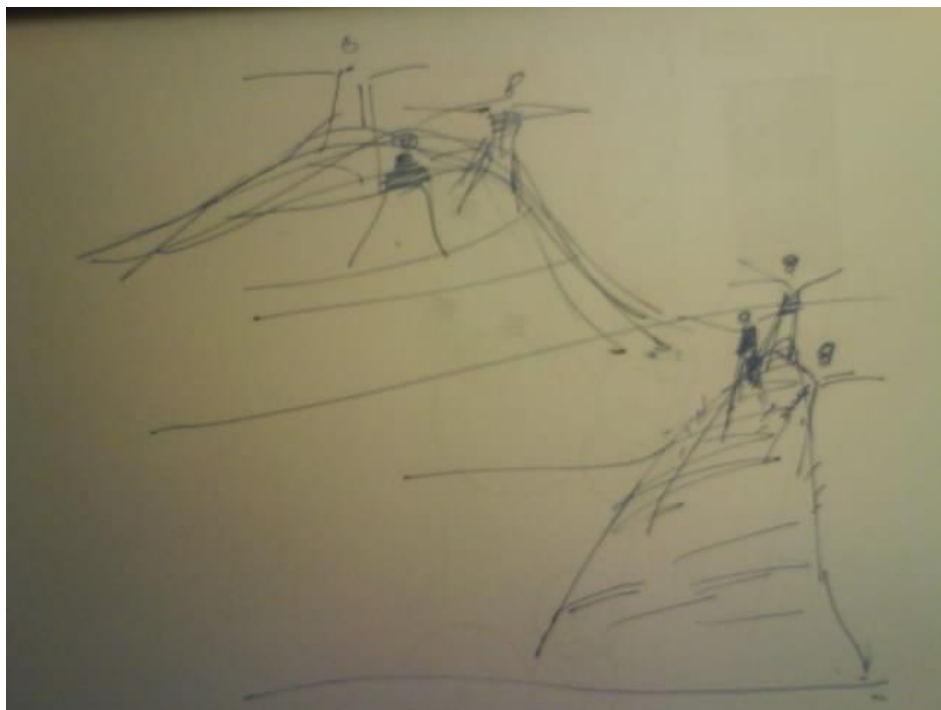
66. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, **Pomník operace Anthropoid v Praze**, 2009. Foto: Sabina Soušková.



67. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, **Pomník operace Anthropoid v Praze** (detail), 2009. Foto: Sabina Soušková.



68. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, **Pomník operace Anthropoid v Praze** (přípravná skica), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



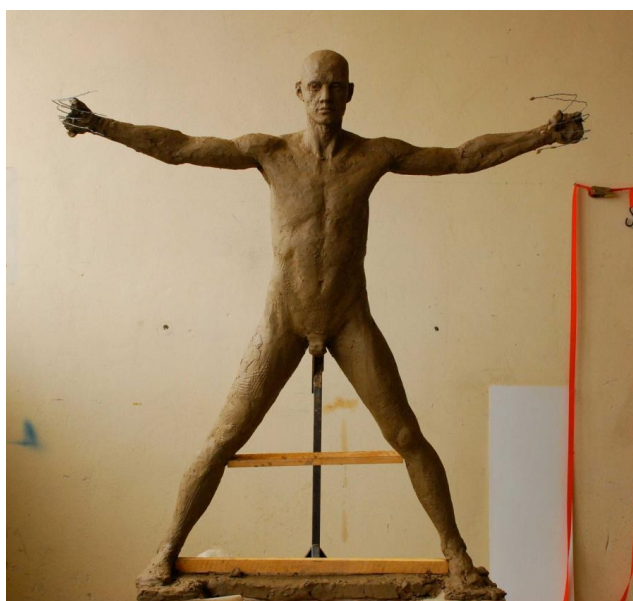
69. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, **Pomník operace Anthropoid v Praze** (zkušební vizualizace), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



70. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (přípravná fotografie k figurám), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



71. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid* v Praze (modelování), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



72. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid v Praze* (práce na figurách), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



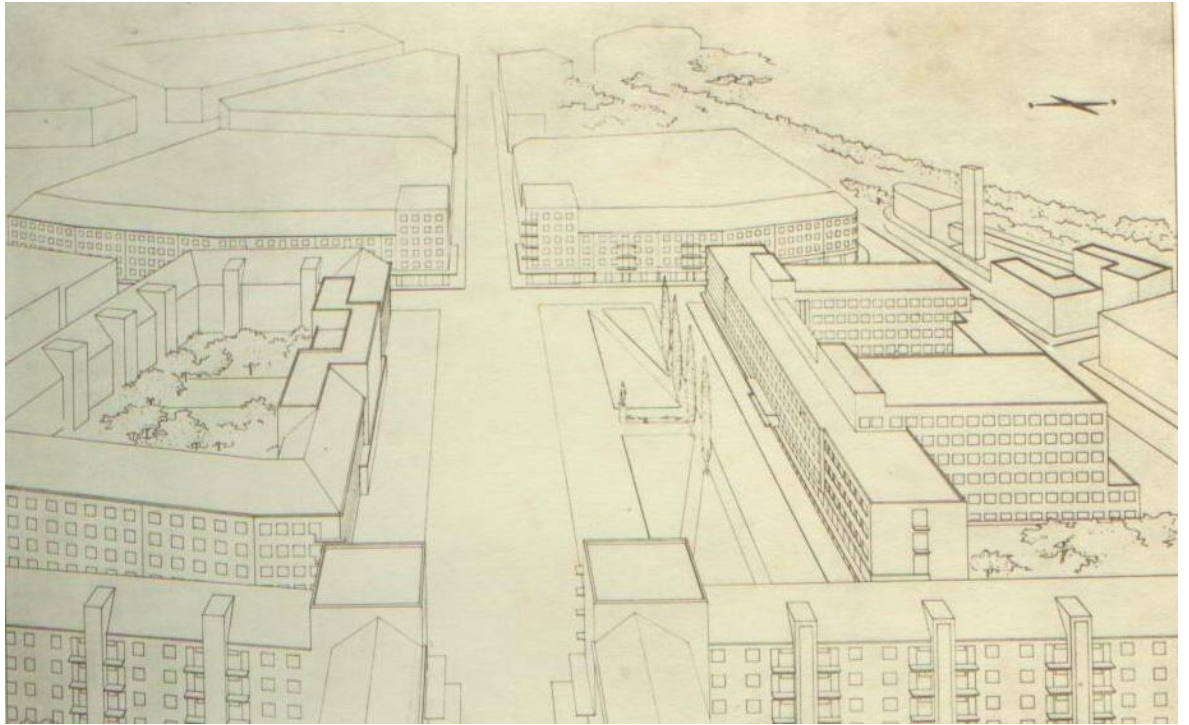
73. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, *Pomník operace Anthropoid v Praze* (torzo „civilisty“), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



