

**Sochařské centrum v Hořicích v Podkrkonoší -
fenomén českého uměleckého výstavnictví
počátku 20. století**

Rigorózní práce

Mgr. Jana Cermanová

Univerzita Karlova, Filozofická fakulta
ÚHSD, Seminář sociálních dějin

Praha 2007



Na počátku 20. století disponovaly Hořice v Podkrkonoší českým monopolem jak v oblasti středního sochařského vzdělání, tak ve výstavnictví specializovaném na prezentaci sochy. Dlouhá kamenosochařská tradice regionu poskytla předpoklady pro vznik ve středoevropské oblasti jedinečného sochařského centra. Rozvíjením uměleckého zaměření Hořic usilovala místní inteligence o povýšení města na kulturní středisko kraje. Založení sbírky českých moderních sochařských děl v roce 1908 se stalo jedním z nejpříznačnějších produktů těchto snah.

V rigorózní práci se věnuji okolnostem zrodu hořického sochařského střediska a umělecké galerie. Analyzuji činnost, akviziční politiku i uměleckou normu Galerie plastik v první čtvrtině 20. století a zabývám se také obecnějšími souvislostmi života uměleckých muzeí a galerií, do jejichž rámce hořickou instituci zasazuji.

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem tuto rigorózní práci vypracovala samostatně, a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.“

Obsah

ÚVOD	1
ROZBOR PRAMENŮ A LITERATURY	7
I. ÚVOD DO PROBLEMATIKY	12
I.1. OBECNÁ CHARAKTERISTIKA HOŘICKÉ OBLASTI	12
I.2. EKONOMICKÝ VÝVOJ HOŘICKA.....	13
I.2.1. <i>Textilní průmysl</i>	14
I.2.2. <i>Potravinářský průmysl</i>	14
I.2.3. <i>Kamenictví a sochařství</i>	15
I.3. ŠKOLSKÉ A SPOLEČENSKÉ INSTITUCE.....	19
I.4. UMĚLECKÉ INSTITUCE	21
II. CESTOU KE GALERII	25
II.1 C. K. ODBORNÁ ŠKOLA SOCHAŘSKÁ A KAMENICKÁ	25
II.2 PRŮMYSLOVÉ MUZEUM	29
II.2.1. <i>Umělecká síň</i>	33
II.3. JAN KYSELO	36
II.3.1. <i>Pedagogická a publikační činnost</i>	37
II.3.2. <i>Lidové umění</i>	39
II.3.3. <i>Muzejnictví a výstavnictví</i>	39
II.3.4. <i>Kontakty s uměleckým prostředím</i>	40
II.3.5. <i>Obchodní vazby</i>	44
II.3.6. <i>Prostředník</i>	45
II.3.7. <i>Hořické dřevěné hračky</i>	47
II.3.8. <i>Pozůstalost</i>	48
III. GALERIE PLASTIK	50
III.1. VZNIK GALERIE PLASTIK	50
III.2. ČLENSKÝ ODBOR	52
III.3. SLAVNOST.....	54
III.4. RIEGRŮV OBELISK	55
III.5. TYPOLOGIE ZÍSKÁVÁNÍ EXPONÁTŮ	56

III.5.1. Dary.....	56
III.5.2. Nákupy.....	59
III.5.3. Spolupráce se sochařskou školou.....	60
III.6. FINANCE	63
III.7. EXPOZICE.....	66
III.8. NÁVŠTĚVNOST	69
III.9. SOUTĚŽ NA BUDOVU GALERIE PLASTIK (1914).....	71
III.9.1. Ve školních prostorách.....	71
III.9.2. Konkurz.....	73
III.9.3. Podmínky a zadání	73
III.9.4. Inzerce	75
III.9.5. Posudková komise	75
III.9.6. Volba	77
III.9.7. Tvůrčí životopis vítěze soutěže	77
III.9.8. Projekt Otakara Novotného na Galerii plastik v Hořicích.....	81
III.9.8.1. Situace a hmoty.....	82
III.9.8.2. Popis budovy.....	83
III.9.9. Výsledek.....	84
III.10. KONFLIKTY	84
III.11. PERSONÁLIE PO ROCE 1918	86
III.12. SPOLUPRÁCE SE ŠKOLOU PO ROCE 1918	88
III.13. VĚŽ SAMOSTATNOSTI.....	89
III.14. REFLEXE VÝVOJE MODERNÍHO SOCHAŘSTVÍ VE SBÍRCE GALERIE PLASTIK.....	91
III.15. PŘÍBĚHY HOŘICKÝCH SOCH (O VZNIKU PLASTIK, JEJICH CESTĚ DO HOŘICKÉ SBÍRKY A OSUDECH JEJICH TVŮRCŮ)	97
III.15.1. Mařatkova Hana Kvapilová v hořické sbírce.....	97
III.15.2. Ten druhý hořický Aleš.....	100
III.15.3. Tři smutné postavy Quida Kociána.....	103
ZÁVĚR.....	107
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	115
PRAMENY A TIŠTĚNÉ PRAMENY	115
LITERATURA.....	119
PŘÍLOHY	124

Úvod

Hořice v Podkrkonoší představovaly kolem přelomu 19. a 20. století jedinečné umělecké středisko, reprezentované kamenosochařskou školou a galerií, jehož kulturní význam dalece přerostl standard běžný pro obdobná sídla formálně spadající do maloměstské kategorie. Střetáváním jednotlivých komponentů sféry umělecké, vzdělávací i ekonomické bylo v Hořicích utvářeno pro "malé poměry" naprosto výjimečné kulturní klima, které v českých zemích nenašlo a patrně asi již nikdy nenajde obdobu.

Hořice se proslavily transformací místního pískovce v produkty umělecké hodnoty. Socha jako předmět umělecké tvorby, jako umělecký artefakt i sbírkový exponát znamenala pro Hořice životadárnou esenci. Hořická sochařská škola nabízela vysoký standard umělecké výuky a stala se vyhledávanou alternativou před-akademického sochařského vzdělání. Založení sochařské sbírky moderních děl českých autorů mělo studentům zprostředkovat osobní kontakt s kvalitní soudobou uměleckou tvorbou a zároveň utvářelo hořické genius loci.

V těchto souvislostech reprezentuje Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší fenomenální skutečnost historie hořického regionu, která v dějinné perspektivě nabývá zcela jedinečné podoby a svou originalitou se vřazuje do kontextu vývoje evropského výstavnictví počátku dvacátého století. Předslané kvality předurčují Galerii plastik za výrazný předmět výzkumu kulturních dějin hořické oblasti i historie veřejných expozic moderního umění, předně sochařských sbírek.

K volbě tématu dotýkajícího se výše načrtnuté problematiky mě vede hluboký zájem o kulturní dějiny přelomu 19. a 20. století a o dějiny výtvarného umění. Z pozice kurátorky sbírky výtvarného umění *Městského muzea a galerie v Hořicích* dále považuji za nezbytné rozvíjet dál své znalosti ve prospěch mé odborné činnosti.

Z chronologického hlediska se věnuji zejména období od konce 19. století do počátku 30. let 20. století, s nutnými logickými přesahy. Těžiště práce leží především v první čtvrtině 20. století. V tomto časovém úseku je možné sledovat počátky institucionalizace hořického výstavnictví, vrcholící založením Galerie plastik, léta konjunktury její činnosti přerušena první světovou válkou a opětovný rozkvět instituce za první Československé republiky, který

byl ukončen důsledky světové hospodářské krize a následným vypuknutím druhé světové války.

Dějiny galerie mi poskytly směrovou linii pro postižení širších souvislostí kulturního dění města. Zároveň bylo mým cílem začlenit hořickou instituci do obecnějšího kontextu života soudobých uměleckých galerií a muzeí. Za tímto účelem jsem se zajímala o obdobné regionální snahy v Čechách a posléze i Evropě. Na základě této komparace náleží Galerii plastik ojedinělé a nezastupitelné místo nejen v regionálním kulturním vývoji.

Hořická Galerie plastik se v době svého vzniku stala v českých zemích ojedinělou institucí představující veřejnosti expozici moderního českého sochařství. Kromě retrospektivně zaměřené sbírky pražského lapidária¹ (upřednostníme-li zřetel veřejné přístupnosti sochařské sbírky nad moderností) a zejména kolekce Moderní galerie v Praze² neměl hořický soubor plastik na počátku dvacátého století přiměřenou dobu.

¹ Míněno je Lapidárium Národního muzea. Základem kolekce byly kamenické a sochařské práce z 11. – 19. století, od nejprostších architektonických článků po vrcholná sochařská díla. Národní muzeum budovalo sbírku z podnětu Františka Palackého již od poloviny 19. století. Za skutečné datum založení je považován rok 1898, kdy byl pavilón retrospektivy zbudovaný pro Všeobecnou zemskou výstavu (1898) propůjčen muzeu pro vybudování oddělení architektury. Základem sbírky se staly exponáty zbylé z Výstavy architektury a inženýrství (1895). První expozice byla veřejnosti zpřístupněna v roce 1905. V počátečním období se sbírka v důsledku asanací Prahy, díky archeologickým výzkumům a sloučením se sbírkami Muzea hlavního města Prahy značně rozrostla. Po uzavření za první světové války byla otevřena nová instalace Karla Gutha a J. Květa v roce 1932. [72, s. 438]

² Moderní galerie byla založena jako nadace císaře Františka Josefa I. na podporu výtvarného umění v Království českém. Byla rozdělena na českou a německou sekci, které podléhaly vedení vlastního kuratoria. Moderní galerie měla představovat soudobou uměleckou tvorbu a částečně i její kořeny na dílech autorů 19. století. Její zřízení mělo velmi silný politický podtext; mělo pomoci získat hlasy mladočeských poslanců ve vídeňském parlamentu. Od roku 1905 byly sbírky provizorně umístěny ve Wiehlově pavilonu Jubilejní výstavy, ale od počátku se uvažovalo o výstavbě vlastní budovy. Tento problém zaměstnával vedení galerie především ve 20. a 30. letech, ale k realizaci žádného z plánů nedošlo. Galerie byla, mimo několik výjimečných údobí neustále terčem ostré domácí kritiky. Kuratorium Moderní galerie bylo viněno z protekcionářství a přílišného konzervatismu v záležitostech nákupů uměleckých děl. Zvláště zarputilými a vytrvalými kritiky byli Karel Bedřich Mádl, Jaroslav Jireš či Vincenc Kramář, který se později sám chopil jejího vedení. Dlouholetým předmětem diskuze byla celková koncepce galerie a především rozpor mezi muzeálním a moderním pojetím expozice. Sochařská sbírka navíc představovala pouze skromnější část celého uměleckého souboru. [72, s. 528]

Již v 19. století začaly dějiny sbírky plastik hlavního města Prahy, která se ještě před 2. světovou válkou rozrostla o díla předních českých tvůrců. V roce 1865 Umělecká beseda podala pražskému magistrátu návrh na systematické budování sbírek města, jejichž součástí se měl stát pravidelný nákup děl českých výtvarných umělců. Praha se tak měla přiblížit kulturní politice jiných evropských velkoměst. Město návrh akceptovalo, ale díla začalo nakupovat bez jakékoliv koncepce³ a aniž by opatřilo vhodný výstavní prostor. Pevnější obrysy začal projekt městské galerie nabývat až za Československé republiky, kdy byl získán výstavní prostor ve 2. patře Obecního domu. Stálá výstavní síň ovšem dosud chyběla.⁴

Větší samostatná kolekce veřejně vystavených sochařských děl byla na přelomu 19. a 20. století záležitostí výjimečnou. Plastiky byly ovšem i přirozenou součástí všeobecných uměleckých souborů. Odhlédneme-li od šlechtických sbírek, které měly soukromý charakter a modernost nebyla jejich prioritou, a od církevních kolekcí, jejichž prvotní funkcí nebylo pouze zprostředkovat veřejnosti estetický zážitek, nebyla síť trvale přístupných souborů uměleckých děl příliš hustá.

Především v posledních dvaceti letech 19. století a prvních deseti letech 20. století vznikaly sbírky uměleckého zaměření v nově ustanovených muzeích. Pod záštitou muzeí byly zřizovány i první městské výstavní sály. V těchto případech se většinou nejednalo o koncepčně promyšlený nákup uměleckých prací, ale spíše o náhodný zisk či příležitostné zakoupení děl. Více zastoupeni bývali v kolekcích zvláště místní umělci nebo autoři spjatí

V prvním katalogu z roku 1907 bylo mezi 44 zastoupenými českými umělci 6 sochařů (František Bílek, František Hergesel, Bohumil Kafka, Josef Mařatka, Stanislav Sucharda a Otakar Španiel).

³ Nákupy nových děl probíhaly většinou mechanicky bez výraznějších odborných zřetelů. Mezi plastikami převažovaly portréty významných uměleckých či politických osobností. Zcela výjimečným počinem byl nákup *Kovového věku* (1875-77) od Augusta Rodina u příležitosti jeho pražské výstavy v roce 1902.

⁴ Umělecké sbírky města Prahy tedy nebyly v námi sledovaném období trvale přístupné veřejnosti a jejich rozšiřování podléhalo velmi strnulým a složitým byrokratickým předpisům. Situace se zčásti zlepšila v roce 1927, kdy se uměleckým poradcem magistrátu stal sochař Ladislav Šaloun. Několikrát komisionálně schvalování každého díla navrženého k zakoupení i nové nařízení, že sbírky městské galerie se vybudují z děl, vzniklých až za samostatné Československé republiky (po roce 1918), mu značně komplikovaly pozici. Přesto použil svého vlivu k tomu, aby pro sbírky budoucí galerie prosadil zakoupení řady hodnotných sochařských děl (obrazy byly stále upřednostňovány) ze soudobých výstav (Benda, Bílek, Durasová, Dvořák, Filla, Horejc, Kafka, Kaplický, Kotrba, Lidický, Mařatka, Pokorný, Španiel) i z pozůstalostí (Štursa, Gutfreund).

s krajem. Výtvarné či sochařské práce často nebyly vystavovány samostatně, ale dotvářely ráz historických, národopisných či vlastivědných expozic. Obrazy a sochy v muzeích působily více jako sbírky památek, než jako skutečné umělecké expozice. Teprve jejich samostatnou reinstalací v náležitých prostorách dosáhly vzezření umělecké výstavy.

Rozšířením a přemístěním původně muzeální sbírky vznikla městská obrazárna⁵ v Litomyšli. Těžiště prvního souboru představovala krajinářská díla zdejšího slavného rodáka JULIA MAŘÁKA (1832-1899). Sběratel Bohuslav Albert daroval ve dvacátých letech Litomyšli obsáhlý soubor prací svého děda VIKTORA FALTYSE (1834-1904) a slavného Mařákova žáka ANTONÍNA DVOŘÁKA (1817-1881). Na tomto základě byla v roce 1926 otevřena ve čtyřech síních zámku obrazárna, „*aby poskytovala nejširším vrstvám požitky, jaké může poskytnouti jen čistá krása*“ [44].

Krátce po vzniku Československé republiky byl iniciován i vznik městské galerie v Hradci Králové. Fundamentálním počinem se stal odkaz biskupa JOSEFA DOUBRAVY (1857-1921), který v roce 1919 odkázal městu asi 100 obrazů a kreseb, dále soubor světlotisků, rytin, leptů a plastik⁶, zejména umělců 2. poloviny 19. století. Díla byla až do roku 1936 umístěna v sálech biskupské rezidence a odtud se přestěhovala do prostorů radnice na Velkém náměstí. Zde byla kolekce rozšířena o díla zakoupená městem, zapůjčená spořitelnou, Kruhem přátel umění a průmyslovým muzeem.[51]

Svůj původ v odkazech zámožných sběratelů měly i galerie v Ostravě a Roudnici nad Labem. Ostravský Dům umění našel svého mecenáše ve staviteli FRANTIŠKU JUREČKOVÍ (1868-1925), který přenechal galerii přes 100 obrazů, podávajících přehled vývoje českého malířství od počátku 19. století a nevelký soubor plastik především od regionálních autorů.⁷ Roudnickým patronem se stal AUGUST ŠVAGROVSKÝ (1847-1931), zajímající se především o moderní autory. Švagrovský věnoval v roce 1910 městu 234 obrazů českých malířů,

⁵ Označení obrazárna ještě v první čtvrtině 20. století nevyklučovalo přítomnost plastik nebo umělecko-řemeslných prací ve výstavním prostoru. Odborná terminologie nebyla užívána striktně a zejména v regionech spíše nastiňovala převahu prezentovaných uměleckých děl. V obrazárně v Litomyšli byly od počátku vystaveny i plastiky od Brychty, Kubička, Formánka nebo Beneše.

⁶ Královéhradecká obrazárna vlastnila díla Kafky, Mařatky, Štursy, Gutfreunda nebo Beneše.

⁷ Zastoupeni byly zejména Vojta Sapík a Augustin Handzel, postupně přibývala i díla dalších umělců, například Gutfreunda a Laudy.

zejména pak soubor 60 děl ANTONÍNA SLAVÍČKA (1870-1910). Pro veřejnost byla sbírka zpřístupněna v roce 1913 a nazvána Městská galerie Augusta Švagrovského.

V návaznosti na expozici obrazových sbírek Heinricha Gomperze a Eduarda Sykory, věnovaných městu a zpřístupněných v roce 1896, bylo založeno Muzeum města Brna (1898), které taktéž obsahovalo konglomerát nejrůznějších uměleckých děl. Systematické budování sbírek bylo však spojeno až s obdobím první Československé republiky⁸, kdy se vedení muzea více soustředilo na nákup aktuálních prací autorů české moderny. Stálá expozice obrazárny byla na sklonku dvacátých let instalována v Dietrichštejnském paláci.

Z podnětu Sdružení výtvarných umělců moravských⁹ byla v roce 1913 otevřena Galerie výtvarných umění v Hodoníně.¹⁰ Proti stavbě budoucího Domu umělců právě v Hodoníně se postavila již v roce 1909 zemská rada. Zdůrazňovala zejména nutnost zbudovat galerii nejprve v Brně a upozorňovala na provinciální charakter města. Přirozené centrum kulturního života, s největším zastoupením českého živlu, představovalo objektivně na Slovácku Uherské Hradiště. Přesto se SVUM podařilo ideu uhájít. Dům umělců měl sloužit nejen jako klasický výstavní prostor, ale měly tu fungovat i dílny lidového umění se zaměřením na keramiku, řezbářství, krajkářství či vyšívání, v nichž měly být pod odborným vedením rozvíjeny tradice lidového umění. Výrazná orientace na folklór jihovýchodní Moravy a „Moravanství“ jako podstatný rys programu spolku i galerie se staly hlavním argumentem kritiků hodonínské

⁸ Sbírkou byla obohacena o významná díla zakladatelských osobností moderního českého sochařství – Jana Štursy, Josefa Mařatky a představitele českého symbolismu Františka Bílka. O rozrodu kolekce moderní plastiky brněnského muzea pojednává Hlušíčka, Jiří: K rozvoji moderní sbírky Moravské galerie v Brně (Česká malba a plastika). In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity 28/29. Brno 1979, s. 83-91

⁹ Spolek vznikl v roce 1907, kdy se část členů brněnského Klubu přátel umění rozhodla sdružení opustit. Důvodem byly rozpory ohledně reformy osvětového spolku ve spolek umělecký. Mezi odcházejícími figurovala jména Joži Uprky, Aloise Kalvody, Adolfa Kašpara, nebo Stanislava Lolka.

¹⁰ Převážně německý Hodonín se stal na konci 19. a počátku 20. století na čas centrem výtvarné Moravy. Stalo se tak především díky české vlastenecké inteligenci, která iniciovala řadu významných kulturně společenských akcí. Zejména Výstavu uměleckou, průmyslovou a národopisnou v roce 1892 a Uměleckou výstavu slovenskou v roce 1902. Rozhodující roli zde sehrál, mimo národnostně osvětových zřetelů, vlastenecký odpor ke všemu německému a česko-slovenská vzájemnost vyvěrající z obdobných nepříznivých podmínek v rakousko-uherském područí.

instituce. Významné místo mezi prvními veřejnými galeriemi v Čechách však nemůže být hodonínskému Domu umělců upíráno.¹¹

Specifický vztah k umění měla zejména muzea uměleckoprůmyslová. Přestože jejich programovou specializací měly být umělecky hodnotné sbírky řemeslných výrobků, vyskytovaly se v jejich fondech hojněji i soubory obrazů a plastik, ve větší míře šlo však o historický materiál. V případě libereckého muzea se dokonce zpočátku uvažovalo o jeho výhradní orientaci na malířství a plastiku. Třebaže bylo od tohoto záměru upuštěno, dočkaly se umělecké sbírky muzea v roce 1904 významného rozšíření v podobě sbírky obrazů z pozůstalosti čestného kurátora a štědrého mecenáše barona Heindricha Liebiga.¹² Kolekce převážně německého a francouzského malířství, podstatně rozšířená z prostředků Liebigoovy nadace v roce 1914 a zakoupením pozůstalosti manželů Blochových¹³ v roce 1927, se po druhé světové válce stala základem liberecké galerie.

Rovněž Uměleckoprůmyslové muzeum v Plzni (založeno 1888) vlastnilo soubor obrazů a plastik, které posléze přešly do majetku Západočeské galerie.¹⁴ Sbírkou moderního sochařství sice nebyla v prvním dvacetiletí 20. století rozsáhlá, ale obsahovala díla předních autorů (J. V. Myslbek, J. Štursa, O. Gutfreund aj.).

Není možné zde jmenovat všechna česká muzea a galerie, která vlastnila v první čtvrtině 20. století soubor plastik soudobých autorů. Tento exkurz do historie některých sbírek má pouze nastínit možnosti vzniku veřejných institucí, které vystavovaly díla moderních umělců a zároveň demonstrovat výlučnost Galerie plastik ve vývoji moderního českého výstavnictví.

¹¹ Historii hodonínského Domu umělců se zabývá Pelikán, Jaroslav: Průvodce historií a stálou expozicí Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Brno 1985

¹² Část Liebigoovy sbírky, včetně prací Eduarda Charlemona, Eugéne Boudina, Theodora Rousseaua, Franze Rumplera či Meissoniera, byla veřejnosti poprvé představena v pavilonu města Liberce na výstavě v roce 1906.

¹³ Jednalo se asi o 150 obrazů pokládajících základ souboru českého umění 18. a 19. století.

¹⁴ Západočeská galerie v Plzni vznikl v roce 1954 v rámci budování galerijní sítě na tehdejší československém území. Ve stejném programu vznikla v padesátých a šedesátých letech 20. století i většina dalších českých a moravských oblastních galerií.

Rozbor pramenů a literatury

Primární podklad mé práce poskytl rozsáhlý soubor pramenného materiálu týkající se Galerie plastik, uložený zčásti v hořické galerii, dále v Městském muzeu v Hořicích a zlomek se nachází v Státním okresním archivu v Jičíně. Jedná se o pamětní spis založení Galerie plastik [12], výroční zprávy [27], zápisy ze schůzí kuratoria [25], přírůstkové seznamy, velmi rozsáhlou korespondenci galerie s uměleckými organizacemi [6], [7], umělci [1], [2], [5] obchody s uměleckým zbožím, finančními ústavy i oblastními a státními úřady. Z převážné většiny šlo o písemnosti adresované galerii, jež mi zprostředkovaly pouze jeden úhel pohledu na vymezenou problematiku. Pátrání po korespondenci z galerie odcházející je, vzhledem k obrovskému množství adresátů a jejich geografické roztržitosti, časově nesmírně náročné. S opačným úhlem pohledu jsem se mohla seznámit zejména díky agilní výměně dopisů mezi reprezentanty galerie a významnými soudobými sochaři. Množství galerijní korespondence se dochovalo v pozůstalostech těchto umělců, jež jsou z části soustředěny v Archivu Národní galerie v Praze (např. fond Josefa Mařatky [4], Bohumila Kafky [3], Ladislava Šalouna, Vilíma Amorta, Josefa Kalvody, J. V. Myslbeka a dalších). K mimořádně hodnotným pramenům náleží koncepty vlastních dopisů galerie, které svědčí o velmi svědomitém přístupu kuratoria k administrativním záležitostem. Soubor doplňují dobové fotografie zobrazující proměny galerijní expozice i jednotlivá sochařská díla.

Téměř samostatnou složku tvoří materiály o soutěži, kterou Galerie plastik uspořádala v roce 1914 za účelem vybrat vhodný projekt pro stavbu vlastní budovy. K realizaci bohužel nedošlo, ale z konkurzu se v hořickém muzeu dochovaly plány nejúspěšnějších návrhů [10], včetně vítězného, a v umělcově tvorbě opomíjeného, projektu Otakara Novotného. Architektonickou soutěží Galerie plastik manifestovala své ambiciózní představy o budoucnosti a překročila tísnivé hranice regionu. Konkurz byl sledován ve specializovaných časopisech [28] i soudobém tisku.

Na začátku padesátých let minulého století vydala Galerie plastik vlastní katalog [95], který byl ovšem zaměřen pouze na stávající sbírkový fond a pro svou práci jsem jej mohla využít jen okrajově. Další pokus, tentokrát velkoryseji koncipovaný, o vydání katalogu Galerie plastik podnikl v roce 1980 Václav Bukač s historikem umění Ivo Kořánem. Bohužel byl text kulturním odborem označen za nevhodný a poté co jej autor odmítl přepracovat, bylo vydání katalogu zamítnuto.

Činnost Galerie plastik pravidelně reflektoval soudobý regionální tisk. Zprávy o významných přírůstcích, mecenáších, o pracích sochařské školy na dílech pro galerii přinášel Hořický obzor nebo Hořické noviny. Od dvacátých let se články s příbuznou tematikou objevovaly i v časopise Pod Zvičinou. Při posuzování těchto materiálů je ovšem nutné přihlížet k jejich nekritickému přístupu ke kulturnímu snažení v regionu.

O významných událostech za dobu existence Galerie plastik a obecných souvislostech její činnosti v Hořicích informují od roku 1907 i městské kroniky [8], [9]. I v jejich případě je třeba počítat se spíše patriotickým nadsazením hořických kulturních počinů.

K širšímu pojetí problematiky hořického uměleckého výstavnictví se váže pramenný materiál související s činností Průmyslového muzea Podkrkonošského [22], taktéž uložený v Městském muzeu v Hořicích. Informace o výstavách v Umělecké síni jsem čerpala z výročních zpráv muzea [27], muzejní korespondence, katalogů a především z obsáhlé kolekce dobových plakátů, které muzeum vydávalo k prezentaci výstav.

Pro obecné informace o uměleckoprůmyslových muzeích, jejich programech a specializacích využívám příslušných pasáží v práci Jiřího Špěta Přehled vývoje českého muzejnictví [109] a článku Václava Pubala o zakládání a rané činnosti uměleckoprůmyslových muzeí [102].

Jedinečný zdroj informací pro mě představovala pozůstalost jednoho z prvních kustodů Galerie plastik a organizátora výstav v umělecké síni, Jana Kysela, opět ve fondech Městského muzea v Hořicích. Soubor Kyselových písemností, veřejné i soukromé povahy, mi poskytl cenné zprávy o organizaci uměleckých výstav průmyslového muzea i o získávání uměleckých děl pro galerii. Osobností Jana Kysela se zabývají i některé články v regionálním tisku (časopis Pod Zvičinou) [43], [52], [57] a místní literatura o historii hořického muzea [104], [105] z 20. a 30. let 20. století, jejichž objektivitu zastiňuje snaha o jakousi Kyselovu posmrtnou glorifikaci.

Mým cílem je zařadit téma Galerie plastik nejen do obecného kontextu v rámci srovnání s činnostmi dalších galerií, obrazáren a muzeí, ale také je nahlížet jako součást dějin města a hořického regionu. Sochařská galerie zde mohla vzniknout pouze vzhledem k rozvinutému kulturnímu prostředí a vlivné skupině místní inteligence. Neopominutelnou roli v této záležitosti sehrála sochařsko-kamenická tradice a odborná škola. Z těchto důvodů využívám regionální literatury. Velmi kvalitně je zpracován Národopisný sborník okresu Hořického [49], který byl vydán v roce 1895 na základě rozsáhlého historického a národopisného průzkumu uskutečněného při přípravě hořické expozice na Národopisné výstavě v Praze.

Množství článků o různých živnostenských oborech, o zemědělství i umění na Hořicku obsahuje Výstavní katalog Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu [39] z roku 1903. Pro pozdější období jsem využila Katalogu Podkrkonošské výstavy českého odboje, práce a svérázu kraje [40] z roku 1934. Širší časový i tématický záběr má publikace Hořice v Podkrkonoší, město a okres [73], vydaná knihovnou národohospodářských informací v roce 1934. Kolektiv místních autorů nastínil vývoj hořického regionu z hlediska přírodních, národopisných, hospodářských, průmyslových i kulturních poměrů.

Údaje o stavu hospodářství, průmyslu, školství, religiozity na počátku 20. století jsem čerpala ze soupisu Václava Kudrnáče – Úplný adresář a popis politického okresu královéhradeckého [42] z roku 1903. Část věnovaná Hořicku, zpracovaná Janem Pávkem, vyšla také v obecném přehledu jednotlivých regionů Království českého z roku 1914 [50].

Nově se ekonomickými aspekty v historii Hořicka zabývá Oldřiška Tomíčková v příslušné kapitole knihy Historie a současnost podnikání na Jičínsku, Hořicku, Novopacku a Sobotecku [63]. Autorka pracovala s bohatým pramenným materiálem, který zhodnotila a odpovědně zpřístupnila široké veřejnosti. Bohužel její práci limitoval stanovený rozsah textu a komerční zaměření publikace. Kniha neobsahuje soupis pramenů a literatury, autorka však uvádí hlavní zdroje přímo v textu.

Pro ucelený obraz kamenické a sochařské práce v regionu jsem do úvodu své práce zařadila stručnou stať o hořických lomech a lamačské práci dělníků. Problematikou pískovcových lomů na Hořicku a především sociálními podmínkami dělníků se ve svých kratších pracích zabýval Alois Jilemnický [77], [74]. Pro zevrubnější pojednání o druzích pískovce a technologiích jeho zpracování ve sledovaném období dosud nemám patřičné znalosti. K tématu se vyjadřovali někteří starší autoři, mezi jinými Čeněk Šandera v článku Geologický náčrtek okresu Hořického v národopisném sborníku z roku 1895 [49] nebo Václav Weinzettl v pojednání Hořický pískovec v Československém legionáři [31]. Obširnější seznam příslušné literatury obsahuje publikace Kámen jako událost Aloise Jilemnického [75].

Společenskému a kulturnímu dění v Hořicích od 80. let 19. století, skupině inteligence svázané se školským a uměleckým prostředím a okrajově i Galerii plastik se věnuje Alois Jilemnický v knize Kámen jako událost z roku 1985 [75], která popisuje vznik a existenci hořické sochařské školy. Jilemnický v textu prokazuje znalost velkého množství archivních materiálů. Kniha obsahuje rozsáhlý soupis literatury, ale také některé faktografické

nepřesnosti a, dle mého názoru, je koncepčně nevhodně strukturovaná a místy vykazuje známky stylistické neobratnosti. Nejnověji zpracoval dějiny hořické sochařské školy Erik Tichý v roce 2004 [113].

Významné hořické osobnosti, řediteli sochařské školy a prvnímu řediteli Galerie plastik, Václavu Weinzettlovi, je věnována bakalářská práce Petra Glázra, vypracovaná na Institutu restaurování a konzervačních technik v Litomyšli v roce 2002 [69]. Gláزر se vzhledem k studovanému oboru zaměřil na Weinzettlovo architektonické a sochařské dílo, ale v textu koncentruje i mnoho životopisných informací.

Ve své práci se zabývám institucí, která svým zaměřením spadala do okruhu uměleckých hodnot regionu. S touto problematikou neoddělitelně souvisí tradice a docenění místní umělecké tvorby Výborným soupisem uměleckých památek jsou knihy profesora hořické sochařské školy Antonína Cechnera z prvního desetiletí 20. století [29], [30]. Oblastí východních Čech, ovšem daleko povrchněji, se zabývá také publikace Václava Pražáka Baroko východních Čech, architektura, sochařství z roku 1999 [99]. K seznámení s historií uměleckých památek regionu jsem využila i staršího, ale dosud nepřekonaného, přehledu Umělecké památky Čech [96].

Pro informace o soudobých sochařských stylech, o umělcích, kteří s hořickou galerií spolupracovali, a jejich dílech využívám kunsthistorických prací Petra Wittlicha Sochařství české secese [122], Sochařství ve XX. století [120], textu Sochařství na přelomu století z Dějin českého výtvarného umění [123] a náležitých pasáží z knihy Česká secese [119]. Čerpala jsem také ze starších prací vydaných ve 40. a 50. letech 20. století, zejména z textu Anny Masarykové [85] a stati Vojtěcha Volavky [118]. Základní seznámení mi poskytla také Nová encyklopedie českého výtvarného umění z roku 1995 [72] a starší Nový slovník československých výtvarných umělců [114]. Velmi zajímavý pohled na české sochařství počátku 20. století zprostředkovávají práce soudobých uměnovědců a recenzentů. Seznámila jsem se mimo jiné s texty F. X. Harlase [70], Karla B. Mádra [82], V. V. Štecha, Miloše Jiráka a dalších. Užívala jsem soudobých uměleckých periodik, zejména Volných směrů a časopisu Dílo. Cenné informace o autorech zastoupených v hořické kolekci mi poskytly katalogy sochařských výstav, jež vycházely po celé sledované období, hojně také k expozicím v druhé polovině 20. století. Údaje o umělcích, jejichž popularita nepřekročila první čtvrtinu minulého století, jsem čerpala z hesel Masarykova slovníku naučného [86]. Autorům místního významu se věnuje například Jiří Zemánek v katalogu výstavy Sochařství východních Čech

1700-1945 [124] nebo již citovaná regionální literatura, zejména publikace Hořice v Podkrkonoší, město a okres [73] i zmiňované tištěné prameny [38], [39], [40].

Hořická galerie obsahuje velmi cenný soubor děl sochaře Quida Kociána. Umělec proslavený především svými jedinečnými symbolistickými plastikami působil jako profesor na sochařské škole a prožil v Hořicích značnou část života. Kociánovým životem a dílem se zabývají přední čeští historici umění (Petr Wittlich, Josef Sůva), aktuálně zejména Petr Holý z Filozofické fakulty Ostravské univerzity. V roce 2004 vznikla o Kociánovi stať pro katalog vydaný Galerií plastik u příležitosti souborné výstavy umělcova díla [71], předznamenávající vznik Kociánovi věnované monografie.

Pro základní seznámení s dějinami českých muzeí a galerií, která v první čtvrtině 20. století vystavovala díla soudobých umělců, včetně plastiky, jsem použila soupis Václava Pubala [103], který vyšel v 70. letech 20. století, nicméně uvádí stručný nástin vzniku jednotlivých institucí. Dílčí informace jsem čerpala z hesel v již citovaných encyklopediích výtvarného umění [72], [114] a v návaznosti z tištěných katalogů jednotlivých ústavů [44], [46], [51], popřípadě k nim vztažené literatury, na kterou poukazuji v příslušných pasážích. Tato problematika je ovšem nesmírně široká a literatura o ní značně roztráštěná. Pokud se jí ve své práci zabývám, používám ji obrysově k nastínění soudobé situace a vždy je v ohnisku mého zájmu Galerie plastik a její vymezení mezi institucemi obdobného zaměření.

Vzhledem k dějinné výlučnosti Galerie plastik v českém prostředí jsem se rozhodla posoudit jedinečnost této instituce také ve vztahu k soudobým zahraničním institucím. Z důvodu jazykové přístupnosti a osobního obeznámení s prostředím jsem si oblast zájmu vymezila geograficky a zaměřila jsem se na Anglii. Za cenné informace o historii galerií a specializovaných sochařských center, za doporučení stěžejní literatury a pomoc při orientaci v tématu děkuji zejména paní Penelope Curtis, kurátorce sochařské sbírky galerie v Leedsu, panu Denisu Rainovi, pracovníkovi knihovny Henry Moore Institute v Leedsu, panu Danovi M. Archerovi z univerzity v Loughborough a také paní Diane Bilbey, jež je zaměstnána v sochařském oddělení Victoria and Albert Museum v Londýně.

I. Úvod do problematiky

I.1. Obecná charakteristika hořické oblasti

Město Hořice (latinsky Gorice, německy Horitz), v minulosti též nazývané Hořice v Podkrkonoší, leží zhruba na poloviční cestě mezi Hradcem Králové a Jičínem. Na přelomu 19. a 20. století byly Hořice centrem soudního okresu (a bylo tomu tak až do roku 1960) a součástí politického okresu Královéhradeckého. V roce 1900 zaujímaly Hořice území o rozloze 8,43 km² a žilo zde téměř 8000 obyvatel.

Posledním soukromým majitelem hořického panství byl PETR STROZZI (1626-1664) a dle jeho závěti připadly výnosy z této državy vojenské invalidní nadaci, kterou spravoval pražský arcibiskup. V roce 1750 převzal správu nadace, a tedy i panství, stát. Následně bylo území rozparcelováno a dědičně pronajato. C. k. vojenský invalidní fond vlastnil nadační panství hraběte Strozziho i na počátku dvacátého století, kdy hořický zámek sloužil jako filiálka pražské invalidovny.¹⁵

Území, na kterém se rozkládal někdejší hořický okres, je značně rozmanité po stránce povětrnostní i geologické. Jakousi pomyslnou osu oblasti tvoří Hořický chlum, protínající ji v délce 20 km ve směru východ – západ a představující klimatický předěl mezi drsným podhůřím Krkonoš na severu a úrodným Polabím na jihu.

Z této polohy pak pochopitelně vycházelo stěžejní zaměstnání obyvatel a způsob jejich obživy, které se zejména v zemědělské produkci zcela přizpůsobovalo podnebním předpokladům oblasti.

Hlavní bohatství tohoto kraje ovšem spočívá v nitru Hořického chlumu, jenž je tvořen mohutnými ložisky kvalitního pískovce, vhodného jak pro práce stavební, tak pro kamenické i nejjemnější sochařské. Po staletí přinášel obživu mnoha generacím kameníků, u nichž se dědilo povolání z otce na syna i vnuka. Pískovec byl naplaven v druhohorách v období křídý

¹⁵ K zamýšlenému převedení karlínské invalidovny do Hořic za první republiky sice nedošlo, ale v roce 1934 zde byla dokončena stavba invalidovny nové, jež byla financována právě ze zdrojů Strozziho nadace.

a jeho vlastnosti, tedy zpracovatelnost a upotřebitelnost, jsou určovány obsahem tmelu, jenž může být křemitý, vápenitý, hlinitý, železitý nebo glaukonitický. Nejtrvanlivější jsou pískovce s tmelem křemitým, jež se nacházejí v západní části Hořického chlumu.

1.2. Ekonomický vývoj Hořicka

Druhá polovina 19. století, během níž se v českých zemích postupně prosazovaly principy kapitalistického podnikání, zásadně změnila také životy hořických usedlíků. Původní venkovské městečko s převážně dřevěnou zástavbou, kde řemeslníci vyráběli především pro místní spotřebu, zcela změnilo svou tvář.¹⁶

Podstatným předpokladem pro tuto transformaci byla postupná přeměna hořických cechů na živnostenská sdružení. V některých případech došlo k tomuto přechodu plynule, bez přerušení kontinuity, pochopitelně s přizpůsobením se novým podmínkám a pravidlům. Jinde, snad jako výraz určitého nesouhlasu ze strany řemeslníků, se cechy rozpadly a teprve v průběhu dalších let byla sdružení nově zakládána a budována na jiných principech. Již v roce 1873 bylo v Hořicích (podle zápisu v městské kronice) pět řemeslnických spolků: krupařský, obuvnický, zednický, řeznický a kožešnický. Ostatní sdružení neměla delšího trvání a brzy se rozpadla. Hořice měly v tomto roce již více než 6000 obyvatel. K podstatnému navýšení došlo zejména v důsledku rozmnožení pracovních příležitostí. K tomu přispělo především zřízení tří továren na výrobu bavlněných výrobků. V Hořicích současně fungoval akciový pivovar, parní pila, cukrovar, mlýn, střižní spolek Včela a záložna. Bylo zde 19 kupců, 24 hostinců a 7 kořalečnických putyk.

Započatý směr i rychlost vývoje města byl udržen i v následujícím období. V roce 1879 zde vznikla živnostenská jednota krejčovská a o pět let později schválil své stanovy oděvní

¹⁶ V polovině 19. století měly Hořice necelé 4 tisíce obyvatel a většina místních řemeslníků si přilepšovala domácí zemědělskou produkcí. Převažovaly potravinářské a oděvní obory, které ovšem nalézaly odbyt nejdále na výročních trzích v okolí. Mezi nejvíce zastoupená řemesla patřili ševci (35), krupaři (25), krejčí (21), pekaři (14), truhláři (12), zahradníci (10), kloboučníci (7), bednáři (6), zámečníci (5), kováři (4),... soupis řemesel uvádí v kronice hořického okresu JUDr. Bohumil Klika. [63, s. 110]

spolek. V roce 1884 došlo z nařízení politického úřadu k přeměně cechu spojených řemesel kamenicko-zednicko-tesařského a pokrývačského v živnostenské společenstvo stavební.¹⁷

Pokročilé 19. století tak mohlo, i v Hořicích, plnými doušky vychutnávat úspěchy ekonomického rozvoje předcházejícího období a jeho následným zhodnocením dosáhnout výraznějších hospodářských zisků.

I.2.1. Textilní průmysl

Také textilní výroba má na Hořicku prastaré kořeny. Především jejich strategická poloha jim přisoudila úlohu tranzitního uzlu, přes který směřovala doprava tkalcovských výrobků z Krkonoš do Prahy a Vídně. V Hořicích sídlila v minulosti poměrně silná židovská komunita (čítala více než 400 příslušníků ještě ve druhé polovině 19. století). Podnikání v textilní výrobě se v 18. století jako první chopili právě židovští obchodníci a svůj monopol si podrželi až do konce 19. století. Vzmáhající se český kapitál si jen stěží dobýval svou pozici v konkurenci zavedených závodů bratří GOLDSCHMIDTŮ, IZÁKA FEUERSTEINA, BEDŘICHA HIRSCHÉ či JONÁŠE MAUTHNERA. V r. 1896 se pokoušejí založit v Hořicích menší továrnu na paprsky SELIGER a KRAUS, neměla však dlouhého trvání. Stejně skončila i druhá továrnička na brda založená JAROSLAVEM JULIŠEM. Jeho zkrachovalou provozovnu u nádraží v roce 1902 koupili KAREL ANTONÍN TUČEK a ARNOŠT BARTOŇ a přestavěli ji na mechanickou tkalcovnu. Po dvou letech se Tuček stává jediným majitelem. V roce 1908 přikoupil od bratří ETRICHŮ přádelnu bavlny v České Skalici a oba závody řídil z centrály v Hořicích.

Produkce rezné i pestré tkaniny šla převážně na Balkán a do Orientu. Také damašky, prostěradla, barchety, kartouny a těžké látky na voskované plátno představovaly úspěšný exportní artikl.

I.2.2. Potravinářský průmysl

Potravinářský průmysl se na Hořicku rozvíjel v souladu s místními zdroji a potřebami.

¹⁷ Podrobnější informace o hospodářském životě města a okolí na přelomu 19. a 20. století přináší jednak Národopisný sborník okresu hořického z roku 1895 a zejména Adresář politického okresu královéhradeckého, který sepsal Václav Kudrnáč v roce 1903.

Velmi starou tradici mělo v Hořicích vaření piva. Právo várečné patřilo mezi záhy získané městské výsady. Počátkem 70. let 19. století vznikla myšlenka na založení akciového pivovaru, a když se naskytla šance koupit v dražbě starý panský pivovar, bylo rozhodnuto. Pivo poměrně vysoké kvality a příznivé ceny se velmi brzy prosadilo v široké konkurenci tehdejšího trhu. Znamé byly zejména značky Hořický Březňák a Hořický Granát, jež se vyvážely do všech sousedních okresů. Díky dobrému hospodaření mohl pivovar zakoupit a provozovat hostinec s hotelem a divadelním sálem Koruna a hostinec U Pražáků, oba v Hořicích, i hořickou pivnici v Jičíně.

Dalším podnikem, který svým významem převýšil rámec regionu, byl akciový cukrovar v Bašnicích, zprovozněný v roce 1871. Počátky řepařství na Hořicku však spadají již do 60. let 19. století, kdy vznikaly první cukrovary v okolí (Bělohrad, Skřivany, Obora,...). Jejich provozovateli byli zpravidla velkostatkáři. V roce 1870 se na Hořicku ustavila akciová společnost, jež záhy zahájila stavbu cukrovaru v Bašnicích. Kvůli špatnému hospodaření a velké konkurenci došlo v roce 1882 ke krachu společnosti a v následujícím roce přešla dražbou do majetku německé firmy Müller. Ani té se však nevedlo lépe a na bašnický cukrovar byl uvalen další konkurs. V roce 1901 se majitelem stala Česká společnost pro průmysl cukerní v Praze, která dovedla cukrovar až k období největšího rozkvětu.

Světověznámou cukrářskou specialitu představují hořické trubičky, jejichž počátky legenda spojuje s neslavným návratem Napoleonova vojska z Ruska v roce 1812. Tehdy prý skupinka zubožených francouzských vojáků zavítala do Hořic, kde se jim dostalo vlídného přijetí. Údajný Napoleonův kuchař měl z vděčnosti své hostitelce prozradit recept na oblíbenou císařovu pochoutku. Tajemství výroby se pak v rodině přísně střežilo. Zprvu se trubičky vyráběly pro příležitostné dary či na zakázku, postupně se ale jejich produkce rozšířila i pro trh. Hořická specialita sklízela zasloužený úspěch na všech dobových hospodářských a průmyslových výstavách a byla vyvážena nejen do států evropských, nýbrž i do dalekého Turecka, Ameriky a Šanghaje. O zdokonalení výroby trubiček a prosazení jejich prodeje na světových trzích se zasloužil zejména hořický cukrář Karel Kofránek.

1.2.3. Kamenictví a sochařství

Těžba pískovce na Hořicku je doložena již ve středověku, kdy byl kámen používán na stavbu tvrzí a kostelů. K většímu rozšíření těžby pak došlo v období baroka. Byli to

především valtičtí kartuziáni, kteří na počátku 18. století zakládali lomy a využívali kámen k budování sakrálních objektů. V té době byly objeveny i vynikající vlastnosti pískovce jako materiálu sochařského. Dokladem jsou nejen unikátní plastiky M. B. BRAUNA (1662-1738) v nedalekém Kuksu, ale i stovky po kraji roztroušených děl jeho žáků.¹⁸

K největšímu rozmachu těžby však došlo ve 2. polovině 19. století, k čemuž přispěly nejen společenské a politické změny, kterými byly uvolněny podmínky pro rozvoj kapitalistického podnikání, ale i postupné zdokonalování technologie těžby a stavba železnice, jejímž prostřednictvím mohl být kámen dopravován i do značných vzdáleností. Tak se stal hořický pískovec stavebním materiálem pro nejvýznamnější objekty v českých zemích a posléze byl vyvážen i do ciziny.¹⁹ V 80. letech 19. století fungovalo v Chlumech na 80 lomů

¹⁸ O činnosti M. B. Brauna a jeho žáků ve východních Čechách svědčí množství velmi kvalitních barokních plastik, které nesou znaky charakteristické pro práci jeho dílny. V Jaroměři, královském věnném městě, se nachází nejen Braunův náhrobek paní Miseliusové, ale i náměstí zdobí nádherné barokní plastiky na mariánském sloupu, tentokrát z dílny Braunovy školy pod vedením ŘEHOŘE THÉNYHO (1695-1759). *Reliéf sv. Rodiny* na portálu děkanství ve Dvoře Králové, sochy sv. Jana Nepomuského a sv. Františka Xaverského v Žirči nebo mariánský sloup v Žacléři jsou jen skromným příkladem děl JIŘÍHO FRANTIŠKA PACÁKA (1670-1742) v regionu. Početné Pacákovy práce jakoby prorůstají celou oblastí východních Čech a nutí k zamyšlení nad příčinností a mobilitou barokního umělce. Tradici sochařské dílny rodiny Pacáků posléze přebírá Václav František. Jeho práce se vyznačují zdobněním formy a vzrůstem počtu ozdob, stejně jako celkově radostnou atmosférou. Tyto změny jsou zřetelné zejména na oltářích v kostele na Zvičině a v Bílém Újezdě. Další příslušník pobraunovské generace, JAN PAVEL CECHPAUER (1670-1726), pracoval zejména v Chrudimi a Chlumci nad Cidlinou, a jeho dílem jsou i některé sochy na královéhradeckém morovém sloupu. Proslulost však získal zhotovením oltářů v Santiniho kapli na Zelené hoře. Zavedenou dílnu po Cechpauerovi převzal, sňatkem s vdovou, IGNÁC ROHRBACH (1690-1747). Tento žák J. F. Pacáka si díky svému nadání a pílí vydobyl přední místo v historii nejen chrudimského sochařství. K dílům Ignáce Rohrbacha patří i Kalvárie z pardubického kostela sv. Bartoloměje nebo interiérové práce z kostela v Bohdanči. Na východočeskou sochařskou tradici M. B. Brauna posléze navázaly celé rodinné klany, jmenujme například rod Devotyů, Deckerů, Jelínků z Kosmonos nebo Mělnických z Vamberka. Také o některých dílech přímo v Hořicích a nejbližším okolí se v minulosti hovořilo jako o pracích Braunových žáků (A. Cechner), ale dosud nebyly tyto domněnky potvrzeny.

¹⁹ Přírodním odbytistěm hořického pískovce byla mimo Čechy a Moravu rakouská část monarchie, především její metropole Vídeň. Přispíval k tomu fakt, že právě odtud byla do roku 1918 řízena sochařsko-kamenická škola. Pískovec byl z Hořic vyvážen do Budapešti (na stavbu parlamentu), do Švédska (tam žili a působili absolventi hořické školy), a později za republiky, se hořický pískovec exportoval do Nizozemska a Německa i jinam. [75, s. 32] Úspěšný vývozní artikl pak představovala i vlastní díla sochařsko-kamenické školy, která našla své uplatnění v rozmanitých evropských i světových lokalitách.

a věhlas zde těžného kamene přispěl ke kladnému vyřízení žádosti hořické obce o založení kamenosochařské školy, která představovala nový typ specializované vzdělávací instituce.

Pro místní potřebu byly odkryty nevelké lomy v Konecchlumí, Mlázovicích, Kamenici a Lužanech. Střediska značného významu představovaly lomy v Podhorním Újezdě a přilehlých Vojicích. Na přelomu 19. a 20. století patřily újezdské lomy dokonce mezi největší v Rakousku-Uhersku. V Panském lomě fungovalo tehdy 7 závodů, v Obecním lomě 8, 2 závody v Jedličkově lomě, 1 v Kvasničkově, 2 v Mádlově, 1 v největším lomě Bílkově a 1 ve Štěřbově. V lomech bylo zaměstnáno zhruba 300 – 360 dělníků. [63, s. 117] Pískovec z újezdsko-vojicích lomů se vyznačoval nažloutlou barvou a měkčí strukturou, bylo možné jej lámat ve velikých kusech. Byl použit například při stavbě pražského Rudolfiny, plzeňského muzea nebo Palackého mostu v Praze.

