

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav pro dějiny umění

Ivana Jonáková

DEKORATIVNÍ PLASTIKA STANISLAVA SUCHARDY
Decorative Sculpture of Stanislav Sucharda

diplomová práce

vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Petr Wittlich CSc.

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně na základě materiálů uvedených v seznamu pramenů a literatury.

Ivana Jonáková

24. července 2006

Ivana Jonáková

OBSAH

1. ÚVOD	2
2. STANISLAV SUCHARDA	
2.1 Život	5
2.2 Plakety	9
2.3 Pomníky	12
2.4 SVU Mánes a Volné směry	18
3. DEKORATIVNÍ PLASTIKA	
3.1 Architektonické směry přelomu 19. a 20. století	22
3.2 Uměleckoprůmyslová škola: C. Klouček a J. V. Myslbek	27
3.3 Mezi architekturou a sochařstvím	30
3.4 Dekorativní plastika Stanislava Suchardy	34
4. ZÁVĚR	62
5. SUMMARY	71
6. SOUPIS DEKORATIVNÍ PLASTIKY STANISLAVA SUCHARDY	74
7. ŽIVOTOPISNÁ DATA	85
8. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	87
9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH	95
10. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	100

1. ÚVOD

Sochařství přelomu 19. a 20. století udávají směr mnozí z žáků Josefa Václava Myslbeka, mezi něž patří i Stanislav Sucharda. Zatímco Suchardově medailérské tvorbě a pomníkovým pracím byla již v literatuře věnována pozornost, dekorativní plastika, která byla neodmyslitelnou součástí sochařovy práce, stojí tradičně poněkud v pozadí. Už od dob studia na Uměleckoprůmyslové škole se Sucharda věnoval dekorativní plastice, kterou soudobá architektura vyžadovala. Od prvních zakázek v rámci novorenesanční architektury lze pozorovat stylové proměny směrem k novobaroku, přes secesi, až k novoklasicismu. Během svého života spolupracoval s řadou významných architektů převážně z okruhu Uměleckoprůmyslové školy, kde sám působil. Nejintenzivněji pak s Janem Kotěrou v jeho prvním tvůrčím období nazývaném jako jarní, lyrické. Vzhledem k postavení, jaké zaujímá Jan Kotěra v české moderní architektuře, a jehož si byli vědomi i jeho současníci, je jeho dílo poměrně dobře zdokumentováno, a je stále předmětem zájmu. K sochařské výzdobě jeho staveb lze tedy většinou dohledat základní informace, výjimku tvoří drobnější zakázky typu soukromých vil. Komplikovanější je situace v ostatních případech. Základním pramenem jsou Suchardou samým uvedené práce v jeho vlastnoručně psaném životopisu zachovaném v jeho pozůstalosti a v životopisu psaném jeho synem Stanislavem Suchardou ml. U velkých veřejných staveb bývá zachována stavební dokumentace, která v ideálním případě obsahuje smlouvy se sochaři a lze z ní vyčíst vše o průběhu prací. Další informace pak obsahují také reprezentativní pamětní spisy vydávané u příležitosti dokončení např. bankovních nebo divadelních budov. O jejich výzdobě také často referovaly soudobé časopisy, z nichž lze zjistit jména sochařů, případně náměty plastik. Jejich umělecké hodnocení se vyskytuje málokdy, stejně jako obecnější úvahy o funkci dekorativní plastiky apod. Doplňující informace o sochařské výzdobě poskytují sekundární prameny (Sochařství a stavitelství F. X. Harlase, Tomanův slovník, Prahou krok za krokem Emanuela Pocheho apod.). Suchardovy kresby a modely k dekorativním plastikám se nachází

převážně ve sbírkách Národní galerie v Praze, kde je poměrně dobře zastoupen.

Životopisné údaje poskytuje Suchardova pozůstalost uložená v Archivu Národní galerie na Zbraslavi, především již zmíněný vlastnoručně psaný úřední životopis z r. 1913, dále strojopisy vzpomínek jeho syna Stanislava Suchardy ml. a sestry Anny Suchardové-Boudové z r. 1930 a korespondence. V Archivu hl. m. Prahy jsou pak uloženy dokumenty týkající se jeho pedagogické činnosti na Uměleckoprůmyslové škole.¹

Jako redaktor Volných směrů byl zvyklý vyjadřovat se i literární formou. Jeho umělecké názory zachycují vlastní články zabývající se tématy určujícími sochařství přelomu století tj. vztahem mladých umělců ke starší generaci, především k Myslbekovi, a současným francouzským uměním představeným v Praze Rodinovou a Bourdellovou výstavou.² Příмым pramenem k pochopení jeho děl jsou vlastní popisy a výklady určené veřejnosti jako například publikace ku příležitosti odhalení pomníku Františka Palackého, kde popisuje a fotograficky dokumentuje celý proces vzniku pomníku a vysvětluje svůj myšlenkový postup,³ nebo až básnické výklady k pomníku na Bílé hoře a Bedřichu Smetanovi zachované v pozůstalosti. Pro seznámení veřejnosti s vlastní prací z oblasti reliéfu sestavil seznam svých plaket.⁴

Suchardovým dílem se pak zabývají dílčí články v soudobých časopisech jako byly Volné směry, Zlatá Praha nebo Světozor, které většinou informují o aktuálních událostech v uměleckém světě, pomníkových soutěžích a výstavách jichž se účastnil.

Přátelsky nakloněného kritika získal v kolegovi z Uměleckoprůmyslové školy Karlu B. Mádlovi, který se zabýval jeho plaketami a medailemi, pomníkem Palackého a věnoval mu několik vzpomínek, kde poukazuje na jeho význam pro Mánes a seznámení českého sochařství s francouzským impresionismem.⁵ Kritikou byl od počátku vítán jako vůdčí osobnost českého sochařství, sochař v jehož tvorbě se ve správném poměru spojuje tradice a modernost. Hodnocení se ale rychle proměnilo s nástupem následující generace.

Největšímu zájmu se vždy těšily Suchardovy medaile a plakety. Z r. 1959 pochází diplomová práce na toto téma od Hany Primusové, která podává souhrn veškeré dosavadní literatury.⁶

Výstavy, které byly Suchardovi věnovány, představovaly vždy jen tyto drobnější práce, tedy plakety či kresby. R. 1978 proběhla na zámku na Zbraslavi výstava Suchardových kreseb,⁷ na kresby a drobnou plastiku se zaměřila také výstava v Městském muzeu v Hořicích r. 1986.⁸

Publikována byla část korespondence s Josefem Mařatkou z období pražské Rodinovy výstavy, která vypovídá o jejích přípravách, Suchardově roli organizátora, zákulisí Rodinova ateliéru a česko-francouzských uměleckých vztazích.⁹ Korespondencí s Františkem Bílkem se zabýval Martin Krummholz.¹⁰

Sucharda vystupuje ve vzpomínkách V. V. Štecha, Karla Maška nebo Josefa Mařatky.¹¹ Rodinnému prostředí Suchardových z Nové paky se věnovala beletristická kniha Bedřicha Slavíka U Suchardů, čerpající ze vzpomínek rodiny a přátel.¹²

Ze starších prací věnujících Suchardovi pozornost v kontextu českého sochařství je třeba jmenovat Sochařství 19. století Vojtěcha Volavky, Rozpravu o reliéfu V.V. Štecha a České sochařství 19. a 20. století Anny Masarykové.

Náhled na umění přelomu století byl přehodnocen v 60. letech, kdy mu byla věnována výstava Alšovy jihočeské galerie a Moravské galerie v Brně Česká secese-umění 1900. Ve stati o sochařství v katalogu výstavy výstižně Suchardovo dílo charakterizoval Jiří Kotalík.¹³ R. 1982 následovala práce Petra Wittliche Česká secese, r. 1986 kulturně historicky zaměřená kniha Tomáše Vlčka Praha 1900. Na umění pražské secese se zaměřila výstava Důvěrný prostor-Nová dálka, v jejímž katalogu je kapitola věnovaná Suchardovým plaketám.¹⁴

Sochařstvím přelomu století se pak zabýval Petr Wittlich v Českém sochařství 20. století,¹⁵ v příslušné kapitole Dějin českého výtvarného umění¹⁶ a nejnověji v Sochařství české secese.¹⁷

Tato práce se pokusí zodpovědět nejprve několik otázek týkajících

se dekorativní plastiky a jejího postavení ve stavební praxi na přelomu století např. jaké místo měla plastická výzdoba v názorech architektů, k jakým proměnám dochází ve vztahu architektury a plastiky se střídáním architektonických směrů, v čem spočívala práce sochaře při dekorativních zakázkách a nakolik rozhodující byl vliv architekta.

Dalším tématem je vliv Uměleckoprůmyslové školy a jejích pedagogů na školení architektů a sochařů, uplatnění žáků sochařských škol, typy dekorativních zakázek, přístup samotných sochařů k dekorativní plastice i přístup a dobové hodnocení veřejnosti.

Hlavním úkolem je pak vytvořit přehled plastik Stanislava Suchardy, které vznikly ve spolupráci s architekty, ať už byly určeny pro veřejné novostavby, soukromé vily, fontány, mosty, nebo dočasné výstavní pavilony a naznačit historické a společenské okolnosti vzniku staveb, které se odráží často i v programu plastické výzdoby. Dále pak zjistit ohlasy veřejnosti a přijetí dobovou kritikou a sestavit přehled dochovaných pramenů, literatury, příp. kreseb, modelů a souvisejících děl z oblasti drobné plastiky.

2. STANISLAV SUCHARDA

2.1 Život

Stanislav Sucharda se narodil r. 1866 v Nové Pace v Podkrkonoší, ve vlastenecky smýšlející rodině s tradicí sochařského a řezbářského řemesla sahající až do poloviny 18. století. Otec Antonín Sucharda byl sochař a řezbář vyučený v Praze, kde navštěvoval také večerní kursy kresby a malby na Akademii. Jeho dílna v Nové Pace se věnovala zařizování a obnovování kostelních interiérů a pozlacování lavic, oltářů, zповědnic, obrazových rámců i soch. Vedle řezbářských zakázek vznikaly v dílně i náhrobní pomníky v kameni. V neposlední řadě vyráběl Antonín Sucharda také osobité loutky.

Prostředí Nové Paky zřejmě mělo pro umělecké duše příznivé klima, odtud pocházel malíř Josef Tulka, básník Jan Opolský, jehož verše vycházely ve Volných směrech, spisovatel Karel Josef Šlejhar i sochař

Bohumil Kafka. K charakteristickým zvláštnostem podkrkonošského kraje přispívalo i to, že se tu usadil r. 1904 Karel Sezemský, vůdčí postava českého spiritismu.

R. 1898 si Suchardovi nechali, podle návrhu pražského architekta Antonína Cechnera, v Nové Pace postavit reprezentativní novorenesanční dům s ateliérem, který sgrafity a citáty vyzdobily jejich děti. Výtvarný talent zdědily také ostatní, především Stanislavova sestra Anna, která vystudovala malbu květin na Uměleckoprůmyslové škole, a bratr Vojta, rovněž sochař. S rodinou v Nové Pace Stanislav nikdy nepřerušil kontakt, odtud pocházela i jeho manželka Anna Grohová. Oba jeho rodiče se později přestěhovali k němu do Prahy.

Kolega z Mánesa Karel Mašek na něj vzpomíná jako na gentlemana v pravém slova smyslu, člověka, který imponoval energií, odvahou a fyzickou i duševní silou. Nebyl typem nevyrovnaného umělce, naopak měl smysl pro skutečnost, rodinnou soudržnost a domov. Připomíná jak u Suchardů všichni rádi pobývali a jak se redakčních schůzí se samozřejmostí účastnila jeho žena, sestra, otec i švagr.¹⁸ Na charakteristice umělce, který *„svou pracovitostí, živostí, temperamentem a energií dosáhl poměrně mlád významného postavení v umění i životě“* se shodují i vzpomínky ostatních.¹⁹

Otec si zřejmě přál, aby se jeho syn stal architektem, tak jako jeho bratranec, úspěšný Jan Machytka. Po maturitě na pardubické reálce odešel tedy do Prahy na Vysokou školu technickou, kde v letech 1884-86 navštěvoval architektonické a ornamentální kreslení u Jana Kouly, které spočívalo ve studiu řeckých, římských a renesančních ornamentů a architektury. Současně v téže době docházel na nedělní a večerní kurzy ornamentálního kreslení a modelování na Průmyslové škole, kde působil Josef Mauder. Poté, co byla otevřena Uměleckoprůmyslová škola, rozhodl se věnovat figurálnímu sochařství a nastoupil jako jeden z prvních do Myslbekova ateliéru.

První tři ročníky bývaly všeobecné, zaměřené nejprve na antiku a historické slohy, později na studium přírody. Ve škole figurálního a ornamentálního modelování se kreslilo a modelovalo podle

sádrových odlitků, antických nebo renesančních i podle živých modelů. Žáci vytvářeli také samostatné kompozice. Pak následovala škola speciální.²⁰ Sucharda byl přijat rovnou do druhého ročníku všeobecné školy. Figurální modelování tu vyučoval Josef Václav Myslbek, ornamentální modelování Celda Klouček, všeobecné kreslení Jiří Stibral, kresbu aktu František Ženíšek a dějiny umění Otakar Hostinský. R. 1888 byl Sucharda přijat do Myslbekovy odborné školy pro sochařství převážně figurálního směru.

R. 1892 sklídl první úspěch s reliéfem Ukolébavka, který Myslbek navrhl na zaslání do vídeňského Künstlerhausu, kde získal Reichlovu cenu.

Téhož roku podnikl spolu s otcem první z řady studijních cest, kdy navštívil Mnichov, Norimberk, Paříž, Veronu, Padovu a Benátky. Hned po ukončení studia se stal Myslbekovým asistentem, výpomocným učitelem ornamentálního a figurálního modelování, a pomáhal mu při práci na sochách na smíchovské straně Palackého mostu. R. 1895 byl jmenován řádným učitelem. R. 1899 získal profesorský titul a r. 1902 byl pověřen vedením sochařské speciálky. U svých žáků podporoval svobodné rozvíjení individuálních schopností a cenil si zvláště těch, kteří měli od počátku svůj osobitý vyhraněný styl, jako například Jaroslav Horejc. R. 1915 byl na Myslbekův návrh jmenován profesorem na Akademii, aby se ujal vedení nově založené druhé školy sochařství zaměřené na medailérství.

Ve starší literatuře bývá uváděno školení na vídeňské Akademii ještě před nástupem na Uměleckoprůmyslovou školu, ale toto tvrzení je zřejmě mylné, protože Sucharda sám tento pobyt ve svém životopise nezmiňuje.²¹Upřesňuje tu také své studijní cesty do zahraničí. Podnikl cesty po Německu a Francii za účelem studia gotického sochařství na katedrálách ve Štrasburku, Kolíně nad Rýnem, Remeši, Amiens, Rouenu, Dieppe a Paříži, poznal také jižní Francii (Arles, Orange, Avignon, Nîmes) a její antické, románské a gotické památky, studoval antické sbírky i moderní umění v Německu (Mnichov, Norimberk), Paříži a Londýně a měl možnost vidět antické

a renesanční památky v Itálii (Verona, Padova, Benátky).²²

R. 1897 se přestěhoval do nového domu v zahradní čtvrti v Bubenči, pro jehož fasádu navrhl Mikoláš Aleš fresku s postavou sázavského opata Božetěcha, podle tradice prvního českého sochaře, a v letech 1905-07 pro něj nedaleko původní rodinné rezidence navrhl přítel a kolega z Uměleckoprůmyslové školy Jan Kotěra novou vilu s ateliérem, která se stala místem častých schůzek sochařových uměleckých přátel.

Přemýšlivá povaha, rozhled a společenská angažovanost ho předurčovaly pro funkci předsedy Mánesa, redaktora Volných směrů a člena kuratoria Moderní galerie.

Stejně jako kolegové z Mánesa Jiránek nebo Preisler byl i Sucharda členem pražského Sokola a sokolské a vlastenecké myšlenky mu byly velmi blízké. V Jiránkově životopise se objevuje anekdotická vzpomínka, jak o prázdninách v Obříství při jednom výletu spolu s Preislerem, všichni tři trénovaní sokolové, předváděli v krémě u Grobiána vrcholné cviky na bradlech. Sokolským cvičením se věnoval už od dob pražských studií, dobová fotografie ho zachycuje jako závodníka v Českém brodě r. 1887. Pro Sokol vytvořil řadu plaket a odznaků a podílel se na sochařské výzdobě sletových cvičišť. Pro vstupní bránu cvičiště IV. všesokolského sletu r. 1901 navrhl lunetovou výplň se skupinou Sokolstvo.²³ Byl členem sletového stavebního odboru, v rámci sokolských slavností r. 1912 byl odhalen jeho pomník Palackému, z okruhu Sokola také vzešla myšlenka pomníku na Bílé hoře.

Spolupracoval s architekty na výzdobě fasád, výstavních interiérů, náhrobků, pomníků, účastnil se velkých sochařských soutěží, realizoval i jednoduché pamětní sochy na venkově, vytvářel portrétní bysty. Pozoruhodnou a nejvíce oceňovanou součástí jeho tvorby jsou secesní plakety a medaile, za které získal několik cen a čestných uznání na mezinárodních výstavách v Paříži (1900), St. Louis (1904), Mnichově (1904), Bruselu (1910) a Gentu (1913).

V.V. Štech ho pokládal za „*nejvyslovenějšího z Myslbekových žáků, v jehož díle vrcholí zčásti učitelovo dílo, zčásti je však v protikladu k*

jeho uměleckým zásadám,²⁴ později mu v souvislosti se sochařským impresionismem vytýkal „nesochařskou náladovost a neurčité rozplývání“ kterému podlehl v plaketách a reliéfech.²⁵

Inspirací je pro něj především lyričtější část Myslbekova díla, blízko má k jeho ranému období. Často bývá zdůrazňována Suchardova citovost a lyrika, přidává více měkkosti a pohybu. Častým doplňkem jsou naturalistické detaily jako listy, stromy. Vybírá si náměty lidové, rodinné, čerpá z českých dějin a literatury. K nové expresivnější fázi dospívá pod vlivem novobaroka a spolupráce s architektem Friedrichem Ohmanem. Zásadní vliv znamená seznámení s francouzským sochařstvím a osobností Augusta Rodina.

2.2 Plakety a medaile

Zdá se, že sochařově přirozenosti nejvíce vyhovovala poetika dobového symbolismu, a jeho záliba v naznačování pocitů, nálad a abstraktních představ, které se mohli plně rozvinout v plaketách a medailích, zejména v několika volných kreačích s pohádkovými a baladickými náměty. Často se zde mluví o sbližování sochařství s malířstvím, malebnosti těchto plaket, modelaci světlem. Zprvu ostře ohraničené a tak jasně definované objemy se postupně proměňují v mlhavě neurčitou hru světla a stínu, snižuje se výška reliéfu, přechody mezi reliéfem a plochou se stírají, vznikají celé krajiny a prostory bez vymezení hranic, ve kterých měkce vystupují a zase zanikají postavy, stromy i architektury.

Plaketa se v této době stává svěbytným odvětvím sochařské práce, sochařským protějškem grafiky. Dosavadní slavnostní, upomínkový ráz je nahrazen intimním, připomínají se soukromé události jako svatby, narození, křty, vznikají portréty dětí, rodičů, vytváří se novoročenky, štítky na dveře, dekorativní výplně pro nábytek apod.

Karel B. Mádl zmiňuje Suchardovu zálibu ve francouzském sochařství, zejména vliv medailérů Chaplaina, Rottyho a Charpentiera, kteří medaili a plaketu postavili naroveň ostatním druhům a nebáli se porušovat zásady tradičního medailérství. K novým námětům patří stromy, květiny i celé krajinářské scénérie,

kteře objevil Jules Clément Rotty, Louis Oscar Chaplain byl vřbornř portřetista, Alexandř Charpentier vytvřřel alegorickř plakety s nřmřty her, umřnř, zamřstnřnř apod. Jejich dřla mohl Sucharda studovat v Umřleckoprřmyslovřm muzeu, kterř v tř dobř zakoupilo přes 80 francouzskřch medailř a plaket.²⁶ Odlitky francouzskřch plaket zřejmř takř sřm vlastnil.

Břhem svřho řivota Sucharda vytvořil přes ředesřt přvodnřch plaket převřřnř s vlasteneckřmi, historickřmi a mřtickřmi nřmřty, v nichř břvř obecnř vidřno třžiřtř jeho tvorby. V 90. letech se, stejnř jako v ostatnřch pracřch, projevuje i v reliřfu vliv Myslbeka. Pro ranř dřlo jsou charakteristickř nřrodopisnř, lidovř prvky. Typickř je lyrika, citovost, intimnř ladřnř, jak se projevujř uř v lunetovřm reliřfu Ukolřbavka z r. 1892. Od třto jeřtř plnř plastickř práce je mořnř sledovat sklon k postupnřmu sniřovřnř reliřfu.

Prvnřmi pracemi jsou portřetnř medaile dřvek v selskřch krojřch, řlenř rodiny, medaile Nřrodopisnř vřstavy a řeskř obce sokolskř.

Plakety řasto souvisř s dekorativnřmi reliřfy urřenřmi pro architekturu, např. Libuře vřřtř slřvu Prahy a Historie vznikly přvodnř jako reliřfy pro soutřř na vřzdobu Mřstskřho muzea v Praze r. 1896, pak byly zmenřeny do velikosti plakety. Podobnř postup se opakuje i v dalřich přřpadech.

V ranřm období se nechřval inspirovat umřnřm Mřnesa, Alře a Myslbeka. V medaili řeskř obce sokolskř s personifikacij řechie mu předlohou byla Myslbekova socha Libuře pro Palackřho most, kterř zřstala ikonografickřm modelem alegoriř v plaketřch a reliřfech vřnovanřch Praze a řeskřmu dřvnovřku (Libuře vřřtř slřvu Prahy 1901, Praha a Vltava 1902, Praha 1909).

V tř dobř řivř třma baroknř architektury připomřnř portřetnř medaile Kiliřna Ignace Dientzenhofera z. r. 1898, vytvořenř podle rytiny Karla Salzera, kterou otiskly Volnř smřry na pamřtku zbořenř prelatury u sv. Mikulřře.

Vytvořil řadu sokolskřch medailř a odznakř, jmenujme plaketu Na strřř (1905), sletovř odznak z r. 1912 v podobř slovanskřho břřka, plakety Nřř bratr Jindra (1912), Na nejvřřři metu (1913).

Další kapitolu představují literární ilustrace. Jedná se o náměty z Erbenových balad Vrba (1897) a Poklad (1898). Báseň tu není chápána doslovně, plaketa nepopisuje děj, jen symbolismu vlastním způsobem vyjadřuje emoce a nálady. Uvolňuje se v nich poprvé jeho vlastní styl, ke slovu se dostává charakteristická měkká malebná modelace. Nově v českém prostředí působí jejich úzký obdélný formát.

Ve dvou zvláštních číslech Volných směrů se výtvarníci inspirovali literárními texty a moderně pojímali jejich výzdobu. Číslo věnované Janu Nerudovi (1902) se stalo Suchardovi příležitostí k sochařské ilustraci básně „V zemi kalicha“ a v pohádkovém čísle nazvaném Sníh (1903) výtvarně doprovodil pohádku Václava Tilleho „O panně krásné Lilianě.“ Tato byla inspirací nejprve k serii čtyř a později sedmi plaket (1909), kde se v křehkých snových scénériích naplno projevuje secesní symbolismus. Po výtvarné stránce tu dosahuje velmi nízkého reliéfu, vynalézavě pracuje se světlem, v krajinných průhledech vytváří iluzi hloubky. Secesní symbolismus a zřejmá souvislost s Preislerovými obrazy se objevují poprvé už v plaketě označované jako Štítek na dveře z r. 1896.²⁷

S iluzí prostoru si pohrává i plaketa Architekt vytvořená v souvislosti s reliéfem v interiéru Peterkova domu navrženém Janem Kotěrou r. 1899, se zasněným mladíkem opřeným o antický sloup, který se dívá do dálky směrem k troskám chrámu. Architektury, které se na Suchardových plaketách objevují, se podobají některým Kotěrovým náčrtům – kouzelný zámek s kupolemi z pohádky o Lilianě připomene Kotěřův návrh jevištní dekorace k Rusalce z r. 1901, antický chrám z plakety Architekt pak jeho kresby z Itálie z r. 1898.²⁸

Plakety sloužily k dekoraci nábytku a interiérů často podle návrhů Kotěrových nebo jeho žáků.²⁹ Tak například reliéfy Krok a Čech byly zasazené v ostění dveří interiéru Obchodní a živnostenské komory navrženém Josefem Fantou pro výstavu v Paříži r. 1900,³⁰ reliéfy Les, Jih, Tunel a Ledovec z r. 1906 vznikly jako dekorace jídelního vozu švýcarských drah, který pro firmu Ringhoffer navrhoval Jan Kotěra.³¹

Výjimečně se u Suchardy objevují i náznaky tzv. pracovního žánru, a to v plaketě *Mzda*, která vychází z vysokého reliéfu vystaveného r. 1898 pod ironickým názvem *Dekorace pro dům hyperproducenta*, kde dělníci přihlížejí jak z se z kouře továrního komína v pozadí zjevuje upír a vrhá se na jednoho z nich. S tímto dekorativním reliéfem se také účastnil první Dělnické výstavy v Praze r. 1902.

Plakety *V zemi kalichu* (1902), *Jaro* (1904) a *Buditel* (1906) s motivy probouzejících se, vzpínajících se a letících postav mají paralely v kompozicích Palackého pomníku, který zaměstnával jeho myšlenky po několik let.

V průběhu let vytvořil celou řadu portrétních plaket členů rodiny, přátel a známých, příležitostně se zabýval i portrétními bystami, které se vyznačují psychologickým postřehem a energickou stavbou (podobizna Kamily Heverochové (1910), Vlasty Zindlové (1911)). V pozdním díle se stejně jako u dekorativních plastik i u jeho plaket objevují geometrizující rysy (*Vyučování* (1908), medaile k odhalení pomníku Palackého (1912), *Náš bratr Jindra* (1912)).

2.3 Pomníky

Doba přelomu století je ze sochařského hlediska dobou velkých výpravných pomníků. Nové pomníky a jejich umístění se stávaly častým předmětem sporů a toto téma pravidelně zaplňovalo stránky *Volných směrů*. Zakázka tohoto typu byla pokládána za nejvyšší metu, jaké mohl sochař dosáhnout. Pomník Františka Palackého, který byl Suchardovi svěřen se tak stal jeho životním dílem, na němž pracoval po dobu čtrnácti let.

Rozhodnutí postavit pomník Palackému přijalo pražské obecní zastupitelstvo už v roce 1876, ale tento záměr se začal realizovat až když se blížily oslavy 100. výročí jeho narození. Pomník měl být umístěn na Palackého náměstí. Veřejná soutěž byla vypsána 24. září 1897. Zúčastnilo se jí celkem 14 projektů, z nichž porota vybrala do užší soutěže dvojice autorů Ladislav-Dlabač a Sucharda-Dryák. V polovině roku 1901 bylo rozhodnuto o vítězství. Případlo Suchardovi s návrhem nazvaným *Svému buditeli a vůdci vzkříšený národ*.

Ještě dříve r. 1898 se v Praze konala oslava výročí narození Palackého, při níž byl za velké slávy položen základní kámen na Palackého náměstí, ačkoli v té době ještě nebylo jasné, kdo pomník vytvoří a jak bude vypadat, což následně zapříčinilo jisté komplikace. Když se projevilo, že náměstí je pro pomník nevyhovující, městská rada nebyla už ochotna na změnu umístění přistoupit.

Při první soutěži měl pomník podobu exedry s vysokými pylony po stranách, se sedícím Palackým uprostřed a skupinami Pohanství a Husitství znázorňujícími jeho historickou činnost. Na zadní straně, po stranách sedící Fámy poučující dítě byly rozmístěny reliéfy Sámo, Válka, Odchod z Budče, Bible, Tomáš ze Štítného a Svatopluk. Soutěžní název *Minulosti, budoucnosti, přítomnosti* vyjadřoval poslání pomníku, který vzniká jako pocta minulosti, aby promlouval k budoucnosti. Nové secesní pojetí se projevuje v rozložení architektury do šířky, tato forma se do té doby používala jen pro drobnější parkové památníky.

Sám autor vydal po dokončení pomníku r. 1912 vysvětlující spis pro seznámení veřejnosti, kde odhaluje postup svých úvah, založených na intenzivním studiu, o podstatě pomníku a významu Palackého osobnosti.³²

Od prvního soutěžního návrhu k druhému prošel pomník radikální změnou ideového řešení. Palacký tu není už jen vědec, ale také politik, idealista, národní buditel. Devítimetrový pomník zahrnuje expresivně modelované alegorické figury znázorňující ve zkratce české dějiny: *Bílou horu* v podobě padlého anděla se zlomenými křídly, *Buditele* jako volající letící mužský akt, pobělohorský *Útisk* jako dvouhlavého démona v protikladu k *Probuzení národa* v podobě aktů mladíků probírajících se ze spánku a zdvihajících se ze země, stařena v zadní části v splývavé říze s hlavou ovázanou šátkem je *Historie*, vzkříšení národa symbolizuje alegorie *Vítězství* na vrcholu. Karel B. Mádl oceňuje na tomto pojetí především čistě umělecké sochařské prostředky, kterými dílo působí na city diváka, a kterým lze porozumět bez pomoci atributů a výkladů.³³

Tento projekt byl uznán způsobilým k provedení a r. 1904 se mohlo

začít s prací. Objevily se sice návrhy na pozměnění koncepce jako například přidání sochy F. L. Riegra, zbudování Palackého mauzolea v soklu pomníku nebo odstranění postraních skupin kvůli velikosti a nákladům, těm se ale Sucharda úspěšně ubránil.

Zajímavý je Suchardův popis průběhu prací na pomníku. Nejprve ještě ve školním ateliéru vytvořil definitivní model v 1/8 velikosti. V novém ateliéru v Bubenči, pak začal s pomocnými modely v polovičním měřítku, kde už přesně určil pohyb, postoj i výraz, a které dokončil r. 1906. Zatím Alois Dryák provedl architektonické plány. Nyní se mohlo začít s modely ve velkém měřítku odléváními do sádry, pak rozřezanými, a odvezenými k odlévání v bronz. V ateliéru byla postavena dřevěná kostra na velkém otáčidle, na níž se modelovalo hlinou. Nejdřív akty, které pak byly doplňovány draperií pomocí látek nebo hedvábného papíru. Práce na modelu ve skutečné velikosti trvala šest let.

Suchardovými spolupracovníky byli jeho dva žáci, bratr Vojta a Josef Mařatka, ornamentální části prováděl Josef Drahoňovský. Mařatkovi, který prošel přímo Rodinovým školením, je připisován podíl na předních nejdramatičtějších partiích.

Když se přistoupilo k propojení sedící bronzové sochy se žulovou architekturou, spojení různých materiálů nepůsobilo dobře, a tak bylo rozhodnuto o provedení sochy v kameni. Od začátku bylo plánováno její odlišení od ostatních také v měřítku, okolní sochy dosahují 3-4 metrů, sedící Palacký je ještě o metr vyšší.

Na místě byly nejprve prováděny kamenické práce na žulovém podstavci a v květnu 1911 byly osazeny odlité kusy. Pomník byl slavnostně odhalen r. 1912 v rámci slavností spojených s Všesokolským sletem.

Již při první soutěži se objevily hlasy proti umístění pomníku na Palackého náměstí, poukazováno bylo na nejednotnost osy náměstí a mostu, malou rozlohu samotného místa, na rušnou komunikaci nevhodnou pro pomník, u kterého by se měli sdružovat lidé.³⁴ Navíc tu nebyla také žádná osobní souvislost Palackého s místem. Proto od počátku Sucharda s Dryákem upřednostňovali posunutí pomníku do

zadní části, případně spojení s monumentální fasádou plánovaného Palackého domu na konci náměstí.³⁵ Situaci komplikovala samozřejmě také Myslbekova sousoší na mostě, která pomníku nutně konkurovala a ze smíchovské strany zakrývala pohled. Autoři se s nimi vyrovnávali od počátku dvoudílným řešením pomníku, odpovídajícím dvoudílnému řešení mostních sousoší, a asymetričností hlavní skupiny. Přeložení pomníku na náměstí před Rudolfinem, které navrhl akademický senát Karlovy univerzity, se Suchardovi prosadit nepodařilo.

Urbanistická úprava náměstí byla v době odhalení pomníku stále nejasněná.

V závěru svého spisu o pomníku Sucharda vzpomíná úspěch svého učitele na stejném místě před dvaceti lety a skládá mu hold svou prací. S odstupem času připouští, že na formě by dnes sám něco změnil, ale za duchem díla si stojí.

Ve druhé polovině 90. let se prosadila myšlenka zbudovat Husův pomník na Staroměstském náměstí. V důsledku toho byla r. 1901 vyhlášena soutěž, z níž jako vítěz vyšel Ladislav Šaloun. Ke zbudování pomníku v Praze došlo poměrně pozdě, předcházelo mu nejméně devatenáct pomníků na českém venkově, přitom vůbec první Husův pomník byl postaven v Jičíně Antonínem Suchardou, otcem Stanislava, v roce 1872.

Soutěže se účastnilo 24 projektů. O konkursu referoval ve Volných směrech formou deníkových záznamů Karel B. Mádl.³⁶

O Staroměstském náměstí bylo rozhodnuto odpočátku, ačkoli, jak Mádl podotýká, nejlepší místo tu už zabíral Mariánský sloup a v Praze by se našla místa historicky vhodnější jako Betlémské náměstí.

Vedle vítězného návrhu jeho pozornost zaujalo několik dalších. Mezi nimi vysoko oceňuje poezii a jednotnost myšlenky dvou návrhů, o kterých správně soudí že pochází z jedné dílny. Jednalo se o návrhy *Vypučels nad bahno* a *Čist zašels, rýhu zanechav* dvojice Sucharda-Kotěra, přitom u prvního byl hlavním tvůrcem sochař, u druhého architekt. Tyto pokládá za nadčasové narozdíl od ostatních tradičních typu mučedník na hranici nebo kněz-kazatel, které by mohly být

„ilustrací k některému novému vydání české kroniky.“

Rozpor moderního pojetí a pomníkové tradice 19. století se projevil i v případě Šalounova Husa. Zatímco porotě se zamlouval víc návrh původní, kde je Hus připoutaný na hranici s kacířskou čepicí, Šaloun se později odpoutal od historických detailů ve prospěch filozofického pojetí (možná pod vlivem Bílkovy plastiky *Strom jenž bleskem zasažen po věky hořel* z r. 1901 nebo Suchardova a Kotěrova pojetí), chtěl Husa zobrazit jako symbol a „ztělesnění nejvyšších ideových snah národa.“³⁷ Stejně tak Suchardovu a Kotěrovu návrhu dominuje, v rodinovském duchu, velká visionářská figura Husa „pozdvíženého nad prach své doby“ nad dvěma drobnými skupinami postav. Návrh reagoval také na okolní architekturu, vyrovnával se s výškou Týnského chrámu a Staroměstské radnice. Mohutná socha měla tvořit protějšek Mariánskému sloupu jako symbolu porážky na Bílé hoře.

Během 19. století vytvořili historikové a spisovatelé z Bílé hory mýtus, symbol osudového zvratu, který znamenal konec slavné doby českého národa. První podnět k postavení spíše skromného pomníku k připomenutí této události vzešel od starosty podbělohorské sokolské župy r. 1904. Navrhoval aby župa zakoupila na Bílé hoře pozemek, proměnila ho v sad a do jeho středu postavila sypanou mohyly z hlíny a kamenných kvádrů, na vrcholku měl být vytesán letopočet. Projekt bělohorské mohyly zaujal Suchardu, který v té době pracoval na pomníku Palackého a spolu s architektem Josefem Gočárem údajně už r. 1906 z vlastní iniciativy vypracovali její pozoruhodný návrh. R. 1908 ho představil české veřejnosti Zdeněk Wirth v architektonickém časopise *Styl*.³⁸

Program pomníku vyznívá se zdůrazněným motivem nezakrytého hrobu, popraviště a brány bolesti poněkud ponuře. Tragický motiv je podtržen strohostí tvarů plastiky i architektury. Je řešen jako otevřené nádvoří na pyramidové vyvýšenině v jehož středu je otevřený hrob, kde leží socha ženy, symbolu poraženého národa, „zdeptaného genia Čech,“ který „v mrákotách a mdlobách dříme svůj násilný dlouhý spánek.“³⁹ Kolem dokola je ohraničeno sedmadvaceti

žulovými hranoly se jmény českých pánů popravených na Staroměstském náměstí. V rozích jsou čtyři nádoby na oheň v podobě mučednických trnových korun, které měly být zapalovány vždy před 8. listopadem a 21. červnem. Vstup - Bránu bolu - na začátku schodiště zdůrazňují dvě geometricky stylizované ženské truchlící postavy vepsané do nárožních hranolů. Hlavním materiálem jsou pálené cihly, někde barevně polévané, z nichž je vyzděna celá stavba i vstupní sochy. Nádvoří, schodiště i hrob je obloženo žulou, socha genia v hrobě je z bronzu.

Sokolové se od projektu nakonec distancovali nejen proto, že přesahoval jejich finanční možnosti. Veřejností byl návrh většinou odmítán jako příliš melancholický, smířený a odevzdaný, v obecné představě měl být spíš výrazem vzdoru a boje.⁴⁰ V Suchardově pozůstalosti je zachováno několik konceptů ostrého dopisu Viktoru Dykovi, který proti myšlence pomníku zaútočil v Lumíru.⁴¹ Z této rozhořčené odpovědi napsané na obranu svého pojetí je zřejmé zklamání z nepochopení svého záměru a z nepochopení výtvarného umění v Čechách vůbec: *„Pro mne je to pomník bolesti a hrůzy, zobrazený sochařsky bolestí soch a architektonicky surovostí formy, linie a materiálu, i pro mne architektura tu působí ničím nezdobena odporem a hrůzou a ne harmonií s příchutí melancholie.“*⁴²

Stejně jako Bílá hora i celá řada dalších Suchardových pomníků zůstala jen ve fázi modelů a kresebných návrhů, z nichž mnohé zachycují originální nápady a kompozice. Za zmínku stojí pomník Bedřicha Smetany z r. 1913 určený na pilíř po Železné lávce stojící volně ve Vltavě u Rudolfiny, na stejné místo zamýšlený pomník První pražané, série návrhů nazvaných Nad prameny divého toku a Prameny života a další.

Smetanův pomník představuje svým umístěním nezvyklé, ale velmi poetické řešení. Uprostřed Vltavy, které Smetana věnoval svoji nejslavnější symfonickou báseň, čelem k Vyšehradu *„sedí v zamýšlení pán tónů ... čelem k mostu vystupuje z vody Vltava sama s hlavou nazpět zvrácenou v něze ale i pýše vrcholného vzdání se tomu, jenž probudil její duši, naslouchaje jejímu srdci ... a výše*

*stoupá vše, co ji sleduje v jejím toku: Čertova stěna u vzniku – Tábor – Blaník -Vyšehrad – Šárka – Dalibor - České luhy – Háje - Města - Ves... všechny ty zjevy velikých snů, tak nehmotné – nelidské - jakoby byly jednou zazářily v požehnaných jitrech skutečnosti.*⁴³

Sucharda navrhoval také menší pomníky jako sv. Václava pro Starou Boleslav (1892), sv. Vojtěcha pro arcibiskupskou rezidenci v Dolních Břežanech (1895). Vytvořil soutěžní návrhy na pomník Karla Jaromíra Erbena pro Miletín, Jindřicha Fügnera a Miroslava Tyrše a dalších. Pro rodnou Novou Paku dodal sochu Jana Amose Komenského (1912). Až po jeho smrti byly odhaleny pomníky na nichž pracoval ještě před válkou - Jana Husa pro Pečky u Kolína, skladatele Karla Bendla pro Bubeneč, Jana Husa pro Železnici, který byl nakonec proveden Vojtou Suchardou za použití modelu sochy pro Pečky. Promýšlel také sochu Jana Husa pro Pardubice a pražský pomník Jana Žižky (1913).

2.4 SVU Mánes a Volné směry

Institucí sdružující mladou generaci se stal spolek Mánes a redakce časopisu Volné směry. V jeho počátcích zastával Sucharda funkci úřadujícího předsedy, v níž díky svému obětavému přístupu a nasazení setrval po mnoho let. R. 1898 přivedl do Mánesa přítele Jana Kotěru a skupina Kotěra, Sucharda, Jiránek, Preisler, Štenc byla v prvním desetiletí hnací silou spolkových aktivit.

Už v proslovu při vernisáži 1. výstavy Mánesa prosazoval Sucharda jako předseda nezbytnost zřízení vlastní výstavní budovy. Do té doby se výstavy pořádaly v Rudolfinu, v Topičově salonu a v sálech U Štajgrů. K realizaci došlo r. 1902, kdy Kotěra během tří dnů navrhl při vstupu do zahrady Kinských provizorní dřevěný výstavní pavilon pro Rodinovu výstavu a do měsíce byl na náklady členů, zejména Suchardy samého, postaven. Rodinovou výstavou se tak zahájila série výstav předního zahraničního umění. Pavilon pak zajišťoval výstavní prostory až do r. 1914 a umožnil zvýšit počet výstav na 2-4 ročně.⁴⁴

Od podzimu 1896 vychází spolkový časopis Volné směry. Redakční

okruh z velké části tvořili hlavní představitelé Mánesa, redakcí byl zpočátku Suchardův byt. Podpora kritiky se zprvu omezovala jen na Karla B. Mádlu, a autory článků a kritik byli tedy umělci samotní.

Ve druhém čísle vychází prohlášení redakce, které je vlastně prvním programem mladých umělců. Kladou si za cíl založení spolkového domu, objevují se tu úvahy o modernosti, která nemá být negací všeho stávajícího, základem je studium přírody „okem malíře“ oproštěné od morálního a filozofického poslání. Jediným požadavkem je umělecká upřímnost a opravdovost ve vyjádření individuality tvůrce.

Sucharda byl dále autorem statí týkajících se sochařských problémů. V recenzi na Mádlovu knihu o Myslbekovi⁴⁵ kritizuje úpadek jeho tvorby, která nesnese srovnání se současnými mistry jako Klinger a Rodin, a lituje, že kniha nevěnuje víc pozornosti podle jeho názoru nejsilnější stránce Myslbekova díla - soutěžním návrhům na Palackého most. Jsou to právě skici, jichž si cení a ne „dokončenost,“ formální dokonalost dalšího provedení, které „*setřelo pel výrazu a duše.*“

Přes určité výhrady byl ale Myslbek pro mladé sochaře stále velkou autoritou, sám Sucharda, jak ho cituje Karel B. Mádl, říkal: „*Co nejlepšího na mně, mám z Myslbeka,*“⁴⁶ a ve stejném duchu vyznívá i závěr jeho spisu o Palackého pomníku.

Ačkoli dokázal být Myslbek velmi přísný učitel, těm které si oblíbil, se snažil pomáhat vyjednáváním zakázek, stipendií, nechával je pracovat na svých dílech, prosazoval je v soutěžích. Je zřejmé, že Sucharda díky své povaze, talentu i pracovitosti patřil k těm, kteří si získali jeho sympatie. O vzájemném vztahu svědčí i to, jak Myslbek litoval jeho předčasnou smrti a vyjádřil se v tom smyslu, že měl jen dva žáky s tak krásnou duší a srdcem.⁴⁷

V r. 1901 vyšlo ve Volných směrech dvojčíslo věnované Rodinovi se Suchardovou statí,⁴⁸ která se stala úvodem katalogu Rodinovy výstavy. Rodinovy názory vyzdvižené v článku přijal za vlastní a řídil se jimi při další sochařské práci, uplatnil je především na návrzích pro pomníky Palackého a Husa. Uznává nový způsob kreslení podle

pohybujících se modelů na rozdíl od akademické praxe, kde se pohyb komponoval na základě pózování aktu. Oceňuje tento zájem o přirozený pohyb jako důsledek Rodinova smyslu pro „*lidskou vášeň*.“ Tento druh sochařské kresby, která není přípravou konkrétní sochy, ale slouží ke studiu pohybových motivů jako zdrojů inspirace, si z českých sochařů osvojili Josef Mařatka, Bohumil Kafka a Jan Štursa. Množství Suchardových vlastních kreseb - návrhů plaket, medailí, reliéfů a originálních pomníků, k nimž existuje vždy hned několik variací - a jejich propracovanost naznačuje, že pro něj byly základním prostředkem k vyjádření uměleckých vizí. Volné pohybové studie a akty se ale v jeho kresbách neobjevují.⁴⁹ Sám Myslbek nekreslil téměř vůbec a nevedl k tomu ani své žáky, základem jeho sochařství bylo modelování, tedy plastická skica.

Další myšlenkou, která ho zaujala, je rodinovská idea celku nadřazeného nad detail a snaha pominout vnější obraz a dát tématu sochy a pomníku hlubší výraz, zachytit výjimečnost oslavovaného, jeho ducha, působení ap. Tady cituje Rodina: „*Co se týče hlazení a leštění prstů u nohou, nebo prstenců vlasů, to nemá v mých očích žádnou váhu, a kompromituje to hlavní ideu, velkou linii, duši toho, co jsem chtěl.*“

O Suchardově podílu na organizaci Rodinovy výstavy, okolnostech, které k ní vedli a jejich přípravách se dozvídáme ze vzpomínek Josefa Mařatky a ze vzájemné korespondence obou sochařů.⁵⁰ Mařatka odjel jako stipendista do Paříže r. 1900 a protože se mu podařilo dostat přímo do mistrova ateliéru, mohl zprostředkovat pražskou výstavu, která byla vůbec první Rodinovou samostatnou výstavou v zahraničí. Sucharda patřil k jeho nejbližším přátelům a tito dva - Sucharda jako předseda Mánesa a Mařatka jako přímý Rodinův prostředník - k realizaci výstavy přispěli nejvíce.

Rodinovo sochařství vycházelo z principů blízkých domácí tradici radikálního baroka znovuobjeveného v devadesátých letech a snad také díky tomu našlo rychle pochopení u českých sochařů. Sám Rodin obdivoval české barokní sochařství, „*s nelíceným obdivem se vyslovil o díle Braunově, když dostala se mu do rukou reprodukce*

„Betlema“, při čemž upřímné politování projevil nad tím, že nebyla mu poskytnuta příležitost za loňského pobytu v Čechách, spatřiti dílo tak vysoce zajímavé a vynikající.“⁵¹

Myšlenky nového směru, který do Prahy přichází s výstavou E. A. Bourdella, přináší Suchardův článek *O dobrém sochaři* z r. 1909.⁵² V duchu nastupujícího novoklasicismu spatřuje nejčistší umění v řeckém sochařství 5. století, v díle Feidia. Zaznamenává změnu smýšlení i u samotného Rodina a cituje jeho výrok, kde připouští, že nejen dramatický pohyb a vzruch, jak se domníval, jsou potřebné k pravému vyjádření života, ale účinnější je právě klidný postoj. Hlavním cílem sochaře podle Suchardy je vytvořit dílo výhradně plastických kvalit. I doba tzv. francouzského impresionismu v sochařství byla poblouzněním v tom, že místo plastičnosti kladla hlavní váhu na malebnost, kterou se dal i Rodin, přes ryze plastické cítění, do jisté míry zlákat. V Bourdellovi vidí „první velký pokus o sochařský styl. Není to ono plošné umění Metznera, Lederera a Heue, které se ve své suchosti musí brzy vyžít a přežít, je to nová zhuštěnější plastika par excellence. Vyjadřující se přísně po sochařsku jen formou“

Téhož roku otiskují Volné směry také stať Maurice Denise o Maillolovi a překlad kapitoly o tesání do kamene z knihy Adolfa von Hildebrand *Das Problem der Form*.