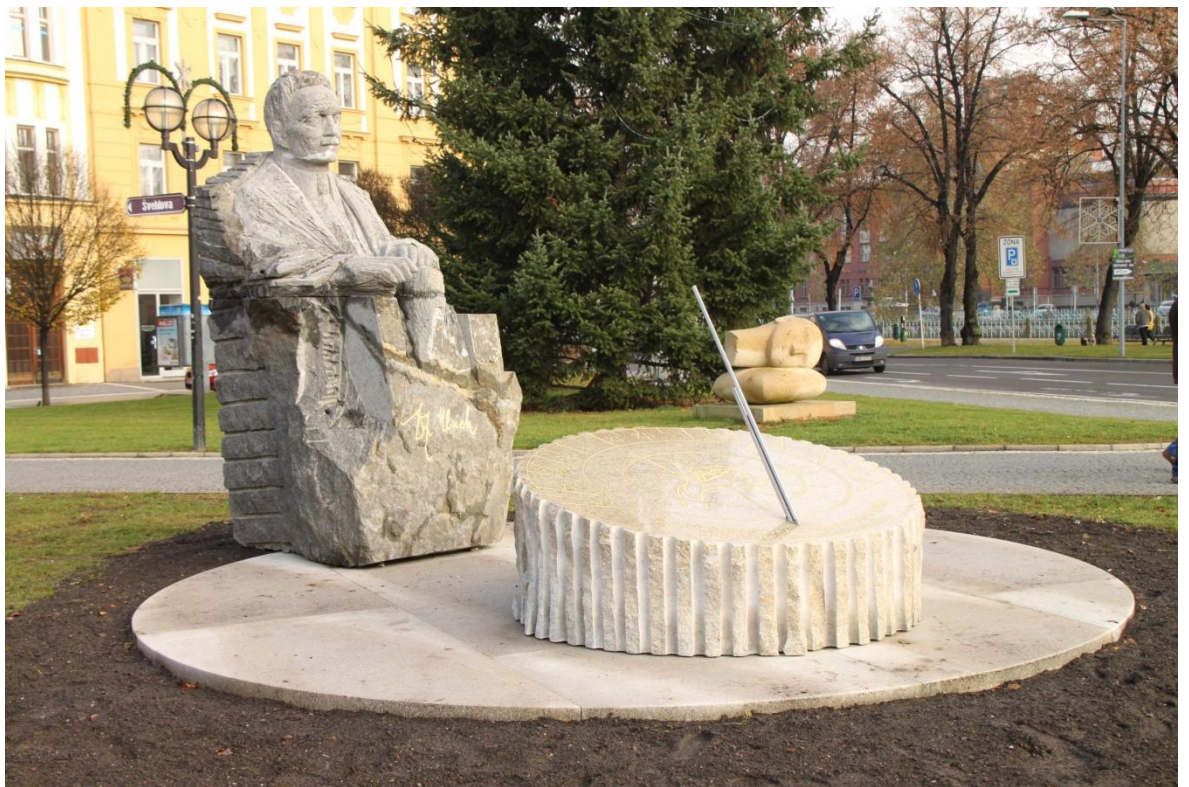
74. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbiš – Miroslava Tůmová, **Pomník operace Anthropoid v Praze** (instalace figur), 2009. Foto: archiv Miroslavy Tůmové.



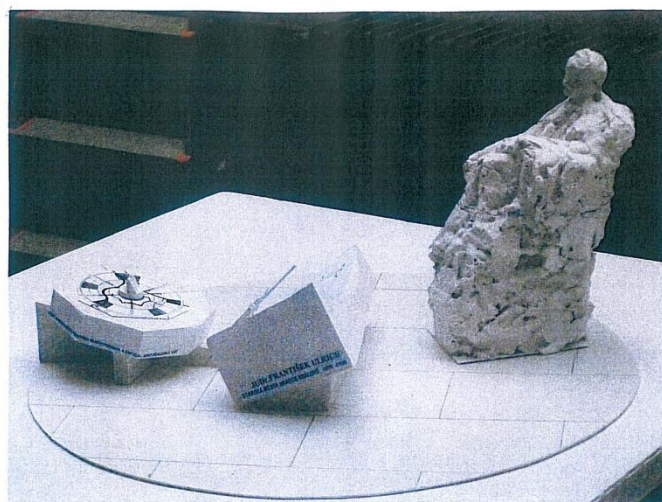
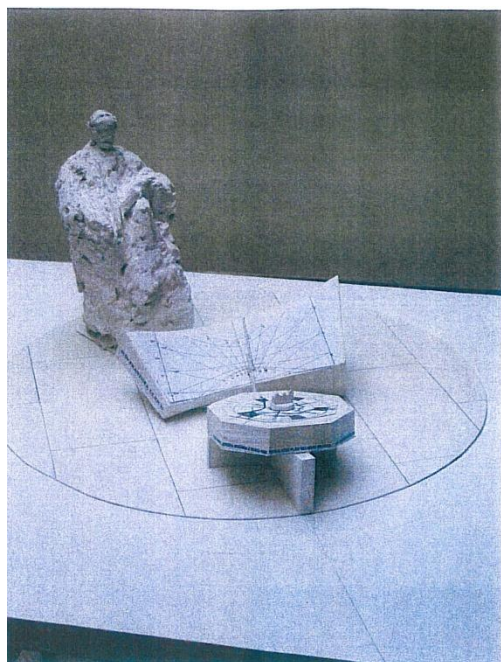
75. Gočárův plán lokality Ulrichova náměstí z roku 1930 s předpokládanou pomníkovou realizací. Foto: Vojtěch Vanický, Josef Gočár. Regulace města Hradce Králové, *Stavitel*, 1928, roč. IX, s. 117 – 122.



76. Stanislav Hanzlík, *Pomník starosty Františka Ulricha v Hradci Králové*, 2010, **ODSTRANĚNO**. Foto: Magistrát města Hradec Králové.