V bezprostřední blízkosti města působil lom Rusův a Raimanův. Z prvního byl dodáván kámen na stavbu vídeňského hradu, na Justiční palác v Českých Budějovicích a vyvážen byl dokonce až do Švédska. Sousední lom poskytl materiál na budovu Národního divadla, dostavbu pražské katedrály či na bankovní paláce v Plzni a Hradci Králové.

Pískovec z lomů na Boháňce a Skále byl, rozhodnutím JANA ŠTURSÝ (1880-1925), použit na stavbu pražské Legiobanky a na sochy pro Hlávkův most v Praze. OTTO GUTFREUND (1889-1927) si vyžádal bohánecký kámen na *sousoší Babičky* (1922) pro Ratibořice, KAREL DVOŘÁK (1893-1950) jej použil pro *Cyrila a Metoděje* (1928) na Karlově mostě. Kamene z lomu v Doubravě si cenili zejména sochaři pro jeho jemnost, stejnozrnnost a skvělou zpracovatelnost. Bratři Jiříčkové jej použili pro *Žižkův pomník* (1873) v Hořicích, z doubravského pískovce je i Šalounův *Krakonoš* (1908) v hořických Smetanových sadech.

Otevření nového lomu bylo vždy nákladným a finančně riskantním počinem. Pro nepříznivé okolnosti byla v mnoha lomech práce záhy zastavena a od dalšího pokračování bylo upuštěno. Předem musela být zjištěna jakost materiálu, výška skrývky i mocnost stěn zahajovaného lomu. Bylo nutné zbudovat příjezdovou komunikaci a spojení s železniční sítí. Důležité bylo zajištění odbytu pasírky²⁰ připravené k odvozu. Přímo v lomech se vyráběla sáhovina, sloupy do plotů a k domům, žlaby, koryta pro dobytek, rámy k oknům, schody, obrubníky, sokly, studniční skruže, patníky, náhrobky, kříže, klenby, dlaždice, obklady fasád a mnoho dalších produktů.

²⁰ Pasírka - bloky kamene nalámané dle míry stanovené objednavatelem a připravené k odvozu z lomu.

V lomech se práce dělila mezi nádeníky, rumovače, lamače, kameníky a sochaře. Rumovači odstraňovali skryvku, odváželi odpad, nakládali pasírku, točili klikami jeřábů. Lamači lámali kámen a bosírovali²¹, odráželi a připravovali materiál k dalšímu odbornému zpracování. Sochaři a kameníci pracovali podle výkresů nebo modelu na finálních výrobcích.

V roce 1907 se ředitel kamenosochařské školy Weinzettl zasloužil o zákonné rozlišení kamenické a sochařské profese. Usiloval především o profesní vymezení žáků hořické školy. Kamenictví byla živnost se zřetelem na potřebu zvýšené bezpečnosti koncesovaná, vázaná na složení mistrovské zkoušky. U sochařů nahradila průkaz odbornosti maturita nebo později absolutorium hořické c. k. odborné školy. Velmi častá pak bývala spolupráce sochaře a kameníka, kteří společně provozovali kamenosochařský závod.

Vzhledem k nepříznivým klimatickým podmínkám se přes zimu v lomech nepracovalo a sezónní zaměstnanci se museli vyrovnat s dočasnou ztrátou práce. Také letní pracovní den byl podřízen vnějším okolnostem a s prací se kvůli horku začínalo po obědě až kolem druhé hodiny. Běžné mzdy byly velmi nízké²². Pracovníci trpěli na silikózu a jiné plicní choroby vyvolané vdechováním pískovcového prachu. Strava byla bídná a nahrazoval ji hojný přísun lihovin. Tyto aspekty se podílely na celkově nízkém věkovém průměru pracovníků lomu. Koncem 70. let 19. století vzniklo na Hořicku první sdružení kameníků – Spolek kameníků v Podhorním Újezdě, který dále usiloval o zlepšení zaměstnaneckých podmínek v lomech. Dělníci pod jeho záštitou zorganizovali několik různě úspěšných protestních akcí. V roce 1921 byl spolek předáky převeden do svazku Odborové ústředny Československé obce dělnické, k jejímu Svazu dělnictva stavebního. [74, s. 25]

Přírozeným centrem kamenických a sochařských dílen byly tradičně Hořice. Město leželo právě uprostřed Chlumů a také kámen byl pojmenován obchodním názvem „hořický pískovec“, ať byl vytěžen v kterémkoliv z lomů v Chlumech. Teprve ve 20. letech 20. století začal být diferencován podle těžebních lokalit. Postavení střediska měla také Ostroměř, vzhledem ke strategické dopravní poloze, nejprve jako expediční centrum a ve 20. a 30. letech 20. století jako středisko kamenoprůmyslu vůbec.

²¹ Bosírovat - hrubě opracovat povrch vylomeného bloku kamene.

²² Podle úpravy mzdových poměrů Spolku kameníků v Podhorním Újezdě z roku 1914 si kameník vydělal 6 korun denně, lamač 4,40 a pomocný dělník 2,60 korun denně. Kameníci a lamači pracovali 11 až 12 hodin denně. Až ustavením odborové organizace byla zavedena devítihodinová pracovní doba. [74, s. 24]

Kamenické dílny v Hořicích i v obcích na Chlumech byly jednak samostatné, jednak při lomech. Mocným impulsem k jejich činnosti byla především stavba Národního divadla v Praze a později obnova prací na chrámu svatého Víta. Také některé stavby v Hořicích jsou dokladem nadšení stavitelů a investorů a zručnosti kamenických dílen, například Městský dům, radnice, pivovar, hořické muzeum, aj. Ještě na počátku století byla strojová práce v hořických kamenických dílnách výjimkou. Jedním z prvních pokusů bylo zřízení soustruhu při parní pile. Stroj byl užíván k výrobě tordovaných sloupků, váz, kuželek, mís a podobných výrobků.

V roce 1912 se Česká průmyslová banka pokusila zavést monopol na prodej hořického pískovce. Otevřela si v Hořicích filiálku s oddělením pro kamenictví a soustředila v ní na 20 místních firem. Tomuto uskupení dokonce stanovila smírčí soud, jehož členy byli i ředitel sochařské školy VÁCLAV WEINZETTL (1862-1930) a profesor ANTONÍN CECHNER (1857-1942). Banka se stala centrálou pro prodej surového materiálu i výrobků a zřídila svá zastupitelství s prodejny v Praze, Vídni, Budapešti, ve Stockholmu i jinde. První světová válka ovšem zcela narušila započatý vývoj a po roce 1918 banka svou činnost v Hořicích ukončila. [75, s. 32]

Ve druhé polovině 20. let 20. století docházelo postupně k zhoršování zaměstnanecké situace v kamenoprůmyslu, které vyvrcholilo za světové hospodářské krize v roce 1929. Za pět let poklesl obchod s pískovcem oproti roku 1928 na 25 až 20 procent [74, s. 27] a v hořických lomech byla zaměstnána zhruba jen polovina původních pracovníků. Složitě hospodářské období nakonec překryla až německá okupace a programy pracovního nasazení v „říši“.

1.3. Školské a společenské instituce

Výše představené průmyslové obory utvářely podstatu hospodářského zázemí hořického regionu na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Na jejich konjunkturu mohla být budována společenská nadstavba.

Atmosféra Hořic tohoto období byla prodchnuta kulturním a spolkovým životem. Již dlouhou tradici měly na Hořicku Učitelská jednota Budeč (od 1870), Živnostenská beseda (1881) a Měšťanská beseda (od roku 1867 do roku 1873 činná jako Čtenářská jednota). Od

roku 1882 zde fungoval místní odbor Ústřední matice školské a odštěpný spolek Červeného kříže (1880).

Toto městečko v podhůří Krkonoš proslavila především místní sochařská škola. Na její půdě působilo množství výjimečných osobností, které se zasloužily o kulturní povznesení Hořic i o jejich zviditelnění v rámci českých zemí, potažmo celé Habsburské monarchie. Řada pozdějších profesorů školy absolvovala studium na uměleckých akademiích mimo české země a mohla tak Hořicím zprostředkovat inspiraci evropského rozměru. Bylo by ovšem zavádějící spojovat hořickou inteligenci výhradně s okruhem sochařské školy, přestože nemůžeme pominout fakt, že spolupráce a velmi úzké vztahy mezi institucemi, spolky i jednotlivci byly pro takto malé město jaksi nevyhnutelnou skutečností.

Také pedagogická činnost na dalších hořických vzdělávacích institucích představovala pro místní intelektuály prostor vhodný k seberealizaci. V roce 1908 zde po vzoru francouzských a švýcarských institucí a brněnské Vesny vznikla odborná dívčí škola. Vůdčí osobností celého organizačního procesu a autorem studijního plánu²³ se stal ANTONÍN RUDL (1864-1938), který zde zastával post prvního ředitele. Město poskytlo škole prozatímní prostor v domě bývalého sirotčince v Husově třídě a k ubytování studentek propůjčilo dům na náměstí Jiřího z Poděbrad. V roce 1910 byla škole trvale předána nová městská budova. Díky uvědomělým pedagogům se hořická Vesna snažila ve svých žákyních prohloubit umělecké citění a vztah k uměleckohistorickým památkám. O uskutečňování tohoto záměru se zasloužil zejména JAN KYSELO (1870-1923), který na Vesně vedl kreslířské kursy, šířil zde zájem o uměleckou ruční práci a lidové umění.

Již od roku 1880 existovala v Hořicích, pod záštitou Hospodářsko-průmyslové jednoty okresu Hořického, průmyslová pokračovací škola. Původně dosti neutěšené poměry a primitivní způsoby vyučování na ústavu byly postupně nahrazovány sofistikovanějšími

²³ Od svého vzniku bylo záměrem školy spojení dvou stěžejních linií ženského vzdělání. Nevzdávala se tradičního úkolu připravit dívky pro jejich budoucí roli manželky a matky, ale zároveň jim poskytovala vědomosti, jejichž praktickým využitím by si zajistily samostatnou existenci v oborech, v nichž by ovšem nekonkurovaly mužům. Studijní program byl tak koncipován jako roční rodinný kurz, kde se dívky učily péči o domácnost, dále dvou – později pak tříleté – odborné školení v ručních pracích a příprava učitelek mateřských škol. Jinou alternativu představovala živnostenská škola šití šatů či pětíměsíční kuchařský kurz. Absolventky byly na nástup do praxe velmi dobře připraveny a poměrně snadno získávaly uplatnění. Proto se Vesna záhy stala vyhledávanou eventualitou dívčího vzdělání a podle jejího vzoru vzniklo mnoho škol, které později slučovalo označení rodinné. Školu původně veřejnou, od roku 1925 s právem veřejnosti, řídilo kuratorium složené ze zástupců spolku Vesna a veřejné správy.

metodami výchovnými i vzdělávacími. Posléze došlo k profilaci několika odborných směrů, které byly úzce specializovány na vytčený obor. Tento trend vyvrcholil ve školním roce 1911-1912, kdy škola prodělala celkovou reorganizaci a v jejím rámci se vymezily 4 samostatné obory. Jednalo se o větev umělecko-průmyslovou, mechanicko-technickou, oděvní a potravinářsko-zásobní.

V roce 1898 byla založena obchodní škola vedená VÁCLAVEM PAZOURKEM (1859-1921), který od roku 1914 řídil i obchodní akademii. Na novém ústavu působil také Alois Pižla, za první Československé republiky činný na ministerstvu školství a národní osvěty, pozdější inspektor obchodního školství Josef Získala nebo Alois Tuma. Všichni se podíleli na tvorbě prvních učebních textů pro obchodní akademie. Vyučování obchodní školy probíhalo v prvních dvanácti letech v jižní části městského domu. Teprve když byla roku 1905 škola rozšířena o dívčí oddělení, začalo se z důvodu nedostatku prostoru uvažovat o stavbě nového objektu. Návrh pocházel od architekta FRANTIŠKA BLAŽKA (1863-1944), profesora sochařsko-kamenické školy a budova byla slavnostně otevřena v září 1910.²⁴

Ke skupině hořických pedagogů a umělců se ve sféře kulturního snažení a společenských aktivit přidružovaly i osoby činné v městských orgánech. V nejsledovanější funkci starosty města se tohoto schématu přidrželi MUDR. ALOIS TOMSA (1850-1904) i zvěrolékař MVDR. JOSEF FEJFAR (1848-1933).

Zejména osobnosti vycházející z výše popsaných kruhů se angažovaly při organizaci význačných společenských a kulturních podniků, při nichž nemalou úlohu sehrával ctižádostivý požadavek získat pro Hořice statut kulturního a uměleckého střediska.

1.4. Umělecké instituce

V úsilí Hořic získat akreditaci kulturního centra sehrála specifickou úlohu sochařská škola. V prvním desetiletí dvacátého století se tento výjimečný institut mohl pochlubit již dvacetiletou tradicí a nejedným slavným absolventem. Mnohá díla profesorů i žáků školy se stala součástí veřejného prostoru a přispívala k celkovému okrášení města.

²⁴ Náměstíčku před školou dominuje od roku 1914 *Husův pomník* (obr. 68, 69) dle návrhu Ladislava Šalouna.

Kromě prací, které byly rozmístěny na volných prostranstvích, byla v Hořicích k vidění unikátní expozice dobové moderní plastiky v majetku Galerie plastik. Vznikla na konci roku 1908 z podnětu místní kulturní elity, která byla svázána s institucemi Průmyslového muzea a sochařské školy. Cílem tohoto podniku bylo předvést vrcholy sochařské reprodukce na pracích žáků hořické školy a vytvořit jakýsi reprezentativní soubor děl moderní české plastiky. Základ sbírek byl položen nákupem soch pro městskou Uměleckou síň při příležitosti Výstavy českého severovýchodu, která se v Hořicích uskutečnila v roce 1903.

Podnět k uspořádání velké Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu podala v roce 1902 Jednota samostatných řemeslníků, jež pro tuto myšlenku získala podporu města, okresu i zdejších hospodářských a kulturních spolků. Cílem této velkolepé akce nebyl jen vlastní přínos hospodářský, ale výstava měla i podtext národnostní, neboť měla dokázat vyspělost zdejšího českého průmyslu a řemesel, jež mohly směle konkurovat podnikům německým, a v neposlední řadě měla podpořit i založení české obchodní komory v Hradci Králové. [116]

Výstava českého severovýchodu měla primární význam pro umělecké výstavnictví v Hořicích.²⁵ Specifické výtvarné pojetí hořické výstavy, které ji odlišilo od jiných krajinských výstav, si vysloužilo uznání mezi širokou veřejností i odbornou kritikou a tento úspěch zavedl podnět k dalším úvahám o možnosti prezentovat město skrze umělecká díla.²⁶ Výstava rozmnožila mezi širší veřejností regionu povědomost a zájem o umění. Nemohla ovšem naráz změnit stávající situaci, v níž umělecké dílo jako estetický prvek nepředstavovalo běžnou součást života jedince. Za nesporný úspěch byla považována již četná návštěvnost umělecké expozice. Na rozvinutí oblasti uměleckého výstavnictví

²⁵ Pokus veřejně představit díla místních sochařů a kameníků se v Hořicích objevil již na krajinské výstavě v roce 1879, kde byla předvedena i kolekce starožitností a uměleckých předmětů.

²⁶ „Odbor umělecký, jemuž připadlo uspořádati výstavku uměleckou, měl rozhodný vliv i na ostatní práce výstavní, toť nepochybně; a tak stalo se, že celkový vzhled výstavy statně udržel krok s rázem oddělení uměleckého. ...že umělecké oddělení na hořické výstavě umístěné bylo velice důležitým kulturním podnikem českého severovýchodu a počátkem nových názorů širších kruhů o umění, to jest jisto.“ [48, s. 3]

a především trhu s uměním si Hořice musely ještě počkat. Naděje spjaté s rozkvětem výše jmenovaných aktivit byly vkládány především do další činnosti veřejných organizací.²⁷

Hořice však nebyly ochuzeny o umělecké exhibice ani před vznikem galerie. Již od roku 1903 zde pod patronátem průmyslového muzea čile fungovala Umělecká síň. Hostila celou řadu výstav děl umělců výlučných kvalit. Hořičtí měli před první světovou válkou příležitost prohlédnout si dílo FRANTIŠKA BÍLKA (1872-1941), secesní plakáty ALFONSE MUCHY (1860-1939), soubor plaket OTOKARA ŠPANIELA (1881-1940), žánrové obrazy MILOŠE JIRÁNKA (1875-1911) nebo lepty a litografie JAROMÍRA STRETTI-ZAMPONIHO (1882-1959). A to je pouze kusý výňatek z výstavního plánu Umělecké síně.

V Hořicích ovšem prosperovaly i jiné kulturní podniky. Velmi úspěšně zde například fungovaly pěvecké spolky Ratibor a Vesna. Prvně zmíněný vznikl již v roce 1862, v období plného rozkvětu společenských občanských a vlasteneckých aktivit a jeho cílem bylo probouzet českou hudbou národní cítění v místním lidu. K oživení národní písně vydal Ratibor obsáhlý zpěvník stejného jména. Pěvecké sdružení Vesna vzniklo o osm let později v rámci ženského spolku, jehož zájmem se stalo pěstovat společný zpěv a pečovat o vzdělání hořických žen a dívek. Příčiněním tohoto spolku byla založena i výše zmiňovaná hořická odborná škola Vesna a zřízen penzionát pro její chovanky. Tato hudební tělesa, kromě nezávislých vystoupení, často také dotvářela rámeček nejrůznějších oslav a jubileí. Samostatnou či doprovodnou hudební produkcí se zabíral místní orchestr Dalibor. K předchozím tělesům se připojil v roce 1881 a zpočátku se soustředil na činnost spíše estrádního typu (po dlouhou řadu let účinkoval v meziaktí her divadelních ochotníků). Posléze si spolek vytýčil nové umělečtější cíle, a buď samostatnými produkcemi nebo za spoluúčasti se spolky pěveckými, prováděl význačné skladby našich i cizích komponistů. Dalibor se také zasloužil o zřízení Smetanových sadů (městského parku), kde byl osazen pomník skladatele Bedřicha Smetany a následně pomník Antonína Dvořáka.

Rovněž zdejší divadelní spolek ochotníků přispíval k místnímu kulturnímu zázemí hojnou měrou. Vznikl již po polovině 19. století a přijal jméno slavného přítele V. K. KLICPERY

²⁷ „Že výstavních koupí bylo nejméně uskutečněno v oboru umění mne nepřekvapilo; jsmef' v této věci ještě příliš utkvělí ve starých tradicích, jež pro takové věci neměly smyslu a jest u nás skutečnou událostí zakoupí-li si zámožnější některý občan originální malbu či plastiku! Na tuto nemoc ovšem stůňou i výstavy jiné! Snad by tu pomáhati mohly dobře samosprávné korporace, záložny, spořitelny, muzea, atd.“ [48, s. 3]

(1792-1859) JOSEFA V. PELIKÁNA (1808-1876)²⁸ V prvním desetiletí dvacátého století se v jeho vedení angažoval Petr Maixner, příbuzný proslulého hořického malíře. Spolek sehrával kolem deseti představení ročně a v jeho repertoáru figurovala tradiční díla jako Maryša, Lucerna či Noc na Karlštejně.

²⁸ Hořický rodák Josef V. Pelikán vystudoval práva na pražské universitě, ale pro své vlastenecké smýšlení byl svými nadřízenými pracovně znevýhodňován. Literárně byl velmi aktivní, přispíval do Květů, Věnce, Čechoslovana, Rozličností pražských. Sepsal pojednání O pojmenování osad českoslovanských (1830) a Navržení právnické terminologie (1831).

II. Cestou ke galerii

II.1 C. k. odborná škola sochařská a kamenická

Počátkem 80. let 19. století se hoříčtí radní osmělili a zaslali do Vídně petici, v níž žádali o založení odborné školy zaměřené na zpracování kamene. Možnost specializovaného vzdělání v oboru měla logicky završit dlouholetou kamenickou a sochařskou tradici kraje. Žádost byla zdůvodněna také hojnými zásobami kvalitního kamenického materiálu.

Odborná škola pro zpracování kamene, první svého druhu v celé monarchii, zahájila výuku v roce 1884. Jejím prvním ředitelem byl jmenován VILÉM DOKOUPIL (1852 – 1927), vynikající organizátor, jenž sestavil novému ústavu školní řád i učební osnovy a zasloužil se o výstavbu vlastní moderní budovy. Prvním učitelem, vedle Viléma Dokoupila, se stal JOSEF JIŘÍČEK (1835-1895), sochař z Hořic. VÁCLAV KRCH (1854-1935) byl záhy pověřen výukou kreslení a modelování. Vyučování zpočátku probíhalo v budově měšťanské školy, později ještě v dalších provizorních prostorách.

Již od samého počátku měla škola dvě oddělení – čtyřletou větev sochařskou a tříletou pro kameníky. V roce 1891 se škola přestěhovala z náhradních prostor do vlastní nové budovy v Husově ulici, u níž byly vybudovány i moderní dílny pro praktickou výuku. První desetiletí 20. století pro školu představovalo období dalšího rozkvětu a proto bylo v roce 1908 k budově přistavěno druhé patro.

V roce 1885 nastoupil na sochařskou školu absolvent vídeňské Akademie výtvarných umění MOŘIC ČERNIL (1859-1933). V Hořicích se ujal výuky modelování a plastické anatomie a jeho školením prošla do roku 1914 řada slavných žáků školy. Černil vytvořil v 90. letech 19. století pro budovu školy alegorii *Sochařství a kamenictví* a návrhy osmi plastik výtvarníků, později osazených na kamenný plot (reprodukce v nadživotní velikosti byly vytvořeny ve školních dílnách v letech 1896-1906). Černilovo jméno je spojeno i s hořickým

Smetanovým pomníkem (1903)²⁹ a sochou *Jana Křtitele* (1885), oceněnou ještě na vídeňské akademii, kterou umělec věnoval do sbírek Galerie plastik.

Ještě za Dokoupilovy éry působil na hořické škole architekt ANTONÍN CECHNER (1857-1942), později známý Mockerův spolupracovník při úpravách sakrálních objektů (katedrály sv. Víta v Praze, sv. Barbory v Kutné Hoře a sv. Ludmily na Vinohradech). Jeho jméno je spojeno se změnou projektu brány pro Nový hřbitov v Hořicích, s rekonstrukcí kostela v Miletíně (1899), s mariánským sloupem v Mlázovicích (1898) nebo s Kofránkovým domem v hořické Komenského ulici. Poté co město opustil, se Cechner k hořickému regionu vracel prostřednictvím publikovaných prací o místních uměleckých památkách.

Prvního ředitele Viléma Dokoupila vystřídal v roce 1904 architekt VÁCLAV WEINZETTL (1862-1930), jehož působení na Hořicku zanechalo nesmazatelný otisk nejen na poli stavebních realizací. Weinzettl patřil uměleckým výrazem i osobním přesvědčením zcela secesi. Tento převládající umělecký směr přelomu 19. a 20. století přinesl hořické škole značnou publicitu a jejím učitelům a žákům mnohá ocenění. Za Weinzettlova ředitelování získali hořičtí v roce 1907 Grand-prix na výstavě v americkém St. Louis. Václav Weinzettl se výraznou měrou angažoval v každé akci, která přispívala k uměleckému obohacení Hořic. Rozmístění kamenných monumentů v městském prostoru je povětšinou výsledkem jeho osobního úsilí o zvláštní symbiózu každého jednotlivého díla s okolím. Weinzettl stál určitou dobu v čele všech významných institucí, jejichž činnost se dotýkala výtvarného umění. Byl předsedou Uměleckoprůmyslového muzea (1904), Galerie plastik (1908) i Okrašlovacího spolku (1880). Od roku 1905 dohlížel na udržování regionálních válečných pomníků z roku 1866, z nichž některé sám navrhoval.

Pod jeho vedením působil na sochařské škole mnoho nadaných pedagogů. Roku 1906 zde získal místo profesora i bývalý absolvent této školy QUIDO KOCIÁN (1872-1928). Po osudové roztržce s profesorem Myslbekem z pražské akademie pro něj Hořice znamenaly alternativu existenční jistoty. Umělecká kritika totiž označila Kociánovu sochu *Šárky* (1897)

²⁹ V roce 1900 byla v Hořicích vypsána veřejná soutěž na návrh *Smetanova pomníku*, která byla omezena na umělce spjaté se sochařskou školou. Zvítězil model Mořice Černila mající podobu čtyřhranného sloupu se Smetanovým poprsím a sousoším Jeníka a Mařenky z *Prodané nevěsty* (obr. 58). Pomník byl proveden v pískovci ve školních dílnách pod vedením učitele Josefa Krause a za dohledu autora. Velmi harmonickým secesním návrhem se soutěže zúčastnil i Václav Suchomel. Skladatelův portrét, umístěný na vysokém pylonu, doprovázela postava Šárky pod kvetoucím stromem drnkající na lyru a reliéf krojovaného tančícího páru jako 'věrného milování' (obr. 59). Quido Kocián obdržel za svůj návrh v soutěži čestné uznání města Hořic.

za dílo, kterým žák překonal svého učitele a tím vyvolala konflikt mezi oběma umělci. Kociánovi bylo odepřeno původně přislíbené místo Myslbekova asistenta a byl tak přinucen se ubírat jinou životní cestou. Následné absolutní odtržení od pražského centra bylo ovšem nezvratným důsledkem tohoto kroku. Kocián se se svým životním údělem nikdy nevyrovnal a dispozice podléhat depresivním psychickým stavům se u něj neustále prohlubovala. Na sochařské škole setrval až do svého nuceného penzionování, které velmi těžce nesl a nedlouho po té zemřel. Kociánovo dílo i pedagogické působení na Hořice velmi hluboce zapůsobilo. V žakovském kolektivu byl Kocián nesmírně oblíben. Studentům imponoval svou sochařskou zručností i citlivým osobním přístupem. Žáci byli připraveni se za svého profesora postavit i proti zbytku nepřátelsky naladěného pedagogického sboru. Spolupracovníci se totiž nedokázali smířit s Kociánovou uzavřeností, s jeho specifickým individualismem. Osočovali ho z přehnané nedůtklivosti a hrdosti a vyčítali mu častou absenci ve škole, vyvolávanou stále se opakujícími neurotickými záchvaty. Kvality Kociánovy sochařské tvorby však pomíjet nemohli. Protějšky *Smrt a Vzkříšení* (1906), v nichž je nejpatrněji vyjádřena Kociánova umělecká i osobní deprivace, byly osazeny na monumentálním *hřbitovním portálu* (1893-1907) (obr. 10), ambiciózním díle sochařské školy. V Hořicích byla k vidění i další funerálně motivovaná plastika *Žalov* (1904-1905), profesorova *Šárka* i slavný *Mrtvý Abel* (1901-1903). Předcházející tři díla spolu s plastikami démonických bytostí *Úděl umělce* (1901) (obr. 27) a *Ideál lásky* (1902) (obr. 26) tvořily Kociánův příspěvek k založení Galerie plastik.

Těsně před koncem století, po studiích na vídeňské Akademii výtvarných umění, se do Hořic vrátil i VÁCLAV SUCHOMEL (1869-1930). Jako profesor kreslení a modelování byl čínorodý i umělecky a pro region vytvořil řadu soch a reliéfů. Připomeňme sousoší *Husité na stráži* (1903) (obr. 61) nebo úchvatnou plastiku *Přítel stromovi* – chlapce právě dokončujícího sadbu stromku – zdobící vchod do Smetanových sadů (1907, osazeno 1910) (obr. 56, 57). Jiným Suchomelovým dílem v této galerii pod širým nebem byl *pomník Petra Maixnera* z roku 1913 (obr. 60). Jeho socha *Anděla smrti* (1906) zdobí i Weinzettlovo osárium ve Kbelnici u Jičína. Pro interiérovou sbírku Galerie plastik věnoval Suchomel již před koncem roku 1908 *Kubatu* (před rokem 1907, figura z Kubatova pomníku na Zbudovských blatech), *Fauna a model Smetanova pomníku* (1900).

Dalším aktivním umělcem, který zastával na Weinzettlově institutu profesorský post, byl ANTONÍN MÁRA (1877-1946). S jeho příchodem v roce 1909 školou zavanul evropský duch. Mára prošel speciálkou CELDY KLOUČKA (1855-1935) na pražské Uměleckoprůmyslové škole, kde mu své dovednosti předávali STANISLAV SUCHARDA i BEDŘICH JENEWEIN (1857-

1905). Po studiích hodně cestoval za prací. Podílel se například na plastické výzdobě vídeňského Hofburgu, pod vedením FRIDRICH A OHMANNA (1858-1927), či na dekoračních pracích na Uměleckoprůmyslovém muzeu v Magdeburku. Do Hořic ho stejně jako Kociána přivedly existenční potíže. S novou realitou se ovšem dokázal vypořádat přiměřeně svému charakteru. Během dvacátých let, kdy jako kustod zpravoval sbírku galerie, byl soubor obohacen o Márovo zpracování znovuobjeveného tématu *Mistra Jana Husa* (před rokem 1927) (obr. 46). K hořickému pomníkovému fondu přispěl Mára sochou *Karla Havlíčka Borovského* (1928), původně situovanou na náměstí u radnice.

Za Weinzettlovy éry vyučoval na sochařské škole JOSEF KULHÁNEK (1876-1945). Absolvent pražské Uměleckoprůmyslové školy a žák Celdy Kloučka působil v Hořicích jako instruktor praktického štukatérství a modelování v zimních kurzech. Kromě pedagogické činnosti se věnoval sochařství a restaurátorství i soukromě. Kulháněk, stejně jako Kocián a Suchomel, působil v prvním členském odboru Galerie plastik a již do první instalace dedikoval několik svých prací.³⁰

Za první Československé republiky působil v Hořicích akademický sochař JAROSLAV PLIČTA (1886-1970). Sám byl absolventem střední keramické školy v Bechyni, pražské umělecké průmyslovky a speciálky profesora Myslbeka na akademii. Na hořické škole vyučoval modelování, kreslení a dějiny plastiky. Současně provozoval ve městě soukromý sochařský ateliér. Vytvořil mimo jiné portrét *Eduarda Štorcha* (1966-67) a *Karla Václava Raise* (1932), provedený nákladem Galerie plastik jako pomník před školou na Habru. Jeho neznámějším hořickým dílem je socha *Miloslava Tyrše* (1950) v póze myslitele. Plička se velkou měrou zasloužil o soudobou propagaci Hořic prostřednictvím článků v tisku.

Tvůrčí osobnosti zastoupené v pedagogickém sboru svou kvalifikací a vysokou úrovní umělecké práce přinášeli hodnotu i hořické školy. Přestože zdejší sochařský institut požíval v monarchii monopolního postavení, dosažení a udržení vysoké úrovně výuky bylo jednou z priorit. Výborná pověst zaručovala škole příliv studentů z širšího okolí i ze vzdálenějších oblastí a zahraničí.³¹ Odborné školení tvořilo talentované jedince v nadějně umělce, kteří

³⁰ Kulháněk věnoval Galerii plastik ještě před jejím otevřením tři různé práce. Jednalo se o reliéf *Madona* (také *Naše matka*, do roku 1907), majoliku *Konzola* a skicu *pomníku Palackého* (1896).

³¹ Zahraniční studenti byli na hořické škole zastoupeni již od 80. let 19. století. Mezi prvními, a velmi hojně, byli zastoupeni Bulhaři, Chorvaté, studovali zde Poláci, Maďaři i slezští Němci.

pokračovali ve studiu na vysokých uměleckých školách a později se svou originální a řemeslně dokonale zpracovanou tvorbou proslavili.

Spolu s hořickou kamenosochařskou školou byly v roce 1884 v Čechách zřízeny ještě dvě uměleckoprůmyslové školy; keramická škola v Bechyni³² a šperkařská škola v Turnově³³. V následujícím roce zahájila vyučování C. k. umělecko-průmyslová škola v Praze se sochařským oddělením J. V. MYSLBEKA (1848-1922). Na základě organizačních statut a učebních osnov hořické školy vznikly v 80. letech 19. století ještě dvě německé odborné školy ve Slezsku. Škola pro zpracování kamene v Supíkovicích (Saubsdorf) v roce 1885 a Zemská odborná škola pro žulový průmysl ve Frýdberku (Žulová) v roce 1886. Ani jedna z těchto škol ve Slezsku ovšem neusilovala o kontinuální prezentaci svých děl a založení výstavní síně, ani výrazněji nepodporovala vznik takového prostoru ve městě.

II.2 Průmyslové muzeum

V 90. letech 19. století a na počátku století 20. prožívala specializovaná uměleckoprůmyslová muzea v Čechách období zvláštního rozkvětu. Hospodářské i kulturní instituce velmi brzy pochopily význam těchto muzeí pro rozvoj živností a průmyslu. Se stejným cílem byla uměleckoprůmyslová muzea podporována vydatnými subwencemi zemského výboru, příslušných ministerstev i dalších institucí. V poměrně krátké době byla

³² Vztaženo k vlastnímu oboru měla bechyňská škola velmi podobné okolnosti vzniku jako sochařská škola v Hořicích. I v Bechyni sehrála roli bohatá tradice kamnářské a hrnčířské výroby a vhodné surovinové zdroje v blízkém okolí. Úkolem školy bylo přispívat k povznesení živnostenské keramické výroby v zemi, předávat žákům teoretické vědomosti technologického, uměleckého i obchodního směru, zároveň však i praktické znalosti uměleckého rázu. Stejně jako v Hořicích se v historii školy vyskytla i pohnutá období, v nichž byla přímo ohrožena její existence v Bechyni. První nastalo v roce 1930, kdy se projevila vážná snaha o přemístění tehdejší Státní čsl. odborné školy keramické do Prahy. Záměr nevyšel díky úpornému boji o zachování školy v Bechyni, který svedli členové učitelského sboru a občané města.

³³ I vznik turnovské uměleckoprůmyslové školy předznamenalo minerální bohatství kraje a místní umělecká tradice. Původně nesl ústav označení Odborná škola klenotnická.

vybudována účelná síť uměleckoprůmyslových muzeí, ve které měl každý kraj významný regionální ústav.³⁴

Uměleckoprůmyslová muzea zpočátku sledovala dva směry. Jednak se snažila navrátit v řemeslné, manufakturní a později průmyslové výrobě k ušlechtilým tvarům. Proto sbírala a vystavovala výrobky jako doklady umělecké řemeslné výroby. Druhým zájmem bylo seznamování výrobců se zdokonalováním pracovních technik a šířením technického pokroku. Některé ústavy pracovaly v obou proudech, dokud se vývojem nezačala vyjasňovat samostatná koncepce muzeí uměleckoprůmyslových a průmyslových, která se více zaměřovala na šíření technologických znalostí výrobců. Takové striktní rozlišování bylo ovšem uplatňováno až v době, kdy uměleckoprůmyslová muzea začala ztrácet své původní výchovné a vzdělávací poslání a přestávala mít vliv na uměleckou výrobu současnosti.

Na sklonku epochy zakladatelů muzeí uměleckoprůmyslového zaměření vznikla instituce tohoto typu i v Hořicích.³⁵ Podnět vzešel z okruhu sochařské školy, kde od jejích počátků působily osobnosti, které stály u zrodu i realizací řady skvělých myšlenek. Reálnější kontury začala původní idea získávat po úspěchu Výstavy českého severovýchodu v Hořicích roku 1903³⁶. Tehdy se projektu ujali učitelé Jan Kyselo a FRANTIŠEK VONDRÁČEK (1859-1911),

³⁴ ČECHY: Severočeské průmyslové muzeum v Liberci (založeno 1873), muzeum v Chebu (1874, vlastníci větší uměleckoprůmyslové sbírky), Průmyslové muzeum v Litoměřicích (1876), Průmyslové muzeum v Ústí nad Labem, muzeum v Českých Budějovicích (1877), muzeum v Klatovech (1882, vlastníci větší uměleckoprůmyslové sbírky), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (1885), Průmyslové muzeum v Plzni (1888), Sklářské a keramické muzeum v Novém Boru (1891), muzeum v Teplících (1897), muzeum v Jablonci nad Nisou (1900, zaměřené na sklářství a bižuterii), Průmyslové muzeum v Děčíně (1903)

MORAVA: Moravské uměleckoprůmyslové muzeum v Brně (1873), Průmyslové muzeum v Olomouci (1873), Uměleckoprůmyslové muzeum v Opavě (1884), Soukenické muzeum v Krnově (1899), muzeum v Ostravě (1904) [103]

³⁵ Ve východních Čechách existovalo již od roku 1892 Městské průmyslové muzeum pro východní Čechy v Chrudimi a v roce 1894 se oddělením od městského muzea osamostatnilo Průmyslové muzeum pro severovýchodní část Království českého v Hradci Králové. K uměleckoprůmyslovým muzeím východních Čech příslušelo také Krajkářské muzeum ve Vamberku, vybudované za podpory místních výrobců a obchodníků spíše jako muzeum místní odborné krajkářské školy.

³⁶ Hospodářské a průmyslové výstavy měly při zakládání muzeí obecný význam. Vytvářely v široké veřejnosti živnou půdu pro pochopení hodnoty věcí a pro docenění užitečnosti jejich prezentace, ať již jako zdroje inspirace pracovní nebo požitků estetických. [109, s. 43] I samotné počátky evropského umělecko-průmyslového

jejichž jména sehrála v ranné historii hořického ústavu zásadní význam. Podkrkonošské průmyslové muzeum bylo ustaveno v roce 1904, původně jako odnož Archeologického a muzejního spolku (založen 1887) a o dva roky později se osamostatnilo. Do jeho čela byl zvolen ředitel kamenosochařské školy Václav Weinzettl, jeho zástupcem se stal ANTONÍN KORÁL (1869-1951), delegát místní živnostensko – řemeslnické besedy. Liberecká řemeslnická a průmyslová komora³⁷ měla v hořickém muzeu svého člena od roku 1908 v osobě JOSEFA ČERNÉHO (†1915), ředitele měšťanské školy v Hořicích. Zástupcem státní správy byl jmenován JUDr. BOHUMIL PECKA z Nové Paky. Z dalších osobností v muzeu činných vynikal zejména Antonín Rudl v pozici jednatele.

Do majetku muzea přešly původní sbírky Archeologického a muzejního spolku, jemuž předaly své staré památky město i hořické cechy. Významným mezníkem v dějinách muzejního spolku se stala Národopisná výstava československá v Praze v roce 1895. Pro přípravu hořické expozice vznikl tehdy Národopisný odbor, který podnikl rozsáhlý historický a národopisný průzkum v oblasti celého hořického okresu a shromáždil velmi cenný materiál, z něhož podstatná část přešla později do sbírek hořického muzea a Národopisného muzea v Praze. Výsledkem této činnosti bylo i vydání Národopisného sborníku okresu hořického, v němž byly shromážděny soudobé nejen etnografické poznatky o Hořicku. Majetek muzea se dále rozrůstal díky darům a nákupem předmětů dokumentujících dějiny města a jeho okolí. Muzejní sbírky se v historii několikrát stěhovaly. Zpočátku byly umístěny v budově radnice a tzv. Městského domu, od roku 1903 v obecné škole Na Daliborce. I zde však postupně trpěly nedostatkem prostoru. Od roku 1905 byly muzejní sbírky instalovány v prvním patře budovy sochařské a kamenické školy³⁸ a veřejnosti byly přístupny pouze ve

muzejnictví byly ovlivněny první světovou průmyslovou a hospodářskou výstavou v Londýně roku 1851, protože jejím působením a převážně z jejích sbírek bylo roku 1857 založeno South Kensington Museum (Albert and Victoria Museum), jež se stalo prvním samostatným muzejním ústavem pro průmysl a umění. Program tohoto muzea se stal vzorem pro později obdobně zakládaná muzea v Evropě. [102, s. 57]

³⁷ Obchodní a živnostenské komory byly hlavním iniciátorem a podporovatelem zřizování uměleckoprůmyslových muzeí v Čechách. Jako poradní orgán pro státní správu v oblasti obchodu, živností, dopravy, aj. byly zastoupeny v zemském sněmu a dalších orgánech a měly v těchto oborech značný vliv. [102, s. 57]

³⁸ V roce 1927 byly muzeu postoupeny prostory v přízemí Okresního domu, které se uvolnily po Okresní hospodářské záložně.

vymezených časech, vždy v pondělí a ve čtvrtek od 18 do 20 hodin a v neděli od 10 do 12 hodin dopoledne.

Prvotní záměr muzea souzněl s dobovou tendencí přispívat ke zvelebování řemeslných výrobků po stránce estetické³⁹, přičemž se značně uplatňovaly vlivy soudobého výtvarného směru – secese. Náplní muzejní činnosti bylo pořádání kurzů pro řemeslníky i učitelstvo, organizování výstav, přednášek a družstev. Tato sdružení měla podomácku pracujícím dělníkům poskytovat pomoc právní, organizační, odbornou i hmotnou. Pod záštitou muzea tak vzniklo například Podkrkonošské perlařské družstvo (sdružující výrobce skleněných foukaných perel), Hořické hračkářské družstvo (zabývající se ruční výrobou dřevěných hraček) či družstvo pípařů (podporující výrobce dřevěných píp).⁴⁰ Postupně byla muzeem zřízena knihovna se studovnou, v níž byla k dispozici domácí i zahraniční odborná literatura, a kreslárna vybavená potřebnými pomůckami. Služby těchto zařízení byly živnostníkům, za účelem povznesení místního řemesla, poskytovány zdarma. To souviselo s profilací původně širšího spektra zájmů muzea, v němž se hlavním cílem stalo zvelebování domácího uměleckého řemesla, se zvláštním zřetelem na podporu výroby hořických dřevěných hraček.

O snaze hořického muzejního kuratoria dozvědět se více o současných kulturních trendech a tyto poznatky rozšiřovat, svědčí zájem o literární produkci toto téma reflektující. Muzeum bylo již před rokem 1908 pravidelným odběratelem Volných směrů, časopisu SVU Mánes, který se kriticky vyjadřoval k současnému umění. Také magazín Styl byl v Hořicích k dispozici potenciálním zájemcům. Z anglofonní oblasti pocházel časopis The Studio.

³⁹ Program českých uměleckoprůmyslových muzeí se v základních rysech shodoval. Zhruba vycházel ze stanov vídeňského Museum für Kunst und Industrie založeného v roce 1863. Muzea měla podporovat snahy po zdokonalení a zušlechtnění výrobků řemeslných, průmyslových a uměleckoprůmyslových, skrze duchovní a hospodářské povznesení výrobců. K těmto cílům směřovala budováním muzejních sbírek, pořádáním výstav, zřízením odborné knihovny a veřejné čítárny, organizováním tematických přednášek nebo příhodnou publikační činností. Vzdělávací a výchovné působení se stalo, vedle sběru materiálu, hlavním úkolem uměleckoprůmyslových muzeí. [102, s. 56]

⁴⁰ Uměleckoprůmyslová muzea měla svým zaměřením vždy sledovat tradiční orientaci řemeslné výroby v oblasti. Průmyslové muzeum v Hradci Králové bylo zpočátku umístěno v prostorách školy uměleckého zámečnictví a tím byla ovlivněna jak sbírka, v níž převládaly předměty ze železa a jiných kovů, tak i výchovná činnost, orientovaná na technologie a umělecké formy zpracování kovů. Zcela oborově specializované bylo sklářské muzeum v Novém Boru a muzeum v Jablonci nad Nisou s rozsáhlou sbírkou skla a bižuterie.

Hlavním podněcovatelem a šířitelem zájmu o soudobý umělecký tisk mezi hořickou klientelou byl Jan Kyselo. Zasadil se o to, aby byly vyčleněny prostředky nejen na předplatné předchozích tří titulů, ale navrhoval i rozšíření spektra objednávaných tiskovin. Podařilo se mu prosadit odebírání Typografie, usiloval o Přítel starožitností. Časopis Moderne Mister der Farbe se mu zdál vhodný pro prodej v Umělecké síni.⁴¹

Mimo náplň programu souvisejícího s uměleckoprůmyslovým zaměřením se hořické muzeum aktivně zapojilo také do vznikajícího ochránářství památek.⁴² Cíleně budovalo sbírku uměleckých výrobků lidového řemesla, která měla široké veřejnosti, zejména na venkově, demonstrovat uměleckou a historickou hodnotu výtvorů lidového umění. Kromě této praktické roviny působilo muzeum také prostřednictvím lokálního tisku, kde se objevovaly články, mnohdy se silným národnostním podtextem, vyzývající k záchraně hmotného historického dědictví.⁴³

II.2.1. Umělecká síň

Zejména aktivity muzea, spojené s pořádáním uměleckých výstav, byly na přelomu století záležitostí značného významu. Založení Umělecké síně v roce 1903 bylo logickým vyústěním kulturního snažení města. Stalo se tak z podnětu učitele Jana Kysela, který se rozhodl povýšit

⁴¹ Zájem o kulturní tiskoviny, který byl vlastní hořické inteligenci přelomu století, se ovšem zdaleka nepřenesl na jejich pokračovatele v éře reálného socialismu. Značné množství cenných uměleckých časopisů z prvního desetiletí dvacátého století bylo nenávratně zničeno při revizi knihovny v 60. letech 20. století.

⁴² Zájem o záchranu památek především lidového umění podnítila Jubilejní výstava v Praze roku 1891, jejíž poněkud cizorodou součástí byla tzv. Česká chalupa. Ve speciálním pavilonu byly soustředěny památky lidové kultury, které měly venkovským návštěvníkům dokázat, že mnohé předměty, kterých si dosud nevážili, ničili je a lacino prodávali, jsou zde prezentovány jako vzácnost. Obecenstvo mělo pochopit hodnotu těchto předmětů a mít pro ně větší porozumění než dosud. Na základě úspěchu České chalupy se zrodila myšlenka uspořádání národopisné výstavy.

⁴³ „Poněvadž pak je velmi smutným faktem okolnost ta, že se na severní části okresu našeho nedávno skupovaly cenné starožitné památky české pro muzeum Liberecké, žádáme i z ohledů národnostních, by dále v nijakých případech se tak nedělo, – byť by i kupující sebe větší obnosy nabízeli. Tím bychom na úkor svůj rozmnožovali a sesilovali kulturní převahu Němců, kteří by pak ovšem ve svých museích německých nikdy se nezmýlili, věci české skutečně za naše vydávati je za české označovati!...“ [35]

místnost ve škole na Habru, již dříve užívanou k uměleckým účelům, na oficiální výstavní prostor. Mezi hořickou honorací se Kyselova myšlenka setkala spíše s nedůvěrou a pochybnostmi. Celý plán se zdál být v prostředí malého města příliš novátorský, ctižádostivý a výsledek více než nejistý. Když však Kyselo získal na svou stranu ředitele kamenosochařské školy Václava Weinzettla, mohl se naráz spolehnout na podporu jak muzejního tak i městského výboru. Umělecké zájmy města dosud prezentovala hlavně kamenosochařská škola a prostor určený výhradně k výstavě uměleckých děl v Hořicích evidentně scházel. Městská elita si dobře uvědomovala jedinečnost hořického uměleckoprůmyslového školství pro české oblasti a usilovala o využití této specifiky ve prospěch města. Důsledně promyšlená podpora školy, jejích artistických aktivit a v návaznosti dalších místních uměleckých akcí se zdála být pro Hořice cestou z provinciálnosti.

„Aby vkus umělecký se budil i pěstoval a tím šířil se zájem pro věci krásné...“ [34], s touto ctižádostivou vizí otevírala hořická Umělecká síň své dveře veřejnosti.⁴⁴ Její prioritou měl být snadný přístup k umění pro široké publikum a tím celkové podnícení zájmu o tuto problematiku. Iniciátoři vybídli prostřednictvím místního tisku (*Hořický obzor*, *Hořické noviny*) potenciální dárce, aby nově ustavené síni věnovaly vhodné artefakty. Oslovili takto nejen soukromé osoby z regionu, nýbrž i umělecké organizace s celonárodní působností. SVU Mánes, Krasoumná Jednota i Umělecká Beseda darovaly plakáty a některé ze svých ročních premií. Městská rada pro síň zakoupila dva Mařákovy obrazy, které byly prezentovány jako premie Umělecké Besedy. Ani výtvarná elita, která svůj vstřícný postoj k Hořicím prokázala již v roce 1903 na Výstavě českého severovýchodu, neopomenula přispět drobnou pozorností. LADISLAV ŠALOUN (1870-1946) věnoval návrh na *Erbenův pomník* (1900), který vznikl jako soutěžní projekt na památník slavného miletínského rodáka. Také místní tvůrci byly síni nakloněni a pokud přímo nedarovali některý svůj výtvar, pak ho alespoň zapůjčili k aktuálnímu vystavení.

Řada výstav byla doplněna i tématickými přednáškami, na nichž se zájemce mohl blíže seznámit se zvolenou problematikou. Referentem byl v mnoha případech sám umělec, jehož díla byla veřejnosti představována. V roce 1910 tak provázela výstavu obrazů LUDVÍKA KUBY (1863-1956) přednáška nazvaná *Poměr výtvarníkův k umění ostatnímu*, prezentovaná jako „malířův proslov s výkladem o jeho stanovisku a nazírání“ [13]. Již o dva roky dříve navštívil Hořice „nejlepší znalec lidového stavitelství“ [16] architekt DUŠAN JURKOVIČ (1868-1947) se

⁴⁴ První výstava zde byla zahájena 20. prosince 1903 a vystavovány byly dílenské práce sochařské školy i výtvary jejich profesorů Mořice Černila a Václava Suchomela.

svou lekcí Lidové stavby na moravském Valašsku a uherském Slovácku. Hoříčtí měli tedy velmi solidní možnosti seznámit se, prostřednictvím samotných tvůrců, s dílem zakladatelů moderního českého umění.⁴⁵ V případě přednášek aprobovaných a vysoce umělecky hodnocených výtvarníků byl očekáván zájem zejména ze strany studentů a pedagogů sochařské školy, jakož i další vzdělání chtivé mládeže a v neposlední řadě uměnímilovné veřejnosti. Pro tyto kategorie návštěvníků byly určeny i přednášky s obdobnou tematikou, jejichž proslovení se ujal některý z místních umělecky vzdělaných profesorů. Na jinou cílovou skupinu byly zaměřeny veřejné lekce zabývající se aktuálním vývojem v uměleckém řemesle. Tyto referáty většinou doprovázely kurzy, které průmyslové muzeum organizovalo pro povznesení práce místních řemeslníků. Přednášejícími byli buď regionální znalci dané problematiky nebo byli do Hořic zváni odborníci prakticky z celých Čech.⁴⁶ Se svými přednáškami pronikalo hořické muzeum i za hranice regionu a jeho lekce o umění i řemeslech byly žádány třeba i na Moravě.⁴⁷ Přednášky se konaly, dle aktuální situace, v nejrůznějších prostorách. Často posloužil jako provizorní přednáškový sál některý z místních hostinců, divadelní síň, referovalo se v knihovně průmyslového muzea i v kreslírně sochařské školy. Přednášky byly doprovázeny „četnými obrázky skioptikonem promítanými“ [13] nebo ukázkami originálních uměleckých děl či řemeslných výrobků. Začínalo se kolem osmé hodiny večerní, vstupné se ve většině případů nevybíralo, nebo bylo dobrovolné a výnos byl postoupen ve prospěch nějaké veřejně prospěšné věci. V praxi již také existoval systém sníženého vstupného, například pro studující mládež. Přednáškové aktivity hořického muzea vzkvétaly a s podivem nezanikly ani v průběhu první světové války. Jakoby se Hoříčtí

⁴⁵ Mezi umělci, jejichž díla byla v Hořicích představena před první světovou válkou, převládaly osobnosti náležející k zakladatelské generaci českého moderního umění. V konfrontaci se skupinou mladých absolventů pražské akademie a zejména evropským vývojem vyznívala jejich tvorba kolem roku 1910 již jako tradiční a uzavřená novým trendům. Uvážíme-li okolnosti provázející první pražské výstavy Osmy (1907-1908) a posléze Skupiny výtvarných umělců (1912), jejichž tvorba byla starší generací zcela odmítnuta, ozřejmí se konzervativní náplň hořické Umělecké síně.