Geometrická stylizace, zjednodušování formy a vliv archaického sochařství se dá u Suchardy vysledovat v pozdním období zejména v souvislosti s dekorativní plastikou.

Dobovému zájmu o antiku odpovídá i to, že r. 1911 spolu s Milošem Jiránkem vydal v edici Mánesa Výtvarné zjevy publikaci o řecké plastice.⁵³

Sucharda jel r. 1908 do Paříže, aby vyjednal výstavu s Bourdellem a pak spolu s Mařatkou podnikli cestu po francouzských katedrálách. Ty byly, podle vzpomínek jeho syna, vedle antiky a Donatella jeho největší láskou. O kráse katedrál a pozapomenutém románském umění mluvil i Bourdelle při své pražské přednášce.⁵⁴ Také z toho co viděl v Čechách obdivoval nejvíc kutnohorské fresky, a české lidové

umění, jako původní primitivní umělecký projev.⁵⁵ V těchto letech začíná budit pozornost nejmladších umělců primitivní umění a raná období uměleckých epoch, zájem se soustřeďuje na dosud opomíjené umění archaického Řecka, byzantské nebo raněkřesťanské.

3. DEKORATIVNÍ PLASTIKA

3.1 Architektonické směry přelomu 19. a 20. století

V devadesátých letech prochází Praha velkým urbanistickým rozvojem. Rozšiřování města bouráním starých hradeb, budováním nových předměstí a asanací hygienicky nevyhovující staré Prahy vedla touha vytvořit moderní velkoměsto po vzoru Paříže a Vídně s velkými bulváry a vysokými činžovnými domy s luxusními byty. Na parcelách nově získaných asanací v jádru města a na nábřežích vznikají především nové nájemní domy, ale také banky, úřady a kulturní budovy, které vyžadovaly umístění ve frekventované části města. Oblast Starého města a Josefova byla z tohoto důvodu velmi atraktivní. Po schválení asanačního zákona r. 1893 se zde r. 1896 začalo s bouráním prvních domů v oblasti dnešní Pařížské ulice, ve druhé fázi už se asanace dotkla i Staroměstského náměstí, což vyvolalo prudké reakce v podobě známých manifestů Zdenky Braunerové a Viléma Mrštíka.

Nová zástavba nabízela vysoký standart. Honosné domy představovaly spíše konzervativní architekturu pozdního eklektismu v kombinaci se secesními prvky, kritizovanou už svými současníky.

Přestavbu severní fronty Staroměstského náměstí zahájily dva domy velkoobchodníka Franze Schiera, které díky své poloze budily pozornost veřejnosti. Stavbu domu čp. 934 na nároží náměstí a Pařížské ulice prováděl Otakar Materna podle návrhu Rudolfa Kříženeckého od r. 1896, kdy byly na tomto místě zbořeny dva barokní objekty - Santiniho palác pánů z Lisova (č.p. 935) a dům U Zlaté trubky poštovské (č.p. 934). Architektura měla co možná nejvíc připomínat původní domy. Pro novostavbu byl městskou radou doslova předepsán „*sloh barokní s použitím starých motivů a s věží*

na nároží, jakož i s podobným středním motivem jako na starém klášteře paulánů⁵⁶ Všechny významné motivy starých budov měly být proto ofotografovány a otištěny do sádry, aby mohly být nově použity.

Architekt se tedy inspiroval Santiniho palácem, paulánským klášteřem i původním domem č.p. 934 a vytvořil fasádu kompilací barokních prvků⁵⁷

Příkladem, jak se i sochařská výzdoba dokázala vyjádřit k aktuálním problémům, je dvojice soch Viléma Amorta nad portálem do Staroměstského náměstí v dobové literatuře označovaná jako *Zápas doby staré s dobou novou v pražském stavitelství*. Na první pohled tato alegorie působí jako obdoba tradičního námětu Synagogy a Církve, tedy protikladu Starého a Nového zákona. Interpretace Karla Matěje Čapka publikovaná ve Světozoru, ale dosvědčuje, že současníci ji nechápali jako vítězící Novou dobu, ve smyslu pokroku, ale naopak jako Starou Prahu, na kterou nová doba nenávistně útočí.⁵⁸

Dvojice atlantů nesoucí arkýř na nároží by pak měla představovat „starověký fanatismus s idejemi nového věku“ ve významu modernizačního fanatismu, jak ho líčí Mrštík⁵⁹

Novobaroko vhodně zapadalo do staré zástavby, v oblasti Staroměstského náměstí, kde byla velká pozornost věnována udržení starobylého malebného rázu bylo tedy žádoucí a uplatňovalo se i u dalších domů například na sousední Pražské městské pojišťovně Osvalda Polívky z let 1899-1901, jejíž fasádu rozdělenou na dvě části tvoří replika zbořeného domu U Zlaté hvězdy a nové trojosé průčelí ve stylu secesního neobaroku, nebo na vlastním domě architekta Jana Kouly č.p. 1037 těsně přiléhajícím ke kostelu sv. Mikuláše.⁶⁰

Sochařská výzdoba odpovídala novobaroknímu stylu staveb, inspiraci poskytovala četná díla pražského barokního sochařství. Tak arkýř Koulova domu nesou jako atlanti dva orli, kteří nezaprou vliv Braunova portálu Kolovratského paláce. Amortova Nová doba zase postojem připomene Církev Antonína Brauna nad portálem blízkého kostela sv. Mikuláše.

V 80. letech styl nového baroka začíná prosazovat ve Vídni historik Albert Ilg, jehož zájem se obrací k domácímu baroknímu klasicismu 18. století. Ten také na pražskou Uměleckoprůmyslovou školu doporučil asistenta vídeňské Akademie Friedricha Ohmanna. Během svého desetiletého pobytu v Praze (1888-1898) se Ohmann věnoval studiu českého baroka a stal se znalcem barokní architektury a uměleckého řemesla. V 90. letech se ke zkoumání baroka přidávají i další umělci historikové a architekti jako například Karel Chytil, Jan Zeyer nebo Antonín Balšánek.⁶¹ Ohmann se vedle staveb novobarokních paláců zabýval také restaurováním barokních kostelů. Historické styly - jak baroko, tak později i pozdní gotiku a renesanci - dokázal s citem pro místní ráz a s charakteristickou živostí a lehkostí tvůrčím způsobem využívat. K. B. Mádl ho r. 1900 nazval Janem Křtitelem české moderny⁶² - právě na průčelí jeho kavárny Corso (1897-98) se vedle ještě tradiční obloučkové atiky a plastické výzdoby poprvé objevují čisté prvky art nouveau - vějířové markýzy z kovu a skla a hladká fasáda. Stejným směrem se ubírala i stavba hotelu Central v Hyberské (1898-1901) dokončená jeho žáky. Ohmannův přístup naznačuje, že tudy mohla vést cesta k tolik prosazované typicky české moderně, kterou ale brzy zastínila pro konzervativní stranu nepřijatelná moderna vídeňská.⁶³

Pro architekturu konce 19. století se stala klíčovou otázka národního stylu. V diskusi probíhající r. 1898 ve Volných směrech vyvolané článkem o vídeňské škole Otto Wagnera vyslovuje architekt Antonín Balšánek požadavky na vlastní českou modernu, která by měla vzniknout ne jako nový sloh, ale vyvinout se na historickém podkladě. V žádném případě však kopírováním cizích vzorů. Jako výchozí styl v českém prostředí připadala v úvahu česká renesance a pražský barok.⁶⁴ V Balšánkových představách na prvním místě stála architektura „*svérázná a přitom nová, domorodá duchem i materiálem.*“⁶⁵

Zájem o národní sloh byl vlastní i okruhu Mánesa, v Mádlově článku Příchozí umění, kterým ohlašuje Jana Kotěru jako novou naději české architektury, se objevují podobné názory: „*My však*

chceme uhájit, vyjádřit svoji rodovou, národní individualitu, my toužíme po českém národním slohu.“ Poukazuje na to, že Wagnerova secese není výhradně vídeňská, ale kosmopolitní, a není tedy důvod obracet se proti ní. Každý národ je schopen vytvořit si přirozeně svoji vlastní, charakteristicky zabarvenou modernu.⁶⁶

R. 1900 vychází ve Volných směrech Kotěřův programový článek *O novém umění* v němž se přihlašuje k Wagnerovým tezím o důležitosti účelu a konstrukce a druhotné funkci ozdoby: *„Účel, konstrukce a místo jsou tedy hybnou silou - forma jejich následkem. Architektonické tvoření má tedy dvě funkce: v první řadě konstruktivní tvoření prostoru, v druhé řadě okrášlení. Okrasa zaujme v novém umění pouze jí příslušející funkci: členiti a podporovati jasně konstruktivně vyjádřené masy, tedy zase bude účelná.“*

Jednou z Wagnerových zásad jimiž se Kotěra při své práci řídil bylo správné spolupůsobení architektury s malířstvím a architekturou, kdy vše je podřízeno jednotící myšlence architekta. Wagner prosazoval uměleckou umírněnost, vyvážený vzájemný poměr soch mezi sebou i soch a ornamentu ve vztahu ke stavebnímu celku. *„Moderna postupuje při používání figurální a ornamentální výzdoby impresionisticky a užívá jen takových linií, při nichž lze se nadíti bezpečného působení pro oko. Z toho vyplývá pro nový sloh přecházení (splývání) tvaru architektonického ve figurální, co nejskrouvnější používání architektonické figurální výzdoby vůbec, zavržitelnost používání portrétních soch jako architektonických částí stavby, jasnost ornamentálních tvarů.“*⁶⁷

Vídeňský původ nového stylu komplikoval jeho přijetí. Útoky na první secesní stavby v Praze coby importy z nepřátelské Vídně a *„nezdravé úkazy“* se objevovaly na stránkách Architektonického obzoru sdružujícího generaci historistů. Na nové architektuře nejvíc dráždily její ploché stěny a zavrhování všech říms, sloupů a hlavic, do té doby nezbytných *„písmen umělecké abecedy“*⁶⁸. K ostrým výpadům také podněcovalo začleňování moderny do historického jádra Prahy, takové reakce vyvolal například Bendelmayerův dům v sousedství

Prašné brány.⁶⁹

Na Výstavě architektury a inženýrství r. 1898 byla vídeňská secese předmětem karikatury v podobě umělecké krčmy U Nesmysla od Jana Kouly, která si dělala legraci z „*komických extrémů výtvarné „moderny“ a „nejkrajnějších útvarů umění dekadentního a symbolistního.“* Věž zakončovala kupole v podobě „*kryší klece*“, stavbu doplňovaly fantastické dekorace od známých umělců jako například ve výšce se vznášející Šalounův Génius, Hergeslovo *Umění ušední, jemuž se dobře daří*, Amortova *Naše doba* jako zezadu vznešená krásná postava, ale zepředu karikatura krčící se na knihách a penězích, Kastnerův pětimetrový dřevěný gigant, bludička, zazděná jeptiška a další.⁷⁰

Na výstavě se ale už objevily vláčné secesní linie u Polívkova dřevěného divadla Uranie, návrh fasády Celdy Kloučka reprezentující „*moderní snahy*“ a také návrhy Wagnerova žáka Františka Krásného na divadlo a provokativní fasádu uzenářova domu pro Plzeň „*kde festony z uzenic a vlysem z uzených hlav přivedena čirá komedie v umění*“⁷¹

K novému směru se ale brzy začali hlásit i mnozí ze zastánců historismu, představují však ve většině případů odlišný typ secese, která nezasahuje do struktury stavby, jen zaměňuje starý dekor za nový.

Vnitřní architektonické řešení budov zůstává tradiční, secese se odráží především na průčelích a v interiérech. Bylo obvyklou praxí, že podíl architekta-dekorátora se omezil na návrh fasády a interiéru, zatímco konstrukce a dispozice stavby byla ponechána stavební firmě. Tuto situaci ilustruje kritika Josefa Fanty ve Volných směrech volající po zlepšení poměrů za jakých dochází k přestavbě města, kdy jsou architekti prakticky vyloučeni z rozhodování o jeho vzhledu: „*Jest v Praze doposud vzácným případem když stavebník aneb podnikatel dá návrhy na dům zhotoviti umělcem (...) v Praze doposud myslí se, že architektovi náleží nanejvýše navrhovati průčelí, a jestliže stavitel, stavebník neb podnikatel dožádá si spolupráce architekta, nejčastěji činí tak kvůli průčelí, nanejvýš*

ještě, že architekt práci svou končí v průjezdě (...) jinde při vzrůstu města působí pravidelně umělci, u nás pravidelně podnikatelé a zedníci, a jen výjimečně umělci“⁷²

3.2 Uměleckoprůmyslová škola: C. Klouček a J.V. Myslbek

Dekoratívni architektura byla chápána jako zvláštní část architektonické práce, v takto zaměřeném ateliéru na Uměleckoprůmyslové škole vedeném od r. 1888 Friedrichem Ohmannem se v zájmu komplexnosti celého řešení navrhovaly detaily staveb včetně plastické výzdoby, komponovaly interiéry a navrhoval nábytek, dveře, svítidla, kamna, mříže apod. Ohmannovi žáci ovládali různé styly, v jejich stavbách se tak často spojuje secesní dekorace s barokními, renesančními i gotickými prvky.

Oživení ornamentu přináší příroda, jako nevyčerpatelný zdroj inspirace. Karel Vítězslav Mašek, který vyučoval ornamentální kreslení na téže škole, vedl své žáky ke stylizaci přírodních tvarů postupně od naturalistických studií přecházejících k symetrickým ornamentům nakonec přizpůsobeným určitému materiálu.⁷³

Rostlinné a zoomorfní motivy odpozorované z domácí přírody byly základem nového dekorativního systému, k jakému přes historizující styly dospěl také Celda Klouček, který od r. 1887 vedl na Uměleckoprůmyslové škole ateliér ornamentálního sochařství, kde se modelovalo podle jeho vzorníku kreseb italských pozdně renesančních ornamentů *Návrhy uměleckoprůmyslové a dekorativní*, tiskem vydaném r. 1893. Svoji školu podle vlastních slov vedl směrem volné renesance a baroku až do r. 1903, „v kteréžto době přesycen a znuděn dlouholetým sledování starých slohů přidal jsem se s chutí k tehdejší malé řadě horlivců „po novém“⁷⁴ Kloučkův styl brzy začal být pokládán za pražskou zvláštnost, byl v něm vítán prosazovaný „svérázný“ styl odlišující Prahu od jiných měst. Velice se rozšířil prostřednictvím jeho žáků, které zaměstnával už na svých stavebních zakázkách. Jeho spolupráce využívají stavební firmy, jejichž domům dodává svěží plastický dekor moderní ráz. Populární ornamentika zaplavila pražské stavby, ale brzy začala upadat.

Moderní směry v architektuře se navíc od plastického dekoru čím dál víc distancovaly. Komentář z r. 1910 v časopise *Dílo* soudobou krizí a potřebu reformy plastického ornamentu vystihuje: „*Kloučkův ornament byv zneužit, stal se zástěrkou, kterou snažil se každý podnikatel zakrýti slabosti svých útvorů a tak jemný a krásný kdysi ornament Kloučkův zkomolený a zprofanovaný štukatéry, stal se postrachem moderní architektury.*“⁷⁵

Navrhování plastické výzdoby průčelí, portálů, kašen, náhrobků, vlysů apod., s níž počítaly všechny používané stavební styly, secesi nevyjímaje, bylo úkolem žáků školy dekorativního sochařství. Stejně tak byla vyžadována i figurální výzdoba. J. V. Myslbek vyučující figurální sochařství na téže škole také od počátku zaměstnával své žáky mimo školu, pracovali na jeho dílech nebo na nově vznikajících stavbách.

Dobu velkých stavebních podniků zahájilo Národní divadlo, následovalo Rudolfinum, Zemské muzeum, v devadesátých letech Uměleckoprůmyslové muzeum, Městské muzeum a řada bankovních i jiných veřejných budov, které přinášely mnoho příležitostí k uplatnění sochařské práce. Veškerá sochařská produkce tehdy spadala do rámce novorenesance jako hlavního stavebního slohu doby. Mezi nejstarší sochaře věnující se spolupráci s architekty patří Tomáš Seidan, Antonín Wagner, Ludvík Šimek, Bohuslav Schnirch, Bernard Otto Seeling, Antonín Popp, Josef Mauder, společný ateliér měli Antonín Procházka a František Hergesel ml., dále Vojtěch Eduard Šaff, Čeněk Vosmík, Vilím Amort a další. K nejvyhledávanějším sochařům v Praze na přelomu století patřili Ladislav Šaloun a Stanislav Sucharda.

Nejvlivnější osobnost českého sochařství, Josef Václav Myslbek, byl hlavně v mládí častým spolupracovníkem architektů a stavitelů, počínaje Františkem Schmoranzem, který mu zařídil první objednávku - domovní znamení „u Pelikánů“ v Chrudimi. Na počátku 70. let vytvořil sochy Opery a Dramatu nad boční portál Národního divadla, jimiž se výzdoba divadla zahájila, ale pro Myslbeka tím v podstatě spolupráce s architektem Zítkem skončila. R. 1880 vznikly

čtyři návrhy alegorií pro vídeňský Parlament, z nichž byly zadány k provedení Oddanost a Stálost ve smýšlení. Až po vídeňském úspěchu přišla první velká objednávka v Praze - sochařská výzdoba pro atiku chudobince na Slupi r. 1881 s alegorií Prahy a postavami dvou štítonošů a štítonošek. Téhož roku byla vypsána soutěž na výzdobu Palackého mostu. Z 90. let pochází dvě karyatidy Spořivosti a Hospodárnosti pro dvoranu a dvojice lvů pro vstupní halu budovy České spořitelny na tehdejší Ferdinandově třídě (dnešní Akademie věd na Národní třídě).

Pro Myslbeka je typické, že i k úkolům dekorativní povahy přistupoval s velkou pečlivostí. Sochy Oddanosti nebo štítonošů na atice chudobince na Slupi, ačkoli byly chápány jako doplněk architektury a nacházely se na místě nepřístupném pohledu překvapí svou přesvědčivostí a velmi individuálními tvářemi.⁷⁶

Dekoratívni plastikou se zabývali Myslbekovi žáci – vedle Suchardy to byli František Stránský, Ludvík Wurzel, Josef Pekárek, Hanuš Folkman, Josef Mařatka, Jan Štursa, Kloučkovi žáci, z nichž někteří navštěvovali i školu figurální - Karel Novák, Josef Drahoňovský, Jindřich Čapek, Jaroslav Jindřich Vorel, společně pracovali Bedřich Šimonovský, František Kraumann a Eduard Piccardt. Pozdně secesní styl představují z nejmladších sochařů Kloučkovi žáci Antonín Waigant a Karel Pavlík a Suchardovi žáci Antonín Odehnal a Jaroslav Horejc.

Ke spolupráci architekta a sochaře docházelo kromě výzdoby novostaveb, mostů a fontán také při realizacích velkých pomníků, nebo přípravách reprezentačních výstav konce století v podobě výzdoby výstavních pavilonů a dalších dekorativních doplňků. Pavilony využívaly většinou jednoduché prostředky a levný materiál, nejčastěji byly dřevěné s plátnem potaženými vnějšími stěnami dobenými štukem a malbami. Ačkoli měly, kromě hlavních výstavních budov, dočasný charakter, stávaly se reprezentační záležitostmi a představovaly často zajímavé architektury předznamenávající budoucí vývoj. Výstava architektury a inženýrství r. 1898 tak přinesla náznaky nového secesního stylu, výstava

Obchodní a živnostenské komory r. 1908 znamenala nástup moderního pojetí architektury, tak jak ji prosazoval Jan Kotěra a jeho žáci.

Stejně jako architektura ani výstavní dekorativní plastika nebyla trvalá a nebyly na ni kladeny velké požadavky. Dobové komentáře se jí věnují jen málo. Na Jubilejní výstavě r. 1891 budila největší pozornost především monumentální skupina Františka Hergesla a Antonína Procházky na průčelí Průmyslového paláce poněkud kontrastující s jeho moderní konstrukcí, Hergeslovo Nadšení pro pavilon umělecké výstavy a Procházzkovo Uznání pro pavilon retrospektivní výstavy.

Modely pro nově vznikající pražské stavby se uplatnily samozřejmě také jako součást výstavní expozice současného sochařství vedle volných děl Myslbekových a Schnirchových.

Jak již bylo řečeno, plastická výzdoba výstavních pavilonů byla pomíjivou záležitostí a byly pro ni voleny různé netrvanlivé materiály. Tak docházelo i k takovým experimentům, že mohla být např. na výstavě architektury a inženýrství r. 1898 alegorie Cukrářství modelovaná Antonínem Procházkou pro pavilon první české továrny na orientální cukrovinky dokonce odlita z čokolády.⁷⁷

Do oblasti dočasných dekorací, na kterých se ale vždy podíleli i významní umělci se řadí také výzdoba cvičišť sokolských sletů nebo slavnostní úprava města při různých příležitostech. Takovou byla například návštěva císaře r. 1907, která si vyžádala „nákladnější výzdoby, z nichž mnohá byla dílem uměleckým, hodným trvalejší existence“.⁷⁸

3.3 Mezi architekturou a sochařstvím

Sochařské práci se věnovalo poměrně dost publicity, umělecké časopisy i ty určené širšímu publiku typu Zlatá Praha, Světozor nebo Český svět informovaly téměř v každém čísle o probíhajících výstavách a výtvarných soutěžích a přinášely reprodukce sochařských děl. Pozornost byla od 90. let věnována i nejmladší generaci. U dekorativních prací se ale komentář většinou omezuje pouze na výčet

námětů a jména autorů, podrobnější rozbor se objevuje zřídka.

Pro sochaře znamenala dekorativní plastika podstatný, a při stavebním ruchu jaký v Praze na přelomu století vládl i jistý, zdroj příjmů. Zaměstnávala téměř všechny, i když na uměleckém žebříčku stále stála o něco níže než samostatná tvorba, ke které tíhli přirozeně nejvíce. Dekorativní zakázky, ačkoli velmi náročné, byly někdy pokládány jen za východisko z existenčních problémů. O takovém chápání dekorativní plastiky svědčí například následující zmínka o Ladislavu Šalounovi z r. 1910: „...byly to nepříznivé poměry hmotné, které Šalouna od počátku nutily přijímat zakázky prací dekorativních, neoponechávající mu dosti volného času pro práci ryziho umění, po níž touží.“⁷⁹

Podle dobového ideálu, F. X. Šaldou prosazovaného „sňatku umění a života“, měl být tento rozdíl mezi vysokým a nízkým uměním smazán, aby umění sloužilo životu, tak jako ve Williamem Morrisem a Johnem Ruskinem obdivované středověké praxi, kdy „nežil ani malíř, ani sochař osamocený život, netvořil díla pojatá pro sebe bez zřetele k umístění a účelu, nýbrž v nejtěsnější souvislosti s architekturním celkem: malíř maluje fresky, sochař jest jen kameníkem a ornamentikem architekturním.“⁸⁰

Obvykle byl návrh fasády včetně sochařských detailů invencí architekta. Sochař provedl podle jeho instrukcí modely, které byly po schválení zadány k provedení. V definitivním materiálu sochy prováděl buď sám autor, nebo specializovaná firma (v případě umělého kamene, bronzu, keramiky, ale i pískovce apod.) Úkol byl tedy vždy přesně určený a pro sochaře mohl být i svazující, záleželo vždy na osobnosti architekta, jakou uměleckou volnost dovolil.

S proměnami stavebních stylů se mění také vzájemný vztah plastické výzdoby a architektury.

Socha začleněná do novorenesanční architektury je samostatným prvkem formálně nezávislým na stavbě, kterou zdobí. Jsou jí již předem vyhrazeny niky, cvikly, atiky, tympanony, objevuje se v podobě karyatid, atlantů apod. Může být nahrazena, aniž by tím byl zásadně narušen charakter stavby, stejně tak může existovat sama o

sobě. Novorenesanční způsob přesného vymezení místa pro sochu a ornament je s nástupem novobaroqa v polovině devadesátých let nahrazen snahou o sjednocení plastické a architektonické složky, kdy se socha stává neoddělitelnou od fasády a překračuje dříve jí určený rámec. V těsném vztahu architektury a sochařství nejdále zachází secese, jejíž dekor se rozrůstá po hladké ploše zdi a splývá s ní v jeden celek. Po období pozdního historismu přichází rostlinná secese s novým stylem výzdoby založeným na naturalistickém plastickém ornamentu doplňovaném reliéfy i volnými sochami. Typickým symbolem se stávají kloučkovské maskarony. Pro pražskou secesi v porovnání s jinými centry je charakteristické právě velké množství plastické výzdoby. ⁸¹Výrazné figurální kompozice se objevují zvláště na stavbách ve stylu tzv. secesního neobaroku.

Přibližně od 1. poloviny 1. desetiletí se dekor postupně geometrizuje, pokud není úplně zavržen a ozdobné prvky se neomezují pouze na kontrasty materiálů, cihelné vazby a kombinaci režného a omítaného zdiva. Křivku nahrazuje přímka a pravý úhel, ornamentika se opět soustřeďuje do vymezených partií. Tato tendence se objevila ve Vídni už po r. 1900, kdy na VIII. výstavě Secese byly vystaveny práce glasgowské školy - Charlese Rennie MacIntoshe, Margareth MacDonaldové, Frances a Herberta MacNairových. Jejich geometrický styl zapůsobil na Josefa Hofmanna a Kolo Mosera, v jejichž návrzích se od té doby začal objevovat jako základní motiv čtverec v různých obměnách a charakteristické používání černobílých šachovnicových vzorů.

Aktuálním, velmi diskutovaným tématem byla důležitost resp. nedůležitost ornamentu. K této otázce se nejradikálněji stavěl Adolf Loos ve své známé přednášce *Ornament a zločin* z r. 1908.

Ztělesněním moderního vídeňského směru se v Praze stala budova Vídeňské bankovní jednoty Josefa Zascheho s výraznými reliéfy Franze Metznera, kladně přijatá r. 1908 ve Volných směrech. Geometrický ornament přejímají pod vlivem Kotěry a Zascheho i mladí architekti, budoucí kubisté. Metznerův styl se stal inspirací pro tvorbu dalších sochařů. Antonín Balšánek se ale k jeho výzdobě stavěl

opět jako k cizímu elementu: „Vždyť nedbáme ani toho, co bylo tak pro Prahu svérázné, co nám cizina záviděla (např. sochařsko-dekorativní školu, techniku prací nanášených, omítkové fasády), zavádějící chutě cizí novoty, nejprimitivnější geometrické ornamenty, formově hrubé, ztrnulé figury, umělý kámen atd. Vědomý kult germánské síly spatřovati třeba i v napodobení Metznera, favorizovaný nadto „moderní“ kritikou“⁸²

Silnou geometrickou stylizací prochází tedy i plastická výzdoba. Orientální módní vlna přinesla egyptské a asyrské motivy, inspirace se hledá v archaickém řeckém sochařství, které si tolik oblíbil Emile Antoine Bourdelle, jehož stylizaci pozdně secesní dekorace přijímá.⁸³ V souvislosti s pražskou výstavou se dostávají ke slovu Bourdellovy názory o architektonicky stavěné soše. Podle jeho teorie architektura a sochařství vychází ze stejných zákonů, podstatná je stavba sochy. Sochař by se měl věnovat výhradně výtvarné stránce svého díla. „*my nebudeme žádati na sochařích, aby nám vyprávěli historie, budeme se zabývat pouze krásou ploch, profilů a proporcí.*“ Jeho práce úzce souvisí s architekturou, jmenujme především monumentální reliéfy na pařížském divadle Champs Elysées.

Jestliže historizující slohy tíhly k alegorii, nyní je z architektury vyloučena a nahrazuje ji plastický symbol. „*Symbolický útvar působí svou abstraktní silou sám o sobě na duši pozorovatele ničím nezaujatou. Alegorie předpokládá poznatky literárního charakteru, které nejsou v ní, ale v něm*“⁸⁴

Před 1. světovou válkou, zvláště po r. 1910, souběžně s dozrívající pozdní geometrickou secesí a kubismem se vlivem díla vídeňského architekta Josefa Hofmanna objevuje vlna klasicizující moderny, která znovu přináší antikizující sloupy, pilastry, portiky a tympanony a bývá opět doprovázena výraznými sochařskými díly.

Názory na stavební plastiku u představitelů moderny se shodují na neodlučitelnosti sochy a architektury.⁸⁵ Touto otázkou se zabýval Otakar Novotný r. 1911 v časopise Styl, kde kritizuje stále ještě z renesance vycházející způsob „*tvoreni plastiky pro plastiku,*“ formálně zcela odpoutané od architektury. „*Dnes plastika*

nepotřebuje k svému účinu architektury. Nabývá tedy taková aplikovaná plastika příděchu přenosných výrobků uměleckoprůmyslových.(...) plastika má zachraňovati a zachraňuje, poněvadž architektonické manquo nahraňuje se vynikající skulpturou, na níž sází se vše. (...) Jest však třeba budovu pokládati za organismus vzrostlý najednou a nedělitelný.(...)Plastika tedy, která nevyvíjí se současně se stavbou, kterou lze zatím vypustiti a po čase doplňovati, není plastikou organickou a nesplní nikdy elementární svůj význam.⁸⁶

Tato kritika byla namířena především na velké stavební podniky té doby, Reprezentační dům a Novou radnici, pokládané za „katastrofu naší oficiální architektury“ a „hotovou výtvarnou lež.“ jejichž architekti z hlediska moderny postupovali, co se týče výzdoby, naprosto protichůdně.⁸⁷

3.4 Dekoratívni plastika Stanislava Suchardy

Při sestavování soupisu Suchardových dekorativních prací je možné jako základní pramen použít jeho vlastnoruční životopis, kde vyjmenovává následující díla, kterých si pravděpodobně sám nejvíce cenil: „*Spořivost pro budovu městské spořitelny v Praze. Vnější výzdobu reliéfní na Zemské bance v Praze. Dvě sochy pro palác Živnobanky a dvě pro palác Assicurazione Generali v Praze. Práce v kameni a štuken na obou křídlech nové budovy nádražní v Praze. Dekoratívni práce v pískovci a keramice pro nové divadlo v Prostějově. Dvě monumentální figury v keramice pro Museum v Hradci Králové. Výzdobu sochařskou nové radniční budovy v Praze.*“⁸⁸

V životopisu, který napsal jeho syn architekt Stanislav Sucharda ml. jsou navíc uvedeny sochy Litoměřicka a Turnovska pro dvoranu Zemské banky, práce pro průčelí kostela ve Zlonicích a socha Karla IV. pro průčelí Svatovítské katedrály.⁸⁹ Seznam doplňuje Tomanův slovník, kde jsou upřesněny sochy na průčelí pojišťovny Assicurazioni Generali jako Nebezpečí a Ochrana, a dále je tu jmenována fontána před Rudolfinem a výzdoba městského domu v Hradci Králové. Další

prameny z nichž lze čerpat představuje dobová literatura, periodika, archivní dokumentace k jednotlivým stavbám a Suchardovy kresby a modely.

Jak již bylo zmíněno, měla se původně Suchardova studia ubírat směrem k architektuře. Dva roky architektonického kreslení u Jana Kouly mu přinesly dobrou průpravu pro budoucí práci a zhodnotil je i jako sochař, jehož úkoly často s prací architekta souvisely.

Jednou z prvních Suchardových dekorativních prací ještě během studia byla socha Cukrovarnictví pro pavilon cukrovarnictví na Jubilejní výstavě r. 1891, kterou vytvořil spolu se svým spolužákem z Myslbekova ateliéru Janem Růžičkou. Polychromovaná socha dívky v lidovém kroji opírající se o velké kolo s cukrovou řepou ve zdvižené ruce představuje dobově příznačný typ moderní alegorie.⁹⁰ V 19. století se objevila řada nových fenoménů k jejichž znázornění se stále používá forma tradiční personifikace doplněná ale novodobými atributy.

Témata žakovských prací často souvisela se zakázkami na nichž sám Myslbek pracoval.⁹¹ Ve stejné době, kdy se na návrhu pro Svatováclavský pomník poprvé objevují i světecké postavy, tj. r. 1895, vznikají také Suchardovy sochy sv. Václava a Vojtěcha.⁹² Sv. Václav byl určen pro náměstí ve Staré Boleslavi. Další jeho varianta byla umístěna v Národopisném paláci Národopisné výstavy.⁹³ Sochu sv. Vojtěcha (gesty rukou přímo připomene Myslbekova Vojtěcha) vytvořil pro park letní rezidence arcibiskupa Schönborna v Dolních Břežanech. Obě dvě provedené v kameni se s malými obměnami nachází také na hlavním oltáři kostela sv. Mikuláše v Nové Pace.

Stejně jako ostatní Myslbekovi žáci byl i Sucharda od počátku studia zaměstnán na nově vznikajících stavbách a prvním podnikem tohoto druhu byla výzdoba Městské spořitelny stavěné v letech 1892-1894 podle návrhu Antonína Wiehla a Osvalda Polívky. Vytvořil pro ni myslbekovskou, lidopisně laděnou alegorii Spořivosti nad levým portálem na průčelí do Rytířské ulice.⁹⁴ Výzdobu tvoří celkem osm alegorických figur umístěných v nikách v prvním patře budovy, reliéfní medailony a postavy ve cviklech. Pracoval tu spolu s dalšími

spolužáky z Uměleckoprůmyslové školy - Františkem Stránským, jehož Pilnost představovala ženský protějšek Suchardovy Spořivosti, Augustinem Zoulou a Františkem Hoškem, jejichž alegorie Zámožnosti a Průmyslu tvořily další dvojici nad portálem vpravo. Alegorie na průčelí do Havelské ulice vytvořili F. Hergesel (Opatrnost), A. Procházka (Umírněnost), B. Seeling (Hospodářství) a L. Wurzel (Orba). Národopisný žánr, jemuž se v intimním měřítku Myslbekovi žáci věnovali, se projevuje i v dekorativní plastice, zejména u velkých veřejných projektů jako byly peněžní ústavy, kde byly folklorní motivy součástí strategie zaměřující se na lidové vrstvy jako hlavní klienty.

Spořivost představuje nový druh alegorie typický právě pro záložny a spořitelny. Sucharda tu jako její zosobnění zvolil mladíka v selském kroji ukládajícího své úspory do pokladničky - typ ne nepodobný pozdějším Preislerovým jinochům.⁹⁵ Spořivost (v tomto případě ztotožněná s tradiční Pilností), kterou navrhl Myslbek r. 1880 pro vídeňský parlament, po ikonografické stránce ještě znamenala alegorii s tradičními atributy - vřetenem a včelím úlem,⁹⁶ jak ji doporučovala například ikonologická příručka *Allegorien und Embleme* z oblíbené řady vídeňského vydavatelství Gerlach a Schenk z r. 1882. Suchardova Spořivost se snaží o vytvoření originální alegorie českého typu. Podle dobové interpretace Karla Matěje Čapka tu Sucharda vytvořil zosobnění ryze české spořivosti. *„Městská spořitelna není ničím jiným než peněžním ústavem zřízeným podle těchže základů pro velkoměstské vrstvy jako rolnické záložny pro rolníky.(...)Hle, křepká postava mladého rolníka v nejmalebnějším kroji národním s domácí spořitelnou v levici, do níž ukládá pravice peněz, to jest plastické znázornění takřka prvopočátečního kroku spořivosti, a mluví samo za sebe.“* Představuje tedy první článek řetězce, který vede k založení velkého peněžního ústavu. Čapek v mladíkovi vidí *„intimní národní typ, tak rázovitý ve své reálnosti“* s výrazným nosem a milým slováckým obličejem, prostoduchého a upřímného rolníka z chudého kraje, zvyklého na těžkou práci. Oceňuje, že sochař zvolil tuto cestu k alegorii, která je mnohem

přesvědčivější než obvyklý „ženský genius v skladné roucho antické oděný, s vážnou vráskou mezi obočím v překrásné tváři známých banálních rysů s vynuceným nějakým emblemem v protáhlých rukou...“⁹⁷

Centrem finančních ústavů se staly Příkopy, kde byla jako poslední projev české renesance v letech 1894-96 postavena podle projektu Osvalda Polívky Zemská banka království českého. Výzdoba, jak bylo v takových případech obvyklé, předváděla celý repertoár nové ikonografie zaměřené k idejím úspěšného podnikání. Suchardovy reliéfy v nikách v meziokenních pilířích prvního patra představují činnosti podporované bankou: Technologii, Zemědělství, Průmysl a Obchod, tedy pilíře bankovního úspěchu. Jde o renesančně laděné vysoké reliéfy rudolfinského astrologa, dívky se srpem a obilnými klasy, mladíka s kladivem a kovadlinou a zamyšleného obchodníka. Veškerá ostatní ornamentální i figurální dekorace průčelí je dílem Celdy Kloučka. Centrem budovy je hlavní dvorana, kterou kolem dokola ve výši patra doplňují naturalisticky polychromované figury představující české kraje, uspořádané podle světových stran. Sucharda je autorem Boleslavska a Litoměřicka na severovýchodní straně nad portálem.⁹⁸ Dvorana byla, opět podle výkladu Karla Matěje Čapka ve Světozoru, současníky chápána nejen jako střed banky, ale jako střed celé země a tomu odpovídala i sochařská a malířská výzdoba. Na proskleném stropě dvorany je namalován znak království, kolem něho znaky pražských měst a předměstí, v metopách vytesány znaky měst českého království a ve výklencích dvanáct alegorických figur českých krajů, vše orientováno přesně podle skutečné geografické polohy. „V návrzích i provedení jednotlivých těchto soch úzkostlivě šetřeno každého jakéhokoli upadnutí v banálnost obvyklého alegorizování, a ku přání architektově vždy vybrána k tomu účelu postava z venkovského lidu s rázovitým krojem a emblemami, odnášejícími se k přírodní zvláštnosti jeho nebo práci lidu a místnímu průmyslu.“⁹⁹

Zemská banka byla skutečně celozemským ústavem, navíc vybudovaným bez přínosu cizího kapitálu a s vedením převážně v

českých rukou. Vznikla z iniciativy národnostně českých kruhů, aby poskytovala levný úvěr městům a okresům na vybudování silnic, mostů, železnic, vodovodů, škol, městských úřadů, průmyslových závodů apod. Na přelomu 19. a 20. století byla největším a v mnoha ohledech také nejdůležitějším peněžním ústavem v Čechách.¹⁰⁰

Osvald Polívka navrhl také novorenesanční palác Živnostenské banky stavěný v letech 1897-1901. Bohatá plastická výzdoba včetně dvou Suchardových sedících figur nad portálem ale zanikla se zbořením banky r. 1935.¹⁰¹ Její místo částečně zaujímá budova dnešní České národní banky od Františka Roitha dokončená r. 1938, na niž byla z původní stavby přenesena jediná zachovaná plastika - Génius se lvem Antonína Poppa.

R. 1896 byla vypsána soutěž na budovu Městského divadla v Plzni, v níž zvítězil projekt Antonína Balšánka. Konkurenční návrh vypracovaný společně s Josefem Hofmannem tu předložil také František Krásný, s nímž do Plzně poprvé přichází wagnerovská moderna. Navrhli budovu s vysokým tamburem připomínajícím středověkou věž, která ale podle mínění současníků neodpovídala rázu divadelních budov.

Balšánkova stavba byla prováděna v letech 1899-1902. Na výzdobě se podílela celá řada pražských sochařů, Sucharda vytvořil na průčelí figury Nadšení a Obětavosti ve cviklech oken foyer, doplňující další dvě dvojice Lásky a Žárlivosti od Antonína Procházky a Hrdinství a Osudu Františka Stránského.¹⁰²

V soutěži na tympanon pro výzdobu Balšánkova Městského muzea v Praze r. 1896, který měl řešit téma *Věda, umění, historie a řemesla tvoří slávu minulosti naší* získal Sucharda druhou cenu, první cena připadla Ladislavu Šalounovi. Pro soutěž vznikly také reliéfy Historie, Pravěk a Archeologie,¹⁰³ které měly být umístěné v polokruhových tympanonech na apsidě zadního průčelí, zadány byly Vojtěchu Eduardu Šaffovi. Sucharda prováděl také v interiéru reliéf Libuše věští slávu Prahy pro polokruhový tympanon nade dveřmi v pasáži, jako protějšek Stránského reliéfu Karel IV. klade základní kámen k chrámu sv. Víta.¹⁰⁴

Už v reliéfu Historie se ohlašuje nastupující novobarokní období, které dále rozvíjí spolupráce s Friedrichem Ohmannem. Po svém příchodu do Prahy r. 1889 Ohmann začal studovat v té době ještě opomíjený pražský barok, v 90. letech se stal jeho propagátorem a věnoval se také restaurátorským projektům. K nim patří oprava kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Zlonicích, realizovaná v letech 1895-99, jíž se Sucharda účastnil. Podle Ohmannova návrhu z r. 1892 dodal r. 1897 na průčelí sochy dvou andělků nad portálem, polopostavy sv. Václava a sv. Vojtěcha v nikách nad nimi, sochu Panny Marie v nice ve štítu a Beránka božího s dvojicí klečících andělů na vrcholu. Původní barokní sochy Josefa Kleina - sv. Petr, sv. Pavel a Panna Marie - byly z průčelí sneseny a dnes jsou umístěny v zahradě vedle kostela.¹⁰⁵ Suchardovy původní sádrové modely byly upraveny a r. 1901 uloženy v salla terreně zlonického děkanství.¹⁰⁶ K výzdobě kostela přispěl také Josef Fanta, který byl autorem uměleckořemeslných detailů v interiéru a ozdobných mříží před kostelem, r. 1908 navrhl freskovou výzdobu malíř Adolf Liebscher, památkový dozor tu měl Kamil Hilbert.

Friedrich Ohmann byl také autorem návrhu pojišťovny Assicurazioni Generali na Václavském náměstí z r. 1895, pro jejíž fasádu vytvořil Sucharda sochy Nebezpečí a Ochrany. Budova reprezentačního novobarokního paláce byla postavena na místě zbořeného pozdně renesančního domu U Římských na nároží Václavského náměstí a Jindřišské ulice pro pražskou pobočku terstské pojišťovací společnosti Assicurazioni Generali. Stavba byla zahájena Ohmannem, ale zřejmě po určitých neschodách architekta a stavebníka týkajících se honoráře stavbu velmi rychle přejal Osvald Polívka. Ohmannovy návrhy fasády odpovídají, až na malé odchylky, téměř dnešnímu stavu. Polívkovy změny spočívaly zejména v bohatší plastické výzdobě hlavního průčelí, jejím rozvžení a významu. Na Ohmannově kresbě z časopisu Der Architekt například právě Suchardovy alegorie posazené na rozeklaných volutových křídlech v úrovni třetího poschodí chybí.¹⁰⁷ Naopak nebyly provedeny sochy na nárožích nad hlavní římsou, sousoší s proskleným globem na vrcholu

a další.

O plastické výzdobě pojišťovny přinesla zprávu Zlatá Praha r. 1897.¹⁰⁸ Suchardovi jsou tu připisány už zmíněné sochy Nebezpečí a Ochrany (Nebezpečí proti kterému pojišťovna zabezpečuje, Ochrana, jíž poskytuje) a několik váz na vrcholu průčelního štítu. Dále je zmiňován Bohuslav Schnirch jako autor sousoší *Tři sudičky* ve štítu a dvou alegorií po stranách balkonu – dívky s klasy, která se dívá do nebe a nápadným pohybem si zastíňuje oči a námořníka s člunem, které jsou vysvětlovány jako symboly hospodářské klientely pojišťovny a její činnosti v oblasti obchodu a dopravy. Tyto dvě alegorie jsou v ostatní literatuře označovány jako *Orba a Rybářství*,¹⁰⁹ nebo pravděpodobněji jako *Krupobití a Bouře*.¹¹⁰ Hrající si putti nesoucí kandelábry na balkoně jsou dílem Antonína Procházky, stejně jako putti na akroteriu symbolizující *Život a Smrt*, od Čenka Vosmíka jsou kartuše se zemskými a říšskými znaky, a František Stránský vytvořil dvě dvojice ženských byst nad portály přízemí na bočním průčelí do Jindřišské ulice. Jedna dvojice představuje dvě národnosti obývající České království, druhá pak alegorie Dne a Noci, jako zřejmý ohlas Brokofových byst z Morzinského paláce. Plastiky byly v minulosti několikrát restaurovány, poprvé r. 1964, r. 1970 bylo dokonce navrženo odstranit je kvůli havarijnímu stavu a nahradit kopiemi, naposledy pak byly restaurátorské práce na průčelí prováděny r. 1990.¹¹¹

Reprodukce modelů Suchardových soch otiskla r. 1897 Zlatá Praha,¹¹² model k Ochráně byl vystaven na výroční výstavě Krasoumné jednoty r. 1896 v Rudolfinu, o níž referoval Karel Matěj Čapek ve Světozoru, kde oceňuje její jednoduchý a všeobecně přístupný námět, jako základní vlastnost dekorativní plastiky.¹¹³ Obě sochy nezapřou vliv českého barokního sochařství, stejně jako Ochrana - matka s dítětem zahalující je do vzdouvajícího se pláště vychází z barokní alegorie křesťanské Lásky, tak i Nebezpečí s atributy živelů – kohoutem u nohou a blesky v ruce - v kompozici připomene Braunova Garina v Kuksu.¹¹⁴

S Ohmannovým žákem Aloisem Dryákem spolupracoval Sucharda,

kromě výše zmíněného pomníku Františka Palackého, na soutěžních návrzích na fontánu před Rudolfinem r. 1897, s tančícími rusalkami a vílami, které rovněž spadají do období novobaroaka.¹¹⁵ Za jeden z nich, s obeliskem uprostřed, nazvaný *České pověsti* získali druhou cenu.¹¹⁶

Do soutěže, o níž referovaly Volné směry, Zlatá Praha i Karel Matěj Čapek ve Světozoru, se přihlásili se třemi návrhy inspirovanými českými pověstmi o rusalkách. Uprostřed první fontány s názvem *České pověsti* stál obelisk s pohádkovým několikahlavým drakem na vrcholu chrlícím vodu, v kruhu kolem podstavce byl skicovitě naznačen divoký tanec vodních vil, které podle tragické balady chtějí roztrhat mladíka, který je v noci překvapil. Na okraji vnitřního bazénku byla usazena dvě sousoší s náměty z pověstí o rusalkách a na vnějším okraji sochy dvou mladíků ztělesňujících *Pitnou vodu*. Na dalším obměněném návrhu pod soutěžní značkou se stromkem v kruhu, tančí rusalky se svou obětí ne kolem obelisku, ale kolem stromu s malebně modelovanou listnatou korunou, o jehož úspěšné realizaci má Karel Matěj Čapek pochybnosti „*Snad jen brilantní chic ruky Suchardovy dovede z hlíny slepiti a zmodelovati stromek tak úhledný, jak jej vidíme na návrhu, pro samo provedení v konečném měřítku nutno označiti tuto myšlenku jako ideu barokní, neplastickou, ale snad i technicky povážlivou. Listopad takového stromu nad basénem vody by asi nastal velice záhy.*“ Třetí návrh s názvem *Rusadelný den* na vrchol obelisku staví dva rybáře, z nichž jeden zápasí s velkým sumcem-chrličem, v bazénku jsou pak sousoší mladého rybáře laškujícího s vodní vílou a vodníka, který chce matce uloupit její dítě.¹¹⁷

Architektura měla být provedena v královodvorském pískovci, pro figury a ornament bylo počítáno s bronzem.

