

Pojetí náhrobku v díle Jana Kotěry a jeho ohlasy u Bohuslava Fuchse a Josefa Gočára

Jakub Synecký

CONCEPTION OF THE TOMBSTONE IN THE WORK OF JAN KOTĚRA AND HIS RECEPTION ON THE PART OF BOHUSLAV FUCHS AND JOSEF GOČÁR

The article deals with the creation of tombstones in the work of the leading protagonists of the modern Czech architecture, Jan Kotěra and Josef Gočár, accentuating the typological aspects. The 19th century codified an established typology of a tombstone design which the modernists do not deny, but take it as a point of departure, the basis for their updates and inventive variations. The basic themes are the stele, cross, portal gate, pylon or pillar, and an architecturally adjusted free-standing statue. The popularity of traditional tombs is declining in favour of large-scale tombstones. Kotěra first abandons the theme of the stele, soon returns to it, with the theme of the cross receding and emerging. In the period after the year 1912, Kotěra's scepticism about Cubism manifests itself. Kotěra's analytical approach to the task is a direct antipole of the impulsive and intuitive creation of Josef Gočár but it was this pupil of Kotěra who succeeded in synthesising the efforts of two generations of modernists.

KEYWORDS:

sepulchral architecture; modern Czech architecture; tomb; tombstone; Jan Kotěra; Josef Gočár; Bohuslav Fuchs; Prague cemeteries; typologie of tombstone

Jan Kotěra (1871–1923) a Josef Gočár (1880–1945) patří k čelným tvůrcům dvou zakladatelských generací české architektonické moderny. Vzájemně je váže vztah učitele a žáka.¹ Ve svém relativně nepočetném, ale navýsost kvalitním díle vícekrát řešili i téma moderního přístupu k architektuře náhrobku, což je předmětem této studie. Kotěrovým náhrobkům věnovala samostatnou stať Vanda Skálová² a o náhrobcích Gočárových pojednává Jiří T. Kotalík,³ žádný však nevychází z typologického hlediska, na něž se soustředí tato práce.

Kotěra přišel do Prahy v roce 1898. Přelom století nabízel již ustálenou a kodifikovanou typovou škálu řešení náhrobku, jak se dotvořila v 19. století. Nad hroby se vztyčovaly krucifixy, nebo již kříže architektonicky adjustované podoby. Hojně se uplatňovala stěla,⁴

1 Gočár studoval u Kotěry na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v letech 1902–1905, poté působil v letech 1905–1908 v Kotěrově ateliéru, roku 1924 byl jmenován profesorem AVU jako Kotěrovův nástupce.

2 Vanda SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, in: Vladimír Šlapeta (ed.), *Jan Kotěra 1871–1923*. Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001, s. 303–305.

3 Jiří T. KOTALÍK, *Josef Gočár a výtvarní umělci*, in: Zdeněk Lukeš a kol., *Josef Gočár*, Praha 2010, s. 312–353. Zde jsou ovšem zmíněny jen figurální náhrobky, o ostatních je zcela stručně pojednáno výše pod záhlavím „Drobná architektura“, s. 235–238.

4 Gabriela KALINOVÁ — Adam HNOJIL a kol., *Malostranský hřbitov. Historie a současnost*, Praha 2016. Kniha se zabývá také genezí a typologií náhrobků, ke genezi stěly viz např. s. 150 (A. Hnojil).



běžná vedle bohatěji provedených náhrobků se vztyčeným sloupem, pylonem či obeliskem. Od poloviny století kromě toho přibývalo i náhrobků se samostatnou stojící figurou, nejprve vloženou do niky v tradici přelomu 18. a 19. století, ale nyní již řešenou volněji.⁵ Kotěra ve své tvorbě užíval celou škálu zmiňovaných prostředků a mistrně je aktualizoval.

Po příchodu do Prahy na sebe upozornil stavbou Peterkova domu čp. 777-II na Václavském náměstí (1899–1900),⁶ ale již o rok dříve pracoval na své první realizaci v oblasti sepulkrální architektury. Jde o hrobku jeho mecenáše, Mladotů ze Solopisk, na hřbitově v Kosově Hoře u Sedlčan. Nad bosovanou spodní částí jejího čela, což je ústupek tradičnímu řešení devadesátých let 19. století, se tyčí velká, plošně orámovaná, segmentově ukončená plocha, kromě orámování dále architektonicky nečleněná. Dveře, zdobené dekorativní mříží, pronikají obě úrovně. Práce připomíná dobovou oblibu tématu „brány smrti“ či „brány (do) věčnosti“. Je příznačné, že doba přelomu století dávala přednost spíše prvnímu názvu, v souladu se soudobými novoromantickými tendencemi. Známým a proslulým příkladem takové „brány smrti“ je řádová hrobka augustiniánů na Ústředním hřbitově v Brně (sk. 2),⁷ dílo architekta Germana Wanderleye a sochaře Jana E. Tomoly. Zde je ještě vztyčena brána tradiční historizující podoby. Podobně proslulé dílo pražské, hrobka rodiny Hrdličkovy na Olšanských hřbitovech (hřb. VI, odd. 6b), ukazuje toto téma v dobově aktualizované podobě. Velká figurální kompozice Františka Rouse *Matčin sen* graduje postavou anděla, který ukazuje do (slepého) pravouhlého portálu s dekorem hvězd, tedy vskutku do „brány nebeské“.⁸

Kotěrova práce není tak opulentní jako uvedené příklady. Dnes prázdná plocha ovšem měla být cele vyplněna mělkým reliéfem, jak ukazuje návrhová kresba, publikovaná například Otakarem Novotným,⁹ takže sugesce brány smrti by byla výraznější. Jinak je však výraz díla zcela podřízen použitým architektonickým prostředkům. Segment uzavírající průčelí totiž přesně odpovídá oblouku klenby vnitřního prostoru a za zmínku stojí mistrovsky provedené nárožní okapní žlaby, užitě jako ozvlášťující dekorativní prvek, nezastírající přitom svou funkčnost (na zmíněné návrhové kresbě je jejich provedení ještě bohatší).

5 Tamtéž autoři uvádějí značné množství příkladů. A. Hnojil na s. 90n. zmiňuje význam sochaře Josefa Maxe při formování tohoto typu.

6 Autorem půdorysu a dispozičního řešení tohoto nájemního domu je Vilém Tierhier, dobové kritiky, ať již oslavné nebo odmítavé, si ovšem všimají prakticky pouze Kotěrova průčelí. Kotěra se dále podílel na řešení průjezdu a dekoraci schodiště, a to ve spolupráci se Stanislavem Suchardou.

7 Bohumil SAMEK, *Umělecké památky Moravy a Slezska I*, Praha 1994, s. 211. Ústřední hřbitov v Brně se nedělí na oddělení, ale skupiny (sk.). Číslo hrobů zde ani v následujícím textu neuvádím, v literatuře panují nejasnosti a na místě samém — všechny uvedené hroby znám z autopsie — orientace podle nich většinou také není jednoznačná.

8 Dalibor PŘIX (ed.), *Umělecké památky Prahy. Velká Praha M–Ž*, Praha 2017, s. 1310–1335: v souborném hesle jsou zpracovány Olšanské hřbitovy a s prospěchem jsou tak nahrazeny starší publikace a příručky o nich, různého stáří a kvality. O hrobce rodiny Hrdličkovy je na s. 1323 uvedeno, že byla provedena „patrně podle návrhu Antonína Balšánka“.

9 Otakar NOVOTNÝ, *Jan Kotěra a jeho doba*, Praha 1958, obr. 128.



Téma brány smrti neztratilo v sepulkrální architektuře přitažlivost ani později, jak ukazuje mimo jiné příklad z doby nedávné, hrobka rodiny Havlovy v arkádách pražského Vinohradského hřbitova, upravená Olbrazem Zoubkem v roce 1996 zcela v tomto duchu — jako brána se zkosenou archivoltou s vznášejícími se postavami.¹⁰

V celku Kotěrova díla¹¹ je příznačné, že realizace pro Mladoty v Kosově Hoře je poslední a jedinou prací, kterou můžeme označit jako hrobku v tradičním smyslu slova, to znamená stavbu s vnitřním prostorem. Též příznačně Kotěra takřka výhradně akcentuje průčelí, to jest čelní plochu. Další návrhy i realizace už budou jen náhrobky. V díle Josefa Gočára se následně setkáme pouze s náhrobky, hrobkou v tradičním slova smyslu žádnou. Je to odraz dobového trendu, kdy tradiční „kaplová“ hrobka ustupuje do pozadí společenského zájmu a poptávky a zejména velké, opulentně provedené náhrobky jsou chápány jako její plnohodnotná náhrada.¹² Tato tendence se projeví hned u následujících Kotěrových prací.