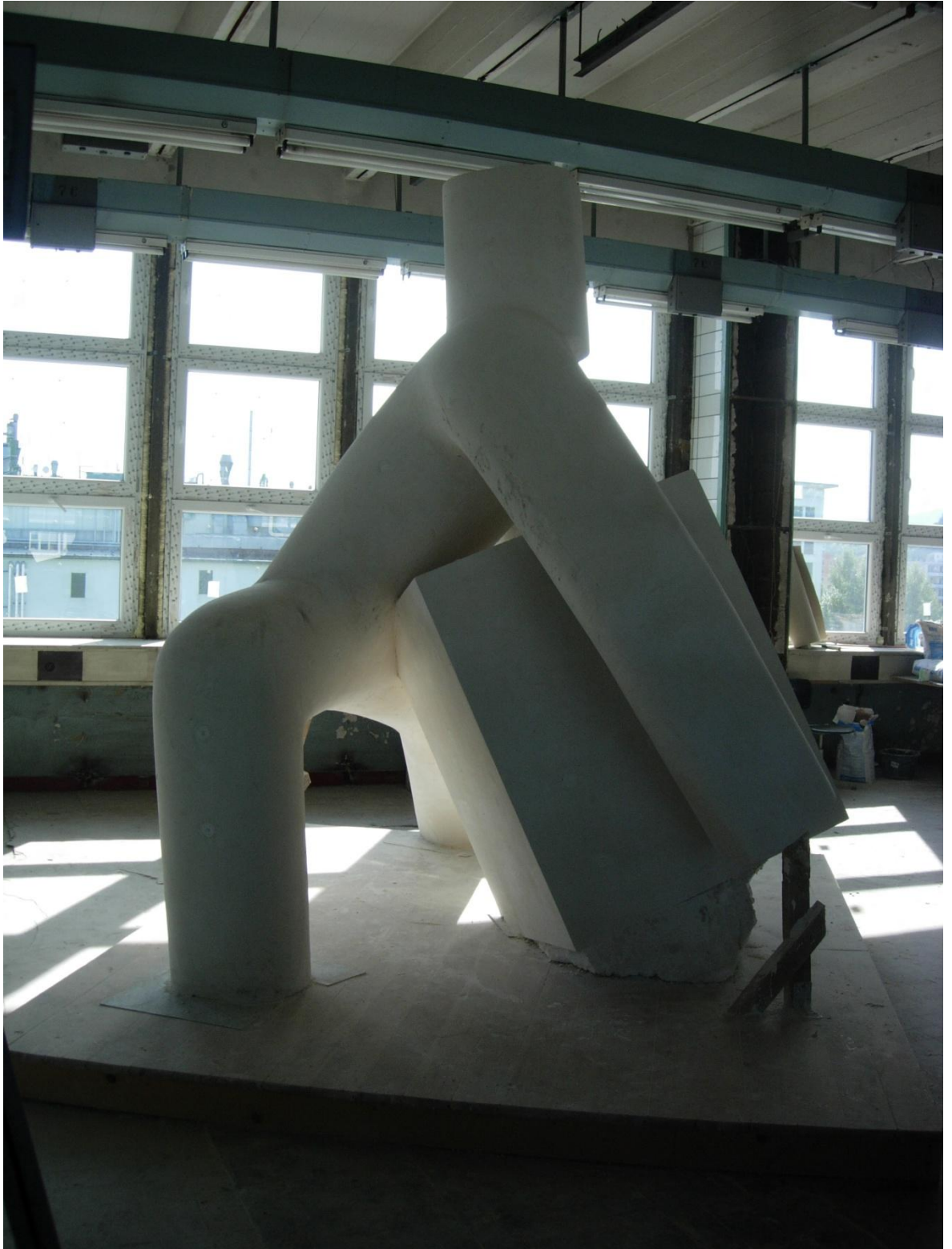
77. Stanislav Hanzlík, *Pomník starosty Františka Ulricha v Hradci Králové* (model), 2010, ODSTRANĚNO. Foto: Magistrát města Hradec Králové.



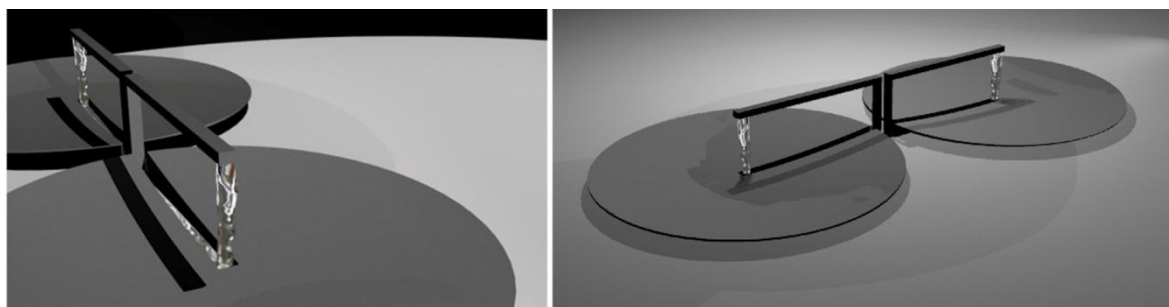
78. Marius Kotrba, *Socha Spravedlnost v Brně*, 2010. Foto: Sabina Soušková.



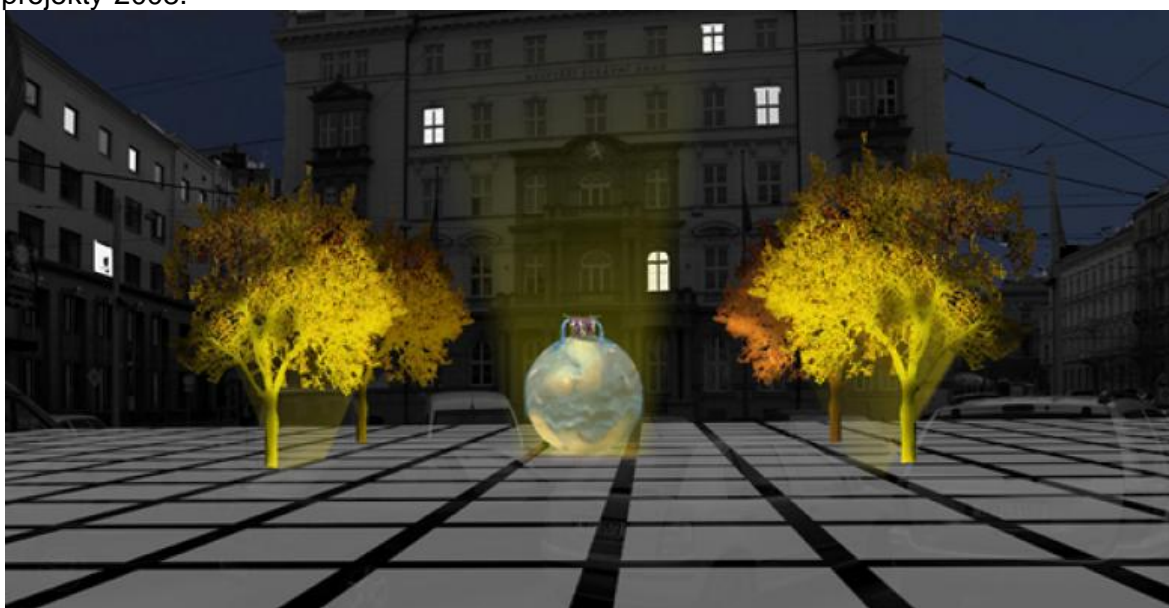
79. Marius Kotrba, **Socha Spravedlnost v Brně** (sádrový model 1:1), 2010. Foto: Magistrát města Brna.