Motiv tančících rusalek pak Sucharda použil ještě jednou u dekorativní vázy vytvořené pro soutěž vypsanou Volnými směry r. 1899.¹¹⁸

Sucharda ve svých návrzích pro fontánu čerpal z lidových pohádek a pověstí, které jsou svojí tragikou blízké Erbenovým baladám. Motivy fontány tak vychází ze stejného světa představ jako jeho

nejslavnější plakety Vrba a Poklad vznikající v téže době.

Další fázi vývoje dekorativních prací znamená dlouholetá spolupráce s Janem Kotěrou na výzdobě jeho staveb, interiérů, náhrobků, na návrzích na pomník Jana Husa a při přípravě výstavních expozic.

R. 1898 byl Friedrich Ohmann povolán do Vídně, aby řídil architektonické úpravy císařského paláce. Kotěra byl jmenován jeho nástupcem na Uměleckoprůmyslové škole a téhož roku ho Sucharda, jako svého přítele a kolegu, přivedl do Mánesa. Počínaje třetí výstavou v novoměstském sále U Štajgrů se Kotěra ujal organizačního a architektonického řešení spolkových výstav. Při jejich realizaci se řídil zásadami výstavnictví vídeňské secese. Jedním ze základních požadavků byl přísný výběr děl, jimž měl být věnován dostatečný prostor, a promyšlená koncepce. Pod jeho vedením byly vytvářeny interiéry i pro výstavy v zahraničí. Po Ohmannovi dokončil výstavní interiér s ukázkami prací pražské Uměleckoprůmyslové školy pro Světovou výstavu v Paříži r. 1900,¹¹⁹ rovněž navrhoval interiér pro St. Louis r. 1904 a další. Pro první z nich ještě ve spolupráci s Ohmannem Sucharda vytvořil kamenný dekorativní reliéf *Návrat venkovanů*, pro druhou velký reliéf *Praha a Vltava* zajímavý kombinací různých materiálů – bronzu a červeného mramoru, umístěný nad krbem. Interiér byl doplněný sochařskými pracemi Suchardovy školy.

Se Suchardou se Kotěra znovu sešel při návrzích na Husův pomník, do nichž promítl svou představu o moderním pomníku, jehož vzorem pro něj byl neprovedený Guttenbergův pomník ve Vídni od jeho spolužáka Josipa Plečnika, který splňoval vlastnosti jaké by měl pomník mít: soudržnost, jednotu, monumentalitu, měl by vyjadřovat myšlenku jednoduchými pádnými prostředky, zachovávat určitou nedořečenost, prostor pro divákovu fantazii.¹²⁰ Jeden návrh byl čistě Suchardovou invencí, druhý zase Kotěrovou, oba se ale shodují v symbolickém pojetí Husovy postavy oproštěné od historického děje a figurální stafáže. Práce architekta se omezuje jen na sokl s dekorativními patníky.

Součástí Suchardových zakázek byla i náhrobní plastika, která často tvořila doplněk Kotěrovým náhrobkům na Vyšehradě a Olšanských hřbitovech. Téma náhrobní architektury, plastiky a hřbitovů nemělo na přelomu 19. a 20. století nijak okrajové postavení, naopak „*hřbitovní umění*“ se chápalo jako rovnocenné umělecké odvětví a v uměleckých časopisech bývaly otiskovány články zabývající se otázkou pomníků a městských hřbitovů spolu s reprodukcemi náhrobků od známých architektů a sochařů.¹²¹

Ve spolupráci s Kotěrou vznikl na Olšanských hřbitovech náhrobek herce Vojty Slukova (1903) se zlomeným dubem z pískovce kolem žulové desky, hrobky rodiny Kožíškovy s dětskou bystou (1903), Vojanovy s vloženým bronzovým reliéfem truchlícího chlapce pod smuteční vrbou (1904) nebo Štěpánkovy s bronzovou plastikou anděla (1906).¹²² Ve Vyšehradských arkádách pak např. náhrobek rodiny Mildovy.

Kotěra získával pro spolupráci na velkých architektonických úkolech své kolegy ze spolku Mánes, – od počátku Stanislava Suchardu a Jana Preislera, později Jana Štursa, Františka Kyselu, Jaroslava Horejce a další - jejichž výběr mu zaručoval, že výsledek bude splňovat jeho představy. Podle jeho žáka Otakara Novotného neznamenal pro něj ozdoba plastický ornament aplikovaný na plochu, ale většinou šlo o aktivní konstrukční článek – hlavici, římsu, klenák - který si zasloužil výtvarné zpracování. Výzdoba měla potvrdit a sjednotit ideu objektu.¹²³ Podle Wagnerovy poučky o spolupůsobení architektury, sochařství a malířství nesměl jako architekt „*nikdy odložití velení*,“ musel mít vše promyšleno, aby mohl umělce nasměrovat, vyložit mu svůj záměr a být mu inspirací. Otakar Novotný uvádí, že když se Kotěra objevil v Praze, zvedl se zájem sochařů a malířů o architekturu. R. 1909 také spolu se Suchardou a Zdeňkem Wirthem založil v rámci Mánesa architektonický časopis Styl.

Jeho hlavním spolupracovníkem v raném secesním období byl právě Sucharda. Jan Štursa je spojen s další etapou Kotěrových staveb, v nichž secesi definitivně opouští. Počínaje vstupem do

pavilonu Obchodu a průmyslu na výstavě Obchodní a Živnostenské komory r. 1907 s nadživotními figurami dívek s květinovými věnci hlásícími se poprvé k novoklasicismu, začalo Štursovo archaizující geometrické tvarosloví vyhovovat Kotěrovu novému stylu více než Suchardova měkkost a lyričnost.

Po příchodu do Prahy se Kotěrovi naskytla první prestižní zakázka v podobě průčelí domu bankéře a pražského radního Lva Peterky na Václavském náměství (1899), který bývá řazen, vedle hotelu Central, k prvním secesním stavbám v Praze. Kotěrův podíl se týkal návrhu fasády, výzdoby interiérů, půdorysu přízemí a mezaninu, celý projekt byl dílem stavitele Viléma Thierhiera, který si u Kotěry objednal návrh hlavního průčelí.

Fasáda se tu poprvé zbavuje historizujícího tvarosloví a odhazuje římsy, šambrány a frontony. Vedle vídeňských tu použil také motivy západoevropského Art Nouveau, konkrétní inspirací byl palác Tassel Victora Horty v Bruselu. Průčelí, s mělkým arkýřem a rozměrnými okny uprostřed, je po stranách zakončeno secesními štíty. Jemná plastická dekorace se tu vyváženě střídá s hladkými plochami. Štukovou výzdobu prováděli Josef Pekárek a Karel Novák. Dekor tvoří stylizované kvítky a rostlinné stonky přecházející ve spirály zdůrazněné zlacením a jemnou polychromií v dobových tónech zelené, terakotové a zlaté. V posledním podlaží po stranách francouzského okna je reliéf ženy v rozevlátých šatech, která podává věnec mužské postavě v lidovém kroji opírající se o kladivo - folklorní motiv zřejmě souvisí s účelem domu, kde sídlila Lidová banka založená r. 1900.¹²⁴ Do supraporty portálu vedoucího do průjezdu je zasazen klenák se štukovou kompozicí Madony s Ježíškem doprovázené dvouhlavým orlem, který odkazuje k původnímu zbořenému domu stávajícímu na tomto místě se znamením U černého orla. Štuková výzdoba v podobě stylizovaných slunečnic a masek se objevuje také v průjezdu, na chodbách a schodištích. V prvním patře se nacházely reprezentativní prostory Peterkova bytu. Pro výzdobu jeho salonu provedl Sucharda cyklus štukových reliéfů. Reliéfní výzdoba a uměleckořemeslné prvky včetně

mozaikových dlažeb, mříží apod. byly prováděny podle Kotěrových návrhů a tvoří tak jednotný celek. Pro Peterkův byt vznikl také Preislerův triptych Jaro. Písemná dokumentace novostavby, včetně smluv na její výzdobu není zachována.¹²⁵ Informace o Peterkově domě se objevuje ve vídeňském časopise *Der Architekt* r. 1900, kde jsou jako autoři nanášených prací jmenováni sochaři Pekárek a Novák.¹²⁶ Reprodukce fasády i interiérů a vybavení přináší téhož roku také *Volné směry* jako doprovod Kotěrova článku *O novém umění*. U detailu fasády s figurálním motivem jsou opět uváděni jako autoři Josef Pekárek a Karel Novák. Sucharda jako autor cyklu v interiéru není nikde zmiňován, jeho účast na výzdobě vyplývá z existence plaket, tímto cyklem inspirovaných. V popisu plakety *Architekt* v albu Suchardových plaket vydaném r. 1912 Karlem B. Mádlem je uvedeno, že pochází z cyklu provedeného pro byt majitele domu na Václavském náměstí projektovaného Janem Kotěrou.¹²⁷ V souboru uměleckých pohlednic s reprodukcemi Suchardových reliéfů vydaném r. 1917 se nachází další část cyklu - reliéf s názvem *Vypravování*.¹²⁸ Cyklus tvoří reliéfní pás ovíjející těsně pod stropem celou místnost, přerušovaný trojicí dveří a oknem. Tím jsou výjevy odděleny od sebe do čtyř úseků vyplňujících rohy místnosti. Na všech se objevuje stejná postava mladého muže (architekta?). Reliéfy představují mladíka pozorujícího v zamyšlení trosky antického chrámu (*Architekt*, viz s. 12), dvojici staršího muže a ženy v rozhovoru s mladíkem, který se od nich jakoby odvrací a gestem ruky ukazuje dopředu, dělníky při stavbě potýkající se s trámem, za nimiž se v pozadí rýsuje silueta egyptské sfingy, okřídlenou ženskou postavu objímající mladého muže se svěšenou hlavou kolem ramen a ukazující do dálky a dvojici rozmlouvajících mužů sedících pod stromem (*Vypravování*).¹²⁹

Reliéf *Architekt* se objevil také r. 1902 na obálce časopisu *Der Architekt*. Kotěrovův povzdech v dopise Richardu Gombrichovi o štvanci, která je na něj pořádána při jeho první práci, dosvědčuje s jakým nepřátelským přijetím se v Praze setkal.¹³⁰ V tomto duchu se nese i poznámka Antonína Bráfa, jednoho z největších odpůrců moderny, týkající se právě výše zmíněné obálky: „*Titulní list*

předního časopisu krajně moderního, lépe řečeno secesního směru, zdoben jest reprodukcí reliéfu starořeckého chrámu, na nějž opodál zadumán jinoch pohlíží. Myšlenka bez odporu pěkná. Na nás dělá jinoch dojem mladého secesionisty, jenž závistivě pohlíží na nedostížitelně jednotný výkon stavitelství řeckého, jako by říci chtěl: „Tihle staří Řekové dovedli přece jinak stavět nežli my.“¹³¹

Sucharda se svým ateliérem prováděl sochařské a modeléřské práce na fasádě levého pavilonu tehdejšího nádraží Františka Josefa I.,¹³² kde byly umístěny čekárny a restaurace. Nádraží bylo postaveného v letech 1901-09 architektem Josefem Fantou. Do užší soutěže vypsané r. 1900 byli přizváni Josef Fanta, Jan Kotěra, Rudolf Kříženecký, Václav Roštlapil a Jiří Stibral. Půdorysné schema nádraží bylo předem určené. Na základě návrhů z r. 1900 objednalo ředitelství drah definitivní návrh u Fanty a vyžádalo si některé změny. Fanta poté předložil nový plán s požadovanou změnou půdorysu hlavní dvorany, kde byly nyní pokladny uspořádány do polokruhu. Původní návrh ještě v duchu novorenesance s barokními prvky byl, co se týče dekorativních částí, v průběhu stavby změněn směrem k secesi. Nejméně jsou tyto změny patrné právě u levého křídla, v plánech označeného jako budova A, která byla dokončena jako první a její výzdoba byla prováděna bezprostředně po dokončení stavebních prací v letech 1902-03. Výzdoba se v základním rozvržení jeví stejná jako na novorenesančním projektu. Jména všech Suchardových pomocníků nejsou známa, štuky prováděli Alois Folkman a Jaroslav Jindřich Vorel. Veškerou plastickou výzdobu sochaři prováděli podle Fantových detailních návrhů, architekt byl autorem námětu, tvaru i kompozice. S průběhem prací ale nebyl Fanta příliš spokojen, zejména kvůli přístupu ředitelství drah, které si vyhradilo stavební dozor „*ponechávajíc navrhujícímu architektu sice provádění všech architektonických návrhů, ale bez náležité možnosti, aby při jich provádění uplatnil svoje intence*“. To se dotklo i sochařské výzdoby, k níž se díky této praxi nemohl architekt nijak vyjádřit. „*Výmínečně jen byl architektu svěřen dozor na provádění některých uměleckých prací, tím se stalo, že valná část výzdoby neodpovídá cele návrhu a*

*intencím navrhovatele... Nepřirozený poměr ten navrhovatele k dílu vrcholil v tom, že na příklad navrhovateli nebyly vůbec ukázány dle jeho návrhů a výkresů u sochaře objednané pomocné modely na velkou část stavby, teprve po jich úplném vyhotovení a od sochaře přijetí mohl je sice zhlédnout, nedožádán jsa o dozor, ani pak nemohl míti vlivu na provádění prací nanášených dle těchto modelů.*¹³³

V článku, z něhož pochází výše uvedené citáty, uveřejněném v Architektonickém obzoru r. 1909 ku příležitosti dokončení budovy, jsou pak jako autoři sochařské výzdoby nárožních budov jmenováni Stanislav Sucharda a Čeněk Vosmík. Pro střední budovu vytvořili Ladislav Šaloun figury pod balkony, Čeněk Vosmík sousoší na vrcholech věží a nanášenou práci Alois Folkmann a Josef Pekárek. Sochařské práce v interiéru provedli dále Ludvík Wurzel, Josef Pekárek, Jaroslav Jindřich Vorel, Antonín Štrunc, Jan Folkman, Jindřich Říha, František Kraumann a Ladislav Šaloun (susoší ve dvoraně pokladen)¹³⁴

Průběh stavby nádraží byl doprovázen stížnostmi, nejprve ze strany spolku německých umělců, který se obrátil na ministerstvo železnic, kvůli tomu, že při zadávání prací nebylo k německým umělcům dostatečně přihlíženo, poté ze strany katolických kruhů, kvůli nemravnosti nahých atlantů podpírajících arkýř levé budovy.¹³⁵ Sucharda tehdy v dopise ředitelství drah odmítl, čistě „z ohledů uměleckých,“ provádět jakékoli změny kvůli námitkám z důvodu falešné mravnosti.¹³⁶ Nicméně nakonec byl nucen atlanty skutečně doplnit fíkovými listy, což vyvolalo na stránkách Volných směrů odezvu v podobě článku volajícího po obraně umělecké svobody.¹³⁷ Případ Suchardových atlantů vedl jeho autora nejprve k úvaze o nahotě v umění v minulosti, kdy se střídala období svobodného zobrazování lidského těla (antika, renesance, klasicismus) a období, kdy církev nahotu úplně potlačila (byzantské, gotické, barokní, nazarénské umění). Dále pak varuje před pokrytectví takových hlasů z Katolických listů, které nahota dnes pohoršuje, protože „fíkový list jest jednou z největších lží uměleckých, nemožný a skrýváním

nestydatější, nežli tělo v plné jeho architektuře.“ Vyzývá proto umělce, aby nebyli pasivní a postavili se za své názory, aby nedocházelo k aférám ostudnějším. Tady má na mysli osud Rodinova Kovového věku, který městská rada sice zakoupila, ale pak nebyla s to najít pro něj vhodné umístění, protože pro české obecenstvo byl přece jen příliš pohoršující.

K motivům charakteristickým pro nádražní budovy patří maskarony představující světová města, okřídlená kola, orli, atlanti podpírající zeměkouli, masky nebo figury boha Merkura jako symbolu rychlosti, důležitým prvkem, nezbytným pro všechna nádraží, byly dobře viditelné hodiny apod. Jednou z nejranějších ukázek nádražní architektury je londýnské Euston Station z r. 1838, ale na počátku specifické ikonologie nádražních budov stojí zřejmě pařížské Gare de l'Est (1847-59) F. A. Duquesneye - na vrcholu jeho štítu stála alegorická figura ztělesňující město Štrasburk, konečnou stanici severní dráhy, kolem hodin na průčelí se nacházely figury Seiny a Rhony na nichž leží začátek a konec trati, ve cviklech arkád přízemí znaky měst, kterými vlak projíždí a na hlavicích sloupů zemědělské produkty symbolizující kraje podél cesty.

Tyto motivy, včetně symbolů krajů a měst, alegorických figur kolem hodin a půlkruhové rozety na průčelí připodobňující nádraží k „chrámu nové doby“, pak přejímají další evropská nádraží. Od 60. let se objevuje výrazná figurální výzdoba – bůh Merkur na nádraží v Berlíně nebo Mohuči, giganti nesoucí zeměkouli na průčelí hlavního nádraží ve Frankfurtu apod.¹³⁸

Na průčelí se objevují motivy pylonů, bran sevřených dvojicemi věží, nebo triumfálních oblouků naznačujících dobové chápání nádraží jako novodobých městských bran.¹³⁹

Podobně je tomu i u pražského nádraží se symboly měst, světadílů, času, rychlosti nebo spojení a odloučení. Balkon s maskou Merkura v ose hlavního průčelí budovy A podpírají postavy dvou mladíků, nad balkonem je umístěn reliéf dívky stojící na zeměkouli s okřídleným kolem v ruce (zřejmě alegorie Dopravy), jako na celé budově i tady se nad okny v přízemí nachází alegorické masky představující světová

města (Théby, Mykény, Athény, Řím), dále jsou tu lví masky nad oválnými okny, dekorativní pole s okřídlenými koly nad okny prvního patra a nad okny druhého patra masky několika činností (Řemesla, Umění, Obchod, Průmysl, Strojírenství, Řemesla), atiku doplňují plastiky sedících orlů a dekorativních váz. Na bočním průčelí (severním), po stranách vstupu zakončeného půlkruhovou reliéfní výplní v podobě koruny stromu do níž je vloženo kulaté okno, se nad okny přízemí objevují mužská a ženská maska symbolizující Západ a Jih, v ose nad vchodem pak opět merkurovská maska a okřídlené kolo a v polích mezi okny prvního patra motivy slunečních paprsků. Většinou alegorické zaměření výzdoby budovy A odpovídá ještě novorenesančnímu chápání, ale už tady se objevují prvky charakteristické pro secesi např. symbolistní reliéf *Odloučení* ve štítu hlavního průčelí s klečící dvojicí muže a ženy, kteří vztahují ruce k masce se zahalenou tváří, kde námět už neurčují věcné atributy, ale je daný spíše vztahem postav. Nový vztah architektury a sochařství je naznačen v plastickém pojetí věže se Suchardovým sousoším *Sblížení* (dva giganti podávající si ruce přes zeměkouli) na vrcholu.¹⁴⁰ Ke všem těmto kamenným i „nanášeným pracím“ jsou v archivu architektury Národního technického muzea zachovány Fantovy detailní kresby.

Do raného Kotěrova období patří také Okresní dům v Hradci Králové z let 1903-04,¹⁴¹ v jehož elegantní jednoduchosti viděl Zdeněk Wirth směr, kterým by se měly ubírat budoucí úřední budovy, aby odpovídaly potřebám moderní doby a vyhnuly se dřívější falešné okázalosti.¹⁴² V přízemí se nacházela kavárna a restaurace do ulice otevřená velkými okny, průjezd v asymetricky umístěném úzkém rizalitu v pravé části budovy vedl ke schodišti do prvního patra, kde byly kanceláře, zasedací síň a kancelář starosty, druhé patro bylo vyhrazeno pro byty. Okresní dům se kompozicí průčelí podobá nerealizovanému Kotěrovu návrhu na obchodní dům U Nováků. Suchardou dodané dekorativní prvky v přízemí, provedené v pískovci, zdůrazňují architektonické články, např., klenák v průjezdu s dívčí tváří, zakončení pilířů, poprseň balkonu apod., v horních patrech je výzdoba štuková a tvoří ji jemný rostlinný ornament ovíjející zemské

znaky pod zvlněnou římsou.¹⁴³ Výzdoba se tak hlásí ke stylu Celdy Kloučka, jehož hodiny modelování Sucharda na Uměleckoprůmyslové škole také navštěvoval. Zřejmě už v době dokončování Okresního domu starosta Ulrich pomýšlel na Kotěru v záležitosti nového muzea. Dá se tak usuzovat z Kotěrovy zmínky v dopise příteli Richardu Gombrichovi: „*Ted' budu v Hradci Králové s okresním soudem hotov. Jsou tam s tím spokojeni, myslím také, že není vše špatné na tom. V dohledné době začnu také s projektem muzea.*“¹⁴⁴

Ve stejném dopise dále píše: „*dělám (...) také vilu s ateliérem pro Suchardu. Na to se těším, neboť to je rozumný člověk...*“ Suchardova vlastní vila v Bubenci z let 1905-07 bývá označována za mezník v Kotěrově tvorbě, kdy je dekorace fasády zredukována na minimum a místo raně secesních linií a rostlinného ornamentu se začíná využívat spíše kontrastu materiálů. Kotěra tu vycházel z principů anglického halového domu s mansardovou střechou, malebnými komíny, arkýři, hrázděným zdívem a asymetrickým půdorysem. Navrhl také veškeré vnitřní zařízení. Interiér i zahradu doplňovaly sochy majitele domu i díla jeho přátel.¹⁴⁵ Na západní straně byl k domu spojovacím krčkem s knihovnou připojen rozlehlý ateliér s gotizujícími detaily- trojbokým závěrem, opěrnými pilíři, točitým schodištěm zakončeným cimbuřím a sochou středověkého rytíře na vrcholu. Ve 30. letech byl ateliér oddělen od domu a puristicky přestavěn na obytný dům sochařovým synem architektem Stanislavem Suchardou ml.

Suchardovy reliéfy spíše intimního charakteru zdobí fasády také dalších soukromých vil v Bubenci, pro sousední dům Jana Kouly vytvořil reliéf sv. Ivana, pro Kotěrovu méně známou Krausovu vilu č. p. 280 na Sibiřském náměstí z r. 1907 dva reliéfy s impresionistickou krajinou. Alegorické reliéfy vznikly také pro Kotěrovu vilu Grohovu a Borůvkovu (č. p. 239 a 240) v Mickiewiczově ulici z r. 1910. Jedná se o lunetové reliéfy ve výklencích u vchodových dveří s oblíbenými Suchardovými náměty věštící Libuše (č.p. 239, v kameni se zlaceným pozadím) a Prahy a Vltavy (č. p. 240, v bronzě se zlaceným pozadím).¹⁴⁶

Po r. 1907 vzniká výzdoba domu č.p. 7/95 na plzeňském náměstí,

jehož průčelí navrhl Kamil Hilbert v secesním stylu inspirovaném gotikou. Byl postaven na místě zbořeného domu U Bezděků.

Historické jádro Plzně prošlo v devadesátých letech razantní proměnou, bylo zbořeno 29 starých měšťanských domů, které byly postupně nahrazovány několikapatrovými činžovními domy. Do samotného hlavního náměstí bylo zasaženo nejprve r. 1894 zbouráním renesančního domu U červeného srdce s bohatě zdobeným štítem s plastickou výzdobou, který byl nahrazen stavbou Rudolfa Štecha a Alšovými sgrafity. Zbývající domy na této straně náměstí pak byly zbořeny v následujících letech s výjimkou Augustonova barokního arciděkanství. V prvním desetiletí 20. století pak ale stavební horečka ještě vzrostla. V té době bylo zbořeno ve středu města 61 domů včetně dominikánského kláštera a empírového divadla z r. 1832, což vyvolalo obdobné reakce jako v Praze v době asanace a r. 1909 byl založen Kroužek přátel starožitností ochraňující starou Plzeň.¹⁴⁷

Do této fáze spadá i demolice domu u Bezděků s pozdně gotickými štíty a renesančními okny a portálem. Z dlouhé historie domu stojí za zmínku, že jedním z jeho majitelů byl v 16. století plzeňský kronikář a starosta Šimon Plachý z Třebnice, který ve svých *Pamětech* zachytil historii města až do r. 1604. R. 1653 i později tu byl připomínán „*šenk bílého piva*.“¹⁴⁸ Starý dům se v reliéfu objevuje i u nohou jedné ze čtyř Suchardových postav obklopených stylizovanými chmelovými úponky, které představují, pro Plzeň typické, práce spojené s pivovarnictvím (možná je souvislost námětu s historií domu v 17. století).

R. 1906 se majitel Jan Bezděka rozhodl starý dům zbourat a postavit nový třípatrový. Stavbu prováděl plzeňský stavitel František Kotek. Žádost o povolení stavby byla schválena s podmínkou, aby pro fasádu byl zvolen „*jiný vkusnější a významné poloze novostavby lépe odpovídající způsob úpravy*.“ Výtka se zřejmě týkala prvního návrhu fasády podepsaného stavitelem Kotkem z ledna 1906, kde byla použita dvojice gotizujících štítů se slepými arkádami odkazujících k původní stavbě. Poté byl zřejmě osloven Kamil

Hilbert, který r. 1907 vypracoval nový návrh průčelí.¹⁴⁹

Jestliže v Praze byl pro novostavby v centru žádán styl novobarokní, tak pro Plzeň to byla novorenesance a novogotika, které odpovídaly původní zástavbě. V Plzeňském obzoru z r. 1906, který přináší zprávu o plánované demolici, se objevuje přání, aby majitel zachoval u novostavby původní vnější ráz.¹⁵⁰

Po dokončení stavby r. 1907 se sem přestěhovala starobylá lékárna z domu U Černého orla.

Na Hilbertově návrhu fasády je už naznačen budoucí rozvrh výzdoby - výplně mezi okny prvního patra tvoří mužská a ženská postava po stranách a dvě střední pole jsou spíše ornamentálního charakteru, štít a konzoly jsou doplněny rozvilinami, groteskními maskami a zvířecími figurkami v gotizujícím duchu - ale myšlenkové pojetí se od výsledného stavu liší. Sucharda mezi okna umístil čtyři figurální reliéfy. Po stranách je to muž dávající peníze do pokladničky (s již zmíněným reliéfem starého domu u nohou) a žena, která pije z korbele. Prostřední dvě pole pak představují zády obráceného nahého mladíka očesávajícího chmel a dívku ukládající ho do koše. Pozadí všech reliéfů tvoří stylizované pnoucí se chmelové úponky. Námět reliéfů bývá vykládán jako „*šetrnost starých měšťanů, jejíž plody požívají mladí,*“ přičemž pokladnice naznačuje vlastní úspory a korbel piva výnos z várečného práva.¹⁵¹

Při výtvarném řešení muže s pokladničkou sáhl Sucharda k již osvědčené kompozici Spořivosti z pražské Městské spořitelny a chmel česající mladík může dokonce svým postojem připomenout jednu z četných figur Rodinovy Brány pekel. Rovněž malebně světelná modelace povrchu, u soch Stanislava Suchardy vlastně stále ve větší či menší míře přítomná, naznačuje určité ovlivnění Rodinovým výtvarným myšlením.

Spolupráce s Kamilem Hilbertem nebyla jediná, r. 1908 pro něj Sucharda vytvořil sochu Karla IV. na průčelí Svatovítské katedrály (na jižní věži). Podle původního programu měly být zvenčí pod baldachýny opěrného systému umístěny figury králů, z nichž byla realizována pouze Suchardova. Na fasádě tvoří dvojici s pozdější

sochou Arnošta z Pardubic.¹⁵² Hilbertovým hlavním spolupracovníkem se později stal Vojta Sucharda, který od r. 1910 prováděl pro katedrálu kamenické dekorace.

První etapu Kotěrova díla uzavírá Národní dům v Prostějově z let 1905-07. Poté, co se městská správa dostala r. 1892 plně do českých rukou, vzrostly ambice hanáckého města a začala být aktuální otázka stavby divadelní budovy, „*symbolu úplného osamostatnění města z područí německého,*“¹⁵³ jejíž realizaci umožnily finanční prostředky odkázané prvním českým starostou Karlem Vojáčkem a jeho ženou. Kontakty s Kotěrou byly navázány koncem r. 1904, první náčrty dodal na jaře r. 1905 a definitivní plány o rok později, stavba byla dokončena r. 1907. Kotěra rozvrhl budovu podle jejího účelu do tří hmotových celků. Dominantní je část s divadlem, kde monumentální štít, sevřený dvojicí pylonů a mohutná věž provaziště vytváří zajímavé pohledy. Na ni příčně navazuje nižší trakt, s restaurací v přízemí a přednáškovým sálem v patře, spojující divadlo se spolkovým domem.

Celou výzdobu ovládá národopisné ladění, objevuje se tu řada folklorních prvků stylizovaných a zgeometrizovaných v duchu pozdní vídeňské secese. Kotěra nebyl prý s příliš bohatou ornamentikou na průčelí spokojen a dával ji za vinu svému spolupracovníkovi architektu Richardu Novákovi, který stavbu vedl v době jeho nepřítomnosti.¹⁵⁴

Vedle drobnějších dekorativních prací (hlavy Hanaček ve věncích na vrcholech pylonů, herecká maska na špici divadelní věže) je Sucharda autorem dominantního portálu východního průčelí, kde jsou na představených pylonech portiku podpírajících baldachýn vytesány v pískovci silně geometricky zjednodušené postavy Hanáka a Hanačky. Je tu potlačen typický měkký malebný styl, reliéf je plně podřízený architektuře.¹⁵⁵

Pro Suchardu to nebyla první práce pro Prostějov, už r. 1902 vytvořil sochu anděla pro hrob Karla Vojáčka na městském hřbitově.

V komentáři k Národnímu domu v časopise Styl r. 1908, který napsal zřejmě sám Kotěra,¹⁵⁶ je Sucharda uveden jako autor figurálních sochařských prací (vedle Jana Preislera a Františka Kysely

jako autorů malířské výzdoby)¹⁵⁷ Dále je tu jmenován Suchardův žák Karel Petr, který provedl figurální sochařskou výzdobu krbu v restauraci. Publikace o Národním domě z r. 1957 uvádí, že podle Suchardova návrhu.¹⁵⁸ V téže publikaci je pak zmiňováno, že Stanislav Sucharda daroval městu model barevné keramické kašny s ženskou postavou, která je umístěná na rohu při vchodu do zahradní restaurace (v pozdější literatuře bývá připisována Vojtovi Suchardovi¹⁵⁹). Stejnou kašnu, i když v jednodušším monochromním provedení, si u Suchardy objednalo město Polská Ostrava pro vodárnu na vrchu Hladnově, která byla osazena r. 1909.¹⁶⁰

Národní dům měl, kromě divadla a restaurace, poskytnout také místnosti pěveckým spolkům - mužské Orlici a ženské Vlastimile. Rovnoprávné postavení mužských a ženských spolků a rozmach ženské emancipace ve městě zřejmě našly odezvu i v symbolice výzdoby, kde se vedle postav na pylonech portiku ještě čtyřikrát opakuje motiv páru muže a ženy - v Preislerových obrazech Sen jinocha a Sen dívky (1906-07) původně umístěných v divadelním vestibulu (dnes v Muzeu Prostějovska ve Staré radnici), v dekorativních malbách Františka Kysely ve dvou divadelních saloncích (dvojice dívky s houslemi a mladíka s flétnou a v dalším salonku dívky s pávem a mladíka s bílou laňkou) a ve dvojici reliéfních byst mecenášů manželů Vojáčkových od Bohumila Kafky na památníku naproti vstupu, který projektoval Kotěra později (1910-11) už v novoklasicistním duchu.¹⁶¹

Za války r. 1942 zasáhla do vzhledu interiérů divadla necitlivá přestavba podle návrhu profesora německé techniky v Brně Emila Tranquilliniho, která byla zastavena koncem války. V průběhu 50. a 60. let byla prováděna rekonstrukce, která měla vše uvést do původního stavu.

Ještě výraznější geometrická stylizace než na Národním domě se objevuje současně u Suchardových postav z glazovaných cihel na návrhu pro mohylu na Bílé hoře, na kterém pracoval s Josefem Gočárem v letech 1906-08 i na figurální výzdobě sloupů v ostění oken Kotěrova interiéru pracovny primátora na Staroměstské radnici.

Interiér, zničený r. 1945, je známý z Kotěrových návrhů a dobových fotografií. Modely vyřezávaných dřevěných sloupů z r. 1907 se stylizovanými dívčími figurami byly reprodukovány se jménem Vojty Suchardy r. 1911 v časopise Styl.¹⁶² Otakar Novotný u Kotěrova kresebného návrhu pracovny ale jako spolupracovníka uvádí Stanislava Suchardu. Výzdobu pracovny tu označuje jako „*dekorativní výstřelek*“ v rámci Kotěrovi tvorby¹⁶³

Režné cihly v kombinaci s česanou omítkou a glazovanými výrobky se staly typickým znakem fasád Kotěrova vrcholného období. Barevná majolika – poměrně netradiční materiál pro sochařskou výzdobu – byla použita i pro průčelí Muzea v Hradci Králové jehož stavba probíhala v letech 1909-1913. V duchu pojetí muzea jako „chrámu vědy“ střeží průčelí dvě Suchardovy sedící sochy, z nichž pravá napodobuje gesto Feidiovy Athény Parthenos – v ruce drží bronzovou postavu muže symbolizující město Hradec Králové, což lze vykládat jako narážku na rozkvět města za starosty Ulricha podobně jako Athén v době Periklově.¹⁶⁴

Projekt byl zadán Kotěrovi z podnětu hradeckého starosty, který byl také členem muzejního kuratoria. První náčrty vznikají zřejmě už r. 1905. První verze z r. 1907 je v pojetí fasády ještě secesně dekorativní, blízká stylu Národního domu v Prostějově. Definitivní návrh, ke kterému dospěl mezi lety 1908-1909, je pak důsledně zjednodušený. Vnějšek stavby přiznává vnitřní uspořádání. Nápadné motivy chrámových staveb (v půdoryse naznačený transept, kupole nad křížením, presbytář) se tu mísí s prvky průmyslové architektury.¹⁶⁵ Ve stavbě hradeckého muzea zúročil Kotěra své holandské a americké zkušenosti, bývá tu poukazováno na vliv architektury Franka Lloyda Wrighta¹⁶⁶

Hlavní vstup akcentují téměř pětmetrové sedící sochy (na návrhu z r. 1907 byly pravděpodobně ještě stojící), na jejichž modelech pracoval Sucharda v letech 1909-11. Podle zachované korespondence jednal s kuratoriem muzea už v listopadu r. 1908 o provedení modelů dvou sedících soch, jedné se soškou v ruce a druhé obměněné v trupu, hlavě a rukou, a o modelu bronzové sochy (původně se uvažovalo i o

odlitku některé antické sochy).¹⁶⁷ Co se týká dalších, spíše ornamentálních, sochařských prací jsou v rozpočtech jmenováni Karel Pavlík, Antonín Waigant a Vojtěch Sucharda. Z úsporných důvodů bylo nakonec rozhodnuto o vytvoření pouze jednoho modelu pro obě sochy, se změnou jen v partii rukou. V dopise z října 1909 informuje Sucharda kuratorium o provedení dvou variant modelu, jejichž fotografie přikládá „*pracoval jsem je (sochy) v různém způsobu provedení, aby si prof. Kotěra mohl určit onen, který by se mu lépe zamlouval. Zvolil si onu se soškou Hradce Králové, kdežto druhý řeší úpravu rukou druhé sochy. Kostým ovšem bude pozměněn podle vyvoleného způsobu sochy první*“ (obr. 69, 70). Zamítnutá varianta představovala stejnou, jen od pasu nahoru zcela odhalenou, figuru s dlouhými naušnicemi splývajícími na ramena, z tohoto modelu bylo přejato pouze gesto rukou držících ozdobný pás. Na fotografii prvního modelu má ještě soška označovaná i v ostatní dokumentaci jako „*Hradec Králové*“ ještě ženskou podobu. V definitivní verzi jde o sošku mladíka, zůstává tu ale stejný symbolický motiv svlékání, případně odhazování oděvu. Ve stejném dopise upřesňuje zadání objednávky – jednalo se tedy o vytvoření dvou modelů, dvou soch ve velkém měřítku a jejich forem.¹⁶⁸ Současně ujišťuje, že ihned začne pracovat na novém modelu sochy pro bronz a nabízí, že by ji i sám do bronzu odlil kvůli barevnému sladění a patinování, protože v tom sám má takové zkušenosti, jaké nemají slévačské firmy. „*Mě zajímá osud soch a výzdoby Kotěrovy práce tolik, že sochu provedu přesně i pro bronz, poněvadž mi na práci příliš záleží.*“¹⁶⁹ R. 1910 byla dokončena hrubá stavba a o rok později byly sochy osazeny. Podíl bratra Vojty na sochách průčelí vysvětluje dopis týkající se závěrečných prací, kde Sucharda píše, že se k osazování soch dostaví jeho bratr, který sochy prováděl ve velkém měřítku.¹⁷⁰

Provedení soch v definitivním materiálu bylo zadáno Rakovnické továrně na šamotové výrobky. Firma byla povinna na Kotěrovo přání předložit už při výběrovém řízení modely soch i s polevou provedenou podle Suchardovy barevné skici.¹⁷¹ Barevné řešení v případě muzea

například Otakar Novotný nepokládal za příliš zdařené, kvůli neklidnému dojmu jaký vznikl použitím polychromie. Sám Kotěra nebyl s barevností spokojen, jak dokládá jeho stížnost Rakovnické továrně z r. 1912: „*glazura obou soch, která beztak nebyla valně podařena, se nyní ještě k neprospěchu změnila. Zelená barva skoro úplně zežloutla (...) domněnka vaše, že nepříznivý dojem obou sousoší se zakládá na tom, že fasáda není ještě upravena jest mylná, jelikož budova je již úplně hotova - fasáda ztmaví a glazury v příliš světlém tónu ještě více vyniknou. Příčina spočívá jedině v tom, že barvy nebyly provedeny dle vzorku, což se týká zejména zelené barvy.*“¹⁷² Kotěra nechal sochy nakonec lavírovat barvou.

Monumentální slavnostní postavy, ve stavební dokumentaci označované vždy jen jako „*sedící sochy*“, tradičně vykládané jako Historie a Průmysl (příp. Umění a Průmysl) podle zaměření sbírek, patří poněkud jinému stylu než Suchardovy předchozí. Tvarová pevnost, jednoduchost, odklon od nadbytečné dekorativnosti má zřejmý původ v inspiraci antikou.

Antické koruny z hradeb na jejich hlavách naznačují možnost vykládat obě sochy také jako alegorie města v jeho nejslavnějších dobách.¹⁷³ Gotické období připomíná dekorativní pás, který drží v ruce levá figura inspirovaný tzv. Eliščiným pásem z konce 15. století zachovaným v muzejních sbírkách. Štóra na opěradle křesla pravé sochy odkazuje k dalšímu důležitému bodu v historii města - zřízení biskupství v 17. století. Bronzový mladík odhazující železné brnění by pak byl ztělesněním moderního Hradce Králové.

Zajímavé je porovnání Kotěrova muzea s nádražím v Helsinkách (1904-1919) od Eliela Saarinenena na něž upozornil Vladimír Šlapeta, zvláště podobnosti s jeho vstupním průčelím s pylony a dvěma dvojicemi kamenných světloňů po stranách.¹⁷⁴

Při výzdobě Nové radnice na Mariánském náměstí v Praze navržené Osvaldem Polívkou vystupuje Sucharda společně s Josefem Mařatkou a Ladislavem Šalounem, přičemž Mařatkovy práce se už vyznačují přísným stylem směřujícím k novoklasicismu.

Nové radniční budově byl vyhrazen blok ohraničený náměstím

Linhartským a Mariánským a ulicemi Žateckou a Kaprovou. Zatímco reprezentační funkce byla nadále vyhrazena staré budově, nová měla sloužit především administrativním účelům, prostory tu měly najít berní a živnostenské úřady, účtárna, likvidatura, hlavní městská pokladna a další. Stavba byla r. 1906 svěřena Osvaldu Polívkovi, který o rok později předložil první plány. V srpnu 1911 byla stavba téměř dokončena a stěhovaly se do ní první úřady.

Sochařské práce na hlavním průčelí do Mariánského náměstí byly zadány městskou radou r. 1910 společně Mařatkovi a Suchardovi, který ručil za jednotnost provedení celé výzdoby.¹⁷⁵ Podle nabídky z listopadu 1910 se zavazují dokončit práce v umělém kameni v červenci r. 1911. Mluví se tu o 2 reliéfech vpravo a vlevo od hlavního vchodu vysokých 260 cm, z nichž každý obsahuje nejméně 5 soch, klenáku nad hlavním vchodem, 2 figurálních skupinách nad hlavním balkonem, sochařské výzdobě nad středním oknem balkonu, 4 sochách na atice, 2 maskách dle jednoho modelu na pilířky atiky a 4 klenácích ve 4 variantách do oken přízemí.¹⁷⁶ Provedeno bylo vše kromě dvou masek na atice. Šalounovi byly svěřeny sochy v nikách, původně zamýšlené v bronz.¹⁷⁷

Sucharda je autorem reliéfů po stranách vchodu - vlevo *Břímě společné práce a povinností*, vpravo *Společný užitek, který obec poskytuje občanům školstvím, vědou, humanitou* - a soch *Revize a Účetnictví* nad hlavní římsou vpravo na straně ke Clam-Gallasovu paláci. Suchardův je také reliéf na klenáku nad hlavním vchodem představující *Ochranu městského pokladu* a polopostava *dívký sklánějící se nad městským znakem a rychtářským právem* nad portálem balkonu.¹⁷⁸ V seznamu Suchardových plaket se objevuje bronzový reliéf a dvě plakety s názvem *Život* z r. 1911,¹⁷⁹ u kterých sám autor uvádí, že jde o první skicu pro výzdobu nové radnice, odpovídají reliéfu po pravé straně vchodu nazvanému *Společný užitek*. Dvě plakety *Život* se nachází také ve sbírkách NG v Praze.¹⁸⁰

Mařatkovy novoklasicistní sochy (*Ušlechtilost* a *Skromnost* na hlavní římsě vlevo, *sousoší Síly* a *Vytrvalosti* na balkoně) vedle rodinovsky expresivních Suchardových a Šalounových až nežádoucím

způsobem kontrastují, což ubírá na stylové jednotě celého průčelí. Novoklasicistnímu pojetí se přibližují pouze Suchardovy reliéfy u vchodu.

V nárožních nikách výzdobu doplňují volně stojící pískovcové sochy Železného rytíře a Rabbi Löwa (1910-14) od Ladislava Šalouna inspirované staropražskými legendami a připomínající zanikající Starou Prahu. Ve volbě námětu měl sochař volnou ruku. Železný rytíř odkazuje na zbořený dům U železného rytíře v Platnéřské ulici se stejnojmennou plastikou na průčelí, Rabbi Löw zase na sousední Židovské město. Dívčí postavy naproti tomu, z nichž jedna měla osvobodit rytíře ze staletého zakletí a druhá přinesla rabbimu v rozkvetlé růži smrt, symbolizují vznikající Prahu, novou a mladistvou. Původně měly být sochy provedené v bronzu, později byl jako vhodnější určen královský pískovec.

Sochařské práce byly rozděleny na hlavní nejvýraznější průčelí a boční fasády, kde se nad hlavní římsou po stranách kopulí rizalitů nachází na každé straně čtyři sochy laděné podobně jako Mařatkovy. Podle zachované smlouvy na provedení štukatérských a sochařských prací na fasádách radnice jsou dílem firmy Kraumann, Piccardt, Šimonovský.¹⁸¹

Roku 1911, kdy byla radnice dokončena vychází poprvé časopis Umělecký měsíčník, kde byla jak stavba samotná, tak i její plastická výzdoba, naprosto odsouzena.¹⁸² Josef Chochol při hodnocení architektonické stránky budově vytýká, že nesplňuje jeden z hlavních požadavků, a to stát se důstojným protějškem barokním stavbám v sousedství tj. Clam-Gallasovu paláci a hlavně Klementinu. Při srovnání obou budov upozorňuje na vady radnice. Jednou z hlavních je nevhodné umístění plastické výzdoby, která je bez souvislosti s celkem průčelí. „Skulptury na radnici mohly by se odstraniti, aniž by tím v celkovém ústrojí průčelí bylo lze pozorovati nápadné změny.“ Architekt by měl skulptury vložit „jen na určitá místa, jedinečná a naprosto definitivní; hlavně však nesmí skulptura působiti dojem panáka vyšplhavšího se na balustrádu nebo attiku, zaujavšího tam určitou předepsanou pózu obrysovou.“

Předmětem kritiky je dále nestejný charakter soch různých sochařů, libovolně se měnící měřítko plastik, ne příliš šťastný motiv zrcadlového obrácení sousoší na balkonech a dojmové narušení stability piliřů vložení reliéfů. Autor další kritiky, tentokrát Emil Filla, se zabývá pouze sochařskou výzdobu. O Suchardovi se nejprve odmítá vůbec zmínit, protože „*v seriosní umělecké kritice mohou padati v úvahu pouze plastiky Mařatkovy,*“ ale ani ten, i když jinak hodnocený jako velmi nadaný, tu příliš neuspěl. Sucharda je tu pak vyličen jako příklad doslova nebezpečného sochařství, které užívá „*nejnemožnějších pozlátek, útočí na banální citovost divákovu a svou formovou omezenost hledí zaretušovat a zalepit všelikou náhražkou.*“ Objevují se tu výrazy jako „*formová bezradnost,*“ „*minimální prostorové cítění*“ a „*banální vkus,*“ s nímž jsou plastické součástky slepeny tak, že „*v tomto ohledu mohou rivalisovati pouze s Šalounovou výzdobou v Obecním domě.*“ Jeho reliéfy po stranách vchodu jsou pak „*uzorem neplastického a neprostorového pojetí.*“

Stavba nového paláce První české všeobecné akciové společnosti pro pojišťování a život Koruna na prestižním místě na rohu Václavského náměstí a ulice na Příkopě začala r. 1911. Předcházela jí architektonická soutěž, z níž jsou dnes známé projekty architektů Jana Kotěry, Aloise Dryáka a Antonína Pfeiffera, jehož střídme novoklasicistní řešení bylo zadáno k provedení. Motiv nárožní věže se stylizovanou korunou, symbolem pojišťovny, byl zřejmě předepsán zadavatelem. Hrubá stavba byla hotova o rok později, k úplnému dokončení došlo r. 1914. Byly tu umístěné populární lázně a biograf.