Jejich řada počíná velkými náhrobky rodiny Elbogenovy a Robitschkovy na Novém židovském hřbitově v Praze (pole 36).¹³ V návrhu pocházejí oba z roku 1901 a stojí vedle sebe při severní zdi hřbitova. Procházíme-li kolem zmíněné severní zdi od západu k východu, tedy v souladu s postupným zaplňováním hřbitova založeného roku 1890,¹⁴ můžeme dobře sledovat ubývání počtu hrobek a přibývání velkých náhrobků.

Elbogenův náhrobek zaujme tím, že je fakticky kombinací několika typů — boční pár striktně geometrizovaných pylonů rámuje architektonizovanou stěnu se zvlněným horním ukončením. Tento prvek nelze nazvat stélou, neboť plocha je hladká a trojice nápisových stél daleko menšího měřítka je předsazena před ni. Vlastní rov vymezuje zvlněné bočnice, vpředu ukončené mohutnými, rovněž geometrizovanými květináči. Čelní stranu pak uzavírá pouze tepaná mříž.¹⁵ Celek je proveden z černého

10 D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 887 (bez vyobrazení).

11 O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, s. 133–137 uvádí soupis Kotěrova díla, který není zcela úplný; V. ŠLAPETA (ed.), *Jan Kotěra*, s. 378–390, poskytuje soupis rozšířený, v některých drobnostech však nepřesný. Oba soupisy odkazují na Kotěrovu pozůstalost v Archivu architektury [dále jen AA] NTM, a to v podobě citace „AA NTM, fond č. 21 Jan Kotěra, položka č. ...“ Z tohoto pramene čerpal již Zdeněk Wirth a domnívám se, že za současného stavu poznání je až na drobné poznatky badatelsky vytěžen. Za vstřícnost při mém studiu jednotlivých položek děkuji Robertu Vejvodovi.

12 Z hlediska stavitelského se hrobkou rozumí i vyzdřená spodní část hrobu. K tomu poskytuje bohatou dokumentaci Archiv správy pražských hřbitovů. Zde působící Anně Oplatkové jsem zavázán díkem za zpřístupnění a cenné konzultace k tématu. Takto řešená podzemní hrobka je ovšem architektonicky vyjádřena náhrobkem, proto v textu obojí striktně odlišuji. Tradice ovšem někdy v tomto případě hovoří též o „hrobce“ (zejména rodinné), což často přejímá i odborná literatura, viz pozn. 2, 3, 11.

13 Hřbitov je někdy v literatuře označován jako Strašnický židovský hřbitov, leží však celý na katastru Žižkova.

14 D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 1306–1310, souhrnné zpracování Nového židovského hřbitova.

15 Kovotepeckým prvkům věnoval Kotěra ve své tvorbě vždy velkou pozornost, existuje množství návrhových kreseb. Dbal na pečlivé provedení předními kovoliječskými dílnami. Tyto kovové prvky však z většiny náhrobků zmizely, výjimku tvoří právě Nový židovský hřbitov.



leštěného kamene. Pozoruhodným, doposud nepovšimnutým prvkem je způsob traktování nápisových stél, v souladu s místem určení pojednaný jako aluze na tradiční podobu židovských náhrobních kamenů. Ještě v návrhové kresbě publikované V. Skálovou¹⁶ jsou pylony pravoúhlé, deska též.

Motiv je pak ještě více zdůrazněn u nápisové stély Robitschkova náhrobku. Stéla je zde představena jedinému mohutnému pylonu, ukončenému dekorativní, neklasičsky provedenou hlavicí. Ten ve všech čtyřech rozích hrobového místa doplňují obdobně traktované pylony menší. Celek je naopak proveden ve světlém kameni, opět doplněn tepanou mříží. Kotěra tak oba náhrobky staví do záměrného protikladu — účinek Robitschkova náhrobku spočívá v akcentování dekorativních prvků, kdežto Elbogenův je vlastně dekoru ve vlastním smyslu slova prostý.

V blízkosti zmíněných prací se nachází náhrobek Egona Heinricha Perutze (pole 7), datovaný rokem 1902, který je právem chápán jako zmenšená replika Robitschkova náhrobku, s osovým pylonem, ale bez pylonů postranních. Bývá proto řazen do Kotěrova díla, ač jej soupis Otakara Novotného neuvádí.¹⁷ Vanda Skálová však upozorňuje na článek E. Edgara *Hrobky a náhrobky Kotěrovy* z roku 1922, ve kterém se doporučuje kameníkům, aby si Kotěrovy náhrobky prohlédli a poučili se z nich.¹⁸ Toto doporučení jistě neplatilo až v roce 1922, rok před Kotěrovou smrtí, ale již daleko dříve. V blízkých polích 7 a 36 nalézáme několik prací, které zajímavě varírují téma centrálního pylonu, respektive sloupu. Jedná se zejména o náhrobek Emila Lederera (v blízkosti Robitschkova) a Arnolda Turnaua (přímo naproti náhrobku E. H. Perutze). Ledererův náhrobek byl proto rovněž spojován s Kotěrou,¹⁹ ale v obou případech je pojetí hlavic daleko klasičtější citěné, než odpovídá Kotěrovu názoru. Jestliže na Elbogenově náhrobku čteme hrdou signaturu „ARCHITEKT J. KOTĚRA INV. 1901 — STEINMETZ-MEISTER E. RADNITZ“, chápeme, že provádějící kameníci měli následně schopnost obměny a variace schématu, nikoli však invenci tvůrčího architekta.

Kotěrovo dílo pro pražské Olšanské hřbitovy se začíná náhrobkem rodiny Kožíškovy (IV/12), vytvořeným po pohřbu malé Marie Kožíškové (1895–1902), patrně až následujícího roku.²⁰ Má menší rozměry a tvoří ho stéla, v horních rozích okosená. Tmavou nápisovou desku shodného tvaru lemují okraj stély ze světlého kamene, vy-

16 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 304n.

17 Viz pozn. 11; Šlapetův soupis jej uvádí, ale bez odkazu na AA NTM. Kotěra se ovšem tématem stylizované palmetové hlavice jako vrcholu stély zabýval opakovaně, ještě v pracích pro rodinu Heverochovu, viz např. Anna OPLATKOVÁ, *Méně známá grafická tvorba Jana Kotěry*, in: Jan Kotěra, jeho učitelé, doba a žáci, Hradec Králové 2013, s. 23–29. Osový pylon náhrobku E. H. Perutze je ovšem přímou replikou postranních pylonů Robitschkova náhrobku.

18 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 305; Emil Edgar je pseudonym kritika Emila Kratochvíla.