⁴⁶ V roce 1908 byl například kurz pro lakýrníky na imitaci dřeva zahajován přednáškou pana Leopolda Weignera, inspektora technologického a průmyslového muzea v Praze. Jeho referát byl zaměřen na „*nové proudy v uměleckém řemesle a umělecko-průmyslové kurzy*“. [15]

⁴⁷ Například přednáška *Historické interieury a historický nábytek* byla zapůjčena a úspěšně provedena městským muzeem v Třebíči.

ztotožnili s heslem, jež je vívalo při vstupu do Umělecké síně „*umění – ve štěstí okrasa, v neštěstí spása*“ a snažili se překonat válečné útrapy oprostující silou uměleckého díla. Sochař František Bílek, který byl s Hořicemi v užším kontaktu díky přátelství s Janem Kyselem, zde vystavoval a promluvil *O svém díle* [17] i ve válečném roce 1917.

V Umělecké síni se za dobu její existence vystřídalo mnoho rozmanitých výstav. Vedle výstav malířských a sochařských byly veřejnosti představovány umělecké předměty ze skla, porcelánu, kameniny a kovu, dále lidové výšivky a krajky. Výstavy průmyslového muzea propagovaly moderní směry v typografii, grafice, reklamě i fotografii.

Umělecká síň byla soudobou veřejností přijata s nadšením a po celou dobu své existence se těšila, alespoň mezi kulturně založenou skupinou obyvatelstva, ze značné obliby.⁴⁸

Umělecká síň zprostředkovávala Hořicím kontakt s moderním českým uměním. Stala se respektovaným výstavním prostorem města a v povědomost vešla i v širším regionu. Tradice jejich uměleckých expozic překlenula válečná léta i rozpad habsburského mocnářství. Nepřežila však skon svého ideového tvůrce a vůdčí osobnosti, Jana Kysely. Rokem 1923 tak fakticky skončila nejslavnější epocha hořického výstavnictví.

II.3. Jan Kyselo (1. 11. 1870, Hradec Králové – 26. 2. 1923, Hořice)

Se skupinou hořické inteligence, která se rozhodující měrou zasloužila o kulturní rozkvět města, je nerozlučně spjato jméno Jana Kysela.

⁴⁸ „Umělecká síň těšila se v minulých dnech svátečních veliké návštěvě. Je vidět, že lid náš rád dívá se na díla umělecká a se zájmem vyhledává poučení, když toto mu je snadno přístupné. Podařilo se v Hořicích rozřešiti otázku umělecké výchovy rázem a to hned na počátku velmi slibně, a to známou obětavostí korporací a jednotlivců hořických i cizích...“ [34]

„Umělecká síň těší se přízni dárců i hojně návštěvě. V síni mění se téměř každých 14 dní některé předměty, tak že zájem stále se udržuje... Setkají-li se snahy muzea s porozuměním v Hořicích, bude možno občas uviděti různé předměty umělecké a díla umělecká, jichž venkov nemívá příležitost spatřiti. Z mnohých nových příznivců zvláště přispěli továrník K. Tuček věnoval 10 K, knihkupec p. Maixner věnoval některé obrazy, ředitel obchodní školy p. V. Pazourek přímii Krasoumné jednoty... Těšíme se, že rady příznivců stále množiti se budou, aby umělecká síň mohla dosíci cíle vytknutého.“ [36][35]

Kyselo se narodil v roce 1870 v Hradci králové, kde také absolvoval tamní reálku. Již během hradeckých studií se u něj projevoval nevšední zájem o umělecká díla a jejich sběratelství. Tyto záliby pěstoval i v období, ve kterém se vzdělával na učitelském ústavu. Poté krátce působil na obecných školách v Hradci Králové a přilehlých obcích.

Vrozený cit pro krásu a schopnost rozpoznat uměleckou kvalitu tak od počátku formovaly charakter Kyselovy životní cesty. Jako student bez vydatnějších finančních prostředků a možnosti nákupu uměleckého zboží, se Kyselo alespoň obklopoval díly svých nadanějších spolužáků a známých, která utvořila základ jeho soukromé sbírky. Už v těchto skromných začátcích dokázal často rozeznat uměleckou kvalitu a tvůrčí potenciál mladých autorů.⁴⁹

II.3.1. Pedagogická a publikační činnost

Do Hořic přišel Jan Kyselo v roce 1894, kdy jako mladý učitel získal místo na měšťanské chlapecké škole. Kantorský plat však nemohl stačit k plnění jeho sběratelských tužeb a tak se Kyselo oddal pedagogické činnosti, kterou ovšem do značné míry naplnil uměleckým obsahem. Jeho i hořickým krédem přelomu 19. a 20. století se stalo heslo „Umění do školy“. Hořice poskytly Kyselovu uměleckému nadšení značný prostor, a to i mimo školskou sféru. Propojením Kyselových pokrokových nápadů a velmi receptivně laděné epochy rozvoje Hořic na počátku 20. století, vzniklo na malém městě překvapivě kulturní klima. Kyselo našel v Hořicích, které právě prožívaly asi nejskvělejší etapu své existence, ideální půdu pro naplnění svých osobních ambicí, jež ovšem v této rovině zcela splynuly s obecným kulturním zájmem města.

Kyselo přistupoval ke všem svým závazkům s notnou dávkou profesionality. Po celý život se snažil dále se vzdělávat a sledovat nové trendy a poznatky v oborech, o něž se zajímal. S tímto cílem se zúčastnil mnohých výtvarných kursů nejen v Čechách, ale poučení hledal téměř po celé Evropě. V Hořicích začínal jako odborný učitel kreslení na měšťanské chlapecké škole a s kresbou také souvisely jeho první cesty za poznáním. V roce 1900 cestoval za tímto účelem do Švýcarska a Paříže, v roce 1901 do Bavorska, 1902 do Berlína

⁴⁹ Během studentské etapy získal Kyselo i některé ranné oleje mladého FRANTIŠKA KAVÁNA (1866-1941).

a Hamburku, 1904 do Itálie, v roce 1905 vykonal studijní cestu do Holandska a Belgie, v roce 1908 se zúčastnil mezinárodního kreslířského kongresu v Londýně.⁵⁰

Na základě získaných zkušeností Kyselo budoval vlastní rozsáhlou pedagogickou kariéru. Kromě trvalého zaměstnání ve školství vedl kratší kurzy kreslení v různých koutech Čech (Hořice 1909, Příbyslav 1910, Kutná Hora a Uhlířské Janovice 1911, za první Československé republiky v Užhorodě a Mukačevu 1920). Kyselo měl výjimečný talent vzbudit ve svých žácích zájem a lásku k umělecké tvorbě. Dokázal v nich podnítit vlastního tvůrčího ducha a pokoušel se společně s nimi najít způsob, jakým se dají krásné věci nazírat. Kyselo založil pro své studenty nadaci, která každoročně odměňovala nejnadanější kreslíře. Jeho žáci se účastnili nejrůznějších soutěží a výstav v Hořicích, Čechách i v cizině. Aby se mládež i prakticky seznámila s uměleckou tradicí regionu, pořádal pro ni výlety za uměleckými památkami do blízkého i vzdálenějšího okolí.

Nesmazatelný otisk svého působení zanechal Jan Kyselo také na odborné škole Vesně, kam nastoupil bezprostředně po jejím otevření v roce 1909. Kyselovy snahy o celkové zvelebení ústavu se odrazily v nejrůznějších směrech. Kyselo se angažoval nejen ve výuce kreslení, která mu zde opět byla svěřena, ale navrhl i celkovou výzdobu školního prostoru.

Významnou složku Kyselova životního díla tvoří odborné stati pro sborníky a encyklopedie. Jedná se zejména o příspěvky, které se tématicky dotýkají hořické oblasti, problematiky lidového umění, teorie kresby, uměleckého řemesla či ručních prací. S profesorem sochařské školy Antonínem Cechnerem spolupracoval na soupisu památek Královéhradecka a Novopacka. Pro Turistický spolek královéhradecký sepisoval průvodce po Hořicích. Široká veřejnost velmi vřele přijímala i jeho popularizační články vycházející v časopisech *Náš Směr*, *Česká dívka* nebo *Pod Zvičinou*. Kyselo i literárně-naučnou produkcí potvrzoval značnou šíři svých zájmů, ale zároveň neslevoval z vysokých nároků kladených na kvalitu textu.

⁵⁰ Na svých cestách si Kyselo vedl velmi podrobné zápisky. Zaznamenával si nejen důležité poznatky z kurzů a přednášek, ale popisoval v nich i města a památky, jež navštívil. Psal o atmosféře, kterou na něj města zapůsobila, o svých osobních zážitcích a zkušenostech s tammím lidem. Nasbírané dojmy a bohaté poznámky se posléze stávaly základem pro Kyselovu vydatnou přednáškovou činnost. Po návratu ze studijní cesty do Holandska a Belgie tak například vznikl referát nazvaný „Na půdě moři urvané“, jehož úspěch dokládá fakt, že Kyselo na toto téma několik let vedl přednášky po českých městech (ještě roku 1909 přednáší v Čáslavi, 1912 v Nové Pace). [14]

II.3.2. Lidové umění

Prostřednictvím Vesny se Kyselo začal více zajímat o lidové umění. Uchvátilo ho studium staveb, nábytku, výšivek. Z podnětu a s vydatnou podporou Jana Kysela se na Vesně započalo s výzkumem a obnovou tradičního hořického kroje. Zvláštní vnímavost vůči výrobkům lidové řemeslné tvorby projevoval i během svých cest, z nichž přivezl mnoho hodnotných předmětů, které posléze rozmnožily národopisné sbírky muzea. Díky Kyselovi byly uchovány vzácné výrobky lidové tvorby, jež by jinak byly zničeny jako bezcenné. Jeho záchranné akce se týkaly historického nábytku, skla, hraček, oděvů i výšivek.

Lidové umění bylo Kyselovou velkou životní láskou. Stal se jeho znalcem, zastáncem i zachráncem. O lidovém ornamentu, krojích, výšivkách a tradičních řemeslech vedl řadu přednášek i mimo hořický region. A třebaže již poslední dvě desetiletí 19. století s sebou přinesla jakousi módní vlnu folklorismu, z Kyselovy činnosti na tomto poli lze vycítit ryzí obdiv pro zručnost našich předků a snahu rehabilitovat tento typ umění v prostředí malého města.⁵¹

II.3.3. Muzejnictví a výstavnictví

S Kyselovou náklonností k lidovému umění velmi úzce souvisí jeho postupně se prohlubující zájem o muzejnictví. Jeho činnost nabývala reálných kontur nejprve na půdě Archeologického a muzejního spolku a vyvrcholila založením a činností Podkrkonošského průmyslového muzea v roce 1904. Kyselo tak mohl také institucionálně oddělit dvě linie uměleckého snažení, jimž se intenzivně věnoval, ale o jejichž faktické neslučitelnosti byl bytostně přesvědčen. Prostřednictvím archeologického a muzejního spolku přispíval k záchraně uměleckých památek minulosti, pracoval jako sběratel a konzervátor starožitností, zabýval se historií umění. Zásadní důraz ovšem kladl na péči o rozkvět současného umění,

⁵¹ „Nebylo díla, jednajícího o lidovém ornamentu, aby ho byť i ze vzdálenějšího muzea nevypůjčil a důkladně neprohlédl. Vyplnilť studiem tím mnoho dlouhých večerů. Poznal důkladně všechny techniky vyšívání, ba i různé druhy stehů znal a když začal v kursu pro ženské ruční práce přednáseti o stehu vrkůčkovém aj., učitelky s úsměvem naslouchaly, co asi muž o podobných věcech může jim pověděti nového. Když seznaly, že látku svoji ovládá, omlouvaly se. Kam až může dospěti užití lidového ornamentu v moderním vyšívání, dokazují nejlépe zdařilé práce dívek průmyslové školy Vesny.“ [43]

kteří pro něho vždy bylo odrazem své doby a nositelem jejích hodnot. Jeho úsilí zaměřené na podporu soudobé umělecké tvorby nejprve došlo svého naplnění v prostorách Umělecké síně průmyslového muzea.

Umělecká síň otevřená roku 1903 ve škole na Habru znamenala pro Kysela splnění snu o stálém výstavním prostoru v Hořicích, zároveň však představovala neustálou výzvu v podobě jejího dalšího využití. A Kyselo skutečně nezůstal pouze ideovým tvůrcem podniku. Od počátku horlivě pracoval na sestavení kvalitního a bohatého výstavního plánu. Nutno přiznat, že byl ve svém snažení velmi úspěšný.

II.3.4. Kontakty s uměleckým prostředím

Výjimečnou hodnotu měly pro hořickou Uměleckou síň zejména Kyselovy osobní kontakty. Svými znalostmi, zkušenostmi i charismatem si Kyselo dokázal získat důvěru a přátelství mnohých. Jeho hluboký vztah k umění ho přiváděl mezi společnost oddanou múzám, kde navázal nejedno osobní vztah nebo získal formální kontakt na soudobé umělce. Kyselo se tak hojně angažoval při sjednávání výstav a nákupu nových exponátů. Zkrátka všude tam, kde se daly zúročit jeho schopnosti a známosti ve prospěch „hořické věci“. A bylo tak učiněno nespočetněkrát.

Přátelství s Janem Kyselem poutalo k Hořicím i sochaře LADISLAVA ŠALOUNA (1870-1946). První kontakty byly navázány v roce 1903 díky Výstavě českého severovýchodu, která se stala nepochybně nejvelkorysejším počinem regionu první dekády nového století. Zde byl veřejnosti poprvé představen Šalounův model *Krakonoše* (obr. 62). Podnět k ztvárnění této pohádkové bytosti vzešel ze soutěže, kterou vypsal Volné směry roku 1902. Ve svých počátcích nebyl tento časopis striktně vyhrazen výtvarnému umění a velmi hojně v něm vycházely nejrůznější literární články. V roce 1902 bylo publikováno speciální číslo pro mládež, nazvané *Sníh*, které obsahovalo cyklus pohádek. Následně editoři oslovili umělce, aby tyto příběhy doplnily nápaditými ilustracemi. Takto vznikla k pohádce VÁCLAVA TILLEHO první skica hořického *Krakonoše*. Šalounovo pojetí mocného vládce Krkonoš neodpovídá představě o moudrém ochránci hor a jejich obyvatel. Šklebící se tvář pohádkového skřeta s vichřicí rozevlátým vousem a kudrnami, a dvojice vystrašených dětí v jeho napřažené ruce, vypovídá o nezkrotnosti přírodních živlů. Nejednou v průběhu 20. století však interpretace podoby hořického *Krakonoše* reflektovala aktuální politickou situaci

a nespoutanému ztvárnění pohádkové bytosti byl v duchu tendenčního umění přikládán zcela nesmyslný význam. Absurdní tvrzení o *Krakonoši*, jež „ve svém hrůzném vzezření prušáckého šovinisty spojoval německého fabrikanta a zosobněný *Schulverein*, kteří nelítostně zneužívali své hospodářské nadvlády nad českými lidmi a nutili jejich děti navštěvovat německé školy“ přebíral do svého textu ještě v osmdesátých letech i Alois Jilemnický [75, s. 271]. Kamenná socha (obr. 63) byla provedena dílnami hořické sochařské školy (dokončena 1908), ale posledních korektur se ujal sám Ladislav Šaloun.

Krakonoš si získal, nejen mezi místními, nesmírnou popularitu a předznamenal další plodnou spolupráci sochaře Šalouna s Hořicemi. Přátelství umělce s Janem Kyselem dodalo pracovním kontaktům nový rozměr. Šalounovy návštěvy v Kyselově rodině byly velkým svátkem a pro všechny zúčastněné se staly očekávanou kulturní událostí. Šaloun věnoval svému příteli několik svých prací, které později přešly do vlastnictví Umělecké síně nebo posléze Galerie plastik. Již záhy, roku 1903, se tak do Hořic dostala svérázná dobová varianta sisyfovského mýtu *Muž práce* (1900) (obr. 66, 67) [120, s. 127], v roce 1913 odlitá v bronzu a *Štitonoš* (1908). Také sousoší živoucí bělostné Káči vezoucí se na čertově temném hřbetě (*Čert a Káča*, 1917), snad nejerotičtější socha české secese⁵², byla jednou z nich. Kyselovo přátelství, vedle své osobní hodnoty, přinášelo Šalounovi bezprostřední styk s venkovem a malebnou krajinou Podkrkonoší. Šalounův zralý umělecký názor byl postaven na symbolickém prohloubení naturalismu. Příroda a její vnitřní síly utvářely jádro Šalounových děl. Již pohádková postava Krakonoše, jako zosobněná naturální energie, plně charakterizovala Šalounův vztah k přírodě, kdy se mu za její statickou tvář objevoval tepot jejích niterných sil. [122, s. 230]

Kyselo ovšem zprostředkoval svým přátelům z uměleckých kruhů i daleko prozaičtější služby, než byl kontakt s inspirativním prostředím. Zajišťoval jejich rodinám ubytování na venkově v době prázdnin nebo zprostředkoval nákup čerstvého ovoce. V roce 1910 dokonce Kyselo, na Šalounovu osobní prosbu, sjednával s klatovským muzeem výměnu

⁵² Sousoší *Čert a Káča* bylo reprodukováno v dílnách kamenosochařské školy speciálně pro Jana Kysela. Po jeho smrti bylo toto dílo se svolením majitelky paní Anny Kyselové v galerii vystaveno a již zde zůstalo. Rok 1939 přinesl galerii další přírůstek z Kyselova dědictví; paní Anna Kyselová darovala do sbírek galerie Šalounovu plastiku *Stařenka se psíkem*. Prostřednictvím Kyselovy osobní invence se do galerie dostaly i další Šalounovy práce, jmenovitě *Reliéf Madony*. Přirozeným vývojem do majetku galerie přešla také díla nacházející se původně ve vlastnictví Umělecké síně.

mistrova díla za tradiční šumavské dudy a za tuto laskavost mu Mistr pravděpodobně daroval jednu ze svých skic.

Samostatná etapa Šalounova působení v Hořicích je svázána s tvorbou *Husova pomníku* (1911-1914).⁵³

Případ vřelého vztahu Jana Kysela a Ladislava Šalouna, člověka s velmi hlubokým vztahem k umění a aktivního tvůrce, nebyl v Kyselově životě ojedinělý. Kyselo se osobně znal, korespondoval a navštěvoval se i s jinými umělci, mezi nimiž se objevují jména zvučná, i dnes již zapomenutá. K těm již ve své době proslaveným patřil i sochař FRANTA UPRKA (1868-1929). Spolu s ředitelem školy Václavem Weinzettlem Kyselo vyjednával zakoupení některé jeho typické práce, kterou by bylo možno provést v pískovci, a která by byla rozměry vhodná k umístění v hořickém exteriéru. Tak byl získán model a reprodukční práva na sochu *Jánošíka* (1905). Na konečných úpravách hořické plastiky *Matka s děckem* (realizováno sochařskou školou v roce 1924) (obr. 52) se Uprka sám podílel. V průběhu válečné zimy 1917 byla v Umělecké síni vystavena Uprkova díla, která se podařilo získat pro Galerii plastik.

Ani druhý ze slavných nositelů tohoto jména, JOŽA UPRKA (1861-1940), nebyl Janu Kyselovy neznámý. I když v tomto případě neprobíhal kontakt osobně, ale prostřednictvím společného známého. Již v roce 1907 se pokoušel Kyselo prostřednictvím přítele Šímy získat některé Uprkovy obrazy. Šíma přislíbil zprostředkovat Kyselovi kontakt na Uprku a nákup některých obrazů. Za Mistrem se skutečně vypravil do jeho rodného kraje a jednal s ním o cenách jeho děl. Kyselovi po této návštěvě korespondoval: „...řekl jsem mu rovnou, že nebudeme smlouvat, ale že nesmí vám dávat žádné výstavní ceny... když jsem mu vysvětlil, oč se jedná, uvolil se, že dá vám po provedené koupi jeden obrázek zdarma...“ [19]. Kyselo si kvalitní umělecké tvorby nesmírně považoval a osobní hrdost mu i přes omezené finanční možnosti, nedovolovala zpochybňovat její hodnotu smlouváním o cenách. Pokud neměl k dispozici příslušný obnos a majitel sám nereagoval vstřícně na umělecké snažení Hořic, Kyselo raději nenakoupil. Dobře vykonané práce si velmi vážil, nehodlal ji veřejně zpochybňovat a to platilo i pro uměleckou tvorbu.

Dlouholeté přátelství s Janem Kyselem poutalo k Hořicím také malíře FRANTIŠKA KAVÁNA (1866-1941). Umělec si po celý život udržel velmi silný vztah k rodnému kraji

⁵³ Budováním Husova pomníku v Hořicích se zabývá Tomíčková, Oldřiška: Husův pomník máme v Hořicích právě 90 let. In: Hořické občasně noviny 6, 2004, s. 4. Šalounovu tvorbu návrhu hořického pomníku rozebírá Wittlich, Petr: Sochařství české secese. Karolinum, Praha 2000

v okolí Vrchlabí. I Hlávkoovo stipendium, které obdržel během studií na akademii, využil k tvůrčímu pobytu v Krkonoších. Na konci 90. let 19. století delší čas pobýval na Hradecku a v Českém ráji. Okolí Jičína mu dokonce natolik přirostlo k srdci, že se sem pravidelně vracel až do konce života. Přítel z dob studií v Hradci Králové si Kaván vážil a rád ho v Hořicích navštěvoval. Zdejší krajina skýtala množství rozličných námětů, které viděny očima vnímavého umělce, ulpívaly na plátně společně s částí jeho srdce. Při společných toulkách hořickým okolím měl Kyselou tu nejlepší možnost obeznámit se s novým pojetím zachycení krajiny, kterým mladí umělci nahradili realismus předchozí Mařákovy školy. Citová naléhavost a smyslová bezprostřednost vidění, rysy typické pro díla mladých krajinářů, byly shrnovány pod pojem „nálada“. Kaván se dokonce pokusil tuto ideu teoreticky objasnit ve Volných směrech. Pro Kyselou znamenala Kavánova společnost bezprostřední podněty k praktické tvorbě i teoretickým úvahám o jejím naplnění.

K malebné krajině Podzvičinska přilnul také další žák Mařákovy ateliéru, BOHUSLAV DVOŘÁK (1867-1951). Od roku 1907 prodlíval v Levínské Olešnici u Nové Paky a po první světové válce se usídlil přímo v Lukavci u Hořic. Kyselou udržoval živé kontakty s oběma umělci; Dvořák i Kaván se dokonce během pobytů v Hořicích zapojili do prázdninových kurzů průmyslového muzea a vyučovali zde malbu.

V roce 1907 pobýval v Hořicích na Kyselovo pozvání MIKOLÁŠ ALEŠ (1852-1913). Také on našel v Kyselovi velmi kultivovaného společníka a sblížil se s ním. Kyselou původně Aleš požádal, aby pro Hořice namaloval slavnou bitvu na Gothardě. Pro velké pracovní vytížení však malíř tento závazek dlouze odkládal a nakonec se jej nepodařilo realizovat. Od této návštěvy Kyselou uvažoval o zbudování *Alšova pomníku* v Hořicích (1922). Jako autor malířovy podobizny byl vybrán mladý sochař FRANTIŠEK DUCHAČ-VYSKOČIL (1886-1928). V roce 1912 se Kyselou snažil mistra přesvědčit, aby umělci poskytl sezení k prvním skicám. Mikoláš Aleš však toho roku slavil své šedesátiny a byl tímto jubileem nesmírně společensky vytížen. Úspěšnější byl Kyselou následujícího roku, kdy sochař Vyskočil vytvořil v Alšově pražském bytě první náčrty Mistrovy tváře a postavy a získal i malířův příslib brzké návštěvy Hořic. Nedlouho po tomto setkání Mikoláš Aleš zemřel a hořický pomník byl dokončen pouze podle původních skromných náčrtů.

II.3.5. Obchodní vazby

Vedle skupiny tvůrčích umělců udržoval Kyselo čilé styky také s okruhem osob, které se umění věnovaly pasivně. Jednalo se zejména o obchodníky s uměleckým zbožím a majitele antikvariátů a knihkupectví zaměřených na uměleckou literaturu.⁵⁴ Dále o nakladatelské podniky, u nichž Kyselo objednával přírůstky do muzejní knihovny a s nimiž i autorsky spolupracoval. Pro pražské Kočího nakladatelství se podílel na publikaci „O technikách výrobních“. Mnohé z těchto firem se současně zabývaly obchodem s uměleckými reprodukcemi, což představovalo další zajímavou alternativu trhu s uměním.⁵⁵ Z pražských vydavatelství sledoval Kyselo, vedle závodu B. Kočího, zejména produkci tradičního Topičova knihkupectví a nakladatelství, jehož jméno bylo již od konce 19. století svázáno s velmi kvalitní uměleckou tvorbou a v jehož prostorách se konaly umělecké výstavy.⁵⁶ Stálý kontakt udržoval Kyselo také s některými českými muzei. Vzájemná spolupráce ho inspirovala při zvelebování hořického ústavu a současně mu umožňovala Hořice propagovat v jiných regionech. Mezi muzei docházelo k výměně celých výstavních projektů či přednáškových cyklů. Z trvalé spolupráce se zaměstnanci některých muzeí vzniklo postupně osobní přátelství, prospívající jak jednotlivcům, tak institucím.⁵⁷

Jan Kyselo se vzhledem ke své pedagogické pozici odborného učitele kreslení, zajímal jak o teoretické problémy související s kresbou a malířskými technikami, tak o praktickou

⁵⁴ Z prvního desetiletí 20. století se dochovala Kyselova korespondence s olomouckým starožitníkem Prombergerem a antikvářem Pišou z Brna.

⁵⁵ Konkurence finančně přijatelných uměleckých reprodukcí vzbuzovala na trhu s uměním napětí. Nejen na malém městě měl zájem o umělecké originály sestupnou tendenci. V roce 1903 psal Kyselovi R. Promberger z Olomouce o poměrech v jeho starožitnictví: „...veřejnost nekupuje...jest to velmi smutný úkaz národní rázovitosti a touhy po obnovení rázu národního naší inteligence. A lid prostý teprve nic takového nekoupí! Vše pachtí se pouze po hladkých moderních reprodukcích!“ [18]

⁵⁶ Kyselo získal pro Hořice některé Topičovy putovní akce; například výstavu Ludka Marolda v roce 1908.

⁵⁷ Zejména Jan Prousek z turnovského muzea, který Kysela obsáhle informoval o uměleckém dění v severních Čechách, byl toho příkladem.

složku instrumentálního vybavení, které je nezbytné pro vlastní uměleckou tvorbu. Kyselo si malířské pomůcky do svých kurzů obstarával sám. Sledoval vývoj v produkci uměleckých barev a kvalitní zboží odebíral nejen od domácích výrobců, ale také z Polska a Německa.⁵⁸

II.3.6. Prostředník

Zásadní význam působení Jana Kysela na Hořicku vidím, kromě jeho činnosti ve veřejných institucích, také v roli prostředníka mezi hořickou veřejností a širším uměleckým prostředím. Kyselo z této pozice zastupoval hořické občany při styku s uměleckými spolky. Zastával post tajemníka Krasoumné jednoty pro hořický region a v zastoupení ostatních členů s touto institucí korespondoval. Jeho úkolem bylo vedení základní agendy související s členstvím v Krasoumné jednotě; vybíral a odesílal členské příspěvky, vedl seznam aktuálních členů, informoval je o probíhajících akcích, představoval jim prémie, které bylo možné získat v každoroční podzimní loterii, dále odesílal členské listy do Prahy a výměnou přijímal získaná díla, která posléze odevzdal jejich majitelům.⁵⁹ Obdobnou funkci zástupce vykonával Kyselo i v případě dalších uměleckých spolků, jejichž řady se Hořičtí rozhodli rozmnožit.⁶⁰

Úloha prostředníka byla Kyselovi souzena i v případech, v nichž se jednalo o spolupráci Umělecké síně s podobnou institucí nebo uměleckým sdružením. V dané situaci nezastával Kyselo pozici vlastního organizátora výstavního projektu, ale pouze zmocněnce společnosti v Hořicích. Jeho úkolem bylo zorientovat pořadatele v neznámém prostředí a pomoci jim tak ke konečnému úspěchu akce. Zpravidla šlo o prodejní výstavy uměleckých děl, doprovázené

⁵⁸ Barvy pro Kyselovy kurzy dodávala delší čas továrna barev Gabriel Gorski a spol. sídlící ve Zwierzyni u Krakova. Malířské barvy si objednával i z německého Hannoveru (Fabriken für Künstlerfarben Günthera Wagnera).

⁵⁹ Mezi lety 1911 – 1914 byly v Hořicích členy Krasoumné jednoty tyto osoby a instituce: Karel Tuček (továrník), JUDr. Josef Proche (advokát), Antonín Mára (sochař, profesor kamenosochařské školy), JUDr. Josef Sommer (advokát), Městská rada, Okresní výbor, Učitelství sbor chlapecké měšťanské školy.

⁶⁰ V průběhu Kyselova života se Hořice, prostřednictvím svých občanů nebo institucí, zapojily do aktivit Umělecké besedy, SVU Mánes, Klubu výtvarných umělců Aleš (Brno), Spolku výtvarných umělců moravských (Hodonín), Svazu výtvarných umělců severočeských (Hradec Králové).

loterií.⁶¹ Kyselo měl pro konání takového podniku navrhnout vhodný prostor, zajistit dostatečnou propagaci a na starosti měl i zdárný průběh celé loterie.

Kyselova zprostředkovatelská úloha nebyla omezena pouze na styk s uměleckými organizacemi. Jeho bohaté známosti a schopnost orientovat se v umělecké problematice využívali Hořičtí hojně i v dalších případech. Kyselo poradil a pomohl při nákupu uměleckého díla, poskytl odbornou konzultaci, zapůjčil knihu či časopis ze své soukromé knihovny. Jeho asistenci vyhledávali nadšení příznivci umění z různorodých sociálních vrstev, od učitelky dívčí školy po ředitele úvěrové společnosti.

Svou pozici místního znalce umění Kyselo verifikoval získáním několika funkcí ve specializovaných institucích. Stal se hlavním kurátorem výstav pořádaných v Umělecké síni,

⁶¹ V roce 1919 uspořádalo v Hořicích obdobnou akci sdružení Umění (skupina pražských umělců provozující "závod originály uměleckými předměty"), spravované Boženou Štroffovou, manželkou malíře Karla Štroffa (1881-1929). Analogicky koncipované výstavy pořádalo sdružení i v dalších oblastech celé republiky. Zmíněná instituce vždy poskytla nezbytné umělecké artefakty a s dostatečnou časovou rezervou navázala kontakt s jakýmsi místním prostředníkem. Jednalo se o osobu znalou lokálních poměrů a schopnou v krátké době opatřit vhodný prostor a zajistit akci dostatečnou reklamou. Hojnou návštěvnost měla obstarat nejen propagovaná díla kvalitních českých umělců, ale také přidružená loterie. S jemnými obměnami v konkrétních případech šlo přibližně o 200 losů prodávaných po 1 koruně. Hlavní cenou byl většinou originál od některé žijící české výtvarné legendy. Jak tedy vypadal exemplární vzorek umělců, jejichž práce Umění nabízelo? František Kaván, řezbář a grafik Josef Kubíček (1890-1972), malíř a sochař Otto Molitor, portrétista Vratislav Nechleba (1885-1965) malíř a architekt Alois Wachsmann (1898-1942), ilustrátor a karikaturista Karel Štroff, malíř, grafik a světoběžník Václav Fiala (1891-1980), krajinář Antonín Hudeček (1872-1941)...převážně absolventi pražské Uměleckoprůmyslové školy nebo akademie, někteří již umělecky vyznávající moderní tvůrčí principy. Hořickým prostředníkem Štroffových se stal Jan Kyselo. Dle vlastního uvážení měl vybrat prostory vhodné pro připravovanou akci a postarat se o jejich pronájem. Na jeho bedrech spočinula i dostatečná propagace výstavy, na které záviselo její celkové vyznění a úspěch prodeje. Ze zkušeností z předešlých podniků Štroffovi doporučovali vyvěšovat plakáty na veřejných prostranstvích, informovat zprávou v místním tisku a využít k reklamě i zábavních podniků, například biografu. K navnadění potenciálních zákazníků bylo užíváno tradičních prostředků v podobě příslibených slev na prodávané obrazy, odměnění jubilejních návštěvníků a cen pro výherce již zmiňované loterie. Hořická výstava byla přístupná bezplatně. Výtěžek z loterie a dobrovolné příspěvky byly věnovány na stavbu Věže samostatnosti.

Stejnou koncepci organizace prodejní výstavy originálů nabízel v období první Československé republiky i Josef Došek, majitel galerie umělců z pražského Žižkova. Poskytoval díla přibližně dvaceti českých umělců, včetně starších autorů Josefa Ullmanna (1870-1922) a Viktora Olivy (1861-1928) nebo mladších Václava Fialy (1891-1980) a Jakuba Obrovského (1877 – 1938). I on kontaktoval nejprve Kyselu, jako zástupce Umělecké síně, aby zjistil, jaký je v Hořicích zájem o výtvarné umění. Vybrané vstupné (50 haléřů za osobu) a výtěžek loterie měly být věnovány ve prospěch legionářských vdov a sirotků.

správce sbírek průmyslového muzea a kustodem kolekce plastik v galerii. Jednalo se o pozice všeobecně uznávané, přinášející svému majiteli společenskou prestiž. Mohly je zastávat pouze osoby se znalostmi a zkušenostmi v oboru a požívající v Hořicích značnou důvěru. Pro Kysela, učitele kreslení a tělocviku, který se svou činností po přelomu století systematicky zapojoval do aktivit hořické společnosti, představovaly zmíněné funkce jistou profesní satisfakci, jíž vyrovnával původní nedostačující vzdělání a odrážel nedůvěru a pochybnosti legitimní inteligence. S autoritou obecně potvrzeného společenského postavení mohl Kyselo dále rozšiřovat spektrum svých uměnilovných klientů.

Kyselovy úspěchy na poli sběratelství a výstavnictví by bez podpory jeho přátel nebyly zdaleka tak četné. Díky jejich upozornění se dozvídal o zajímavých akcích ve vzdálenějších oblastech, nakupovali předměty pro jeho sbírky i Galerii plastik, pomáhali mu získávat zajímavé výstavní projekty pro Uměleckou síň. Existovala celá funkční síť Kyselových agentů, kteří příležitostně a nezištně pracovali v jeho prospěch. Tedy alespoň bez nároku na finanční profit. Jinak mohli na oplátku očekávat stejně přátelský a odevzdaný přístup z Kyselovy strany.

II.3.7. Hořické dřevěné hračky

Kyselo se celý život projevoval značně kreativně; jako původce atraktivních nápadů a pořadatel zajímavých akcí, jejichž úspěch byl často manifestací jeho organizačního talentu. Praktické výtvarné nadání uplatnil zejména při svém pedagogickém působení jako učitel kreslení. Kantorská profese mu neumožnila vlastní tvůrčí práci. Realizaci v tomto směru mu poskytlo návrhářství dřevěných hraček.

Hračkářské řemeslo se po roce 1904 stalo předmětem zájmu nově vzniklého průmyslového muzea. Jehož záměrem bylo nejprve oživit a následně zdokonalit upadající domácí výrobu. Pod vedením Jana Kysela získal celý projekt velmi ambiciózní cíl – vtisknout hořickým hračkám uměleckou tvář.

V tomto případě se Kyselo ujal uskutečňování plánu s plným nasazením. Usiloval, aby obě složky výroby hračky, tedy umělecký návrh i řemeslné zpracování, dosáhly nejvyšší možné kvality. Za účelem pozvednutí úrovně hračkářství muzeum převzalo organizaci produkce a snažilo se zajistit také vzdělávání řemeslníků. Ke studijním účelům, jako inspirace a k rozptýlení měla sloužit sbírka hraček, kterou Kyselo během existence hračkářského

družstva budoval. Jednalo se o reprezentativní soubor exponátů z různých koutů Čech i ze zahraničí.

Kyselovy návrhy měly jistě ohlas v Hořicích, ale světový úspěch přinesla hořickým hračkám až podoba od talentovaných výtvarníků. Pro hořické hračky dokázal Kyselo nadchnout nejen Václava Suchomela, sochaře a profesora kamenosochařské školy, ale i mladé umělce Jaroslava Horejce (1886-1983) a Jaroslava Bendu (1882-1970). Konečné kontury získávaly hračky podle představ grafika Vratislava Hugo Brunnera (1886-1928), sochaře Františka Barwiga (1868-1931) nebo malířky a návrhářky Minky Podhajske (1881-1963).

Hořické hračky byly k vidění na četných soudobých výstavách a získaly mnohá ocenění. Bylo tomu tak v roce 1906 v Londýně, v roce 1908 na jubilejní výstavě v Kroměříži a na menších regionálních akcích.

II.3.8. Pozůstalost

Již v roce 1913 se bezdětný Kyselo rozhodl uspořádat majetkové záležitosti v poslední vůli, aby tak v budoucnu zamezil vzniku případných nesrovnalostí spojených s jeho vlastnictvím. Projevil přání, aby byl z části pozůstalosti založen fond nesoucí jeho jméno sloužící k nákupu uměleckých děl určených Galerii plastik. Jeho touhou bylo také zachovat rozsáhlou knihovnu s množstvím umělecké literatury pro potřeby a poučení dalších generací. Kyselova štedrost nebyla úzce směřována pouze na instituce místní. Některé předměty z jeho sbírek byly určeny i pro pražské umělecko-průmyslové muzeum (váza podle Ladislava Šalouna) nebo pro muzeum v Kyselově rodišti Hradci Králové.

Vedle práce kustoda Galerie plastik a průmyslového muzea a pořádání výstav v Umělecké síni, budoval Kyselo usilovně soukromou sbírku. Podle soupisu Václava Weinzettla z roku 1923 se jednalo přibližně o 120 předmětů.⁶² Těžiště sbírky tvořily obrazy a lepty (přibližně 90 děl), dále byly zastoupeny plastiky a několik plaket. Největší soubory tvořily plastiky Ladislava Šalouna, lepty a náčrty Maxe Švabinského, dřevoryty a malby Karla Vika, lepty Františka Šimona a obrazy Franty Charváta. Zastoupena byla díla Stanislava

⁶² Celková odhadní cena sbírky se vyšplhala na přibližně 11.500 korun. Nejvýše byla oceněna díla Ladislava Šalouna. Mramorová plastika *Čert a Káča* (1200 korun), váza z kararského mramoru (800), *portrét Mikoláše Alše* (600), a dřevořezba *Kdo naše písně dozpívá* od Františka Bílka (500). Z obrazů byla za nejcennější považována Kavánova *Zima u Hlinska* (330).

Suchardy, Františka Bílka, Bohumila Kafky, Antonína Majera, Miloše Jiráčka, Bohuslava Dvořáka a Františka Kavána.

Jan Kyselo zemřel v roce 1923 ve věku nedožitých 54 let. V jeho osobě ztratily Hořice nadšeného milovníka umění, nadaného organizátora uměleckých výstav a citlivého pedagoga.

III. Galerie plastik

III.1. Vznik Galerie plastik

Myšlenka zřízení galerie ideově vyrůstala ze systematického úsilí o rozkvět hořického výstavnictví.

Již v roce 1906 se Jan Kyselů na schůzi zastupitelstva průmyslového muzea vyslovil pro založení stálé sochařské sbírky. Místopředseda Antonín Korál se ke Kyselovu nápadu vyjádřil se značnými obavami, aby tímto počinem nebyly poškozeny jiné akce muzea. Navrhl tedy vytvoření zvláštní korporace, která by se starala pouze o záležitosti související s nově ustavenou galerií. Na toto téma proběhla živá diskuse mezi členy zastupitelstva, protože s předchozím záměrem jich část nesouhlasila. Předseda kuratoria se obával zejména možného střetu zájmu muzea a galerie v případě samostatného vedení každé. Debata přece jen vyústila v konečném konsenzu a Kyselův návrh byl posléze přijat. Bylo rozhodnuto, že Galerie plastik vznikne jako samostatný odbor Průmyslového muzea Podkrkonošského. K zajištění spojitosti mezi správním výborem muzea a odborem galerie byli místopředseda, jednatel a kustod galerie oprávněni zasedat také v muzejní radě, kde měli podávat správy o činnosti odboru. Jelikož otázka možného konfliktu muzea a galerie byla otevřena již na samém počátku jednání, ošetřovaly tento problém stanovy galerie. Případný spor měla posoudit a rozhodnout městská rada hořická, jako soud smírčí v instanci první, v případě neúspěchu zastupitelstvo hořické v instanci druhé. Proti rozhodnutí zastupitelstva nebylo odvolání a kdo se mu nepodrobil, musel odstoupit ze své funkce.

Aktéři zasedání se usnesli, že s veřejným ohlášením plánovaného podniku se ještě nějaký čas počká. Důvodem tohoto pozdržení byla nevyřízená žádost povolující užít v názvu galerie jména Jeho Výsosti císaře Františka Josefa I. Konstituování odboru galerie mělo bezprostředně následovat po schválení stanov a statutu, které navrhl Antonín Rudl.

Navzdory těmto formálním překážkám se záležitosti související se získáním inventáře zdály ubírat nejlepší cestou. Na vyzvání a žádost muzea někteří umělci reagovali darováním svých děl, jiní jejich věnování přislíbili. Muzeum spoléhalo, že pokud se podaří problémy

kolem nabytí oficiálního statutu galerie rychle vyřídít, počet uměleckých darů značně stoupne. Počáteční výbava galerie se tak rychle rozroste a obnosy vynaložené k transportu získaných děl se galerii postupně vrátí.

V rovině státních úřadů přislíbil celou záležitost podpořit někdejší ředitel sochařské školy Vilém Dokoupil, který získal hodnost vládního rady a v roce 1904 byl povolán do služby na Ministerstvu kultu a vyučování ve Vídni. Stal se pedagogicko-didaktickým inspektorem českého, slovinského, chorvatského a srbského školství a z moci tohoto úřadu mohl přímluvou přispět ke zdaru celé záležitosti. Idea založení galerie, určené výhradně pro moderní českou plastiku, zaujala většinu oslovených a s projektem seznámených umělců.

Zásadní význam pro ustavení galerie měl souhlas Archeologického a muzejního spolku, aby byly všechny plastiky, tedy i umělecké práce z majetku spolku, shromážděny a vystaveny na jednom místě. Laskavostí ředitele Weinzettla bylo umožněno umístit získaná díla ve výstavní síni v sochařské škole, jejíž prostory byly posléze náležitě umělecky upraveny.

V dubnu 1908 Hoříčtí sepsali žádost určenou císařské kabinetní kanceláři, ve které se ucházeli o oficiální souhlas s projektem galerie a užití jména Jeho císařské milosti v jejím názvu. Text svým obsahem dokládá ambiciózní plány otců myšlenky. Zdůrazňovali zejména nutnost zvolit směr kulturního úsilí města „...*ve kterém možno ovšem jíti hodně daleko a vtisknouti tím určitý ráz všemu snažení. Kde nastoupen směr pravý, který nachází opory v okolních kruzích, který vyvírá z potřeb místa i okolí a spočívá na pevných základech náležitého proniknutí činiteli muzea, tam úspěch dokonalý*“ [12]. Hořice se, vzhledem k tradici sochařské a kamenické práce v regionu, rozhodly „*sbíratí se vším úsilím práce sochařské české a zvláště moderní*“ [12]. Svou volbu opodstatnily existencí vyhlášené odborné školy sochařské a kamenické ve městě. Díla ze souboru umělecké plastiky měla sloužit zároveň jako vzor pro žákovské práce a měla i veřejnosti přinášet široké poučení o českém sochařství. „...*sbírky by časem vzrostly tak, že sotva druhé město v Čechách a málokteré v Rakousku mohlo by se takovou sbírkou vykázati a při trvalé práci staly by se Hořice místem, s nímž musil by každý počítat, kdo by chtěl poznati vývoj sochařství českého...*“ [12]. Hoříčtí k podepření své žádosti vzpomenují také v roce 1908 probíhající panovnické jubileum císaře. Galerie plastik nesoucí jméno Jeho Výsosti měla hlásat slávu mocnáře, jehož panování přineslo obecný rozkvět sochařství na Hořicku. Ještě než byla galerie oficiálně otevřena, obsahoval její inventář 63 plastik uložených v budově sochařské

školy a 4 sochy ve Smetanových sadech⁶³. Statut Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích byl schválen vynesemím číslo 54.220 Vysokého c. k. ministerstva kultu a vyučování ze dne 14. dubna 1908.

III.2. Členský odbor

K přijetí funkce protektora galerie byl vyzván JUDr. KAREL KRAMÁŘ (1860-1937), říšský a zemský poslanec a předseda Národního klubu. Pro Kramáře se kuratorium rozhodlo především kvůli jeho funkci prezidenta Moderní galerie v Praze.⁶⁴ Přímé spojení s touto institucí a umělci, kteří s ní spolupracovali, se zdálo být rozhodujícím prvkem výběru. Galerie plastik doufala, že pražská instituce bude mít pochopení pro vznikající regionální sbírku a poskytne Hořicím modely některých děl k reprodukování v sochařské škole. Spolupráce ovšem od počátku vážla a osoba Karla Kramáře se v praktické rovině jevila pro tento záměr zcela neúčinná.⁶⁵

Post čestného předsedy byl nabídnut Vilému Dokoupilovi, o jehož hořické minulosti i vlivné přítomnosti bylo již psáno. Z osob s přímou vazbou k regionu byl osloven ještě JUDr. BOHUMIL PECKA, c. k. místopředseda rada v Jičíně. Mezi všemi kategoriemi členů byla zastoupena pouze jediná žena, spisovatelka a inspektorka dívčích průmyslových škol v Praze

⁶³ Vystavena byla díla od 24 autorů; nejvíce plastik bylo získáno od Ladislava Šalouna (6 soch ve výstavním sále Galerie plastik a 2 ve Smetanových sadech), dalším hojně zastoupeným umělcem byl Jan Laušman (6 plastik), Josef Kalvoda (5 plastik) a Jaroslav Krepčák (5 plastik).

⁶⁴ Moderní galerie vznikla v roce 1902 podporou mladočeské politické strany, jejíž snahou bylo založení muzea zaměřeného výhradně na moderní domácí tvorbu. Galerie byla zřízena jako soukromá fundace císaře a od počátku se paritně větvila na dva zemské odbory, český a německý. Příčinou nebyla v tomto případě národnostní nevráživost, ale cílené budování kmenových kolekcí českého a německého umění 20. století. Svým nezájmem o nákup děl nastupující mladé avantgardy nicméně galerie brzy dokázala, že zcela upadla do zajetí estetiky přelomu století. Moderní galerie vlastnila reprezentativní kolekci umění 19. století, ale až první Československá republika přinesla zásadnější obohacení na poli moderny.

⁶⁵ Ve dvacátých letech dokonce Galerie plastik využila služeb advokáta, aby na Moderní galerii vymohla jí přičleně modely z pozůstalosti J. V. Myslbeka.

RENATA TYRŠOVÁ (1854 – 1937).⁶⁶ Ani čestné členství v odboru hořické galerie nebylo oslovenými jedinci považováno za pouze formální funkci. Celda Klouček, umělec vyučující na pražské umělecké průmyslovce, s díky tento post odmítl z důvodu, že by se pro časovou vytíženost nemohl kvalitně zhostit svého poslání.

Nový ústav podpořili svým čestným členstvím mnozí čeští výtvarníci. Byl to především profesor Myslbek z pražské Akademie výtvarných umění, profesori Ladislav Šaloun a Stanislav Sucharda z Uměleckoprůmyslové školy v Praze, kritici a historikové umění. Mezi činnými členy figurují jména absolventů hořické školy, a to JANA ŠTURSY (1880-1925), Quido Kociána, LADISLAVA KOFRÁNKA (1880-1954), BOHUMILA KAFKY (1878-1942), Václava Suchomela či Jana Laušmana.⁶⁷ Právě bývalí žáci hořického sochařského institutu měly pro Galerii plastik zvláštní cenu. S Hořicemi je pojily vzpomínky na studentská léta a mnohá přátelství s pedagogy i místními občany. Bylo přirozené, že se snažili, vzhledem ke svým současným možnostem a kontaktům, pomoci při budování hořické sbírky. Jejich práce tak vytvořily základ kolekce galerie a s dějinným odstupem se staly její cennou a celistvou částí.

⁶⁶ 2 členové aktivně působili v politice (Karel V. Adámek, člen panské sněmovny, okresní starosta v Hlinsku a Jindřich G. Maršálka, říšský poslanec v Sobotce), 2 pracovali v uměleckoprůmyslovém školství (Karel B. Mádl, profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze a Jirí Stíral, inspektor průmyslového školství, dvorní rada a ředitel Uměleckoprůmyslové školy v Praze) a jeden zastával post v bankovníctví (JUDr. Jaroslav Preiss, vrchní ředitel Živnostenské banky v Praze).

⁶⁷ Ve stanovách Galerie plastik z roku 1908 je uvedeno 12 členů odboru. Jednalo se výhradně o tvořící sochaře, 5 jich trvale pobývalo a tvořilo v Hořicích. Byli to Quido Kocián, akademický sochař, profesor sochařské školy, Karel Legrain, sochař, učitel sochařské školy, Václav Suchomel, akademický sochař, profesor sochařské školy, Josef Kulhánek, sochař, učitel sochařské školy, Karel Jozef, sochař, učitel sochařské školy. Dalšími členy odboru byli František Bílek, akademický sochař a malíř v Praze, Bohumil Kafka, akademický sochař v Praze, Josef Kalvoda, akademický sochař v Praze, Ladislav Kofráník, akademický sochař v Praze, Jan Laušman, sochař v Berlíně, Vojtěch Šaff, akademický sochař ve Vídni, Jan Štursa, akademický sochař, asistent Akademie výtvarných umění v Praze. Počet členů odboru Galerie plastik posléze mírně narůstal a pohyboval se kolem 18 (v Hořicích bylo trvale přítomno 7 členů; a to Karel Jozef, Josef Kulhánek, Antonín Mára, sochař a profesor kamenosochařské školy, Adolf Polák, sochař a učitel kamenosochařské školy, Václav Suchomel, Quido Kocián, František Duchač-Vyskočil, sochař) a další čtyři byli absolventy kamenosochařské školy (Bohumil Kafka, Ladislav Kofráník, Jan Štursa a František Přítel, žijící v Berlíně. Mimo území českých zemí, ve Vídni působil ještě sochař Vojtěch Šaff). Z uvedeného přehledu členů Galerie plastik vyplývá, že na úrovni členství v odboru byla požadována faktická znalost sochařského řemesla podložená vlastní uměleckou tvorbou.