Sochařsky nejvýraznější je pojednání věže se dvěma totožnými reliéfními trojicemi postav z umělého kamene. Jedna skupina se nachází na straně obrácené do ulice na Příkopě nad vytesaným heslem pojišťovny („*Důkazem lásky k rodině, zárukou zmnožení jmění, oporou stáří jedině životní pojištění*“) druhá na protilehlé straně. Tvoří je tři silně stylizované postavy v řasených splývavých řízách s přilbami na hlavách, přitom postraní mužské figury mají ruce opřené o meč a prostřední ženská je obě objímá kolem ramen. Tito „strážci“ symbolizují zřejmě v duchu poslání pojišťovny ochranu,

bezpečí apod. Na průčelí do Václavského náměstí jsou pak na atice mezi segmentovými obloučky usazeni reliéfní ptáci, v pravé části je atika narušena převýšeným portálem, o jehož tympanon se opírají dvě postavy nahých mladíků.

Vzhledem k tomu, že palác pojišťovny Koruna vznikl přímo naproti budově Vídeňské bankovní jednoty od Josefa Zascheho z let 1906-08, nabízí se srovnání soch na věži s atlanty Franze Metznera, jejichž starogermánská inspirace nebyla v Praze příliš vítána.¹⁸³

O sochařské výzdobě jsou jen velmi vzácné informace, většina materiálů o průběhu stavby byla ztracena.¹⁸⁴ Emanuel Poche zmiňuje sochaře Stanislava Suchardu a Jana Štursu. Jako autora reliéfů v oktagonálním prostoru křížení pasáže J. Krepčíka.¹⁸⁵ Rozsah prací není nikde určen. Časopis Světozor zase uvádí v souvislosti se sochařskými pracemi na fasádě Vojty Suchardu a Jana Štursu.

Lze jen spekulovat, že podobně jako v případě Muzea v Hradci Králové, byl i u paláce Koruna Vojta Sucharda pověřen provedením modelů podle bratrových skic. Na zakázkách svého o osmnáct let staršího bratra pracoval už od začátku svých pražských studií. Samostatný podíl lze však jen těžko rozlišit. Bývá uváděn při práci na pomníku Palackého, výzdobě levé budovy Hlavního nádraží, u keramické fontánky pro Národní dům v Prostějově a jako autor dvou reliéfů na klenácích na průčelí Nové radnice. Dřevořezby v interiéru primátorovy pracovny na Staroměstské radnici a výzdoba paláce Koruna jsou nejčastěji uváděny jako jeho samostatné práce, což ovšem není jednoznačné.

V Archivu hl. m. Prahy se nachází fotografie dvou modelů k sochám na věži. Skupina postav z první verze byla použita později na podstavci pomníku skladatele Bendla v Bubenci. Časopis Světozor r. 1913 otiskl fotografie z průběhu prací na věži paláce, kde je zachycena příprava bloků z umělého kamene a jejich tesání podle modelu, které prováděla firma Jindřicha Čapka. U fotografií je uvedeno že se jedná o bloky pro sochy Vojty Suchardy a Jana Štursy. Podle místa, ze kterého je fotografováno (protilehlá budova je Adamova lékárna) připadají ve Štursově případě v úvahu sochy mladíků na průčelí do

Václavského náměstí.¹⁸⁶

Nedokončena zůstala některá díla plánovaná s Josipem Plečnikem, který patřil rovněž do okruhu Uměleckoprůmyslové školy. Spolu se Suchardou navrhoval pomník Jana Husa pro obec Železnice, chtěl se s ním také účastnit soutěže na Žižkův pomník r. 1913.¹⁸⁷

Myšlenka pomníku umístěného na pilíři po zbořené Železné lávce uprostřed Vltavy v blízkosti Mánesova mostu zřejmě pochází od Plečnika, jak dokládá dopis z července r. 1913, kde sděluje Suchardovi svůj postřeh o pilíři jako o vhodném místě pro pomník a vybízí ho, aby se té myšlenky ujal. Sucharda tohoto nápadu využil hned dvakrát, v návrzích dvou pomníků - již zmíněného Bedřicha Smetany a pomníku Prvním Pražanům, jehož návrhy jsou zachovány v archivu NG, stejně jako Plečnikovy architektonické návrhy na úpravu pilíře.¹⁸⁸

4. ZÁVĚR

Rodinné prostředí sochařské dílny, dva roky technicky zaměřených studií, školení v ornamentálním i figurálním sochařství, jemuž se naučil na Uměleckoprůmyslové škole a vliv J. V. Myslbeka vytvořily příznivé předpoklady k rozvinutí talentu mladého sochaře, jehož kritika od počátku obdivovala. Ihned byla rozpoznána a oceňována jeho schopnost přizpůsobit sochu charakteru budovy a určenému místu a ve zprávách o výzdobě pražských novostaveb byl zmiňován pravidelně na prvních místech.

Poměrně brzy získal značné umělecké renomé, jež mu otevíralo dveře k prestižním zakázkám a zajišťovalo vítězství v ofertních řízeních. Množství zakázek tohoto typu ve spojení s pracovitostí mu pak přinášelo potřebné finanční zajištění, tolika jiným umělcům odpírané.

Práce sochaře spočívala ve vytvoření modelu podle architektonických pokynů, které měly buď podobu přesně zadané předlohy nebo se nacházely jen ve fázi představ, která byla ponechána sochaři k rozvíjení, což byl spíše Suchardův případ. Škola dekorativní architektury vychovávala architekty, kteří navrhovali fasády i

interiéry včetně rozvržení a programu sochařské výzdoby. Výkresy se, v závislosti na charakteru architekta, pohybují od precizně vykreslených detailů až k schematickému načrtnutí tvaru, dávajícímu více důvěry sochaři. Program výzdoby udávala funkce stavby a byl většinou invencí architekta, ale někdy i tady byla sochaři dána volnost ve výběru námětu, který ale samozřejmě musel konzultovat s projektantem. Po provedení modelu ve skutečné velikosti byla zbývající práce svěřena specializované firmě, která sochu provedla v definitivním materiálu, případně ji provedl autor sám.

Vzhledem k těsnému vztahu dekorativní plastiky k architektuře mají pro její vývoj určující význam proměny architektonických směrů v Čechách na přelomu 19. a 20. století. K aktuálním otázkám patřila záchrana staré Prahy, obdiv k českému baroku, myšlenka národního slohu, především politicky zabarvená nechuť k vídeňské secesi, i náročné prosazování jejích moderních zásad. Všechny tyto umělecké i společenské problémy doby se často odrážely i ve výzdobě pražských budov.

Proměnám architektonických směrů samozřejmě podléhaly i Suchardovy plastiky, které se pohybují v několika rovinách. Pro novorenesanční budovy peněžních ústavů vznikají národopisně laděné nebo renesančně kostýmované alegorie odkazující k české historii. S Friedrichem Ohmannem přichází na řadu barokně rozevláté tvary. Znalost gotického sochařství, které Sucharda obdivoval se dostává ke slovu při spolupráci s Kamilem Hilbertem. Secesi pak zastupuje zvláštní kapitola, kterou tvoří práce pro Jana Kotěru, s nímž ho pojilo osobní přátelství a vzájemná důvěra, pro tento druh spolupráce velmi přínosná. Jak v dekorativní plastice tak i v návrzích pomníků je kolem r. 1907 patrný přechod od měkké malebné modelace odpovídající rostlinné secesi k výrazné geometrické stylizaci ve vídeňském duchu. Výzdobou muzea v Hradci Králové ale spolupráce končí a Kotěra nachází nového sochaře v Janu Štursovi. V pozdním období se objevují náznaky novoklasicismu - v reliéfech pro Novou radnici a sochách na věži paláce Koruna.

Hlavní Suchardovou uměleckou ambicí byly zřejmě pomníkové

práce, z nichž především pomník Františka Palackého pro něj představoval náročný mnohaletý úkol. Návrhy pomníků se zabýval v podstatě neustále, jak o tom svědčí množství zachovaných kresebných návrhů zachycujících pozoruhodné nápady.

Motivy použité poprvé u dekorativních plastik dále zpracovával ve svých plaketách a medailích - technice, která mu byla velmi blízká a s níž především je jeho jméno v literatuře spojováno. Plakety mívaly někdy také funkci prvních skic, na nichž si působení dekorativních reliéfů předběžně zkoušel. Architektonické motivy, které se na plaketách objevují jsou velmi blízké některým Kotěrovým kresbám a svědčí o vzájemně inspirativním vztahu sochaře a architekta.

- 1 Curriculum vitae sochaře Stanislava Suchardy, 1913 (rukopis); S. Sucharda ml.: Životopisná data sochaře Stanislava Suchardy, 1930 (strojopis); Ze života Stanislava Suchardy, akademického sochaře a profesora Akademie výtvarných umění v Praze – ze vzpomínek sestry Anny a starých rodinných zápisů, 1930 (strojopis), Archiv NG, fond S. Sucharda.
Osobní spis S. Suchardy, fond VŠUP, inv. č. 368, karton 65, Archiv hl. m. Prahy.
- 2 J. V. Myslbek (recenze na knihu K. B. Mádl), Volné směry VI/1902, s. 89-90.
Sochař Rodin, Volné směry V/1901, s. 143-146.
O dobrém sochaři, Volné směry XIII/1909, s.46-61.
- 3 S. Sucharda: Pomník Františka Palackého v Praze, jeho vznik a význam, Praha 1912.
S. Sucharda: Historie pomníku Františka Palackého k slavnosti odhalení, Praha 1912.
- 4 S. Sucharda: Seznam plaket, medailí a podobizen, b. d.
- 5 K.B.Mádl: Padesát plaket, medailí a podobizen, b. d.
K. B. Mádl: Stanislav Sucharda, Volné směry XIX/1918, s. 1-5.
K. B. Másl: Stanislava Suchardy pomník Františka Palackého, in: Umění včera a dnes, Praha 1908, s. 265-274.
- 6 H. Primusová: Plakety a medaile Stanislava Suchardy, dipl. práce FF UK v Praze, 1959.
- 7 Stanislav Sucharda. Výběr z kreseb (kat.), NG v Praze 1978-79.
- 8 Stanislav Sucharda. Drobná plastika a kresba (kat.), Městské muzeum v Hořicích 1986.
- 9 J. Mendelová: Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze. Korespondence se Stanislavem Suchardou z r. 1902, in: Documenta Pragensia VIII/1988, s. 207-231.
M. Krummholz: Mařatka Mauderovi, Umění LII/2004, s. 169-178.
- 10 M. Krummholz: „Tedy z šílené bědy nitra a lásky naší orat a síť zbývá...“, Umění XLVIII/2000, s. 453-461.
- 11 V.V. Štech: Stanislav Sucharda; Posmrtná výstava Stanislava Suchardy, in: Včera, Praha 1921, s. 68-79.
K. Mašek: Tři léta s Mánesem, Praha 1921, s. 25n.
J. Mařatka: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003.
- 12 B. Slavík: U Suchardů. Příspěvek k poznání rodu, života a díla Vojty Suchardy, Hradec Králové 1978.
- 13 Česká secese-umění 1900 (kat.), AJG v Hluboké n. Vlt. a MG v Brně 1966-67.
- 14 D. Stehlíková: Plakety Stanislava Suchardy, in: Důvěrný prostor/Nová dálka (kat.), Obecní dům v Praze 1997, s. 218-223.
- 15 P. Wittlich: České sochařství XX. století, Praha 1978.
- 16 P. Wittlich: Sochařství na přelomu století, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998.
- 17 P. Wittlich: Sochařství české secese, Praha 2000.
- 18 K. Mašek: Tři léta s Mánesem, Praha 1921, s. 25n.
- 19 V.V. Štech: Včera, Praha 1921, s.69.
- 20 J. Pečírka: Padesát let státní uměleckoprůmyslové školy 1885-1935, Praha 1935. UMPRUM-VŠUP. Sto let práce, Praha 1985.
- 21 Curriculum vitae, 1913, Archiv NG, fond S. Sucharda, i.č. 3040.
- 22 Ve vzpomínkách S. Suchardy ml. jsou studijní cesty datovány takto: 1892 Itálie, 1903 Francie a Anglie, 1905 Belgie a Holandsko, 1907 Itálie, 1908 gotické skulptury ve Francii, 1909 románské umění jižní Francie, Archiv NG, fond S. Sucharda.
- 23 IV. slet všesokolský, Praha 1901, s. 25.
- 24 V.V. Štech: Posmrtná výstava Stanislava Suchardy, in: Včera, Praha 1921, s. 74.
- 25 V.V. Štech: Rozprava o reliéfu, Praha 1958, s. 111.
- 26 D. Stehlíková: Plakety Stanislava Suchardy, in: Důvěrný prostor/Nová dálka (kat.), Obecní dům v Praze 1997, s. 218.
- 27 Původně pozvánka na oslavu pořádanou Mánesem k jubileu Mikoláše Alše.
- 28 D. Stehlíková: Plakety Stanislava Suchardy, in: Důvěrný prostor/Nová dálka (kat.), Obecní dům v Praze 1997, s. 222.
O. Novotný: Jan Kotěra a jeho doba. Praha 1958, obr. 124, 132.

- 29 J. Kotěra: Práce mé a mých žáků, Vídeň 1906.
- 30 Český interiér na světové výstavě v Paříži r. 1900, Dílo I/1903, s. 91-97.
- 31 S. Sucharda: Seznam plaket, medailí a podobizen, b.d., č. 71, 73, 74, 75.
- 32 Historie pomníku Františka Palackého k slavnostnímu odhalení, Praha 1912.
Pomník Františka Palackého v Praze, jeho vznik a význam, Praha 1912.
- 33 K. B. Mádl: S. Suchardy pomník Palackého, in: Umění včera a dnes, Praha 1908, s. 273.
- 34 K soutěži na pomník Palackého, Volné směry II/1898, s. 436.
- 35 S. Sucharda: Úprava náměstí Palackého a jeho okolí, Styl V/1912, s. 120.
- 36 K. B. Mádl: Husův pomník, Volné směry V/1901, s. 51-69.
- 37 Z. Hojda, J. Pokorný: Pomníky a zapomněnky, Praha-Litomyšl 1996, s. 89.
- 38 Z. Wirth: Mohyla bělohorská, Styl I/1908, s. 4-7.
- 39 Suchardovy vlastnoručně psané výklady k pomníkům, Archiv NG, fond S. Sucharda.
- 40 V. Dyk: Mohyla bělohorská, Lumír č.4, 1908, s.188-189.
Mohyla na Bílé hoře, Dílo VI/1908, s. 63-79.
- 41 V. Dyk: Mohyla bělohorská, Lumír č.4, 1908, s.188-189.
- 42 koncept dopisu V. Dykovi, Archiv NG, fond S. Sucharda.
- 43 S. Sucharda: Pomník Bedřicha Smetany, 1913, Archiv NG, fond S. Sucharda.
- 44 za války sloužil pro válečné uprchlíky, 1917 byl zbořen.
- 45 S. Sucharda: J. V. Myslбек, Volné směry IV/1902, s. 89-90.
- 46 Dva pomníky, in: K. B. Mádl: Výbor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959, s. 92.
- 47 Dopis dr. Katzovi z 8. 5. 1916 z Myslбекovy pozůstalosti v Archivu NG, citováno podle Z. Dvořáková: J. V. Myslбек, Praha 1979, s. 185.
- 48 S. Sucharda: Sochař Rodin, Volné směry V/1901, s. 143-146.
- 49 Stanislav Sucharda. Výběr z kreseb (kat.), NG v Praze 1978-79.
- 50 J. Mařatka: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003.
J. Mendelová: Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze. Korespondence se Stanislavem Suchardou z r. 1902, in: Documenta Pragensia s.207-231.
M. Krummholz: Mařatka Mauderovi. Příspěvek ke studiu česko-francouzských styků (dopisy VII, IX, X), Umění LII/2004, s. 169-178.
Pocta Rodinovi 1902-1992 (kat.). Galerie hl.m. Prahy 1992, s. 14.-17.
- 51 J. Mauder: Kamenná pohádka, Dílo I/1903, s.153.
- 52 S. Sucharda: O dobrém sochaři, Volné směry XIII/1909, s. 46-61.
- 53 M. Jiránek, S. Sucharda: Antické sochařství, Praha 1911.
- 54 E. A. Bourdelle: Rodin a sochařství, Volné směry XIII/1909, s. 85.
- 55 M. Jiránek: E. A. Bourdelle v Praze, Volné směry XIII/1909, s. 111.
- 56 Nárožní dům č.p. 934-I v Praze na Staroměstském náměstí, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXXII/ 1898, s. 72.
- 57 P. Šámal, A. Rymarev: Schierův dům a tajemství jeho sochařské výzdoby jako překvapivé poselství z doby pražské asanace, Za starou Prahu XXXV/2005, s. 25.
- 58 K. M. Čapek: Stará a Nová doba, Světozor XXII/1898, s. 144.
- 59 P. Šámal, A. Rymarev: Schierův dům a tajemství jeho sochařské výzdoby jako překvapivé poselství z doby pražské asanace, Za starou Prahu XXXV/2005, s. 28.
- 60 K tomu více A. Janatková: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne, Zürich 2000, s. 37-42.
- 61 K. Chytil: O stavební činnosti v Praze v době baroka, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, XXIX/1895, s. 56 – 62, 73 – 75.
J. Zeyer: Baroc a rococo. Sbíрка architektonických motivů, Wien 1895.
A. Balšánek: Architektura střeš doby barokové v Praze, Praha 1907.
- 62 K. B. Mádl: F. Ohmann v Praze, Volné směry IV/1900, s. 181-186.
- 63 R. Švácha : Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995, s. 47.
- 64 A. Balšánek: Moderna či směr národní, Volné směry II/1898, s. 281-287.
- 65 A. Balšánek: O stavebnictví, Architektonický obzor, s. 102.
- 66 K. B. Mádl: Příchozí umění, Volné směry III/1899, sl. 141, 142.
- 67 O. Wagner: Moderní architektura, Praha 1910, s. 34.

- 68 A. Bráf: O některých nezdravých úkazech kolem nás, *Architektonický obzor* I/1902, s. 51.
- 69 F. X. Harlas: Moderna v pražských ulicích, *Architektonický obzor* III/1904, s.33-34, 37.
- 70 Výstava architektury a inženýrství. Hlavní katalog a průvodce, Praha 1898, s. 37.
- 71 J. Koula: Architektura na výstavě architektury a inženýrství, *Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém* XXXII/1898, s. 106-110.
- 72 J. Fanta: Stavby pražské a směry umělecké, *Volné směry* III/1899, s. 241.
- 73 K. Mašek: Studium ornamentiky, *Dílo* I/1903, s. 121-127.
- 74 C. Klouček: Moje škola, *Dílo* IV/1906, s. 221-222.
- 75 Plastický ornament a snahy o jeho reformu, *Dílo* VIII/1910, s. 51.
- 76 V. Volavka: J. V. Myslbek, Praha 1942.
- 77 Zlatá Praha XV/1898, s. 620.
- 78 Výzdoba Prahy a předměstí za příčinou příjezdu císaře a krále Františka Josefa I, *Architektonický obzor* VI/1907.
- 79 A. Kalvoda: Ladislav Šaloun, *Dílo* VIII/1910, s. 150 .
- 80 F. X. Šalda: Ethika dnešní obrody aplikovaného umění, in: *Boje o zítřek*, Praha 1948, s. 113.
- 81 P. Wittlich: Sochařství české secese, Praha 2000, s. 84.
- 82 A. Balšánek: O stavebnictví, *Architektonický obzor* IX/1910, s. 101.
- 83 P. Wittlich: Sochařství české secese, Praha 2000, s. 100.
- 84 O. Novotný: Architektura symbolická. Pomník a Žižkův pomník, *Volné směry* XIX/1915, s. 85-89.
- 85 Srov. J. Chochol: Nová radniční budova na Mariánském náměstí, *Umělecký měsíčník* I/1911-12, s. 108-110; E. Filla: Plastická výzdoba nové radnice, *Umělecký měsíčník* I/1911-12, s. 208-209; O. Novotný: O plastice stavební, *Styl* IV/1911, s. 101-102; A. Engel: Veřejné budovy pražské, *Styl* IV/1911, s. 30-37.
- 86 O. Novotný: O plastice stavební, *Styl* IV/1911, s. 101-102.
- 87 A. Engel: Veřejné budovy pražské, *Styl* IV/1911, s. 30-37.
- 88 Curriculum vitae z r. 1913, *Archiv NG*, fond S. Sucharda.
- 89 S. Sucharda ml: Životopisná data sochaře Stanislava Suchardy, profesora Akademie umění v Praze, 1930, *Archiv NG Zbraslav*, fond S. Sucharda.
- 90 Malá varianta v bronzu je ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze: inv. č. DP 1177, v. 57 cm.
- 91 V. Volavka: J. V. Myslbek, Praha 1942, s.14.
- 92 Sv. Václav a sv. Vojtěch, *Světozor* XXIX/1895, s. 204, obr. s. 196.
- 93 Národopisná výstava československá v Praze 1895, Praha 1895, s. 313, 529.
Poprsí sv. Václava se nachází ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze, inv. č. P 1517, šelakovaná sádra, v. 33 cm.
- 94 Sádrový odlitek je ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze: inv.č. P 902, v. 165 cm.
- 95 P. Wittlich: Česká secese, Praha 1982, s. 95.
- 96 V. Volavka: J. V. Myslbek, Praha 1942, s. 47.
- 97 K. M. Čapek: Spořivost, *Světozor* XXVII/1893, s. 204, obr. s. 181.
- 98 Někdy bývají označovány jako Turnovsko a Litoměřicko.
- 99 K. M. Čapek: Palác Zemské banky království českého, *Světozor* XXX/1896, s. 611.
- 100 F. Vencovský, Z. Jindra, J. Novotný, K. Půlpán, P. Dvořák a kol: Dějiny bankovníctví v českých zemích, Praha 1999, s. 144.
- 101 Palác Živnostenské banky v Praze, *Architektonický obzor* IV/1905, s. 4.
- 102 Nové divadlo královského města Plzně, 1902.
- 103 Kresebná studie k těmto reliéfům se nachází ve sbírce grafiky a kresby NG v Praze, kresba perem tuší, 20,3 x 16,4 cm, inv. č. K 33798.
- 104 Sochařská výzdoba Musea města Prahy, *Volné směry* I/1897, sl 195-196. obr. sl. 193-194; *Museum král. hlav. města Prahy, Zprávy spolku architektů a inženýrů* XXXIV/1900, s. 1, 2.
- 105 F. Velc: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Slánském, Praha 1904, s. 421n.
- 106 V. Příbyl: Umění baroka a 19. století na Zlonicku, Slaný 1992, s. 23n.
- 107 *Der Architekt* IV/1898, s. 40, t. 71, 74.

- 108 Plastická výzdoba na průčelí nové budovy pojišťovací společnosti Assicurazioni Generali v Praze, Zlatá Praha XIV/1897, s. 46-47.
- 109 F. X. Harlas: Sochařství a stavitelství, Praha 1911, s. 65.
- 110 R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění XXXV/1987, s. 452.
- 111 L. Lancinger, A. Lišková: Praha - Nové město, č. p. 832/II stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1992.
- 112 Nebezpečí a Ochrana, Zlatá Praha XIV/1897, s. 40, 41.
- 113 K. M. Čapek: 57. výroční výstava Krasoumné Jednoty pro Čechy, Světozor XXX/1896, s. 394.
- 114 R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění XXXV/1987, s. 452.
- 115 Dvě studie postav k fontáně se nachází ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze, obě z patinované sádry, inv. č. P 7363, v. 18 cm, inv. č. P7364, v. 23 cm. Studie k jedné z rusalek je ve sbírce sochařství Muzea hl. m. Prahy, inv.č. H55495, sádra, v. 39 cm.
- 116 Soutěž na fontánu před Rudolfinem, Volné směry I/1897, sl. 244, 287-289. Návrhy na fontánu před Rudolfinem v Praze, Zlatá Praha XIV/1897, s. 190-191.
- 117 K. M. Čapek: Třetí konkurs na fontánu před Rudolfinem, Světozor XXXI/1897, s. 238-239.
- 118 Soutěž Volných směrů. Dekorativní váza, Volné směry III/1899, sl. 262, obr. sl. 354, (I. cenu získala váza L. Šalouna).
- 119 K. B. Mádl: Český umělecký průmysl na světové výstavě, Volné směry V/1901, s. 73-85.
- 120 J. Kotěra: Jože Plečnik, Volné směry IV/1902, s. 91-99.
- 121 K. Scheffler: Náhrobní pomníky, s.125-134, G.Högg: Park a hřbitov, s. 134-148, Styl III/1910.
- 122 V. Skálová: Sepulkrální architektura, in: Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001. reprodukce Suchardových náhrobků: Volné směry X/1906, s. 300n.
- 123 O. Novotný: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, s 109.
- 124 UMPRUM-VŠUP Sto let práce, Praha 1985, s. 53; J. Vybíral: Mladí mistři, Praha 2002, s. 128.
- 125 L. Koběrská, L. Lancinger: Praha - Nové město, č. p. 777/II, stavebněhistorický průzkum SÚRPMO, Praha 1985. s. 39.
- 126 Facade eines Hauses am Wenzelplatz in Prag, Der Architekt VI/1900, s. 2, t. 4.
- 127 Padesát plaket, medailí a podobizen b.d., obr. XVIII.
- 128 S. Sucharda: Reliéfy. Série uměleckých dopisnic, Praha 1917.
- 129 Ve stavebněhistorickém průzkumu cit. v pozn. 125 je námět cyklu určen jako Čtyři fáze života umělce-architekta.
- 130 Dopis R. Gombrichovi z 12. 4. 1899, AA NTM.
- 131 A. Bráf: O některých nezdravých úkazech kolem nás, Architektonický obzor I/1902, s.51.
- 132 M. Horyna: Praha-Hlavní nádraží, stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1972.
- 133 Nádraží císaře Františka Josefa I. v Praze, Architektonický obzor VIII/1909, s. 26.
- 134 Nádraží císaře Františka Josefa I. v Praze, Architektonický obzor VIII/1909, s. 38.
- 135 J.Hons: Šťastnou cestu. Vyprávění o pražských nádražích, Praha 1961.
- 136 Dopis ředitelství c. k. státních drah, Archiv NG, fond S.Sucharda.
- 137 Čistota nahoty, Volné směry VII/1903, s. 250-251.
- 138 C. Mignot: Architektur des 19. Jahrhunderts, Köln 1994, s. 256n.
- 139 U.Krings: Bahnhofsarchitektur. Deutsche Grossstadtbahnhöfe des Historismus, München 1985, kap. 7 Die Bahnhöfe als Representationsbauten- Ikonographie und Metaphorik, s. 78-82.
- 140 Suchardova kresba skupiny na věži je zachována ve sbírkách Muzea hl. m. Prahy, inv. č. 61632, kresba tužkou, barevnou tužkou, perem a štětcem tuší, 21,5 x 30 cm.
- 141 Při periodizaci Kotěrova díla vycházím katalogu výstavy Jan Kotěra (1871-1923).

- Zakladatel moderní české architektury(kat.), Obecní dům v Praze 2001.
- 142 Z. Wirth: Okresní dům v Hradci Králové, Volné směry X/1906, s. 297-299.
- 143 Sucharda jako autor výzdoby Okresního domu je uveden v Tomanově slovníku, dále také v katalogu výstavy Česká secese-umění 1900 z r. 1966.
- 144 Dopis z 18. 12. 1904, Z dopisů Jana Kotěry svému příteli R. G. ve Vídni, Stavitel V/1924, s. 64.
R. Švácha: Poznámky ke Kotěrovu muzeu, Umění XXXIV/1986, s. 171-179.
- 145 V majetku sochaře byly například obrazy Jana Preislera Vít a Vánek (1896), Milenci (1905) nebo Tanec na břehu Edvarda Muncha (kol. 1900).
- 146 J. Svoboda-Z. Lukeš-E. Havlová: Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1999, s. 181, 188, 202.
- 147 L. Lábek: Zkáza staré Plzně, Plzeň 1941.
- 148 F. Macháček: Dvě studie k dějinám Plzně a Plzeňska, Plzeň 1931, s. 41.
- 149 Stavební protokoly a plány k domu č.p. 7/95 se nachází v Archivu odb. stavebně správního magistrátu města Plzně. (zde konkrétně protokol z 30.3. 1906, povolení stavby z 6. 4. 1906, plány podepsané F. Kotkem z 27. 1. 1906, návrh průčelí od Kamila Hilberta z 20. 2. 1907).
- 150 Výstřížek z Plzeňského obzoru 10/3 1906 ze složky č. p. 7/95 z pozůstalosti Ladislava Lábka v Archivu města Plzně.
- 151 L. Lábek: Potulky po Plzni staré a nové, Plzeň 1931, díl I., část V. Měšťanské domy na na východní straně náměstí, s. 111.
- 152 A. Merhautová a kol.: Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994, s. 232, 259.
- 153 Národní dům v Prostějově, Styl I/1908, s. 256.
- 154 Z. Lukeš: Raná tvorba 1898-1905 in: Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury(kat.), Praha 2001, s. 119.
- 155 Práce v kameni dokončil Sucharda zřejmě v červnu r. 1907, což dokládá post scriptum v Suchardově dopise Janu Kotěrovi z 23. 6. 1907: „*současně ti oznamuji, že sochy pro Prostějov jsou v kameni hotovy. Rád bych je poslal ve středu pryč, chceš-li se na ně podívat, přijď ke mně,*“ korespondence J. Kotěry, AA NTM.
- 156 J. Vybíral: Mladí mistři, Praha 2002, s. 131.
- 157 Národní dům v Prostějově, Styl I/1908, s. 256.
- 158 Národní dům v Prostějově památka české moderní architektury, Prostějov 1957, s. 10.
- 159 V. Šlapeta: Počátky tvorby Jana Kotěry a Národní dům v Prostějově, pozn. 24, in: V. Šlapeta, P. Marek: Národní dům v Prostějově, Praha 1978.
P. Zatloukal: Příběhy z dlouhého století, Olomouc 2002, s. 538.
- 160 M. Strakoš: Vodárna na Hladnově, Architekt 8/2004, s 66-67.
- 161 E. Jeřábková: K ideovým aspektům Kotěrova Národního domu v Prostějově, Umění XLIV/1996, s. 411-424.
- 162 Vojtěch Sucharda: Dřevořezby z úřadovny starosty na radnici pražské (z r. 1907), Styl IV/1911, s. 95.
- 163 O. Novotný: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, s. 35, obr. 187.
- 164 R. Švácha: Vrcholné období 1906-1912, in: Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001, s. 181
- 165 R. Švácha: Poznámky ke Kotěrovu muzeu, Umění XXXIV/1986, s. 171-179.
- 166 V. Šlapeta: Architekt Jan Kotěra, in: Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury(kat.), Obecní dům v Praze 2001, s. 24.
- 167 Rozpočet navrhovaný S. Suchardou z 5. 11. 1908, Archiv Muzea Východních Čech v Hradci Králové.
- 168 Reprodukce modelu: Volné směry XIV/1910, s. 265.
Fotografie modelu v Suchardově ateliéru s jeho otcem Antonínem Suchardou v: J. Zikmund-Z. Lenderová: Kotěrovo muzeum v Hradci Králové na historických fotografiích, Hradec Králové 2002, s.6.
- 169 Dopis S. Suchardy kuratoriu muzea z 14. 10. 1909, Archiv Muzea Východních Čech v Hradci Králové.
- 170 Dopis S. Suchardy z 3. 7. 1911, Archiv Muzea Východních Čech v Hradci Králové.
- 171 Modely obou soch v definitivním materiálu-glazované keramice jsou vystaveny v expozici věnované Janu Kotěrovi v Muzeu Východních Čech v Hradci Králové.

- 172 Dopisy J. Kotěry Rakovnické továrně z 27. 6. a 6. 7. 1912, Archiv Muzea Východních Čech v Hradci Králové.
- 173 J. Zikmund-Z. Lenderová: Kotěrovo muzeum v Hradci Králové na historických fotografiích, Hradec Králové 2002, s.9.
- 174 V. Šlapeta: Architekt Jan Kotěra, in: Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury (kat.), Obecní dům v Praze 2001, s. 24.
- 175 Koncept zprávy o sochařské výzdobě ze 13. 8. 1910, fond Magistrát hl. m. Prahy I; Hlavní spisovna 1784-1920; oddělení B, složka B 60 1-1/9 Nová budova radniční, práce sochařské, Archiv hl. m. Prahy.
- 176 Opis offertory S. Suchardy a J. Mařatky z 22.11. 1910, fond Magistrát hl. m. Prahy I; Hlavní spisovna 1784-1920; oddělení B, složka B 60 1-1/9 Nová budova radniční, práce sochařské, Archiv hl. m. Prahy.
- 177 Koncept zprávy o sochařské výzdobě ze 13. 8. 1910, fond Magistrát hl. m. Prahy I; Hlavní spisovna 1784-1920; oddělení B, složka B 60 1-1/9 Nová budova radniční, práce sochařské, Archiv hl. m. Prahy.
- 178 Nová radniční budova na Linhartském a Mariánském náměstí v Praze, Architektonický obzor XI/1912, s. 101-106, 110-112.
- 179 S. Sucharda: Seznam plaket medailí a podobizen, b. d. , č. 110.
- 180 Tyto dvě bronzové plakety jsou ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze, inv. č. P 924a, 20 x 21 cm, inv. č. P 924b, 14,5 x 15,7 cm. K reliéfům existuje také několik kreseb ve sbírce grafiky a kresby NG v Praze (studie k plaketě Život, inv. č. K 33792, kresba perem tuší, 10,8 x 14 cm, studie k reliéfu Společné břímě inv. č. K 33793, kresba perem tuší, 9,6 x 9,8 cm) a dvě kresby k reliéfu Společný užitek se nachází ve sbírce Muzea hl. m. Prahy (inv. č. 61629/1,2).
- 181 Smlouva z 24. 9. 1910 uzavřená s firmou Kraumann, Piccardt, Šimonovský, v příloze se nachází rozpis prací na průčelích do Linhartského náměstí a Platněské ulice (položka 7-10, *figurální vyzdobení pilířků nárožních při kopulích postraních rizalitů ve 4 alternativách z kufsteinského vápna*), fond Magistrát hl. m. Prahy I; Hlavní spisovna 1784-1920; oddělení B, složka B 60 1-1/17 Kraumann & spol. Práce štukatérské a sochařské pro radniční budovu, Archiv hl. m. Prahy. Reprodukce těchto soch také: Sochy na novostavbě pražské radnice, Zlatá Praha XXIX/1912, s. 68, 84.
- 182 J. Chochol: Nová radniční budova na Mariánském náměstí, Umělecký měsíčník I/1911-1912, s. 108-110.
E. Filla: Plastická výzdoba nové radnice, Umělecký měsíčník I/1911-1912, s. 208-209.
- 183 P. Wittlich: Sochařství české secese, Praha 2000, s. 100.
- 184 L. Lancinger, A. Lišková: Nové město-č. p. 846/II, stavebněhistorický průzkum SÚRPMO, Praha 1991, s. 16.
- 185 E. Poche: Prahou krok za krokem, Praha 2001, s. 34.
- 186 Stavba moderního obchodního paláce v Praze. Dům „Koruna“ na nároží Příkopů a Václavského náměstí, Světozor 1913, s. 992-995.
- 187 Návrhy reprodukované v: D. Prelovšek: Josip Plečnik, Šlapanice 2002., s. 119, 125.
- 188 Dopis Plečnika Suchardovi z 14. 7. 1913; fotografie modelu pomníku První Pražané; Plečnikovy kresebné návrhy na úpravu pilíře, Archiv NG Zbraslav, fond S. Sucharda.

5. SUMMARY

The Czech Art Nouveau sculpture is represented by several leading figures, most of them graduates from the Specialist School of Figural Sculpture of Josef Václav Myslbek, among which Stanislav Sucharda ranks. He is well known mainly thanks to his monument of the Czech historian František Palacký in Prague and to a large number of plaques and medals. His works from the sphere of architectural sculpture which are decorating many newly-constructed Prague buildings remain unnoticed.

He specialized in the decorative sculpture since he was a student and all his works were immediately favourably received. He collaborated with many renowned architects during his life. The most intensive and inspiring was his partnership with the architect Jan Kotěra in his early Art Nouveau period.

This study deals with the questions concerning decorative sculpture and its role in the period building practice, as well as the influence of The School of Applied Arts and its teachers on architects and sculptors and the approach of public and critique including the architects and sculptors themselves to this theme. The main task is to make up a list of Sucharda's decorative sculptures created for new public buildings, private villas, bridges, fountains, temporary exhibition pavilions and others.

Stanislav Sucharda (1866-1916) was born in Nová Paka in a family, where the craft of sculpture had a long tradition. He was the son of the sculptor and carver Antonín Sucharda, whose workshop concentrated on restoration and gilding of church statues and other pieces of church equipment. His talent was inherited by almost all his children, in addition to Stanislav it was his sister Anna and brother Vojta.

His father probably wanted him to be an architect and so he started his studies at the The Czech Technical University in Prague, where he attended courses of architectural and ornamental drawing and at the same time he attended courses of ornamental drawing and modeling at The Industrial School. In 1886 he went over to The School of

Applied Arts, where he became a pupil of Josef Václav Myslbek. After he had finished his studies he started to teach at the same school.

He was a head of the secessionist Mánes Association of Artists, which was publishing the journal *Volné směry* (Free Trends) and organizing major exhibitions. He himself was an author of reviews concerning sculpture and its actual problems, for example: the relationship of young generation to foreign, especially to French art, which was represented by the great exhibitions of August Rodin (1902) and Emile Antoine Bourdelle (1909) in Prague.

It seems that the poetics of symbolism most corresponded with his character, which is obvious in the series of his plaques and medals full of dreamlike imagination. Among them the literary illustrations for the ballads of Erben and a fairy tale about the Beautiful Maiden Liliana are the most famous. His reliefs became increasingly flatter and conceived more like painting. These plaques and medals are generally considered a focus of his oeuvre.

However, the highest ambition of a sculptor at the time of the turn of the century was a great monument. In 1901 Sucharda's design gained the first prize in the competition for the monument of František Palacký and this task occupied his mind for about fourteen years.

The end of 19th and beginning of the 20th century meant a period of profound changes in a town planning of Prague. It was a time of transition from historicism to the new style. Neo-renaissance and Neo-baroque were replaced by Art Nouveau, which brought a new system of decoration based on a vegetable ornament.

One of the leading representatives of Prague Art Nouveau architecture was Jan Kotěra and his students at the School of Applied Arts. He propagated the ideas of Otto Wagner, his professor at the Vienna Academy, who placed greatest emphasis on the expression of a building's function and considered decoration a secondary factor. After 1905, Kotěra's circle propagated the ascetic style of architectural modernism. At the same time, the style of geometric Art Nouveau came to the fore.

The guiding principles of decoration were determined by the architects themselves. The sculptor created models on the basis of architect's designs, sometimes he had a free hand but everything he had to consult with the architect and that's why the sculptors could find these tasks very limitative.

Decorative sculpture meant an insignificant source of income to a sculptor. But from an artistic point of view it was still less appreciated than individual free-standing work and often it was just a way out of financial tightness.

The relationship between architecture and sculpture was changing according to the changes of architectural style. The sculpture decorating the neo-renaissance facade is nothing more than a building element, place of which is predetermined. It is individual and independent on the building and can be substituted by any other work. Neo-baroque integrates more architecture and decoration, the sculpture is inseparable from the facade. Art Nouveau goes further with this close relationship between architecture and sculpture. Vegetable decoration covers the smooth surface of the wall, blend with it and together they create an organic whole.

Sucharda became a renown artist early and critique appreciated him right from the beginning, which enabled him to gain easily prestigious commissions. The character of his sculptures was changing according to the character of the buildings they were intended for. They can be divided in several groups. Folkloricly conceived alegories were created for neo-renaissance bank palaces in the centre of Prague designed by Osvald Polívka. The co-operation with Friedrich Ohmann, who was an admirer of baroque, brought expressive forms. He could use his knowledge of gothic sculpture working for Kamil Hilbert, who was completing the construction of the Prague cathedrale. Art Nouveau is represented by a particular group of works for Jan Kotěra, who belonged to his closest friends and their mutual reliance was very contributing to such a kind of collaboration.

6. SOUPIS DEKORATIVNÍ PLASTIKY STANISLAVA SUCHARDY

Do soupisu Suchardovy dekorativní plastiky jsem zařadila díla vzniklá pro výzdobu fasád i interiérů velkých veřejných novostaveb, činžovních domů i soukromých vil, fontán, výstavních interiérů reprezentujících český umělecký průmysl na světových výstavách, dočasné dekorace typu výzdoby sokolských sletišť a výstavních pavilonů i nerealizované soutěžní návrhy.

V následujícím přehledu uvádím chronologicky seznam staveb, pro něž byly plastiky vytvořeny, dataci a jméno architekta, dále výčet a dataci Suchardových sochařských prací pro jednotlivé stavby, údaje o dochovaných modelech, plaketách a kresebných návrzích, archivní prameny, zprávy z dobového tisku, literaturu, příp. u nezachovaných prací odkazy na dobové fotografie.

(1) ● Cukrovarnictví pro pavilon cukrovarnictví Jubilejní výstavy r. 1891, společně s J. Růžičkou.

Malá varianta v bronzu je ve sbírce sochařství 19. století NG v

Praze, inv. č. DP 1177, v. 57 cm.

Sto let práce. Zpráva o Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, díl.

III., Praha 1891, s. 147.

V. Erben: Mezi inspirací a produkcí. Sochařství na Všeobecné zemské výstavě v Praze r. 1891, in: Umění na Jubilejní výstavě před sto lety, kat. Národní galerie v Praze a Západočeská galerie v Plzni 1991, s. 13-16.

(2) Městská spořitelna v Praze, Rytířská č.p. 536, 1892-94, arch. A. Wiehl-O. Polívka:

● Spořivost v nice nad levým portálem na průčelí do Rytířské ulice
Sádrový model je ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze: inv.č. P 902, výška 165 cm.

K. M. Čapek: Spořivost, Světozor XXVII/1893, s. 204, obr. s. 181.

Nová budova Městské spořitelny pražské (pamětní spis), Praha 1894, s. 6.

R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění

(3) ●Sv. Václav pro Národopisný palác Národopisné výstavy r. 1895.
Poprsí sv. Václava se nachází ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze, inv. č. P 1517, šelakovaná sádra, v.33 cm.

Národopisná výstava československá v Praze 1895, Praha 1895, s. 313, 529.

(4) Zemská banka království českého (dnes Živnostenská) v Praze, Na Příkopě, č.p. 858, 1894-96, arch. O. Polívka:

●reliéfy Technologie, Zemědělství, Průmysl a Obchod v nikách meziokenních pilířů 1. patra (pískovec), alegorie Boleslavska a Litoměřicka ve dvoraně (nad vstupním portálem)

Budova Zemské banky království českého (pamětní spis), Praha 1896, s. 5, 8.

K. M. Čapek: Palác Zemské banky království českého, Světozor XXX/1896, s. 610-612.

R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění XXXV/1987, s.449-459.

(5) vila Jana Kouly v Bubenči, Slavičková č. p. 153, 1895 - 96, arch. J. Koula:

●relief sv. Ivan s laní v nice v pravé části průčelí

P. Veverka, D. Dvořáková, P. Krajčí, Z. Lukeš: Slavné pražské vily, Praha 2004, s. 24-25.

(6) Městské muzeum v Praze, Švermovy sady č.p. 1554, 1896-98, arch. A. Balšánek:

●r. 1896 soutěžní návrhy pro medailony Historie, Pravěk, Archeologie a tympanon, proveden byl reliéf Libuše věští slávu Prahy v interiéru (tympanon nade dveřmi)

Kresebná studie k těmto reliéfům se nachází ve sbírce grafiky a kresby NG v Praze, inv. č. K 33798, kresba perem tuší, 20,3 x 16,4 cm.

Dva reliéfy Historie jsou ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze, inv. č. P 7816, pálená hlína, ø 29 cm; inv. č. P 905, bronz, ø 29,2. Tamtéž se nachází také reliéf Libuše věští slávu Prahy, inv. č. P 1343, bronz, 49,5 x 74,5 cm.

Sochařská výzdoba Musea města Prahy, Volné směry I/1897, sl 195-196. obr. sl. 143, 193-194.

Museum král. hlav. města Prahy, Zprávy spolku architektů a inženýrů XXXIV/1900, s. 1, 2.

(7) Assicurazioni Generali na Václavském náměstí v Praze, č. p. 832, 1895-96, arch. F. Ohmann-O.Polívka:

•alegorie Nebezpečí a Ochrana na rozeklaných volutových křídlech v úrovni 3. patra (pískovec)

K.M.Čapek: 57. výroční výstava Krasoumné Jednoty pro Čechy, Světozor XXX/1896, s. 394.

Plastická výzdoba na průčelí nové budovy pojišťovací společnosti Assicurazioni Generali v Praze, Zlatá Praha XIV/1897, s. 46-47.

Reprodukce: Nebezpečí a Ochrana, Zlatá Praha XIV/1897, s. 40, 41.

Der Architekt IV/1898, s. 40, t. 71, 74.

Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten, Wien 1906.

R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění XXXV/1987, s.449-459.

L. Lancinger, A. Lišková: Praha-Nové město, č.p. 832/II stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1992.

(8) kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Zlonicích, 1895-99, arch.

F. Ohmann:

•r. 1897 dva andělci nad portálem, polopostavy sv. Václava a sv. Vojtěcha v nikách, Panna Marie v nice ve štítu a Beránek boží s dvojicí klečících andělů na vrcholu (pískovec)

Sádrové modely soch jsou majetkem děkanského úřadu ve Zlonicích.

S. Sucharda: Madonna, Volné směry III/1899, s. 402.

F.Velc: Soupis památek historických a uměleckých v politickém

okrese Slánském, Praha 1904, s. 421n.

Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten, Wien 1906.

V. Příbyl: *Umění baroka a 19. století na Zlonicku, Slaný 1992, s. 23n.*

(9) • tři soutěžní návrhy na fontánu před Rudolfinem r. 1897, pod názvy České pověsti, Rusadelný den a značkou strom v kruhu
Dvě studie postav k fontáně se nachází ve sbírce sochařství 19. století NG, obě z patinované sádry, inv. č. P 7363, v. 18 cm; inv. č. P7364, v. 23 cm.

Studie k jedné z rusalek je ve sbírce sochařství Muzea hl. m. Prahy, inv. č. H55495, sádra, v. 39 cm.

Soutěž na fontánu před Rudolfinem, Volné směry I/1897, sl. 244, 254, 267, 282, 287-289.

Návrhy na fontánu před Rudolfinem v Praze, Zlatá Praha XIV/1897, s. 190-191.