19 Po nedávném očištění je na Ledererově náhrobku čitelná signatura — Architekt Friedrich Blau — Steinmetz E. Radnitz.

20 V Archivu Správy pražských hřbitovů je zachován návrh kameníka Ludvíka Šaldy, patrně již ze zmíněného roku 1902, ukazující konvenční kamenické řešení: jednoduchá stéla uzavřená tympanonem, nad ním kříž, osově umístěný sokl s bustou, po stranách na samostatných soklech dvojice luceren. Právě ve srovnání s tímto běžným podáním vynikne invenčnost Kotěrova netradičního řešení.



plněný plochým reliéfem stylizovaných makovic, ve vrcholu reliéfní rovnoramenný kříž. Makovice jsou dobově oblíbeným symbolem spánku smrti, objevují se na náhrobcích často, většinou však v naturalistické podobě uvadajících květů. Jejich stylizované podání je buď invencí Kotěrovou, nebo výsledkem sochařského spolupodílu Stanislava Suchardy, který pro náhrobek vytvořil dnes chybějící bustu děvčátka, Kotěrou umístěnou na vysoký sokl pozoruhodně excentricky vlevo. Opět se tak v jiném, skromnějším provedení setkáváme s kombinací témat stély a sloupu, zde zastoupeného pilířovým soklem, navíc s podílem figurální složky, která na náhrobcích Nového židovského hřbitova zřejmě s ohledem na tradici chyběla. Téměř identicky je utvářen náhrobek rodiny Navrátilovy na Vinohradském hřbitově (odd. 17), pouze kříž ve vrcholu je nahrazen kalichem a vlastní tumba má větší rozměry. V soupisech Kotěrova díla je řazen do roku 1921, komentován zřídka a s jistými rozpaky jako opožděná autorská replika řešení dříve užitého pro M. Kožíškovou. Prvním pohřbeným však byl Josef Navrátil (1890–1904), náhrobní nápis uvádí „žák III. gymnasiální třídy“. Druhým pohřbeným je advokát František Navrátil (1866–1923). Je tedy pravděpodobné, že náhrobek byl vytvořen již pro studenta Josefa Navrátila, a srovnání s rovněž předčasně umírající M. Kožíškovou se nabízí samo. Domnívám se tedy, že je nutno posunout dataci zpět, jak učinila již Drahomíra Březinová.²¹

Effekt excentrického umístění prvku Kotěra mistrovsky využil téhož roku (1904) na náhrobku Maydlově (Olšanské hřbitovy, V/23), na kterém spolupracoval s Bohumilem Kafkou. Ten vytvořil naopak velmi naturalistickou trojici pohřebních věnců, zavěšenou v horní části monumentální prosté stély. Z levého z nich se svěšují dvě ratolesti až k soklové partii. Mezi nimi byla umístěna velká kovaná lucerna, dnes chybějící.²² Podobně excentricky vpravo je pod věncem umístěn nápis „MAYDL“ (vskutku pouze příjmení bez křestního jména, titulu a životních dat).²³

Kříž, který se v malém měřítku, ale charakteristickém plošném podání objevil ve vrcholu Kožíškova náhrobku, učinil Kotěra dominantním motivem náhrobku Jakuba Vojty Slukova (Olšanské hřbitovy, VI/10b). Zde je to kříž latinský ze světlého kamene, položený na zcela prostou obdélnou stélu, takže vzniká dojem, že je do ní vepsán. Široké příčné břevno slouží jako nápisové pole. Znovu ve spolupráci se Suchardou Kotěra rezignuje na další rámuující architektonické motivy. Boky této geometricky čisté krece rámuje na pravé straně ulomená zvadlá dubová větev, nalevo pahýl kmene. Teprve pokud náhrobek obejdeme, zjistíme, jaké nám architekt a sochař přichystali překvapení: jde o zlomený strom, který obepíná stélu ze zadní strany. Také náhrobek Vojty Slukova původně doplňovala velká lucerna, opět excentricky umístěná, tentokrát vpravo.²⁴ Zbyl po ní výrazný neprofilovaný sokl.

21 Drahomíra BŘEZINOVÁ — Jana RŮŽIČKOVÁ — Barbora DUDÍKOVÁ SCHULMANNOVÁ, *Dílo Jana Kotěry na pražských hřbitovech 2*, Za starou Prahu. Věstník Klubu Za starou Prahu 41, 2011, č. 1, s. 42–48, zde s. 43. Viz též AA NTM, fond Kotěra, složka 158, uložený plán se týká jiného náhrobku, o jehož realizaci mi není nic známo.

22 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 314, včetně fotografie původního stavu.

23 Jedná se o lékaře prof. Karla Maydla (1853–1903).

24 Lucerna byla dílem Franty Anýže, s nímž Kotěra často spolupracoval pro vysokou kvalitu jeho kovolijeckých a kovotepeckých prací.



Motiv uvadlé ratolesti či zlomeného stromu je opět dobově příznačný, v ryze naturalistickém provedení sochaře Františka Rouse jej nacházíme na náhrobku rodiny Kodlovy (VI/6b), kde nad tumbou nahrazuje jakýkoli další vertikální akcent tradičního typu.²⁵ Podobně na Vinohradském hřbitově na náhrobku rodiny Motlíkovy (odd. 13),²⁶ kde zlomená větev spočívá na nízké desce. Tradičněji je pojat například náhrobek rodiny Kabátovy na Vinohradském hřbitově (odd. 22) od Václava Žďárského, kde zlomenou ratolest drží polopostava anděla, namísto obvyklé zhasnuté, dolů obrácené pochodně.²⁷

Oproti těmto konvenčním příkladům uplatnění dobově oblíbeného motivu se vyznačuje řešení Kotěrovo a Suchardovo opět mimořádnou invencí v zakomponování prvku obcházení výsledného díla. Kotěra v téže době (od 1904) projektuje Stanislavu Suchardovi vilu čp. 248-XIX v Bubenči, v jejímž ateliéru Sucharda pracuje na velké zakázce pomníku Františka Palackého. Autorem jeho architektonického řešení je Alois Dryák, prvek postupného čtení díla při jeho obcházení je zde výrazně akcentován. Kotěrovo a Suchardovo řešení náhrobku Vojty Slukova lze též chápat jako nefigurální odpověď na monumentální figurální řešení Palackého pomníku.

Rok 1904 je pro Kotěru rokem návratu k tématu samostatné stély a dalšího ohledávání jejích výtvarných možností. To ukazuje v první řadě hrob Maxe Perutze na Novém židovském hřbitově (pole 11), jakási retrospektiva dosavadních prací zbudovaných zde v předchozích letech. Stělu ještě rámují subtilní pylony s mozaikou dekorovanými hlavicemi a konzolkami, ale dominuje již plocha a elegantní tvar stély, zakončené trojobloučkovým útvarem, opět zřejmě v aluzi na tvar tradičních židovských náhrobků. Pozoruhodné jsou i stupňovité opěrné prvky zadní i přední strany rámu. Při díle byl opět kameník E. Radnitz, dílo je signováno.

Z téhož roku pochází náhrobek rodiny Vojanovy na Olšanských hřbitovech (VI/10b). Zde je stéla poměrně subtilní, ukončená netradičně do stran přečnívajícími, několikráté profilovaným oblomeným štítem. A stejně netradičně nikoli do štítu, ale pod něj, nad nápisovou desku, je zasazen transparentní reliéf Stanislava Suchardy, představující truchlícího chlapce pod smuteční vrbou. Čelní strana náhrobku svým oblomením a profilací opakuje motiv štítu. A opět je zde obvyklý Kotěřův kontrast tmavého nápisového pole s reliéfem a světlého kamene stély a rámu. Z roku 1904 pochází i náhrobek Maydlův, uvedený již výše.

Ohledně Vojanova náhrobku se nachází mladší (1906) náhrobek Marie Štěpánkové (VI/10b), který se svou formou z rámce dosud popisovaných děl vymyká. Tvoří jej především monumentální tumba na bosované podnoži. S tímto motivem jsme se u Kotěry od dob hrobky Mladotů v Kosově Hoře nesetkali. Tumbu však nezavršuje stéla ani jiný typ vertikálního akcentu, nýbrž stejně masivní nízká podnož tepané plastiky anděla, dobově příznačného „asyrizujícího“ typu, provázeného na bocích dekorativními závitnicemi upomínajícími na časné Kotěrovy mříže. Celá plastika

25 D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 1323, zde omylem „Kondla“. Náhrobek je signován „F. Rous, sochař — Pupp a Škarka“. Pupp a Škarka byla proslulá kamenická firma, provádějící mimo jiné i Kotěřův náhrobek prof. Maydla.