Vlastního vedení galerie se chopily osobnosti, díky jejichž nezměrnému úsilí a individuálnímu nasazení se podařilo proměnit původní sen ve skutečnost. Pozice ředitele byla opět svěřena Václavu Weinzettlovi. Kustodem sbírky plastik se stal vedle Jana Kysela také sochař a odborný učitel JOSEF KULHÁNEK (1876-1945). Sekce reprodukcí uměleckých děl a fotografií české plastiky byla svěřena Václavu Suchomelovi. Post jednatelů galerijního výboru (stejně jako v případě muzea) zastával Antonín Rudl. Zapisovatelem byl zvolen sochař a učitel KAREL JOZEF (1881-1956).

III.3. Slavnost

Oficiálně byla hořická Galerie plastik slavnostně otevřena 2. prosince 1908. Při této příležitosti se sešli iniciátoři celého podniku s významnými představiteli města. Pozváni byli i mnozí členové nedávno ustanoveného odboru galerie. Ředitel uvítal hosty oslavným proslovem o významu založení hořické sbírky plastik a jeho slova následně rozvinul starosta města JOSEF FEJFAR: „...přirovnal myšlenku páně Kyselova k pramínku, který jistě zmohutní v blahodárnou řeku“ [9, s. 510]. Svou řeč ukončil starosta apelem na všechny přítomné: „...Račte vy, jakož i každý Hořičan dobré vůle za svou vzíti myšlenku, aby Sady Smetanovy se zvelebovaly a rozšiřovaly, aby staly se střediskem uměleckých krás a památek, vyšlých z Galerie plastik, aby byly cílem tisíců turistů a aby přátelé umění sochařského všech národů, chtějí-li poznati práce českých mistrů, museli přijíti do Hořic. A komu z vás velectění, dostane se té milosti a dožijete se oné chvíle, kdy uzzříte v tomto velkém muzeu pod širým nebem vypínati se nádhernou budovu Galerie plastik a budete moci zvolati: Ejhle, chrám českého umění! Nuže, zalétněte pak v duši k dnešní milé slavnosti a uvědomte si, že mnoho lze vykonati, je-li dostatek dobré vůle a opravdové chuti ku práci!“ [9, s. 510].

Své nadšení a očekávání mohli veřejně vyjádřit i zástupci městských korporací. Po úvodním proslovu byla na pořadu přednáška profesora sochařské školy Václava Suchomela s názvem *Vývoj českého umění plastického za panování Jeho Veličenstva Císaře a Krále Františka Josefa I.*, jež měla připravit účastníky na prohlídku sálů s díly galerie. Program byl završen blahopřejnými projevy zúčastněných, jejichž dojmy zaplnily první stránky pamětní knihy.

Formálně tak bylo institucionalizování galerie dovršeno. Sbirka plastik začala existovat jako samostatný subjekt pod záštitou Průmyslového muzea. Další rozvoj už závisel na schopnostech jejího vedení a na příznivosti vnějších okolností, tak jak je s sebou přinášel život.

III.4. Riegrův obelisk

V roce 1908 na sebe Hořice upoutaly pozornost umělecké kritiky také díky vztyčení Riegrova obelisku (obr. 70) na vrchu Gothard. Ve Volných směrech byl památník označen za práci sochařské školy, která ovšem svou uměleckou kvalitou nepřispěla k její zdárné prezentaci.

Obří pískovcový monolit (12,4 m dlouhý a vážící 340 t) byl vylomen v Kuhnově lomu v Podhorním Újezdě, aby dokumentoval činnost výrobního družstva samostatných mistrů kamenických a sochařských na Výstavě českého severovýchodu v roce 1903. Dopravu tohoto objemného nákladu zajistila speditérská firma Václava Jandery z Hořic pomocí speciálního vozu, který táhlo 12 párů koní a 4 páry volů. Cesta z lomu na hořické výstaviště (10 km) trvala 14 dní. Již v době výstavy bylo rozhodnuto vytvořit z tohoto kamene první pomník nedávno zesnulému vůdci národa FRANTIŠKU LADISLAVU RIEGROVI (1818-1903). Podle původního plánu měl být obelisk umístěn v sousedství dalších soch ve Smetanových sadech. Od tohoto záměru však bylo upuštěno, neboť by monolit ostatní pomníky příliš převyšoval. A tak byl výstavním výborem pro jeho vztyčení zakoupen pozemek na vrchu Gothard, kam byl kámen po skončení výstavy dopraven opět firmou Václava Jandery. Ten pro tento riskantní kousek využil soustavu dubových válců, na nichž byl balvan deseti dělníky pomocí ručních heverů dopraven na kopec. Práce trvala tři týdny. Dvacet dní pak trvalo zvedání obelisku na třímetrovy podstavec a jeho vztyčování pomocí dřevěného lešení a speciálních kladkostrojů. Monument byl slavnostně odhalen 8. září 1907. [116]

Sochařská škola se na stavbě obelisku nepodílela. Celá akce proběhla pod patronátem místních podnikatelů. Návrh uměleckého zpracování nicméně pocházel od ředitele školy Václava Weinzettla, v tomto projektu ovšem vystupujícího jako soukromá osoba.

Po Weinzettlově osobní intervenci bylo jméno sochařské školy ve vztahu k obelisku v dalším vydání Volných směrů očištěno. Veškerou zodpovědnost za umělecké pojetí díla

převzal tvůrce. Pro kritiku však zůstal hořický monolit i nadále „tím ošklivým obeliskem“ [59, s. 78].

III.5. Typologie získávání exponátů

III.5.1. Dary

Velká část exponátů galerie byla získána díky náklonnosti příznivců. Tradice mecenášských darů se v Hořicích ujala a osvědčila již v případě Umělecké síně a vedení galerie se rozhodlo tento způsob rozmnožování sbírek dále rozvíjet.

Jednu skupinu příznivců tvořili místní „osvícení“ usedlíci, majitelé vhodného uměleckého artefaktu nebo vlastníci dostatečného finančního kapitálu. Za velkomyslnými činy k podpoře uměleckého snažení ve městě se samozřejmě často skrývaly i méně ušlechtilé pohnutky. Dary mohly být účelně využity k vlastnímu zviditelnění a získání obecné vážnosti. Příznivcům galerie a jejich zásluhám byl pravidelně věnován děkovný článek v místním tisku a jejich znamenité skutky byly vyzdvihovány při nejrůznějších veřejných akcích. Jedním z nejštědřejších dárců byl starosta Hořic Josef Fejfar. Krátce po založení galerie věnoval Fejfar do jejích sbírek bronzovou sochu *Muže práce* (1913) od Ladislava Šalouna. Mimo věcných darů podporoval Fejfar galerii také finančně. V roce 1912 přispěl částkou 1000 korun na zakoupení kararského mramoru na sousoší *Adam a Eva* (1849) podle VÁCLAVA LEVÉHO (1820-1870). Na jeho náklady byl získán také veškerý materiál na hořický *Husův pomník*. Ať již byly Fejfarovy činy podníceny jakýmkoliv pohnutkami, cíle bylo zajisté dosaženo. Galerie získala kýžené prostředky a Fejfar byl za svou podporu umění veřejně oslavován.

Mezi význačné patrony galerie se záhy zařadila hořická spořitelna.⁶⁸ K prvním počínům patřilo v roce 1909 postoupení obrazu *Vlasta* (1880) od PETRA MAIXNERA (1831-1884), který byl nadále vystaven ve sbírkách galerie. Původní propůjčení bylo jednáním městských

⁶⁸ Ve vedení městské spořitelny se objevují osoby činné současně na městském zastupitelstvu. Figuruje zde jména starostů Aloise Tomsy i Josefa Fejfara.

zástupců upraveno na trvalý dar.⁶⁹ Spořitelna byla zájmům galerie dlouhodobě nakloněna a svou přízeň manifestovala zejména pravidelnými finančními subvencemi. Přispívala na nákup uměleckých děl, materiálu i na běžný chod galerie. V roce 1913 podpořila provedení sochy *Mojžíše* (1905) (obr. 13) podle Františka Bílka ve školních dílnách. Ani během první světové války nepřerušila svou podporu a v roce 1916 zakoupila pro galerii cyklus dřevorytů KARLA VÍKA (1883-1964).⁷⁰

Věcné dary sloužily také jako projev uznání či pozornost v rámci udržování přátelských vztahů mezi institucemi. Četné kontakty byly navázány s mnohými českými muzei, která vlastnila umělecké sbírky nebo se zajímala o výstavnictví. Především díky hořickým výstavám v Umělecké síni byl udržován čilý styk s muzeem v Turnově nebo Chrudimi. K založení Galerie plastik věnovala Chrudim hořické instituci pamětní bronzovou medaili (secesní *plaketa průmyslového muzea ve Vídni*, 1908) podle návrhu Ladislava Šalouna. Také jiná města poctila Hořice svou přízní. Praha darovala v roce 1909 galerii návrh *Pomníku Františka Palackého* od Stanislava Suchardy. I takto nabyté exponáty tedy obohacovaly sbírkový fond galerie.

Také členství v uměleckých spolcích a spolupráce s nimi slibovaly možnost získat umělecká díla. Spolek výtvarných umělců Mánes, Umělecká beseda, brněnský Klub přátel umění a další instituce nabízely možnost nákupu uměleckých originálů i reprodukcí na jimi pořádaných výstavách. Členství umožňovalo získat umělecké artefakty prezentované jako výroční prémie spolků. Hlavní výhrou přidružených spolkových loterií byl většinou umělecký originál některého z aktivně činných tvůrců. Z majetku Umělecké besedy byl v roce 1913 zapůjčen model sousoší *Adam a Eva* k jehož reprodukcí pro Galerii plastik došlo v dílnách sochařské školy. Mimo spojení s tradičními umělecky orientovanými spolky byl ve dvacátých a třicátých letech navázán kontakt s novými ústavy specializovanými na obchod s uměleckým zbožím. Heslem těchto lidových podniků byla všeobecná přístupnost uměleckých děl

⁶⁹ Maixnerovo plátno bylo galerii propůjčeno k trvalému vystavení více než deset let. Do jejího vlastnictví se dostalo až v roce 1921.

⁷⁰ Městská spořitelna vykazovala náklonnost k umění i mimo sféru Galerie plastik a sponzorovala různé kulturní akce ve městě. Na základě této činnosti se stávala objektem žádostí souvisejících s další podporou této oblasti. Ve třicátých letech byla dokonce hořickými znalci problematiky několikrát vyzvána k nákupu určitého uměleckého díla, aby tak bylo zamezeno jeho prodeji do ciziny.

i v cenové sféře. Příznačný název nesla například pražská tzv. Obrazárna „umění všem“ – obchod s uměním, zvláště grafikou a drobnými originály českých mistrů.

Podstatnou lokální podporu zajišťovalo galerii městské zastupitelstvo. Město bylo prvním investorem plánované stavby nové galerijní budovy a to již v roce 1908 vloženou částkou 5000 korun. Hořická rada poskytovala galerii nejen finanční pomoc, ale její umělecké snažení nejednou zaštitila svou autoritou. Stávalo se tak v případech drobných rozepří v rámci města. Zásahem městské rady byla ve sbírkách galerie vystavena olejomalba Petra Maixnera *Svatý Václav* (1848). Na „doporučení“ města ji tam odevzdal původně vzdorující hořický Spolek řezníků a uzenářů. Podpora a záštita městské rady byla ovšem přínosná i v záležitostech přesahujících úzké hranice města.

K místním dárcům se hojnou měrou řadili hořičtí umělci. Věnovat Galerii plastik dílo pro ně znamenalo prezentovat vlastní tvorbu v oficiálním výstavním prostoru a ve společnosti prací významných umělců. Expozice moderní plastiky obohatila díla profesorů sochařské školy. Své práce věnovali Mořic Černil, Josef Kulhánek, Václav Suchomel⁷¹, Quido Kocián i Antonín Mára⁷².

Galerie plastik svou snahou shromáždit reprezentativní kolekci moderního českého sochařství usilovala překonat těsné hranice regionu a uměleckou sbírkou oslovit širokou veřejnost. K vyvázání z lokálních poměrů měly posloužit kontakty s osobnostmi a tvůrci z uměleckých středisek. Funkční spojení centra a periferie měla zajistit čestní členové a členové odboru galerie. Ti se stali další skupinou aktivních sponzorů. Většina jich svůj vstřícný poměr k hořické galerii prokázala již během jejího konstituování nebo v ranné fázi její existence, kdy je vedení vyzvalo, aby se uvedli darem svého díla.⁷³ Část exponátů tvořily zápůjčky soukromých majitelů nebo veřejných institucí, kteří se uvolili vystavit svůj majetek v prostorách galerie. Tyto předměty tvořily jakousi živou součást inventáře. Jejich majitelé,

⁷¹ Po Suchomelově smrti na počátku třicátých let přešel věnováním do majetku galerie větší soubor jeho děl.

⁷² V roce 1920 věnoval Mára galerii plaketu *Výstavy Praha 1908*, v roce 1927 mramorový reliéf *Mistr Jan Hus*. Máraův *První hřích* (2. desetiletí 20. století) v mramoru byl galerií v roce 1928 zakoupen.

⁷³ Na základě této výzvy se do majetku galerie dostala řada děl již během let 1907 a 1908. Svou práci Hořicím věnovali Ladislav Šaloun (*Štítonoš*, 1908), Josef Kalvoda (*Ofélie, do roku 1907*; *Prvorozenec, krátce po roce 1900*), Ladislav Kofránek (*Paňáca, do roku 1906*; *Reliéf dědečka*, 1900), Bohumil Kafka (*plakety Josef Mánes*, 1904), Václav Antoš (*Rytíř*, 1900), Miloslav Vávra (*poprsí Ant. Dvořáka*) a další.

zejména umělci, si je často vyzvedávali k další práci a posléze je znovu navraceli do sbírky galerie.

III.5.2. Nákupy

Sbírky galerie byly rozšiřovány nejen díky blahovůli příznivců. Nové exponáty byly samozřejmě i nakupovány. Výběr děl, která by vhodným způsobem doplnila dosavadní soubor, příslušel členům správy odboru galerie. Tedy zejména kustodům, kteří své návrhy předkládali k projednání širšímu okruhu vedení galerie. Práce vzniklé ve školních dílnách nebo pocházející ze soukromé produkce profesorů doporučoval k nákupu ředitel Weinzettl.

Část přírůstků byla zakoupena na akcích, které se konaly přímo v Hořicích. Výstavy pořádané v Umělecké síni poskytovaly dostatek příležitostí i času k vytipování exponátů, jež by byly trvalým přínosem pro galerijní kolekci.⁷⁴ Samotný nákup ulehčovala skutečnost, že s autorem díla, nebo jeho zástupcem, byl již navázán užší kontakt kvůli výstavě. Tyto okolnosti zjednodušovaly jednání o kupních podmínkách a v mnoha případech se pozitivně odrazily i na ceně uměleckého artefaktu. Obraz či plastika byly po zakoupení jednoduše ponechány v Hořicích a odpadal tak problém mnohdy složitého transportu díla. Organizování uměleckých výstav tak poskytovalo hořickým kustodům možnost proniknout hlouběji do uměleckých kruhů a dále rozšiřovat sbírku galerie.⁷⁵ Řada absolventů sochařské školy poskytovala galerii ochotně své umělecké služby za značně výhodných podmínek. Exteriérová sbírka galerie byla obohacena také o několik děl, jejichž vznik byl iniciován jinými organizacemi. V roce 1932 zakoupila galerie od Okrašlovacího spolku *pomník Jana*

⁷⁴ Již z výstavy OTAKARA ŠPANIELA (1881-1955) a FRANTIŠKA ŠIMONA (1877-1942) v roce 1909 se galerijní výbor usnesl zakoupit některá díla. Jednalo se o plakety *Portrét hvězdáře Jansena* (1906) a *Česající se žena* (1906) od Španiela a o lepty *Avantura, ulička benátská a Normandský trh* od Šimona. Takových nákupů galerie posléze realizovala značné množství, neboť výstavní plán Umělecké síně byl nabitý expozicemi zajímavých autorů. V případě, že umělec galerii dílo věnoval, hradila instituce pouze přepravu výtvaru do Hořic. Například transport sádrového odlitku *Slepci* od Františka Bílka v roce 1908 stál galerii 139.40 korun. Za zhruba shodnou částku zakoupila galerie v následujícím roce dvě sádrová poprsí od Ladislava Kofránka.

⁷⁵ V roce 1908 se Janu Kyselovi podařilo získat pro Uměleckou síň expozici děl Františka Bílka. Po skončení výstavy věnoval autor hořické galerii modely soch *Slepci* (1902) a *Mojžíš* (1905) a dokonce povolil tato díla reprodukovat v sochařské škole do materiálu.

Maláta (1932) sochaře Karla Samohrda (1859-1970), postavený na Dachovech nedaleko Hořic.

Nákup uměleckého zboží byl samozřejmě realizován i mimo Hořice. Docházelo k němu v ateliérech umělců, v obchodech s uměleckým zbožím, v antikvářstvích, na aukcích. Výhodně se dala kvalitní umělecká díla pořídit na dražbách uměleckých pozůstalostí.⁷⁶ Pro autora představoval prodej finanční profit a tak se umělci sami snažili prodat co nejvíce. Zasílali do galerie nabídky svých prací, které bylo možné odkoupit. V případě, že o ně galerie jednou projevila zájem, usilovali o co nejrychlejší vyřízení prodeje a vyplacení odměny.⁷⁷

III.5.3. Spolupráce se sochařskou školou

Galerie úředně vznikla povolením vídeňského C. k. ministerstva kultu a vyučování a tato instituce pro ni představovala nejvyšší odvolací instanci. Podmínky, které musela galerie splňovat, aby si podržela statut veřejné organizace, byly uvedeny v jejích stanovách a pokud se s nimi svou činností nedostala do rozporu, ministerstvo do jejího chodu nezasahovalo. Na provoz galerie uvolňovalo ministerstvo každoroční subvenci 5000 korun.⁷⁸ Fungování hořické kamenosochařské školy bylo ministerstvem sledováno velmi ostražitě a vzhledem k provázanému vedení obou institucí galerie většímu tlaku unikala.

⁷⁶ Na počátku dvacátých let představovala pro Galerii plastik a další zájemce velkou příležitostí dražba pozůstalosti profesora JOSEFA MAUDRA (1854-1920). Mauder odkázal své umělecké sbírky Akademii výtvarných umění, aby z výtěžku jejich prodeje byla založena nadace, umožňující mladým umělcům cestovat. Získána byla například *Noc* (1879), *Ženský akt* (1900), *Světloňoška* (90. léta 19. století).

⁷⁷ Umělecká profese byla tradičně nejistým povoláním a umělci, především ti nepatřící mezi elitní menšinu, se museli mnohdy potýkat s existenčními problémy. Svá díla prodávali za tíživých podmínek pod cenou nebo je přenechávali za protislužbu. Také manželky umělců, které se po smrti svých partnerů setkali s tvrdou životní realitou, pod tlakem odprodávaly jejich díla. Ve dvacátých letech přenechala *Frieda Šaffová* galerii práce svého muže (jednalo se o starší portréty *Riegra a Doktora Alberta* a umělecky výraznou podobiznu *Karla Kramáře* /1920/) za provedení rodinného náhrobku v sochařské škole.

⁷⁸ Na zakázku rakouského Ministerstva kultu a vyučování provedl Stanislav Sucharda v roce 1897 reliéf *Ukolébavka* v kararském mramoru. Úřad jej později dedikoval k vystavení v hořické galerii a vzhledem k jeho umělecké hodnotě se o jeho umístění jednalo ještě v pařížské reparační komisi v roce 1923.

Spolupráce galerie plastik s hořickou sochařskou školou byla od prvopočátku pro galerii záležitostí esenciální. Kooperace institucí byla plánována již při zakládání galerie, čemuž nasvědčovalo i zvolení téhož ředitele ve vedení obou. Na návrh Václava Weinzettla bylo získáno povolení vídeňského Ministerstva kultu a vyučování, aby mohla sochařská škola práce zhotovené v jejích dílnách přenechat sbírkám galerie plastik podle předem stanovených podmínek.⁷⁹ Galerie ve většině případů získala od autora sádrový či hliněný model sochy s právem její reprodukce, poskytla jej na určitou dobu sochařské škole a ta v rámci praktických žákovských cvičení provedla sochu v materiálu. Hotová plastika byla posléze postoupena do sbírek galerie pouze za úhradu použitého materiálu. Aspekt práce byl ve výsledné ceně zohledněn jen minimálně (žákovská hodina stála původně 10 haléřů). Tímto způsobem získala galerie množství cenných exponátů. Ještě před první světovou válkou to bylo třeba *Poprsí děvčátka* (1908, realizace v mramoru 1912) od JAROSLAVA KREPČÍKA, *Ofélie* (před rokem 1907, realizováno 1912) (obr. 39) od JOSEFA KALVODY (1874-1925), nebo *Z divadla* (1912) (obr. 37) od Ladislava Kofránka. Během první světové války byl tento systém, nedostatkem finančních prostředků i žáků sochařské školy, na čas ochromen. Proto se náročná reprodukce sousoší *Slepci* (1902) podle modelu Františka Bílka, započatá již v roce 1913, protáhla na dlouhých pět let. V období první Československé republiky došlo k navázání na předválečnou tradici a galerie dále obohacovala své sbírky o reprodukční díla podle návrhů předních českých umělců. Ve školních dílnách bylo pro galerii do materiálu převedeno Štursovo *Probuzení* (1906), jedno z vrcholných děl symbolistické plastiky. Křehký dívčí akt byl v roce 1923 umístěn v exteriéru před budovou školy (obr. 47).⁸⁰

Ředitelství sochařské školy i členové profesorského sboru, jakož i odborní učitelé praktického vyučování, se tak účinně zasadili o podporu snah galerie. Kromě děl prováděných v materiálu, které byly pro galerii školou přímo určeny, existoval mezi oběma institucemi i styk klasickou formou prodeje a nákupu. V roce 1914 ředitel Weinzettl doporučil galerii

⁷⁹ Benevolence vídeňských úřadů nebyla v takových záležitostech zdaleka samozřejmostí. V roce 1912 odmítlo C. k. ministerstvo veřejných prací vyhovět hořické žádosti, aby byla část prací na budovaném pomníku Mistra Jana Husa provedena místní sochařskou školou. Tím byl navýšen původní rozpočet a značně prodloužena realizace pomníku.

⁸⁰ Již k otevření věnoval Štursa Galerii plastik svou *Pubertu* (1905) v bronzu. Když galerii po roce 1917 požádal o její zapůjčení, rozrostla se náhradou galerijní sbírka mimo jiné o *Melancholické děvče* (1906).

zakoupit sochu *Šárka* podle Quida Kociána, reprodukovanou do tří různobarevných materiálů. Galerie za ni zaplatila 601 korun a 21 haléřů.

Osvědčený systém získání autorské plastiky výměnou za dílo provedené sochařskou školou v materiálu přinášel zaručené úspěchy. Hořická galerie tímto způsobem značně obohatila svou expozici a blízký vztah ke škole ji pomáhal překonávat jinak hrozivé existenční limity.

Na tomto principu bylo v roce 1919 získáno i sádrové poprsí *Raněný vojin* od Josefa Mařatky, za které autor náhradou obdržel sošku z kosořského černého mramoru, vypracovanou v dílnách školy.⁸¹ Ve dvacátých letech postoupil Bohumil Kafka za předeslaných podmínek galerii model *Pastýřské madony* (1912) a *poprsí T. G. Masaryka* (1925).⁸² Mnohdy se jednalo, kromě výměny konkrétního autorského modelu pro galerii za dílo v materiálu pro umělce, také o získání autorských práv k reprodukování většího počtu kopií. V několika případech byla provedena výměna určitého exponátu z majetku galerie za jiný, pro expozici více atraktivní.⁸³

Jiná situace nastávala v případě, že se vedení galerie rozhodlo nechat získaný model vypracovat v jiném materiálu než byl kámen. Zde se nedalo využít spolupráce s hořickou sochařskou školou a bylo nutné obrátit se na některou z v oboru zavedených firem. Pokud se jednalo o vytvoření bronzového odlitku díla, spolupracovala Galerie plastik ve svých počátcích například s pražskou uměleckou slévárnou FRANTIŠKA BARTÁKA (již v roce 1909 odléval *Proletářovy děti* od Ladislava Kofránka). Ještě ve dvacátých letech putovaly zakázky do ateliéru KARLA ŠÍSTKA (ateliér pro odlévání uměleckých předmětů, Veleslavínova ulice č. 96, Praha). Bronzové plastiky byly tedy pro galerii daleko nákladnější vzhledem k vyšší ceně materiálu a úhradě odlití.⁸⁴

⁸¹ *Raněný vojin* byl galerií získán v roce 1920.

⁸² Galerie plastik získala oba modely v roce 1926.

⁸³ V roce 1937 získala galerie výměnou za pískovcovou variantu *Ariadny* rozsáhlý soubor dřevorytů, leptů a akvatint Karla Vika.

⁸⁴ Bronzový odlitek slavného *Mrtvého Abela* (obr. 20) od Quida Kociána byl galerií zakoupen v roce 1920. Abel je považován za úvodní sochu Kociánova symbolického sochařství a byl tvořen jako vnitřní odpověď na aféru s profesorem Myslbekem. Ke zvětšení původního modelu a jeho provedení v materiálu (odlitek byl zhotoven

Materiálovou alternativu pro převedení sádrových modelů představovala i glazovaná keramika. Provedení původního návrhu v jemné keramice bylo efektní a odlitky se přijatelnější cenou dobře uplatňovaly na trhu. Prodejní výstava bechyňského keramického družstva se několikrát velmi úspěšně uskutečnila i v Umělecké síni Na Habru. Modely pro keramické sošky pocházely často z ateliérů předních sochařů a s oblibou byly využívány uměleckými spolky jako členské prémie. Ve fajánsi bylo prováděno třeba dílo *Čert a Káča* podle Ladislava Šalouna nebo Štursova *Toaleta* (1910). Prakticky vznikaly keramické plastiky v odborné škole v Bechyni, se kterou bylo především ve dvacátých letech udržováno živé spojení. Bechyňská škola vycházela galerii vstříc i finančně a přenechávala jí díla za režijní cenu. Hořická sbírka byla obohacena také o několik prací vzniklých přímo podle návrhů bechyňských umělců.⁸⁵

III.6. Finance

Ze založení Galerie plastik jako samostatného odboru hořického průmyslového muzea vycházela její majetková situace. Sbírký a jmění galerie přináležely k vlastnictví muzea. Finanční agenda byla ovšem vedena samostatně. Výdaje podléhaly schválení ředitele muzea (tedy i galerie) a místopředsedy galerie. Na účty se vztahovala tatáž revize a účetní uzávěrka jako na finance muzea. Zpráva o činnosti galerie měla být každoročně přednesena na schůzi muzejního kuratoria a posléze měla být spolu s výroční zprávou muzea zveřejněna.

Peníze představovaly i v případě galerie kritérium všeho nadšeného snažení. K základní částce 3000 korun, kterou v ideálním případě tvořil státní vydržovací příspěvek, měl být (ne vždy byl) rozpočet každoročně obohacen subvencemi okresu, města a liberecké obchodní a živnostenské komory. Včetně víceméně pravidelné podpory městské spořitelny to

v kovoliteckém závodě FRANTY ANÝŽE, 1876-1934) došlo v roce 1903 ještě za umělcova pražského pobytu. Kocián původně počítal s jeho prodejem do sbírek Moderní galerie, ale ta od svého původního záměru upustila. Na začátku 20. let, již zcela otupen neúspěšnými jednáními, souhlasil Kocián s prodejem Abela hořické galerii za 8 500 korun. Na poměry galerie poměrně vysoký obnos byl uhrazen s pomocí státu, hořického okresu a městské spořitelny.

⁸⁵ V roce 1927 byla zakoupena skupina *Blatačky* podle profesora VÁCLAVA MAŘANA (1869-1972), provedená v tvrdé ručně malované fajánsi. Režijní cena modelu byla 668 korun.

znamenal přibližně dalších 1000 korun.⁸⁶ Drobné prostředky přinášel výběr vstupného a prodej propagačních materiálů.⁸⁷ Pravidelný příjem znamenal také pronajímání pozemků v majetku galerie (parcela zakoupená na stavbu vlastní budovy) a prodej ovoce ze stromů zde rostoucích. Tento samostatný zisk se pohyboval okolo 160 korun a svědčí o šetrnosti galerijního kuratoria, které neopominulo žádnou z možností vlastního výděлку. Finanční hotovost byla dále navyšována soukromými a veřejnými dary. Obnos byl ve většině případů věnován za konkrétním účelem (velmi často sloužil k nákupu materiálu pro reprodukci modelu v dílnách sochařské školy). V praxi ovšem značně převažovaly hmotné dary uměleckých děl. Přesto se galerie po většinu své existence potýkala s vyrovnáváním finančního schodku, který byl zpravidla dočasně uhrazen z pokladny průmyslového muzea (v případě přímých vydání; další dluhy měla galerie často v podobě neproplacených účtů). V roce 1921 dokonce žádost galerie k Ministerstvu školství a národní osvěty o zvýšení státní subvence a poskytnutí mimořádné podpory obsahovala argument, že pokud nedojde ke kladnému vyřízení, bude galerie nucena zastavit svou činnost.⁸⁸

Největší položku výdajů galerie tvořily účty za přírůstky do sbírky. Zakoupení plastiky nebo výtvarného díla, pořízení odlitku podle zapůjčeného modelu nebo nákup suroviny pro provedení modelu v materiálu si žádaly značné finanční obnosy. Poměrně velké výlohy byly spojeny také s přepravou získaného díla z umělcova ateliéru nebo výstavního prostoru do hořické galerie.⁸⁹ Ke transportu byla užívána zpravidla železnice, která umožňovala poměrně

⁸⁶ Při stanovení pomyslného modelu příjmů galerie v období do roku 1918 vycházím ze zápisů o schůzích Galerie plastik v letech 1909, 1912, 1913, 1914 a ze zprávy o činnosti galerie v roce 1916.

⁸⁷ Z prodeje pohlednic a fotografických reprodukcí děl si galerie účtovala 1/6 obchodní ceny.

⁸⁸ Velmi svízelná situace nastala pro Galerii plastik také v souvislosti se splácením zápůjčky 50 000 korun, která byla poskytnuta roce 1925 městskou spořitelnou na výdaje spojené se stavbou Věže samostatnosti. Závazky z dluhopisů převzal hořický okres. V první polovině třicátých let došlo k ustavení nového okresu novopackého, který po rapidním zhoršení finanční situace odmítl převzít za půjčku záruku. Kauza se dále vyostřovala, spořitelna vyzvala galerii, aby celou záležitost urychleně vyřešila a to jakoukoliv cestou. Poté co byla Ministerstvem školství a národní osvěty zamítnuta žádost o poskytnutí mimořádné podpory (jako důvod bylo uvedeno zadlužení okresu), začalo reálně hrozit nebezpečí exekuce části majetku galerie.

⁸⁹ Výlohy vzešlé z odeslání *Štursova poprsí* na výstavu SVU Mánes v Praze v roce 1936: pojistné na dráze ...Kč 50, odvezení na dráhu ...Kč 9, balivo ...Kč 10, přivezení z dráhy ...Kč 10!, drobné vydání ...Kč 6 = Kč 85.

rychlé spojení s většinou českých měst. Pro přepravu zboží z nádraží do galerie byl najímán povoz (později zapůjčený automobil hořického pivovaru). Převoz představoval ovšem pro umělecké artefakty velmi rizikový faktor a nejednou došlo k jejich poškození.⁹⁰ Aby se případným škodám předešlo, musela být díla velmi svědomitě zabalena a to přirozeně zvyšovalo celkové náklady na přepravu. Složitá byla zejména manipulace s křehkými sádrovými modely.

Kromě obavy z fyzického poškození exponátů se reálně hrozila i možnost jejich odcizení. Budova sochařské školy nebyla vybavena bezpečnostními opatřeními a proto se již v počátcích uvažovalo o připevnění menších, lehce přenosných plastik k jejich podstavcům. Větší práce byly velmi těžké a jejich krádež by pro případného zloděje představovala nelehký úkol. Díla v majetku galerie byla nicméně od začátku pojištěna u banky Slavia. Nejprve na dobu deseti let v obnosu 60 000 korun. Pravidelné šedesátikorunové prémie hradilo město.

Menší částky vydávala galerie za údržbu výstavních sálů, nákup administrativních potřeb a zařízení a jejich obnovu.⁹¹

V žádné z účetních uzávěrek galerie není zmínka o platovém ohodnocení jejich zaměstnanců. Vzhledem k provázanosti hořických kulturních institucí a několikeré angažovanosti pracovníků, je možné uvažovat o jejich jednorázovém ohodnocení pouze na některém z postů.⁹²

⁹⁰ V roce 1931 se nejprve model plastiky *Za kostelem* od Franty Uprky z výstavy v Obecním domě v Praze vůbec nevrátil.

⁹¹ V roce 1909 činily výdaje galerie zhruba 2800 korun. Z této sumy bylo přibližně 200 korun určeno na nákup administrativních pomůcek, 200 korun na přepravu, 800 korun představovalo jednorázový výdaj na zakoupení základního vybavení galerie a zbylých 1600 korun bylo věnováno na nákup sbírkového materiálu. [25]

⁹² Výdaje na platy zaměstnanců nejsou uvedeny ani v agendě muzea, která jinak stejně jako galerijní výkazy, velmi pečlivě mapuje veškeré finanční transakce. Vysvětlením by mohlo být zahrnutí těchto výloh do položky „správní vydání“, která v případě muzea během 20. let 20. století činila přibližně 800 korun. [27]

III.7. Expozice

V hořické galerii se velmi dbalo na celkové estetické vyznění instalované expozice, na jejíž kvalitě se velkou měrou podílela úprava výstavního sálu. První adaptaci školních prostor navrhl architekt VOJTĚCH ŠAFF (1865-1923) společně s ředitelem Weinzettlem a vyznačovala se velmi nápadnou dekorací stěn a soklů v secesním duchu.

Galerii plastik byly vyhrazeny tři sály v nově přístavěném druhém patře sochařské školy⁹³, v bezprostřední blízkosti místností průmyslového muzea. Do expozice se vstupovalo ze společné chodby, kterou zdobily plastiky zhotovené ve školních dílnách a objemné skulptury, jejichž rozměry přesahovaly prostorové možnosti výstavních síní. Dekorativní pojetí stěn vstupního koridoru korespondovalo s pojednáním výzdoby sálů galerie a chodba s uměleckými exponáty tak byla povýšena na součást výstavních prostorů.

Oddělené vstupy do prvních dvou místností galerie vyplňovaly celou šíři chodby. Završoval je malovaný portál, kmínkem vyrůstající ze středové stěny mezi sály, štěpící se nad úroveň dveřních překladů, těly zoomorfních bytostí ozdobně ovíjející název galerie a opět se stýkající v koruně florálního motivu (obr. 18). Okrasný pás opakujících se příčných květových řezů lemoval vrchní část stěn po obvodu síní, které byly spojeny průchodem. Světlo dopadalo do výstavních místností, zcela podle dobového požadavku, stropním světlíkem. Pokud se v prostoru vyskytovala okna, byla zatemněna těžkým závěsem. Většina plastik byla umístěna na dlouhém souvislém soklu, vinoucím se při části stěny místnosti, z jehož delšího úseku vystupovala asi metrová příčka, zachovávající výšku prostoru, přecházející v architektonicky řešený piedestal (obr. 19). Na něm byla umístěna busta císaře Františka Josefa I.⁹⁴ Složitější podstavec, řešený jako výrazně profilovaná interiérová příčka, byl situován také před průchodem mezi výstavními prostory. Další sochy stály na samostatných podstavcích shodné dekorativní úpravy, které byly situovány převážně u zdí. Sokly měly podobu kvádrů s plochými stěnami, byly potaženy textilním materiálem a v horní

⁹³ Přístavba druhého patra školy probíhala od poloviny června do konce října roku 1908 podle projektu profesora FRANTIŠKA BLAŽKA (1863 – 1944).

⁹⁴ Po pádu rakouského mocnářství byla busta císaře odstraněna a její čestné místo posléze obsazeno Šalounovou plastikou *Čerta a Káči*.

části po celém obvodu lemovány ozdobným reliéfem. Zbývající plocha stěn nad plastikami byla vyplněna obrazovými exponáty.

Protože byla většina soch umístěna bezprostředně po obvodu místností, byl návštěvník odsouzen víceméně k čelnímu pohledu na exponát. Plastiky byly na průběžném podstavci kupeny poměrně těsně vedle sebe, což dále zvyšovalo negativa instalace. Výjimkou nebylo ani umístění exponátu, bez zřetele na pohledovou rovinu diváka, přímo na podlaze. Zcela ve volném prostoru bylo zasazeno pouze Kociánovo sousoší *Mrtvý Abel*, *Ostražitost* JOSEFA MAUDRA a *Raněný voják* Františka Přítele.⁹⁵

Rozmístění jednotlivých exponátů bylo víceméně intuitivní či podléhalo technickým limitům prostoru a vybavení. Z dochovaných pramenů není zřejmé, že by kuratorium v expozici členilo umělecká díla dle autorů, témat či chronologie. Tuto skutečnost je možné vysvětlit komplexním pojetím sbírky, jež byla od počátku chápána jako kolekce českého moderního – průběžně v zásadě soudobého – sochařství. Vymezená aktuálnost souboru v reálném čase byla nadřazena typové rozličnosti jednotlivých děl. Konečným hlediskem umístění exponátů byl zřejmě celkový estetický dojem.

Výstavní praktiky užívané v Galerii plastik v podstatných rysech souzní se soudobou praxí. Například výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes (obr. 22, 23) měly v prvním desetiletí 20. století obdobný charakter, jak dispoziční a dekorativní úpravou prostorů, tak výběrem zastoupených autorů a děl. V hořické galerii se ovšem nepěstovala dobová záliba v okrašlování expozice vzrostlou květenou, v podobě interiérových keříků a stromků těsně přimknutých k uměleckým dílům.

Kuratorium galerie se bezesporu problémem, jak vystavit sochu, zabývalo. Ředitel Weinzettl, profesori působící na sochařské škole a třeba i kustod Jan Kyselo poměrně hodně cestovali a byli seznámeni s expozicemi známých evropských galerií a muzeí. Vzhledem k jejich výtvarnému vzdělání, nebo v případě Kysely alespoň praxi a citu, se snažili vytěžit ze stávající situace pro vystavená díla to nejlepší. Po ztroskotání plánu na stavbu vlastní galerijní budovy byly jejich představy o ideální instalaci sochařské sbírky ještě na dlouho uzavřeny do

⁹⁵ Pohledové limity instalace sochařských děl podél stěn místnosti si museli její tvůrci uvědomovat. Plastika jako trojrozměrný objekt, který může prostor aktivně proměňovat, nemohla diváka oslovit celou svou podstatou, byla-li nahlížena pouze z několika úhlů. Autoři expozice, výtvarně vzdělaní jedinci, byli pravděpodobně k tomuto řešení nuceni nedostatkem prostoru ve výstavních sálech.

omezeného prostoru sálů v sochařské škole. Neznamenalo to ovšem, že by je nezajímala expozice z pohledu diváka, ale pokoušeli se představit v ideálních podmínkách alespoň nejvzácnější díla.⁹⁶ Jedním z vytčených úkolů galerie bylo šířit povědomost o moderním českém umění, zvláště plastice, mezi širokou veřejností. Pro tento účel bylo zvláště důležité, že všechna vystavená díla byla opatřena popiskem, kovovým štítkem se jménem autora a názvem práce nebo alespoň papírovou cedulkou. Zvídavější návštěvník mohl využít služeb personálu a projít si expozici s odborným komentářem.

Nedílnou součást hořické kolekce tvořily pomníky a sochy postupně situované ve Smetanových sadech, přírodním parku za školou Daliborkou.⁹⁷ První dvě práce (*Pomník Bedřicha Smetany* od Mořice Černila a *Husité na stráži* Václava Suchomela) zde byly umístěny již v roce 1903 u příležitosti Výstavy českého severovýchodu a po založení Galerie plastik přešly do jejího majetku. Do parku byla pod bedlivým dohledem tvůrců i ředitele Weinzettla posléze instalována další díla a vznikla tak sochařská galerie pod širým nebem, která poskytovala dostatek místa i objemným pracím a památníkům. Pro každou sochu byla hledána v sadech nejvhodnější poloha, která by dotvářela vhodný rámeček a násobila estetický požitek návštěvníka.⁹⁸ Smetanovy sady se staly, nejen pro kurátory, jakousi prostorovou satisfakcí za nedostačující výstavní sály v sochařské škole. Ani velkorysá výměra parku však neznamenala řešení přeplněných síní ve škole, protože zde bylo možné instalovat pouze sochařské objekty hodící se pro umístění v exteriéru.

⁹⁶ Speciální pozorností při instalaci bylo například v roce 1923 počteno sousoší *Adam a Eva*, které mohli diváci zhlédnout „ve zvláštní oddělené, vkusně upravené kóji, aby toto krásné dílo, jakým nemůže se hned jiná sbírka umělecká pochlubit, mohlo nerušeně býti pozorováno“. [27]

⁹⁷ V roce 1901 bylo založení Smetanových sadů podníceno a financováno místním hudebním spolkem Dalibor. Ovšem již celá 90. léta 19. století byly získávány prostředky formou dobročinných akcí a veřejných sbírek. Konečná úprava byla provedena podle návrhu Julia Arnolda, zámeckého zahradníka na Konopišti.

⁹⁸ Postupně se sady plnily sochami dle originálních návrhů i reprodukcemi slavných modelů: *Krakonoš* Ladislava Šalouna (1908), *Přátelé stromoví* Václava Suchomela při vstupu u Daliborky (1910), *Pomník Antonína Dvořáka* Miroslava Vávry (1910), *Ptačí studánka* Karly Vobiškové-Žákové (1913), *Dekoratívni orli* při vstupu z Erbenovy ulice podle profesora Breitnera s podstavcem dle Václava Weinzettla (1914) (obr. 55), *Maixnerův pomník* Václava Suchomela (1913), *Jánošík* Franty Uprky (1919), *Mikoláš Aleš* Franty Duhače-Vyskočila (1922) obr. 64.

III.8. Návštěvnost

Sbírka galerie byla bezplatně přístupná každou první neděli v měsíci a o svátcích. V jiné dny bylo nutné návštěvu ohlásit předem u školníka a uhradit vstupné (60 haléřů za osobu).⁹⁹ Návštěvní doba se lišila pro letní a zimní období. V létě bylo otevřeno od devíti pouze do jedné hodiny odpoledne, což pravděpodobně souviselo s omezeným školním provozem během prázdnin. Je překvapivé, že se kuratorium nesnažilo využít letní turistické sezony, pakliže v zimním období zvala galerie k návštěvě až do čtyř hodin.

Návštěvnost zpočátku nebyla vysoká.¹⁰⁰ Galerii plastik navštívilo v roce 1912 kolem tisíce návštěvníků. O rok později vzrostla cifra na 1500. Během první světové války referují výroční zprávy o nárůstu zájmu obecnstva. Ve srovnání s výstavami v Umělecké síni hořického muzea ovšem galerie zaostávala. Důvodem mohla být velmi dobře organizovaná propagace muzejních akcí. Ke každé výstavě byly tištěny nápadné plakáty stručně informující o její náplni.¹⁰¹ Vzhledem k trvalému charakteru kolekce galerie takovou intenzivní reklamu neprovozovala. Expozice v muzejní síni se rychle střídaly a tím neustále osvěžovaly svou

⁹⁹ Tento stav trval až do roku 1929, kdy asi zmenšeným zájmem publika vyvstala nutnost ohlašovat všechny návštěvy a vstupné se platilo bez výhrad.

¹⁰⁰ Návštěvnost nebyla pouze problémem malé galerie na „venkově“. Ještě po první světové válce představovalo získávání obecnstva palčivý úkol i pro Moderní galerii v Praze. Jen výjimečně přesáhl počet návštěvníků 10 000 ročně. I pro Pražany byla údajně cesta do Stromovky příliš dlouhá a nepohodlná. Obecná povědomost o galerii byla ještě dvacet let po jejím otevření kvůli nedostatečné propagaci chabá. Vedle Moderní galerie byla za první republiky v Praze pouze jediná trvale přístupná expozice – Obrazárna vlasteneckých přátel umění. Přes její dostupnější umístění v Rudolfinu a posléze v Městské knihovně ji jen zřídka navštívilo více než 5 000 osob ročně.

¹⁰¹ Muzeum si produkcí plakátů nekladlo žádné umělecké ambice. Jednalo se o jednoduché propagační materiály oživené zpravidla jen několika dekorativními prvky. Množství muzejních plakátů svědčí o skutečnosti, že jejich význam jako účelné formy reklamy byl doceněn i v prostředí maloměsta, kde byly tradičně velmi úspěšně uplatňovány neformální způsoby šíření informací. S plakátem jako uměleckým dílem seznámilo muzeum veřejnost výstavou v roce 1905, kde si zájemci mohli prohlédnout velmi kvalitní plakáty předních českých umělců.

přitažlivost. Zvláště atraktivní byly hořické výstavy místních tvůrců, především krajinářů.¹⁰² I výstavy v Umělecké síni ovšem vykazují během dvacátých let v návštěvnosti sestupnou tendenci.¹⁰³

Exponáty v galerii byly stabilní a rozšiřování sbírky si vyžadovalo delší dobu. Pro běžného návštěvníka tak nebylo účelné navštěvovat kolekci několikrát ročně. Vzhledem k působení kamenosochařské školy a výstavním a přednáškovým aktivitám průmyslového muzea se však určitá skupina návštěvníků vymykala standartu běžného konzumenta umění na malém městě. Profesori i žáci sochařské školy byli seznámeni s historií oboru i umění celkově a zajímali se také o současné umělecké dění. Právě oni ovšem sbírku galerie dobře znali a jejich pozornost byla logicky poutána jinými akcemi uměleckého rázu. Tento fakt se mohl odrazit na výrazné převaze obecenstva Umělecké síně.

O značném přílivu návštěvníků galerie svědčí zprávy z roku 1934, kdy se v Hořicích uskutečnila Podkrkonošská výstava českého odboje, práce a svérázu kraje.¹⁰⁴ Předsedou

¹⁰² Největší návštěvnost v roce 1909 zaznamenala v Umělecké síni výstava děl KARLA VÍKA (1883-1964) a ANTONÍNA MAJERA (1882-1963). Oba umělce poutala k hořické oblasti citová vazba a jejich dílo tento fakt zčásti reflektovalo. Výstavu si během dvou a půl měsíce prohlédlo více než 2600 zájemců. I z dalších akcí, které již proběhly v roce 1908 a následně v letech 1909 a 1910 vyplývá, že hořické obecenstvo projevovalo o tvorbu „místních“ umělců zvýšený zájem. Tento trend se zdá logický, zvláště uvažíme-li, že publikum sestávalo zčásti z osob, které stěží přišli do styku s teorií umění a nelze u nich předpokládat ani hlubší schopnost posouzení umělecké hodnoty vystavovaných děl. Obecenstvo vstupující za těchto okolností do výstavního sálu muselo uvítat přítomnost známých reálií, které jim nabízely možnost ztotožnit se alespoň s určitým komponentem autorovy tvorby. Svou roli sehrály také příbuzenské a společenské vazby na malém městě, které přilákaly do výstavní síně rodinu a přátelé umělce.

¹⁰³ Například v roce 1908 bylo v Umělecké síni uspořádáno šest regulérních uměleckých výstav: Dílo LUŽKA MAROLDA (1865-1898), soutěžní návrhy na ozdobný výtok pro Smetanovy sady, obrazy ANTONÍNA HUDEČKA (1872-1942), díla FRANTY CHARVÁTA, reprodukce holandských mistrů a sochy a návrhy Františka Bílka. Celkem navštívilo tyto akce 6722 osob.

V roce 1928 se v režii muzea uskutečnilo pět akcí: výstava zahradního umění architekta Josefa Vaňka, obrazy akad. malíře B. S. Urbana a drobné plastiky A. S. Urbanové, dílo akad. malíře A. Wierera, výstava SVU Mánes, grafiky a barevné lepty Jaroslava Skrbka. Souhrnem zhlédlo výstavy 2640 osob.

¹⁰⁴ Po Výstavě českého severovýchodu v roce 1903 to byla druhá hospodářsko-průmyslová výstava v Hořicích. Měla dokumentovat úspěchy, kterých český národ dosáhl za dobu existence v samostatném státě. Koncipována byla značně velkoryse, doprovázela ji celá řada slavností, zábavních a kulturních akcí i sjezdů nejrůznějších

uměleckého odboru výstavy byl stávající kustod sbírky obrazů Galerie plastik FRANTIŠEK KUBIŠTA (1897-1971). Snaha o zakomponování návštěvy galerie do prohlídky umělecké expozice podkrkonošské výstavy byla přirozeně jeho zájmem. Nahrávala mu skutečnost, že kolekce související s výtvarným uměním a kamenosochařským oborem byly vystaveny v prostorách sochařské školy, tedy v bezprostředním sousedství galerie. Statisticky byla umělecky laděná expozice, a s ní i kolekce Galerie plastik, nejnavštěvovanější částí celé výstavy.

Větší počet návštěvníků zaznamenávala galerie i při dalších veřejných akcích konaných v Hořicích. A vůbec se nemuselo jednat o podniky s uměleckou náplní. Turisté, přijíždějící za zcela jiným účelem, zařadili často teprve na místě návštěvu umělecké sbírky do svého programu.¹⁰⁵

III.9. Soutěž na budovu Galerie plastik (1914)

III.9.1. Ve školních prostorách

Hořická sbírka moderní české plastiky byla v době svého vzniku umístěna v prostorách novostavby sochařsko-kamenické školy. S laskavým souhlasem ředitele Weinzettla jim byly vyhrazeny dvě velké místnosti ve druhém patře. Zároveň byly exponáty galerie trvale instalovány na chodbách školní budovy.¹⁰⁶ Vzhledem k úzkému provázání existence obou

korporací. Jako výstaviště byly opět využity Smetanovy sady, novostavba invalidovny a budovy hořických škol. Výstavu navštívila rovněž řada vzácných hostů, mimo jiné i tehdejší ministr zahraničních věcí Dr. Edvard Beneš s chotí.

¹⁰⁵ Příliv turistů do města, a to i ze zahraničí, znamenaly například tradiční motoristické závody 300 zatáček Podkrkonoší. Předsudek ohledně nezájmu sportovních fanoušků o umění vyvracela žádost Ligy československých motoristů z roku 1936 o zpřístupnění sbírky „...protože účastníci cílové jízdy by mohli shlédnutí žádati“. [27]

¹⁰⁶ Jako výstavní prostor žákovských prací byla využívána i zděná budova, vystavěná sice v komplexu dílen, nicméně určená pro sochařskou expozici.

institucí bylo toto řešení funkční a ekonomicky výhodné, od počátku bylo však považováno za provizorium.

Již v roce 1908, v průběhu konstituování galerie, se reálně uvažovalo o pozdější stavbě budovy určené pouze k prezentaci uměleckých sbírek. Základ k realizaci této myšlenky položilo městské zastupitelstvo, když u příležitosti oslav založení galerie věnovalo do fondu 5000 korun předem určených k nákupu pozemku.