K. M. Čapek: Třetí konkurs na fontánu před Rudolfinem, Světozor XXXI/1897, s. 238-239

(10) Živnostenská banka na Příkopech č.p. 862, 1897-1900,
arch. O. Polívka (1935 zbořena):

• dvě sedící figury nad portálem (pískovec)

Palác Živnostenské banky v Praze, Architektonický obzor IV/1905, s. 4.

R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění XXXV/1987, s.449-459.

(11) Městské divadlo v Plzni, Smetanovy sady č. p. 1129, 1899-1902,
arch. A. Balšánek:

• cviklové figury Nadšení a Obětavost na hlavním průčelí

Nové divadlo královského města Plzně (pamětní spis), Plzeň 1902.

(12) Peterkův dům na Václavském náměstí v Praze, č. p. 777, 1899-1900, arch. J. Kotěra:

● cyklus čtyř štukových reliéfů v interiéru Peterkova bytu

Tři plakety Architekt jsou ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze,

inv. č. P 913, bronz, 13,3 x 32 cm; inv. č. P 914, bronz, 7 x 15,3 cm;

inv. č. P 915, bronz, 3,5 x 8 cm.

Facade eines Hauses am Wenzelplatz in Prag, Der Architekt

VI/1900, s. 2, t. 4.

A. Bráf: *O některých nezdravých úkazech kolem nás,*

Architektonický obzor I/1902, s.51.

Padesát plaket, medailí a podobizen, 1912, obr. XVIII.

S. Sucharda: *Reliéfy, série uměleckých dopisnic, Praha 1917.*

K. B. Mádl: *Jan Kotěra 1922.*

O. Novotný: *Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958.*

L. Koběrská, L. Lancinger: *Praha- Nové město, č.p. 777/II,*

stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1985.

Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury,

Obecní dům Praha 2001, 120-121.

(13) interiér Uměleckoprůmyslové školy pro pavilon Rakouska na světové výstavě v Paříži r. 1900, arch. F. Ohmann, J. Kotěra:

● reliéf Návrat venkovanů

K. B. Mádl: *Český umělecký průmysl na světové výstavě, Volné*

směry V/1901, s. 73-85.

(14) interiér Obchodní a živnostenské komory pro pavilon Rakouska na světové výstavě v Paříži r. 1900, arch. J. Koula, J. Fanta:

● reliéfy Krok a Čech v ostění dveří

Český interiér na světové výstavě v Paříži r. 1900, Dílo I/1903, s. 91-

97.

(15) ● lunetový reliéf Sokolstvo pro výzdobu brány IV. všesokolského sletu r. 1901

IV. slet všesokolský, Praha 1901, s. 25.

(16) Hlavní nádraží v Praze, 1901-1909, arch. J. Fanta:

●1903-04 plastická výzdoba levé budovy (A)

Fantovy návrhy včetně detailů sochařské výzdoby se nachází v Archivu architektury Národního technického muzea v Praze.

Suchardova kresba skupiny na věži je zachována ve sbírkách Muzea hl. m. Prahy, inv. č. 61632, kresba tužkou, barevnou tužkou, perem a štětcem tuší, 21,5 x 30 cm.

Dopis ředitelství c.k. státních drah, Archiv NG Zbraslav, fond S. Sucharda.

Čistota nahoty, Volné směry VII/1903, s. 250-251.

Nádraží císaře Františka Josefa I. v Praze, Architektonický obzor VIII/1909, s. 19-20, 26, 31, 38.

M. Horyna: Praha-Hlavní nádraží, stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1972.

(17) Okresní dům v Hradci Králové, 1903-04, arch. J. Kotěra:

●klenák v průjezdu s maskaronem s dívčí tváří, lví masky na atice, rostlinné motivy zakončující pilíře v přízemí a vyplňující poprseň balkonu, jemný rostlinný ornament ve štuku ovíjející zemské znaky pod hlavní římsou

Z. Wirth: Okresní dům v Hradci Králové, Volné směry X/1906, s. 297-299

Česká secese- umění 1900 (kat.), AJG Hluboká nad Vltavou - MG v Brně 1966.

P. Toman: Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 2000.

(18) interiér Uměleckoprůmyslové školy pro světovou výstavu v St. Louis r. 1904, arch. J. Kotěra:

●reliéf Praha a Vltava (mramor a bronz)

Reliéf Praha a Vltava je ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze, inv. č. P 717, bronz, červený mramor, 110 x 176 cm, r. 1902.

Interiér c. k. Umělecko-průmyslové školy v Praze pro světovou výstavu v St. Louis 1904, Volné směry VIII/1904, s. 119 – 141.

(19) Suchardova vila v Bubenci č. p. 248, 1904-07, arch. J. Kotěra:

• socha rytíře na vrcholu ateliéru

P. Veverka, D. Dvořáková, P. Krajčí, Z. Lukeš: Slavné pražské vily, Praha 2004, s. 33-36.

Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury, Obecní dům Praha 2001, s. 130-133.

(20) Národní dům v Prostějově, 1905-07, arch. J. Kotěra:

• 1906-07 Hanák a Hanačka při portálu divadelní budovy, hlavy Hanaček ve věncích na pylonech (pískovec), divadelní maska na špici věže, kašna na rohu při vchodu do zahradní restaurace (barevně glazovaná keramika)

Národní dům v Prostějově, Styl I/1908, s. 255-257.

Národní dům v Prostějově památka české moderní architektury, Prostějov 1957.

V. Šlapeta: Počátky tvorby Jana Kotěry a Národní dům v Prostějově in: V. Šlapeta, P. Marek: Národní dům v Prostějově, Praha 1978.

E. Jeřábková: K ideovým aspektům Kotěrova Národního domu v Prostějově, Umění XLIV/1996, s. 411-424.

Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001, s. 134-139.

J. Vybíral: Mladí mistři, Praha 2002, s. 123-143.

P. Zatloukal: Příběhy z dlouhého století (kap. 60. Národní dům v Prostějově, s. 535-542), Olomouc 2002.

(21) vodárna na vrchu Hladnově v Polské (Slezské) Ostravě 1908-09, arch. J. Volenec:

• r. 1909 keramická kašna pod dvojramenným schodiště, totožná s prostějovskou, ale monochromní

M. Strakoš: Vodárna na Hladnově, Architekt 8/2004, s. 66-67.

(22) dům U Bezděků v Plzni, nám. Republiky č. p. 95, 1906-07, arch. K. Hilbert:

•4 figurální reliéfy mezi okny 1. patra , konzoly a štít doplňují rozviliny, groteskní masky a zvířecí figurky(umělý kámen)

L. Lábek: *Potulky po Plzni staré a nové, Plzeň 1931, díl I., část V.*

Měšťanské domy na východní straně náměstí, s. 111.

F. Macháček: *Dvě studie k dějinám Plzně a Plzeňska, Plzeň 1931, s. 41.*

Stavební protokoly a plány k domu č. 7/95 se nachází v Archivu odb. stavebně správního magistrátu města Plzně. (zde konkrétně protokol z 30.3. 1906, povolení stavby z 6. 4. 1906, plány podepsané F. Kotkem z 27. 1. 1906, návrh průčelí od Kamila Hilberta z 20.2.1907)

Složka č. 7/95 z pozůstalosti Ladislava Lábka v Archivu města Plzně.

(23) Krausova vila na Sibiřském náměstí v Bubenči č. p. 280, 1907, arch. J. Kotěra

•dva reliéfy v parapetní části pod okny 1. patra

J. Svoboda-Z.Lukeš-E.Havlová: *Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1999, s. 188.*

Jan Kotěra (1871-1923). *Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001, s. 164-165.*

(24) pracovna primátora, Staroměstská radnice, 1907-08, arch. J. Kotěra (1945 zbořena):

•dřevěné ostění oken zdobené stylizovanými ženskými figurami

Vojtěch Sucharda: *Dřevořezby z úřadovny starosty na radnici pražské (z r. 1907), Styl IV/1911, s. 95.*

O. Novotný: *Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958, s. 35, obr. 187.*

Fotografie z interiéru pracovny jsou ve sbírce Archivu hl. m. Prahy.

(25) katedrála sv. Víta, od r. 1899 arch. K. Hilbert:

•r. 1908 Karel IV. na západním průčelí pod baldachýnem (na jižní věži)

A. Merhautová (ed.): *Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994,*

s. 232, 259.

(26) Muzeum v Hradci Králové, 1906-13, arch. J. Kotěra:

•1909-11 dvě sedící sochy na průčelí budovy (barevně glazovaná keramika)

Dokumentace k sochařské výzdobě muzea je uložena v Archivu

Muzea Východních Čech v Hradci Králové (složka XI. Sochy na průčelí budovy).

Glazované modely soch se nachází ve stálé expozici Muzea

Východních Čech věnované Janu Kotěrovi.

Reprodukce Suchardova modelu ve skutečné velikosti: Volné směry

XIV/1910, s. 265.

R. Švácha: Poznámky ke Kotěrovu muzeu, Umění XXXIV/1986,

s. 171-179.

Jan Kotěra (1871-1923). Zakladatel moderní české architektury,

Praha 2001, s. 180-187.

J. Zikmund - Z. Lenderová: Kotěrovo muzeum v Hradci Králové na historických fotografiích, Hradec Králové 2002.

M. Balík: Stavební sanace soch na vstupním průčelí Městského muzea v Hradci Králové, Stavební listy 11-12/2004, s. 46-49.

(27) Grohova a Borůvkova vila v Mickiewiczově ulici v Praze č.p. 239 a 240, 1910, arch. J. Kotěra:

•lunetové reliéfy Libuše věští slávu Prahy (pískovec, zlacené pozadí) a Praha a Vltava (bronz, zlacené pozadí) ve výklencích u vchodu

J. Svoboda-Z. Lukeš-E. Havlová: Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1999, s. 202.

(28) Nová radnice v Praze, Mariánské náměstí 2/I, 1906-11, arch. O. Polívka:

•1910-11, na průčelí do Mariánského náměstí: reliéfy po stranách vchodu - vlevo Břímě společné práce a povinností, vpravo Společný užitek, který obec poskytuje občanům, Revize a Účetnictví nad hlavní římsou vpravo na straně ke Clam-Gallasovu paláci, reliéf na klenáku

nad hlavním vchodem představující Ochranu městského pokladu, dívčí polopostava sklánějící se nad městským znakem a rychtářským právem nad portálem balkonu, čtyři klenáky oken v přízemí (umělý kámen)

Dokumenty k sochařské výzdobě radnice se nachází v Archivu hl. m.

Prahy, fond Magistrát hlavního města Prahy I; Hlavní spisovna 1784-1920; oddělení B (podílu S. Suchardy a J. Mařatky se týká složka B 60 1-1/9 Nová budova radniční, práce sochařské)

K reliéfům existuje několik kreseb ve sbírce grafiky a kresby NG v Praze (studie k plaketě Život, inv. č. K 33792, kresba perem tuší, 10,8 x 14 cm, studie k reliéfu Společné břímě inv. č. K 33793, kresba perem tuší, 9,6 x 9,8 cm).

Dvě kresby k reliéfu Společný užitek se nachází ve sbírce Muzea hl. m. Prahy (inv. č. 61629/1,2).

Nová radniční budova na Linhartském a Mariánském náměstí v Praze, Architektonický obzor XI/1912, s. 101-106, 110-112.

Dvě bronzové plakety s názvem Život (odpovídají reliéfu Společný užitek) jsou ve sbírce sochařství 19. století NG v Praze inv. č. P 924a, 20 x 21 cm, inv. č. P 924b, 14,5 x 15,7 cm.

J. Chochol: Nová radniční budova na Mariánském náměstí, Umělecký měsíčník I/1911-1912, s. 108-110.

E. Filla: Plastická výzdoba nové radnice, Umělecký měsíčník I/1911-1912, s. 208-209.

S. Sucharda: Seznam plaket medailí a podobizen, b.d., č. 110.

R. Pošva: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění XXXV/1987, s.449-459.

F. Kašička-L. Lancinger: Praha-Staré město č.p. 2-I „Nová radnice,“ stavebněhistorický průzkum SÚRPMO, Praha 1997.

(29) palác Koruna na Václavském náměstí v Praze č.p. 846/II, 1911-14, arch. A.Pfeiffer.

• dvě trojice figur na věži paláce (umělý kámen)

Fotografie modelů soch na věži se nachází ve sbírce Archivu hl. m. Prahy.

Fotografie z průběhu stavby: Stavba moderního obchodního paláce v Praze. Dům „Koruna“ na nároží Příkopů a Václavského náměstí, Světozor 1913, s. 992-995.

L. Lancinger, A. Lišková: Nové město-č.p. 846/II, stavebněhistorický průzkum SÚRPMO, Praha 1991.

E. Poche: Prahou krok za krokem, Praha 2001, s. 34.

7. ŽIVOTOPISNÁ DATA

- 1866** 12. listopadu se narodil v Nové Pace ve starém mlýně zvaném pod Horkou jako syn sochaře Antonína Suchardy a mlynářovy dcery Anny Šádkové
- 1884** maturoval na Vyšší reálné škole v Pardubicích
- 1884-86** navštěvoval kursy architektonického a ornamentálního kreslení u Jana Kouly na Vysoké škole technické a současně ornamentální kreslení a modelování u Josefa Maudera na Průmyslové škole v Praze
- 1886** přešel na Uměleckoprůmyslovou školu, do druhého ročníku všeobecné školy
- 1888-92** byl žákem odborné školy figurálního sochařství na Uměleckoprůmyslové škole vedené J. V. Myslbekem
- 1890** přerušil studium kvůli roční vojenské službě ve Vídni
- 1892** jako žák třetího ročníku vystavil ve vídeňském Künstlerhausu reliéf Ukolébavka za nějž získal Reichlovu cenu, téhož roku podnikl s otcem studijní cestu do Itálie, při níž navštívili Mnichov, Norimberk, Paříž, Veronu, Padovu a Benátky, ukončil studium a stal se výpomocným učitelem na Uměleckoprůmyslové škole
- 1895** jmenován skutečným učitelem, oženil se s Annou Grohovou, dcerou pekaře z Nové Paky
- 1897** přestěhoval se do novorenesanční vily zahradní čtvrti v Bubenči, postavené F. Schlafferem, s freskou opata Božetěcha navrženou Mikolášem Alšem
- 1899** stal se profesorem figurálního sochařství na Uměleckoprůmyslové škole, nastoupil tak po Myslbekovi, který přešel na Akademii
- 1901** jeho návrh definitivně zvítězil v soutěži na pomník Františka Palackého
- 1903** studijní cesta do Francie a Anglie
- 1904-07** stavba nového rodinného domu v Bubenči podle návrhu Jana Kotěry
- 1905** studijní cesta do Belgie a Holandska
- 1907-8** roční dovolená, na Uměleckoprůmyslové škole ho zastupuje

Ladislav Šaloun

1907 studijní cesta do Itálie

1908 studijní cesta po francouzských katedrálách spolu s Josefem Mařatkou

1909 studijní cesta do jižní Francie za románskými památkami

1912 odhalení pomníku Františka Palackého, na němž pracoval 14 let

1915 byl jmenován profesorem na Akademii a pověřen vedením medailérské školy

1916 5. května zemřel ve věku necelých padesáti let

8. SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Archivní fondy

Archiv architektury Národního technického muzea (AA NTM),
pozůstalost Josefa Fanty, pozůstalost Jana Kotěry.

Archiv hl. m. Prahy, fond VŠUP, fond Magistrát hl. m. Prahy I, sbírka
dobových fotografií.

Archiv města Plzně, pozůstalost L. Lábka.

Archiv Muzea Východních Čech v Hradci Králové (MVČ), složka XI.
Sochy na průčelí.

Archiv Národní galerie v Praze (NG), pozůstalost Stanislava
Suchardy.

Archiv odboru stavebně správního Magistrátu města Plzně, stavební
dokumentace k domu č. 7/95.

Články z dobového tisku a dobová literatura

Balšánek A.: Architektura střech doby barokové v Praze, Praha 1907.

Balšánek A.: Moderna či směr národní, Volné směry II/1898, s. 281-
287.

Balšánek A.: O stavebnictví, Architektonický obzor IX/1910, s. 89-93,
101-106, 125-131, 134-141 .

Bourdelle E. A.: Rodin a sochařství, Volné směry XIII/1909, s. 85-97.

Bráf A.: O některých nezdravých úkazech kolem nás, Architektonický
obzor I/1902, s. 47-48, 51-53.

Čapek K. M.: 57. výroční výstava Krasoumné Jednoty pro Čechy,
Světozor XXX/1896, s. 394-395.

Čapek K. M.: Palác Zemské banky království českého, Světozor
XXX/1896, s. 610-12.

Čapek K. M.: Spořivost, Světozor XXVII/1893, s. 204, obr. s. 181.

Čapek K. M.: Stará a Nová doba, Světozor XXXII/1898, s. 144.

Čapek K. M.: Třetí konkurs na fontánu před Rudolfinem, Světozor
XXXI/1897, s. 238-239.

Český interiér na světové výstavě v Paříži r. 1900, Dílo I/1903, s. 91-
97.

Čistota nahoty, Volné směry VII/1903, s. 250-251.

- Dyk V.: Mohyla bělohorská, Lumír č.4, 1908, s.188-189.
- Engel A.: Veřejné budovy pražské, Styl IV/1911, s. 30-37.
- Facade eines Hauses am Wenzelplatz in Prag, Der Architekt VI/1900, s. 2, t. 4.
- Fanta J.: Stavby pražské a směry umělecké, Volné směry III/1899, s. 241-243.
- Filla E.: Plastická výzdoba nové radnice, Umělecký měsíčník I/1911-1912, s. 208-209.
- Friedrich Ohmann's Entwürfe und ausgeführte Bauten, Wien 1906.
- Harlas F. X.: Moderna v pražských ulicích, Architektonický obzor III/1904, s.33-34, 37-38.
- Harlas F. X.: Sochařství a stavitelství, Praha 1911.
- Högg G.: Park a hřbitov, Styl III/1910, s. 134-148.
- Chochol J.: Nová radniční budova na Mariánském náměstí, Umělecký měsíčník I/1911-12, s. 108-110.
- Chytil K.: O stavební činnosti v Praze v době baroka, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém, XXIX/1895, s. 56 – 62, 73 – 75.
- Jiránek M., Sucharda S.: Antické sochařství, Praha 1911.
- Jiránek M.: E. A. Bourdelle v Praze, Volné směry XIII/1909, s. 111.
- K soutěži na pomník Palackého, Volné směry II/1898, s. 426-436.
- Kalvoda A.: Ladislav Šaloun, Dílo VIII/1910, s. 149-150.
- Klouček C.: Moje škola, Dílo IV/1906, s. 221-222.
- Kotěra J.: Jože Plečnik, Volné směry IV/1902, s. 91-99.
- Kotěra J.: Práce mé a mých žáků, Vídeň 1906.
- Koula J.: Architektura na výstavě architektury a inženýrství, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXXII/1898, s. 106-110.
- Mádl K. B.: Český umělecký průmysl na světové výstavě, Volné směry V/1901, s. 73-85.
- Mádl K. B.: F. Ohmann v Praze, Volné směry IV/1900, s. 181-186.
- Mádl K. B.: Husův pomník, Volné směry V/1901, s. 51-69.
- Mádl K. B.: Jan Kotěra, Praha 1922.
- Mádl K. B.: Padesát plaket, medailí a podobizen, b. d.

- Mádl K. B.: Příchozí umění, Volné směry III/1899, sl. 118-142.
- Mádl K. B.: S. Suchardy pomník Palackého, in: Umění včera a dnes, Praha 1908, s. 265-274.
- Mádl K. B.: Stanislav Sucharda, Volné směry XIX/1918, s. 1-5.
- Mašek K. V.: Studium ornamentiky, Dílo I/1903, s. 121-127.
- Mauder J.: Kamenná pohádka, Dílo I/1903, s. 147-153.
- Mohyla na Bílé hoře, Dílo VI/1908, s. 63-79.
- Museum král. hlav. města Prahy, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXXIV/1900, s. 1-2.
- Nádraží císaře Františka Josefa I. v Praze, Architektonický obzor VIII/1909, s. 19-20, 26, 31, 38.
- Národní dům v Prostějově, Styl I/1908, s. 255-257.
- Národopisná výstava československá v Praze 1895, Praha 1895.
- Nárožní dům č.p. 934-I v Praze na Staroměstském náměstí, Zprávy spolku architektů a inženýrů v Království českém XXXII/ 1898, s. 72-75.
- Návrhy na fontánu před Rudolfinem v Praze, Zlatá Praha XIV/1897, s. 190-191.
- Nebezpečí a Ochrana, Zlatá Praha XIV/1897, s. 40, 41.
- Nová radniční budova na Linhartském a Mariánském náměstí v Praze, Architektonický obzor XI/1912, s. 101-106, 110-112.
- Novotný O.: Architektura symbolická. Pomník a Žižkův pomník, Volné směry XIX/1915, s. 85-89.
- Novotný O.: O plastice stavební, Styl IV/1911, s. 101-102.
- Nové divadlo královského města Plzně, Plzeň 1902.
- Palác Živnostenské banky v Praze, Architektonický obzor IV/1905, s. 4, t. 1.
- Plastická výzdoba na průčelí nové budovy pojišťovací společnosti Assicurazioni Generali v Praze, Zlatá Praha XIV/1897, s.46-47.
- Plastický ornament a snahy o jeho reformu, Dílo VIII/1910, s. 51.
- Šalda F. X.: Ethika dnešní obrody aplikovaného umění in: Boje o zítřek, Praha 1948.
- Scheffler K.: Náhrobní pomníky, Styl III/1910, s.125-134.
- Sochařská výzdoba Musea města Prahy, Volné směry I/1897, sl. 195-

196. obr. sl. 193-194.
- Sochy na novostavbě pražské radnice, Zlatá Praha XXIX/1912, s. 68, 84.
- Soutěž na fontánu před Rudolfinem, Volné směry I/1897, sl. 244, 287-289.
- Soutěž Volných směrů. Dekorativní váza, Volné směry III/1899, sl. 262, 354.
- Stavba moderního obchodního paláce v Praze. Dům „Koruna“ na nároží Příkopů a Václavského náměstí, Světozor 1913, s. 992-995.
- Sucharda S.: Reliéfy, série uměleckých dopisnic, Praha 1917.
- Sucharda S.: J. V. Myslbek (recenze na knihu K. Mádla), Volné směry VI/1902, s. 89-90.
- Sucharda S.: O dobrém sochaři, Volné směry XIII/1909, s.46-61.
- Sucharda S.: Pomník Františka Palackého v Praze, jeho vznik a význam, Praha 1912.
- Sucharda S.: Seznam plaket, medailí a podobizen, b. d.
- Sucharda S.: Sochař Rodin, Volné směry V/1901, s. 143-146.
- Sucharda S.: Úprava náměstí Palackého a jeho okolí, Styl V/1912, s. 120-124.
- Sucharda S.: Historie pomníku Františka Palackého k slavnostnímu odhalení, Praha 1912.
- Sv.Václav a sv.Vojtěch, Světozor XXIX/1895, s. 204, obr. s. 196.
- Velc F.: Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Slánském, Praha 1904.
- Vojtěch Sucharda: Dřevořezby z úřadovny starosty na radnici pražské (z r. 1907), Styl IV/1911, s. 95.
- Výstava architektury a inženýrství. Hlavní katalog a průvodce, Praha 1898.
- Wagner O.: Moderní architektura, Praha 1910.
- Wirth Z.: Mohyla bělohorská, Styl I/1908, s. 4-7.
- Wirth Z.: Okresní dům v Hradci Králové, Volné směry X/1906, s. 297-299.
- Zeyer J.: Baroc a rococo. Sbíрка architektonických motivů, Wien 1895.

IV. slet všesokolský, Praha 1901.

Literatura

- Česká secese-umění 1900 (kat.), Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vltavou a Moravská galerie v Brně 1966.
- Důvěrný prostor/Nová dálka (kat.), Obecní dům v Praze 1997.
- Dva pomníky, in: K.B. Mádl: Výbor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959, s. 89-92.
- Hojda Z., Pokorný J.: Pomníky a zapomínky, Praha-Litomyšl 1996.
- Hons J.: Šťastnou cestu. Vyprávění o pražských nádražích, Praha 1961.
- Horyna M.: Praha-Hlavní nádraží, stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1972.
- Jan Kotěra zakladatel moderní české architektury (kat.), Obecní dům v Praze, Praha 2001.
- Janatková A.: Barockrezeption zwischen Historismus und Moderne, Zürich 2000.
- Jeřábková, E.: K ideovým aspektům Kotěrova Národního domu v Prostějově, Umění XLIV/1996, s. 411-424.
- Koběrská L., Lancinger L.: Praha- Nové město, č.p. 777/II, stavebněhistorický průzkum SÚRPMO, Praha 1985.
- Krings U.: Bahnhofsarchitektur. Deutsche Grossstadtbahnhöfe des Historismus, München 1985, kap. 7 Die Bahnhöfe als Representationsbauten- Ikonographie und Metaphorik, s. 78-82.
- Krummholz M.: Mařatka Mauderovi. Příspěvek ke studiu česko-francouzských styků (dopisy VII, IX, X), Umění LII/2004, s. 169-178.
- Krummholz M.: „Tedy z šílené bědy nitra a lásky naší orat a sít zbývá...“, Umění XLVIII/2000, s. 453-461.
- Lábek L.: Potulky po Plzni staré a nové, Plzeň 1931, díl I., část V. Měšťanské domy na východní straně náměstí.
- Lábek L.: Zkáza staré Plzně, Plzeň 1941.
- Lancinger L., Lišková A.: Nové město-č.p. 846/II, stavebněhistorický průzkum SÚRPMO, Praha 1991.

- Lancinger L., Lišková A.: Praha-Nové město, č.p. 832/II stavebně-historický průzkum SÚRPMO, Praha 1992.
- Macháček F.: Dvě studie k dějinám Plzně a Plzeňska, Plzeň 1931.
- Mařatka J.: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003.
- Masaryková A.: České sochařství 19. a 20. století, V. díl, Národní galerie v Praze 1963.
- Masaryková A.: Josef Mařatka, Praha 1958.
- Mašek K.: Tři léta s Mánesem, Praha 1921.
- Mendelová J.: Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze.
Korespondence se Stanislavem Suchardou z r. 1902, in:
Documenta Pragensia VIII/1988, s. 207-231.
- Merhautová A. a kol.: Katedrála sv. Víta v Praze, Praha 1994.
- Mignot C.: Architektur des 19. Jahrhunderts, Köln 1994.
- Národní dům v Prostějově, památka české moderní architektury,
Prostějov 1957.
- Novotný O: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958.
- Pečírka J.: Padesát let státní uměleckoprůmyslové školy 1885-1935,
Praha 1935.
- Poche E.: Prahou krok za krokem, Praha 2001.
- Pocita Rodinovi 1902-1992 (kat.), Galerie hl. m. Prahy 1992.
- Pošva R.: Plastika a mozaika na průčelích Osvalda Polívky, Umění
XXXV/1987, s. 449-459.
- Prelovšek D.: Josip Plečnik, Šlapanice 2002.
- Příbyl V.: Umění baroka a 19. století na Zlonicku (kat.), Vlastivědné
muzeum ve Slaném 1992.
- Primusová H.: Plakety a medaile Stanislava Suchardy, dipl. práce FF
UK v Praze, 1959.
- Šámal P., Rymarev A.: Schierův dům a tajemství jeho sochařské
výzdoby jako překvapivé poselství z doby pražské asanace, Za
starou Prahu XXXV/2005, s. 25-28.
- Šlapeta V., Marek P.: Národní dům v Prostějově, Praha 1978.
- Slavík B.: U Suchardů. Příspěvek k poznání rodu, života a díla Vojty
Suchardy, Hradec Králové 1978.
- Stanislav Sucharda. Drobná plastika a kresba (kat.), Městské

- muzeum v Hořicích 1986.
- Stanislav Sucharda. Výběr z kreseb (kat.), Národní galerie v Praze 1978.
- Štech V. V.: Stanislav Sucharda, in: Včera, Praha 1921, s. 68-73.
- Štech V. V.: Posmrtná výstava Stanislava Suchardy in: Včera, Praha 1921, 74-79.
- Štech V.V.: Rozprava o reliéfu, Praha 1958.
- Stehlíková D.: Plakety Stanislava Suchardy, in: Důvěrný prostor/Nová dálka (kat.), Obecní dům v Praze 1997, s. 218-223.
- Strakoš, M.: Vodárna na Hladnově, Architekt VIII/2004, s. 66-67.
- Švácha R. : Od moderny k funkcionalismu, Praha 1995.
- Švácha R.: Poznámky ke Kotěrovu muzeu, Umění XXXIV/1986, s. 171-179.
- Svoboda J., Lukeš Z., Havlová E.: Praha 1891-1918. Kapitoly o architektuře velkoměsta, Praha 1999.
- Toman P. : Nový slovník československých výtvarných umělců, Praha 2000.
- Tvorba sochaře Ladislava Šalouna 1870-1946 (kat.), Národní muzeum, Praha 2000.
- UMPRUM-VŠUP. Sto let práce, Praha 1985.
- Vencovský F., Jindra Z., Novotný J., Půlpán K., Dvořák P. a kol: Dějiny bankovníctví v českých zemích, Praha 1999.
- Vídeňská secese a moderna 1900-1925. Užité umění a fotografie v českých zemích, Moravská galerie v Brně 2005.
- Vojta Sucharda. Český sochař (kat.), Staroměstská radnice v Praze a Suchardův dům v Nové Pace 1978.
- Volavka V.: J. V. Myslbek, Praha 1942.
- Volavka V.: Sochařství 19. století, Praha 1941.
- Volavková-Skořepová Z.: Myšlenky moderních sochařů, Praha 1971.
- Vybíral J.: Mladí mistři, Praha 2002.
- Vybíral J.: Česká architektura na prahu moderní doby. Devatenáct esejů o devatenáctém století, Praha 2002.
- Wittlich P. Česká secese, Praha 1982.
- Wittlich P.: České sochařství XX. století, Praha 1978.

- Wittlich P.: Sochařství české secese, Praha 2000.
- Wittlich P.: Sochařství na přelomu století, in: Dějiny českého výtvarného umění IV/1, Praha 1998.
- Z dopisů Jana Kotěry svému příteli R. G. ve Vídni, Stavitel V/1924, s. 64-65.
- Zatloukal P.: Příběhy z dlouhého století, Olomouc 2002.
- Za zrcadlem - čeští sochaři na fotografiích a dokumentech (kat.), Národní galerie v Praze 1993.
- Zikmund J., Lenderová Z.: Kotěrovo muzeum v Hradci Králové na historických fotografiích, Hradec Králové 2002.

9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

1. Cukrovarnictví pro pavilon cukrovarnictví na Jubilejní výstavě r. 1891, spolu s Janem Růžičkou, malá varianta v bronzu, NG v Praze, v. 57 cm.
2. Sv. Václav pro Národopisný palác na Národopisné výstavě r. 1895 (Světozor 1895).
3. Spořivost, model pro budovu Městské spořitelny v Praze, NG v Praze, sádra, v. 165 cm.
4. A. Wiehl: Městská spořitelna v Praze, 1892-94.
5. O. Polívka: Zemská banka království českého v Praze, dnes Živnostenská, 1894-96.
6. Technologie, reliéf na průčelí Zemské banky v Praze, 1894-96.
7. Obchod, reliéf na průčelí Zemské banky v Praze, 1894-96.
8. Zemědělství, reliéf na průčelí Zemské banky v Praze, 1894-96.
9. Průmysl, reliéf na průčelí Zemské banky v Praze, 1894-96.
10. Boleslavsko ve dvoraně Zemské banky v Praze, 1894-96.
11. Litoměřicko ve dvoraně Zemské banky v Praze, 1894-96.
12. O. Polívka: Dvorana Zemské banky v Praze, 1894-96.
13. Soutěžní návrh na tympanon Muzea hl. města Prahy (Volné směry 1897).
14. Historie, soutěžní návrh pro výzdobu Muzea hl. města Prahy, Národní galerie v Praze, pálená hlína, 29 cm, 1896.
15. Kresebný návrh medailonů Historie, Pravěk, Archeologie pro výzdobu Muzea hl. m. Prahy, NG v Praze, kresba perem tuší, 20,3 x 16,4 cm.
16. F. Ohmann: návrh budovy pojišťovny Assicurazione Generali, 1895 (Der Architekt 1898).
17. Ochrana, model pro průčelí pojišťovny Assicurazioni Generali v Praze, 1895-96 (Zlatá Praha 1897).
18. Nebezpečí, model pro průčelí pojišťovny Assicurazioni Generali v Praze, 1895-96 (Zlatá Praha 1897).
19. F. Ohmann-O. Polívka: pojišťovna Assicurazioni Generali v Praze, 1895-96.
20. Madona, model pro průčelí kostela Nanebevzetí Panny Marie ve

- Zlonicích, před 1897 (Volné směry 1899).
- 21.F. Ohmann: kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Zlonicích, 1895-99.
 - 22.Soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem s názvem České pověsti, 1897 (Volné směry 1897).
 - 23.Soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem pod značkou stromek v kruhu, 1897 (Volné směry 1897).
 - 24.Detail, soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem s názvem České pověsti, 1897 (Volné směry 1897).
 - 25.Studie k návrhům na fontánu před Rudolfinem, NG v Praze, patinovaná sádra, v. 18 cm.
 - 26.Studie k návrhům na fontánu před Rudolfinem, NG v Praze, patinovaná sádra, v. 23 cm.
 - 27.O. Polívka: Živnostenská banka v Praze, 1897-1900, zbořena 1935.
 - 28.Nadšení a Obětavost, průčelí Městského muzea v Plzni, 1899-1902.
 - 29.A. Balšánek: průčelí Městského divadla v Plzni 1899-1902.
 - 30.J. Kotěra: návrh fasády Peterkova domu v Praze, 1899 (Der Architekt 1900).
 - 31.Obálka vídeňského časopisu Der Architekt, 1902.
 - 32.Vypravování, ze čtyřdílného cyklu reliéfů v interiéru Peterkova bytu, 1899 (S. Sucharda: Reliéfy, 1917, soubor pohlednic s reprodukcemi Suchardových reliéfů).
 - 33.Architekt, ze čtyřdílného cyklu reliéfů v interiéru Peterkova bytu, 1899 (Padesát plaket medailí a podobizen, b. d.).
 - 34.F. Ohmann-J. Kotěra: interiér Uměleckoprůmyslové školy na Světové výstavě v Paříži r. 1900 (Volné směry 1901).
 - 35.Návrat venkovanů, dekorativní výplň pro interiér Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži r. 1900 (Volné směry 1901).
 - 36.J.Fanta: levá budova Hlavního nádraží v Praze, 1901-1909, (dobová fotografie, Archiv hl. m. Prahy).
 - 37.Kresebný návrh sousoší na věži levé budovy Hlavního nádraží v Praze, 1903-04, Muzeum hl. m. Prahy, kresba tužkou, barevnou

tužkou, perem a štětcem tuší, 21,5 x 30 cm.

38. Sousoší Sblížení na věži, detail plastické výzdoby levé budovy Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.
39. Detail průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.
40. Západ, maskaron na bočním průčelí, detail plastické výzdoby levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.
41. Athény, maskaron na hlavním průčelí, detail plastické výzdoby levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.
42. J. Fanta: sousoší Sblížení, kresebný návrh na plastickou výzdobu věže levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
43. J. Fanta: maskaron Théby, kresebný návrh na plastickou výzdobu hlavního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
44. J. Fanta: maskaron Mykény, kresebný návrh na plastickou výzdobu hlavního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
45. J. Fanta: maskaron Athény, kresebný návrh na plastickou výzdobu hlavního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
46. J. Fanta: maskaron Řím, kresebný návrh na plastickou výzdobu hlavního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
47. J. Fanta: maskaron Západ, kresebný návrh na plastickou výzdobu bočního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
48. J. Fanta: maskaron Jih, kresebný návrh na plastickou výzdobu bočního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04 (AA NTM fond J. Fanta).
49. J. Kotěra: Okresní dům v Hradci Králové, 1903-04 (Volné směry 1906).
50. Výzdoba portálu průjezdu, Okresní dům v Hradci Králové, 1903-04 (Volné směry 1906).
51. J. Kotěra: interiér Uměleckoprůmyslové školy pro Světovou

- výstavu v St. Louis r. 1904 (Volné směry 1904).
52. Praha a Vltava, dekorativní reliéf pro interiér
Uměleckoprůmyslové školy pro Světovou výstavu v St. Louis
r. 1904 (Volné směry 1904).
53. J. Kotěra: Národní dům v Prostějově, 1905-07.
54. Hanák, reliéf při vstupu do divadelní budovy, Národní dům v
Prostějově, 1905-07.
55. Hanačka, reliéf při vstupu do divadelní budovy, Národní dům v
Prostějově, 1905-07.
56. Keramická fontána při vstupu do zahradní restaurace, Národní
dům v Prostějově, 1905-07.
57. K. Hilbert: návrh na dům U Bezděků v Plzni, 1907, Archiv odboru
stavebně správního magistrátu města Plzně.
58. Reliéf mezi okny 1. patra, dům U Bezděků v Plzni, 1907.
59. Reliéf mezi okny 1. patra, dům U Bezděků v Plzni, 1907.
60. Reliéf mezi okny 1. patra, dům U Bezděků v Plzni, 1907.
61. Reliéf mezi okny 1. patra, dům U Bezděků v Plzni, 1907.
62. J. Kotěra: Interiér pracovny primátora na Staroměstské radnici,
1907-08, zničena 1945, (dobová fotografie, Archiv hl. m. Prahy).
63. J. Kotěra: návrh pracovny primátora na Staroměstské radnici,
1907-08 (O. Novotný: Jan Kotěra a jeho doba, Praha 1958).
64. Dřevořezby pro pracovnu primátora na Staroměstské radnici,
1907-08 (Archiv hl. m. Prahy).
65. Dřevořezby pro pracovnu primátora na Staroměstské radnici,
1907-08 (Archiv hl. m. Prahy).
66. Detail dřevořezby pro pracovnu primátora na Staroměstské
radnici, 1907-08 (Archiv hl. m. Prahy).
67. Karel IV. na průčelí katedrály sv. Víta v Praze, 1908.
68. J. Kotěra: průčelí muzea v Hradci Králové, 1906-13.
69. Model pro sedící sochy na průčelí muzea v Hradci Králové, 1909
(Archiv MVČ v Hradci Králové).
70. Model pro sedící sochy na průčelí muzea v Hradci Králové, 1909
(Archiv MVČ v Hradci Králové).
71. Model sedící sochy pro muzeum v Hradci Králové ve skutečné

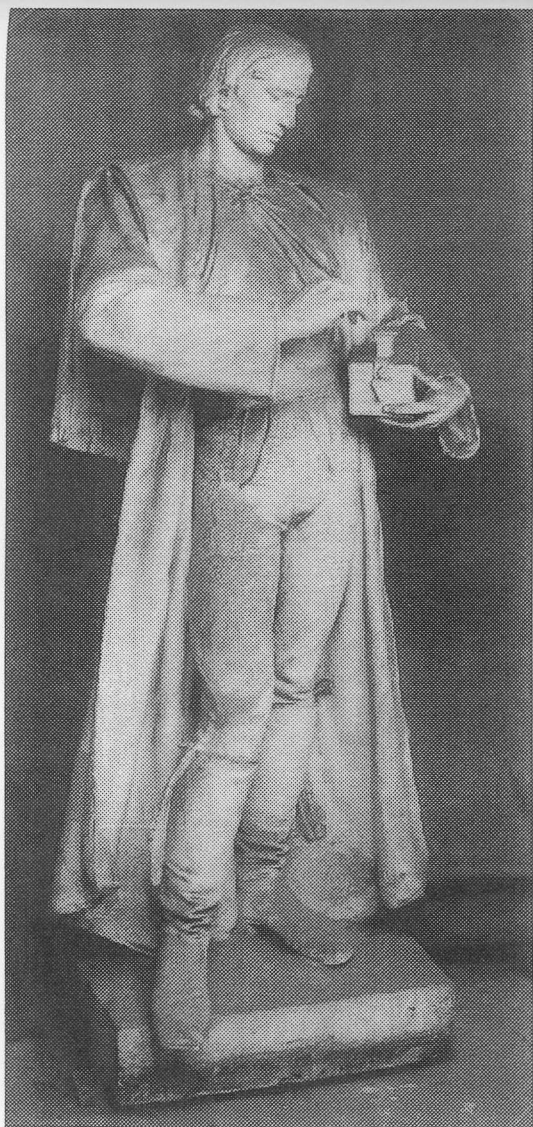
- velikosti, muž po pravé straně sochy je Antonín Sucharda, 1910 (dobová fotografie Archiv hl. m. Prahy).
72. Sedící figura s bronzovou soškou Hradce Králové na průčelí muzea v Hradci Králové, 1909-11.
73. O. Polívka: Nová radnice v Praze, 1906-11 (dobová fotografie Archiv hl. m. Prahy).
74. Břímě společné práce a povinností, reliéf na hlavním průčelí Nové radnice v Praze, 1910-11.
75. Společný užitek, který obec poskytuje občanům, reliéf na hlavním průčelí Nové radnice v Praze, 1910-11.
76. Kresebný návrh reliéfu Společný užitek pro Novou radnici v Praze, Muzeum hl. m. Prahy, kresba perem tuší.
77. Kresebný návrh reliéfu Společný užitek pro Novou radnici v Praze, Muzeum hl. m. Prahy, kresba perem tuší.
78. Kresebný návrh k reliéfu Břímě společné práce, NG v Praze, kresba perem tuší, 9,6 x 9,8 cm.
79. Plaketa Život, NG v Praze, bronz, 20 x 21 cm.
80. Ochrana městského pokladu, reliéf na hlavním průčelí Nové radnice v Praze, 1910-11.
81. Revize a Účetnictví, sochy nad hlavní římsou Nové radnice v Praze, na straně ke Clam-Gallasovu paláci, 1910-11.
82. Sousoší na věži paláce Koruna v Praze, 1911-14.
83. Model soch na věži paláce Koruna v Praze, 1911-14 (dobová fotografie Archiv hl. m. Prahy).
84. Model soch na věži paláce Koruna v Praze, 1911-14 (dobová fotografie Archiv hl. m. Prahy).
85. Fotografie z průběhu prací na fasádě paláce Koruna, 1913 (Světazor 1913).
86. Fotografie z průběhu prací na fasádě paláce Koruna, 1913 (Světazor 1913).
87. Kresebné návrhy figur pro bránu nerealizovaného pomníku na Bílé hoře, 1906-08, NG v Praze.
88. Model pomníku První pražané, 1913, fotografie z Archivu NG.

10. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



1. Cukrovarnictví pro pavilon cukrovarnictví na Jubilejní výstavě r. 1891, spolu s Janem Růžičkou, NG v Praze, bronz, v. 57 cm.
2. Sv. Václav pro Národopisný palác na Národopisné výstavě r. 1895. NG v Praze, bronz, v. 165 cm.

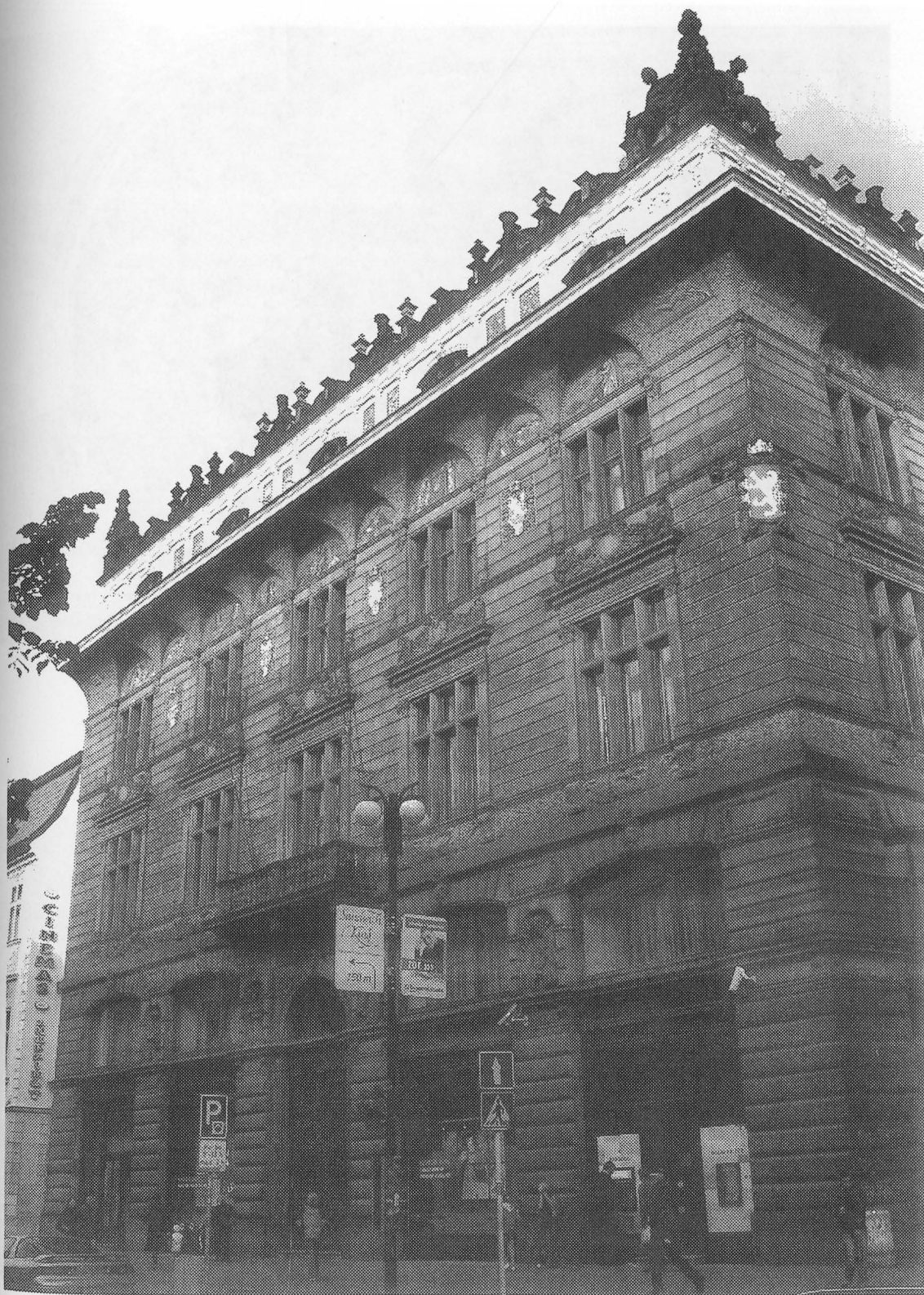
4. A. Wiesh: Městská spořitelna v Praze, 1892-94.