26 D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 889. Václav Motlík † 1910, čímž je dílo přibližně datováno.

27 Tamtéž, s. 890.



konvexně vystupuje, což je podtrženo probráním bloku kamene na zadní, odvrácené straně náhrobku. Plastika se považuje za autorské Kotěrovo dílo, odlil ji Václav Mašek.²⁸ Dílo je přes svou neobvyklost dokladem Kotěrova probuzeného zájmu o možnosti architektonické adjustace volné, zdůrazněné figury. Tomuto tématu se bude v pozdějších letech opakovaně věnovat, jak dokládá náhrobek rodiny Tichých v arkádách Vyšehradského hřbitova (1912), kde je architektura redukována jen na orámovanou podnož sochy sedící *Pastýřské Madony* Bohumila Kafky.²⁹ Totéž dokládá i alternativní návrh náhrobku profesora Heverocha (1918), kde naopak štíhlý kanelovaný pylon podtrhuje vertikální vyznění Štursovy sochy *Raněného*.³⁰ Realizace tohoto díla je záhadou. Náhrobek na Vinohradském hřbitově (odd. 36) skutečně existuje, ale s osazenou plastikou ženského aktu Jaroslava Horejce.³¹ Vanda Skálová uvádí, že realizace odpovídá, pouze socha je jiná,³² nicméně sokl má sice jisté kotěrovské rysy, obdobné právě tvarování na náhrobku Tichých, ale je utvářen zcela odlišně od návrhových kreseb.³³

K tématu pylonu se Kotěra vrátil ve druhé polovině prvního desetiletí 20. století, v návrhu náhrobku rodiny Rubešovy na Olšanských hřbitovech (III/5) z roku 1908.³⁴ Oproti ranému provedení na Robitschkově náhrobku je to ovšem pylon striktně geometrizovaný, nabývající podobu obelisku s horní pravoúhle odskočenou částí, v dolní části sevřeného dvěma horizontálními deskami, rovněž s pravoúhlým odstupněním na vnitřních bocích. Přední desku, využitou jako nápisovou stělu, původně korunovala tentokrát striktně osově umístěná lucerna (dnes je zde nepůvodní lucerna, umístěná mírně asymetricky na dodatečném soklíku). Oproti návrhové kresbě sledujeme v realizaci určité rozdíly, které však nevybočují z obrovské variační šíře Kotěrových nápadů. Zajímavé je, že podle návrhové kresby mělo oproti dnešnímu řešení odstupnění v horní části obelisku na jeho bocích vytvářet motiv latinského kříže. Rovněž se mírně liší tvar hrobového rámu. Nejpozoruhodnější ovšem je, že na

28 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 314.

29 Socha je vložena do jedné z nik vyšehradských arkád, jejíž koncha je zdobena ornamentální mozaikou. D. Březinová přičítá její návrh rovněž Kotěrovi, což je velmi pravděpodobné, neboť niky zde byly ponechávány holé pro dodatečné výtvarné pojednání konkrétního hrobového místa. Viz D. BŘEZINOVÁ — J. RŮŽIČKOVÁ — B. DUDÍKOVÁ SCHULMANNOVÁ, *Dílo Jana Kotěry*, s. 42, 47.

30 O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, obr. 284.

31 D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 890.

32 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 319.

33 O úzkých vztazích Jana Kotěry k rodině Heverochově pojednává mj. Daniela KARASOVÁ, *Kotěrovy interiéry a nábytek a jejich klientské vazby*, in: Jan Kotěra, jeho učitelé, doba a žáci, s. 14–22, zde s. 16, 18, a A. OPLATKOVÁ, *Méně známá grafická tvorba*. Avšak profesor Antonín Heveroch zemřel v roce 1927, Kotěra o čtyři roky dříve. Jeho návrhy patrně použity nebyly.

34 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 315nn. (včetně publikování návrhových kreseb). Náhrobek je uváděn jako zaniklý, ve skutečnosti existuje, nese nápisovou desku Karla Čupra († 1937). Identifikaci provedla opět D. Březinová, viz Drahomíra BŘEZINOVÁ — Jana RŮŽIČKOVÁ — Barbora DUDÍKOVÁ SCHULMANNOVÁ, *Jan Kotěra a Olšanské hřbitovy*, Za starou Prahu. Věstník Klubu Za starou Prahu 39, 2009, č. 3, příloha, nestránkováno.



návrhové kresbě je obelisk v horní části pokryt drobným geometrickým dekorem, který směrem dolů přechází v třikrát opakovanou Davidovu hvězdu, což v kombinaci s latinským křížem na boku obelisku přinejmenším zaráží. Nevím, zda máme co činit toliko se svědectvím Kotěrova smyslu pro humor, nebo zda touto vtipnou formou na návrhové kresbě sám naznačuje, že oproti důrazu na výtvarnou kvalitu jsou pro něj konfesijní otázky věci zcela vedlejší. Dnešní podoba realizace je těchto prvků zcela prosta, obelisk i desky jsou bez dekoru. V tomto smyslu je náhrobek čistým ztělesněním idejí „geometrické moderny“.

Teprve roku 1915 se Kotěra vrací k tématu kříže při práci na Janouškově náhrobku na Olšanských hřbitovech,³⁵ ale z jiného popudu. Práce tvoří spojovací článek k těm, v nichž je přednostně adjustováno sochařské dílo. Tentokrát zde místo stély máme téma brány či portálu, hrotitého, provedeného jako masivní edikula se zkoseným ostěním. Vše se sbíhá k ústřední sochařské skupině *Kalvárie* Jana Štursy. Oproti nekonvenčnosti umístění reliéfu na starším Vojanově náhrobku je skupina umístěna tradičně, v pomyslném, poznovu transparentně provedeném tympanonu. Latentní gotismus díla může poněkud překvapit, není však v této době ojedinělý.³⁶

S tímto latentním gotismem ovšem kontrastuje krystalické provedení horní desky tumby s okosením, jež nás přivádí k následujícím Kotěrovým pracím. O rok pozdější náhrobek rodiny Noskovy³⁷ se zdá být mistrnou kreačí na zcela opačném pólu. Geometrizovaný kříž zde spíná dva nakoso postavené kvádry se seříznutými vrchními částmi. Kříž je podložen spirálovým rozvilinovým ornamentem a v patě má umístěnou horizontální nápisovou desku. Dílo prodchnuté bohatou, až rozporuplnou symbolikou je ovšem z hlediska výtvarného spíše autorovou reakcí na dobové, těsně předválečné architektonické proudy, pozdní modernismus, hojně užívající právě spirálové ornamentiky — a také na architektonický kubismus, jež však překonává originalitou pojetí. Dílo se proto také dočkalo několika ohlasů. Za všechny je třeba připomenout práci Pavla Janáka, náhrobek rodiny Juránkovy na Olšanských hřbitovech (IX/12).³⁸ Zde nerovnoramenný kříž dělí nápisové pole, které okosené útvary lemují po stranách, a nad centrální deskou horizontálně spočívá asymetricky napravo zkosená nápisová páska s označením „rodina Juránkova“.

Je známo, že Kotěra s kubismem v architektuře nesouhlasil, a byl až zaskočen, že protagonisty kubismu byli jeho nejtalentovanější žáci a spolupracovníci, Pavel Janák, Josef Gočár či Otakar Novotný. O. Novotný o tom píše: „Správně odhaduje efemérnost úkazu a jeho výtvarnický *instinkt* odmítá uznat zcela kubistické tvůrčí zásady.“³⁹ S podivem ovšem zjišťujeme, že přední architekti kubismu, tolik usilující o zduchovnění architektury, po sobě nezanechali prakticky žádné realizace ná-

35 Běžně se uvádí umístění hřb. VII, odd. 22, ale náhrobek u severní zdi odpovídá spíše hřb. VIII, odd. 14.

36 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 318, 319, reprodukuje návrhové studie, ukazující vývoj pojetí od baldachýnu přes hlubokou niku k řešení portálovému.