V prvních letech života galerie prostory v sochařské škole celkem vyhovujícím způsobem suplovaly chybějící objekt galerie. Tento stav však brzy dosáhl svého limitu. Kolekce uměleckých děl v majetku galerie se poměrně rychle rozrůstala a místnosti, vyhrazené školou k jejich prezentaci a uložení, začaly být alarmujícím způsobem nedostačující. Sochy, které nebylo možno umístit do těsného prostoru výstavního sálu, postávaly volně po chodbách nebo byly kupeny v rozměrově nevyhovujícím skladu. Nebylo výjimkou, že v těchto obtížných podmínkách došlo k poničení vzácného exponátu. Situace nepřispívala ani k přehlednosti sbírkového fondu. Nedostatek prostoru bránil dalšímu rozšiřování kolekce. Při nákupu nových děl musela být zohledňována jejich velikost a dokonce byly odmítány rozměrově velkorysejší dary. Situace se stávala mimořádně choulostivou, protože galerie svým zamítavým jednáním riskovala ztrátu příznivců.

Závažnost problému si v celém rozsahu uvědomovali především správci sbírek, kteří se každodenně potýkali se závazkem péče o umělecká díla. Přednosti, které by plynuly z instalování kolekce plastik ve vlastní budově galerie, byly značné a žádná z osob participujících v galerijním kuratoriu je nemohla záměrně přehlížet. Prezentace a konzervace uměleckých děl byla ovšem pouze jednou složkou činnosti vedoucího výboru galerie. Další pracovní náplň představovalo obtížné obstarávání finančních prostředků nezbytných k primárnímu fungování galerie. Ekonomické možnosti byly určujícím prvkem všeho dění spjatého s galerií. Finančních prostředků se soustavně nedostávalo ani k pokrytí plánovaného nákupu nových exponátů. Jak by tedy galerie mohla uvažovat o nepoměrně nákladnější akci stavby vlastní budovy? Přes množství komplikací, které byly s tímto projektem nevyhnutelně spjaty, neztrácelo kuratorium naději a snažilo se uvést celou záležitost do pohybu.

III.9.2. Konkurz

V roce 1913 navázal odbor galerie na původní ideu města. Za peníze již dříve k tomuto účelu dedikované byl zakoupen vhodný pozemek na svazích vrchu Gothard. Parcela byla vybrána tak, aby mohla v budoucnu vytvořit logický celek s plochou Smetanových sadů.¹⁰⁷ Suma 9000 korun, nutná k uhrazení pohledávky, ovšem přesáhla původní příspěvek města. Zbývající obnos byl získán jako hypotéční půjčka městské spořitelny.

Opatřením příhodného pozemku pro budovu galerie byl učiněn zásadní krok nezbytný k dalším akcím. Teprve na základě konkrétního dispozičního plánu pozemku bylo možno stanovit přesné požadavky, které bude muset budova splňovat. Tím bylo determinováno i vypsání architektonické soutěže, z níž by vzešel finální projekt. V květnu 1914 byla konečně vypsána veřejná soutěž na stavbu budovy galerie plastik. Zájem o konkurs v kruzích uměleckých byl poměrně vysoký. Na správu galerie došlo přes 35 dotazů od předních architektů a umělců, kteří žádali informace o bližších podmínkách soutěže.

III.9.3. Podmínky a zadání

Hned v úvodním odstavci o závazných požadavcích, jež musí návrhy splňovat, aby úspěšně postoupily do výběrového řízení, byl poukaz na nezbytný český původ autora. Zasláná složka měla obsahovat situační návrh na umístění budovy na pozemku, dekorativní i sadovou úpravu prostoru, dále plány budovy: půdorys, průčelí a perspektivní pohled, řez podélný a příčný středem. Autor měl návrhy i projekt označit stejným heslem a zaslat je správě galerie. Průvodní dopis měl obsahovat jméno, adresu tvůrce a informaci o tom, kam se má projekt po konkurzu vrátit.

¹⁰⁷ Parcela, o které se uvažovalo jako o prostoru vhodném ke stavbě budovy, se rozkládala zhruba uprostřed západního svahu vrchu Gothard a se Smetanovými sady ji dělil pouze úzký pás soukromé zahrady (obr. 72). Místo nabízelo nádherný výhled ke středu města a pahorek by současně dotvářel přírodní pozadí budovy. Pozemek měl poměrně velkorysé rozměry (4 korce a 330 sáhů; přibližně 1, 27 ha), což dokreslovalo plán postupného rozrůstání komplexu. Výhodný byl i snadný přístup k parcele a to z obou cest (stran) vedoucích na Gothard. Tyto aspekty byly podstatné při konečném rozhodnutí vedení galerie a po osobní návštěvě lokality se kuratorium rozhodlo pozemek v červnu 1913 zakoupit.

Dokument, seznamující účastníky soutěže s konkrétní situací, zahrnoval rozměry a polohu pozemku, přiblížil jim zamýšlený účel budovy a určoval materiál, který bude použit na jednotlivých částech stavby.

Zadání stanovovalo, že střed budovy má tvořit 30 metrů dlouhá a 10 metrů vysoká lodžie, otevřená směrem k městu, sloužící pro expozici plastik provedených v materiálu a tedy lépe odolávajících povětrnostním vlivům. Po obou stranách má lodžie přecházet v boční křídla a z jejího středu, směrem na východ proti kopci, má vyrůst velký výstavní sál s vrchním osvětlením. V zadním traktu má být ke galerii přiřčen byt strážce o dvou místnostech. Tato kompozice nemusela být architektem striktně dodržena, určitá osobní invence, týkající se především práce s hmotami jednotlivých částí budovy, byla přípustná.

Původní text soutěže zmiňuje také fakt, že již první úvahy o budově galerie počítaly s postupnou výstavbou objektu. Architekti tedy museli počítat se skutečností, že jejich návrhy se budou realizovat po etapách. Projekty tak měly splňovat požadavek užitnosti a celistvého vzezření i v mezistupních výstavby. Již od začátku se tak do celého podniku promítaly ekonomické limity. I z těchto pohnutek měla veškerou architektonickou a sochařskou výzdobu objektu zajistit produkce z dílen sochařské školy. Z důvodů časové náročnosti takového plánu zadání žádalo, aby stavba plnila estetické poslání již ve své architektonicky čisté podobě.

Také výběr materiálů, které měly být použity na konečném projektu, byl podmíněn místními a finančními faktory. Pro střední část lodžie byl zvolen hořícký pískovec, který sliboval snadnou dostupnost, nízké náklady a výborné vlastnosti. Navíc se počítalo s jeho užitím na dekorativních prvcích a sochařské výzdobě z produkce hořícké školy. Ostatní části budovy měly být navrženy z cihelného zdiva nebo železobetonu.

O stavebním slohu, ve kterém měla být budova navržena, zadání nehovořilo. Až v pozdějším ozřejmění nejasných míst se kuratorium vyslovuje, že „...sloh vůbec není předepsán, jest volný, ale soudíme, že zvítězí zcela moderní a přitom seriózní návrh [11].“

Uzávěrka podání návrhů končila 30. září 1914 v šest hodin večer. Stalo se tak přestože mnoho architektů žádalo, aby galerie lhůtu prodloužila. V ovzduší počínající první světové války, která nevyhnutelně zasáhla i okruh architektů, kdy se záležitosti dříve banální staly složitými, kdy bylo ochromeno i to nejvšednější žití, taková žádost nepřekvapuje.

Představenstvo galerie, možná z obav, že průtahem soutěže by spíše nastaly další komplikace, prodloužení odmítlo.¹⁰⁸

III.9.4. Inzerce

Oznámení o vyhlášení soutěže bylo během května 1914 otištěno v mnoha denících, vybraných časopisech i uměleckých tiskovinách (např. Národní listy, Pražské noviny, České slovo, Právo lidu, Český svět, Světozor, Zlatá Praha, Zprávy architektů a inženýrů v Království českém, Stavitelské listy), včetně Volných směrů. O zaslání soutěžních podmínek požádalo 27 architektů. Mezi nimi figurovala i opravdová elita české moderní architektury. Z nich jmenujme alespoň JOSEFA GOČÁRA (1880-1945)¹⁰⁹ a 7 uměleckých korporací (Umělecká Beseda, SVU Mánes, Jednota výtvarných umělců, Spolek architektů a inženýrů v Království českém, Jednota stavitelů v Království českém, Skupina výtvarných umělců a Uměleckoprůmyslová škola). Také posluchači architektury na české technice projevíli zájem o zaslání materiálů, které by blíže specifikovaly podmínky soutěže.¹¹⁰ Do stanoveného data ukončení konkurzu se sešlo 9 návrhů, což bylo s ohledem na složitou válečnou situaci považováno za velký úspěch.

III.9.5. Posudková komise

V návaznosti na to byla zvolena odborná komise, která měla jednotlivé projekty posoudit a vybrat z nich návrh, který by nejlépe splňoval principiální kritéria pro budovu galerie. Kuratorium v této záležitosti oslovilo nejvýznamnější umělecké spolky země, aby delegovaly

¹⁰⁸ Problém s dodržением předepsaného termínu se nevyhnul ani autorovi vítězného návrhu, který odesílal svůj projekt ze smíchovského ateliéru 30. září 1914, tedy v den uzávěrky soutěže.

¹⁰⁹ Převážná část architektů (18) uvedla Prahu jako sídlo svého ateliéru, 2 sídlili v Hradci Králové, další v Poděbradech, Pardubicích a přihlásili se i kandidáti z Moravy (Olomouc, Boskovice, Valašské Meziříčí).

¹¹⁰ Studenti však odmítli uhradit příslušný poplatek (3 koruny) s odvoláním na zkušenosti z podobných konkurzů, kdy jim byla vymáhaná taxa vždy odpuštěna; i studentstvo počátku dvacátého století se snažilo ze svého statutu vytěžit co nejvíce.

své zástupce. Umělecká beseda vyslala do Hořic akademického malíře JAROSLAVA JAREŠE (1889-1967), Jednota výtvarných umělců architekta LADISLAVA SKŘIVÁNKA (1877-1958) a spolek výtvarných umělců Mánes architekta LADISLAVA MACHONĚ (1888-1973).

Přání, aby byl do poroty jmenován také jejich zástupce, vyslovily i jiné spolky. Jednota stavitelů v Království českém se dokonce písemnou formou razantně ohradila vůči nepřítomnosti jejich delegáta v komisi. Pouze praktický stavitel, nejlépe člen skromného spolku stavitelů, dokáže totiž posoudit otázky, které se při studiu plánů naskýtají a tak nejlépe rozhodnout ve prospěch toho nejkvalitnějšího projektu. K potvrzení závažnosti tohoto požadavku neváhala jednota pohrozit zákazem účasti na konkurzu pro své členy a souvěrce. Ani výstraha ovšem nepřiměla galerijní výbor ke změně rozhodnutí. Z důvodu dodržení podmínek původně dohodnutých nebyly návrhy Jednoty stavitelů brány v potaz a komise byla doplněna dalšími členy dle předchozího plánu. Se stejnou výhradou se na galerii obrátil i Spolek architektů a inženýrů v Království českém. Ten navíc vytknul kuratoriu, že se zadání soutěže svou formou dostává do právního rozporu s tzv. konkurenčním řádem. Kritika byla cílena zejména na nedostatečné finanční ohodnocení vítězných návrhů, vzhledem k „...rozsahu práce a s ohledem na účel a umělecké vyvinutí budovy by měly vykazovati obnos aspoň dvojnásobný“ [7]. Dále ostře odsoudili, že „porota jež bude posuzovati soutěžné projekty, měla býti předem zvolena a její jména v podmínkách soutěžných uvedena. Co nás nejvíce překvapilo jest to, že spolek náš, ačkoli jest předním representantem architektův Království českého, byl při volbě uměleckých středisk úplně pomínut!“ [7]. Nesouhlasné projevy ovšem nezaznívaly pouze z kruhů ryze architektonických. Pobouřena byla i Skupina výtvarných umělců.¹¹¹ Za hlavní argument posloužil fakt, že při uplatňovaném principu zastoupení uměleckých spolků v komisi „opomenuta byla Skupina V. U. zajisté jen nedopatřením... Nemusíme zajisté uváděti, že Skupina V. U. má umělecky se všemi ostatními stejnou oprávněnost“ [1]. Z pozice pražských sdružení nebylo tedy přípustné, aby se hořická galerie stavěla k jejich činnosti takto přezíravým způsobem. Jakákoliv vzpoura maloměsta direktivě metropole se jim zdála zbytečná a bez šance na úspěch.

Kuratorium ani v jednom případě neustoupilo a původní složení komise nebylo obměněno. Dopis objasňující stanovisko galerie měl jednotné znění pro všechny tři spolky. Měl velmi zdvořilou formu, která nicméně jen podtrhovala nekompromisní znění. Za výkonný odbor galerie byli dále jednomyslně zvoleni starosta města Hořic JOSEF FEJFAR,

¹¹¹ Skupina výtvarných umělců, administrace časopisu „Umělecký měsíčník“ a knihovny „Vinice“, Praha I., Veleslavínova 5.

čestný člen Galerie plastik a profesor Umělecko-průmyslové školy LADISLAV ŠALOUN a ředitel galerie a c. k. odborné školy kamenosochařské VÁCLAV WEINZETTL. Odbornou komisi tak tvořili: Jaroslav Jareš, Ladislav Skřivánek, Ladislav Machoň, Ladislav Šaloun, Josef Fejfar a Václav Weinzettl.

III.9.6. Volba

Komise se sešla 8. listopadu 1914 v prostorách sochařské školy, aby posoudila kvalitu jednotlivých návrhů. Nákresy byly anonymní, označené pouze určitým symbolem, dle něhož se později dal odhalit autor. Po prvotním seznámení s projekty se komise odebrala přímo na pozemek zakoupený pro galerii. Místo budoucího staveniště skýtalo zúčastněným nejlepší podmínky pro utvoření přesné představy o nárocích lokality na plánovanou budovu. Na základě důkladného zvážení součinnosti parcely a jednotlivých plánů bylo přikročeno k selekci. Z původních devíti návrhů postoupilo do užšího výběru pět a z nich byl po dalším kritickém hodnocení zvolen vítězný plán. První cena byla pěti hlasy poroty udělena soutěžnímu návrhu označenému hvězdou. Porota tento plán označila za nejvhodnější po stránce dispoziční i formové. Autor projektu OTAKAR NOVOTNÝ získal odměnu 500 korun. Komise taktéž rozhodla, že 2. a 3. cena nebude udělena. Zbývající obnos byl rozdělen na dvě stejné částky, jimiž byly oceněny návrhy VOJTĚCHA ŠEBORA (1890-?) z Poděbrad pod značkou "a" (obr. 76, 77) a ALOISE BALÁNA (1891-1960) z Valašského Meziříčí se značkou "ala" (obr. 74, 75).

Po skončení konkurzu byly soutěžní návrhy vystaveny ve škole na Habru, kde je mohli shlédnout i místní zájemci. Novotného vítězný projekt zůstal majetkem Galerie plastik, ostatní plány měly být zaslány autorům zpět.¹¹²

III.9.7. Tvůrčí životopis vítěze soutěže

OTAKAR NOVOTNÝ se narodil 11. ledna 1880 v Benešově. Jeho studentská léta jsou svázána s Prahou. Po absolvování tříleté české reálky studoval v letech 1894 – 1898

¹¹² Evidentně se tak, alespoň v případě dalších dvou úspěšných návrhů nestalo, jelikož jsou stále v majetku hořického muzea.

stavitelský obor na vyšší průmyslové škole. Již během posledního roku na tomto ústavu prakticoval u profesora JOSEFA SCHULZE (1840-1917) na stavbě Umělecko-průmyslového muzea. Poté Prahu na rok opustil, aby se stal asistentem pro stavitelské přednášky na Vyšší průmyslové škole v Brně. Od roku 1900 studoval architekturu u profesora JANA KOTĚRY (1871-1923) na Umělecko-průmyslové škole v Praze. V tomto období podnikl své první cesty do zahraničí, do Itálie a na Balkán.

Po ukončení uměleckoprůmyslové školy v roce 1903 začal Novotný pracovat jako hlavní architekt v ateliéru profesora Kotěry. Svého učitele si Novotný nesmírně vážil a o Kotěrových činech později prohlásil, že „*všechny byly charakteristické nezištností, noblesou, gentlemanstvím*“ [112, s. 52]. Léta strávená v blízkosti „vůdce“ české umělecké moderny Novotného hluboce ovlivnila. Rané samostatné práce Otakara Novotného se obdobně jako dílo jeho učitele vyvíjely od architektur s jemným secesním dekorem, podporujícím tektoniku stavby, přes impulsy lidové architektury a tradic anglického bydlení k osobitému rukopisu, charakteristickému výtvarnou ušlechtilostí a péčí o detail.

Ani opuštění Kotěrova ateliéru a zřízení vlastního pracoviště v roce 1904 nepředstavovalo rozhodný zlom v Novotného kariéře. Kromě ozvuků Kotěrova díla je na Novotného pracích z této doby cítit i vliv vídeňské moderny a návrat k zjednodušené podobě klasické architektury. K profilaci Novotného uměleckého výrazu přispěla zejména jeho cesta do Holandska v roce 1908. Inspirován tamní tradicí cihelné režné architektury i teoriemi o geometrických zákonitostech H. P. BERLAGA (1856-1934) aplikoval tyto podněty ve vlastní tvorbě. Zatímco jeho generační druhové JOSEF GOČÁR, PAVEL JANÁK (1882-1956) a JOSEF CHOCHOL (1880-1956) vystoupili s programem kubistické architektury s plastickým ztvárněním průčelí budov, Novotný zůstával poněkud stranou. Postavil svou koncepci na přirozené kráse struktury materiálu, podepřené zdrženlivým geometrickým dekorem a ve stavbách sokoloven v Holicích a Rakovníku, několika rodinných domech¹¹³ a především v grafickém závodě nakladatele JANA ŠTENCE (1871-1947) vytvořil základní pilíře racionalistického směru české moderní architektury.

Novotný ve svých pracích kladl důraz především na funkční a logické půdorysné řešení a snažil se přiznávat toto východisko v kompozici hmot budovy. Provokativním uměleckým problémem se pro Novotného stal prostor, který pohltil jeho zájem v praktické i teoretické

¹¹³ Rodinný dům profesora F. Lexy v Rakovníku (1908-1909), obytný dům učitele Sequense v Praze na Vyšehradě (1912), obytný dům s ordinací doktora Zemánka v Holicích (1911-1912), rodinný dům J. Váni v Benešově u Prahy (1912).

rovině. Ve svých úvahách dospěl až ke „*vzduchové formě prostoru*“ [55], jehož praktickou paralelou mohla být grafická pracovna Štencova domu, obrovská místnost s prostorem vodorovně rozčleněným pomocí průběžného ochozu.

Přestože hnutí architektonického kubismu sledoval Otakar Novotný jen zdrženlivě, kriticky a s intelektuálním odstupem, pokusil se několikrát vyrovnat s jeho tvaroslovím. V roce 1912 se zúčastnil s kubisticky pojatým návrhem soutěže na královský palác v Sofii. Také jeho druhý projekt na budovu Národního divadla v Brně byl ovlivněn kubistickými zásadami. Oba tyto návrhy ovšem zůstaly nerealizovány. Stejně jako další kubistický pokus Otakara Novotného z roku 1914, návrh na budovu Galerie plastik v Hořicích.

V roce 1913 se Novotný angažoval mezi aktéry zakládajícími Svaz českého díla a příštího roku navrhnul pro toto umělecké sdružení expozici na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem. Jednalo se o 4 sály v rakouském pavilonu, které se staly Novotného nejvýznamnější kubistickou realizací před první světovou válkou.

Zhruba pětiletá etapa před rokem 1915 byla v životě Otakara Novotného významná zejména kvůli jeho veřejným aktivitám v uměleckém dění. V letech 1911 – 1913 byl redaktorem časopisu Styl. V roce 1913 se po desetiletém členství stal předsedou SVU Mánes. Tuto funkci vykonával až do roku 1915. Od roku 1915 vedl časopis Volné směry.

Veškerá započatá činnost veřejná, literární i architektonická byla záhy přerušena válečným děním. Novotný působil nejprve jako dobrovolník u polního dělostřeleckého pluku v Českých Budějovicích a po roce byl povolán na italskou frontu, kde setrval až do konce války.

Svou tvorbou v počátcích první Československé republiky navázal Novotný na předválečná léta a vrátil se ke kubistickému tvarosloví. V roce 1919 vznikl na Starém Městě pražském podle jeho návrhu komplex učitelských obytných domů ve stylu mírně zdekorativnělého jehlancového kubismu, s moderním dvoutraktovým půdorysem a s dvoubarevnými fasádami rámovanými vějířovitým obrysem. Ani v roce 1920 se Novotný v projektu na obecnou školu v Holicích neodpoutal od jehlanců a pyramid a v návrzích nábytku a užitého designu přetrvávaly kubistické tendence ještě o něco déle.

Na počátku dvacátých let se musel Novotný vyrovnat také s linií velmi originálního a křiklavého rondokubismu. Tento směr vznikl z vlny českého nacionalismu, kterou vyprovokovalo utlačování politického i uměleckého života v Čechách během první světové války. Umělecká klientela začala místo modernosti a originality preferovat to, co se jí zdálo lidové a české. Transparentním znakem nového stylu se stal, kubisty dříve odmítaný,

ornament, v němž nyní architekti viděli pomůcku k navázání kontaktů s publikem a zároveň prostředek sloužící k vyjádření národního a lidového rázu jejich tvorby. V Novotného díle se tyto tendence projeví například v návrhu obytného domu na pražské Letné, kde použil k členění fasády hmotných válcových prvků a prokázal vzácný smysl pro plastické hodnoty a světelnou hru.¹¹⁴

Ani s tímto architektonickým směrem se Novotný zcela neztotožnil. Programově mu zůstala architektura odvracející se od věcného a racionálního pojetí stavby cizí.

V následujícím období se postupným zjednodušováním formálního rejstříku vrátil opět k materiálu, který jeho povaze nejlépe vyhovoval – k režné cihle. V letech 1926 – 1927 vznikl Sehnoutkův dům (stravovna a noclehárna) v Černožicích nad Labem, který tvarovou i povrchovou čistotou tento návrat příznačně demonstroval. Stejně ryzí formou se vyznačuje i budova obecního domu v Černožicích z roku 1927.¹¹⁵

Za první Československé republiky podnikl Novotný nejvíce zahraničních cest a mohl se nejlépe seznámit s evropským uměleckým a architektonickým směřováním. Několikrát navštívil Itálii, Francii, Maďarsko, Rakousko, Německo i Jugoslávii. V roce 1920 byl opětovně zvolen předsedou SVU Mánes a zůstal jím na následujících 12 let. Od roku 1923 působil po zemřelém JANU KOTĚROVI jako suplující profesor architektury na Akademii výtvarných umění v Praze a v roce 1929 získal řádnou profesuru na katedře architektury Umělecko-průmyslové školy, kde až do počátku okupace vychoval generaci žáků, k nimž patřili architekti OSVALD DÖBERT (1917), VÁCLAV HILSKÝ (1909-2001) nebo JOSEF SAAL (1912-1982). S působením na škole souvisel i opětovný zvýšený zájem o teorii a historii architektury. Plody tohoto dlouholetého snažení vydal ovšem až na samém sklonku svého života.

Stavební činnost Otakara Novotného symbolicky uzavřela realizace budovy S.V.U. Mánes, spolku, jemuž jako dlouholetý člen a posléze předseda věnoval mnoho úsilí. Po slavné epoše na počátku století nabral tento spolek ve dvacátých letech druhý dech a představoval závažný prvek v uměleckém dění. Vedle architektonické sekce Devětsilu byl S.V.U. Mánes

¹¹⁴ Jinou Novotného realizací v národním slohu ve východních Čechách představuje vila továrníka Stanislava Bartoně v České Skalici z roku 1924.

¹¹⁵ Ve 2. polovině dvacátých let bylo podle Novotného návrhů zbudováno, mimo obytných domů, hned několik veřejných budov. V letech 1926-29 vznikala městská spořitelna v Benešově, 1926-27 Steinského palác v Hradci Králové, 1928 Státní vystěhovalecká stanice v Praze.

druhým centrem stoupců emocionálního funkcionalismu, k němuž tíhnul i Otakar Novotný. Budova v Praze na Masarykově nábřeží z let 1928 – 1930 svědčí o Novotného pozoruhodné znalosti vytříbeného funkcionalistického stylu. V tomto objektu se posléze odehrály významné umělecké a společenské události nejen výtvarné, ale celé kulturní avantgardy, na nichž se iniciativně podílel i sám architekt.

Na sklonku dvacátých let pracoval Novotný ještě na několika významných zakázkách, k nimž patřil zejména rodinný dům s ateliérem pro malíře VÁCLAVA ŠPÁLU (1885-1946). Cihlová vila na pražské Ořechovce zcela odpovídala principům Novotného architektonické práce.

Stejně rezervovaný postoj, jaký projevoval Novotný ke kubistické vlně v české architektuře, vyjadřoval i vůči konstruktivismu a vědeckému funkcionalismu. Od počátku zpochybňoval tvrzení, že tvorba architektonické formy by mohla být závislá pouze na mechanickém splnění účelu a zdůrazňoval tradiční principy tektoniky a význam výtvarných zákonitostí. Ve zralém věku ho lákaly úkoly monumentální architektonické a urbanistické povahy. Jen zřídka se však dostával k realizaci takových zakázek a od třicátých let zůstávaly jeho projekty pouze na papíře.¹¹⁶ Ani pedagogická činnost, násilně přerušena okupací, se již po válce nerozvinula v takové míře, která by odpovídala jeho schopnostem a rozhledu. V padesátých letech pracoval pro Fond československých výtvarných umělců a Svaz architektů ČSR. Na sklonku života se věnoval především dokončování svých teoretických prací. Nejprve knize *Jan Kotěra a jeho doba* (1958) a poté souboru teoretických statí *O architektuře* (1959). Otakar Novotný zemřel v Praze 4. dubna 1959.

III.9.8. Projekt Otakara Novotného na Galerii plastik v Hořicích

Návrh Otakara Novotného na budovu Galerie plastik v Hořicích vznikl v roce 1914. Tedy v období nejintenzivnějšího předválečného rozkvětu kubistické architektury.

¹¹⁶ Slovenské národní divadlo v Bratislavě (1928), divadlo v Kutné Hoře (1928), Živnostenská banka v Praze (1928), Zemský úřad v Bratislavě (1929), Zemský archiv v Praze (1929), Nejvyšší soud v Brně (1930), Státní civilní letiště v Praze-Ruzyni (1931), budova Československé obchodní akademie v Praze (1934), Staroměstská radnice (1946), Parlament na Letné (1947), dostavba Národního divadla v Praze, dokončil ing. arch. Jirí Novotný (1959).

Kubismus se stal před první světovou válkou v českém, a především pražském, prostředí natolik dominantním směrem, že bylo i pro po tvůrčí stránce vyhraněného autora velmi těžké zůstat nepoznamenán. Otakar Novotný se s programem kubismu v architektuře zcela neztotožnil. Kubistické zásady nebyly slučitelné s výchozími principy Novotného architektonického tvoření. Minimální pozornost, kterou kubisté věnovali účelu a technice byla pro Novotného symptomem neživotnosti jejich tvorby. I další kritikové záhy kubismu vytýkali, že jeho zásady nedovedl nikdo převést z průčelí do interiéru a půdorysu, takže tento směr nepokročil za pouhou nápadnou vnější formu a na vnitřním obsahu stavby nedokázal nic změnit.

V zadání soutěže na budovu Galerie plastik v Hořicích nebyl určen sloh v jakém má být projekt vypracován. Přesto navrhli autoři tři nejlepších plánů stavby, které vykazovaly v různé míře inspiraci kubistickým tvaroslovím. To jen potvrzuje, jak silnou módní vlnu architektonický kubismus představoval a jak těžké bylo nepodlehnout jeho efektnímu vzezření. Tato kritéria určovala do jisté míry i konečnou podobu Novotného projektu, který ovšem, i přes užití prvků kubistického tvarosloví, vykazuje velmi klasicizující podstatu.

III.9.8.1. Situace a hmoty

Návrh objektu byl, dle zadání soutěže, situován na vrch Gothard, v horní části svahu (obr. 82). V těsné blízkosti se nacházel areál městského hřbitova s mohutným portálem dokončeným sochařskou školou v roce 1907, starý gothardský kostelík a významné památky jako byl pomník Jana Žižky bratří Jiříčků a Riegrův obelisk od Václava Weinzettla.

Projekt areálu tvořila, vedle samotné budovy Galerie Plastik, veřejná zahrada se solemi na svahu přímo pod objektem. Soustava travnatých ploch polygonálních tvarů, vytvářejících ornamentální zahradní dekor, byla ukončena stromořadím po celé delší straně. Na velkorysý prostor před objektem přímo navazovala monumentální lodžie, která byla protiváhou dlouhého křídla galerijního prostoru (obr. 83). Obě hmoty asymetricky rozdělovala nejvyšší součást celku – výstavní sál. Na konci pozemku, odlehlého od hlavního vstupu, byl vjezd pro obsluhu, navazující na vozovou cestu vedoucí přes vrch Gothard. V blízkosti vjezdu se nacházely přízemní dílna a sklad galerie, spojené s hlavním objektem nádvořím s osazenými sochami. Za objektem, směrem do svahu, byla soukromá zahrada kustoda, navazující na jeho byt a další provozní prostory galerie.

III.9.8.2. Popis budovy

Hlavní vstup návštěvníků byl situován při cestě pro pěší, vedoucí od sokolovny k památníku Jana Žižky. Samotný vstup do objektu byl po průchodu malým stromořadím ukryt za velkou lodžii. Tu tvořila řada třinácti poměrně úzkých arkád, navazujících na nízkou zidku a kopírujících výšku výstavního sálu. Jednotlivé sloupky arkády vyrůstaly z široké paprscité patky mírně předstupující před zdivo zidky, jenž bylo stejně jako ostatní povrch arkády rozděleno do polygonálních plošek. Ze zahrady bylo možné do lodžie vstoupit po schodištích ve třech volných arkádách. Ve vstupní části galerie se nacházela šatna, toalety, vstup chodbou k bytu kustoda a přímý vstup do vestibulu galerie. Vestibul měl čtvercový půdorys. Stěny byly děleny rozvíjejícími se polosloupy přímo navazujícími na členitý světlík kryjící prostor. Světlík byl z vnějšího pohledu zakryt vysokou atikou s římsou. Z vestibulu se procházelo chodbu – vedoucí rovněž k malému depozitáři a na venkovní lodžii – do velkého výstavního sálu. Výstavní sál byl nejvyšším prostorem celé kompozice. Obdélníkový půdorys s hladkými stěnami byl zakončen hvězdicově skládanou střechou se světlíkem. Na jejím vrcholu byl posazen sloupek s náznakem kubistické hlavice. Samotná výška prostoru a absence bočních otvorů vylučovala přímé sluneční osvětlení umístěných objektů. Na výstavní sál navazovalo dlouhé křídlo samotné galerie. Prostor, jen o málo nižší než výstavní sál, také postrádal vnitřní výzdobu. Osvětlení zajišťovalo 17 vysokých oken po pravé straně, které rytmovaly hlavní fasádu směrem k městu. Z vnější strany byla okna zakomponována do slepých arkád, které se členěním zdiva a tvarem patek sloupů podobaly arkádám lodžie. Další světlo pronikalo do galerie čtyřmi velkými sedlovými světlíky kopírujícími tvar střechy nad prostorem. Z galerijního sálu vedly dvoje dveře do zahrady za objektem a jedny do dvora plastik s fontánou a odpočívadlem. Tyto dveře sloužily k transportu a instalaci soch. Osa dvora ukončeného dílnou a skladištěm pro potřeby galerie byla kolmá na podélnou osu galerie. Za dílnou se nacházela prostranství pro příjezd vozidel a vjezd na pozemek. (obr. 80, 81)

Úrovně celý areál kopíroval zvedající se terén svahu. Tři úrovně podlah spojené schodišti, zakončuje nejvýše posazený dvůr plastik. Absence jakýchkoliv ramp i otvorů pro přesun větších uměleckých děl a jediná pozorovací rovina by ovšem umožňovala vystavení pouze plastik běžných rozměrů a hmotností.

III.9.9. Výsledek

Třebaže soutěž proběhla úspěšně a vzešel z ní konečný návrh na budovu galerie, nikdo ze zúčastněných nemohl pomýšlet na brzkou realizaci. Již v prvních úvahách z jara 1914 se počítalo s výstavbou v několika etapách, po vypuknutí války byl počátek stavby rozpačitě odsunut na blíže nespecifikovanou 'dobu příhodnější'.

Krátce po soutěži vyjádřil Otakar Novotný v dopise galerii díky za vřele přijatou práci a naděje na další plodnou spolupráci v průběhu stavby. O své plány na budovu galerie se logicky zajímal i v období těsně po skončení války (ještě v roce 1921 si Novotný svůj projekt vyžádal na výstavu Spolku architektů). Éra obnovy stavitelství bezesporu nahrávala, neušetřila ho ovšem potýkání s hlubokým nedostatkem finančních prostředků. Ekonomické problémy byly těsně po válce všudypřítomné. Nemínuly ani hořickou galerii a tak ani v době nastupující poválečné konjunktury nedošlo k výrazné změně v záležitosti stavby budovy. Naděje, že se nakonec sen o stavbě galerie stane skutečností sice nikdy úplně nepominuly, ale v podstatě nezískávaly po celé období první republiky žádné reálnější kontury.

Od konce třicátých let se Novotný věnoval převážně jen pedagogické činnosti a teoretické tvorbě. Zajímaly ho především velké architektonické koncepce a jejich řešení. Na realizacích dávných projektů, nadto v již vyšumělé architektonické formě, neměl zájem. Druhá světová válka a umělecká etapa socialistického realismu nechala na Novotného návrh zcela zapomenout i v Hořicích.¹¹⁷

III.10. Konflikty

Hořická galerie vlastnila ve sledovaném období bohatý soubor děl moderního českého sochařství a proto byla často žádána o zapůjčení vybraných exponátů k vystavení na různých

¹¹⁷ K realizaci zcela jiného projektu, za naprosto odlišných podmínek, docházelo v letech 1972 – 1977. Podle návrhu JINDŘICHA MALINY (začali hořičtí brigádníci svépomocně budovat objekt galerie (obr. 84). Stavba je dokladem éry socialismu, jejích možností a představ o výstavním prostoru. Zároveň je i názornou demonstrací kvality práce v socialistických „akcích Z“. Po necelých třiceti letech provozu je budova v havarijním stavu, zasloužila by celkovou rekonstrukci, včetně posouzení statika.

exhibicích a uměleckých akcích. Zřejmě po špatných zkušenostech, kdy byly půjčené plastiky poškozeny a nebo se vůbec nevrátily, těmto žádostem často nevyhověla a stávala se tak terčem kritiky. Problémy se vyskytovaly i ohledně vlastnických práv děl vystavených v galerii. Pozůstalí po umělcích se často začali o díla zajímat a usilovali o jejich vrácení rodině. Zejména v počátcích nebyla zejména věnování galerii náležitě právně ošetřena a z těchto nepřesností plynuly pozdější spory.

Ve třicátých letech se objevila také kauza, v níž stála hořická galerie na opačném pólu. Město Ústí nad Orlicí galerii obvinilo ze zadržování děl Quida Kociána, která byla Hořicím zapůjčena na posmrtnou výstavu malíře v roce 1932. Obsáhlý soubor Kociánových děl byl galerií získán během umělceho působení na sochařské škole a neoprávněné přechovávání dalších prací Hořičtí striktně popřeli. Požadovali, aby vymáhající strana prokázala k dílům vlastnické právo, jinak nehodlali případ řešit. Spory o Kociánova díla vyvolala vzájemnou nevraživost mezi městy a když Galerie plastik odmítla v roce 1938 poskytnout stěžejní umělcovy práce na ústeckou výstavu, vložila se do konfliktu na popud Ústeckých státní Výstavní kulturní rada. Galerijní kuratorium však neustoupilo a s poukazem na značnou uměleckou hodnotu a obavy z poškození děl je odmítlo propůjčit. Vrcholem případu byly protest podaný Ústím nad Orlicí Ministerstvu školství a národní osvěty a žádost, aby byla Kociánova díla Hořicím odňata a umístěna ve sbírkách Moderní galerie.

Vlastnická práva k dílům nebyla jediným předmětem právních sporů souvisejících s Galerii plastik. Další problém představovalo šíření a prodej uměleckých reprodukcí a pohlednic s fotografiemi exponátů v majetku galerie. Výhradní reprodukční právo bylo ve 30. letech postoupeno umělecko-řemeslnému nakladatelství Lange & Schejbal z Kristiánova na Frýdlantsku. Firma mohla dle dohody sama vyřizovat objednávky. Šířené pohlednice a obrázky však musela nejprve galerie opatřit vlastním razítkem. Tím mělo být zamezeno jejich neoprávněnému prodeji jinými firmami. Tato pravidla byla mnohokrát porušena. Nelegálním prodejem byla poškozena nejen firma Lange & Schejbal a prodejci zboží, ale následkem toho i sama galerie. Na základě těchto skutečností podala galerie opakovaně žaloby na neoprávněné prodejce. Jednou z mnoha kauz byla i stížnost na závod Fototipia z Vyškova.

III.11. Personálie po roce 1918

Rok 1918 nepředstavoval pro fungování galerie žádnou zásadní změnu. Snad jen v názvu se přestalo používat jména císaře.¹¹⁸ Složení organizačního odboru i správy galerie zůstalo téměř stejné. Ministerstvo školství a národní osvěty, které nahradilo vídeňské Ministerstvo kultu a vyučování a stalo se pro galerii nejvyšší zastřešující instancí, přislíbilo každoroční státní subvenci 5000 korun v případě, že bude do odboru organizace jmenován jeho zástupce. Novým členem se stal mladý historik umění VÁCLAV VILÉM ŠTECH (1885-1974).¹¹⁹ Ministerstvo bylo institucím uměleckého zaměření nakloněno a svou přízeň Galerii plastik nejednou reálně prokázalo. Podstatný byl především jeho souhlas s pokračováním spolupráce galerie se státní průmyslovou školou sochařskou a kamenickou, díky němuž mohla škola i nadále provádět práce pro galerii za pouhou náhradu hotových výloh. Také jen díky jeho mimořádné subvenci 10 000 korun mohlo být ve dvacátých letech dokončeno sousoší *Adam a Eva*. V roce 1926 věnovalo galerii *Štursovo poprsí* podle Karla Dvořáka v hodnotě 12 000 korun. Záštitu ministerstva byla přínosem i při jednáních s většími uměleckými organizacemi. Ministerského vlivu bylo využíváno při získávání zápůjček významných děl z Moderní galerie v Praze.

Kromě V. V. Štecha byl nováčkem, tentokrát ve správě, JOSEF ŠPRINGER (1882-1961). Nahradil ve funkci někdejšího starostu Josefa Fejfar a stal se tak náměstkem ředitele galerie. V prostředí malého města ovšem nebylo přípustné, aby byl Fejfar, zasloužilý občan Hořic, ze správy galerie prostě vyloučen a tak bylo jeho členství prodlouženo.

Většina funkcí v hořické galerii měla doživotní trvání. V případě členů odboru a organizačního výboru nebyl žádný z členů vyloučen ani na svou funkci nerezignoval. Členství v odboru bylo podmíněno ročním poplatkem, ale zároveň umělci (případně instituci) umožňovalo úzkou spolupráci s Galerii plastik. Snadněji jí mohl nabízet svá díla k odkoupení

¹¹⁸ V roce 1930 k počtě stávající hlavy státu byla galerie nazvána Masarykovou galerií plastik a toto označení nesla až do nástupu protimasarykovsky orientované politické situace po druhé světové válce.

¹¹⁹ Na podzim roku 1920 zavítal Štech, provázen Zdeňkem Nejedlým, do Hořic. Jeho návštěva byla v podstatě ministerskou kontrolou faktického stavu hořické galerie. Se situací byl Štech spokojen, některými exponáty dokonce nadšen, o čemž svědčí i zájem, který vzbudila socha Adam a Eva tesaná pro galerii v dílnách sochařské školy. Štech nezapřel své pragocentrické názory a navrhoval, aby bylo sousoší přenecháno do sbírek pražské Moderní galerie.

nebo mohl využít možnosti výměny originálního modelu za sochu vypracovanou v materiálu. Počet členů s postupujícími léty stále narůstal a je zřejmé, že rozhodujícím faktorem výběru nebyla pouze tvůrčí zručnost jedince, ale především jeho provázání s některou z předních českých uměleckých škol či institucí.¹²⁰ V roce 1929 měl odbor galerie již 33 členů. Jednalo se vesměs o aktivně činné umělce, ale obor jejich tvorby v mnoha případech přesáhl sochařství. Objevila se zde řada jmen, která patřila mezi domácí uměleckou špičku a dokázala se prosadit i v evropském kontextu. Výběr členů odboru dokládá, jak velká byla snaha Galerie plastik udržovat styky s předními umělci a neztratit povědomí o aktuálním uměleckém vývoji. Úsilí nebylo vynakládáno nadarmo, protože členové galerie vytvářeli skutečně pestrou a slavnou mozaiku.¹²¹

Jiná situace panovala ve správním výboru galerie, kde byl již tradičně příslušný post spojen s konkrétní osobou, angažující se i v dalších městských institucích¹²² a s přesně vymezenými povinnostmi. Funkce vyžadovala intenzivní pracovní nasazení osoby, která ji vykonávala a její trvalou přítomnost v Hořicích. Přes zmíněné podmínky byla na těchto postech obměna minimální. V roce 1930 (po dvaadvaceti letech) došlo odchodem Václava Weinzettla ke změně na postu ředitele Galerie plastik. Vedením byl pověřen inženýr architekt

¹²⁰ Sochaři, kteří později spolupracovali s Galeríí plastik, často absolvovali některou z uměleckoprůmyslově zaměřených středních škol. Kromě hořické kamenosochařské školy se jednalo třeba o keramickou školu v Bechyni (OTTO GUTFREUND, 1889-1927) nebo řezbářskou školu ve Valašském Meziříčí (Franta Uprka).

¹²¹ Odbor reflektoval zvýšenou spolupráci s úspěšnými uměleckoprůmyslovými školami, které měly na kvalitu a rozvoj uměleckých oborů velkou zásluhu. Pražskou Státní uměleckoprůmyslovou školu a obor uměleckého sklářství reprezentoval JOSEF DRAHOŇOVSKÝ (1877 – 1938), sochařskou větev Josef Mařatka a umělecký design Jaroslav Horejc. Další ze slavných českých uměleckých průmyslovek, keramickou školu v Bechyni zastupoval v odboru VÁCLAV MAŘAN (1869-1972). František Kulhánek zajišťoval spolupráci s odbornou šperkařskou školou v Turnově. Sklářská škola v Železném Brodě delegovala JAROSLAVA BRYCHTU (1895-1971). Styky byly udržovány i se vzdělávacími institucemi méně uměleckého a více praktického zaměření. Příkladem byla odborná škola pro zpracování dřeva ve Valašském Meziříčí, kterou vedl architekt ANTONÍN BALÁN (1891-1960) a stavební průmyslovka v Hradci Králové řízená MILOSLAVEM VÁVROU (1878-1966).

Vazbu na Akademii věd a umění v Praze zprostředkovávali profesori akademie výtvarných umění Bohumil Kafka, Jakub Obrovský (1877 – 1938) a Otakar Španiel.

Do odboru se v roce 1926 dostává i první žena sochařka, absolventka hořické školy, Uměleckoprůmyslové školy v Praze a praktikantka v ateliéru A. Bourdella v Paříži KARLA VOBISOVÁ-ŽÁKOVÁ (1887-1961).

¹²² Ředitel galerie byl současně ředitelem sochařské školy, kustod a pokladník byl společný pro muzeum i galerii, atd.

JOSEF VOKOUN (1893-1972) a s jeho nástupem byly spojeny i některé další novinky v personálním obsazení. Jistým přínosem bylo zřízení tří samostatně vedených kustodských oddělení. Došlo tak k návratu k původní vizi kustoda Jana Kysela a stavu před rokem 1923, kdy byla správa sbírkových oddělení svěřena jedné osobě, profesoru sochařské školy Antonínu Márovi. Profesor měl bezesporu kladný vztah k umění i velký tvůrčí potenciál, ale úřednická důkladnost a systematická práce mu byly cizí. Jeho velkou zálibou bylo fotografování a to pohlcovalo značnou část času tráveného v prostorách galerie.

III.12. Spolupráce se školou po roce 1918

Válečná léta 1914 – 1918 sice ochromila, ale nezastavila činnost galerie. Nepřerušena zůstala i spolupráce galerie a sochařské školy. Konkrétní problémy působil zejména nedostatek financí a žáků, kteří by prováděli reprodukční práce na dílech určených pro galerii. Některé atraktivní nabídky umělců byly z těchto důvodů galerií odmítnuty. František Bílek nabízel výměnu své plastiky *J. A. Komenského* (1915) za reprodukci v pískovci, ale zmíněné obtíže této transakci zamezily (v materiálu byl *Komenský* proveden až v roce 1926 a byl osazen v zahradě Bílkovy pražské vily). Částečné řešení znamenalo najmutí sochaře, který na sochách pracoval, na rozdíl od žáků za mzdu, ale i v průběhu války. Za pomoci placeného sochaře bylo po roce 1918 dokončeno sousoší *Slepci* podle Františka Bílka. Plastika byla prováděna ve školních dílnách a také pracovní náradí zapůjčila sochařská škola. Nad zdárným výsledkem bděl odborný učitel ADOLF POLÁK (1880-1946).

V roce 1920 se vedení galerie rozhodlo najmout stálého reprodukčního sochaře, který by pracoval pouze na dílech pro ni určených. Vybrán byl absolvent hořické školy EMANUEL MALÝ (1892-1938). Ve spolupráci galerie se sochařskou školou to byl významný počín, který měl oživit válkou pozastavené rozšiřování sbírek. Teprve Malý dokončil řadu děl, na kterých se pracovalo již roky. Dokončil reprodukci Levého sousoší *Adam a Eva*, na niž se po deset let střídali žáci a učitelé. Jeho první významnou samostatnou prací pro galerii byla reprodukce Myslbekovy *Hudby* (v Národním divadle osazena 1914) v kararském mramoru. Sádrový model byl zapůjčen pražskou Moderní galerií a za potřebný materiál bylo zapláceno téměř 10 000 korun. O jak velkou investici galerie se jednalo dokládá fakt, že stejný obnos byl v roce 1924 určen i na všechna ostatní rozšíření sbírkového fondu.

Angažování Emanuela Malého jako reprodukčního sochaře, neznamenalo ukončení žákovských prací na exponátech. Pouze tím došlo k zefektivnění procesu vytváření soch pro galerii. Ročně pro ni byly vypracovány ve školních dílnách přibližně čtyři plastiky, ale náročná díla si k vyhotovení žádala delší čas a tak se počtem přírůstků léta značně lišila.

Stejně jako *Slepci* byl v materiálu proveden i *Jánošík* podle Franty Uprky. V období válečných persekucí s sebou nesla práce na soše zbojníka a ochránitele utlačovaného lidu přídech revolty. *Jánošík* nebyl kvůli bezpečnosti školy tesán v jejích dílnách, ale na neutrální půdě před školou na Daliborce. Pracovali na něm mladí absolventi hořického sochařského ústavu JOSEF BÍLEK (1896-1978) a RUDOLF ZÁBRODSKÝ (1889-?). Socha byla v červenci 1919, po konečných korekturách Franty Uprky, slavnostně odhalena ve Smetanových sadech a předána veřejnosti. Oslava finálně vyzněla i jako otevřená glorifikace společného státu Čechů a Slováků.

Franta Uprka byl také autorem modelu, podle kterého byla ve školních dílnách v roce 1925 provedena pískovcová socha *Ponocný*. Socha byla určena jako dar Hořic, hořického okresu a Galerie plastik k narozeninám prezidentu Masarykovi. S jeho souhlasem byla v roce 1926 prezentována na hospodářsko-průmyslové výstavě v Jaroměři a zde byla prezidentovi u příležitosti jeho návštěvy slavnostně předána. Do Prahy putovala záhy po skončení výstavy, aby se stala ozdobou horního Jeleního příkopu.

III.13. Věž samostatnosti

Podnikem, který zaměstnával kuratorium Galerie plastik po celé období mezi válkami, bylo budování Věže samostatnosti. Na stavbě velkoryse projektovaného památníku osvobození se podílelo celé Hořicko.

Pro monument bylo vybráno místo na severním okraji města na hřbetu Hořického Chlumu, se kterým se v minulosti počítalo pro stavbu rozhledny. Vypracování projektu bylo na počátku dvacátých let svěřeno architektu FRANTIŠKU BLAŽKOVI (1863-1944), profesoru kamenickosochařské školy. Věž situovaná na osu hořického náměstí byla založena na pevném podloží a jako stavební materiál sloužil převážně pískovec z nedalekého lomu sv. Josefa. V původních plánech vyrůstala věž z mohutného podstavce, symbolu síly a svornosti a dosahovala do výšky cca 40 metrů (obr. 85). Její štíhlý dřík měl představovat vydobytou

národní samostatnost. V roce 1937 byla však stavba ve výšce 25 metrů přerušena a dále se už nepokračovalo. Původně měla Věž samostatnosti sloužit také jako letecký maják na lince Praha – Varšava, i s poloviční výškou však tvořila velmi dominantní orientační bod hořického okolí.

Do památníku se vstupovalo po schodišti ukončeném portikem se čtyřmi sloupy a těžkými dubovými dveřmi. Blažkův projekt z roku 1924 byl posléze doplněn o dvě symetrická křídla; západní „pietní síň“, kde byla v mramorových deskách vytesána jména obyvatel hořického okresu padlých ve světové válce a východní „památkovou síň“ zamýšlenou na paměť legionářů (obr. 86).

Významnou událostí v historii stavby bylo pomyslné posvěcení základního kamene prezidentem Masarykem, při jeho návštěvě Hořic 10. července 1926.¹²³ Budování věže v prvních letech rychle pokračovalo a to zejména díky nadšení zúčastněných, kteří pracovali bez nároku na odměnu nebo za režijní náklady.¹²⁴ Podstatně se na realizaci podílela především sochařská škola, ale zapojily se také další instituce a podniky nejen z Hořic. Leptané okenní vitráže byly zhotoveny ve sklářských dílnách škol v Turnově a v Železném Brodě.

Sochařská výzdoba průčelí byla svěřena studentům pražské Akademie výtvarných umění JANU VÁVROVI (1903-1952) a KARLU LENIHARTOVI (1904-1978), žákům Otakara Španiela, který prováděl korektury.¹²⁵ Námětem šesti třímetrových reliéfů je československý odboj z let

¹²³ Masaryka při jeho návštěvě Hořic doprovázel ministr školství a národní osvěty Jan Krčmář, ministr vnitra Jan Masaryk a další státní úředníci. Po slavnostním uvítání a oficiální ceremonii na radnici si prezident prohlédl sochařskou školu, Galerii plastik a Smetanovy sady. Před sokolovnou čekala na prezidenta sportovní mládež a odtud se odebral k prohlídce Husova dětského domu. U Věže samostatnosti předali zástupci Klubu československých turistů a městské spořitelny prezidentovi miniaturu Masarykovy *kamenné studánky* (1920), která byla provedena podle návrhu Václava Suchomelu na vrchu Zvičina.

¹²⁴ Majitelé lomů, absolventi kamenické větve hořické školy, například zdarma věnovali materiál na žulové schody věže. Pro přepravu kamene do Hořic povolilo ministerstvo železnic poloviční dopravní tarif. Jedinci i organizace věnovali finanční hotovost. Také prezident Masaryk daroval při své návštěvě 5000 korun. S majetkem získaným pro stavbu věže nakládal Okresní sbor pro postavení Věže samostatnosti.