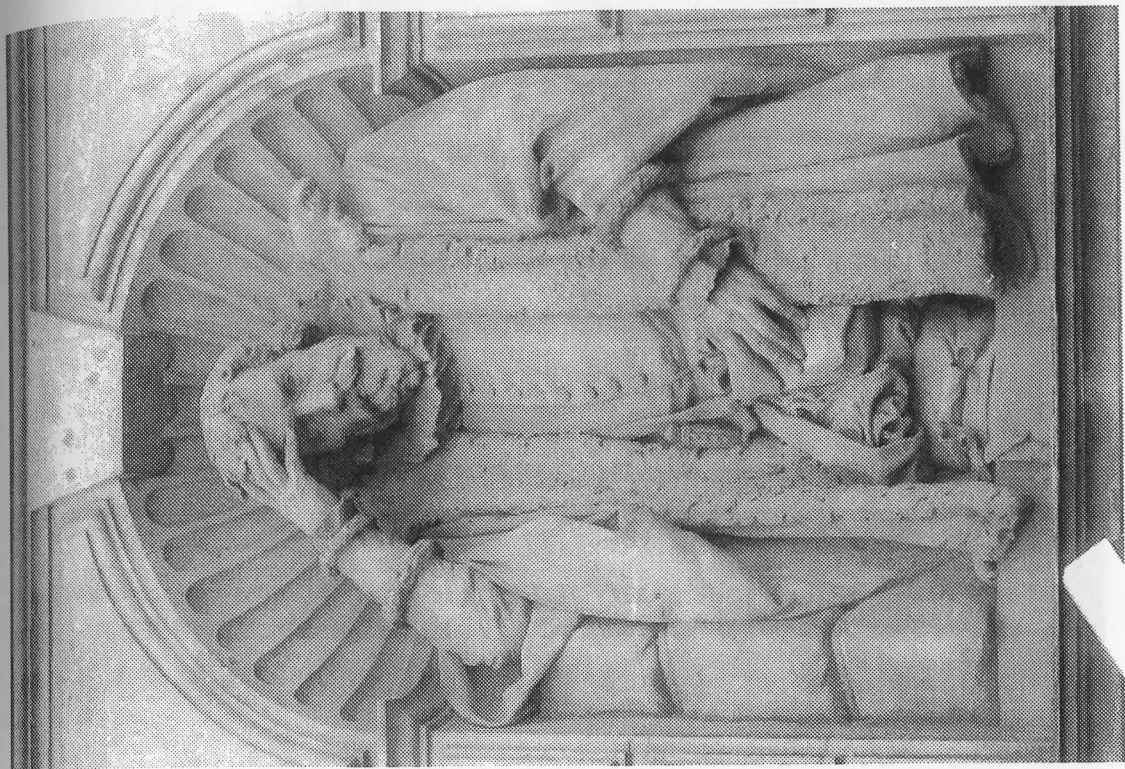
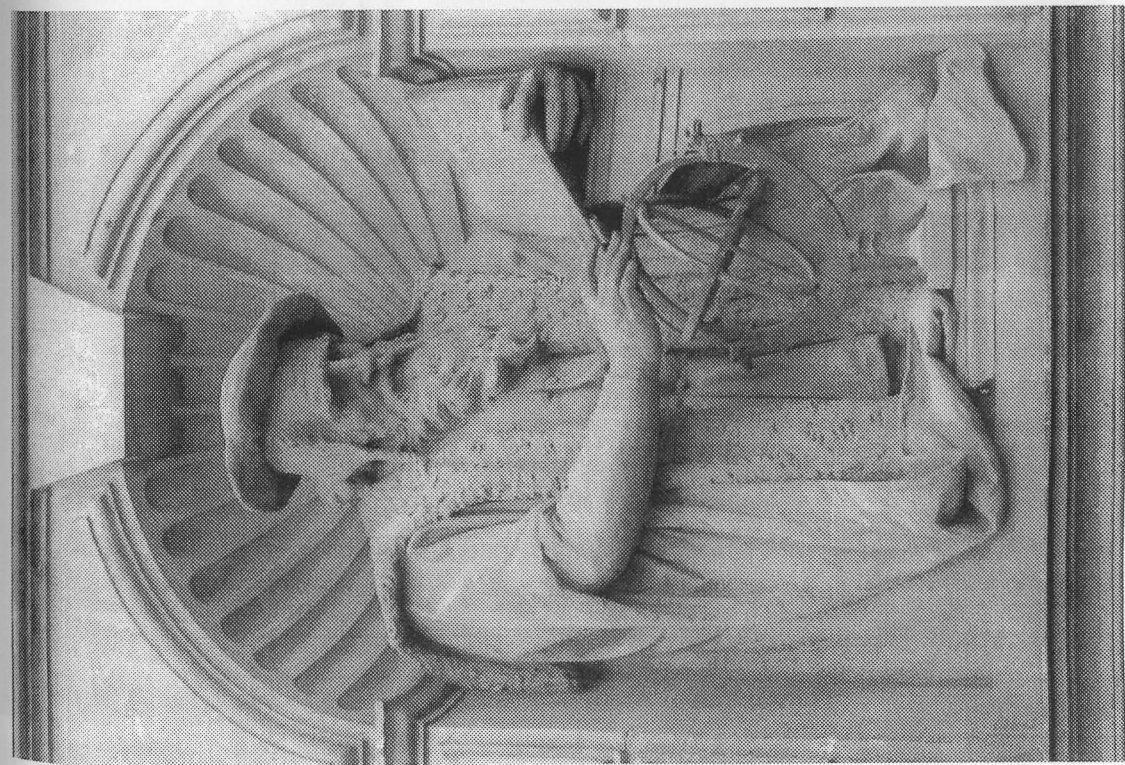
3. Spořivost, model pro budovu Městské spořitelny v Praze, NG v Praze, sádra, v. 165 cm.



4. A. Wiehl: Městská spořitelna v Praze, 1892-94.



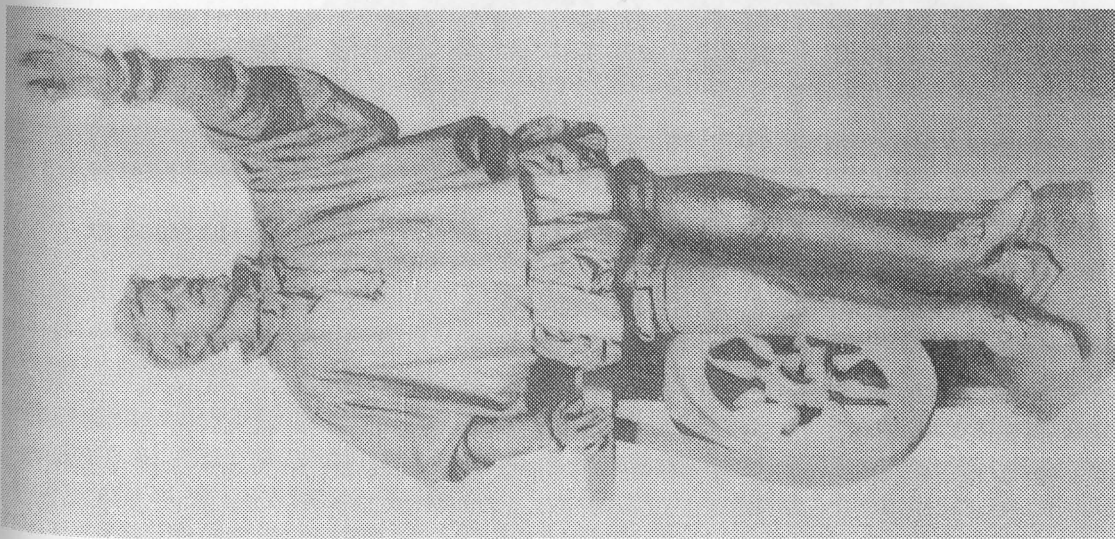
5. O. Polívka: Zemská banka království českého v Praze, dnes Živnostenská, 1894-96.



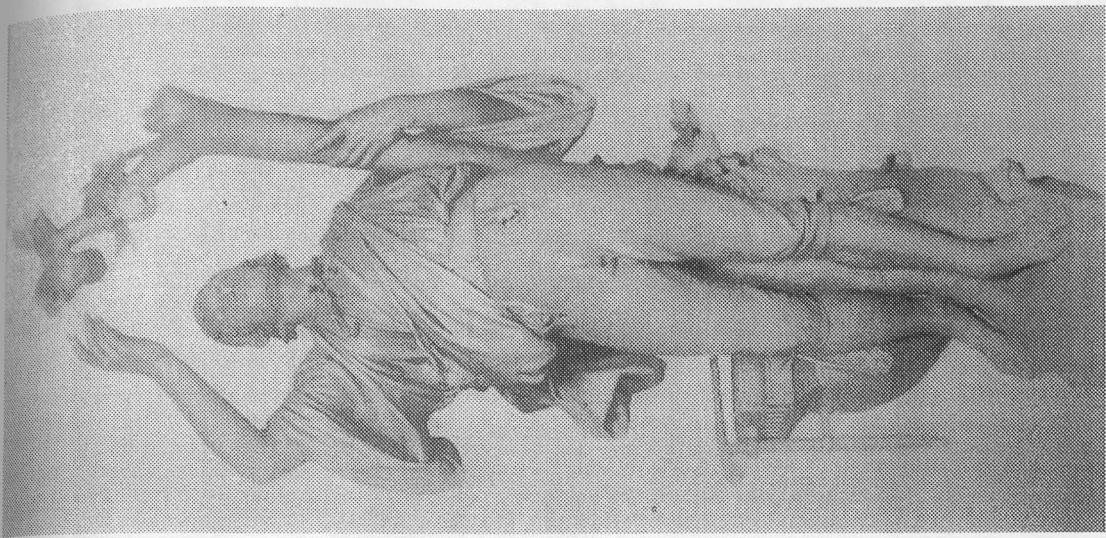
6.-7. Technologie a Obchod na průčelí Zemské banky v Praze, 1894-96.



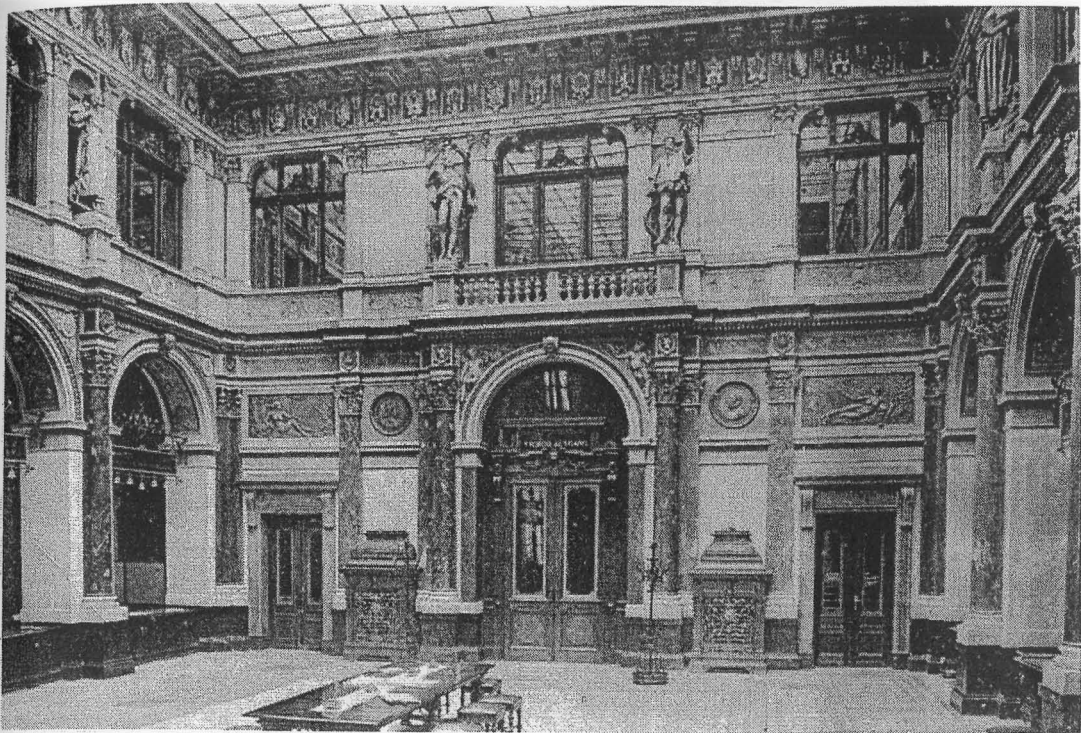
8.-9. Zemědělství a Průmysl na průčelí Zemské banky v Praze, 1894-96.



10.-11. . Boleslavsko a Litoměřicko ve dvoraně Zemské banky v Praze, 1894-96.



12. O. Polřizka: Dvorana Zemské banky v Praze, 1894-96.



12. O. Polívka: Dvorana Zemské banky v Praze, 1894-96.



13. Soutěžní návrh na tympanon Muzea hl. města Prahy.

14. Historie, soutěžní návrh pro výzdobu Muzea hl. města Prahy, Národní galerie v Praze, pálená hlína, 29 cm, 1896.

15. Kresbný návrh medailonů Historie, Pravek, Archeologie, NG v Praze, kresba perem tuší, 20,3 x 16,4 cm.



14. Historie, soutěžní návrh pro výzdobu Muzea hl. města Prahy, Národní galerie v Praze, pálená hlína, 29 cm, 1896.

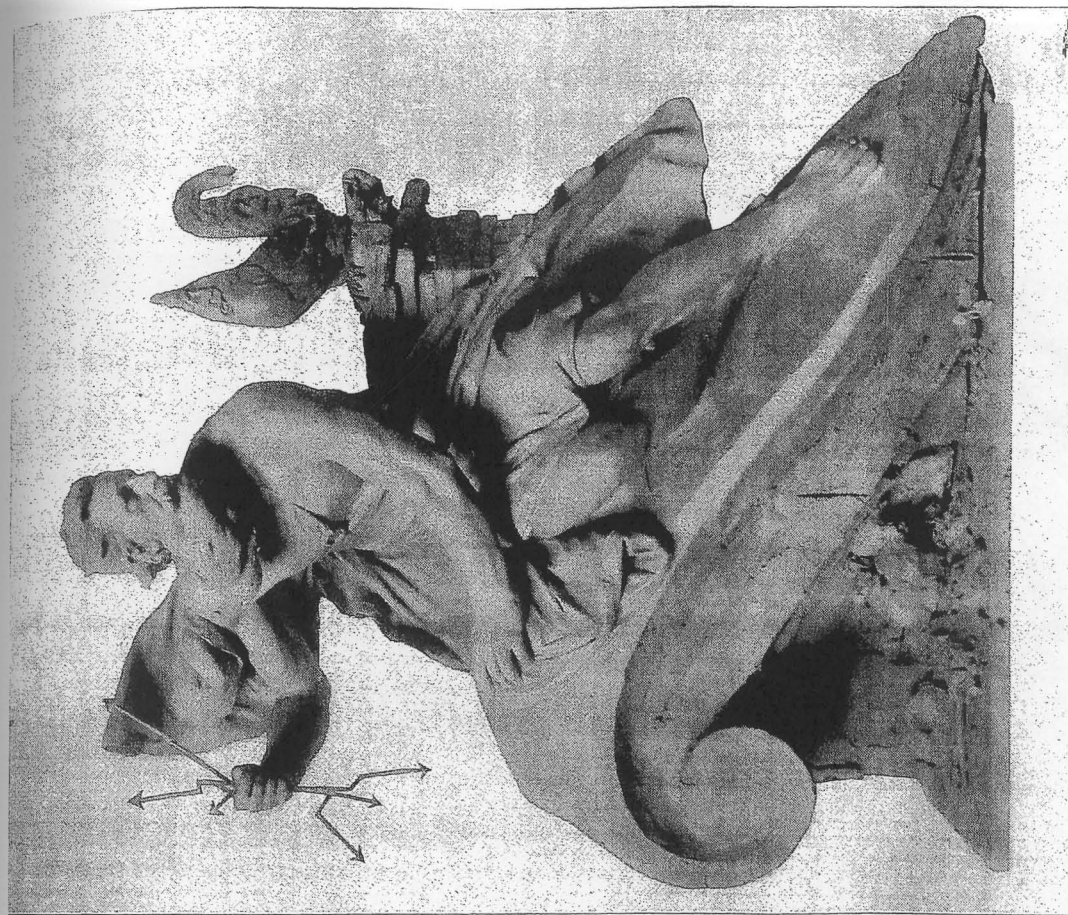
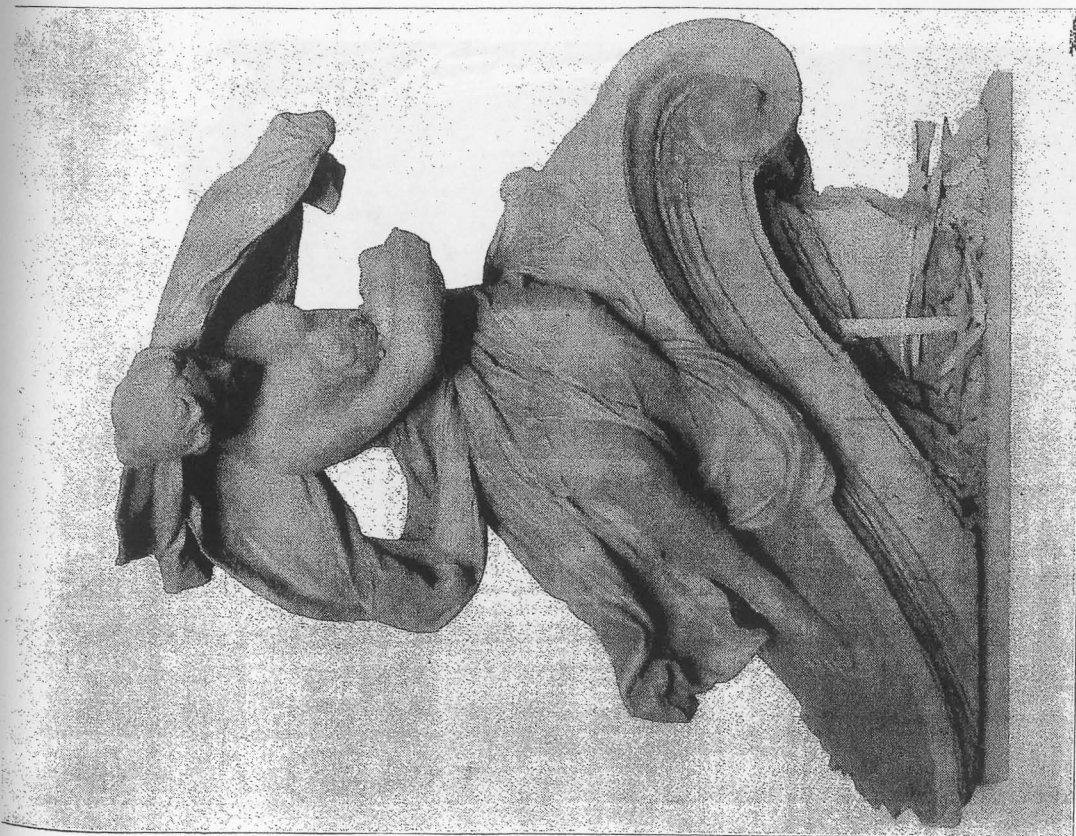
15. Kresebný návrh medailonů Historie, Pravěk, Archeologie, NG v Praze, kresba perem tuší, 20,3 x 16,4 cm.

16. P. Ottomani: návrh budovy pojišťovny Assicurazione Generali, 1896.



16. F. Ohmann: návrh budovy pojišťovny Assicurazione Generali, 1895.

17-18. Oděraň a Nábřeh, ústředí pro veřejnou pojišťovnu Assicurazione Generali v Praze, 1895-96.



17.-18. Ochrana a Nebezpečí, modely pro průčelí pojišťovny Assicurazioni Generali v Praze, 1895-96.

19. E. Ochsmaier, Ochrana, Praha, 1897.
20. Madona, model pro průčelí kostela Nanebevstoupaní Páně v Záměsí, před 1897.



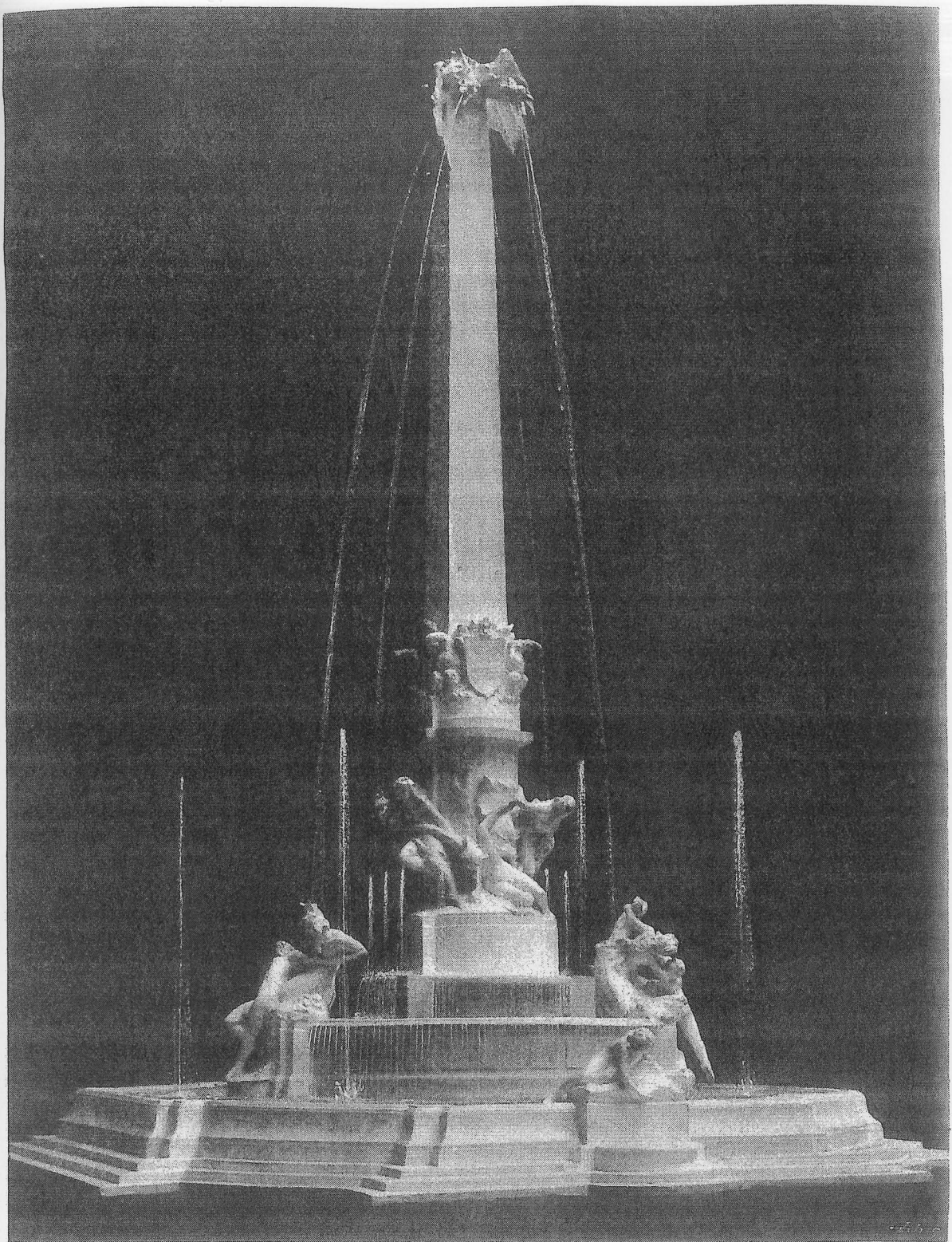
19. F. Ohmann-O. Polívka: pojišťovna Assicurazione Generali v Praze, 1895-96.



20. Madona, model pro průčelí kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Zlončicích, před 1897.



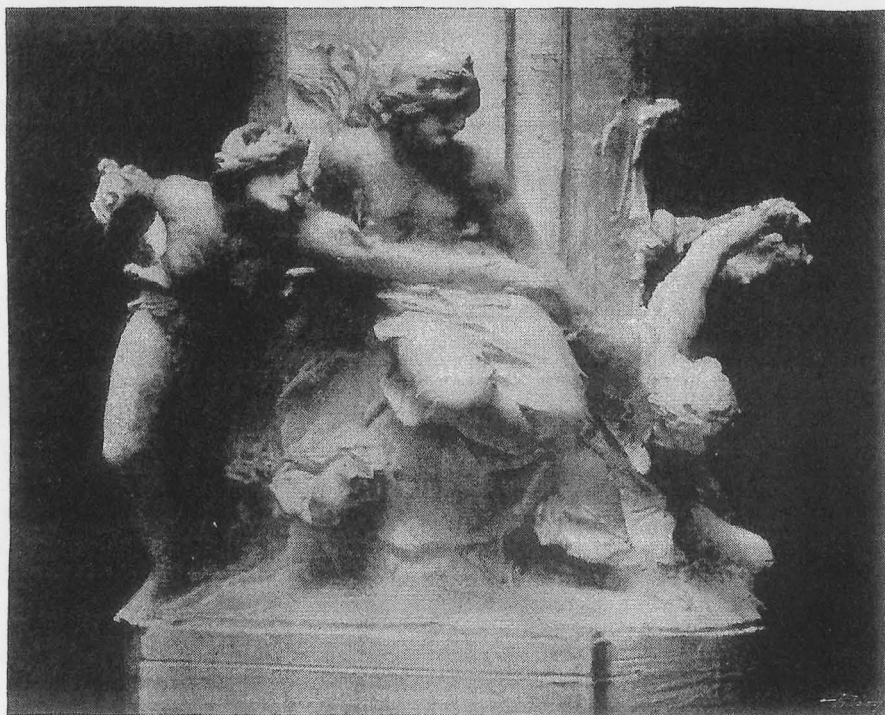
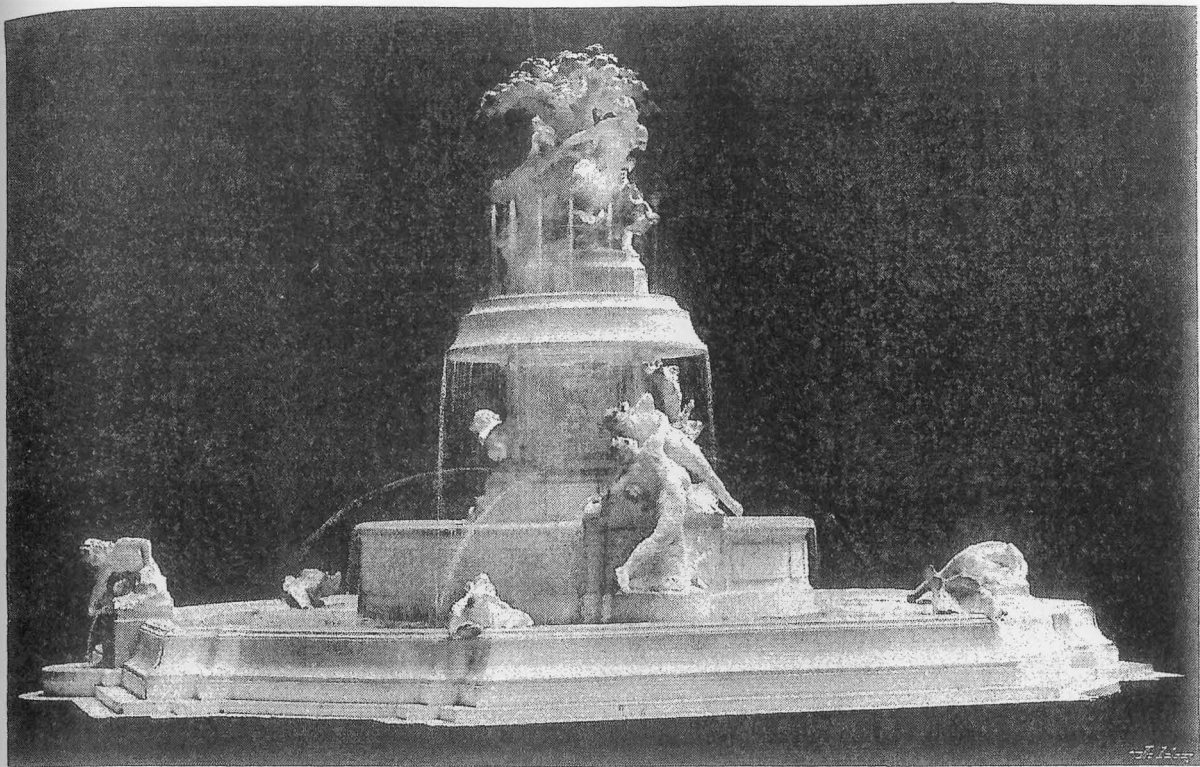
21. F. Ohmann: kostel Nanebevzetí Panny Marie ve Zlonicích, 1895-99.



22. Soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem s názvem České pověsti, 1897.

23. Soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem pro zámek v Krušově, 1897.

24. Detail, soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem s názvem České pověsti, 1897.



23. Soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem pod značkou stromek v kruhu, 1897.

24. Detail, soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem s názvem České pověsti, 1897.

23. Soutěžní návrh na fontánu před Rudolfinem, 1897 v Praze, patřící pod značku stromek v kruhu, v. 15 cm
 24. Detail k návrhu na fontánu před Rudolfinem, 1897 v Praze, patřící pod značku stromek v kruhu, v. 20 cm



25. Studie k návrhům na fontánu před Rudolfinem, NG v Praze, patinovaná sádra, v. 18 cm.



26. Studie k návrhům na fontánu před Rudolfinem, NG v Praze, patinovaná sádra, v. 23 cm.



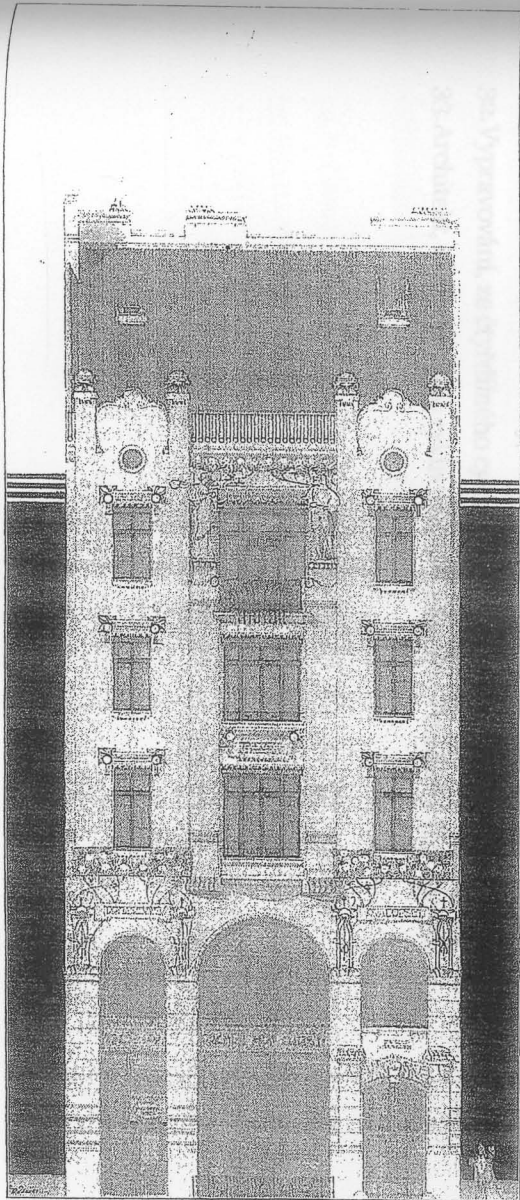
27. O. Polívka: Živnostenská banka v Praze, 1897-1900, zbořena 1935.



28. Nadšení a Obětavost, průčelí Městského muzea v Plzni, 1899-1902.

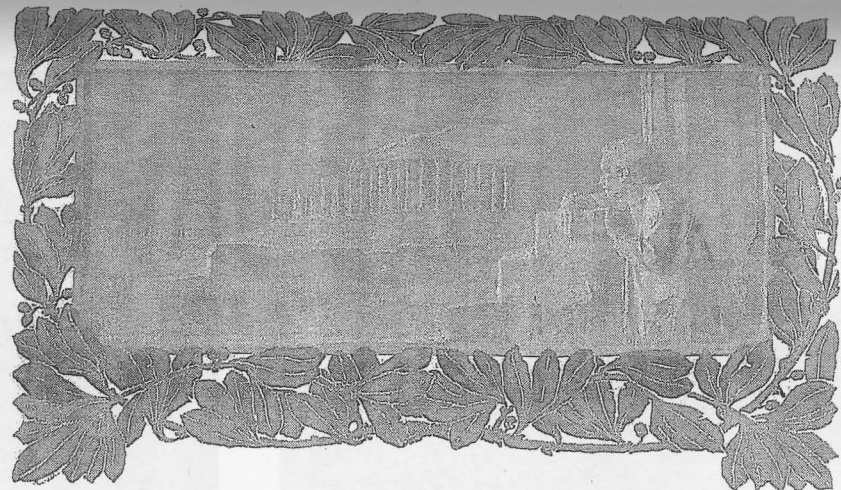
29. A. Balšánek: průčelí Městského divadla v Plzni 1899-1902.

30. J. Kofrovič: návrh fasády Panského domu v Praze, 1894.
31. O. Chlup: návrh fasády hospody Utr. Architekt, 1900.



30.J. Kotěra: návrh fasády Peterkova domu v Praze, 1899.

31. Obálka vídeňského časopisu Der Architekt, 1902.



DER ARCHITEKT.

WIENER MONATSHEFTE FÜR
BAUWESEN u. DEKOR. KUNST.
VERLAG VON A. SCHROLL u. C.
REDAKTEUR F. v. FELDECC.

INHALT:

TEXT:

Dr. H. PUDOR: Zur Ästhetik der Eisenarchitektur.
Arch. R. MELICHAR: Kopfleisten und Schlussvignetten.
Bildhauer L. L. Prof. J. TRAUTZL und Arch. C. A. FISCHL:
Grabdenkmal.
Arch. FR. v. KRAUSS: Beleizungskörper.
Zur Reform der künstlerischen Wettbewerbe.

TAFELN:

1. Arch. HANS MAYR: Wohn- und Geschäftshaus in Krems.
2. Arch. RUD. TROPSCH: Entwurf eines Bibliotheksraumes.
Mit Abbildungen im Text.
3. Arch. OSCAR FELGEL: Landhaus in Kärnten. Mit Grundriss und Abbildung im Text.
4. Arch. LEOP. BAUER: „Trauer“.
5. u. 6. Arch. L. K. Oberbaurath und Prof. OTTO WAGNER:
Concurrenzentwurf für das Kaiser Franz Josephs-Stadtmuseum in Wien. Mit Grundrissen und Abbildungen im Text.
7. u. 8. Arch. LEOP. BAUER: Entwurf eines Wohnhauses „Der hohe Giebel“ in Brünn.

VIII. JAHRGANG
1902
ZWÖLF HEFTE
PREIS
K 24.— oder M. 20.—

HEFT 1
JÄNNER
PREIS
K 2.— oder M. 1.65

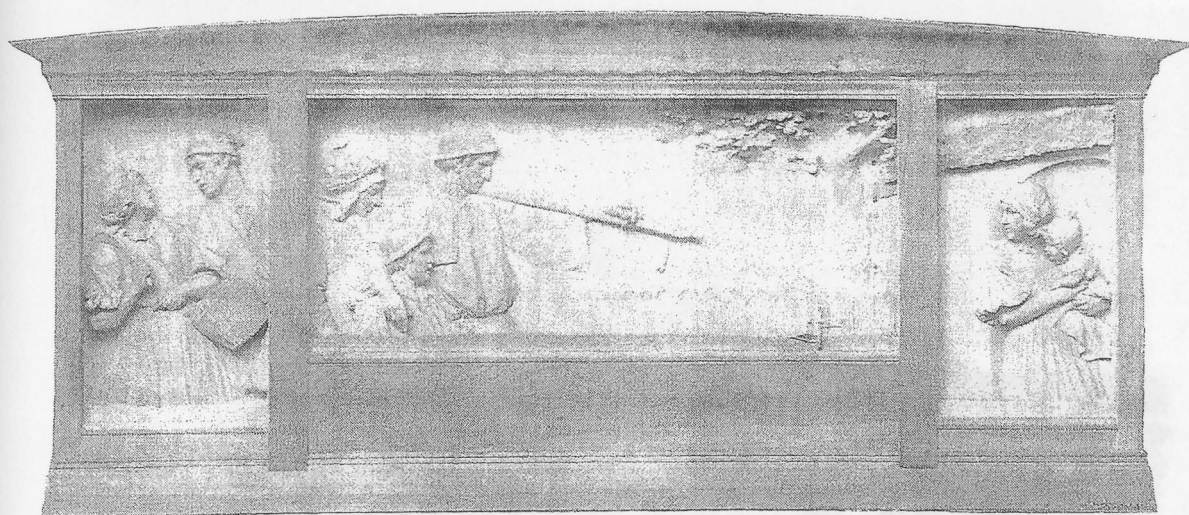


32. Vypravování, ze čtyřdílného cyklu reliéfů v interiéru Peterkova bytu, 1899.

33. Architekt, ze čtyřdílného cyklu reliéfů v interiéru Peterkova bytu, 1899.

34. P. Chudomil J. Králík: Interiér Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži r. 1900.

35. Návrh vnitřního, dekorativního výzdoby pro interiéru Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži r. 1900.



34. F. Ohmann-J. Kotěra: interiér Uměleckoprůmyslové školy na Světové výstavě v Paříži r. 1900.

35. Návrat venkovanů, dekorativní výplň pro interiér Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži r. 1900.

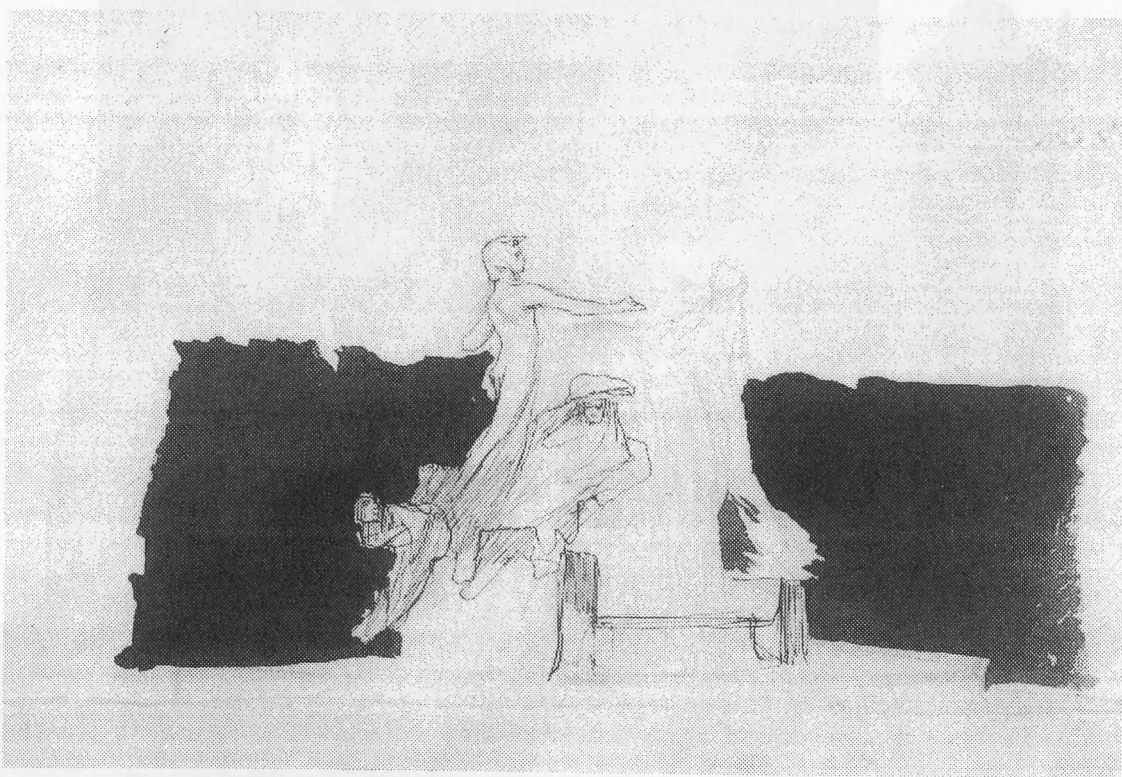
36. J. Fanta: ložnice budova (A) Hlavního nádraží v Praze, 1901-1909, (dobová fotografie).

37. Kresba voszoi na vlně ložnice budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04, Muzeum hl. m. Prahy, kresba tužkou, barevnou tužkou, perem a štětcom tuší, 21,5 x 30 cm.

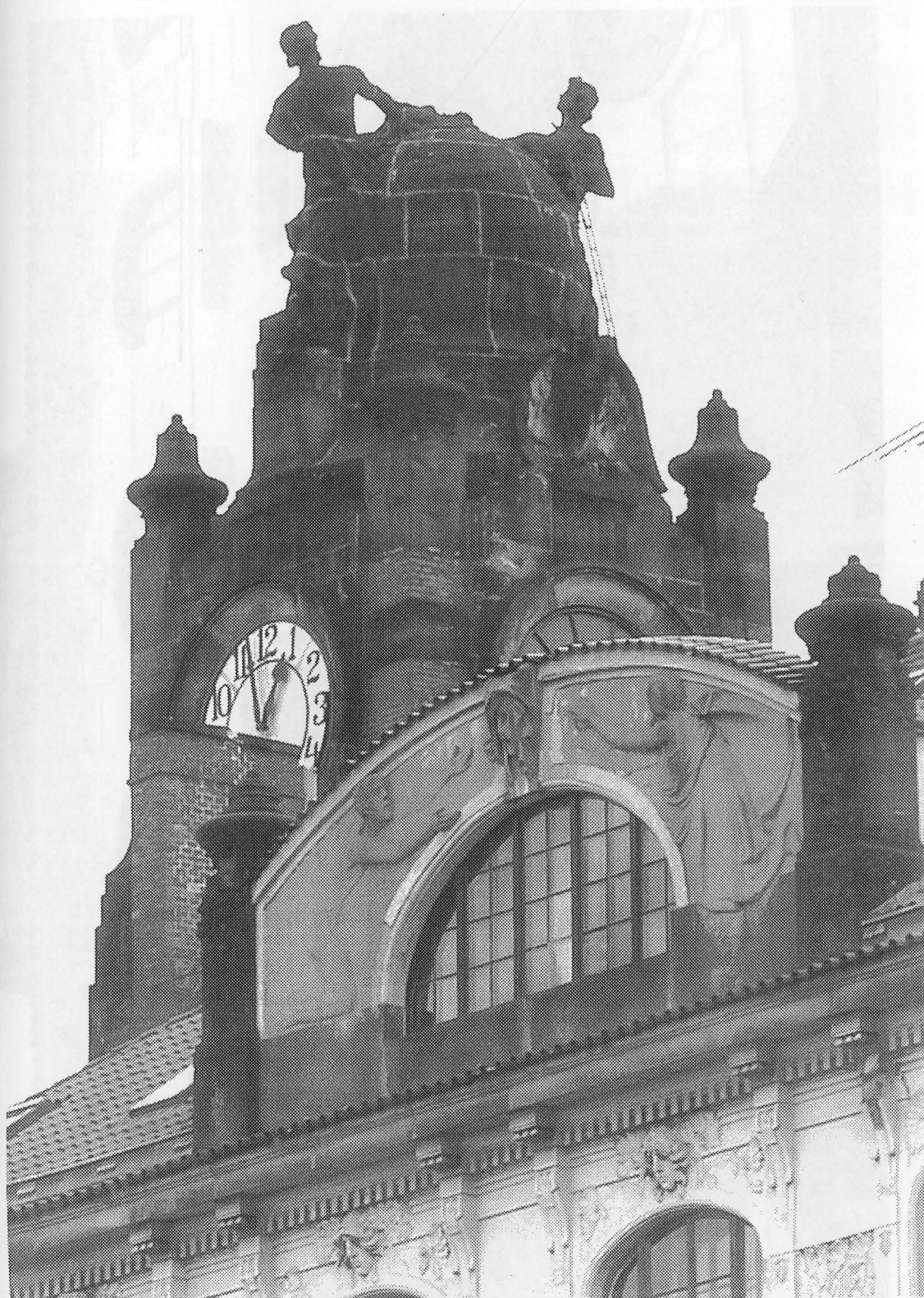


36. J. Fanta: levá budova (A) Hlavního nádraží v Praze, 1901-1909, (dobová fotografie).

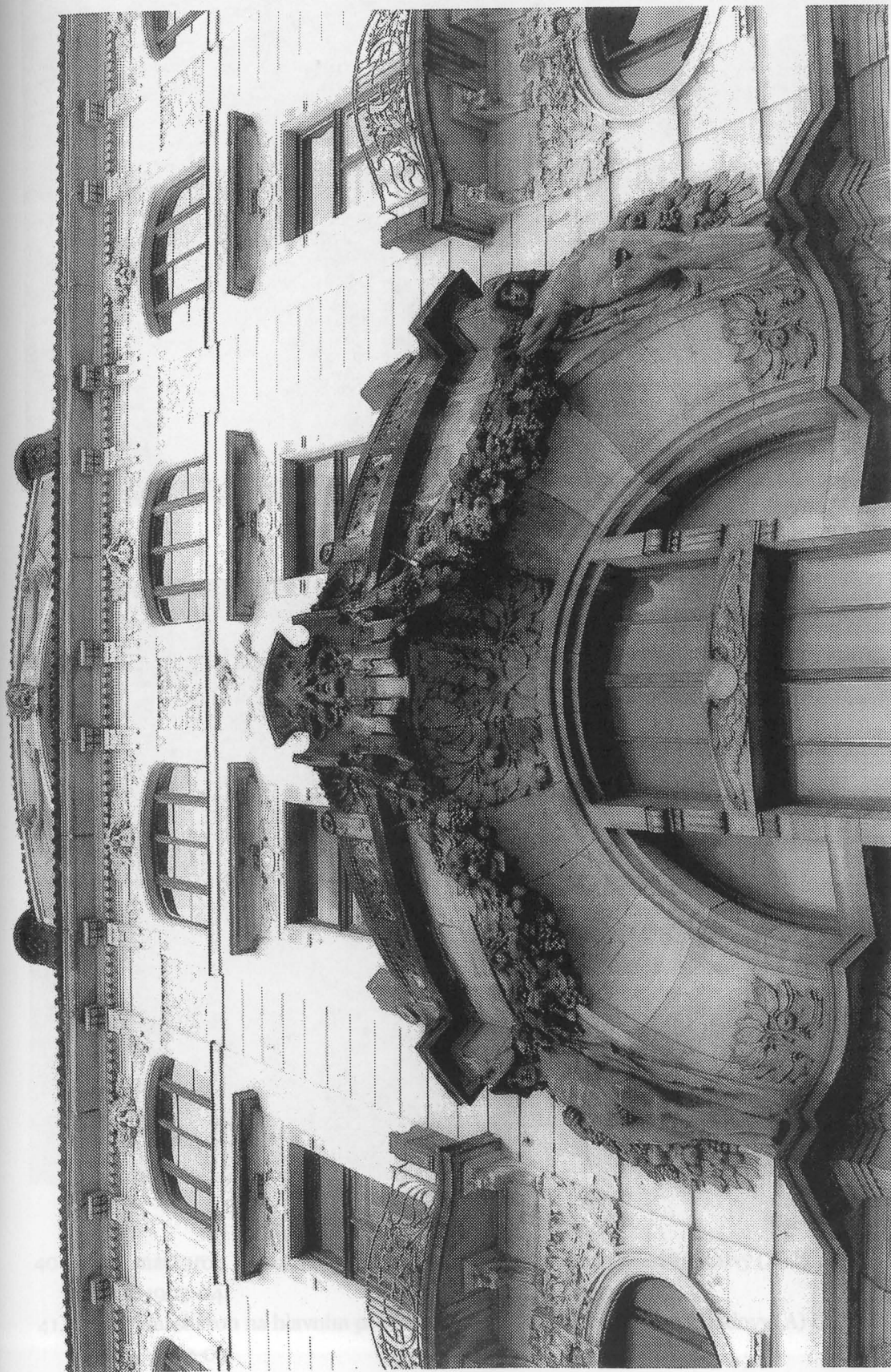
37. Kresba sousoší na věži levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04, Muzeum hl. m. Prahy, kresba tužkou, barevnou tužkou, perem a štětcem tuší, 21,5 x 30 cm.