80. – 81. – 82. Petra Jackmannová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace, 2. místo), 2009. Foto: archiv Petry Jackmannové.



83. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace, 3. místo), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.



84. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace, 3. místo), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.



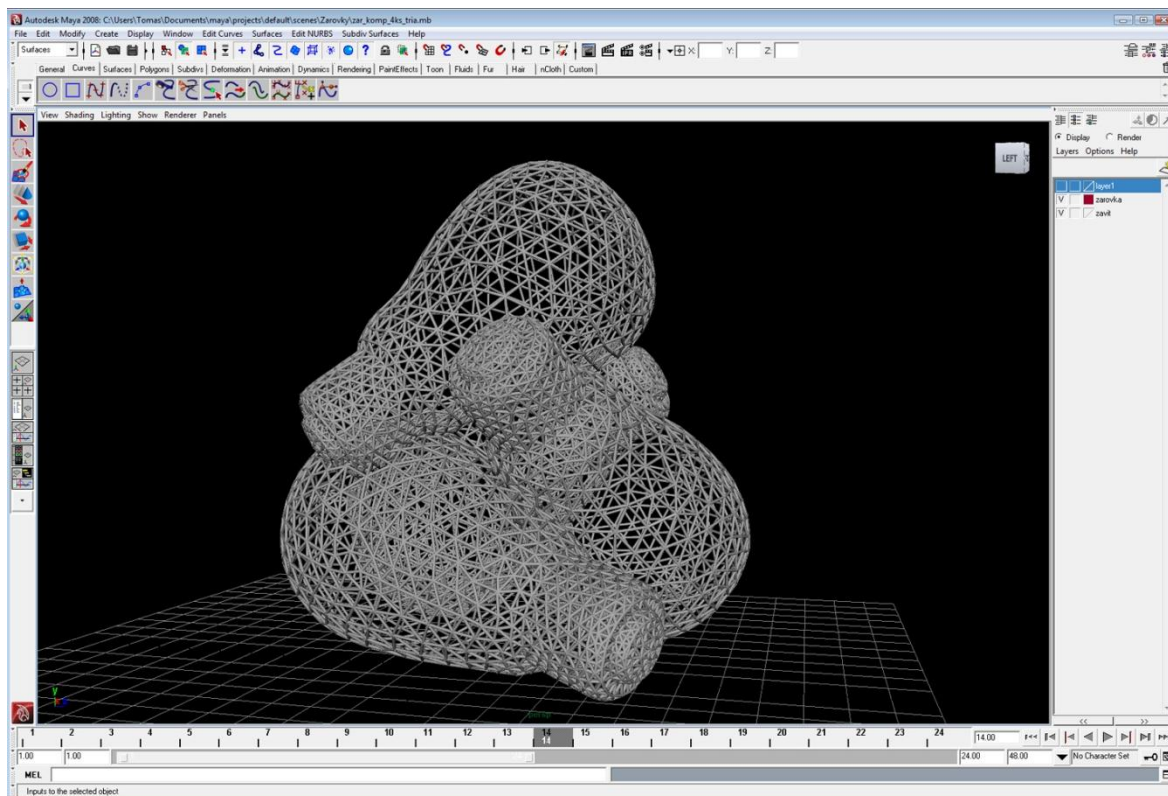
85. Ondřej Cígl, Z projektu *Tři kašny pro Plzeň*, 2010. Foto: Sabina Soušková.



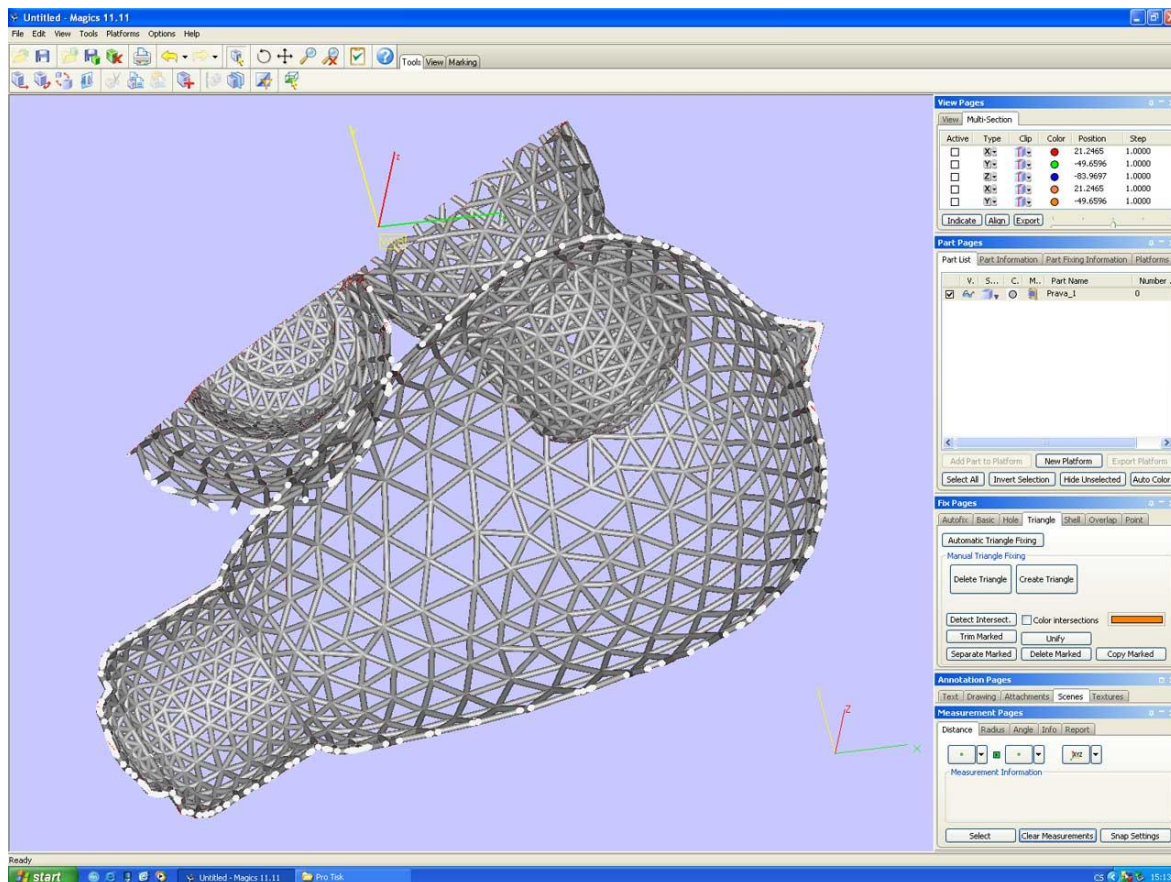
86. Tomáš Medek, *Pocťa Edisonovi v Brně*, 2010. Foto: Sabina Soušková.