¹²⁵ Také žakovské modely byly rozhodnutím ministerstva školství a národní osvěty provedeny zdarma. Z rozpočtu Okresního sboru byla zpětně každému sochaři připsáno 1000 korun.

1914-1918. Západní Vávrova část byla věnována Legiím v zahraničí, východní Lenhartova se zaměřila na události provázející vznik samostatného československého státu.

Vstup na příjezdovou komunikaci k věži měla původně zdobit masivní sousoší na pylonech. Autor návrhu FRANTIŠEK DUCHAČ-VYSKOČIL (1886-1928) však zemřel v době, kdy byl dokončen pouze třetinový model jedné skupiny.¹²⁶

Galerie plastik se angažovala také při vnitřní dekoraci prostorů věže. Pro pietní síň nechala v dílnách sochařské školy reprodukovat sochu *Raněný voják* (do roku 1909) od FRANTIŠKA PŘÍTELE (1876-1930) do růžového solnohradského mramoru.¹²⁷

Stavbu věže realizoval architekt Jindřich Malina. Plány v konečné fázi doplnil o otevřený ochoz nad uzavřeným patrem v první vyhlídkové úrovni.¹²⁸

III.14. Reflexe vývoje moderního sochařství ve sbírce Galerie plastik

Řada čelných osobností českého sochařství počátku 20. století prošla odborným školením na hořické kamenosochařské škole a většina posléze ateliérem J. V. Myslbeka (tento osud nepotkal pouze Františka Bílka a Ladislava Šalouna). Společné východisko se přirozeně odrazilo v jejich tvorbě a české sochařství se tak mohlo vyvíjet do značné míry celistvě. K tomu přispívala i přítomnost prakticky jediného vnějšího formativního vlivu v díle AUGUSTA RODINA (1840-1917).

Myslbekovo dílo, chápané jako východisko tvůrčího projevu sochařů nastupující generace, mělo tedy ve vznikající sbírce soudobé plastiky od počátku své opodstatnění.¹²⁹

¹²⁶ *Skupina legionářů*, v měřítku realizovaná až v roce 2000, byla osazena před budovu věže.

¹²⁷ Dílo bylo v roce 1909 vyznamenáno na výstavě v Mnichově zlatou medailí.

¹²⁸ Po druhé světové válce chyběly prostředky a s nástupem komunismu i chuť dokončit památník legionářů. Stavba byla přerušena a ideově závadné reliéfy zčásti odsekány a zakryty. Uvolnění politické situace a rozvoj turismu v šedesátých letech iniciovaly zájem o záchranu chátrajícího objektu. Dřív věže byl necitlivě ukončen hvězdářskou kopulí a v přízemí objektu vznikl památník obětem první a druhé světové války.

Mistrovi žáci, kteří se proti monumentálně realistickému výrazu prací svého učitele postupně ostře vyhranili, ovšem přiznávali nesporný inspirační význam například jeho lyricky pojatým skicám k *Hudbě* z devadesátých let 19. století. Většina se jich, obnovením klasické normy, posléze k Myslbekovi osobitým způsobem navrátila.

Myslbekovi nástupci se na počátku nového století ještě vyrovnávali s pojetím pomníku, jako prestižní společenské zakázky. Jejich rozhodným odsouzením akademického klasicismu a důrazem, který připsali citu, fantazii, originalitě a bezprostřednímu zobrazení vykročili vsříc nově nazíranému umění.

I hořický soubor obsahuje ozvuky nejvýznamnějších pomníkových zakázek přelomu 19. a 20. století, kterými čeští umělci toužili oslavit velikány české národní minulosti.¹³⁰ Secesi příznačné ideové pojetí pomníku vzdálilo sochaře tradičnímu schématu historické postavy a alegorických figur, zosobňujících její zásluhy a ctnosti. Monumentální plastika usilovala skrze empaticky tvořivý přístup autora tlumočit jeho vztah k přítomnosti. Expresivní plastická forma, přetékaající patetickým obsahem, vtahovala diváka do svého nitra.¹³¹

Galerie plastik ve vznikajícím souboru reflektovala také oblibu národopisného žánru ze sklonku 19. století. Lidopisné téma umožnilo umělecké přemostění od popisného naturalismu

¹²⁹ První Myslbekovou prací v Hořicích byl pravděpodobně sádrový *portrét Bedřicha Smetany* (1892), který autor městu daroval u příležitosti Výstavy českého severovýchodu v roce 1903. Galerie plastik v roce 1909 zakoupila bronzový odlitek jednoho z návrhů na *pomník Sv. Václava* a Renáta Tyršová, čestná členka Galerie plastik, věnovala model sousoší *Ctirad a Šárka* (1881).

¹³⁰ Model tří ženských postav, personifikujících Čechy, Moravu a Slezsko pro *Palackého pomník* (1898) od Stanislava Suchardy; zdařilý návrh na *pomník Palackého* (1896) od Josefa Kulhánka; Šalounův návrh *Husova pomníku* pro Hořice (1913); návrh *pomníku pro vyšehradský Slavín* (počátek 90. let 19. století) od Josefa Maudera.

¹³¹ Vodník na Šalounově návrhu *pomníku K. J. Erbena* (1900) již není pouhou ilustrací a pod pohádkovým klišé prosvítá jeho naturální podstata, která fantaskně zrcadlí umělcovy psychologické nálady. Niterní duševní pocity podněcovaly modelaci Kociánových pomníkových skic, s Hořicemi intimně spojených vznikem v období umělcovy místní působnosti. Imaginativní moment přítomný již v *Loučení českých bratří* (1907) zcela pohlcuje literární námět *Temna* (1913). Tyto práce získala Galerie plastik až velkorysým odkazem Kociánovy rodiny v 70. letech 20. století.

k psychologicky založenému sochařství secese.¹³² Z folklóru moravského Slovácka námětově těžil sochař Franta Uprka, jehož romantické úsilí dokumentovat ve své tvorbě lidovou národní kulturu vyznělo v konfrontaci se světovými ambicemi moderního českého umění planě. Uprkovy drobné žánrové plastiky jsou však rytmicky modelovány a melodicky rozehrávají své okolí. Tyto kvality většinou mizí při jejich provedení v monumentálním měřítku.¹³³

Zcela specifické postavení náleželo v celku secesního sochařství funerální plastice, jejíž předeslané téma zániku souznělo se soudobou psychickou atmosférou pohlcovanou pesimistickými náladami a melancholií. Důvody povyšující náhrobek na jeden z vůdčích sochařských projevů secese jsou zároveň velmi prozaické, neboť pro umělce představoval jednu z nejžádanějších zakázek a nejvydatnější zdroj příjmů. Tento fakt je velmi čitelný i v kamenosochařském prostředí Hořic, v souboru Galerie plastik¹³⁴, ale zejména ve skutečných realizacích na hořických hřbitovech. Výraznou osobnost funerálního žánru představuje v hořické sbírce, i v celém kontextu secesního sochařství, Quido Kocián. Jeho návrh *pomníku 6. praporu myslivců* (1902) syrově upomíná na zbytečné lidské oběti v bitvě u Vysokova v roce 1866.¹³⁵ Náhrobní plastika svým nezbytným posláním přežila konec stylové epochy a představovala výzvu pro další generaci.¹³⁶

Jednou z tendencí v sochařství přelomu 19. a 20. století byl symbolismus příznávající uměleckému dílu status symbolu. Vzhledem k širokému spektru symbolistických námětů

¹³² V Hořicích jsou mezi jinými práce Stanislava Suchardy: *Ukolébavka* (1892), Josefa Mařatky: *Matka v úzkostech* (1898) a Josef Kalvody: *Prvorozenec* (1900).

¹³³ Hořická sochařská škola reprodukovala několik Uprkových modelů v nadživotní velikosti, mimo jiné i *Šohaje z Kněžduba* (1923) (obr. 53).

¹³⁴ Pomníkovou plastikou se zabýval i hořický sochař FRANTIŠEK DUCHAČ VYSKOČIL, jehož *Poslední odpočinek* (před 1908) citlivě reflektuje bolestné téma dětského úmrtí (obr. 43).

¹³⁵ Stejně úporný pocit konečnosti bytí vyvolávají křídla pomíjivosti v *Objetí lásky a smrti* (1906-1907) Bohumila Kafky. V Hořicích se nachází model v patinované sádře.

¹³⁶ Funerální látku zpracovával, obtěžkán osobní válečnou zkušeností, i Jan Štursa. *Pohřeb v Karpatech* (1918) přetíná umělcovu předchozí tvorbu a předznamenává příklon k realističtějšímu zpracování, v tomto případě překrytému monumentálností.

a subjektivnímu přístupu umělců při jejich výkladu, je ovšem nemožné tento směr v interpretaci generalizovat a každý z jeho zástupců jen tvorbou potvrzuje svou originalitu.

Iniciátorem symbolistického směru v českém sochařství byl František Bílek¹³⁷, jehož nábožensky exaltovaná tvorba se posléze zcela vymkla soudobému vývoji a ubírala se až do konce vlastní cestou. Bílkova originální tvorba pramenící z hluboce osobního, mystického náboženského prožitku raného období zaujímá zvláštní postavení i v evropském kontextu. Zcela originální prvky vnesl do symbolistního sochařství i Quido Kocián, jehož dílo nese břímě tragiky umělcovy duše.

Období počátku 20. století bylo příznačné mimořádným zájmem o sochařský portrét. Individuální psychický moment představoval určující tvůrčí prvek a intimní podobizna mu nabízela ideální oblast k vyjádření. Secese spěla k opuštění reprezentativní portrétní zakázky a soustředila se na civilní zpracování tématu.¹³⁸ Snaha naplnit portrétní formu hlubším obsahem vedla umělce ke zdůraznění psychologického elementu na úkor požadavku popisné přesnosti.¹³⁹ Předslané tendence posléze gradovaly v intimně pojaté podobizně a zvláště v ženském portrétu dosáhly pomyslného vrcholu.¹⁴⁰

Přiblížení portrétu širokým vrstvám se v secesním sochařství událo prostřednictvím finančně dostupnější plakety. Kovový reliéf, původně vyhrazený spíše reprezentativním účelům, tak dospěl ke zcela privátnímu užití a zpracování důvěrných námětů.¹⁴¹ Virtuozity v tomto oboru dosáhl Stanislav Sucharda, jenž různým odstupňováním reliéfu docíлил úchvatných světelných efektů, navozujících až ryze výtvarný dojem.

¹³⁷ Skrovný počet dřevořezeb v kolekci galerie byl v roce 1920 rozšířen o Bílkovo *Kdo písně naše dozpívá...?*

¹³⁹ Impresivním příkladem portrétu, jehož forma jakoby tála v kvasu niterných procesů, je Kociánův *Jaroslav Vrchlický*. Také Bohumil Lauda je v Galerii plastik zastoupen měkce modelovanou portrétní studií mladého muže s hustými vlasy (před rokem 1911).

¹⁴⁰ V dílnách sochařské školy byly pro galerii provedeny portréty LADISLAVA KOFRÁNKA *Z divadla* (1912) (obr. 37), která manifestuje autorův odklon od senzualně pocitového zpracování ženské podobizny (*V zamyšlení*, 1904; v materiálu dokončeno 1928) a jeho nalezení se v klidnějším, více harmonickém, ale stále hluboce lyrickém pojetí.

¹⁴¹ Bronzové plakety JAROSLAVA KREPČÍKA z roku 1908 jsou dokonce osobitými portréty zvířat (*Koza*) (obr. 45).

Také tradiční téma lidského těla se v secesním sochařství oprošťovalo od naturalistického odkazu 19. století, literárnosti námětů i alegorizující stylizace formy. Umělci cele podřídili tvůrčí proces vizuální intuici a jedinou normu pro ně znamenala lidská psychika.¹⁴² Umělecké dílo se stalo zrcadlem neklidných procesů lidské duše. Akt oživen tímto vnitřním pohybem nabýval nových dynamických podob.¹⁴³ Vývoj secesního typu figury vyvrcholil v roce 1906, kdy vznikl Štursův symbolistní akt *Melancholické děvče*. Něžná sedící dívka, ve svém lyrickém vzezření více přelud, povyšující duševní sílu na základní princip všeho bytí. Melancholickým děvčetem Štursa vyslovil své zaujetí životem ve všech jeho proměnách, radostných i truchlivých.¹⁴⁴

Již na sklonku 19. století upoutalo pozornost sochařů téma lidské práce. Zpracování motivu fyzické činnosti nebylo podníceno pouhým naturalistickým zájmem, ale svou roli zde sehrál i moment symbolistický.¹⁴⁵

Nesporně významné místo zaujímají v secesním sochařství dekorativní práce, které vznikaly zejména ve vztahu ke konkrétní architektuře. Status sochy jako umění užitého ve prospěch celku byl teprve postupně očišťován od pejorativního posudku. Výrazným projevem dobového dekorativismu byla nepochybně belgická linie, která se ovšem jen řídce objevovala na volném sochařském díle, neboť české prostředí odmítalo slepě přijímat stylové hodnoty a vycházelo ze značného osobního psychologického vkladu. Dekorativismus čerpal inspiraci

¹⁴² Hořická sbírka obsahuje výjimečné práce méně známých umělců jako byl JOSEF KALVODA, jehož *ženské torzo* (před 1912) (obr. 36) vyzařuje neobyčejný citový náboj. *Ofélie* (před rokem 1907) (obr. 39), dívka jakoby překvapená a vyděšená vlastním pomatením, svou tělesností již přiznává Kalvodův posun směrem ke „štursovsky“ realističtějšímu pojetí.

¹⁴³ Již v roce 1909 věnoval Mařatka Hořicím svou *Opuštěnou Ariadnu* (1903), v níž prolomil hmotu sochy prázdňným prostorem.

¹⁴⁴ Mladá generace našla ve Štursově aktu mnoho společných pocitů a přičkla mu status uměleckého symbolu. V roce 1928 bylo Štursovo slavné dílo provedeno sochařskou školou v kararském mramoru.

¹⁴⁵ Hořice měly svého *Muže práce* (1900) od Ladislava Šalouna v bronzové podobě již v roce 1913. Zcela výjimečným způsobem vystupuje z ranné hořické kolekce Laušmanův (nar. 1882) *Fotbalista* (před rokem 1907) (obr. 33). Chlapec v podkolenkách a kopačkách, pevný ve svém postoji, jakoby zastrašoval nepřítele. Sportovní téma, objevující se na Španielových plaketách a řídce ve 20. letech, zpracoval Laušman s nesporným zaujetím a až v lehce kubizující podobě.

také v oblasti starověkého umění a zejména staroegyptské a staroasyrské motivy dosáhly nesmírné obliby.¹⁴⁶ Dekorativní secesní systém zplodil nespočet výborných prací, než v pozdní fázi vyčerpal všechny své možnosti.

Před první světovou válkou dochází v českém výtvarném umění k odklonu od romantického vzoru Rodinova, od přežívajících impresionistických tendencí a secesního symbolismu k novému klasicismu. Zásadní význam je v tomto ohledu přikládán vlivu francouzského sochaře EMILA ANTOINA BOURDELLA (1861-1929), jehož výstava se v roce 1909 uskutečnila v Praze a silně zapůsobila na místní sochařské prostředí. Nejsilněji se s bourdellovým vzorem vyrovnávali Otakar Španiel a Jan Štursa¹⁴⁷, kteří dále představovali opory celého hnutí¹⁴⁸, jehož inspirace antickou sochařskou tradicí byla v českých poměrech poznamenána dědictvím radikálního baroka. Znovuobjevený význam stavební hmoty sochy vedl k rehabilitaci sochařského díla J. V. Myslbeka, jehož skutečné docenění následovalo ve dvacátých letech.

Stylizace a dekorativnost, secesní dědictví prostupující do novoklasicismu 20. století, byly příznačné zejména pro JAROSLAVA HOREJCE (1886-1983). Pro své figury, formou se blíží primitivní plastice, čerpal Horejc náměty z antické mytologie.¹⁴⁹ Během první poloviny dvacátých let novoklasicismus dokonale prorostl českým sochařským prostředím a stal se

¹⁴⁶ Zajímavým příkladem je *Eva* (1914) od Františka Přítele, v němž je křesťanský motiv první z žen stylizován do podoby egyptské plastiky. Socha byla v roce 1914 představena na výstavě mnichovské secese. *Opice* (před 1908) Jana Laušmana (obr. 40) je specifickým dokladem secesní záliby nejen ve stylizovaných zoomorfických motivech.

¹⁴⁷ V roce 1920 věnoval Štursa Hořicím *Odpočívající tanečníci* (1913), v jejímž půvabném těle dále nepřežíval symbolistní obsah a fyzická krása zde hovořila jen sama za sebe. *Odpočívající tanečnice se „harmonii stavby a pohybu, kterou zde Štursa dosáhl, vyrovnala Melancholickému děvčeti a byla v ní stejně dokonalá rovnováha mezi životem a uměním, cennější ještě tím, že byla skutečnější“*. [120, s. 127] *Odpočívající tanečnice* představuje další z vrcholů Šturmovy tvorby a nesporné místo jí patří i v českém neoklasicistním sochařství. Dobová záliba v ostrých úhlech, patrná u *Odpočívající tanečnice* a předznamenávající nástup kubismu, poznamenala extaticky vytržený dívčí akt v *Májové noci* (první desetiletí 20. století) Jana Laušmana (obr. 32).

¹⁴⁸ Štursovskému pojetí novoklasicismu se blíží i LADISLAV BENEŠ (1887-1956), v Hořicích zastoupený mimo jiné svým autoportrétem.

¹⁴⁹ V roce 1927 věnoval Horejc, již jako člen odboru, Galerii plastik sádrový model *Dalily s vějířem*. Ozdobná stylizace inspirovaná staroasyrskou plastikou je patrná také na *Dekorativní hlavě* (před 1914) od Jana Laušmana.

normativem sochařské formy až do konce let třicátých. Novoklasicismus, se svým životním optimismem a jasným vymezením tvůrčího procesu i námětové složky, otvíral alternativu i pro sochaře, kteří se nacházeli ve slepé uličce vývoje symbolistního a secesního umění a tito svým individuálním příspěvkem ozvláštnili novoklasicistní sochařský kánon.

III.15. Příběhy hořických soch (o vzniku plastik, jejich cestě do hořické sbírky a osudech jejich tvůrců)

O významu hořické galerijní sbírky v období geneze českého uměleckého výstavnictví svědčí vysoká kvalita plastik získaných právě v počáteční éře konstituování souboru. Umělecká hodnota děl byla do jisté míry předurčena výběrem autorů, kteří byli kurátorem galerie osloveni ke spolupráci. Konečná podoba akvizice však reflektovala zejména volbu samotného sochaře a také souhrn vnějších okolností ovlivňujících získání konkrétního díla. Tyto skutečnosti znovu potvrzují výlučnost hořického sochařského střediska jako celku, v němž kvalita činnosti jednotlivých složek umožnila rozvinout komplexní fungování centra a vice versa.

Funkční trojúhelník galerie – sochař – sochařská škola představoval aktivační soustavu u většiny závažnějších přírůstků rané fáze budování sbírky. Na základě dochovaného modelu díla (případně realizované sochy) a písemných pramenů je možné jej v mnoha případech detailně rekonstruovat a odkrýt události související s akvizicí konkrétního díla, případně okolnosti vzniku plastiky a s ním spojené životní osudy tvůrce.

III.15.1. Mařatkova Hana Kvapilová v hořické sbírce

Když na sklonku roku 1908 sochař Josef Mařatka (1874-1937) přijal čestnou funkci v právě vznikající Galerii plastik, zavázal se hořickému kurátoru: „...*(a) krásné snahy vaše směřující ku šíření lásky k umění sochařskému vždy podporovati budu*“ [5]. Záhy tomuto slibu dostál. Již v roce 1909 přenechal galerii dvě své plastiky v sádře a souhlasil s jejich převedením do materiálu v dílnách kamenosochařské školy. Jednalo se o model *Opuštěné Ariadny* (1903), jejíž obrysově uzavřenou formou s perforovaným středem Mařatka

významně zasáhl do dalšího vývoje soudobého českého sochařství, a amorfně půvabnou *skicu pomníku* herečky *Hany Kvapilové* (1907/1908)¹⁵⁰ obr. 87, jež reprezentovala odlišný přístup k formě a hmotě sochy.

Na *studii pomníku Hany Kvapilové* začal Josef Mařatka pracovat po jejím nenadálém skonu v roce 1907, kdy byl povolán, aby sňal posmrtnou masku zesnulé umělkyně. Sochař se v případě *Hany Kvapilové*, obdobně jako u *Dvořáka* či *Smetany*, neúčastnil umělecké soutěže na návrh pomníku a skicou reagoval pouze na vlastní tvůrčí potřebu.¹⁵¹ Současně se studií pomníku modeloval Mařatka také portrét herečky. Stejně jako při práci na *podobiznách Antonína Dvořáka* (1904/1906) měl sochař k dispozici fysiognomii mrtvého modelu a mohl se více zamýšlet nad hlubším významem sochařského portrétu. V letech 1908/1909 vznikly tři varianty *podobizny Hany Kvapilové* [86, s.77] stylizované do podoby princezny Pampelišky, jedné z jejích nejslavnějších rolí. Poetická pohádka o princezně, která je vnitřně příliš křehkou bytostí, než aby dokázala žít v drsném světě, a ve chvíli, kdy překoná úklady a zažívá pocit štěstí, umírá, se Mařatkovi stala symptomem dramatického umění i pohnutého života *Hany Kvapilové*. V tomto pojetí vypracoval Mařatka také *skicu pomníku* obdivované umělkyně.

Postava herečky, zahalená do dlouhého nepoddajného pláště, jenž na jejím těle vytváří krunýřovitý obal, nabývá podoby amorfní vertikálně orientované stély. Volbou velmi jednoduché formy, pevně vrostlé do „půdy“ podstavce, Mařatka navozuje dojem naprosté nehybnosti až neživotnosti figury. Hrubě modelovaný povrch a nazelenalá patina stupňují anorganické vzezření plastiky. Tento účinek je ještě umocněn při pohledu na zadní stranu modelu, kde vrchní strukturu roztíná prasklina esovitého tvaru. S tuhou hmotou trupu kontrastuje jemně promodelovaná tvář umělkyně se zavřenýma očima, jakoby prociťující

¹⁵⁰ V umělecko-historické literatuře nacházíme zmínku o Mařatkově *skice pomníku H. Kvapilové* pouze In: Anna MASARYKOVÁ, Josef Mařatka, Praha 1958, s. 37, 44, 77.

¹⁵¹ Na *pomník Hany Kvapilové* nebyla ve své době uspořádána běžná sochařská soutěž. Přesto se podobou pomníku zabývalo na počátku 20. století hned několik autorů a všichni byli svým způsobem spjati s Hořicemi. Kromě Mařatkova návrhu je ve sbírce Galerie plastik také model profesora kamenosochařské školy QUIDA KOCIÁNA (1874-1928) z roku 1911, obr. 24. Další dva autoři, BOHUMIL KAFKA (1878-1942) a JAN ŠTURSA (1880-1925), v Hořicích na kamenosochařské škole studovali. Komitét pro postavení pomníku *Hany Kvapilové*, sestávající ze skupiny hereččiných přátel a ctitelů jejího umění, zadal vytvoření návrhu nejprve Bohumilu Kafkovi. Když ale jeho představa nesplnila očekávání zadavatelů, byl posléze úkolem pověřen Jan Štursa. Ten je autorem konečné podoby *pomníku Hany Kvapilové* (1914) v pražských Kinského sadech.

každou částici sehrávané role i vlastního života. Stejně jako u *podobizny Antonína Dvořáka* i ve *skice Kvapilové* pracuje Mařatka s tématem „bdělého spánku“ [122, s.119], jež bylo tolik příznačné pro secesní sochařskou, zvláště pak portrétní, tvorbu. Zavřená víčka odkazují na rozličné symbolické obsahy - od tvůrčího pohroužení přes meditaci, mystiku a náměsíčnictví až ke smrti. V Mařatkově ztvárnění jsou zavřené oči teprve příznakem blížícího se konce Pampelišky, pro nějž se sochař nechal inspirovat závěrečnou pasáží dramatické pohádky, kde „*Pampeliška stíně chladem života a kodletu se chystá*“ [65]. Domnělý klid figury směřuje pozornost k vnitřnímu prožitku za zavřenými víčky.

Mařatkův návrh *pomníku Hany Kvapilové* vznikl v době, kdy Mařatka vstřebává poučení, jež se mu dostalo za pobytu v pařížské dílně Augusta Rodina v letech 1900/1904, a kdy tuto zkušenost stmeluje s českou sochařskou tradicí a přítomností. V Mařatkově díle do roku 1908 převládají drobnější plastiky – zejména žánrové a pohybové studie a portréty, k nimž se umělec propracovával skrze množství sochařských kreseb, jak tomu bylo zvykem v Rodinově ateliéru. Nicméně i tyto drobné práce neztrácejí ve větším měřítku na výrazové intenzitě. Příležitostí věnovat se samostatně návrhům děl monumentálního charakteru měl mladý sochař zprvu málo. Pro nedostatek oficiálních zakázek tohoto druhu si Mařatka pro sebe modeloval mnoho pokusných návrhů, v nichž se mohl, nesvazován oficiálními požadavky, svobodně vyrovnat se zvoleným tématem.

Volně mohl tedy Mařatka postupovat i v případě *pomníku Hany Kvapilové*, jenž se námětem „moderní ženy umělkyně“ vymykal z obvyklého pomníkového standardu své doby.¹⁵² Malebná beztvarost modelu upomíná na Rodinova *Balzaca* (1898), který o desetiletí dříve vyvolal bouřlivou kritiku na pařížském Salonu a s nímž se mohl sochař ve Francii důkladně seznámit. Podobnost formy a sochařského zpracování materiálu bychom našli i u Bílkova modelu *Jana Husa (Strom, jenž bleskem zasažen po věky hořel, 1901)*, který přes sádrovou podstatu stěly vyvolává intenzivní dojem místy zuhelnatělé dřevořezby.

Hořická galerie získala v Mařatkově skice pro budovanou sbírku soudobého českého sochařství velmi kvalitní plastiku. Plánované převedení modelu do hořického pískovce v dílnách sochařské školy, o kterém jednal s Mařatkou kustod galerie Jan Kyselo, se však

¹⁵²K významným pražským realizacím pomníku na téma moderní žena umělkyně patří i *pomník Elišky Krásnohorské* (1931) od absolventky hořické kamenosochařské školy KARLY VOBIŠOVÉ – ŽÁKOVÉ (1887-1961).

neuskutečnilo. Mařatkova práce zřejmě zcela nevyhověla vkusu ředitele Weinzettla, jenž její provedení zamítl z důvodu značné náročnosti reprodukce. „...*Model Kvapilové zde necháme zatím a s prováděním počkáme až na model nový. Bude-li provedenější snadněji, vše dá se provést a vy budete mít méně práce při dokončování*“ [4], vysvětloval v dopise sochaři kustod Kyselo. Nový Mařatkův model do Hořic nedorazil a skica *pomníku Hany Kvapilové* tu zůstala po léta tak trochu ukryta pozornosti širšího okruhu uměnímilovné a uměnovědné veřejnosti. Vždyť již v roce 1958 ji Anna Masaryková, jedna z největších znalkyň umění Josefa Mařatky, považovala za ztracenou a v soupise sochařova díla u ní uvedla komentář „*zachováno ve fotografii*“ [86, s.77]. Za bezmála sto let od svého vzniku však Mařatkova *skica pomníku Hany Kvapilové* neztratila nic ze svých původních kvalit a zůstává ozdobou hořické kolekce.

III.15.2. Ten druhý hořický Aleš

Alšův pomník (1922) od Františka Ducháč-Vyskočila ve Smetanových sadech představuje jednu ze sochařských ikon hořického městského prostoru. Umístěním při hlavní promenádě parku se s ním, možná bezděky, setkává většina Hořičáků i turistů. Okolnostem souvisejícím s budováním tohoto prvního Alšova památníku již byla věnována patřičná pozornost.[75, s. 272, 273] Pouze úzký okruh zasvěcenců je ovšem obeznámen se skutečností, že Vyskočilův Aleš není jediným sochařským portrétem slavného malíře v hořických sbírkách. Depozitář Galerie plastik ukrývá jiného Alše¹⁵³ (obr. 41, 42), neméně zdařilého a v kontextu dějin českého moderního sochařství nesporně slavnějšího. V roce 1902 jej vymodeloval čerstvý absolvent pražské Akademie, sochař BOHUMIL KAFKA (1978-1942), a jeho putování do hořické portrétní sbírky poutavě ilustruje dochovaná korespondence aktérů události.

Bohumil Kafka začal na *Alšově poprsí* pracovat z podnětu SVU Mánes, který je hodlal uplatnit na souborné výstavě Alšova díla, jež byla připravována k oslavě Mistrových padesátin. Kafka, jako mladý člen spolku, tak dostal příležitost vytvořit jeden ze svých

¹⁵³ Bohumil Kafka, *poprsí Mikoláše Alše*, 1902, sádra, v. 69 cm, Galerie plastik. Literatura: PROCHÁZKA Václav, katalogy výstav (1962, 1978) a katalog stálé expozice na hradě Pecka (1968); srov. MÁDL K. B., Bohumil Kafka. Jeho dílo od r. 1900 do r. 1918. Praha 1919; srov. MAREK J. R., O sochaři Kafkovi. Cesta 2, Praha 1919-20.

prvních reprezentativních portrétů.¹⁵⁴ Mladý sochař působil toho času jako asistent STANISLAVA SUCHARDY (1866-1916) na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde se zdokonaloval zejména v reliéfní dekorativně pojaté tvorbě, příznačné pro soudobé Suchardovo dílo. Smysl pro působivost dekorativních prvků je patrný i na raných Kafkových portrétech, v uplatnění zajímavého naturalistického detailu i v malebné podrobnosti oděvu. Během asistentury u Suchardy Kafka postupně nabývá schopnosti maximálně využít možnosti dekorativizmu při primárním zohlednění problému formy. Především ve velkorysé stavbě sochy totiž Kafka nezapře vliv svého druhého učitele, profesora Akademie J. V. MYSLBEKA (1848-1922). V Kafkových dílech z počátku 20. století je tak přítomen „protiklad dekorativního a monumentálního sochařství, vyhraněný právě v osobách obou Kafkových učitelů“ [122, s. 321].

Dualita principů je rozpoznatelná i v *podobizně Mikoláše Alše*. V tomto případě se Kafka pokusil o sloučení předeslaných sochařských přístupů, když monumentálně koncipovanou plastickou formu pojednal v duchu secesního tvarosloví. Vytvořil pevně sevřenou kompozici, jejíž poutavá silueta nadlouho předurčila umělecký kánon zpodobení Mikoláše Alše. Kafka nechal na mohutně působícím poprsí zaznít charakteristické fyziognomické rysy portrétovaného, stejně jako půvabné detaily kabátce, v němž je Aleš oděn. *Alšovou podobiznou* Bohumil Kafka již na počátku kariéry předznamenal kvality, jež budou příznačné nejen pro trojrozměrné portréty vrcholného období jeho tvorby.

Alšův portrét si mohli Hořičáci poprvé prohlédnout již v roce 1903, kdy byl jako neprodejný exponát instalován v sekci SVU Mánes Výstavy českého severovýchodu. Kafka se této akce účastnil nejen z pozice reprezentanta pražského uměleckého spolku, ale také jako bývalý žák hořické sochařské školy, jenž zdejší uměním prodchnuté prostředí dobře znal. Dopis, který z Hořic krátce po skončení výstavy obdržel, pro něj zřejmě nebyl až takovým překvapením. Učitel Jan Kyselo, neúnavný organizátor hořického kulturního dění, Kafku informoval o záměru otevřít v Hořicích výstavní síň, a to „z ušlechtilé pohnutky pomoci trochu umění ku porozumění na českém venkově“ [3]. Kyselo v listě barvitě vykresluje, jak zásadní akvizici by *portrét Mikuláše Alše* pro Uměleckou síň představoval v ohledu uměleckém i výchovně vzdělávacím a končí myšlenkou: „Prosím tedy, nemáme mnoho prostředků, půjčte nám poprsí uvedené na delší čas, aneb stanovte nám k účelu tak

¹⁵⁴ V roce 1902 modeloval Kafka mimo jiné i *portrét Dr. Antonína Friče* nebo *podobiznu F. Anýže s chotí*.

ušlechtilému cenu hodně mírnou. “[3] Kafka prosbě vyhověl a Alšův portrét do Hořic zapůjčil. Posléze nabídl Hořickým sochu k odkoupení, ti však nedisponovali potřebnými finančními prostředky, a *Aleš* se tak po čase vrátil zpět do Kafkova pražského ateliéru.

V roce 1904 obdržel mladý sochař Hlávko studijní stipendium a odjel do Paříže, kde s přestávkami setrval čtyři roky. Francouzský pobyt přinesl umělci mezinárodní úspěch a práce vzniklé v tomto období jsou veskrze hodnoceny jako vrchol Kafkova secesního sochařství. Živé kontakty Bohumila Kafky s Hořicemi pokračovaly i navzdory vzdálenosti pařížské metropole. Kafka z Francie čile korigoval také další osudy *Alšovy podobizny*.

Na sochařský *portrét Mikoláše Alše* se zatím nezapomnělo ani v Hořicích, kam malíř během Kafkovy pařížské stáže osobně zavítal a přislíbil malovat historický výjev bitvy na Gothardě. Bystrý učitel Kyselo nadchl Hořice pro myšlenku převést v dílnách sochařské školy Kafkův sádrový model do ušlechtilého materiálu a toto dílo posléze věnovat Mistru Alšovi jako upomínku na jeho pobyt v Hořicích. Sochař Kafka se ovšem proti prosté reprodukci ve školních dílnách rázně ohradil: *„Když modeloval jsem Alšovo poprsí, představoval jsem si je ulito v bronzu, a takové jest také jeho podání! Jest proto nepřípustno, aby v této podobě (technice) okopírováno bylo do kamene; bylo by to proti mému uměleckému přesvědčení a proto lituji, že nemohu připustiti, aby poprsí bylo školou odbornou prováděno.*“ [1] Vzápětí však sám navrhuje řešení: *„Alše mám rád jako Vy, a nemohu mu nic odepřít; uděláme mu tedy společně radost! Poprsí byste v odborné škole vypunktírovali v mramoru a do Prahy mě ho zaslali. Až tam zase budu požádal bych Mistra Alše o několik seancí a mramor bych dle přírody (sádrového modelu se nepřidržíje) dokončil. Prosím za sdělení, zdali Vám tento jediný způsob rozluštění věci konvenuje.*“ [1] Návrh byl školou akceptován s podmínkou, že původní sádrový model bude Kafkou věnován do sbírek hořické Galerie plastik.

Roku 1909 vskutku reprodukovala hořická škola *poprsí Alše* do untersbergského (načervenalého) mramoru a socha byla, přesně dle dohody, postoupena Kafkovi ke konečné korektuře. Následující události se již od původního plánu značně odchýlily. Když chtěl Kafka hotové poprsí Alšovi odevzdat, malíř se údajně zalekl, že by tak mohutný mramor poškodil podlahu jeho bytu. Ať již byla důvodem váha kamenné sochy či Alšův zdravě kritický přístup k instalování vlastní busty ve vlastním domě, důsledkem bylo, že malíř odmítl portrét přijmout. Pobídl sochaře, aby poprsí věnoval spolku Mánes pro výzdobu nové budovy, jejíž

stavba byla plánována.¹⁵⁵ Tento postup ovšem pobouřil Hořičáky, kteří Kafku obvinili z porušení původní úmluvy. Sochař se plamenně obhajoval a zřejmě demonstrativně pozdržel odeslání Alšova sádrového modelu do galerie. Hořičtí a sochař Kafka si vyměnili ještě pěkných pár dopisů, než našli společný konsenzus. Konečně byl na konci roku 1909 Kafkův *portrét Mikoláše Alše*, počtvrté a natrvalo, doručen do Hořic a předán do sbírky Galerie plastik, kde dodnes představuje jedno z nejkvalitnějších portrétních děl. Jakousi satisfakci za průtahy s jeho dodáním představoval pro galerii Kafkův souhlas k vytvoření sádrového odlitku impresivní náhrobní plastiky *Objetí Lásky a Smrti (Kaizlův pomník, 1907)*, která v hořické kolekci reprezentuje pozoruhodné dílo sochařova secesního období.

III.15.3. Tři smutné postavy Quida Kociána

K obnově hrobu kulturního historika LADISLAVA HOFMANA (1876-1903) na brněnském ústředním hřbitově došlo na podzim roku 1928. Hofman se tak po čtvrtstoletí od svého skonu konečně dočkal místa důstojného odpočinku. Uctění Hofmanovy památky bylo provázeno odhalením nového náhrobku (obr. 50, 51), jehož autorství je, dle nápisu na dolní části soklu, připisováno hořické sochařské škole. V indexu školních zakázek ovšem zmínka týkající se provedení Hofmanova náhrobku zcela chybí, a to navzdory jinak velmi pečlivému vedení agendy. Ani soupis pomníků brněnského hřbitova neskýtá více údajů než stručný příspěvek sochařsko-kamenické škole v Hořicích. Nápadný nedostatek informací o okolnostech vzniku Hofmanova náhrobku pak vyvolává údiv zejména v souvislosti s objevem, že jako předloha této pozoruhodné realizace v hořickém pískovci posloužil návrh náhrobní plastiky *Tři smutných postav*¹⁵⁶ (obr. 49) od sochaře Quida Kociána¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Mramorové poprsí zdobilo po Alšově smrti hrob na Vyšehradském hřbitově. V současné době je na Vyšehradě instalována kopie, originál se nachází ve sbírkách Národní galerie.

¹⁵⁶ *Tři smutné postavy*, 1913, patinovaná sádra, 32x32x35 cm, Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší; menší skica pod názvem *Tři ženy* se nachází také ve sbírkách Národní galerie v Praze.

¹⁵⁷ Dílem a životem sochaře Quida Kociána se zabývá především Petr WITTLICH, *Sochařství české secese*, Praha 2000, 255-283; též, *Česká secese*, Praha 1982, 130-5, 290, 293; též, *Sochařství na přelomu století*, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*, Praha 1998, 95-125. Srov. Petr HOLÝ, *Sochař Quido*

V první čtvrtině 20. století vyspěla mezi českými sochaři řada výrazných uměleckých individualit, z nichž mnohé, jakožto nositelé různorodých názorových proudů, formativně působily na vývoj moderního českého sochařství. V tomto kontextu náleží sochař Quido Kocián k výrazným představitelům soudobých uměleckých tendencí a zároveň se jeho tvorba odlišuje množstvím velmi originálně užitých prvků.

Zásadní podněty Kociánova uměleckého tvoření vyrůstaly ze zcela osobních zdrojů. Umělec citlivě prožíval konkrétní události a osobitým způsobem je transformoval ve svém díle. Pro Kociánovy plastiky počátku 20. století je příznačná hluboká symboličnost a emocionalita, potírající typickou secesní dekorativnost. Tehdejší charakteristické oblasti sochařských zakázek, portrétům či pomníkům na oslavu jedince, se Kocián nijak významněji nevěnoval. Pokud se k této problematice výjimečně uchýlil, bylo jeho rozhodnutí vždy podmíněno závažnou osobní pohnutkou.

V době, kdy Kocián přesídlil do Hořic byl již vyspělým umělcem, jehož dílo bylo poctěno prestižními cenami – Římskou a Klárovou. Jeho pohled na městečko v Podkrkonoší byl nyní ostřen skrze pražskou, pařížskou i římskou zkušenost. Na venkově se sice vzdálil oficiálním zakázkám, ale odchod z centra vnesl do jeho tvorby i větší osobitost a prostor pro uměleckou emancipaci. Hořice byly Kociánovi předurčeny a umělcovo dílo i pedagogické působení naopak na město hluboce zapůsobily. V hořické Galerii plastik a v pozůstalosti umělce se dochovala unikátní kolekce Kociánových děl, především v podobě sádrových modelů. Vzhledem k pohnutým okolnostem Kociánova života byla pouze nepatrná část jeho prací převedena do definitivního materiálu a měřítka. Mezi díla, která se ještě za umělcova života dočkala konečné podoby, patří například *Smrt a Vzkříšení* (1907) v pískovci na portále Nového hřbitova v Hořicích nebo *Mrtvý Ábel* (1903) v bronzu před sochařskou školou tamtéž. V těchto souvislostech vyznívá objevení pískovcové realizace Kociánovy skici náhrobku *Tři smutných postav* na brněnském hřbitově jako význačná skutečnost historicko-uměleckého bádání.¹⁵⁸

Kocián – Dílo, in: Katalog k výstavě Dílo sochaře Quido Kociána v Galerii plastik v Hořicích v Podkrkonoší, Hořice 2004; Josef SŮVA, Ke stému výročí umělcova narození, in: Katalog k výstavě Quido Kocián – výběr z díla v Krajské galerii v Hradci Králové, Turnov 1975.

¹⁵⁸ Podnět k výzkumu zavedla doc. PhDr. Dagmar Blümllová CSc., která se dlouhodobě zabývá osobou a dílem Ladislava Hofmana.

Problematika náhrobní plastiky citlivě souzní s intimní a subjektivní polohou tvorby, jež je pro dílo Quida Kociána příznačná. Sochař se touto oblastí zabýval nejen v reakci na existující veřejnou poptávku, ale sepulkrální plastiky modeloval také zcela samovolně, z pocitů jakéhosi vnitřního přetlaku. Vznikala tak díla podléhající od počátku konkrétním okolnostem, ale také práce, jejichž podoba vyjadřovala pouze Kociánovy nejvlastnější představy.

Téma smutku a zarmoucených postav se v Kociánově tvorbě objevuje v různých obměnách. Od zobrazení solitérní postavy personifikující *Smutek* až po objemnější shluk nešťastníků (*Zástup s Kristem*). Ve ztvárnění *Tří smutných postav* jsou, podobně jako v dalších obměnách tohoto tématu, potlačeny maskulinní prvky. Éterické bytosti zahalené do dlouhých splývavých rouch s kapucí se z nich téměř fyzicky vytrácejí. Jakoby jejich křehká tělesnost zcela podlehla trýznivému zármutku. Smutnicí figury v postoji kopírují křivku příznačně skloněné šíje, jejíž tíhu vyrovnává pevné ukotvení postav v základně, s níž utvářejí jakousi nedílnou srostlici. Tento postoj přináležejí rovněž Kociánově postavě *Smrti* z hořického hřbitovního portálu. Ve vertikalitě jejich lineárně vedených objemů a samotném postoji, který nezapře podobnost s tvorbou belgického sochaře Geoga Minneho, se projevuje jistá Kociánova snaha po stylové abstrakci.[122, s. 293] Bylo by zavádějící považovat *Tři smutné postavy* za sepulkrální sudičky či víly, jak navrhoval kritik Arne Novák. Příznačný vertikalismus i modelace tělesné linie přiznávají figurám obecnější obsah. Zármutek, bolest, tragiku lidského života v trialistickém pojetí. Kocián tak reagoval na osobní pocity deprese a tvůrčí deziluze a zároveň reflektoval i obecnější dobové duchovní nálady.

Podobně jako u *Žalova* (1905) konfrontuje Kocián figurální skupinu *Tří smutných postav* s lámanou deskou náhrobního kamene, tentokrát ovšem v polovičním měřítku k velikosti figur. Deska v tomto pojetí zůstává doplňkovou složkou figurální skupiny, jež celou formaci zklidňuje vnesením horizontálního prvku. V brněnské realizaci je provedení Kociánova návrhu doplněno o mohutnou desku vlastního náhrobku, na jejíž kubické hmotě jsou umístěny dva sloupky nesoucí vrcholový tympanon. Přestože architektura pomníku není součástí Kociánovy skici, velmi se blíží umělcovým návrhům drobných sepulkrálních staveb z druhé dekády 20. století.¹⁵⁹ V konfrontaci s kubickými hmotami monumentálního náhrobku je

¹⁵⁹ Například Pomník pro Vyšehrad (rodiny Matesovy) z roku 1912.

stupňována křehkost i tragika postav. Právě z duality přítomných forem se rodí ona naléhavost a trýznivost smutku ženské trojice.

Kociánova skica pomníku, datovaná přibližně rokem 1913, je provedena v tmavé patině imitující vzezření kovového povrchu. Můžeme se tedy domnívat, že definitivním materiálem pro *Tři smutné postavy* byl v Kociánově pojetí bronz. Tato hypotéza koresponduje také se soudobým přístupem, který odlití do bronzu chápal jako závěrečnou fázi vzniku díla.

V celkovém vyznění působí náhrobek Ladislava Hofmana velmi kompaktním dojmem. Kompozice architektury pomníku a náhrobní plastiky natolik koresponduje se soudobými Kociánovými projekty, aby mohlo být zvažováno sochařovo autorství návrhu jako celku. Pro tuto hypotézu ovšem dosud nejsou k dispozici přímé důkazy. Stejně jako pro tvrzení, že Kociánův návrh *Tři smutných postav* byl pro Brno sochařskou školou realizován až po umělcově smrti¹⁶⁰, tajně a bez získání autorských práv. Také existence prováděcího modelu plastiky není konkrétně doložena a můžeme ji pouze předpokládat. Okolnosti provázející vznik brněnského náhrobku tak byly zřejmě zamlžovány již soudobými aktéry a ještě po bezmála osmdesáti letech bohužel nenabýly jasných kontur. Prozatím jednoznačným zjištěním tedy zůstává skutečnost, že *Tři smutné postavy* na Hofmanově náhrobku představují další jedinečné provedení plastiky sochaře Quida Kociána.

¹⁶⁰ Quido Kocián umírá 3. ledna 1928, tedy 10 měsíců před odhalením Hofmanova náhrobku.

Závěr

Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší představovala v době svého vzniku a vrcholné fázi existence jedinečný případ zrodu a činnosti umělecké expozice na venkově. Originalitou myšlenky a nadšenou realizací však mohla tato instituce směle soupeřit s obdobnými podniky ve větších centrech. A právě ambice místní umělecky orientované inteligence v záležitosti obecného uznání Hořic jako uměleckého střediska podnítila vznik Galerie plastik.

Založení umělecké galerie v prvním desetiletí 20. století dovršilo dlouhou etapu rozvoje nejen kulturních složek regionu ve století předchozím. Bez rozvinutého hospodářského zázemí by veškeré úsilí inteligence o rozmach vzdělání a společenských i uměleckých aktivit vyznělo naprázdno. Teprve dosažení produktivního stupně vývoje ekonomických oborů hořické oblasti přineslo do života společnosti prostředky a prostor pro další profilaci kulturní sféry.

Dlouhou tradici a specifický význam měla pro hořický region těžba pískovce. Zejména rozvojem tržního hospodářství a tím i soukromého podnikání a postupným zdokonalováním technologie těžby dosáhl tento obor ve druhé polovině 19. století značných úspěchů. Horečná urbanizace zajišťovala dlouholetý zájem o stavební materiál a rozšiřováním železniční sítě získávaly hořické lomy nová odbytiště. Množství architektonických realizací v historizujících stylech přinášelo pracovní příležitosti i pro hořické kameníky a sochaře.

Veškeré přednosti, úspěchy a specifika těžby a zpracování pískovce na Hořicku podpořilo založení odborné školy sochařské a kamenické v roce 1884, která neměla obdoby v celé rakouské monarchii. Jedinečnost tohoto institutu a kvalita výuky, jež byla od počátku považována za prioritu, se zasloužily o mezinárodní věhlas hořické školy. Vyučování uměleckých předmětů vedly osobnosti, které absolvovaly evropské a posléze i české výtvarné vysoké školy. Jejich pedagogické působení v Hořicích tvarovalo umělecký názor a díla studentů, ale poznamenalo také atmosféru města. A to prostřednictvím jejich vlastního díla, šířením zájmu o umění i osobní investicí v intelektuálních akcích v regionu.

Hořice na přelomu 19. a 20. století vytvořily pro své obyvatele prostředí v mnoha ohledech podnětné a nabízející širokou škálu eventualit duchovního obohacení. Značný význam byl přikládán vzdělání obecně. Mimo nejnižších škol a kamenosochařského institutu

zde vzniklo ještě několik specializovaných ústavů zajišťujících střední oborové vzdělání, čímž byla neustále zohledňována a zvyšována intelektuální úroveň regionu. Hoříčtí vedli bohatý společenský život. Fungovaly zde pěvecké spolky, orchestr, ochotnické divadlo, archeologický a muzejní spolek, čtenářské společnosti i charitativní podniky. Manifestací ambiciózního smýšlení místních obyvatel se stala Výstava českého severovýchodu v roce 1903. Nadšení místních řemeslníků pro uspořádání hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy pohltilo hospodářské i kulturní spolky města a posléze i okresu. Výstava sklídila velký úspěch a to i mimo hranice severovýchodních Čech. Zvláštního ocenění se dostalo zejména její umělecké části, což Hořice podnítilo k dalším aktivitám uměleckého zaměření. Umělecká síň, sloužící jako výstavní prostor muzejního spolku, byla otevřena ještě v roce 1903 a od počátku se v ní střídaly expozice slavných i méně známých místních autorů.

Založení muzea umělecko-průmyslového zaměření na sebe nenechalo dlouho čekat a představovalo další článek v řetězci počinů, které měly Hořicím stvrdit status uměleckého střediska. Muzeum zůstalo v mnohém věrné obecnému plánu pro instituce umělecko-průmyslového zaměření a v těchto intencích usilovalo o podporu a zvelebení tradiční řemeslné výroby, se zvláštním důrazem na estetickou stránku výrobků. Pod záštitou muzea byly pořádány vzdělávací kurzy a přednášky pro řemeslníky i učitelstvo, byla organizována řemeslnická družstva poskytující jednotlivcům pomoc po stránce právní i profesní. Mimo tuto náplň se muzeum věnovalo pořádání výstav v Umělecké síni, jež zprostředkovávaly Hořickým styk se světem umění a staly se nesmírně oblíbenou variantou kulturního vyžití.

S počátky uměleckých výstav a následně s obdobím jejich největšího rozmachu je nerozlučně spjata hořické působení Jana Kysely. Učitel Kyselo, přestože se dosaženým vzděláním ani uměleckým nadáním nevyrovnal některým kolegům z kamenosochařské školy, oplýval nesporným organizačním a diplomatickým talentem a obrovským zápalem a láskou k umění. Kyselo byl zaangažován téměř ve všech kulturních akcích, které se v Hořicích v prvním dvacetiletí 20. století uskutečnily. Mimo pedagogické činnosti na několika hořických školách se věnoval pořádání a vedení přednášek pro průmyslové muzeum, tematicky orientovaných zejména na výuku kresby a lidové umění. Zvláštní přínos pro kulturní ovzduší města měl Kyselo jako prostředník mezi Hořicemi a uměleckými spolky, institucemi a samotnými umělci. Tyto aktivity rozvíjel především v souvislosti s organizací výstav v Umělecké síni a dovršil je se založením a činností Galerie plastik.

Vznik galerie, zaměřené na budování a prezentaci specializované sbírky moderní české plastiky, logicky navazoval na předchozí orientaci města, a to zejména po stránce umělecké a vzdělávací, ale zprostředkovaně i průmyslové. Za prvotním nápadem stály osobnosti profesně spjaté s průmyslovým muzeem a kamenosochařskou školou, které dokázaly pro realizaci strhnout i představitele města a okresu a podařilo se jim pro projekt získat souhlas císaře Františka Josefa I. Na sklonku roku 1908, po téměř dvouleté přípravné etapě, došlo k institucionalizování Galerie plastik.