37 Umístěn v blízkosti Janouškova náhrobku, proto o něm platí totéž, co je uvedeno v pozn. 35.

38 Marie BENEŠOVÁ, *Pavel Janák*, Praha 1959, s. 42. Datování kolísá mezi roky 1917 a 1919.

39 O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, s. 60.



hrobků.⁴⁰ Za kubistický či prekubistický bývá někdy považován Janákův náhrobek malíře Felixe Jeneweina na hřbitově v Kutné Hoře z let 1912–1913. Má podobu spíše architektonizované stěny než stély, po bocích jsou před segmentovými výklenky umístěny dvě ženské figury Ladislava Kofránka a celek završuje okosená, na bocích oblomená římsa.⁴¹ Pouze toto oblomení předjímá nastupující kubismus v celku názorově pozdně modernistickém.⁴²

Případné „kubizující“ práce jsou dílem kameníků (například náhrobek rodiny Kučerovy na Olšanských hřbitovech, VIII/8),⁴³ respektive jsou až pozdního data, jako známý, spíše krystalický než kubistický náhrobek Franze Kafky na Novém židovském hřbitově.⁴⁴

Paradoxně tuto mezeru zaplňuje vedle Noskova náhrobku další realizace Kotěrova na Olšanských hřbitovech, náhrobek Aloise Kotěry (V/14) z roku 1916.⁴⁵ Jedná se o jednoduchou stélu, v horním ukončení trojúhelníkovitě rozeklanou a u paty doplněnou osově umístěným polygonálním soklem pro lampu, dnes chybějící. Takřka identické trojúhelně rozeklané zakončení navrhuje Kotěra o rok později v jedné z variant válečného pomníku pro Příbram.⁴⁶

Do tohoto kontextu spadá i návrh náhrobku rodiny Háchovy na Vinohradském hřbitově. Kotěra, jak je jeho zvykem, jej v roce 1915 vypracovává ve více variantách, od letmých skic až po návrhové kresby podložené konstruovanou geometrickou sítí.⁴⁷ Vedle V. Skálovou připomínaného náčrtu s kubizujícími bočními pylony či kandelábrů je zajímavý precizní náčrt šestiboké tumby s krystalickou horní deskou, vrcholící též kosodélnou stélou s vepsaným křížem. Tento motiv známe z náhrobku Vojty Slukova, zde však celkově vyznívá v kosých úhlech a diagonálách, které proměňují sám tvar latinského kříže. Práce se považuje za nerealizovanou. Existující Háchův náhrobek na Vinohradském hřbitově (odd. 34) signoval kameník Josef Víšek. Jeho podoba byla několikrát změněna, nápadný je však šestiboký tvar tumby s krystalickou krycí deskou. Provádějící kameník tedy patrně Kotěrův výchozí nápad použil, sotva bez autorova svolení.⁴⁸

40 V literatuře mnohokrát citovaný Ďáblický hřbitov v Praze–Střížkově žádné kubistické náhrobky neobsahuje a jeho vnitřní plocha je členěna spíše po vzoru tehdy populárních lesních hřbitovů. Viz D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 695–697.

41 Zdeněk LUKEŠ, *Český architektonický kubismus. Podivuhodný směr, který se zrodil v Praze*, Praha 2006, s. 36.

42 Tamtéž, s. 26, Zdeněk Lukeš upozorňuje na podobné terminologické nedorozumění i v případě Janákova architektonického utváření Hlávkovy mostu v Praze, s kutnohorským náhrobkem téměř současného.

43 Tamtéž, s. 116, je uvedena datace 1918 (?). Náhrobek je dílem kameníka Josefa Palouše, což zde není uvedeno.

44 D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 1309. Jako autor je zde určen Leopold Ehrmann.

45 V. SKÁLOVÁ, *Sepulkrální architektura*, s. 319, jej uvádí jako neexistující, známý jen z návrhových kreseb; O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, s. 136 jej uvádí jako položku v soupisu prací.

46 Tamtéž, obr. 273.

47 Publikuje např. V. ŠLAPETA (ed.), *Jan Kotěra*, s. 50, 324.

48 Náhrobek byl vytvořen pro Marii Háchovou († 1914) a několikrát pozměněn v souvislosti s osudem rodiny Háchovy. Tumba je však původní, včetně zachované Víškovy signatury v podobě kovové destičky. Viz D. PRIX (ed.), *Umělecké památky*, s. 890.



Pokud se nyní pokusíme o rekapitulaci Kotěrových sepulkrálních tvorby z hlediska typologického, lze jen potvrdit, že Jan Kotěra nejen mistrovsky ovládal všechna témata tehdejšího repertoáru tvorby náhrobků, ale invenčně je přetvářel v často neobvyklých a nečekaných kombinacích. Základním typem je i pro něj stéla, málokdy ale užitá ve své elementární podobě. Její modernistický tvar s okosenými horními rohy užije na náhrobku Marie Kožíškové (1903) a rodiny Navrátilovy (1904?), náhrobek Vojty Slukova pracuje s motivem kříže vepsaného do stély (1903), podobně jako návrh náhrobku rodiny Háchovy (1915). Náhrobek Maydlův užívá stélu jako podklad sochařského dekoru (1904). Stéla završená neklasickým tympanonem, se sochařskou výplní, se objeví na náhrobku Vojanově (1904), bez sochařského doprovodu ještě na náhrobku Feldmannově na Novém židovském hřbitově v Kolíně (1921), ve velmi zjednodušeném provedení.⁴⁹ Atypické, trojúhelně rozeklané ukončení má stéla náhrobku Aloise Kotěry (1916). Jinak zachází Kotěra s motivem stély ve svých raných pracích pro Nový židovský hřbitov v Praze. Zde ji pojímá jen jako nápisovou desku v aluzi na židovskou tradici, v Elbogenově náhrobku (1901) ji předsazuje před architektonizovanou stěnu rámovanou pylony, u Robitschkova náhrobku (1901–1902) ji staví dokonce před centrální pylon. Teprve u náhrobku Maxe Perutze (1904) nabyla stéla ústředního významu, ač motiv rámuječích pylonů přetrval.

Centrální pylon užil Kotěra u zmíněného náhrobku Robitschkova, snad i na náhrobku E. H. Perutze (1902), a striktně jej geometrizoval v případě Rubešova náhrobku (1908) do podoby obelisku, jemuž však ponechává „pylonový“ motiv zúžení od základny k vrcholu. Sloup s dekorativní hlavicí Kotěra užil teprve při své poslední sepulkrální práci, v roce 1922 na návrhu náhrobku rodiny Schauerovy (Olšanské hřbitovy, VI/6a), kde však není umístěn v ose, nýbrž v čele trojúhelně vymezeného nárožního hrobního místa.⁵⁰

Pylon však může být v centrálním umístění zastoupen kamenicky řešeným křížem. Tuto možnost Kotěra ověřil na náhrobku rodiny Jiráskovy v Hronově (1902). Jinak s tématem kříže zachází Kotěra velmi volně, vkládá ho do vrcholu stély (Marie Kožíšková), stélu mu podkládá (Jakub Vojta Slukov, Marie Háchová), a teprve na náhrobku Noskově (1916) je nerovnoramenný kříž opět osovým prvkem celé kompozice.

Také v případě, že činí hlavním prvkem celkového účinku díla volnou sochu, počíná si velmi osobitě a v polemice s dobovými konvencemi, jak ukazují výše uvedené příklady hrobu Marie Štěpánkové (1904) či rodiny Tichých (1912).

49 Tamtéž se nachází náhrobek Arnošta Mandelíka (1915) v podobě stély ukončené trojúhelným štítem na neklasických konzolách, před níž je předsazena socha klečícího muže, údajně dílo Štursovo. V soupisech Kotěrových prací (Novotný, Šlapeta) je dílo mylně kladeno do Ratboře, kde Kotěra pro Mandelíky pracoval, a stejně jako Feldmannův náhrobek přecházeno bez komentáře. O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, obr. 265, publikuje návrhovou kresbu, kde štít chybí. V AA NTM, fond Kotěra, složka 118, se nachází verze bez štítu i se štítem.

50 Namísto hlavice je dnes na vrcholu sloupu umístěna plastika holubice, dílo Otakara Španiela. Sloup tak sice má (neklasickou) patku, ale postrádá hlavici. Není vyloučeno, že se jedná o dodatečnou změnu, provedenou až po Kotěrově úmrtí. Motiv sloupu s dekorativní hlavicí se též objevil na alternativním návrhu náhrobku prof. Heverocha (1918) a v několika návrzích válečných pomníků.



Již ve své sepulkrální prvotině, hrobce Mladotů v Kosově Hoře (1898), Kotěra užívá dobově oblíbené téma brány či portálu. Náhrobky si vynucovaly provedení skromnější v rozměrech, možná proto se Kotěra v takových případech opíral o spolupráci tvůrčího sochaře — Stanislava Suchardy u náhrobku rodiny Grohovy (1906),⁵¹ Jana Štursy u Janouškova náhrobku (1915).