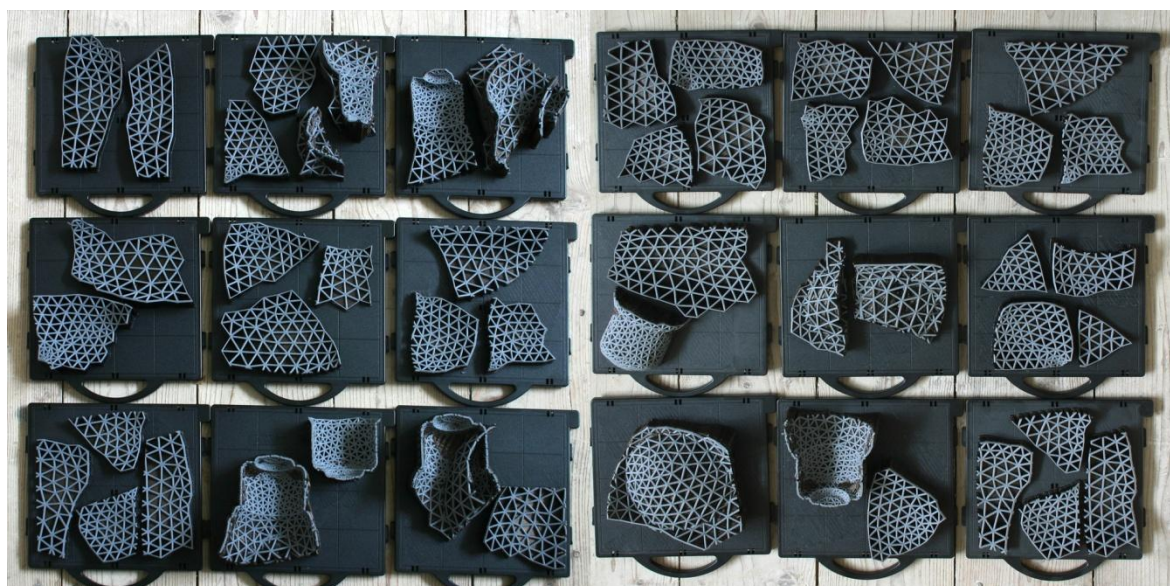
87. Tomáš Medek, *Pocťa Edisonovi v Brně* (vytváření kompozice v 3D programu), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



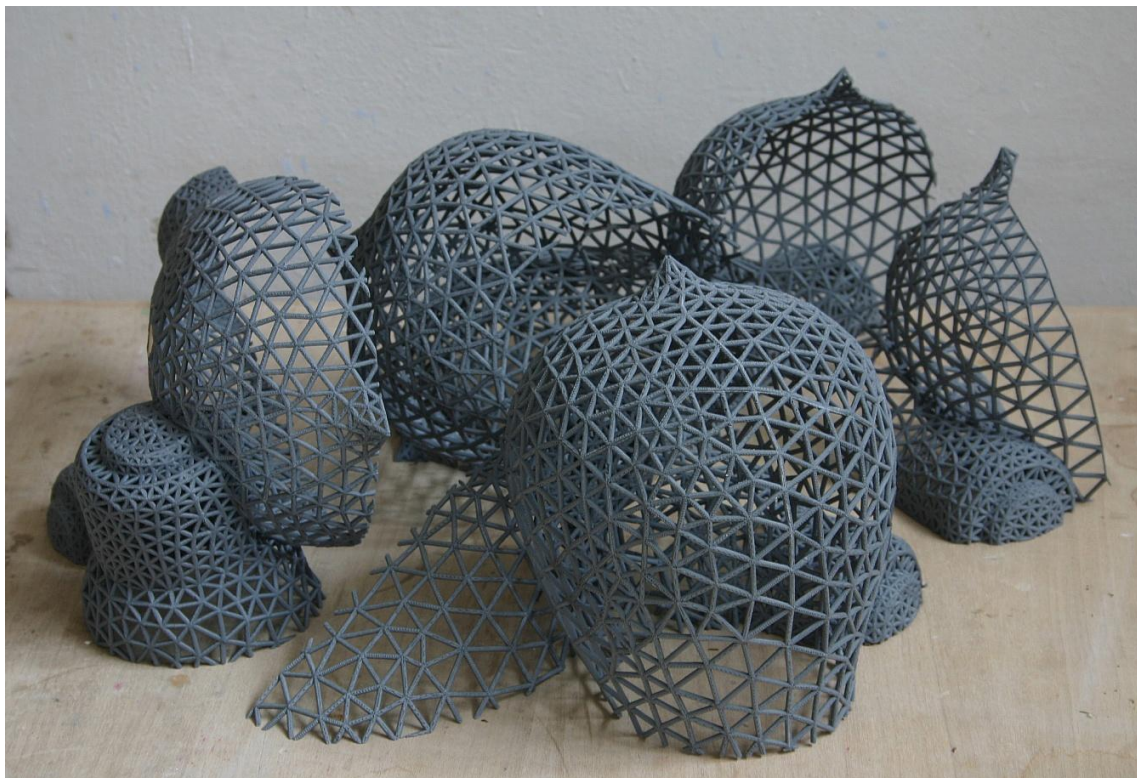
88. Tomáš Medek, *Pocta Edisonovi v Brně* (vytváření kompozice v 3D programu, ořezávání před 3D tiskem), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