Do čela nového ústavu se postavili jeho ideoví tvůrci i reální zřizovatelé. Jejich snaha získat galerii nadregionální věhlas se odrazila na výběru členů čestného odboru, v němž figurovaly osobnosti zastupující významné zemské instituce (umělecké, vzdělávací i finanční) i říšští poslanci. Po zbývajících členech odboru galerie již byla vyžadována vlastní umělecká sochařská tvorba. Byly angažováni aktivní sochaři pracující v hořickém regionu i mimo něj. Tito tvůrčí členové představovali jakýsi specifický most mezi galerií a uměleckými díly a jejich prostřednictvím byla získána řada exponátů, v podobě jejich vlastních prací nebo výtvorů jejich kolegů.

Umělci spjatí s galerií nebo hořickým regionem velmi často svá díla do sbírky věnovali. Mimo uměleckých kruhů pocházeli dárci také z řad významných nebo majetných občanů, uměnímilovné veřejnosti, spřízněných kulturních institucí, uměleckých spolků nebo finančních ústavů. Jinou alternativu pro rozšíření hořické sbírky představovaly nákupy. Byly realizovány v ateliérech přímo od tvůrců nebo soukromých majitelů, na výstavách v hořické Umělecké síni i při rozmanitých příležitostech po celých Čechách, v obchodech s uměleckým zbožím nebo na dražbách.

Nedocenitelný význam pro Galerii plastik měla spolupráce s hořickou kamenosochařskou školou. Kooperace obou institucí byla předznamenána již při zřizování galerie jmenováním ředitele školy do čela galerijního kuratoria a především souhlasem nadřízeného říšského ministerstva v záležitosti postupování prací vzniklých ve školních dílnách galerii podle předem stanovených podmínek, většinou pouze za úhradu použitého materiálu. Díla známých umělců reprodukováná studenty a profesory sochařského institutu v kameni představovala cenný směnný artikl, za který bylo možné získat původní model nebo jiný originál. Za tyto vzácné služby nabízela galerie škole svou sbírku jako praktickou učební pomůcku a studentům zprostředkovávala přímý kontakt s díly uznávaných soudobých sochařů. Nastíněná spolupráce umožnila velkorysé obohacení expozice za cenu minimálních finančních výloh.

Finance ostatně sehrávaly v životě galerie primární roli, neboť představovaly konečný rozhodující element veškerých obchodních transakcí. Dotace, které byly galerii přislíbeny při jejím zakládání a měly plynout ze zemských, okresních a městských fondů a prostředků obchodní a živnostenské komory, byly často vypláceny se zpožděním nebo vůbec. Galerie se tak velmi často potýkala s problémem absolutního vyčerpání finančních prostředků a od existenční krize ji dělila pouze shovívavost městské spořitelny a průmyslového muzea. Předznamenanou provázanost hořických institucí dále prohlubovalo umístění expozice Galerie plastik v budově kamenosochařské školy. Instalace sbírky, ve třech secesně upravených místnostech, zcela odpovídala soudobému výstavnímu standardu. Přestože byly práce monumentálního charakteru a díla prostorově náročná od počátku umístěna v exteriéru v městském parku, bylo kuratorium s rozrodem souboru uměleckých prací přinuceno řešit tíživý problém nedostatku místa ve výstavních sálech.

Vzhledem k alarmujícímu problému uskladňování uměleckých děl bylo v roce 1914 rozhodnuto o stavbě samostatné budovy Galerie plastik a za účelem vybrání vhodného projektu byla vypsána architektonická soutěž. Vítězný návrh Otakara Novotného byl velmi osobitým příspěvkem autora k tématu ztvárnění objektu umělecké galerie. Brzké realizaci projektu zabránily nepříznivé okolnosti probíhající světové války a ani později k provedení Novotného varianty nedošlo. Hořická kolekce plastiky si musela na expozici ve vlastní budově počkat až do konce sedmdesátých let 20. století.

Přes záporné stránky instalace sbírky v nevyhovujících sálech, zhoršující se finanční situaci a další všudypřítomné projevy válečného stavu, byla Galerie plastik návštěvníky vyhledávanou uměleckou expozicí. Bezpochyby se musela, stejně jako jiné soudobé galerie, vyrovnávat s problémy provázejícími trvalou výstavu uměleckých prací a zároveň čelila konkurenci v podobě místní Umělecké síně. Přesto si svou klientelu dokázala udržet.

K podstatnějším změnám v činnosti galerie nedošlo ani se vznikem Československé republiky v roce 1918. Z názvu sice zmizel přídomek „Jeho Milosti císaře Františka Josefa I.“ a novou nadřízenou institucí se stalo Ministerstvo školství a národní osvěty, ale reálně galerie fungovala i dále na zavedených principech. Ani v podmínkách první republiky neztratila hořická galerie kontakt s uměleckými centry. Výběrem členů svého odboru velmi obratně reflektovala úspěchy uměleckoprůmyslových škol a v řadách jejich pedagogů nalézala tvůrčí spolupracovníky. Nová doba ovšem přinesla i nově definovanou modernost, jež byla zohledňována při rozmnožování sbírek galerie. I nadále byly získávány práce autorů, kteří dozráli a svým uměleckým názorem plně přináleželi období před první světovou válkou.

Galerie plastik tedy v soudobém měřítku při výběru exponátů do určité míry opustila striktně nazíraný požadavek modernosti. Pokud se ovšem přidržíme vymezení pojmu moderní, ve smyslu, který jej neslučuje s významem soudobý, ale charakterizuje zcela nové pojetí umělecké tvorby, pak Galerie plastik vystupuje po celou dobu své existence jako instituce zcela věrná původnímu programu a řadí se k prvním českým galeriím moderního umění vůbec.

Dějinná jedinečnost Galerie plastik nezapadá ani v případě vykročení do evropského prostoru, v jehož kontextu nabývá pátrání po analogiích hořické instituce charakteru širšího porovnání vzniku a významu středisek moderního sochařství pro vývoj národního, eventuálně moderního umění vůbec.

V tomto rozměru skýtá problematika rozsáhlé množství komparativního materiálu, který jsem se zřetelem k jazykové znalosti a osobní zkušenosti v první etapě výzkumu geograficky zúžila na území Anglie.

Anglii náleželo v 19. století světové prvenství v uměleckoprůmyslovém muzejnictví. V roce 1857 bylo v Londýně založeno South Kensington Museum (později nazvané Victoria and Albert Museum), do jehož sbírek byla od počátku zařazována i sochařská díla. Nejednalo se ovšem pouze o práce soudobých umělců a kolem přelomu 19. a 20. století tvořily soubor zejména retrospektivní práce. Umělecky orientovaná muzea a galerie vznikaly od konce sedmdesátých let především ve větších městech¹⁶¹ a základ jejich kolekcí položily většinou šlechtické odkazy, obohacované nákupem děl viktoriánských umělců. Převážnou část uměleckých sbírek tvořily obrazy, sochařská díla byla chápána jako doplněk. Pokud byly v kolekcích zastoupeny plastiky soudobých autorů, zpravidla nepředstavovaly reprezentativní vzorek, ale vypovídaly spíše o nadání jednotlivých umělců. Jednou z prvních galerií, které ve svém výstavním programu usilovali o po všech stránkách plnohodnotnou prezentaci sochy byla Grosvenor Gallery, založená v roce 1877 v Londýně sirem Couttsem Lindsayem (1839-1913).

Explozi zájmu o sochařství prožila Anglie v pozdním devatenáctém století. Pozornost na sebe strhlo hnutí New Sculpture, jehož představitelé (Frederic Leighton, Alfred Gilbert, Hamo Thornycroft, Edward Onslow Ford and James Havard Thomas) usilovali o nalezení nového

¹⁶¹ Walker Art Gallery v Liverpoolu (1877), Manchester Art Gallery (1883), Birmingham Museum and Art Gallery (1885), Leeds Art Gallery (1889), Tate Gallery v Londýně (1897) a mnohé další.

směru a umělecké formy pro svou tvorbu. Snažili se oživit obvyklý formát sochy tak, aby přesvědčivě zastoupil jak živé tělo tak ideální obraz. Na jimi zvrásněném uměleckém podloží mohlo posléze zakořenit moderní sochařské umění.¹⁶²

První pokusy o moderní sochařskou tvorbu spadají na britském území do prvního desetiletí 20. století a jsou spojovány s díly Američana sira Jakoba Epsteina (1880-1959) a Francouze Henryho Gaudier-Brzesky (1891-1915). Úsilí o zcela novou interpretaci okolního světa je odvrátilo od západoevropských uměleckých vzorů. Osobitým přístupem k materiálům a využitím podnětů z primitivního umění se podíleli na zrození nového sochařského jazyka.

Středisko, které by mělo podobně dlouhou tradici moderní sochařské tvorby a její prezentace jako Hořice, bychom ovšem v Británii na počátku 20. století těžko hledali. Teprve v posledních dvaceti letech je se sochařstvím spojován Leeds na západě oblasti Yorkshire a to díky osobě Henryho Moora (1898-1986).¹⁶³ Ve dvacátých letech 20. století začal Moore a Barbara Hepworth (1903-1975) studovat sochařství na zdejší univerzitě. Oba, též absolventi Royal College of Art v Londýně, se posléze stali vedoucími osobnostmi moderního britského a světového sochařství. Moorův vztah k Leedsu se dále prohluboval a na počátku 80. let 20. století značně obohatil soubor Leeds Art Gallery založením nové sochařské sbírky. Současně vzniklo z Moorova podnětu Centre for the Study of Sculpture, které se v roce 1993 vyvinulo v Henry Moore Institute se sochařskou galerií, knihovnou a archivem. Formativní vliv Moorovy umělecké tvorby na vývoj moderního sochařství a uznání Leedsu jako sochařského střediska má nezpochybnitelný charakter a světovou platnost.

Oblast, mimo velká městská centra, pro níž by byla typická tradice umělecké tvorby (nejednalo se ovšem výhradně o sochařství) představoval Cornwall, kde fungovalo hned několik umělci oblíbených lokalit. Především St Ives se stal kolem přelomu 19. a 20. století vyhledávaným útočištěm malířů a sochařů při jejich útěku

¹⁶² Mecenášem umělců nového sochařského hnutí se stal Lord Leverhulme, osobní přítel Edwarda Onslowa a Williama Goscombe Johna. Z odkazu jeho umělecké sbírky byla v roce 1925 v Liverpoolu otevřena umělecká galerie (Lady Lever Art Gallery), jejíž sochařská část byla nesmírně bohatá a kvalitně reflektovala vývoj britského umění, včetně počátků moderní tvorby.

¹⁶³ Základem Moorovy sochařské práce nepřestávala být lidská postava, kterou ovšem dováděl ke stále větší abstrakci. Zpočátku byl ovlivněn prekolumbijskou a archaickou plastikou, ale i soudobými umělci Konstantinem Brancusim a Alexandrem Archipenkem. Vytvářel těžké figury uzavřených objemů, po roce 1930 vyvinul pro něj typický slohový prvek prolomené formy. Od roku 1945 užíval bronz na místo dosavadního kamene a dřeva.

z přemodernizovaných měst za inspirací venkova. Až do příchodu Barbary Hepworth¹⁶⁴ ovšem nebylo toto městečko výrazněji spjato se sochařstvím a významnějším fenoménem zde zůstávala malba. Barbara Hepworth se do St Ives uchýlila teprve během druhé světové války (v roce 1939), ale našla tu natolik tvůrčí atmosféru, že zde zůstala natrvalo. Hepworth, malíř Ben Nicholson (1894-1982) a sochař Naum Gabo (1890-1977) zde vytvořili tvůrčí a ideové ohnisko abstraktního uměleckého hnutí. Na sklonku života vyslovila Hepworth přání, aby byla její tvorba předána veřejnosti a její studio a zahrada se v roce 1980 staly sochařskou galerií.

Dalším příkladem uměleckého střediska v cornwallské oblasti bylo městečko Newlyn. Již v polovině devadesátých let 19. století zde vznikla umělecká galerie, jejímž záměrem bylo vystavovat díla studentů Newlyn School Artists. Ani toto středisko však nebylo jednoznačně orientováno na sochařskou tvorbu. Poslání někdejší umělecké školy později převzala Newlyn Society of Artists, která usiluje o kontinuitu tradice uměleckých výstav dodnes.

Krátce po přelomu století se v městečku Ditchling v Sussexu usadil Eric Gill (1882-1940)¹⁶⁵ a posléze zde založil sochařskou komunitu. Gill byl nejen nadaným sochařem, ale i grafikem a návrhářem písma. Sochařství v Ditchlingu nicméně nemělo takový dalekosáhlý význam jaký představovalo pro Hořice a nebyly s ním spojeny žádné závažnější výstavní počiny.

Fenomén sochařského střediska mimo metropoli, v němž by uvědomělá inteligence na základě příznivých okolností iniciovala vznik specializovaného výstavního prostoru, se v Británii na počátku 20. století neobjevuje. Alespoň ne v podobě Hořicím blízké příbuzné. Typ sochařského centra a specializované expozice moderní plastiky jsou charakteristické až

¹⁶⁴ Barbara Hepworth na rozdíl od Moora, který zprvu vytvářel fyzické tvary, začínala už abstrakcí. Stala se klíčovou osobností v britském abstraktním uměleckém hnutí a zůstala mu věrná po celý život. Hepworth byla ve své tvorbě inspirována přírodou, zejména geometrickými i organickými tvary cornwallského pobřeží. Hepworth jako první uvedla do britského sochařství ideu proděravění plného kamenného bloku, aby tak zdůraznila jeho transparentnost. Paradoxně získal otvor v soše posléze větší význam než materiálový celek a průhled do prostoru za sochou se stával integrální součástí uměleckého díla.

¹⁶⁵ V letech 1899-1903 Gill studoval na Ústřední škole uměleckých řemesel v Londýně. Jako konvertita nacházel pro své řezbářské a sochařské práce motivy převážně v bibli. Z jeho sochařské produkce vyniká sochařská výzdoba budovy BBC v Londýně (1914) a křížová cesta pro Westminsterskou katedrálu (1913-1918). Ve druhé polovině 20. let 20. století pracoval jako grafik a designér pro Golden Cockerell Press, ilustroval knihy a navrhoval vlastní typy písma.

pro pokročilejší 20. století a jsou spjaty s vůdčími osobnostmi moderního britského sochařství.

V kontextu tohoto srovnání obhájila hořická Galerie plastik specifické kvality, díky kterým zaujala před první světovou válkou pozoruhodné místo mezi vznikajícími sbírkami moderního umění a jež stěží nacházely období v činnosti soudobých institucí zaměřených na budování kolekcí moderních sochařských prací. Zároveň doufám, že zjištěné skutečnosti se stanou základem pro další výzkum, zabývající se zasazením Galerie plastik do širšího rámce historie evropských sochařských muzeí a galerií.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny a tištěné prameny

- [1] Dopis Bohumila Kafky Václavu Weinzettlovi (?) z 20. 3. 1908, Galerie plastik Hořice
- [2] Dopis Bohumila Kafky Janu Kyselovi (?) z 9. 12. 1909, Galerie plastik Hořice
- [3] Dopis Jana Kysely Bohumilu Kafkovi z 17. 9. 1903, fond Bohumila Kafky, Archiv NG, Praha
- [4] Dopis Jana Kysely Josefu Mařatkovi z 11. 6. 1909, fond Josefa Mařatky, Archiv NG, Praha
- [5] Dopis Josefa Mařatky kuratoriu Galerie plastik z roku 1908, Galerie plastik Hořice
- [6] Dopis Skupiny výtvarných umělců z 13. května 1914, Městské muzeum Hořice
- [7] Dopis Spolku architektů a inženýrů v Království českém z 29. dubna 1914, Městské muzeum Hořice
- [8] Kronika města Hořice 1906, Městské muzeum Hořice
- [9] Kronika města Hořice 1908, Městské muzeum Hořice
- [10] Návrhy Otakara Novotného, Aloise Balána a Vojtěcha Šebora na budovu Galerie plastik z roku 1914, Městské muzeum Hořice
- [11] Odpověď kuratoria galerie na dopis architekta Jaro Kováře z Olomouce, z 20. června 1914, Městské muzeum Hořice
- [12] Pamětní spis, statut a organizace Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I. Městského Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích, Hořice 1908

- [13] Plakát pro přednášku Ludvíka Kuby Poměr výtvarníkův k umění ostatnímu, 2. říjen 1910, knihovna Průmyslového muzea Podkrkonošského, Městské muzeum Hořice, H 10942
- [14] Plakát k přednášce Jana Kysela Na půdě moři urvané, vzpomínky a dojmy z cest po Holandsku a Belgii, 23. 5. 1908, sál hotelu U Halšů, Městské muzeum Hořice, H 10898
- [15] Plakát k přednášce Leopolda Weignera O nových proudech v uměleckém řemesle a kursech uměleckoprůmyslových, 4. 2. 1908, hostinec J. Sála, Městské muzeum Hořice, H 10954
- [16] Plakát pro přednášku Dušana Jurkoviče Lidové stavby na moravském Valašsku a uherském Slovensku, 21. 5. 1908, přízemí odborné školy sochařské, Městské muzeum Hořice, H 10942
- [17] Plakát pro přednášku Františka Bílka O svém díle, 1. 12. 1917, v městském divadelním sále, Městské muzeum Hořice, H 10884
- [18] Pozůstalost Jana Kysela. Korespondence. Dopis R. Prombergera Janu Kyselovi, 1903, Městské muzeum Hořice
- [19] Pozůstalost Jana Kysela. Korespondence. Dopis Šímy Janu Kyselovi, 5.11. 1907, Městské muzeum Hořice
- [20] Pozůstalost Jana Kysela. Poznámky ku kreslení 1909-1910, Městské muzeum Hořice, H 2458
- [21] Průmyslové muzeum Podkrkonošské v Hořicích. Zápis o schůzích výborových 1904-1940. Městské muzeum Hořice
- [22] Stanovy městského Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích, Hořice 1908
- [23] Vzpomínky Emílie Draboňové na odborného učitele Vesny Jana Kysela (1943), Městské muzeum Hořice, H 8750

- [24] Zadání soutěže na budovu Galerie plastik Císaře a Krále Františka Josefa I. Průmyslového muzea Podkrkonošského v Hořicích (1914), Městské muzeum Hořice
- [25] Zápis o schůzi odboru Galerie plastik ze dne 11. 2. 1909, 16. 5. 1909, 8. 12. 1909, 23. 1. 1912, 31. 5. 1912, 3. 6. 1913, 17. 6. 1913, 24. 3. 1914, 14. 10. 1914
- [26] Zápisky Jana Kysela – Z Hořic přes Vídeň a alpské země do Švýcar, Městské muzeum Hořice, H 2459
- [27] Zpráva o činnosti 1916, městské Průmyslové muzeum Podkrkonošské v Hořicích (1917-1928), od roku 1929-1937 Zpráva o činnosti městského průmyslového muzea podkrkonošského a Masarykovy galerie plastik v Hořicích
- [28] Architektonický obzor XIII. Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, květen 1914, 48; srpen, září, říjen 1914, 95
- [29] CECHNER Antonín: O uměleckých památkách politického okresu Novopackého, Hořice 1906
- [30] CECHNER Antonín: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Novopackém, Praha 1909
- [31] Československý legionář VIII, 1926, 1-13
- [32] FEJFAR Josef: Malá historie prvního Smetanova pomníku a sadů Smetanových v Hořicích. Smetanův památník, Hořice 1903
- [33] Hořické noviny 1908-1914
- [34] Hořický obzor II., 1904, 4
- [35] Hořický obzor VI, 1904, 4
- [36] Hořický obzor XXIII, 1904, 4
- [37] Hradec Králové, Hořice, Nechanice a veškeré politické obce a osady, Jičín 1903
- [38] Katalog děl uměleckých na Výstavě českého severovýchodu, Hořice 1903

- [39] Katalog Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu, Hořice 1903
- [40] Katalog Podkrkonošské výstavy českého odboje, práce a svérázu kraje, Hořice 1934
- [41] Katalog výstav řemeslných prací učňů a mladistvého dělnictva českého severovýchodu v Hořicích, Jaroměři a v Hradci Králové, Hořice 1922, 21-22
- [42] KUDRNÁČ Václav: Úplný adresář a popis politického okresu královéhradeckého. Okresy Hradec Králové, Hořice, Nechanice a veškeré politické obce a osady, Jičín 1903
- [43] KYSELOVÁ Anna: Z duševní dílny Jana Kysely, in: Pod Zvičinou III, 1922-23, 103-104
- [44] Městská obrazárna v Litomyšli, Litomyšl 1932
- [45] MIKŠOVÁ Františka: Masarykova galerie plastik v Hořicích, in: Hořický obzor III, 1938, 2-4
- [46] Katalog Moderní galerie Království českého, Praze 1907
- [47] Národní listy, 12. 9. 1903
- [48] Národní listy, 13. 9. 1903
- [49] Národopisný sborník okresu Hořického, Hořice 1895
- [50] PÁVEK Jan: Hořicko. Království České – Východní Čechy, Praha 1914
- [51] Průvodce po obrazárně města Hradce Králové, Hradec Králové 1936
- [52] SAHÁNEK Jan: Vzpomínka na dobrého učitele, in: Pod Zvičinou III, 1922-23, 102-103
- [53] SKALICKÝ František: Muž práce, in: Pod Zvičinou III, 1922-23, 98-100
- [54] Slavnost založení Umělecko-průmyslového muzea Obchodní a živnostenské komory v Praze 1885-1910 (dne 6. 2. 1910), Praha 1911

- [55] Studie Shody a rozpory, in: Volné směry XVIII, 1915, 27-40
- [56] Světozor 1908
- [57] ŠALOUN Ladislav: Nad tělesnou schránkou J. Kysely před spálením ohněm, in: Pod Zvičinou III, 1922-23, 100-102
- [58] The Studio. Special Summer Number 1906. The Art-Revival in Austria, London 1906
- [59] Volné směry XII., 1908-1909

Literatura

- [60] 90 let Domu umění města Brna. Katalog výstavy v Domě umění města Brna, 20. 10. - 10. 12. 2000, Brno 2000
- [61] 100 let střední průmyslové školy v Bechyni, in: Sklář a keramik IV, 1984, 93
- [62] ACKERMANN Marion/ BÖLLER Susanne: Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstenbau, München 2003
- [63] BAŘINA Miloslav: Historie a současnost podnikání na Jičínsku, Hořicku, Novopacku a Sobotecku, Žehušice 2002
- [64] COCKS SOMERS Anna: The Victoria and Albert Museum. The making of the collection, London 1980
- [65] ČERNÝ František: Hana Kvapilová. Život a dílo, Praha 1963, 179
- [66] LUCIE-SMITH Edward: Lives of the Great 20th-Century Artists, New York 1999

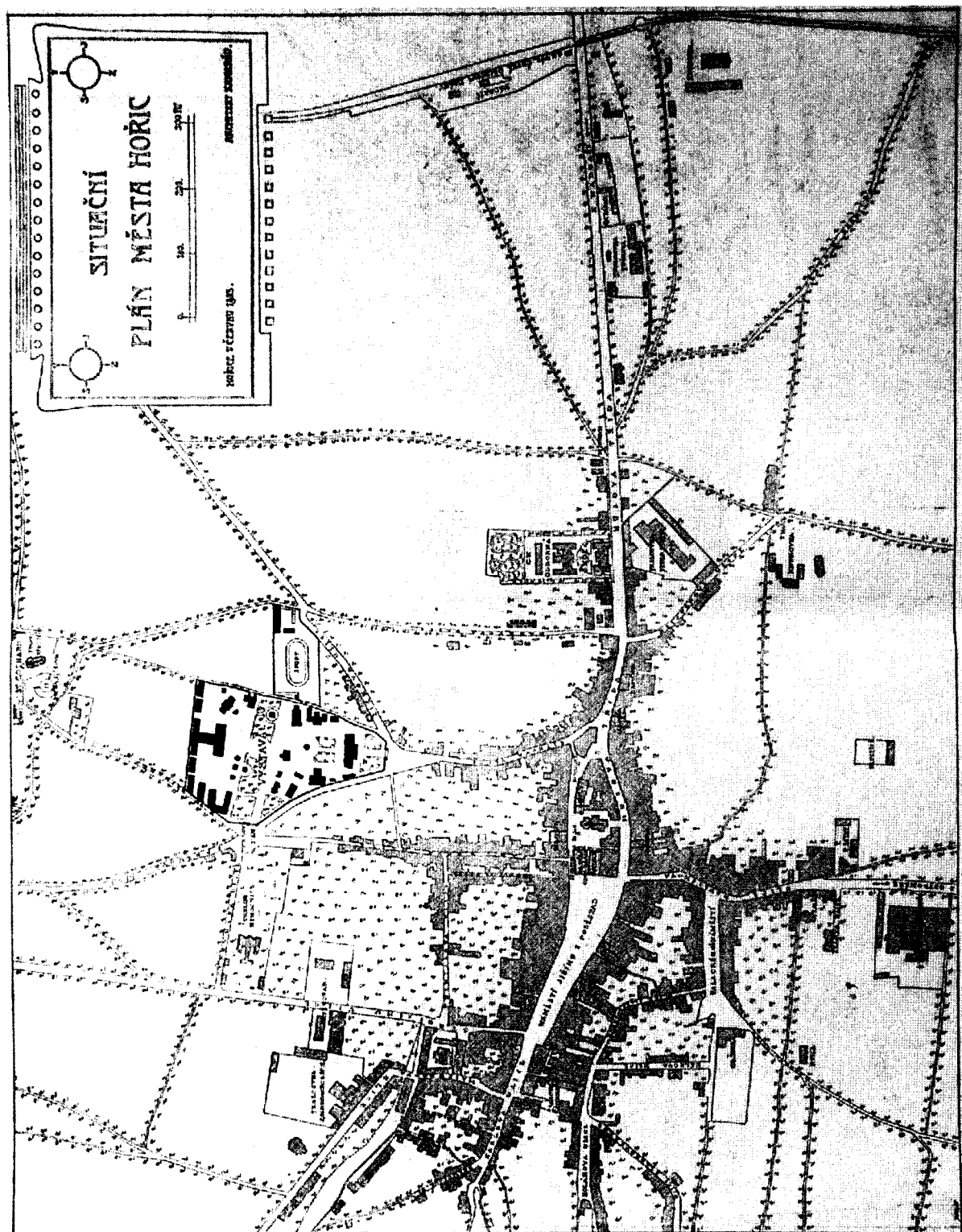
- [67] FRANZ Josef/ KLIVAR Miroslav: 115 let sklářské školy v Novém Boru. Katalog výstavy ve Sklářském muzeu v Novém Boru, Nový Bor 1985
- [68] GÁBA Zdeněk: Mramor, žula a lidé, Hradec Králové 1986
- [69] GLÁZR Petr: Václav Weinzettl (bakalářská práce na Institutu restaurování a konzervačních technik v Litomyšli), Litomyšl 2002
- [70] HARLAS F. X.: České umění. Sochařství a stavitelství, Praha 1911
- [71] HOLÝ Petr: Sochař Quido Kocián 1874-1928. Katalog výstavy Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší, květen- srpen 2004
- [72] HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění I-II, Praha 1995
- [73] Hořice v Podkrkonoší, město a okres I. Knihovna národohospodářských informací XII, Praha 1934
- [74] JILEMNICKÝ Alois: Kámen jako chleba. Čtení o kamenických obcích Vojicích a Podhorním Újezdě, Turnov 1980
- [75] JILEMNICKÝ Alois: Kámen jako událost. Kulturně historický a společenský obraz první české školy sochařů a kameníků za sto let její existence 1884-1984, Praha 1984
- [76] JILEMNICKÝ Alois: Kraj slavný kamenem, Hořice 1961
- [77] JILEMNICKÝ Alois: Tradice z kamene. Kulturně historický obraz hořického pískovce a kamenoprůmyslu, Liberec 1973
- [78] KALVODA Alois: Josef Kalvoda, in: Dílo IX, 1911, 8-13
- [79] KOTKOWSKA-BAREJA Hanna: Study of transformation in 20th century Polish sculpture. Catalogue for exhibition Change Etched in Stone held in National Museum in Warsaw, Warsaw 1996
- [80] KRAMÁŘ Vincenc: O obrazech a galeriích, Praha 1983
- [81] MAC CARTHY Fiona: Eric Gill, London 1989

- [82] MÁDL Karel B.: Bohumil Kafka. Jeho dílo od roku 1900 do roku 1918, Praha 1919
- [83] MAREK J. R.: O sochaři Kafkovi, in: Cesta II, 1919-20, 941-2, 980-82
- [84] MAŘATKA Josef: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003
- [85] MASARYKOVÁ Anna: České sochařství 19. a 20. století. Sto padesát let českého sochařství V, Praha 1963
- [86] MASARYKOVÁ Anna: Josef Mařatka, Praha 1958
- [87] Masarykův slovník naučný. Lidová encyklopedie všeobecných vědomostí I-VII, Praha 1925-33
- [88] MELANOVÁ Miloslava: Heinrich Liebig – mecenáš a sběratel, in: Německé a rakouské malířství 19. století ze sbírek Oblastní galerie v Liberci, Liberec 1997, 5-7
- [89] MELANOVÁ Miloslava: Liberecká výstava 1906, Liberec 1996
- [90] MICHIL Jan: Výstava architektonického díla Otakara Novotného, in: Umění XXIX, 1981, 81-83
- [91] MUSIL Roman/ NEJEZCHLEBOVÁ Martina/ POMAJZLOVÁ Alena: Moderní galerie tenkrát 1902-1942. Katalog výstavy v Národní galerii v Praze, Klášter sv. Anežky České, únor-duben 1992
- [92] OKURKA Tomáš: Všeobecná německá výstava v Ústí nad Labem 1903, Ústí nad Labem 2005
- [93] PEČÍRKA Jaromír: Otakar Novotný, in: Volné směry XXVII, 1929-1930, 190-200
- [94] PELIKÁN Jaroslav: Průvodce historií a stálou expozicí Galerie výtvarného umění v Hodoníně, Brno 1985
- [95] PLICHTA Jaroslav/ BREJNÍK Bohumil: Galerie plastik v Hořicích v Podkrkonoší, Hořice 1953
- [96] POCHÉ Emanuel (ed.): Umělecké památky Čech I-IV, Praha 1977-1982

- [97] POCHÉ Emanuel: Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha 1955
- [98] PRAHL Roman: Anfänge der modernen Galerie in Prag, in: Stifter Jahrbuch, Neue Folge VII, 1993, 115-126
- [99] PRAŽÁK Václav: Baroko východních Čech. Architektura, sochařství, Hradec Králové 1999
- [100] PROCHÁZKA Václav: Bohumil Kafka 1878 – 1942. Životní dílo, in: Katalog výstavy v Jízdárně Pražského hradu, duben – květen 1962, Praha 1962
- [101] PROCHÁZKA Václav: Bohumil Kafka, in: Katalog výstavy ke 100. výročí narození českého sochaře v Galerii plastik v Hořicích v Podkrkonoší, září – říjen 1978, Stará Paka 1978
- [102] PUBAL Václav: Zakládání uměleckoprůmyslových muzeí, in: Acta regionalia 1965, 65-69
- [103] PUBAL Václav: Muzea, galerie a památkové objekty v ČSR, Praha 1973
- [104] STEHLÍK František (ed.): 70 let vlastivědného muzea v Hořicích v Podkrkonoší 1887-1957, Hořice 1957
- [105] STEHLÍK František (ed.): Hořice v Podkrkonoší. Město kamenné krásy, Most 1958
- [106] Střední průmyslová škola keramická, Bechyně 1989
- [107] SŮVA Josef: Ke stému výročí umělceva narození, in: Katalog k výstavě Quido Kocián – výběr z díla v Krajské galerii v Hradci Králové, Turnov 1975
- [108] ŠLAPETA Vladimír: Otakar Novotný 1880-1959. Architektonické dílo (kat. výst.), Praha - Olomouc 1980
- [109] ŠPĚT Jiří: Přehled vývoje českého muzejnictví I. Do roku 1945, Brno 2003
- [110] ŠPRINGER Josef (red.): 40 let Archeologického a muzejního spolku v Hořicích v Podkrkonoší 1887-1927, Hořice v Podkrkonoší 1927
- [111] ŠUMAN Viktor: Josef Kalvoda (kat. výst.), Praha 1926

- [112] ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu. Proměny pražské architektury první poloviny 20. století, Praha 1995
- [113] TICHÝ Erik: 120 let hořické školy pro sochaře a kameníky 1884-2000, Jičín 2004
- [114] TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců I-II, Praha 1947-50
- [115] TOMÍČKOVÁ Oldřiška: Husův pomník máme v Hořicích právě 90 let, in: Hořické občasně noviny 6, 2004, 4
- [116] TOMÍČKOVÁ Oldřiška: Text k výstavě Vzpomínka na hořickou výstavu 1903, Městské muzeum v Hořicích, červenec- prosinec 2003
- [117] VLNAS Vít: Moderní galerie na konci tunelu? Z poznámek archivářových, in: Ateliér IX, 1994, 2
- [118] VOLAVKA Vojtěch: Přehled soudobého českého sochařství, in: Umění XII, 1940, 317-361
- [119] WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1985
- [120] WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. Století, Praha 1978
- [121] WITTLICH Petr: Pomník a město, in: Město v české kultuře 19. století, Národní galerie v Praze 1983, 267-280
- [122] WITTLICH Petr: Sochařství české secese. Karolinum, Praha 2000
- [123] WITTLICH Petr: Sochařství na přelomu století, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/I, 1890-1938, Praha 1998, 95-125
- [124] ZEMÁNEK Jiří (ed.): Sochařství východních Čech 1700-1945. Katalog výstavy Městského muzea v Jaroměři, srpen - září 1988, Jaroměř 1988

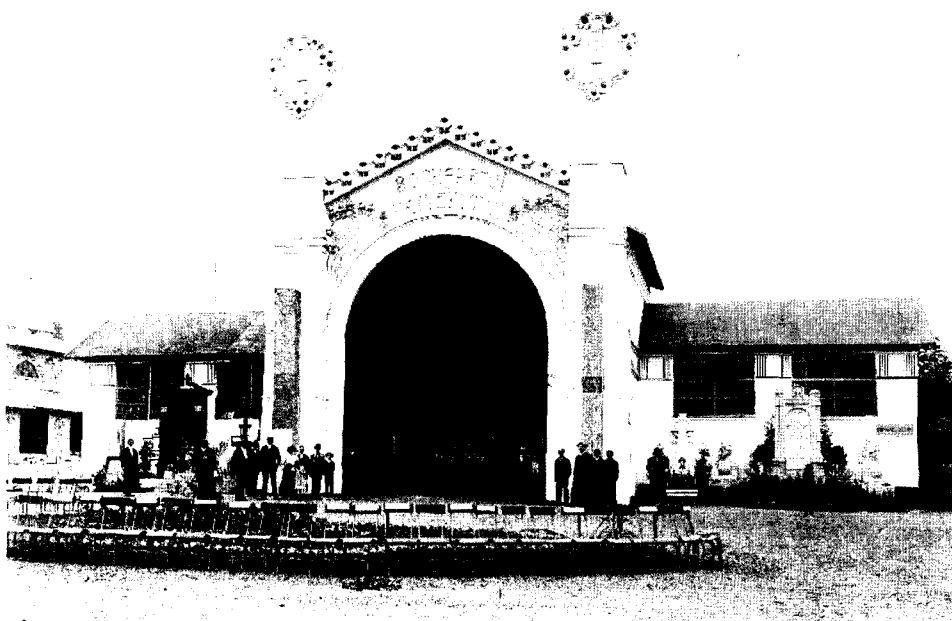
Přílohy



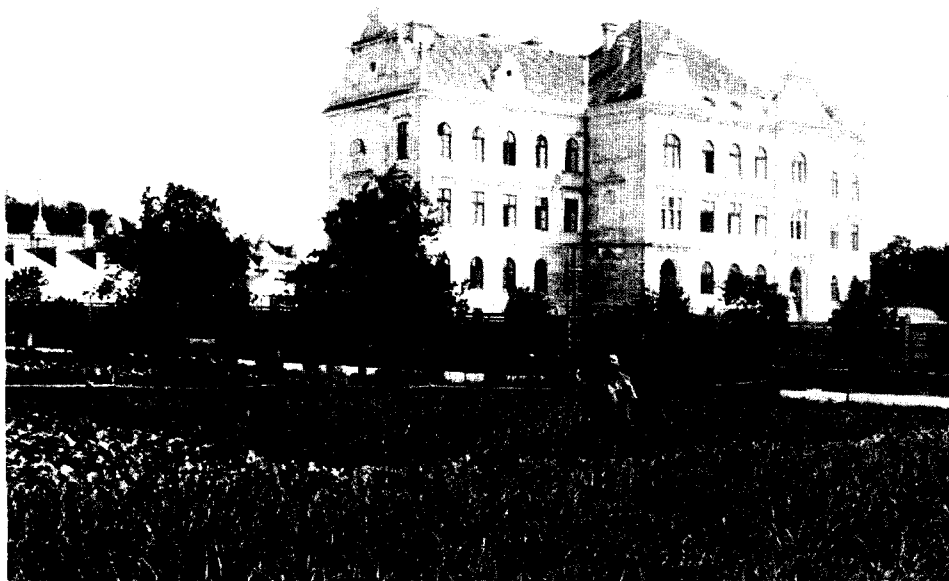
Obrázek 1 Situační plán Hořic v katalogu Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu, 1903



Obrázek 2 Plakát Alfonse Muchy pro Hospodářskou, průmyslovou a uměleckou výstavu českého severovýchodu v Hořicích, 1903



Obrázek 3 Pavilon sochařství a kamenictví na Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavě českého severovýchodu, Hořice 1903



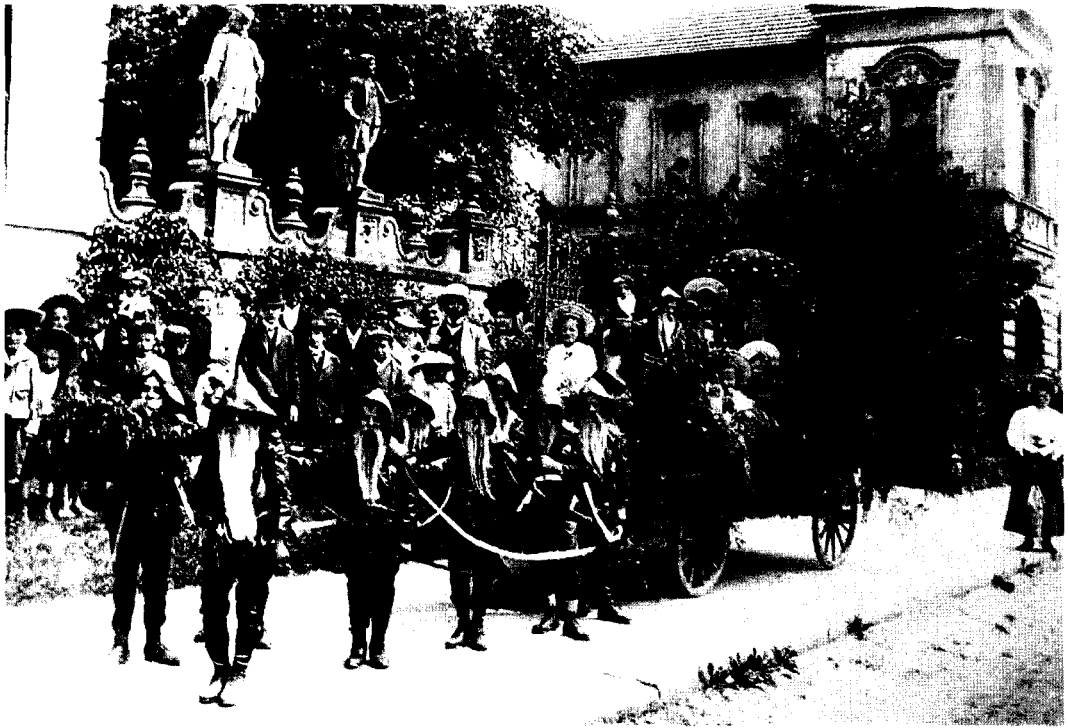
Obrázek 4 Měšťanská škola Na Daliborce v době Hospodářské, průmyslové a umělecké výstavy českého severovýchodu, 1903



Obrázek 5 Realizace *Anděla smrti* pro portál Nového hřbitova v Hořicích a *Smetanova pomníku* od Mořice Černila v dílnách c. k. odborné školy sochařské a kamenické, kolem roku 1903



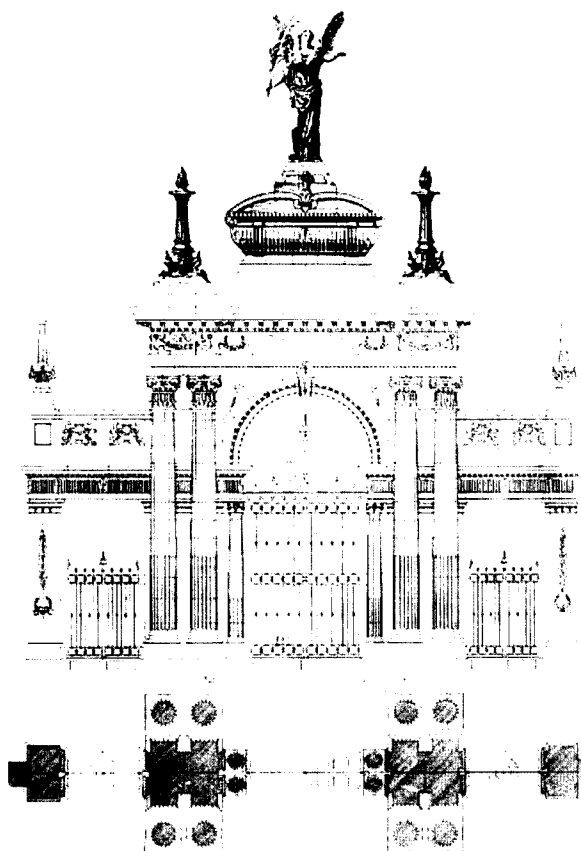
Obrázek 6 Pohled do dílny c. k. odborné školy sochařské a kamenické, 1898



Obrázek 7 Trpasličí spřežení před c. k. odbornou školou sochařskou a kamenickou – národopisná slavnost hořické Vesny, 1909



Obrázek 8 Husova ulice s odbornou školou sochařskou a kamenickou, 20. léta 20. století

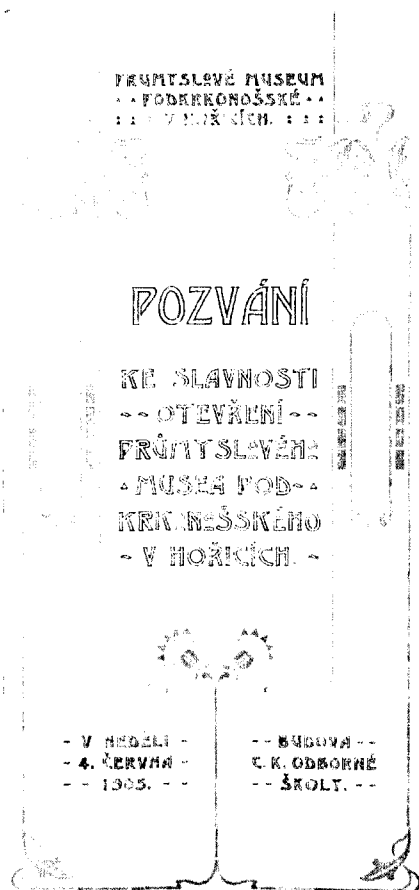


Obrázek 9

Návrh portálu pro Nový hřbitov
v Hořicích od Bohuslava Moravce, 1892



Obrázek 10 Portál Nového hřbitova v Hořicích, dílo c. k. odborné školy sochařské
a kamenické (1893-1907)



Obrázek 11 Pozvánka ke slavnostnímu otevření Průmyslového muzea Podkrkonošského, 1905

POŘAD:

1. Shromáždění hodnostářů a účastníků slavnosti ve sborovně c. k. odborné školy sochařské a kamenické v Hořicích (I. patro).
2. O 10. hod. dopolední **otevření knihovny a čítárny i sbírek musejních** (I. patro budovy odborné školy) a odevzdání veřejnosti proslavení: starosty města Hořic, předsedy archeologicko-musejního spolku, ředitele průmyslového muzea podkrkonošského, zástupce živnostnictva, předsedy remeslnícko-živnostenské besedy.

Prohlídka nově založených sbírek.

Zápis hostů do pamětnice.

3. **Výstava** dotud pro sbírky průmyslového muzea získaných předmětů: dopoledne od 10. - 12. hodin; odpoledne od 2 - 5 hodin. Vstup volný. — (Dělní c. k. odborné školy budou v tuto dobu též P. T. navštěvníkům přístupny.)

4. Večer v týž den o 8. hod. v přizemním sále c. k. odborné školy:

••• PŘEDNÁŠKA •••

Dr. F. X. Jiřka,

adjunkta umělecko-průmyslového muzea a docenta na c. k. akademii umění v Praze,

„O vývoji plastické dekorace nanášené a štukové“,

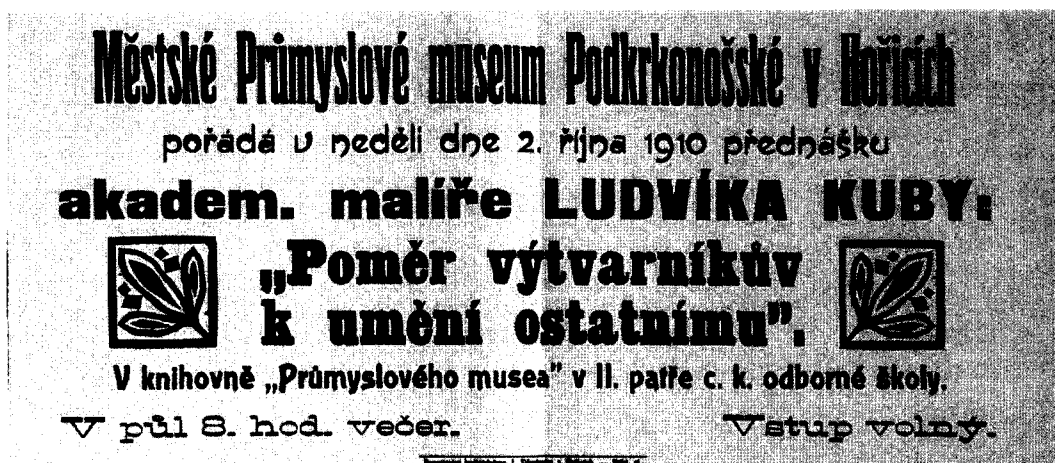
provázená obrazy skioptickými světlem elektrickým promítanými. — Vstup volný.

K účasti na významném zahájení činnosti ústavu, ku prospěchu stavu živnostenského založeného,

zve uctivě

Výbor průmyslového muzea podkrkonošského.