Náhrobek vlastní rodiny (Vinohradský hřbitov, odd. 21) pak roku 1909 řešil architektonicky elementárně: nápisová stéla je rámována architrávem na dvojici sloupů s pásem kanelur na místě hlavic.⁵²

Konfesionalita objednavatele hraje u návrhů Kotěrových náhrobků minimální roli. Kotěra sám na to snad poukázal v onom prapodivném náčrtu Rubešovy hrobky, zmíněném výše, kde je jako dekorativní motiv užit latinský kříž společně s Davidovou hvězdou. Lze si jen povšimnout respektu k tradici v případě většiny náhrobků na židovských hřbitovech, bez sochařské výzdoby⁵³ a s aluzí na tradiční podobu nápisové stély. Ojedinele se — na náhrobku Navrátilově — objevuje ve vrcholu stély kalich doprovázený explicitní citací z Písma: „Neboj se, nebo vykoupil jsem tě a povolal jsem tě jménem tvým. Můj jsi.“ A k motivu kříže, jak bylo ukázáno, zaujímá Kotěra přístup spíše výtvarného než konfesijního účinu, aniž by tím jeho konfesijní význam byl jakkoli snižován. Náhrobek Tichých či Janouškův jsou naopak díla značné náboženské sugestivnosti.

Kotěra považoval náhrobek za výsostné, svébytné a specifické výtvarné dílo, jeho návrhy a realizace na tomto poli nemají příliš tvaroslovných obdob v jeho soudobé architektonické tvorbě. Obdoby nalézáme pouze a jedině v dobově podmíněném způsobu zpracování uměleckořemeslných prvků — mříží a luceren. U jeho žáka Josefa Gočára tomu bude zcela jinak.

V počátcích své tvorby však Kotěrovy práce nejméně dvakrát, ač osobitě, Josef Gočár přímo parafrázoval. Poprvé ve své první samostatné práci, náhrobku rodičů Aloje a Anny Gočárových na hřbitově v Lázních Bohdanči (1904–1905).⁵⁴ Včetně sochařské spolupráce Stanislava Suchardy se jedná o repliku řešení Kotěrova náhrobku rodiny Jiráskovy v Hronově (1902), i se způsobem vkomponování hlavy Kristovy do křížení břevien latinského kříže. Zatímco však u Kotěry kříž vyrůstá ze subtilní volutové podnože, Gočár ho podkládá masivním polygonálním útvarem. Rovněž květináče v čele orámování hrobu mají polygonální podobu, velmi blízkou tvarování nárožních patníků na soudobé Kotěrově realizaci, náhrobku Maydlově. Z tohoto díla pak Gočár

51 Olšanské hřbitovy, VIII/2; O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, toto dílo ve svém soupisu Kotěrových prací neuvádí. V AA NTM veden jako položka č. 182 fondu č. 21, Jan Kotěra, která však fyzicky neexistuje.

52 Prvním pohřbeným byl jeho otec, významný pedagog Antonín Kotěra (1844–1909).

53 S výjimkou uvedeného náhrobku Arnošta Mandelíka v Kolíně a náhrobku rodiny Waldesovy v Praze (1917–1918) — zde je ovšem Kotěřův podíl nejasný, ač ho soupisy jako autora díla uvádějí. Srov. Alois LODR (ed.), *Josef Václav Myslbek. Korespondence*, Praha 1960, s. 286n., kde je publikován i Myslbekův dopis Kotěrovi a Kotěrova odpověď. Z další korespondence se však Kotěra vytrácí a jsou v ní zmínky jen o kamenících Paloušovi, Gabrielovi a Radovi, z nichž posledně jmenovaný „rozpočet předloží“.

54 Jiří T. KOTALÍK, *Soupis výtvarných realizací a návrhů*, in: Z. Lukeš a kol., *Josef Gočár*, s. 380.

přebírá motiv trojice sochařsky provedených věnců, zavěšených ve vrcholu stély, na náhrobku Eduarda Preissiga (Vinohradský hřbitov, odd. 30) z roku 1910.⁵⁵ Oproti rafinovaně asymetrickému řešení Kotěrovu jsou však věnce koncipovány na osu a završeny charakteristickým modernistickým pětibokým tympanonem s římsou. V dalším svém předválečném pomníkovém a sepulkrálním díle se již Gočár ke Kotěrovi neobrací formou přímých citací.

Již výše bylo poukázáno na Kotěřův rozporuplný vztah k českému architektonickému kubismu. Kotěrovy práce a návrhy na poli sepulkrální architektury z let 1912–1916, zejména práce pražské (z realizovaných tedy náhrobky Janouškův, Aloise Kotěry a Noskův, podmíněně Marie Háchové) se v mnohém vymykají popisu v rámci tradiční typologie. Jsou oproti předchozím Kotěrovým dílům spíše syntetické, shrnující moderní snažení, obohacené polemickými citacemi kubismu než invenčně analytické, jako byla Kotěrova tvorba doposud. Nebyly proto pozapomenutou epizodou, nýbrž spolu s předchozím Kotěrovým dílem zapůsobily především na Kotěrovy žáky, kteří na jejich podněty po svém odpovídali, jak dosvědčí následující příklady.

Jako ojedinělý doklad náhrobku kubistických tvarů na Moravě bývá zmiňován Rybkův náhrobek na Ústředním hřbitově v Brně (sk. 29) od Bohuslava Fuchse s reliéfem Rudolfa Březy.⁵⁶ Bohuslav Fuchs (1895–1972) byl žákem Jana Kotěry na Akademii výtvarných umění v letech 1916–1919, poté pracoval v jeho ateliéru v letech 1919–1921. Hledali bychom u něj tedy spíše inspiraci kotěrovskou nežli kubistickou. A skutečně, náhrobek je vybudován v mohutných plastických formách, které jsou pro nejranější Fuchsovo samostatné dílo příznačné a objevují se Fuchsovou zásluhou i v detailech Kotěrovy budovy Vítkovického hutního těžarstva čp. 1419-II v Olivově ulici v Praze (1921–1924) a na Fuchsově budově elektrárny v Háji u Mohelnice (1921–1922, s Josefem Štěpánkem). Základem kompozice náhrobku je dvojice hladkých, nahoře zaoblených pylonů, které jsou těsně přiraženy k sobě, takže vytvářejí dojem stély, před níž je předsazen reliéf Rudolfa Březy. Pod ním, u paty náhrobku, je dvojice vystupujících hranolových útvarů, patrně původně nápisové desky (náhrobek je dnes bez nápisů). Z boku jsou připojeny mohutné čtvrtválcové opěrné prvky, vyznívající v nahoře zaoblené příložky po stranách pylonů. Neobvyklý a Kotěrovu dílu zdánlivě příliš nepodobný náhrobek tu opět pracuje s klasickými tématy v netradičních variacích, jak jsme to již poznali v díle Kotěrově. Užití mohutných zaoblených plastických elementů může svadět k označení této krátkodobé Fuchsovy tvůrčí epizody za rondokubistickou, nicméně Fuchsův plasticismus není cítěn ve smyslu „národního slohu“.⁵⁷

55 Marie BENEŠOVÁ, *Josef Gočár*, Praha 1958, uvádí Preissigův náhrobek bez určení místa mezi nerealizovanými projekty, datuje 1910 (s. 50); J. T. KOTALÍK, *Soupis*, s. 380, uvádí rovněž bez určení místa s poznámkou: „Neidentifikováno. Uvádí pouze M. Benešová 1958, s. 50.“

56 B. SAMEK, *Umělecké památky*, s. 212, datuje „kolem 1923“; Iloš CRHONEK, *Architekt Bohuslav Fuchs*, Brno 1995, s. 13, datuje 1920.

57 O oprávněnosti pojmu rondokubismus se již delší čas vedou spory. Zdeněk Lukeš užívá pojmu národní dekorativismus, viz Z. LUKEŠ a kol., *Josef Gočár*, s. 86–119. K takto pojímanému stylu už se zmíněná část Fuchsovy tvorby vůbec přiřadit nedá.