89. Tomáš Medek, *Pocta Edisonovi v Brně* („vytiskněné“ části kompozice před sestavením), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



90. Tomáš Medek, *Pocta Edisonovi v Brně* („sestavování kompozice z plastových „výdusků“), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



91. Tomáš Medek, *Pocta Edisonovi v Brně* (model), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



92. Tomáš Medek, *Pocťa Edisonovi v Brně* (příprava nosné kostry), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



93. Tomáš Medek, *Pocťa Edisonovi v Brně* (pokrývání nosné kostry nerezovými kulatinami), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



94. Tomáš Medek, *Pocťa Edisonovi v Brně* (závěrečné svařování I.), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



95. Tomáš Medek, *Pocťa Edisonovi v Brně* (závěrečné svařování II.), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



96. Tomáš Medek, *Pocta Edisonovi v Brně* (osazování díla), 2010. Foto: archiv Tomáše Medka.



X. SEZNAM TEXTOVÝCH PŘÍLOH

1. Petr Janda - Jakub Našinec - Aleš Kubalík - Josef Kocián, Autorská zpráva k *Památníku obětem komunismu* v Liberci, 2002. Viz archiv Petra Jandy.
2. Děkovný e-mail Edity Baťové de Oliveira sochaři Radimu Hankemu, 2007. Viz archiv Radima Hankeho.
3. Rozhodnutí Krajského úřadu Královehradeckého kraje ve věci postavení *Pomníku Františka Ulricha* na Ulrichově náměstí v Hradci Králové dle návrhu Alexandra Wagnera a Pavla Doskočila. Výňatky. Viz NPÚ ÚOP v Josefově.

XI. TEXTOVÉ PŘÍLOHY

1. Petr Janda - Jakub Našinec - Aleš Kubalík - Josef Kocián, Autorská zpráva k ***Památníku obětem komunismu v Liberci, 2002***. Viz archiv Petra Jandy.

Průvodní zpráva –Památník obětem komunismu, Liberec 2002, sporadical architecture -Petr Janda, Jakub Našinec, Aleš Kubalík, Josef Kocián

Idea

Lidé v naší zemi žili 40 let v totalitním režimu. Během tak dlouhé doby syndrom utlačování a omezování svobody prorostl celým národem a dnes je velmi těžké říci, kdo je obětí a kdo tyranem.

Proto jsme tíhu tohoto rozhodování přenesli na každého, každý sám je nucen rozhodnout, jakým člověkem je.

Hlavním motivem celého památníku se stalo zrcadlení.

Každý, kdo k památníku přijde, bude nucen podívat se sám sobě do očí.

Nechceme tímto způsobem skutečné oběti uvádět v rozčarování. Velmi si vážíme všech, kteří svůj těžký úděl byli schopni unést, vzdáváme jim tímto způsobem hold, jejich síla a hrdost je pro nás příkladem, ponaučením a závazkem.

Naopak chceme zapůsobit na každého a nabídnout mu prostor ke kontemplaci, zamyšlení se nad sebou samým. Není třeba symbolů, ale tichého zamyšlení.

Tento památník by měl lidem v každé době připomínat, že není možné ve jménu jakýchkoliv zájmů omezovat svobody jiných.

Vlastní řešení

Optický efekt zrcadlení zde obstarávají dvě za sebou řazené skleněné tabule s méně než 50% světelnou propustností získanou vpravením reflexní fólie do skladby každého ze skel.

Dvojitým zrcadlením uvnitř hmoty desky zde vzniká úkaz nekonečného řetězení odrazů v ideové rovině naznačující pokračování cesty.

Dalším principem zde ideově užitým je princip bariéry, jenž přes vizuální kontakt s prostředím za deskou památníku blokuje fyzický postup diváka v ose přístupové cesty.

Prolínáním těchto optických vlastností (vnějšková reflexe, vnitřní cyklická reflexe a prostá průhlednost) se v závislosti na měnících se světelných podmínkách stává památník nehmotným. To je jednou z jeho důležitých charakteristik, záměrně kontrastuje s hmotně monumentálním řešením památníků totalitní éry. Naše řešení je pokusem o redefinici pojmu pomník v dnešní době.

V patě desky je umístěn nápis v zrcadlově převrácené formě, čitelný v odrazu zrcadlicí plochy. Navržený text : „***Sám v sobě hledej, jestli svobodu bráníš, ctiš nebo omezuješ***“

Konstrukce

Rozměry desky jsou 3210/4500/600mm.

Tělo památníku je tvořeno tuhým svařovaným ocelovým rámem, kapotovaným po obvodu dalším rámem z pásové oceli, tvořícím osazovací prvek pro zasklení. Povrchově je ocel konzervována vlastní korozí, barevnost –hnědočervená (popř. s příměsí niklu).

Řešení zasklení desky je navrženo jako bezpečnostní sklo velmi odolné proti mechanickému poškození (nepřůstřednost), proti vrypům (tvrdost) a proti sprejové technice (omyvatelnost). Chromatičnost – bez zabarvení, reflexní faktor –odrazivost více než 50%, velikost tabule 3210/4500mm (jde o standardní výrobní velikost tuzemského dodavatele např. firma Glaverbel)

Konstrukčně plní obě tabule zavětrovací funkci, ztužují celou konstrukci.

Předpokládaná fixace lepením bezbarvým stále pružným tmelem, žádné viditelné fixační prvky (snadno řešitelná otázka rozebíratelnosti při případné výměně prvků, poškozená tabule skla zůstane v každém případě vcelku spojena bezpečnostní folií, důležité i z hlediska bezpečnosti).

Ukončení v patě zrcadla v návaznosti na osazovací rám je provedeno drenážní spárou odvádějící vodu. V předpolí zrcadlicí desky je strukturálně vsazen zrcadlově převrácený nápis z litinových písmen zaspaných v konstrukci chodníku.

Základová konstrukce navržena jako rozšířený železobetonový základový pas.

Umístění -širší vztahy

Daný prostor není s tématem nijak kontextuálně spjat, v současné době leží stranou zbytku přilehlého parku. Rádi bychom mírnou úpravou tento prostor zpřístupnili veřejnosti, mělo by dojít ke zprůchodnění pozemku, k jeho využití k rekreaci.