DRUCK A. HANUSKA A SOUBŘÍ V HOŘKÁCH — 1905



Obrázek 12 Plakát Průmyslového muzea Podkrkonošského pro přednášku malíře Ludvíka Kuby, 1910



Obrázek 15 Učitel'ský kurs průmyslového muzea pro chlapecké ruční práce pod vedením Jana Kysela, 1913



Obrázek 16 Plakát pro výstavu obrazů pořádanou v Hořicích sdružením Umění, 1919



Obrázek 17 Znak Galerie plastik Průmyslového muzea Podkrkonošského, 1908



Obrázek 18 Vchod do prostorů Galerie plastik v c. k. odborné škole sochařské a kamenické, před rokem 1918



Obrázek 19 Pohled do expozice Galerie plastik v budově c. k. odborné školy sochařské a kamenické, před rokem 1918



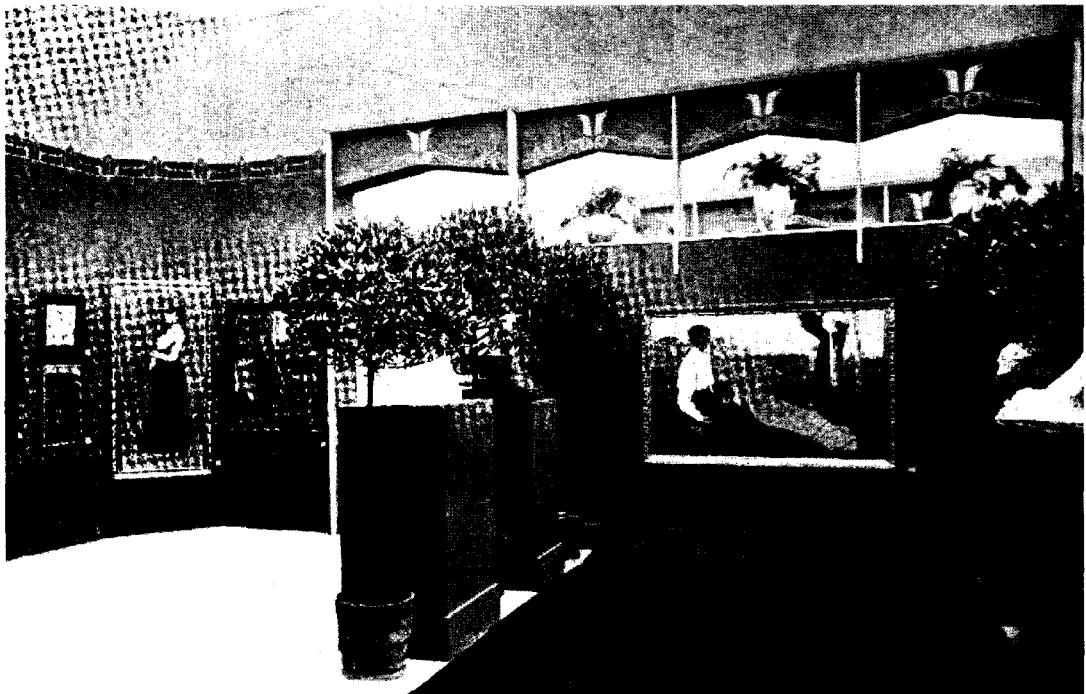
Obrázek 20 Quido Kocián, *Mrtvý Abel*, 1903, bronz, umístěno před Střední průmyslovou školou sochařsko-kamenickou v Hořicích



Obrázek 21 Pohled do expozice Galerie plastik v budově c. k. odborné školy sochařské a kamenické v Hořicích, po roce 1918



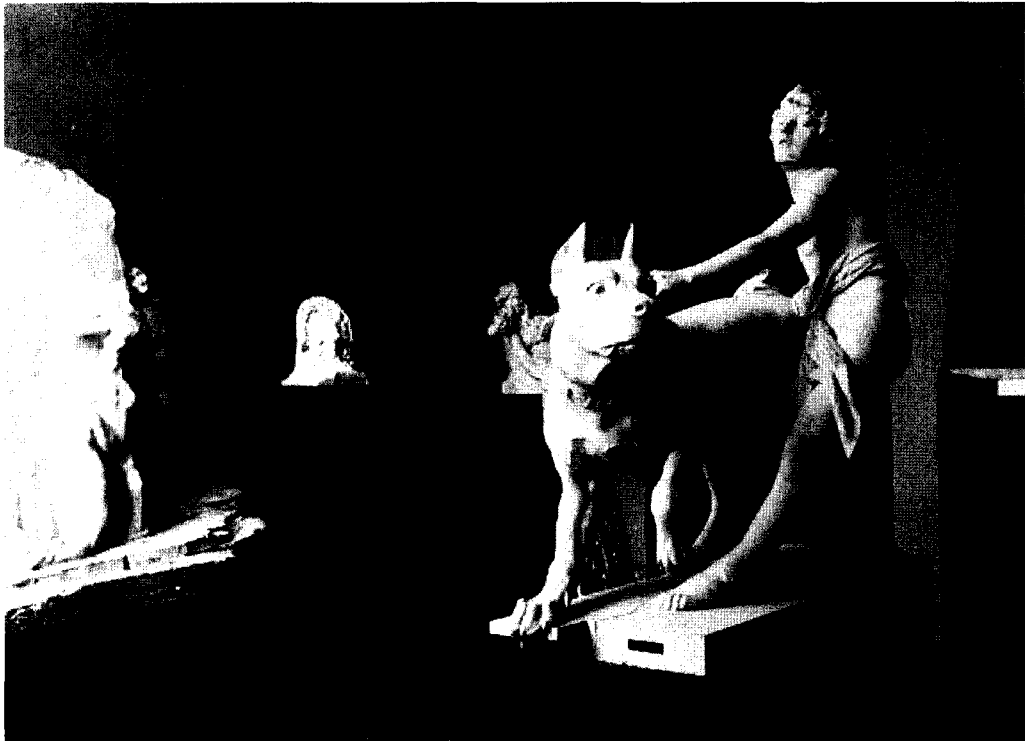
Obrázek 22 Pohled do expozice VII. výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes (České umění), 1903



Obrázek 23 Pohled do expozice VII. výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes (České umění), 1903



Obrázek 24 Quido Kocián, návrh na *pomník Hany Kvapilové*, 1911, patinovaná sádra, 65 cm, Galerie plastik



Obrázek 25 Pohled do expozice Galerie plastik, před rokem 1918 (vlevo část *Žalova* Quido Kociána, vpravo *Ostražitost* Josefa Maudera)



Obrázek 26

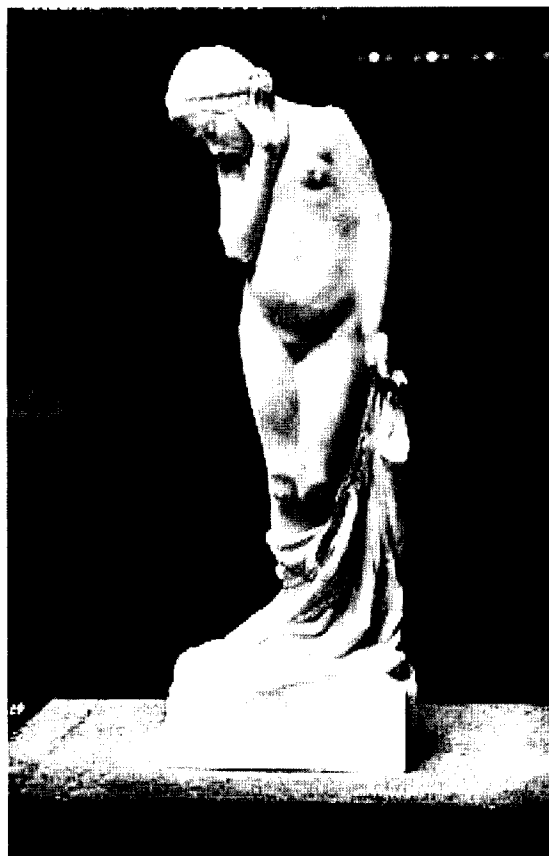
Quido Kocián, *Ideál lásky*, sádra, 1901, patinovaná sádra, 236 cm, Galerie plastik



Obrázek 27 Quido Kocián, *Úděl umělce*, 1900, patinovaná sádra, 66cm, Galerie plastik; dobová fotografie

Obrázek 28

Václav Suchomel, *Poprvé modelem*,
mramor, 60 cm, Galerie plastik;
fotografie z 20. let 20. století



Obrázek 29

Ladislav Šaloun, *Dívčí akt – Vlčí máky*,
1900, sádra, Galerie plastik; fotografie
z 20. let 20. století



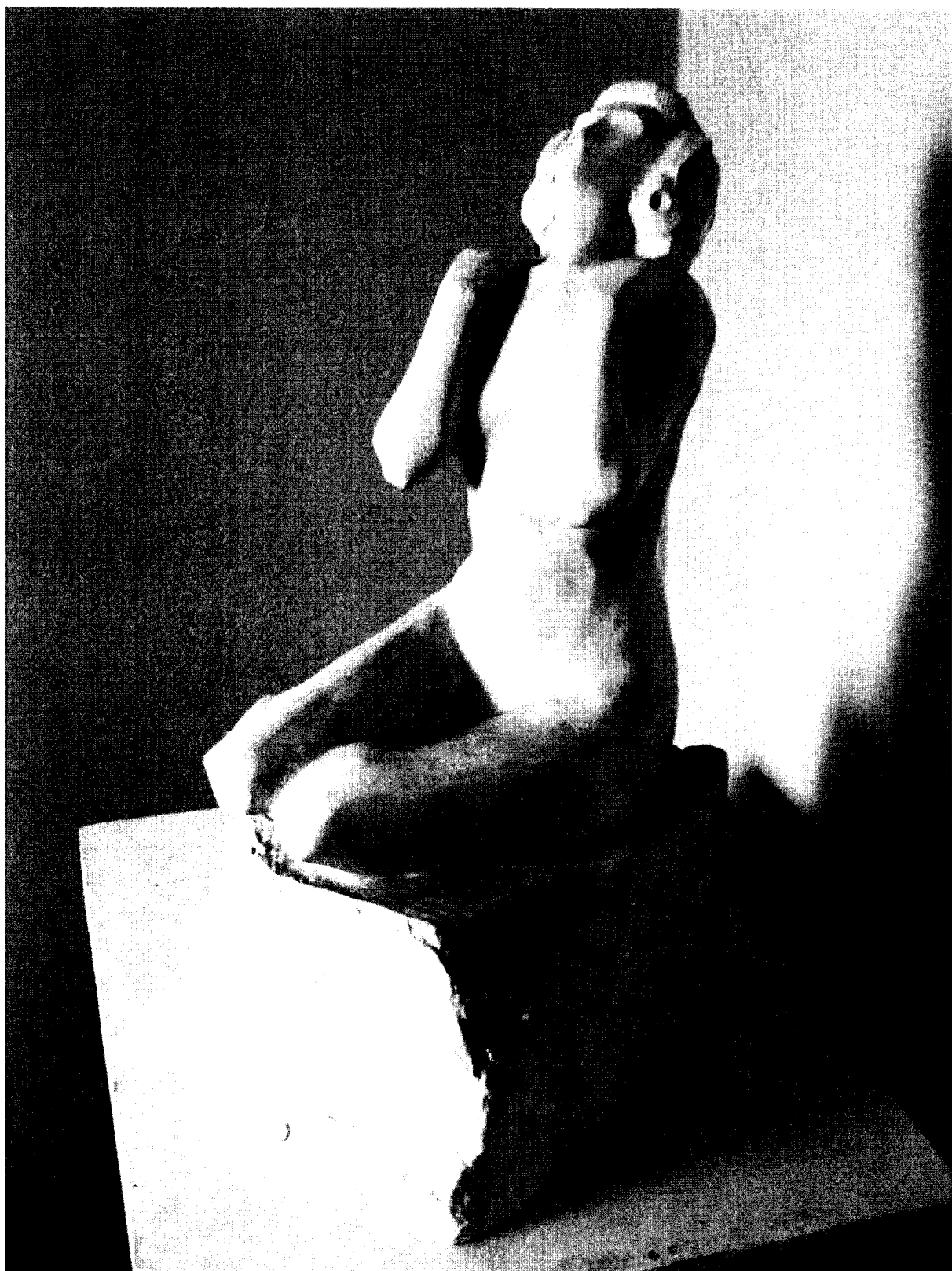
Obrázek 30

Quido Kocián, *Šárka*, 1914, barevný mramor a alabastr, 133 cm, Galerie plastik; realizace sochařské školy



Obrázek 31

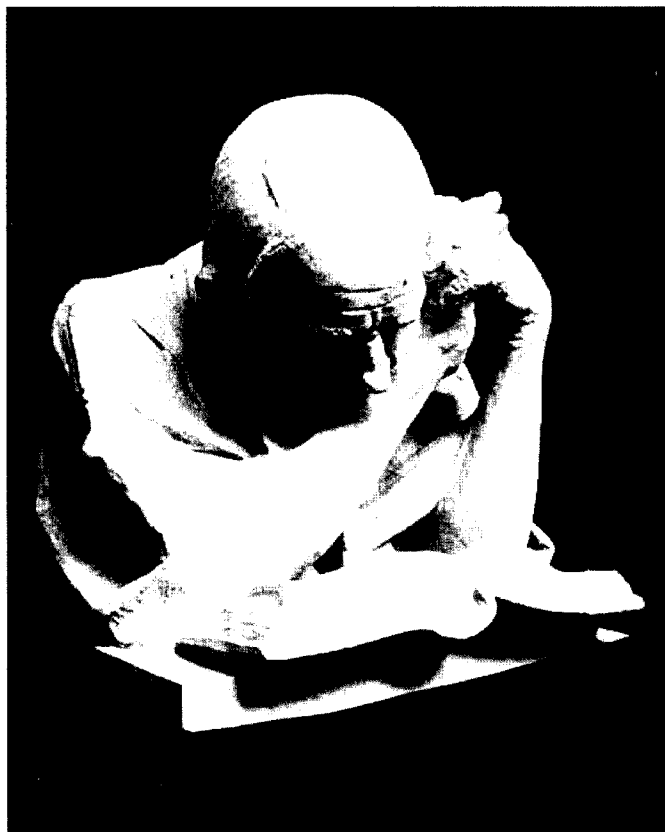
Ladislav Šaloun, *Čert a Káča*, 1917, bílý a černý mramor, 51,5 cm, Galerie plastik



Obrázek 32 Jan Laušman, *Májová noc*, asi první desetiletí 20. století, sádra, 61 cm, Galerie plastik



Obrázek 33 Jan Laušman, *Fotbalista*, do roku 1907, sádra, 60 cm, Galerie plastik



Obrázek 34

Franta Uprka, *Písmák*, 1922, pískovec, 52 cm (realizace sochařské školy podle Uprkova modelu z roku 1910), Galerie plastik; fotografie z 20. let 20. století



Obrázek 35

Ladislav Šaloun, *Písmák*, 1923, hadec, 49 cm (realizace sochařské školy), Galerie plastik ; fotografie z 20. let 20. století

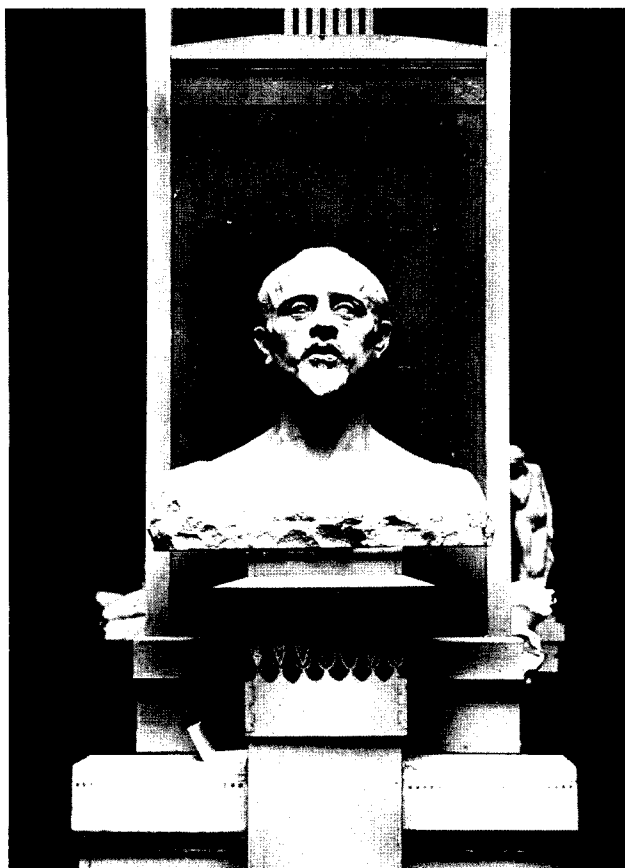


Obrázek 36 Josef Kalvoda, *Ženské torzo*, do roku 1912, patinovaná sádra, 57 cm, Galerie plastik



Obrázek 37

Ladislav Kofránek, *Z divadla*, 1913, mramor, 49 cm (realizace sochařské školy podle modelu z roku 1904), Galerie plastik



Obrázek 38

Václav Antoš, *Sochař Fabiánek*, 1923, pískovec, 56 cm, Galerie plastik; fotografie z 20. let 20. století



Obrázek 39

Josef Kalvoda, *Ofélie*,
do roku 1907, mramor,
79 cm, Galerie plastik



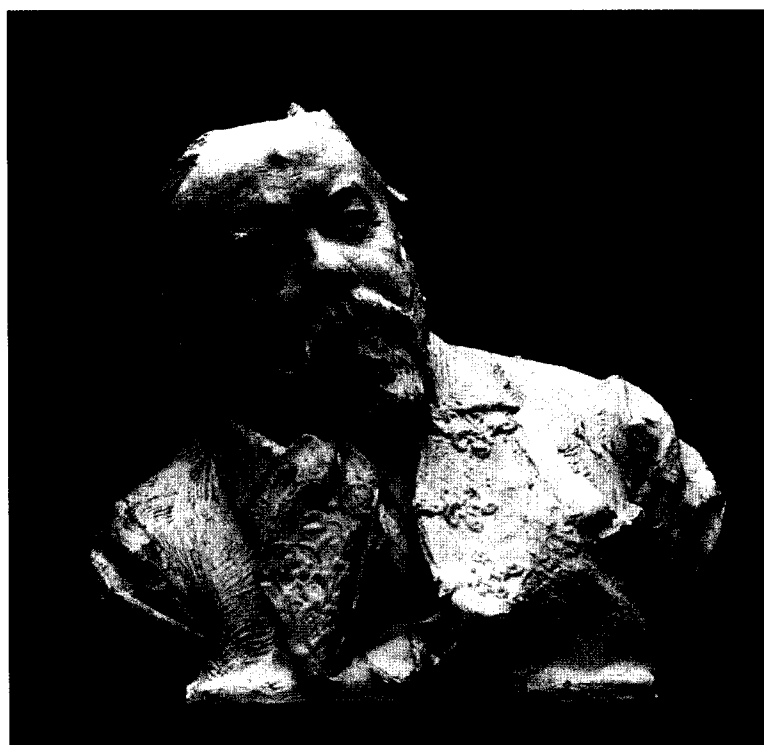
Obrázek 40

Jan Laušman, *Opice*, do roku 1908, sádra, 38 cm,
Galerie plastik



Obrázek 41

Bohumil Kafka, *poprsí Mikuláše Alše*, 1902, sádra; 69 cm, Galerie plastik



Obrázek 42

Bohumil Kafka, *poprsí Mikuláše Alše*, 1902, sádra, 69 cm; dobová fotografie, Archiv NG



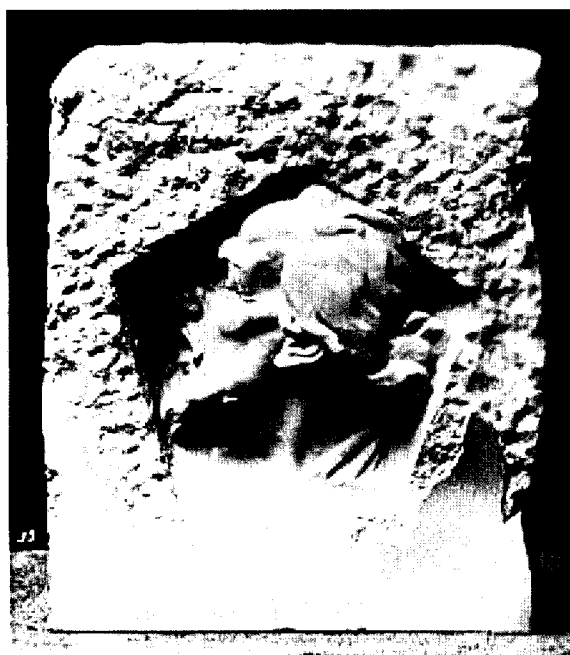
Obrázek 43 František Duhač-Vyskočil, *Poslední odpočinek*, před rokem 1908, hlína, 27 cm, Galerie plastik



Obrázek 44 Stanislav Sucharda, *Dobrú noc*, před rokem 1908, sádra, 132 cm, Galerie plastik; fotografie z 20. let 20. století



Obrázek 45 Jaroslav Krepčík, *Koza*, 1908, bronz, 12,5x9 cm, Galerie plastik



Obrázek 46 Antonín Mára, *Mistr Jan Hus*, do roku 1927, mramor, 103 cm, Galerie plastik; fotografie z 20. let 20. století

Obrázek 47

Jan Štursa, *Probuzení*, 1926, pískovec, (realizace sochařské školy podle Štursova modelu z roku 1906), umístěno před Střední průmyslovou školou sochařsko-kamenickou v Hořicích



Obrázek 48

Jan Štursa, *Dívka myjící si prs*, 1940, mramor (realizace sochařské školy podle Štursova modelu z roku 1925), Galerie plastik

Obrázek 49

Quido Kocián, *Tři smutné postavy*, 1913, patinovaná sádra, 32 cm, Galerie plastik



Obrázek 50

Detail náhrobku Ladislava Hofmana z roku 1928, Ústřední hřbitov Brně



Obrázek 51 Náhrobek Ladislava Hofmana z roku 1928, Ústřední hřbitov v Brně



Obrázek 52

Franta Uprka, *Matka*, 1924, pískovec (realizace sochařské školy před Husovým domem v Hořicích)

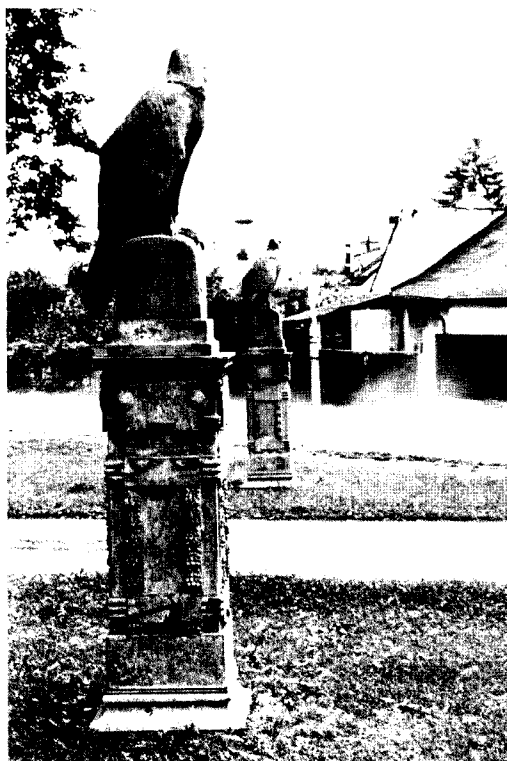


Obrázek 53

Franta Uprka, *Šohaj z Kněžduba*, 1923, hadec (realizace sochařské školy podle Uprkova modelu z roku 1905)



Obrázek 54 Vstup do Smetanových sadů v Hořicích – dekorativní sloupy Václava Weinzettla z roku 1914



Obrázek 55

Dekoratívní podstavce Václava Weinzettla s orly reprodukoványi sochařskou školou podle návrhu prof. Breitnera ze Solnohradu, 1914.



Obrázek 56 Dekorativní vstup do Smetanových sadů od školy Na Daliborce s plastikami *Přátelé stromů* od Václava Suchomela, kolem roku 1910



Obrázek 57 Václav Suchomel, *Přítel stromů* (1910) – plastika ze vstupu do Smetanových sadů



Obrázek 58

Mořic Černil, *Pomník Bedřicha Smetany*, 1903, pískovec, Smetanovy sady, Hořice



Obrázek 59

Václav Suchomel, *Návrh pomníku Bedřicha Smetany*, 1900, patinovaná sádra, 46 cm, Galerie plastik

Obrázek 60

Václav Suchomel, *Návrh pomníku Petra Maixnera*, před rokem 1913, (1913 realizováno ve Smetanových sadech v Hořicích)



Obrázek 61

Václav Suchomel, *Husité na stráži*, kolem 1902 (1903 realizováno v pískovci ve Smetanových sadech)



Obrázek 62 Ladislav Šaloun, *Krakonoš*, 1903, sádra, 64 cm, Galerie plastik



Obrázek 63 Ladislav Šaloun, *Krakonoš*, 1908, pískovec, Smetanovy sady, Hořice



Obrázek 66

Ladislav Šaloun, *Muž práce*,
1913, bronz, 188 cm, Husova
ulice, Hořice



Obrázek 67

Ladislav Šaloun u bronzového odlitku
Muže práce, Hořice 1913



Obrázek 68 Ladislav Šaloun, *Husův pomník*, 1911-14, pískovec, Hořice



Obrázek 69 Ladislav Šaloun, *Husův pomník*, 1911-14, pískovec, Hořice



Obrázek 70 Slavnost odhalení *Riegrova obelisku* na vrchu Gothard, 1907



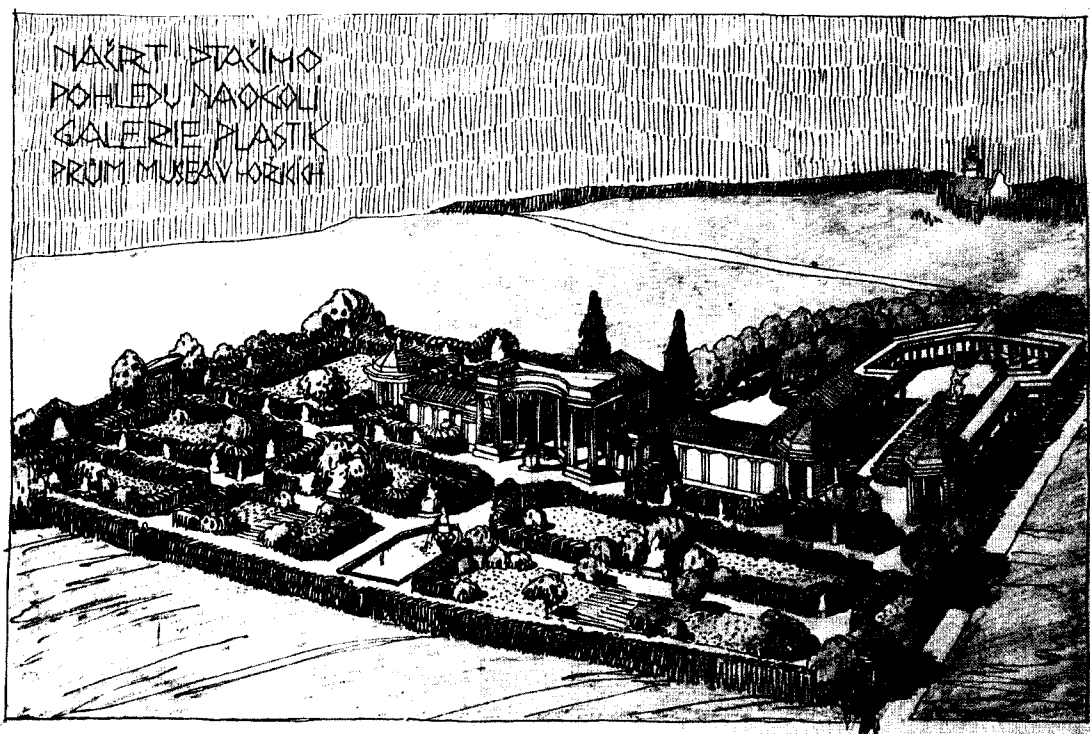
Obrázek 71 Vrch Gothard; *Riegrův obelisk* a sochy z mezinárodních sochařských symposií, 2004



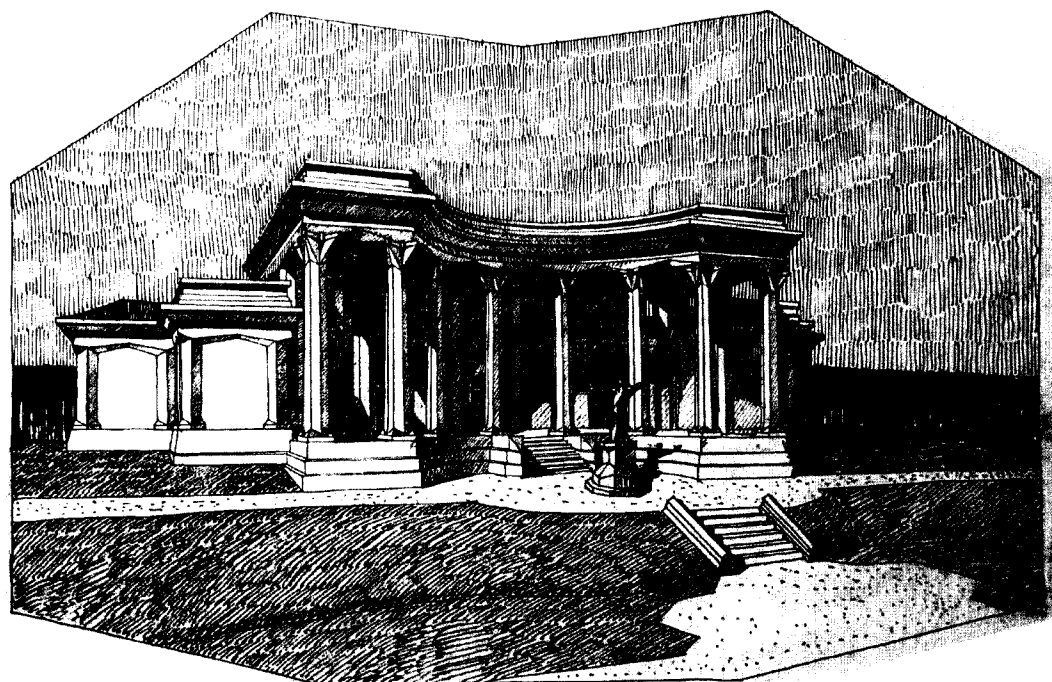
Obrázek 72 Pohled na Smetanovy sady, v pozadí vrch Gothard, Hořice, kolem roku 1903

Galerie plastik císaře a krále Františka Josefa I, městského průmyslového musea Podkrkonošského v Hořicích vypsala veřejnou soutěž na náčrtky pro stavbu Galerie plastik a na úpravu okolí kol projektované budovy. Ceny pro nejlepší práce stanovila tři: I. cenu 500 K, II. cenu 300 K, III. cenu 200 K. Pořebné pomůcky za náhradu 3 K zašle správa Galerie plastik v Hořicích. — Redakce učinila patřičné kroky, aby soutěžné podmínky upraveny byly ve smyslu konkurenčního řádu.

Obrázek 73 Oznámení o vypsání soutěže na budovu Galerie plastik v Hořicích, Architektonické listy, květen 1914

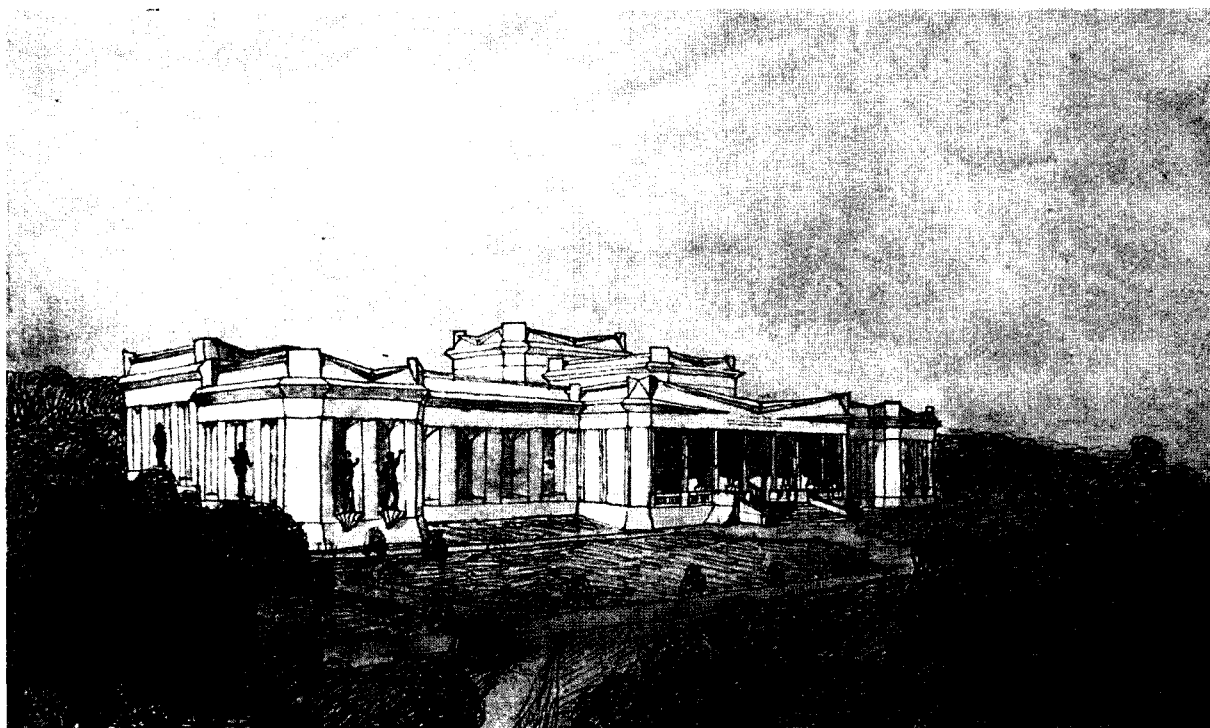


Obrázek 74 Návrh Aloise Balána na budovu Galerie plastik, perspektiva, 1914

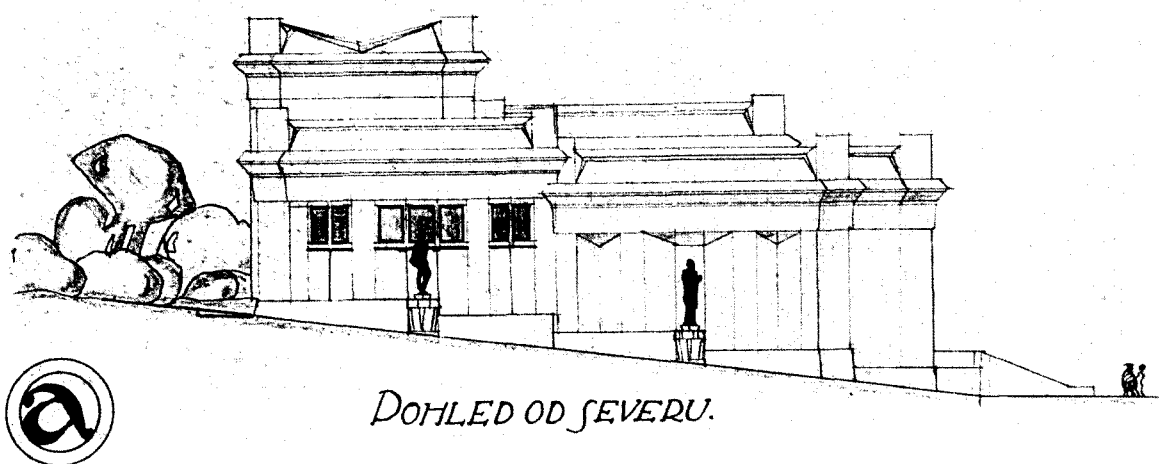


HEŠLOVÁ

Obrázek 75 Návrh Aloise Balána na budovu Galerie plastik, průčelí, 1914



Obrázek 76 Návrh Vojtěcha Šebora na budovu Galerie plastik, perspektiva, 1914



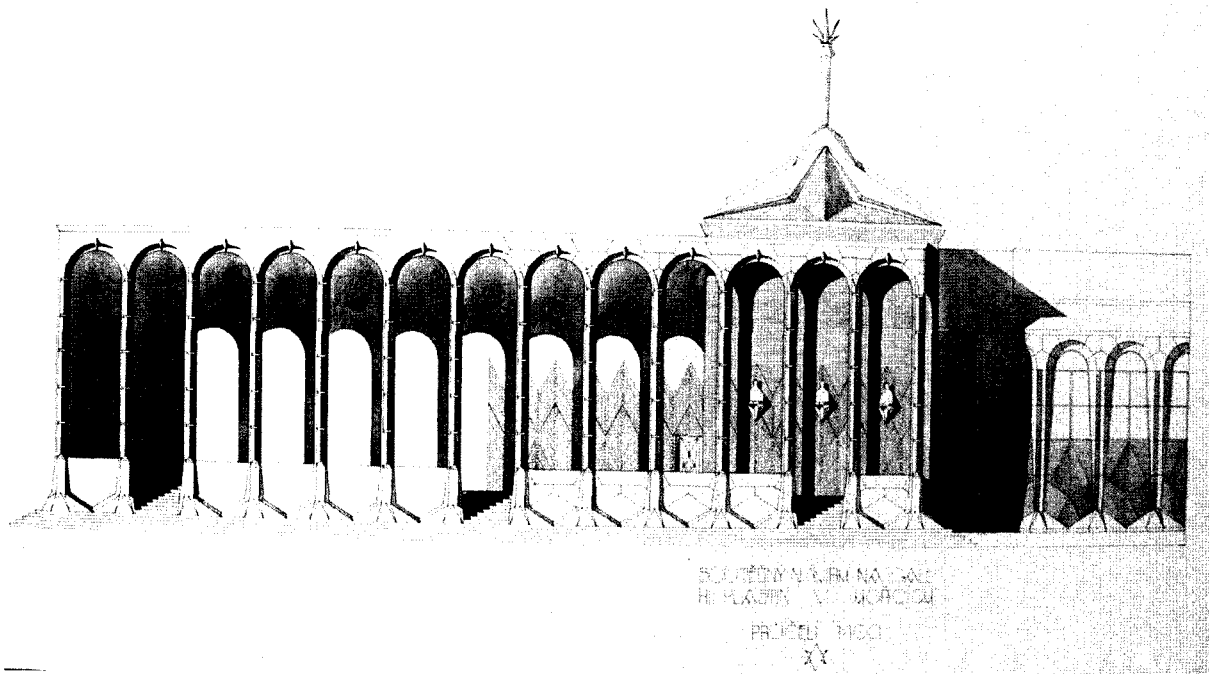
Obrázek 77 Návrh Vojtěcha Šebora na budovu Galerie plastik, pohled od severu, 1914

Smíchov, 30. 9. 1914

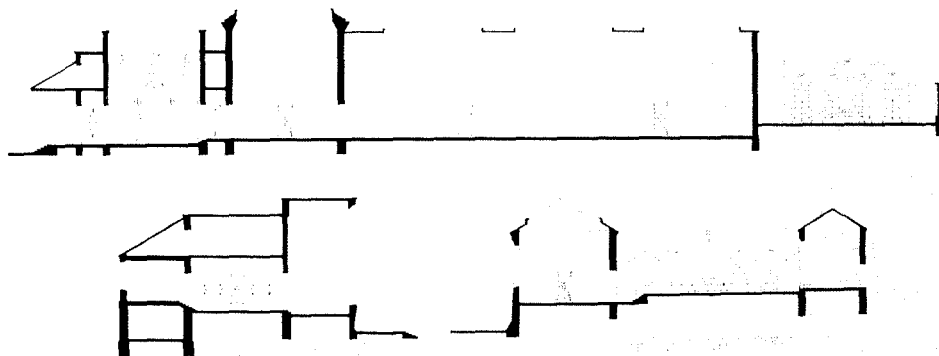
P. T. správě Galerie plastik v Hořicích.

Odesílám dle svého tuze ze Smíchova soutěžný
návrh na galerii plastik, obsahující 5 listů a
zprávu, opatřených značkou X a prosbu
aby byl dle soutěžního návrhu přijat do posou-
vání. S děkou všickom umělcům.

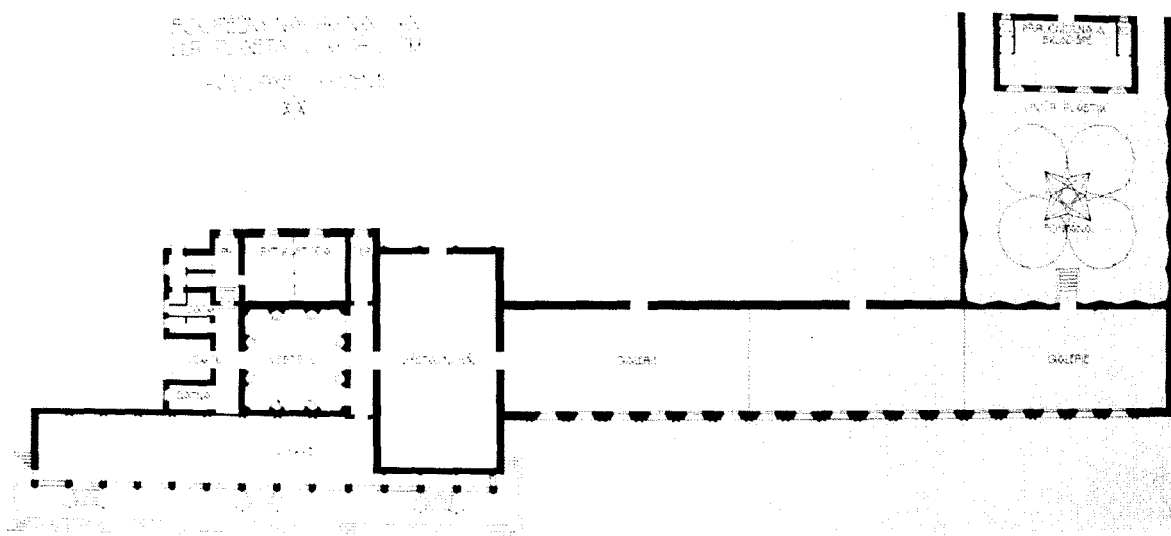
Obrázek 78 Průvodní dopis Otakara Novotného galerijnímu kuratoriu v Hořicích k jeho návrhům na budovu Galerie plastik, 1914



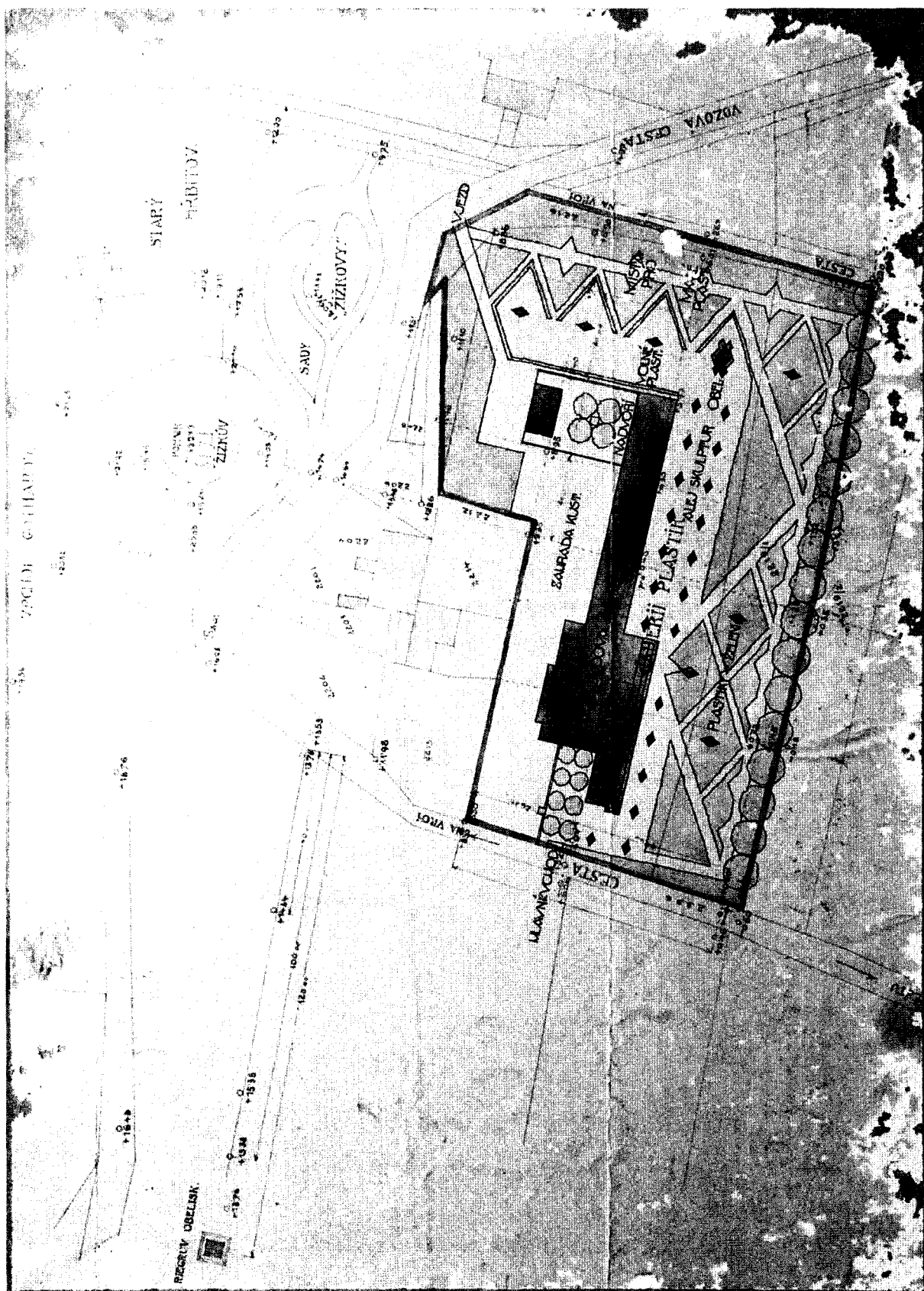
Obrázek 79 Návrh Otakara Novotného na budovu Galerie plastik, průčelí, 1914



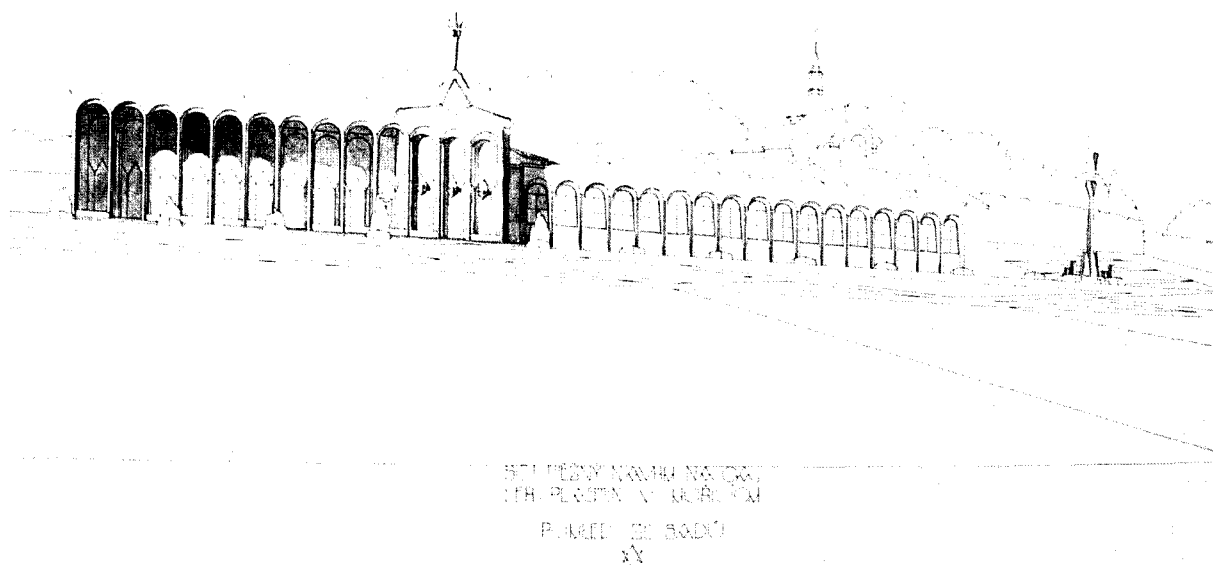
Obrázek 80 Návrh Otakara Novotného na budovu Galerie plastik, hlavní průčelí, podélný a příčný řez, 1914



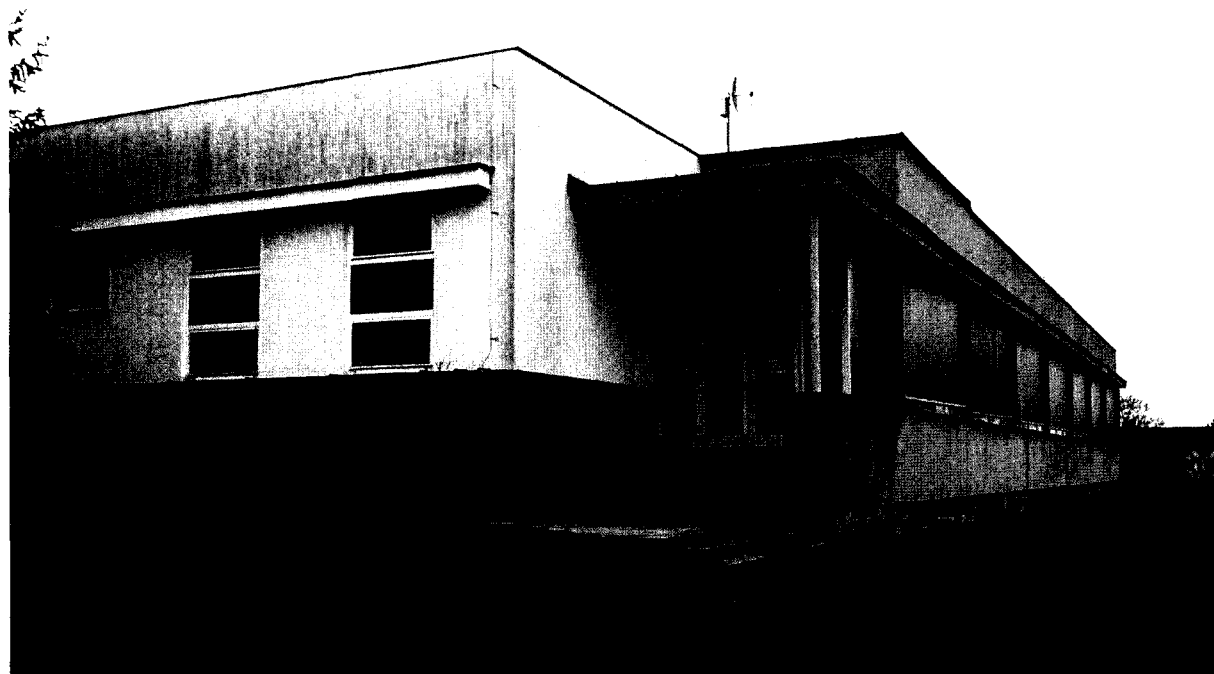
Obrázek 81 Návrh Otakara Novotného na budovu Galerie plastik, půdorys, 1914



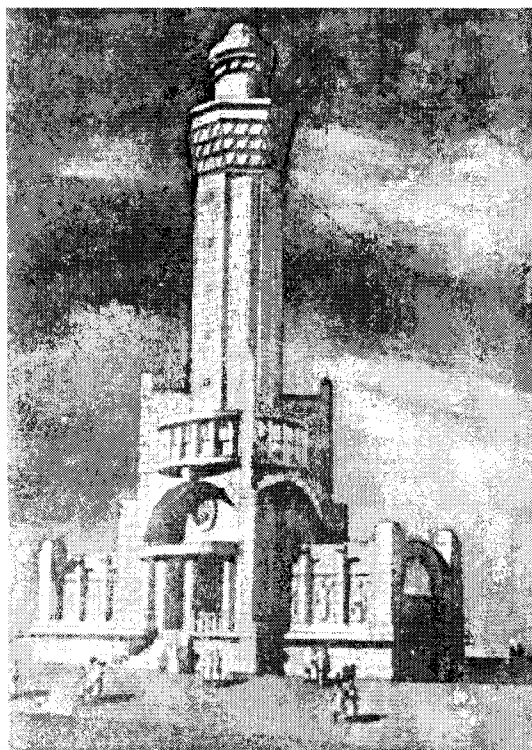
Obrázek 82 Návrh Otakara Novotného na budovu Galerie plastik, situace, 1914



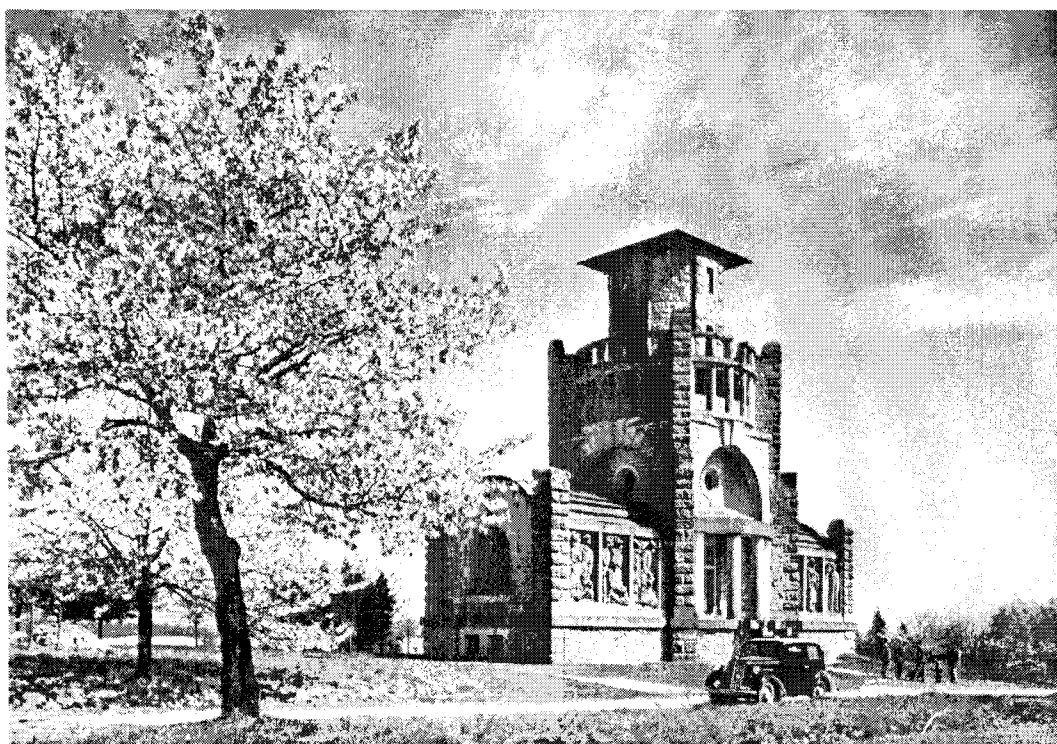
Obrázek 83 Návrh Otakara Novotného na budovu Galerie plastik, pohled ze sadů, 1914



Obrázek 84 Budova Galerie plastik v Hořicích – dnešní stav, realizace projektu Jindřicha Maliny z let 1972-77



Obrázek 85 Projekt Františka Blažka na Věž samostatnosti, 1924



Obrázek 86 Nedokončená realizace Blažkova projektu Věže samostatnosti, stav po 2. světové válce



Obrázek 87 Josef Mařatka, *skica pomníku Hany Kvapilové*, 1908/1909, patinovaná sádra, 82 cm, Galerie plastik