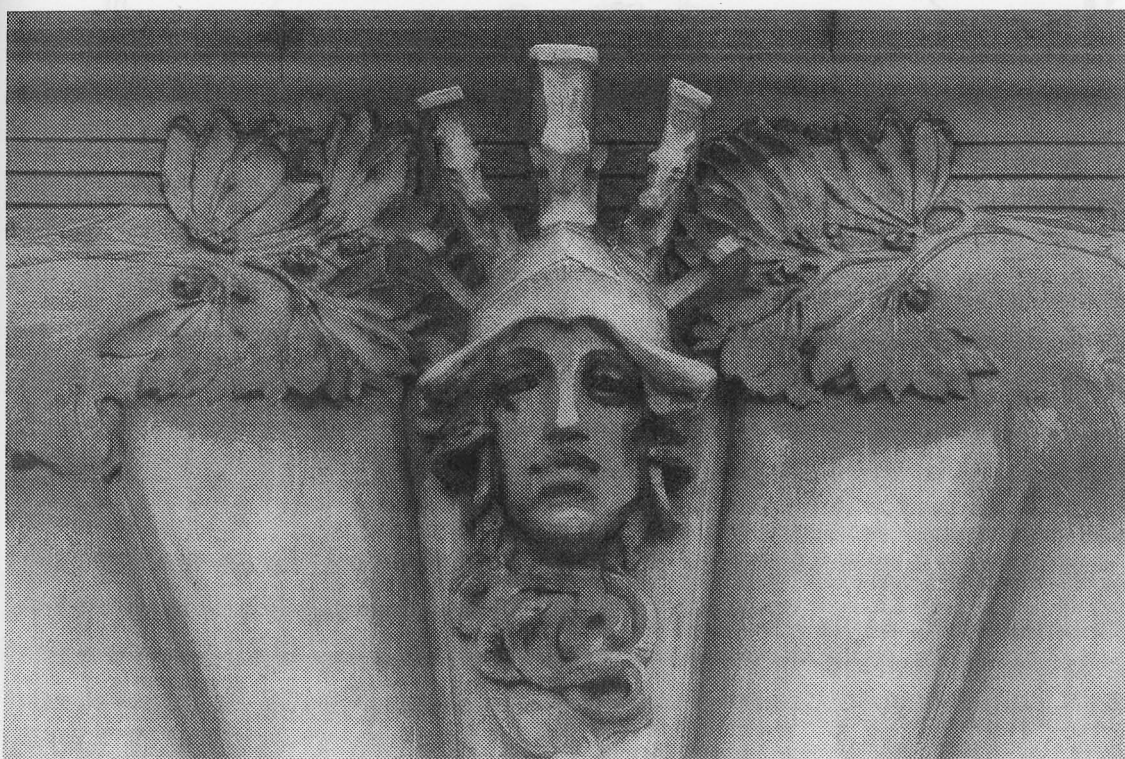
38. Sousoší Sbiřeni na věži, detail plastické výzdoby levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.



38. Sousoší Sblížení na věži, detail plastické výzdoby levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.

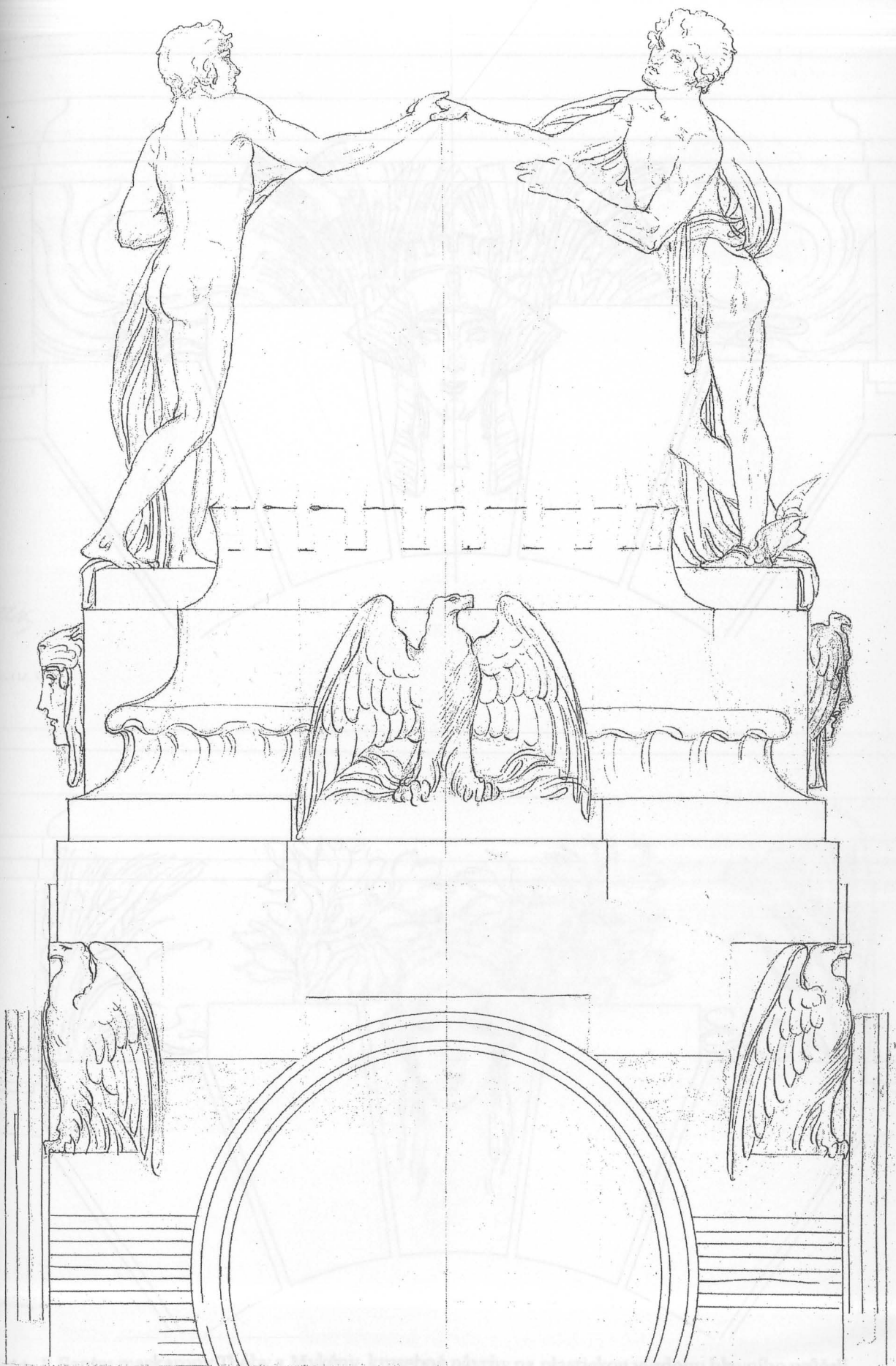


39. Detail průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.



40. Západ, maskaron na bočním průčelí, detail plastické výzdoby levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.

41. Athény, maskaron na hlavním průčelí, detail plastické výzdoby levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.



42.J. Fanta: sousoší Sblížení, kresebný návrh na plastickou výzdobu věže levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.



Théby

1903-04



Mykény

43.-44. J. Fanta: maskarony Théby a Mykény, kresebné návrhy na plastickou výzdobu hlavního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.



schöng

BUD. A.

Práce nanašena.



45.-46. J. Fanta: maskarony Athény a Řím, kresebné návrhy na plastickou výzdobu hlavního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.

Bud. A

Prace nanašena.



Fanta

Templářské na hlavě
a barokní.

Bud. A.

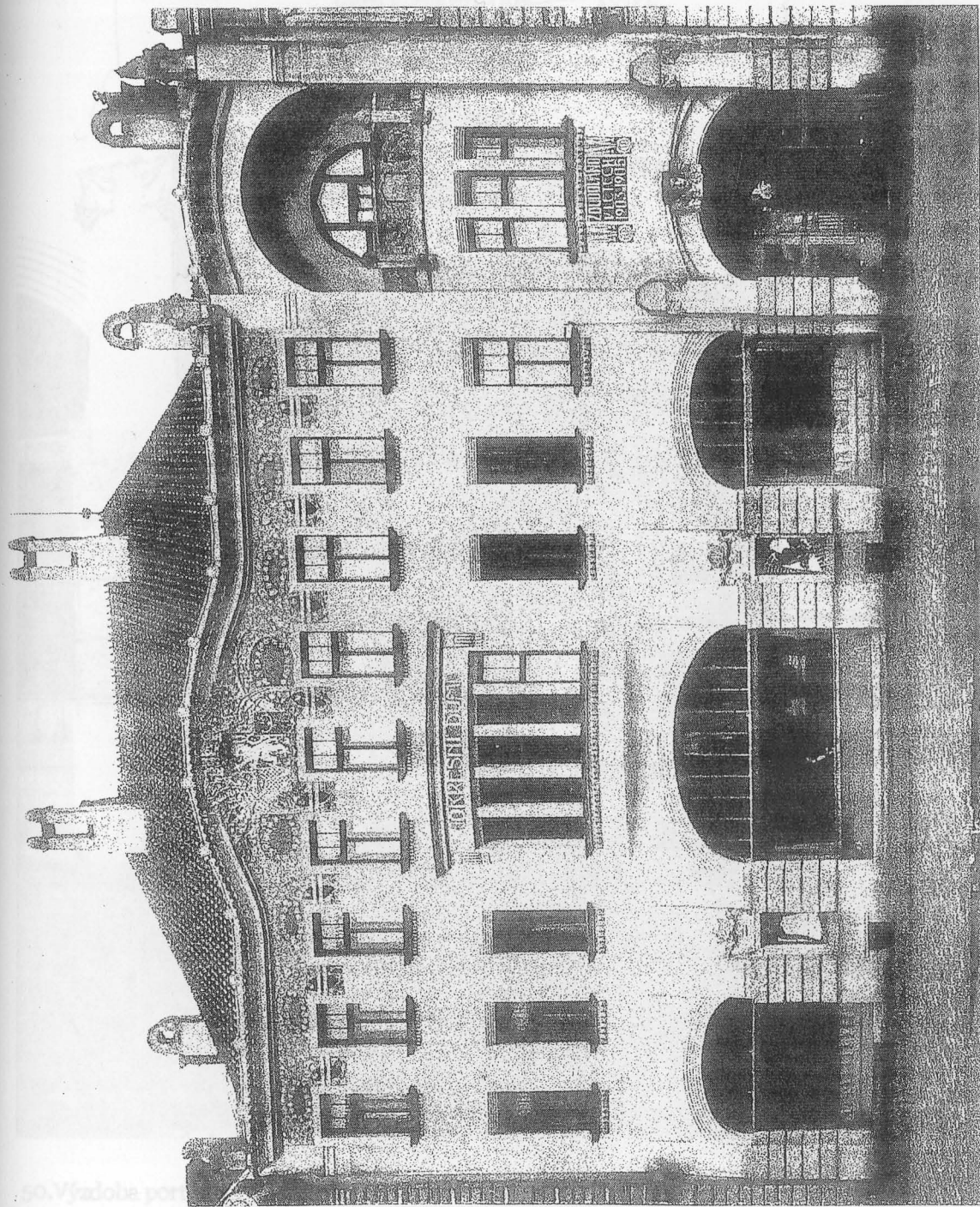
Prace nanašena.



Fanta

Prace

47.-48. J. Fanta: maskarony Západ a Jih, kresebné návrhy na plastickou výzdobu bočního průčelí levé budovy (A) Hlavního nádraží v Praze, 1903-04.



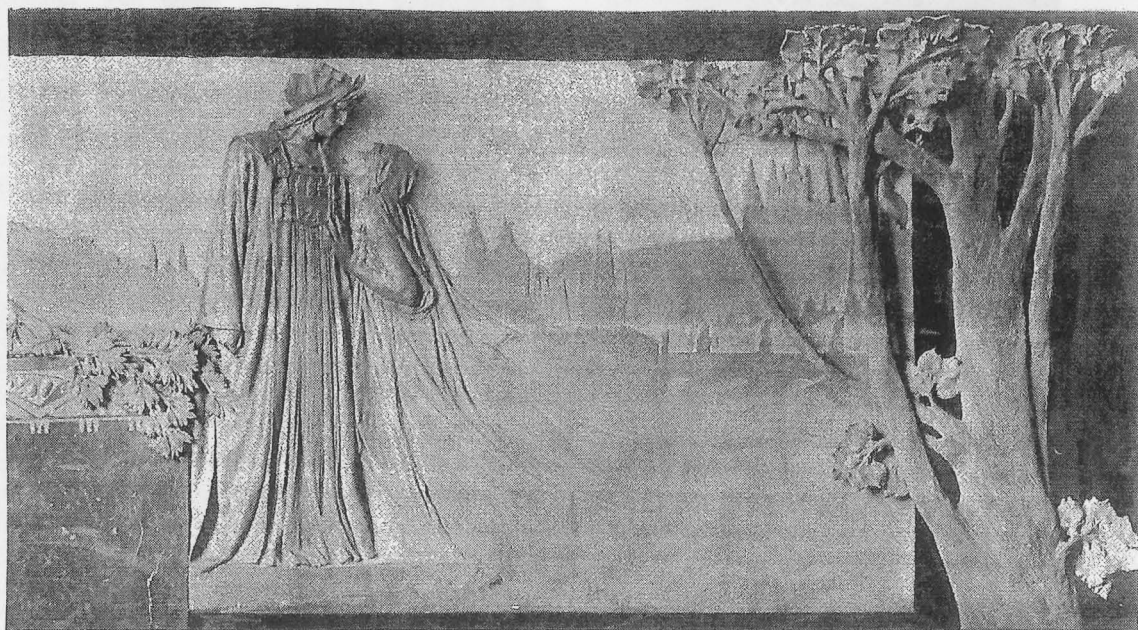
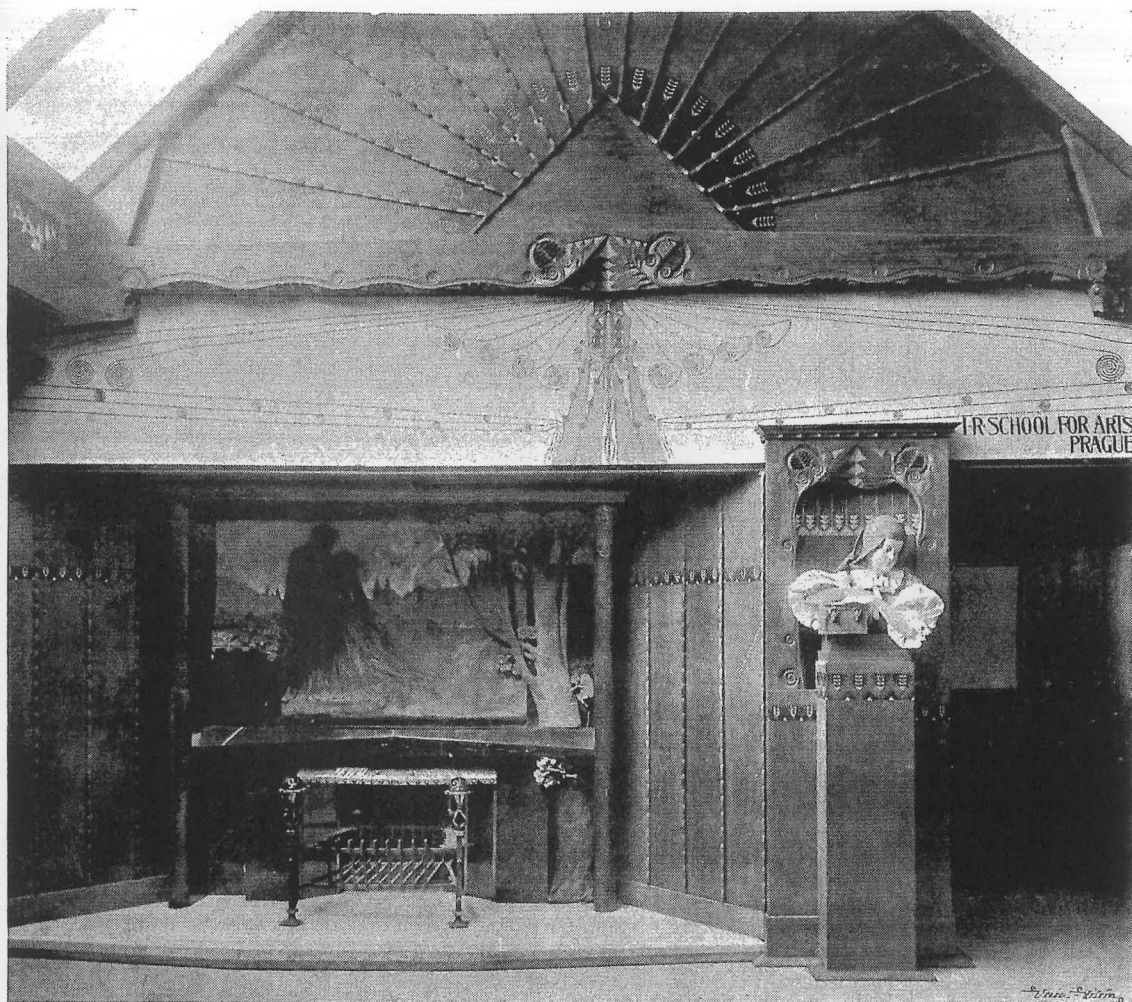
49-J. Kotěra: Okresní dům v Hradci Králové, 1903-04.



50. Výzdoba portálu průjezdu, Okresní dům v Hradci Králové, 1903-04.

51. J. Kašpík: Interiér Uměleckoprůmyslové školy pro Škřetovou výstavu v St. Louis r. 1904.

52. Praha a Víteň, dekorativní řešení pro interiér Uměleckoprůmyslové školy pro Škřetovou výstavu v St. Louis r. 1904.

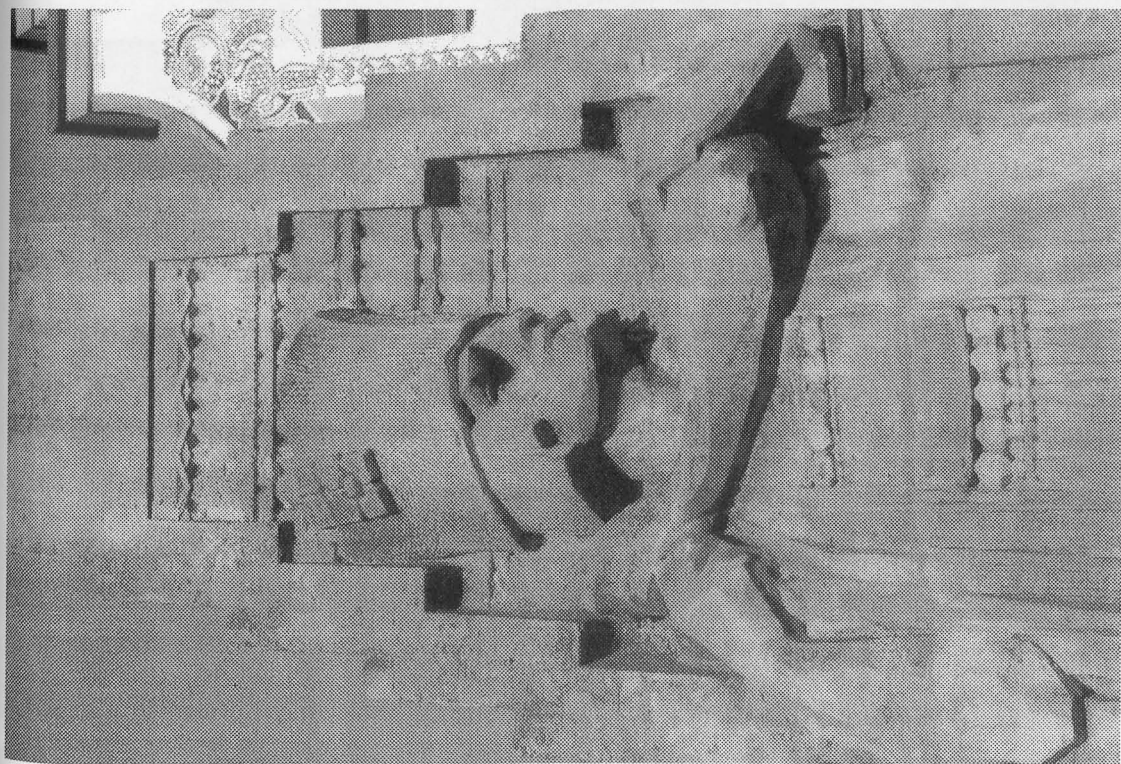


51. J. Kotěra: interiér Uměleckoprůmyslové školy pro Světovou výstavu v St. Louis r. 1904.

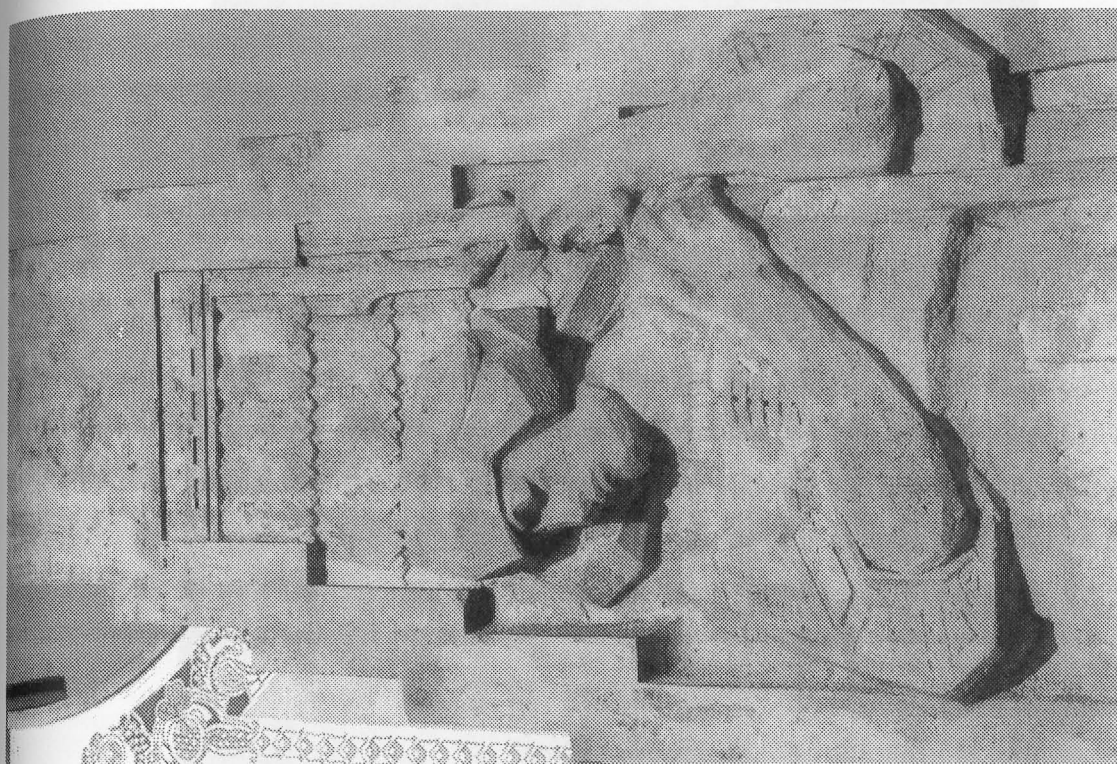
52. Praha a Vltava, dekorativní reliéf pro interiér Uměleckoprůmyslové školy pro Světovou výstavu v St. Louis r. 1904.



53.-J. Kotěra: Národní dům v Prostějově, 1905-07.



54.-55. Hanák a Hanačka při vstupu do divadelní budovy, Národní dům v Prostějově, 1905-07.

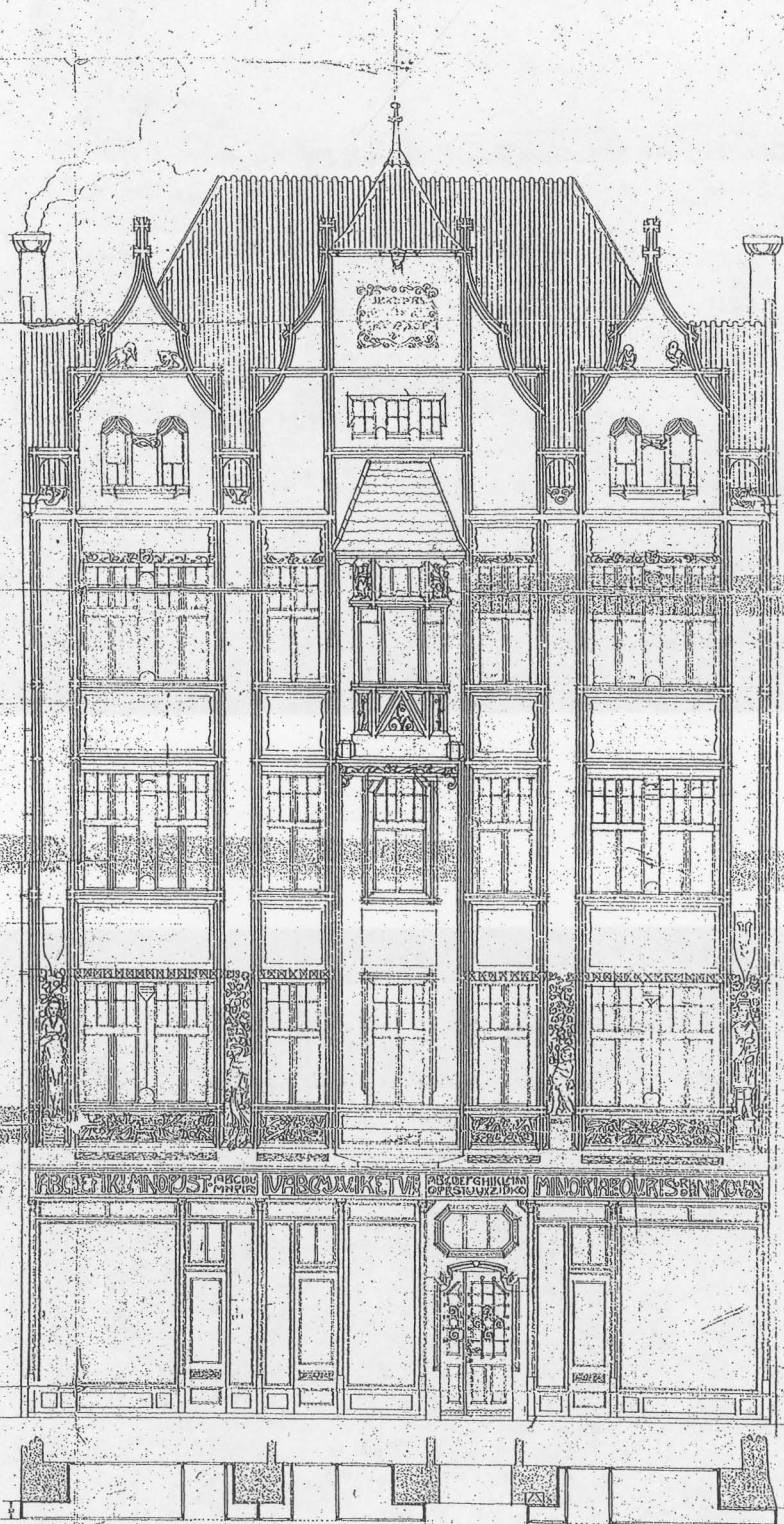




56. Keramická fontána při vstupu do zahradní restaurace, Národní dům v Prostějově, 1905-07.

57. K. Hubert: návrh na dům U Bejskové v Praze, 1907.

PRŮČELÍ DOMU PANA JANA BEZDĚKŮ V PLZNI



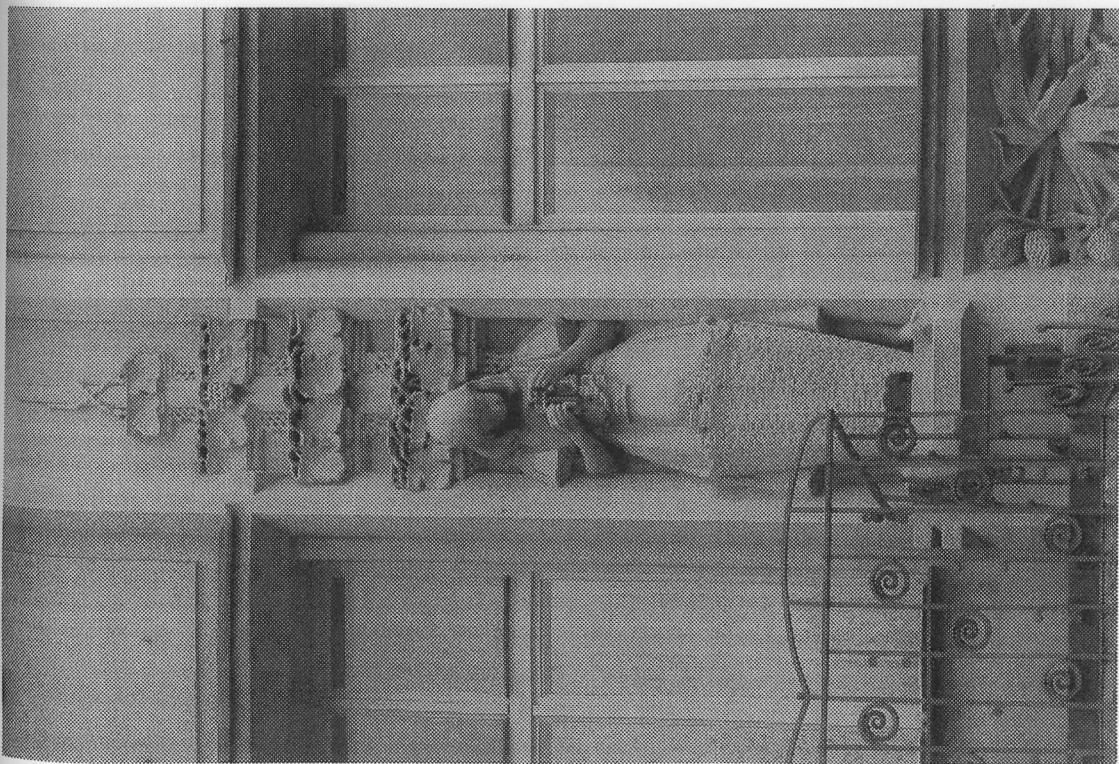
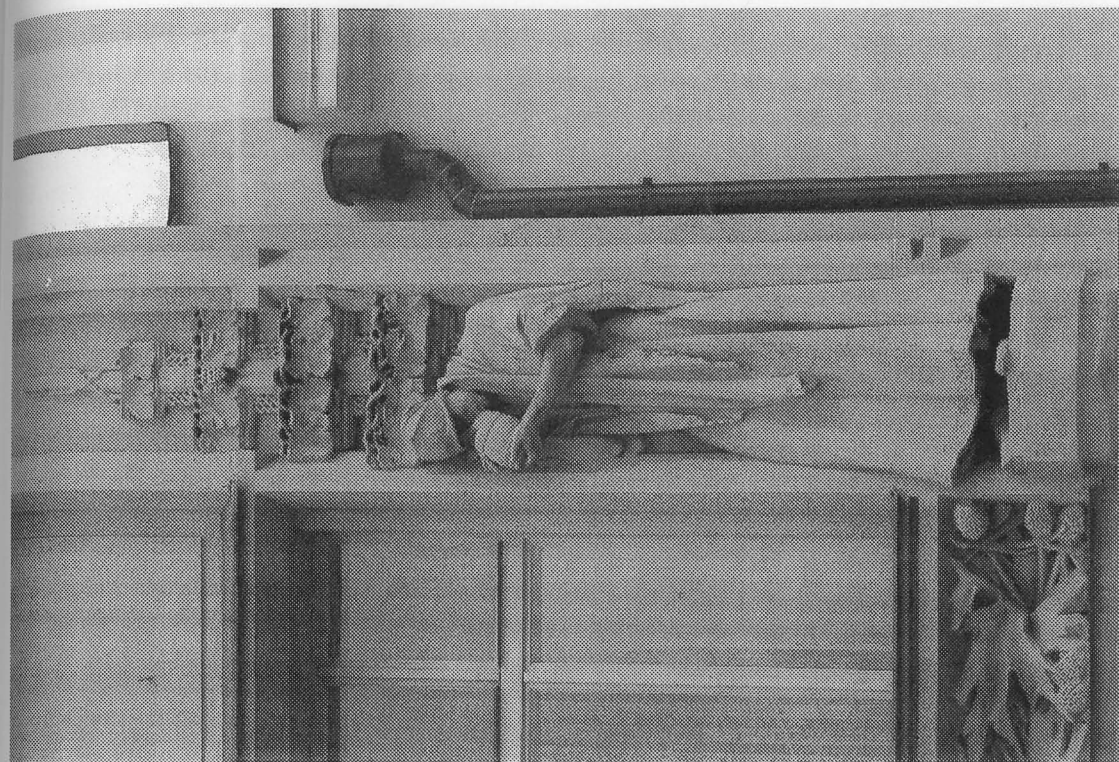
U PRAZE 20 UNORA 1907

ARCHITECT KAMIL HILBERT

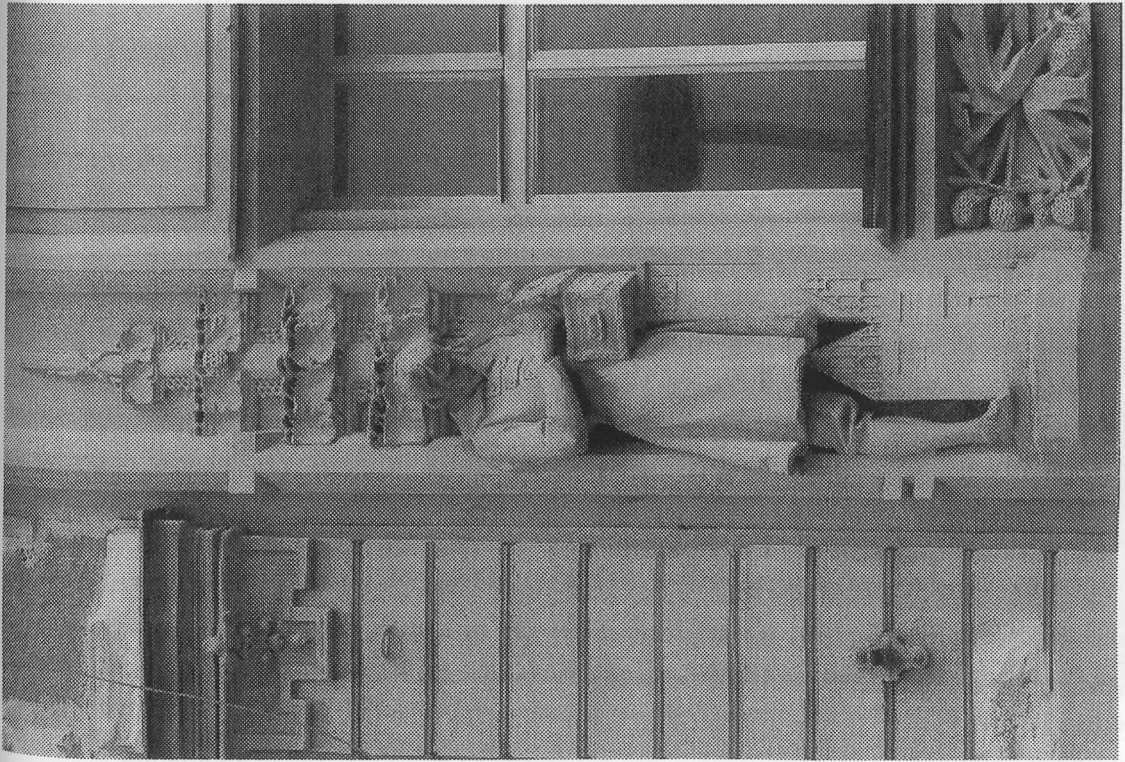
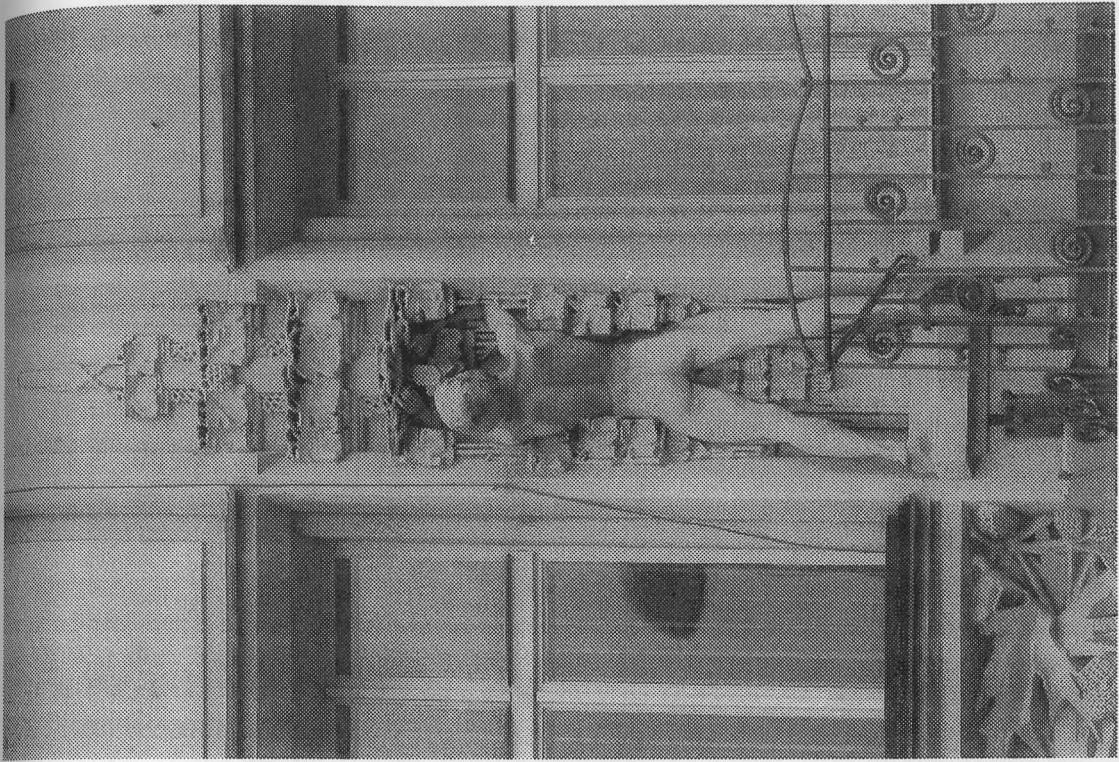
150

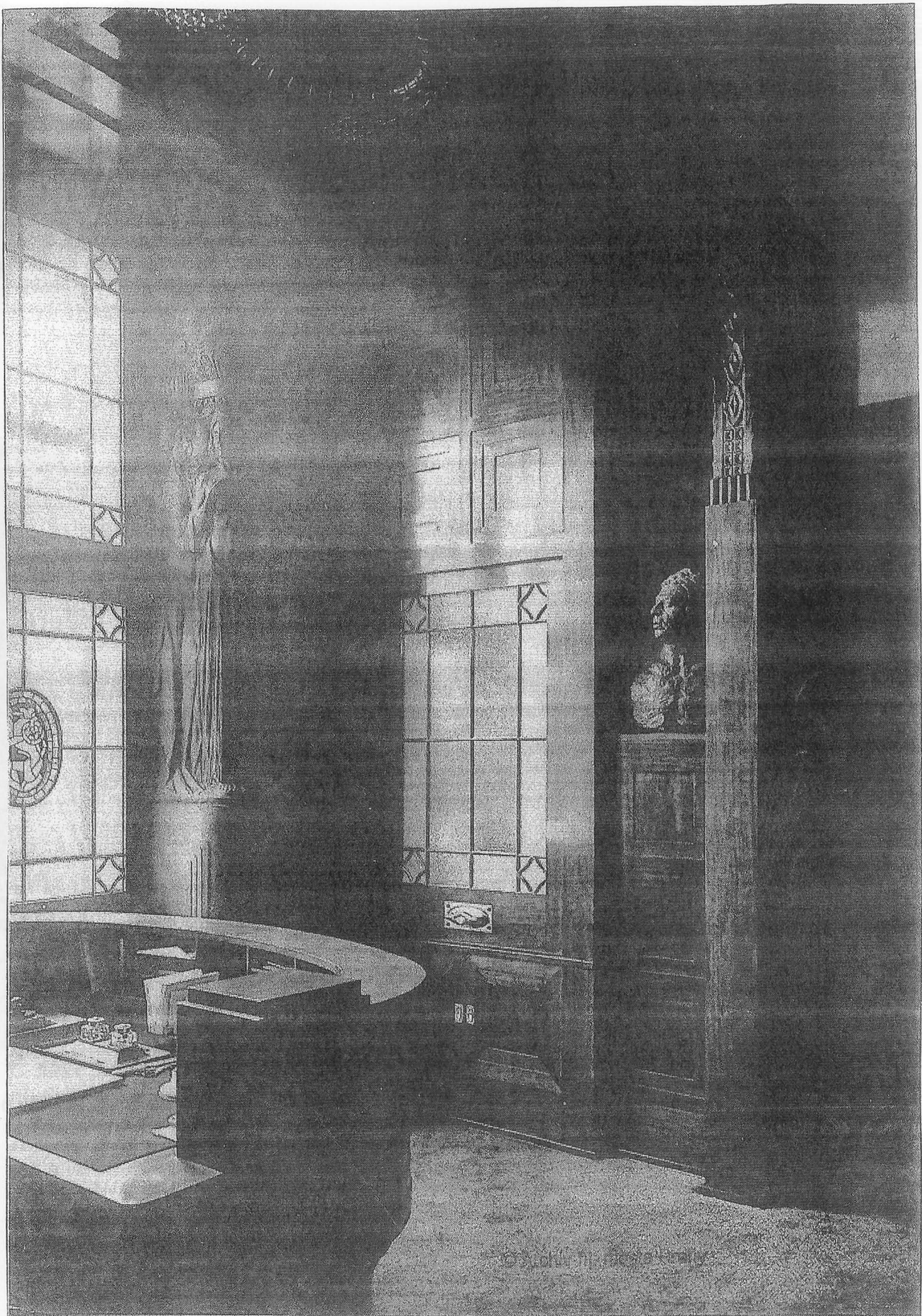


57. K. Hilbert: návrh na dům U Bezděků v Plzni, 1907.

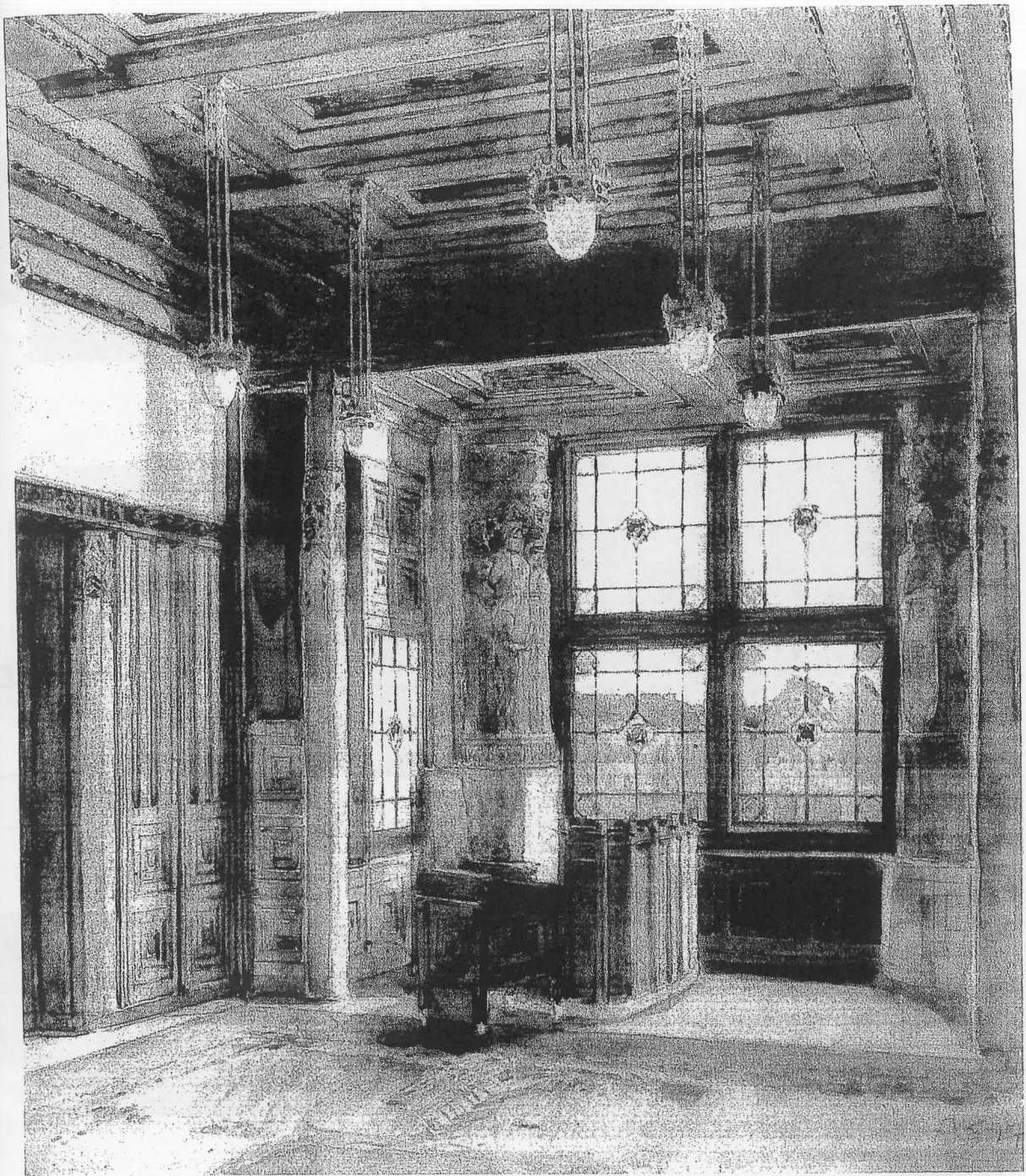


58.-61. Reliéfy mezi okny 1. patra, dům U Bezdětků v Plzni, 1907.