Objekt památníku je umístěn v těžišti zadané parkové plochy trojúhelníkového tvaru vymezené terénním zlomem, v průsečíku trojice chodníků obsluhujících pozemek.

Památník jako prvek by se měl stát dalším logickým postupovým bodem na trajektorii: „Koule“ M.Houšera -kamenná plastika 12 měsíců –Památník obětem komunismu, ne jejím cílem. Tato trasa bude pokračovat dále do zámeckého parku a v budoucnosti bude doplněna dalšími objekty v jeho centrálním prostoru.

Budou provedeny korekce polohy a povrchového řešení parkových chodníků. Současný asfaltový povrch by měl být změněn na povrch mlatový.

Mobiliář parku bude korigován a nahrazen. Navrhujeme nové sedací prvky rozmístěné podél rozbíhajících se chodníků, předpoklad –masivní hraněné dubové kmeny, doplňující sochařskou atmosféru lokality (v závislosti na financích -rádi bychom našli méně nákladné řešení než je použito v předpolí s „Koulí“). Umělé osvětlení památníku navrhujeme jako nepřímé difúzní světlo z cca 3 těles v rovině terénu, doplněné nasvícením korun okolostojících stromů, podporujícím éterický charakter zrcadlivé desky památníku (taktéž reflektory zapuštěné v terénu). Plastika 12 měsíců zůstává nedotčena změnami, umístěna volně v trávě.

Ing. arch. Petr Janda- za soutěžní tým sporadical architecture
/Jindřicha Plachty 22, Praha 5, 150 00

/tel: 737845852

/e-mail: sporadical@centrum.cz

jandysu@yahoo.com

2. Děkovný e-mail **Edity Baťové** de Oliveira sochaři **Radimu Hankemu**, 2007. Viz archiv Radima Hankeho.

----- Původní zpráva -----

Od: Rodolfo <batarodolfo@terra.com.br>

Datum: 13. 3. 2007

Předmět: Díky Panu Hanke

Presidente Prudente, 12 brezna 2007

Vazeny pane Radime Hanke

Mela jsem príležitost, zde v nasi vzdalene Brasilii podívat se na dokumentar ohledne "making of" Vaseho díla, sochy Jana Antonina Bati.

Bohužel, vzhledem k memu věku a zdravotním podmínkám, nebudu moci využít pozvání města Zlína abych se zúčastnila odhalení Vaseho díla.

Chci Vám ale vyjádřit můj hluboký vdek za úsilí a kompetenci z jakou jste vlastně znovu vytvořil postavu mého otce, jehož nám tak drahou podobu a dokonce i jeho pohled. Moje pohnutí, znovu ho uvidět i když ve formě sochy byl pro mě moc krásný dar, za který Vám nebudu moci nikdy dostatečně poděkovat. Chci pouze abyste porozuměl mému citu a přijal mé co nejserdecnější díky.

Zaplat Vám to Pan Bůh.

Edita Batová de Oliveira

3. Rozhodnutí Krajského úřadu Královéhradeckého kraje ve věci postavení **Pomníku Františka Ulricha** na Ulrichově náměstí v Hradci Králové dle návrhu Alexandra Wagnera a Pavla Doskočila. Výňatky. Viz NPÚ ÚOP v Josefově.



KRAJSKÝ ÚŘAD KRÁLOVÉHRADECKÉHO KRAJE
Odbor školství, mládeže a tělovýchovy
Oddělení kultury a památkové péče

Statutární město Hradec Králové
prostřednictvím
Odboru městských investic
Magistrátu města Hradec Králové

Československé armády 408
502 10 H r a d e c K r á l o v é

4. 4. 2005

Krajský úřad Královéhradeckého kraje, odbor školství, mládeže a tělovýchovy, oddělení kultury a památkové péče jako věcně a místně příslušný odvolací orgán státní památkové péče rozhodl ve věci odvolání, jež podalo Statutární město Hradec Králové prostřednictvím odboru městských investic Magistrátu města Hradec Králové proti rozhodnutí Magistrátu města Hradec Králové, odboru památkové péče, č.j. 004687/05/PP/Čer ze dne 17. 1. 2005 v záležitosti umístění pomníku Dr. Františka Ulricha na Ulrichově náměstí v k.ú. Hradec Králové, parcel. č. 184/162, podle předložené dokumentace pro územní řízení (zpracovatel : ing. arch. A. Wagner, Gočárova 846, Hradec Králové, 11/2004), který je situován v Městské památkové zóně (dále MPZ) Hradec Králové, prohlášené Vyhláškou VČKNV o prohlášení památkových zón ve vybraných městech a obcích Východočeského kraje ze dne 17. 10. 1990, s účinností od 1. 11. 1990, takto:

Krajský úřad Královéhradeckého kraje, odbor školství, mládeže a tělovýchovy, oddělení kultury a památkové péče podle ustanovení § 59 odst. 2 zákona č. 71/1967 Sb., o správním řízení (správní řád – dále pouze SŘ) **zamítá odvolání** Statutárního města Hradec Králové (podané prostřednictvím odboru městských investic Magistrátu města Hradec Králové) a **potvrzuje rozhodnutí Magistrátu města Hradec Králové, odboru památkové péče ze dne 17. 1. 2005, č.j. 004687/05/PP/Čer.**

O d ů v o d n ě n í

Magistrát města Hradec Králové, odbor památkové péče (dále pouze prvoinstanční správní orgán) vydal na základě žádosti Statutárního města Hradec Králové ze dne 18. 11. 2004 (doručené prostřednictvím odboru městských investic Magistrátu města Hradec Králové) o vydání závazného stanoviska k umístění pomníku Dr. Františka Ulricha na Ulrichově náměstí v MPZ na základě předložené dokumentace pro územní řízení (zpracovatel : ing. arch. A. Wagner, Hradec Králové, 11/2004), po písemném vyjádření Národního památkového ústavu (NPÚ), územního odborného pracoviště v Pardubicích (č.j. 10838/2005/ea/Ad ze dne 10. 1. 2005) podle §

14 odst. 6 zákona č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči ve znění pozdějších předpisů rozhodnutí, podle něhož dle ustanovení § 14 odst. 2, ve smyslu § 14 odst. 3 cit. zákona je umístění pomníku Dr. Františka Ulricha na Ulrichově náměstí v k.ú. Hradec Králové, parcel. č. 184/162, v MPZ Hradec Králové nepřípustné.