Takřka současně vzniká na pražském Novém židovském hřbitově prakticky neznámé dílo Josefa Gočára, náhrobek Růženy Pollertové (pole 17) z roku 1920.⁵⁸ Náhrobek nemá podobu tradiční stély, nýbrž spíše schránky obsahující nápisovou desku, vymezenou bočními půlválcovými prvky, korunovanou rovněž půlválcovou římsou a drobnější římsou spodní. Tento drobný, ale plasticky mohutný útvar vynáší subtilní vykrojená podnož, provázená u paty samostatně přiloženými masivními poloválcovými útvary. U Gočára, vždy tíhnoucího k velkému tvaru a lapidárnímu objemu, tato skladba může překvapit, dokud si neuvědomíme, že již v počátcích své tvůrčí dráhy, v letech 1908–1909, se autor v Praze uvedl významným počinem na poli funerálního umění, náhrobkem Josefa Kaizla v arkádách Vyšehradského hřbitova.⁵⁹ Zde je podobný nepoměr mezi spodními kanelovanými pilíři, střední tumbovitou částí a volnou sochou anděla (*Objetí lásky a smrti* od Bohumila Kafky), usazenou na ní. Gočár oproti Kotěrovi nezkoumá možnosti aktualizace a invenční obměny tradičních témat, vytváří velkolepou syntézu. Řečeno s Otakarem Novotným: „On nehloubá, ale impulsivně a intuitivně tvoří, a tvoří šťastně. [...] Osobnost Gočárova je z těch šťastných zjevů, kterým veliké nadání zaručuje lehkost a spolehlivost tvorby, a je štěstí, že se mu v této době i později dostalo dosti příležitosti toto nadání plně projevit.“⁶⁰

Zároveň je třeba si povšimnout, jak pojednání architektonických prvků Kaizlova náhrobku předjímá řešení zejména horních pater o něco pozdějších Gočárových staveb — modernistického Wenkeova domu v Jaroměři (1910–1911) i kubistického domu U Černé Matky Boží čp. 569-I v Celetné ulici v Praze (1911–1912). Stejně tak náhrobek Růženy Pollertové předjímá plastickou fázi rondokubismu, jejímž iniciátorem Gočár byl.⁶¹

Po odeznění tohoto stylu tíhne Gočár opět k elementárnímu tvaru, jak dobře ukazuje úprava hrobu rodiny Mánesů na Olšanských hřbitovech (V/7) z roku 1922. K zachovanému původnímu náhrobku přidává nové orámování ve výši jeho soklu, což mu umožní čelní stranu půlkruhově vykrojit. Tím bez jakýchkoli narativních prvků docílí vyvolání představy kolébky-hrobu.⁶² I v rámci tohoto tíhnutí k elementárnímu se mu však podaří uskutečnit závěrečnou syntézu snah dvou generací modernistů. Je jí Drtinova hrobka na Olšanských hřbitovech (hřb. 1. obecní/odd. 5) z roku 1926. Na

58 J. T. KOTALÍK, *Soupis*, s. 381, uvádí následující: „Hrobka ing. Pollerta, 1920, Praha-Vinohrady (sic!), Nový židovský hřbitov. Ve vlastním životopise proškrtnuto. Neidentifikováno.“ Náhrobek je přitom vyfotografován v katalogu výstavy „Josef Gočár — Otakar Novotný“: Jindřich BORECKÝ — Ivan EXNER — Tomáš NOVOTNÝ, *Josef Gočár, Otakar Novotný*, Praha 2011, s. 74. V centrální evidenci Nového židovského hřbitova je hrobové místo identifikováno takto: Polert Rosa, 1918, 017-005-012. Náhrobek je signován a datován: inv. J. Gočár 1920 — C. Kalas.

59 J. T. KOTALÍK, *Soupis*, s. 380, uvádí jako hrobku, tak i jiní.

60 O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, s. 47n.

61 Z. LUKEŠ a kol., *Josef Gočár*, s. 86–119. Jestliže datace 1920 (dle signatury) platí, předchází jí v díle Gočárově i Janákově pouze díla s aplikovaným plošným obloučkovým dekorem — nikoli práce plasticky pojaté.

62 J. T. KOTALÍK, *Josef Gočár*, s. 331.

hranolové podnoži spočívá elementárně tvarovaný pravoúhlý vertikální rám, v němž byl původně umístěn reliéf *Dobrého pastýře* od Otakara Španiela.⁶³ Svým řešením tento rám upomene jak na motiv pylonu, tak brány a výklenku s vloženou figurou.

V jediném díle tedy Gočár shrnuje prakticky všechna témata, užívaná modernisty při ztvárnění náhrobků v prvních dvou desetiletích 20. století.

RÉSUMÉ:

The turn of the 20th century offered in the sepulchral architecture an established and codified typological range of tombstone designs as it had formed in the 19th century. Crucifixes or crosses of architecturally adjusted forms were erected above the graves. The stele was frequently put up, alongside more richly executed tombstones with a pillar, a pylon, or an obelisk. There was an increasing number of tombstones with a separate figure, inserted into a niche or free standing. In his work Jan Kotěra used a wide gamut of these means, masterfully updating them and transforming them with inventiveness.

For him the basic type is also the stele, in a modernist form with a slanting surface, as used on the tombstone of Marie Kožíšková (1903) and the Navrátil family (1904?). The tombstone of Vojta Slukov (1903) and the Hácha family (1915) works with the motif of a cross cut into a stele. The tomb of Maydl uses a stele as a substrate for the sculpture décor (1904). A stele topped with a non-classic tympanum appears on the tombstone of Vojan (1904) and Feldmann at the New Jewish Cemetery in Kolín (1921). The stele of Alois Kotěra (1916) has an atypical triangular end. In his early works for the New Jewish Cemetery in Prague, he conceives it as an epitaph slate in an allusion to the Jewish tradition (tombstone of Elbogen 1901, Robitschek 1901–1902, Max Perutz 1904).

A central pylon was used by Kotěra in the aforementioned tombstone Robitschek, E. H. Perutz (1902) and in the case of the Rubeš tombstone (1908) he geometrized it into the form of an obelisk. A pylon can be represented in a central location by a stonemason solved cross, as on the tombstone of the Jirásek family in Hronov (1902). Otherwise, the cross is treated very freely, it is inserted into the top of a stele (Marie Kožíšková), it rests on a stele (Jakub Vojta Slukov, Marie Háchová), and only on the Nosek tombstone (1916) an uneven cross is again a centrepiece element of the whole composition.

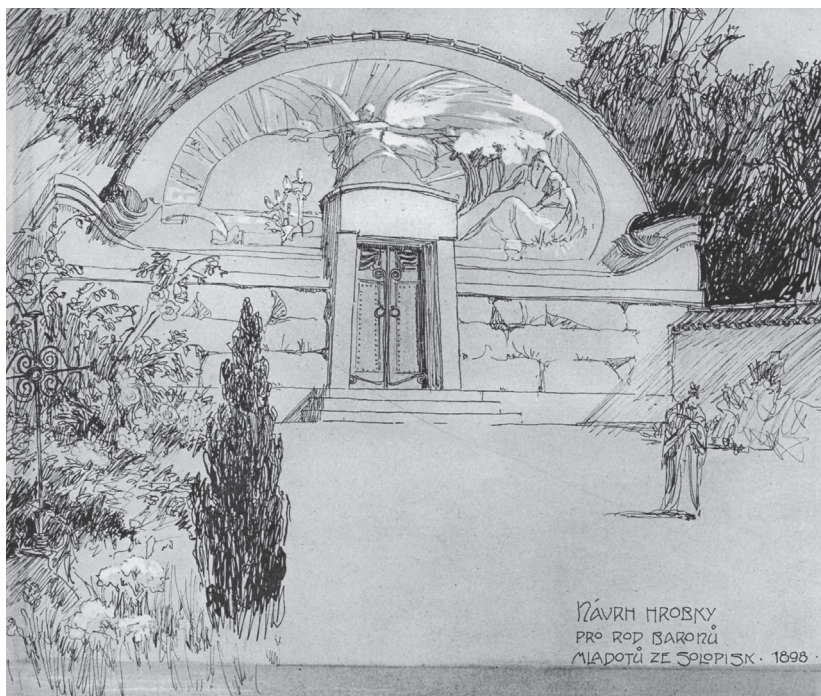
Already in the Mladota tomb in Kosova Hora (1898) Kotěra applies a theme of a gateway or portal. As the tombstones had to have a smaller-scale design, Kotěra worked here in cooperation with a sculptor — Stanislav Sucharda (tomb of the Groh Family, 1906), Jan Štursa (Janoušek tombstone, 1915). The client's denomination does not play an important role for Kotěra. Kotěra's relationship to the Czech architectural cubism was inconsistent. His work in the field of sepulchral architecture in the years 1912–1916 does not fit in many ways the description of the traditional typology. His works are synthetic rather than inventive and analytical as they had been until then. They made a great impression on Kotěra's pupils Josef Gočár and Bohuslav Fuchs, as evidenced by the examples mentioned — tombstone of R. Pollertová in Prague (1920, Josef Gočár) and the Rybka family in Brno (about 1923, Bohuslav Fuchs).

Mgr. Jakub Synecký je doktorandem na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, katedra dějin a didaktiky dějepisu. Zabývá se pojmoslovím české uměnovědy (jakub.synecky@centrum.cz).

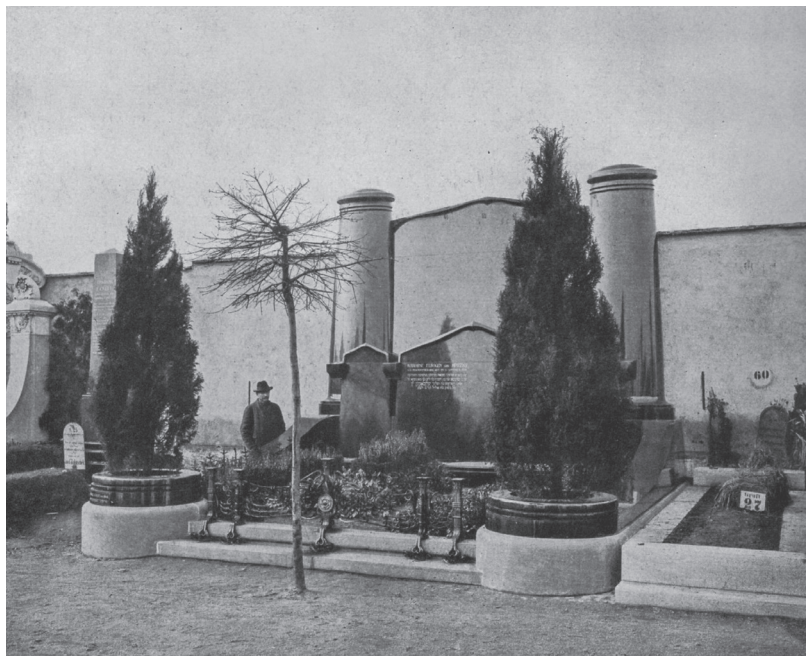
63 TÝŽ, *Soupis*, s. 382. Dnes je zde nápisová deska.



OBR. 1. Kosova Hora, hrobka Mladotů (© J. Synecký).



OBR. 2. Kosova Hora, hrobka Mladotů, Kotěřův návrh (zdroj: Otakar NOVOTNÝ, *Jan Kotěra a jeho doba*, Praha 1958, obr. č. 128).



OBR. 3. Praha, Nový židovský hřbitov, Elbogenův náhrobek, původní stav
(zdroj: O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, obr. č. 134).



OBR. 4. Praha, Nový židovský hřbitov, Robitschkův náhrobek, původní stav
(zdroj: O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, obr. č. 137).



OBR. 5. Praha, Nový židovský hřbitov, Robitschkův a Elbogenův náhrobek (© J. Synecký).



OBR. 6. Praha, Olšanské hřbitovy, Kožíškův náhrobek (© J. Synecký).



OBR. 7. Praha, Olšanské hřbitovy, náhrobek Vojty Slukova (© J. Synecký).



OBR. 8. Praha, Olšanské hřbitovy, náhrobek Vojty Slukova, původní stav (zdroj: O. NOVOTNÝ, Jan Kotěra, obr. č. 145).



OBR. 9. Praha, Nový židovský hřbitov, náhrobek Maxe Perutze (© J. Synecký).



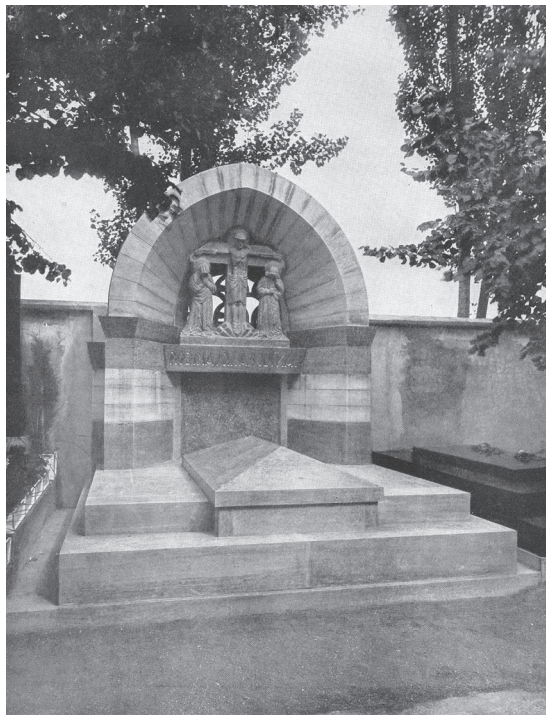
OBR. 10. Praha, Nový židovský hřbitov, náhrobek Maxe Perutze, detail mozaiky (© J. Synecký).



OBR. 11. Praha, Nový židovský hřbitov, náhrobek Maxe Perutze, detail (© J. Synecký).



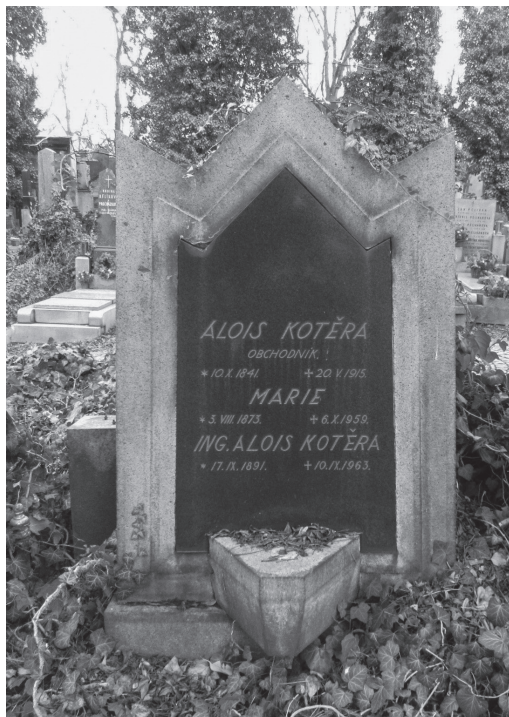
OBR. 12. Praha, Olšanské hřbitovy, náhrobek Marie Štěpánkové (v popředí) a Eduarda Vojana, v pozadí náhrobek Vojty Slukova (© J. Synecký).



OBR. 13. Praha, Olšanské hřbitovy,
Janouškův náhrobek (zdroj:
O. NOVOTNÝ, *Jan Kotěra*, obr. č. 263).



OBR. 14. Praha, Olšanské hřbitovy,
Noskův náhrobek (zdroj: O. NOVOTNÝ,
Jan Kotěra, obr. č. 270).



OBR. 15. Praha, Olšanské hřbitovy, náhrobek Aloise Kotěry (© J. Synecký).



OBR. 16. Brno, Ústřední hřbitov, Rybkův náhrobek (© J. Synecký).



OBR. 17. Praha, Nový židovský hřbitov,
 náhrobek Růženy Pollertové (© J. Synecký).



OBR. 18. Praha, Olšanské hřbitovy,
 náhrobek Františka Drtiny, stav bez vegetace
 (foto Ester Havlová, zdroj: Z. LUKEŠ a kol.,
 Josef Gočár, obr. č. 334)