Prvoinstanční správní orgán dále v obsáhlém odůvodnění napadeného rozhodnutí hodnotí dopad výše uvedeného záměru na památkově chráněné území MPZ Hradec Králové. Shledává, že navrhovaný pomník, kombinující technicistní a figurální pojetí by nevhodným způsobem rozčlenil památkově chráněný, ucelený funkcionalistický prostor. Jako negativní je zejména shledáván vstup nové výškové dominanty do autorského celku s pečlivě vyváženými proporcemi. Realizací záměru by z hlediska státní památkové péče došlo ke snížení hodnot prostředí MPZ.

Je uváděno, že již o pět let dříve, v roce 1930, architekt Gočár zvažoval umístění pomníku Dr. F. Ulricha, jak je doloženo jeho ověřovací studií z tohoto roku, avšak od tohoto záměru ve výsledném řešení upustil; v půdorysném řešení se již pomník neobjevuje.

Lze tedy tvrdit, že architekt sám považoval Ulrichovo náměstí v podstatě za stavebně ukončené. Zde spatřuje prvoinstanční orgán podstatu problému; v tomto bodě se vyhraňují a dále střetávají dva základní přístupy, jež je možno s určitou licencí označit za přístup historizující a přístup modernistický.

Historizující přístup pro případ Ulrichova náměstí představuje názor, že navržený tvar pomníku a jeho umístění ruší ve výtvarně harmonickém a stavebně dokončeném náměstí a neúnosně mu konkurují. Modernistický názor, jak dovozuje prvoinstanční správní orgán, vychází zřejmě z pojetí náměstí jako živého, průběžně se měnícího prostoru, jehož podoba není jednou provždy dána, a jež lze proto doplnit a obohatit o soudobé výtvarné prvky.

Památková hodnota dotčeného místa spočívá i v tom, že k němu nebude přičleňován další, současný, a to vsutku velmi výrazný architektonický a výtvarný prvek, zasahující nepochybně původní urbanistickou koncepcí. Je tedy z hlediska památkové péče přiměřené, a to rovněž ve vztahu k citovaným podmínkám výše uvedené vyhlášky, se na základě současných poznatků a zkušeností zřeknout snahy o „trvalý otisk“ nového prvku do městského urbanismu jako práva současníků a ponechat raději tento prostor volný, nezaplňný. Úvaha, zda architekt Gočár zvažovanou možnost umístění pomníku ve 30. letech zavrhl s větší nebo menší odpovědností vůči svému vlastnímu konceptu, je spekulativní. Tehdy by se z povahy vztahu autora k městu jednalo o pomník tzv. avantgardní, v duchu dobového výtvarného názoru, souznějící s okolní architekturou.

Principiálně konzervativní (a konzervační) názor památkové péče pro lokalitu Ulrichova náměstí, její „historizující“ uvažování v této souvislosti, lze dále rovněž doložit předchozími rozhodnutími prvoinstančního orgánu, z nichž některá se stala rovněž předmětem odvolání. Nebylo povoleno zřízení reklamního zařízení na někdejším paláci Steinského – Sehnoutky (pro dnešního uživatele, Československou obchodní banku – rozhodnutí o odvolání odboru kultury a památkové péče KÚ, č.j. KP/671/02 ze dne 13. 9. 2002); teprve po obtížném, několikaletém a opakovaném jednání se dospělo k oboustranně přijatelnému řešení jednoduchých zastřešených čekáren na zastávkách městské hromadné dopravy. Zprvu bylo nevhodné řešení navrhované Dopravním podnikem Města Hradec Králové zamítnuto (rozhodnutím o odvolání odboru kultury a památkové péče KÚ č.j. KP/725/02 ze dne 9. 10. 2002). Zdůrazňujeme, že se jednalo v porovnání s předloženým návrhem pomníku Dr. F. Ulrichovi o případy daleko méně závažné.

Ing. Eva Stehlíková

vedoucí odboru školství,
mládeže a tělovýchovy

SUMMARY

This master thesis is about contemporary art of memorial in the Czech republic in context with art in public place. Between the years 1989 – 2012 has already done many monumental concepts, but only a few have real artistic value. Research about the new monumental or memorial is in our country not very developed yet.

First (collected the literature about topic) and second part (II. Constitute the tradition of memorial on background with social context) focuses on social, artistic and other function and specifics of memorial object in past and of course “in these days.” The main task is, has it exists something like memorial convencional or normative monumental type. In this case, we can ask, if there are any relationship between the society and artistic values this memorial or monumental realizations. In extraordinary or average object plays some special role the term of collective memory as well as the power of interpretation history.

The third section notes memorial “production” as art in public place and show it on individual aspects of their nature. This part of text includes selected monumental memorial realizations in Czech republic. Chapters are introduced on 17 examples of memorial “production“ in the our country, that were created between the years 1997 – 2010. They have been placed in 8 localities, 8 cities over the czech landscape.

The main issue of authors this monumental concepts is to find a suitable way to incorporate a sculpture, architectural or different artworks to city exterior. One plausible solution is to optimize the visual forms in order to match the nature of the given environment and preserve the character of the space, genius loci. This is always limited by a collaboration between the city department and authors intention. Mainly the location of the monument can be argued as the addition to the permanent sculpture collection in city.

Jméno a příjmení:	Sabina Soušková
Katedra:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.
Rok obhajoby:	2013

Název práce:	Pomníková tvorba v České republice 1989 – 2012 v kontextu současné sochařské produkce
Název v angličtině:	Art of memorial 1989 – 2012 in the Czech republic in the wider context contemporary monumental sculptural production
Anotace práce:	Diplomová práce se zabývá nejnovějšími pomníkovými realizacemi z let 1989 – 2012 v českém prostředí, a to s ohledem na širší kontext tvorby jejich autorů i společenské zakázky. Všímá si také obecného diskurzu a funkcí pomníkové tvorby ve společnosti i jako autonomního uměleckého projevu.
Klíčová slova:	Pomník, památník, pocta, objekt, prostor, public art, kolektivní paměť, genius loci
Anotace v angličtině:	This master's thesis focuses on memorial and monumental realizations between the years 1989 – 2012 in the Czech republic. The main topic is considered on authors intention in context with official contract. The second task is, how depends memorial and public monument on something like social function in contrast with independent art.
Klíčová slova v angličtině:	Monument, memorial, object, space, public art, collective memory, genius loci
Přílohy vázané v práci:	Obrazové přílohy 51 s., textové přílohy 5 s., CD s obrazovými přílohami
Rozsah práce:	299 s. (text 202 s., 498 692 znaků)
Jazyk práce:	čeština