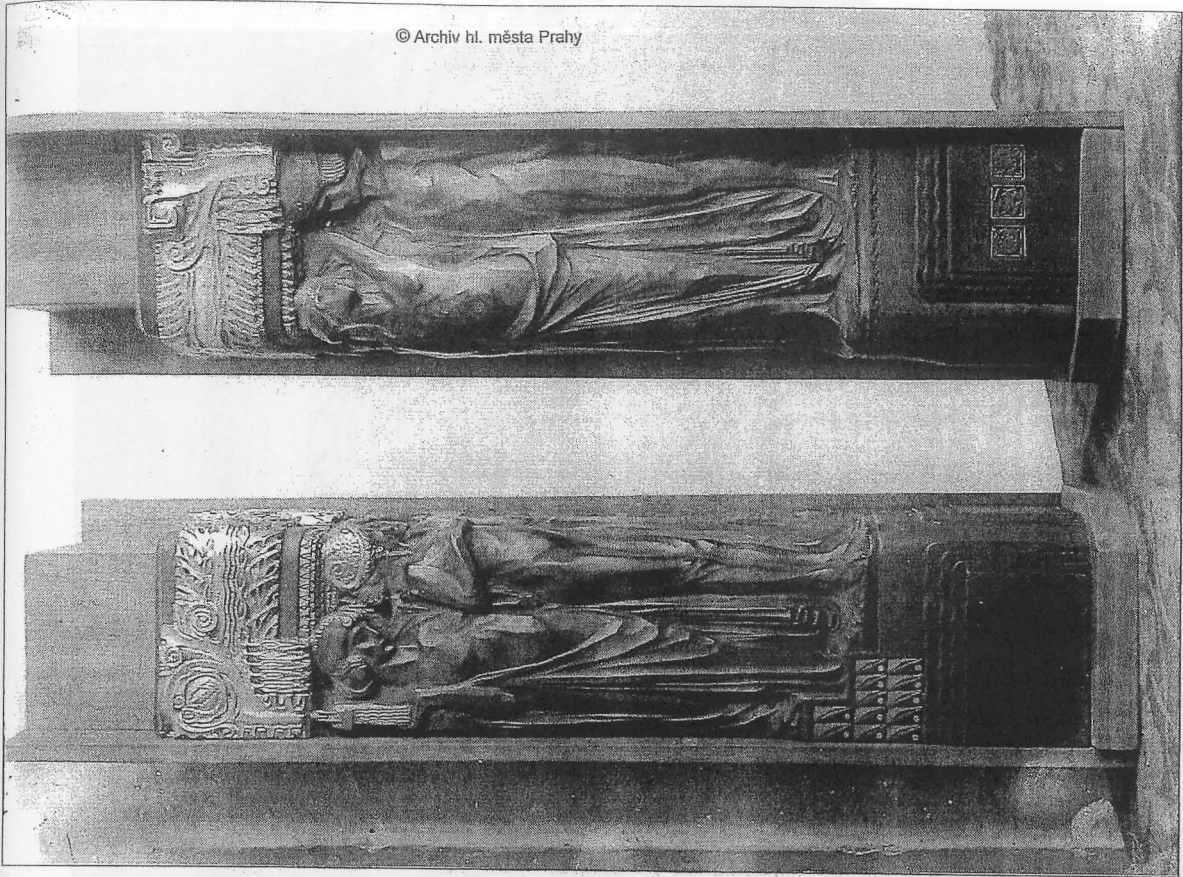




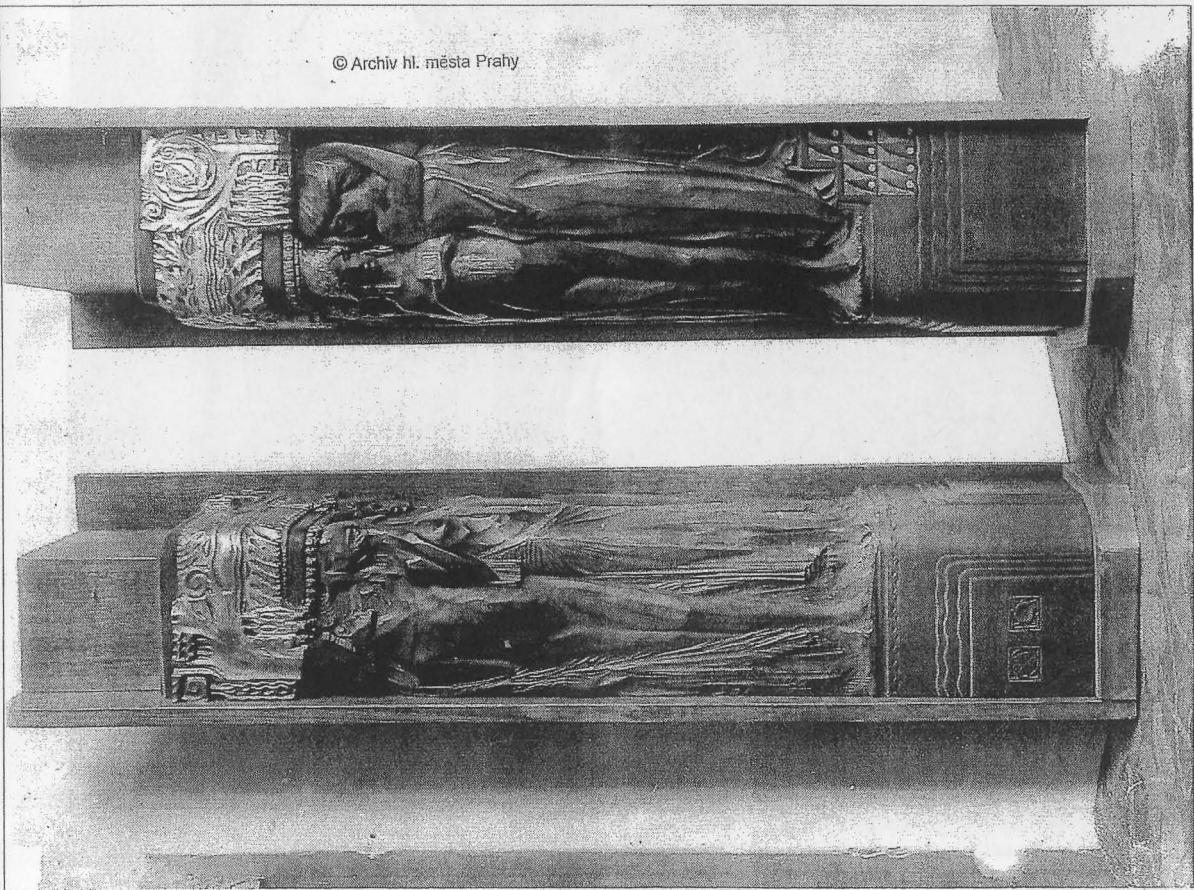
62.J. Kotěra: Interiér pracovny primátora na Staroměstské radnici, 1907-08, zničena 1945, (dobová fotografie).



63.J. Kotěra: návrh pracovny primátora na Staroměstské radnici, 1907-08.

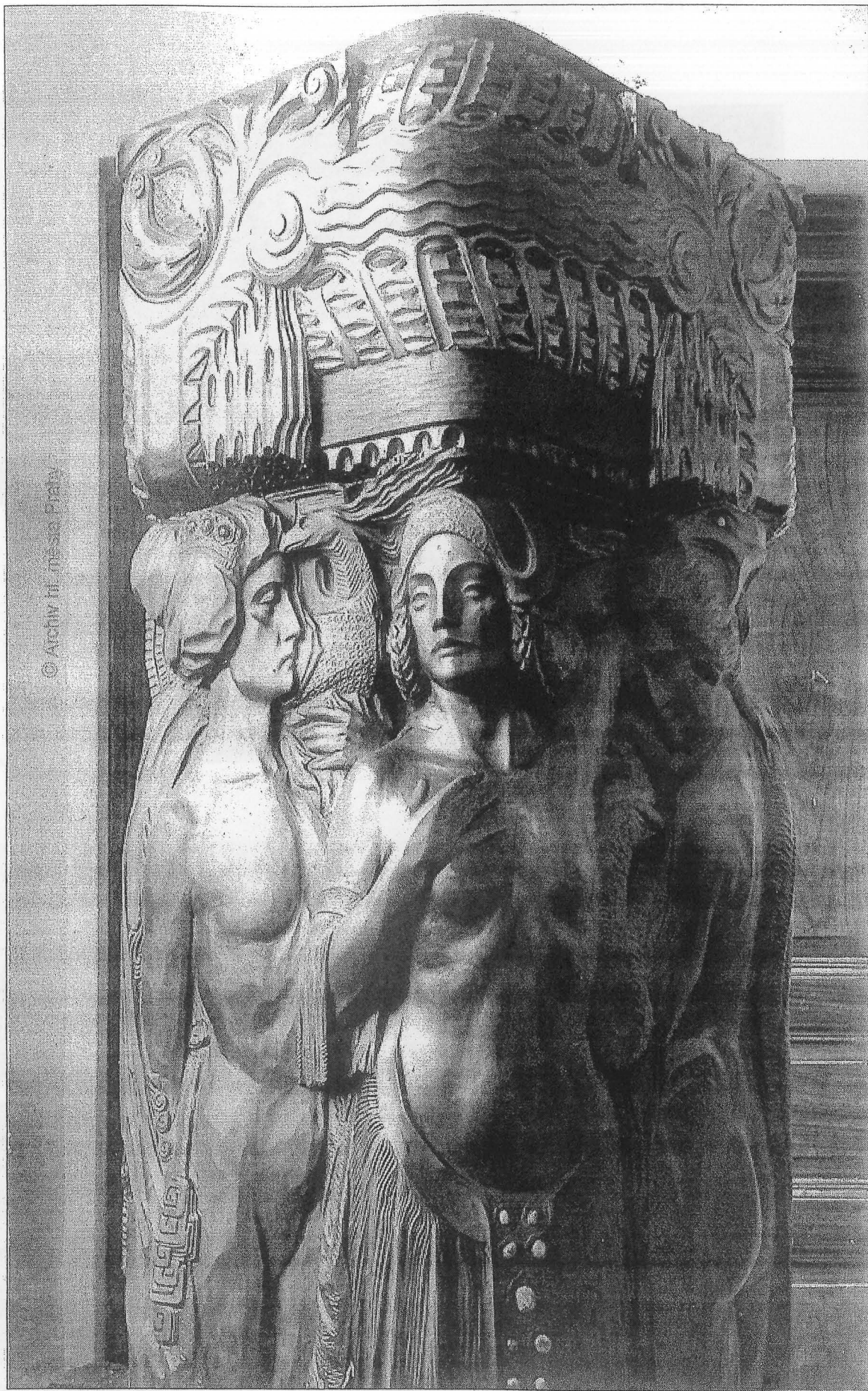


© Archiv hl. města Prahy

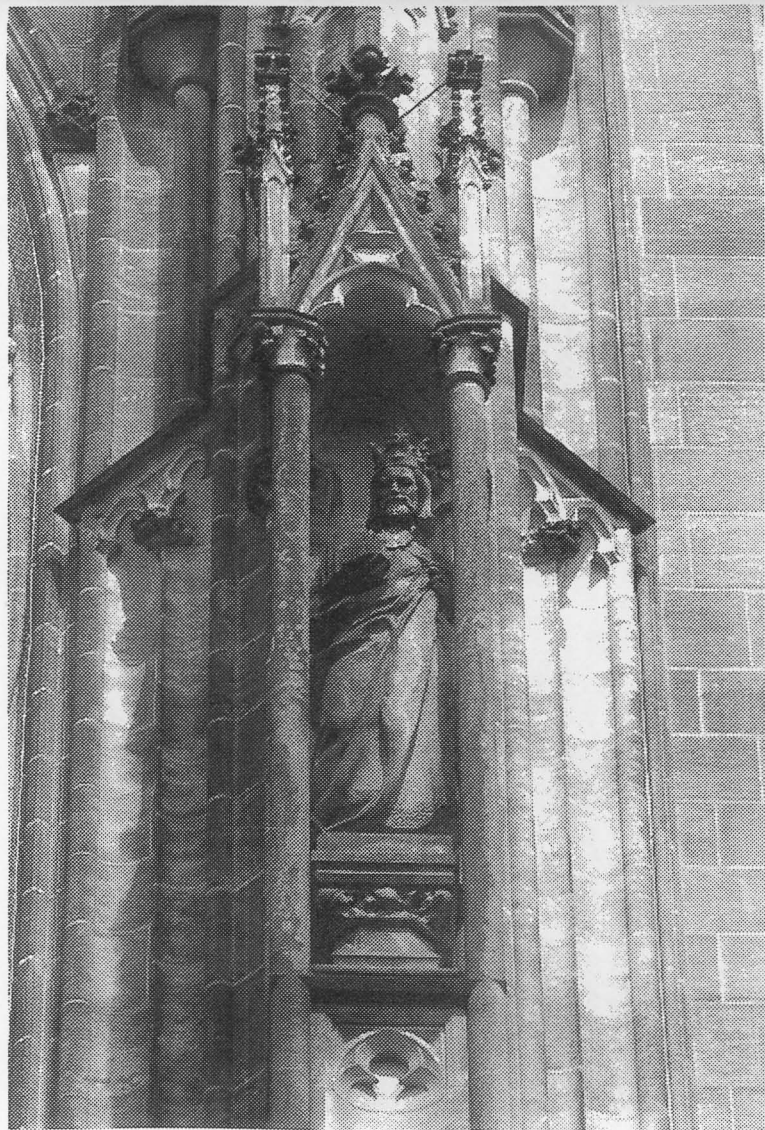


© Archiv hl. města Prahy

64.-65. Dřevořezby pro pracovní primátora na Staroměstské radnici, 1907-08.



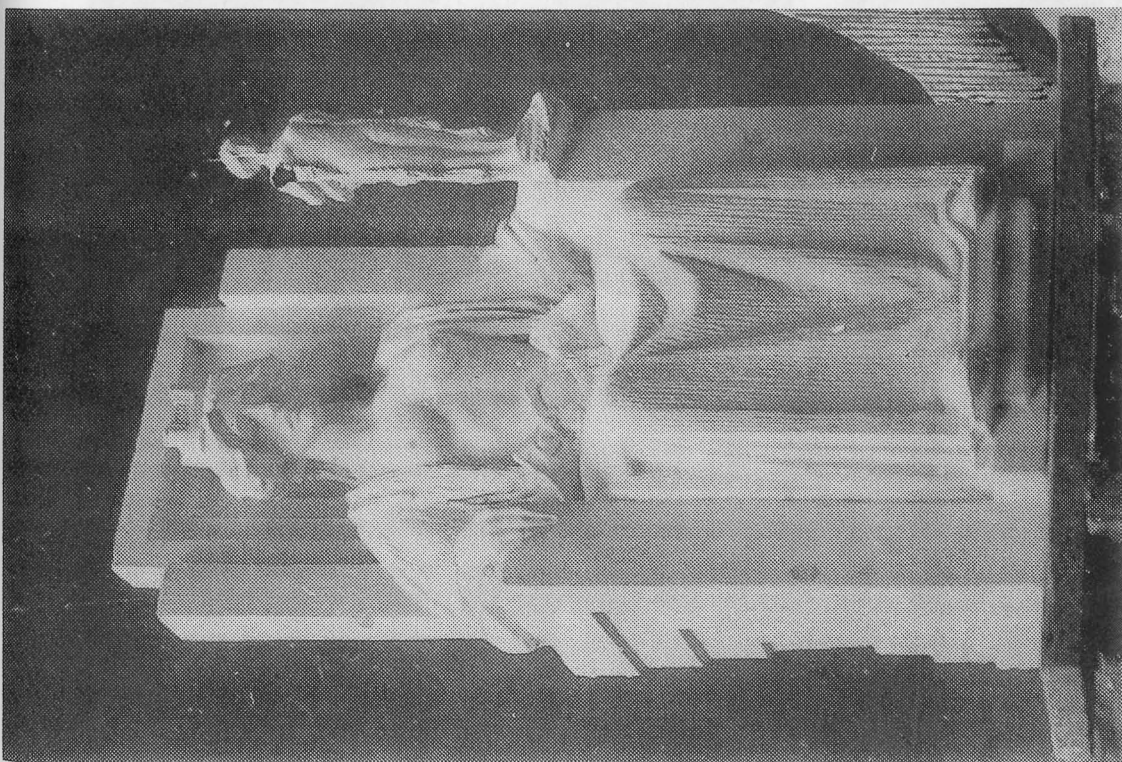
66. Detail dřevorezby pro pracovnu primátora na Staroměstské radnici, 1907-08.



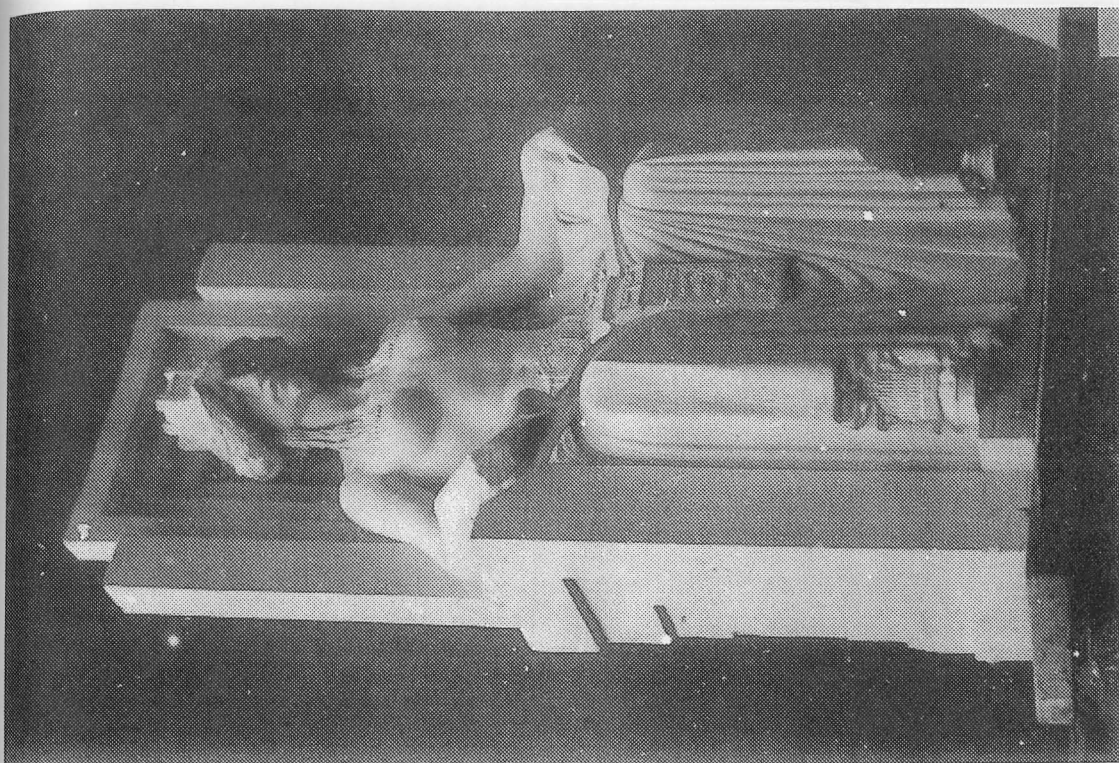
67. Karel IV. na průčelí katedrály sv. Víta v Praze, 1908.



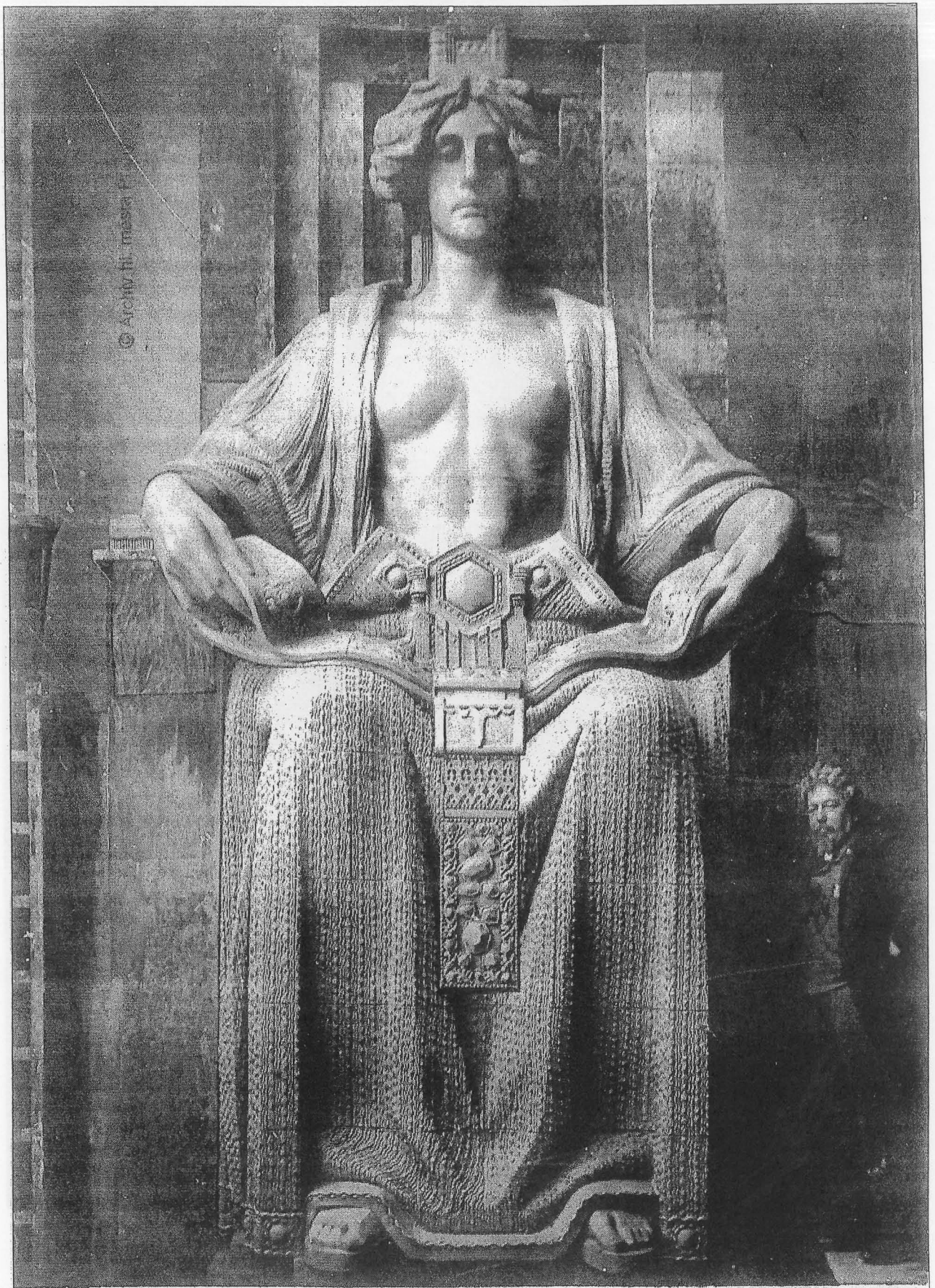
68. J. Kotěra: průčelí muzea v Hradci Králové, 1906-13.



Antonín Suchbátka, 1910.



69.-70. Dvě verze modelu pro sedící sochy na průčelí muzea v Hradci Králové, 1909.



71. Model sedící sochy pro muzeum v Hradci Králové ve skutečné velikosti, muž po pravé straně sochy je Antonín Sucharda, 1910.

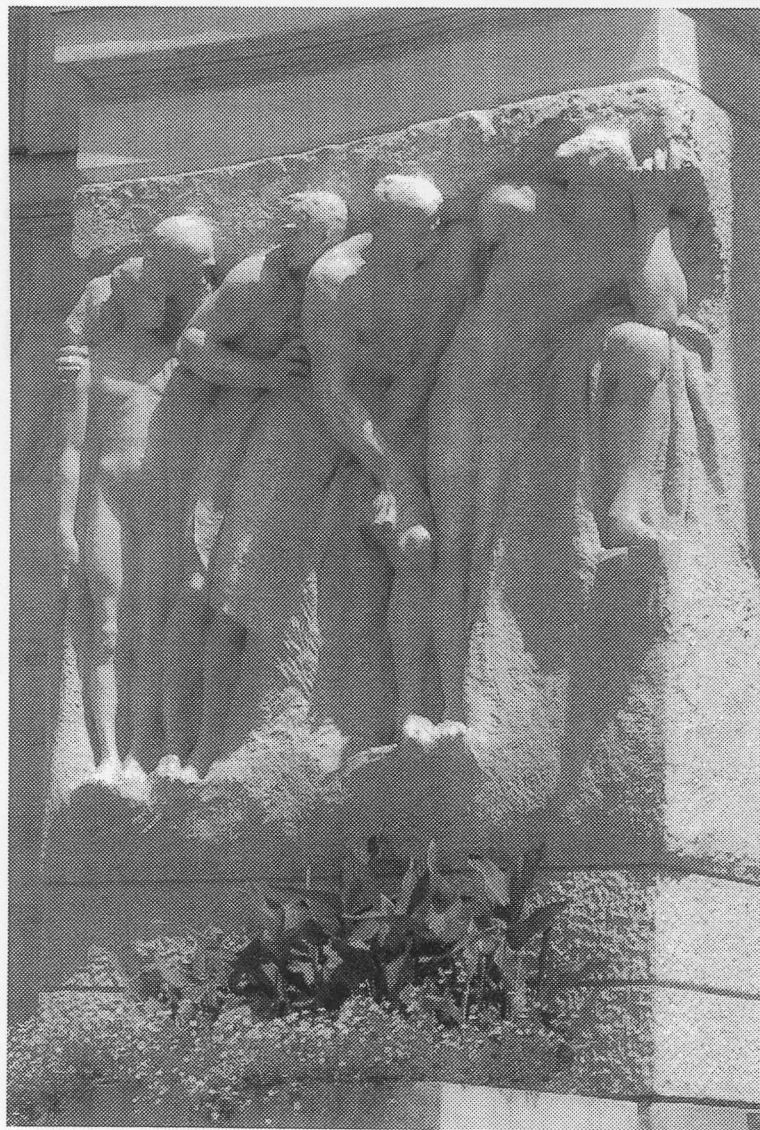


72. Sedící figura s bronzovou soškou Hradce Králové na průčelí muzea v Hradci Králové, 1909-11.

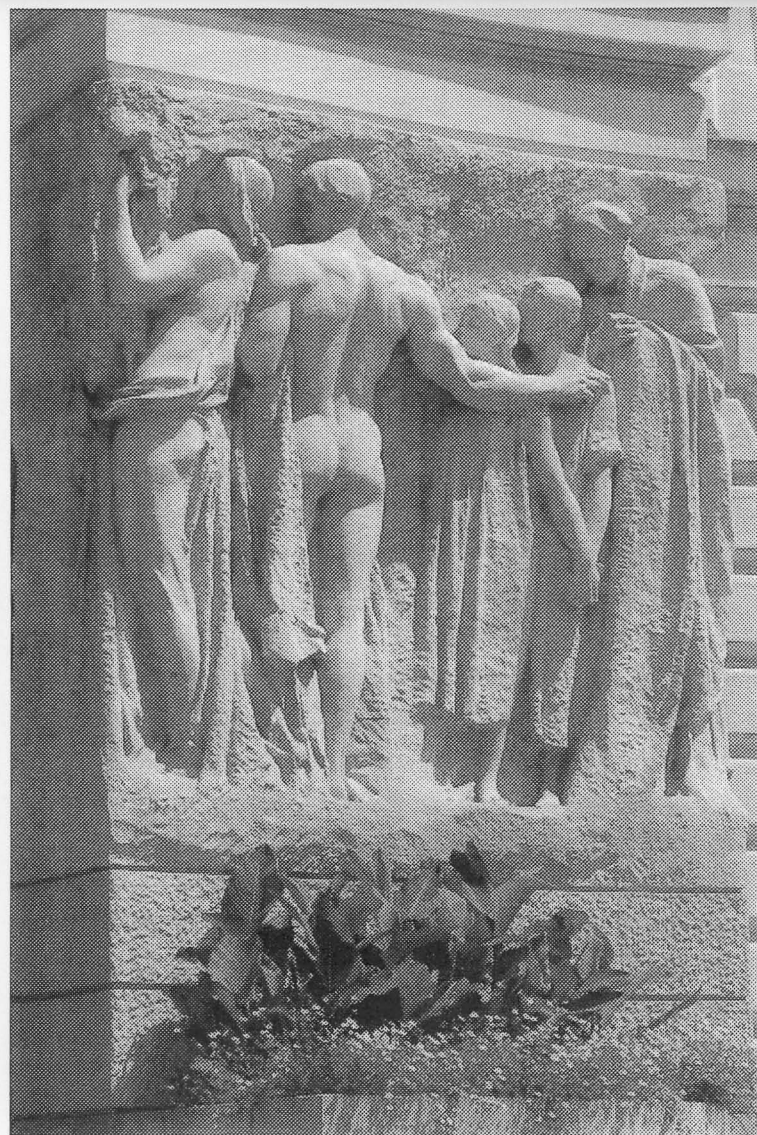
© Archiv hl. města Prahy



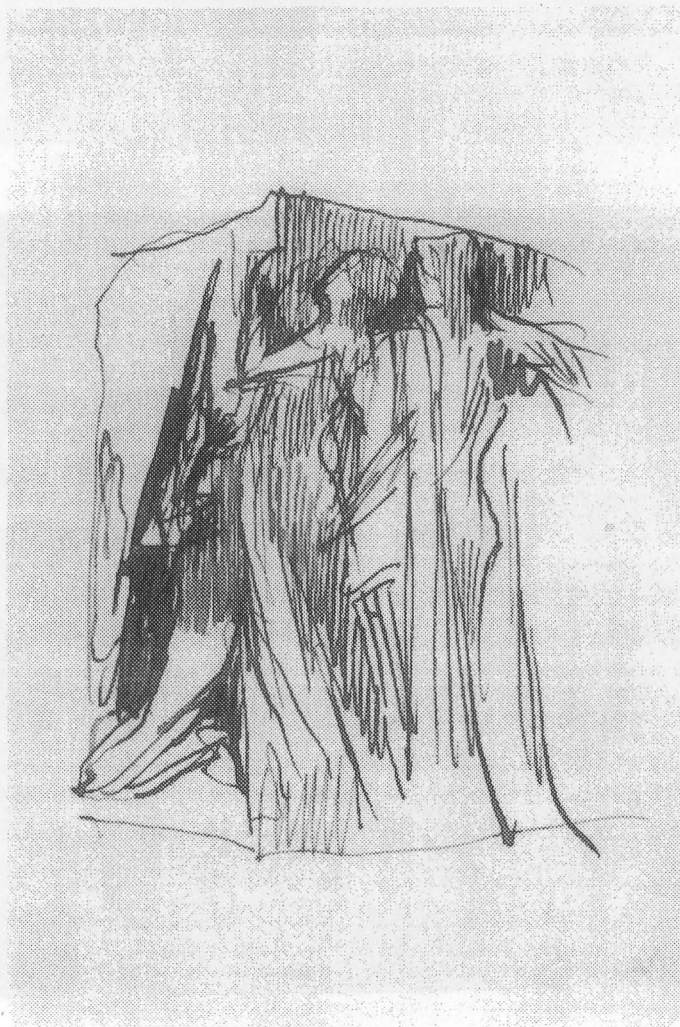
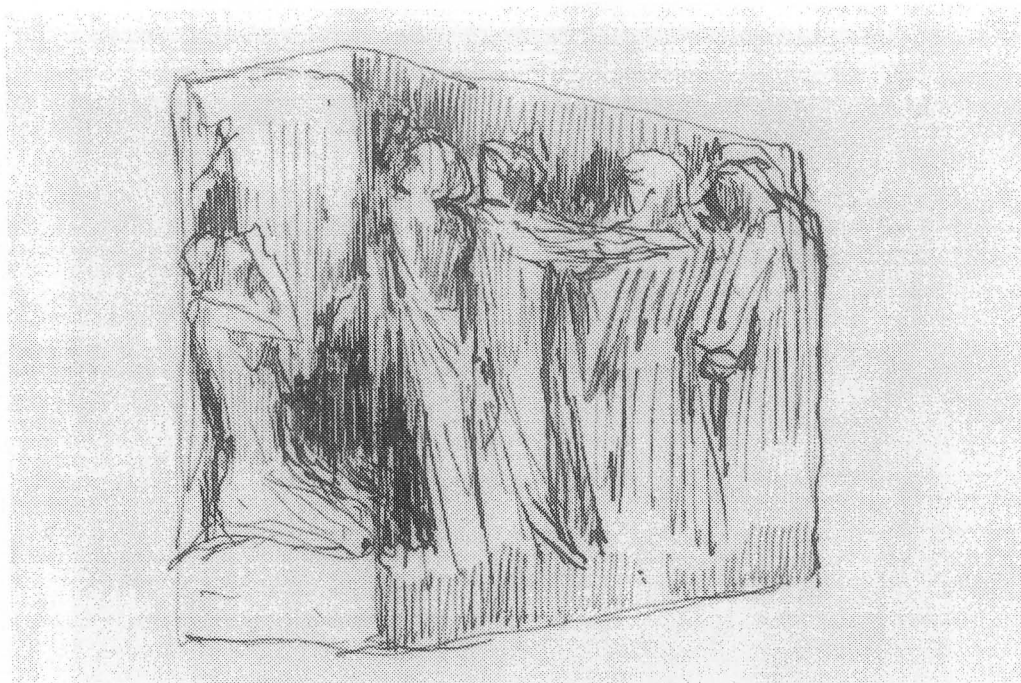
73. O. Polívka: Nová radnice v Praze, 1906-11 (dobová fotografie).



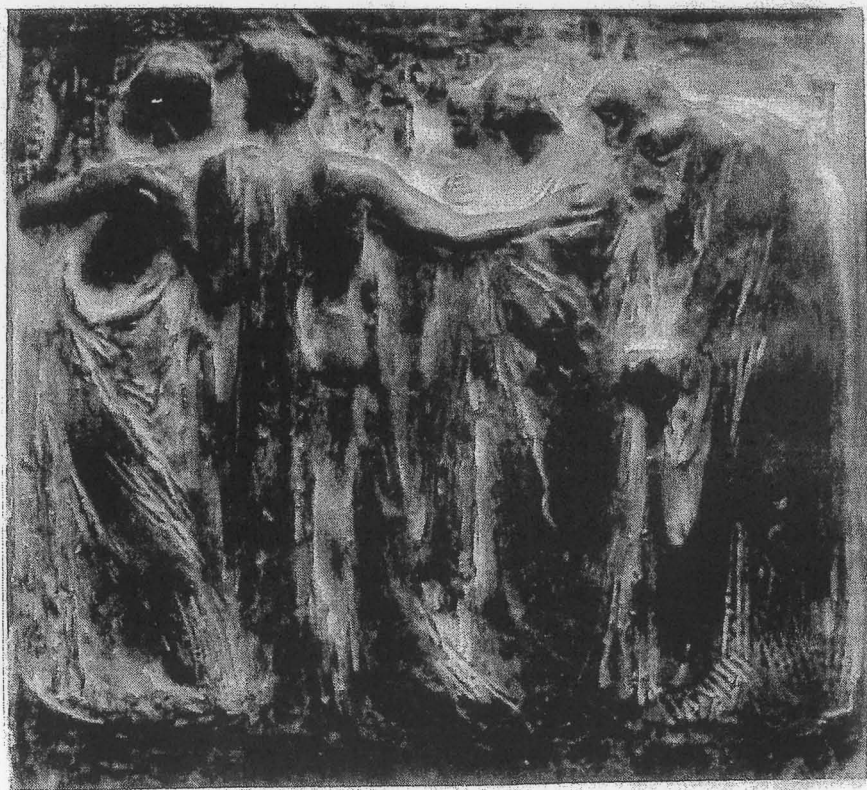
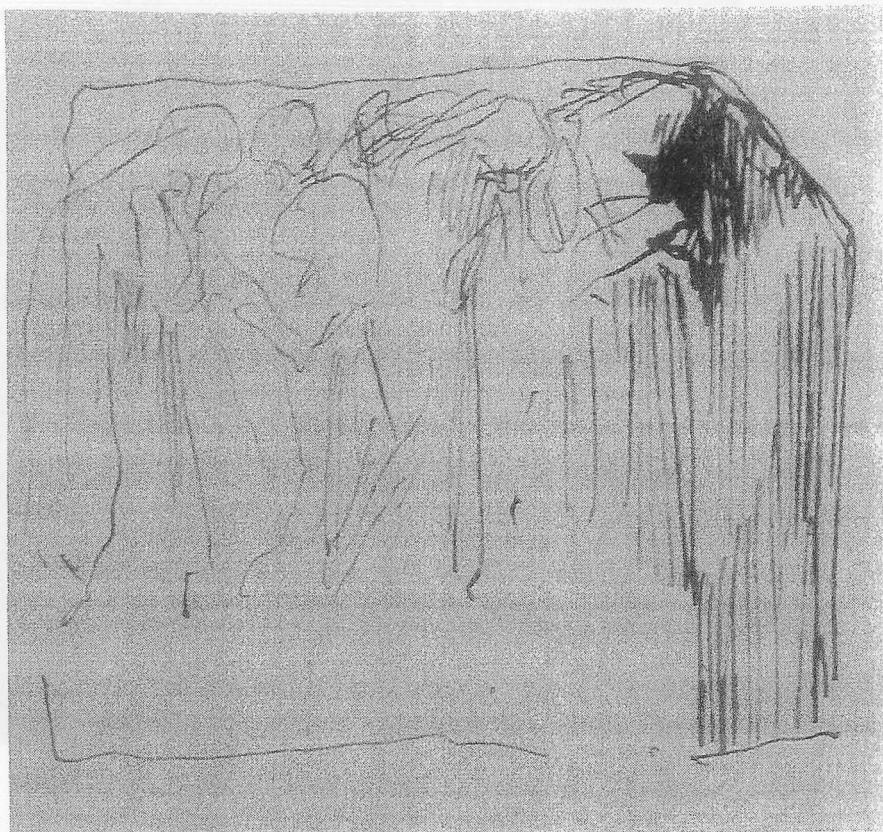
74. Břímě společné práce a povinností, reliéf na hlavním průčelí Nové radnice v Praze, 1910-11.



75. Společný užitek, který obec poskytuje občanům, reliéf na hlavním průčelí Nové radnice v Praze, 1910-11.

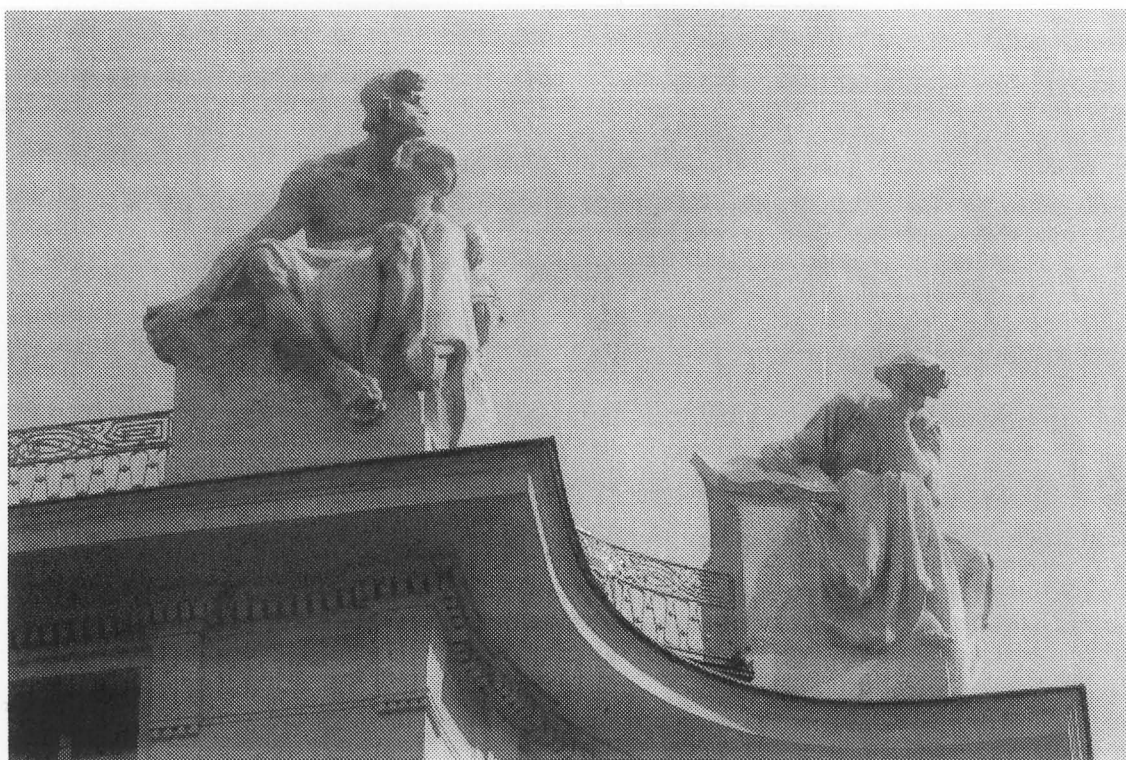


76.-77 . Kresběné návrhy k reliéfu Společný užitek pro Novou radnici v Praze, Muzeum hl. m. Prahy,
kresba perem tuší.



78. Kresebný návrh k reliéfu Břímě společné práce, NG v Praze, kresba perem tuší, 9,6 x 9,8 cm.

79. Plaketa Život, NG v Praze, bronz, 20 x 21 cm.



80. Revize a Účetnictví, sochy nad hlavní římsou Nové radnice v Praze, na straně ke Clam-Gallasovu paláci,

81. Ochrana městského pokladu, reliéf na hlavním průčelí Nové radnice v Praze, 1910-11.

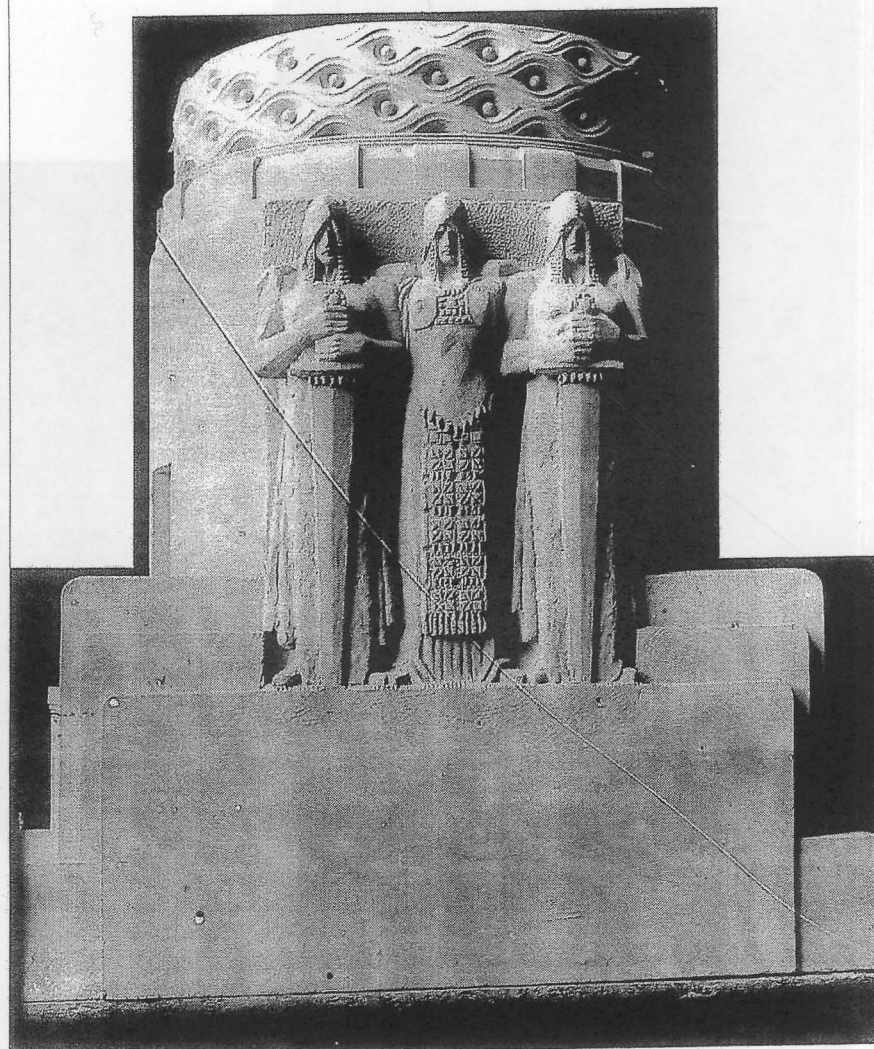


82. Sousoší na věži paláce Koruna v Praze, 1911-14.

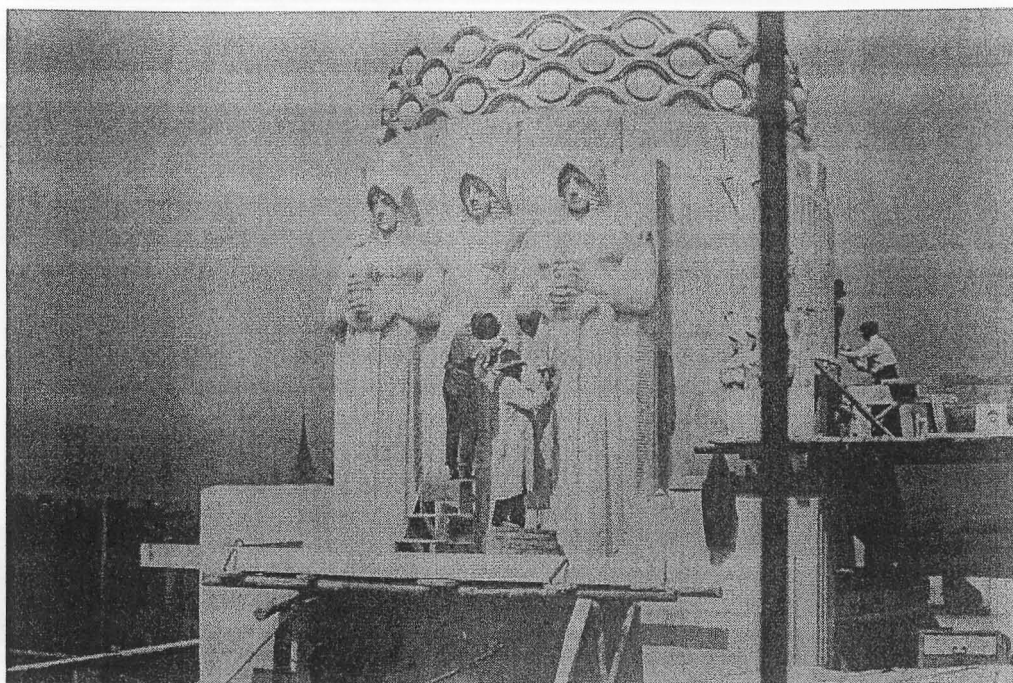
© Archiv hl. města Prahy



© Archiv hl. města Prahy

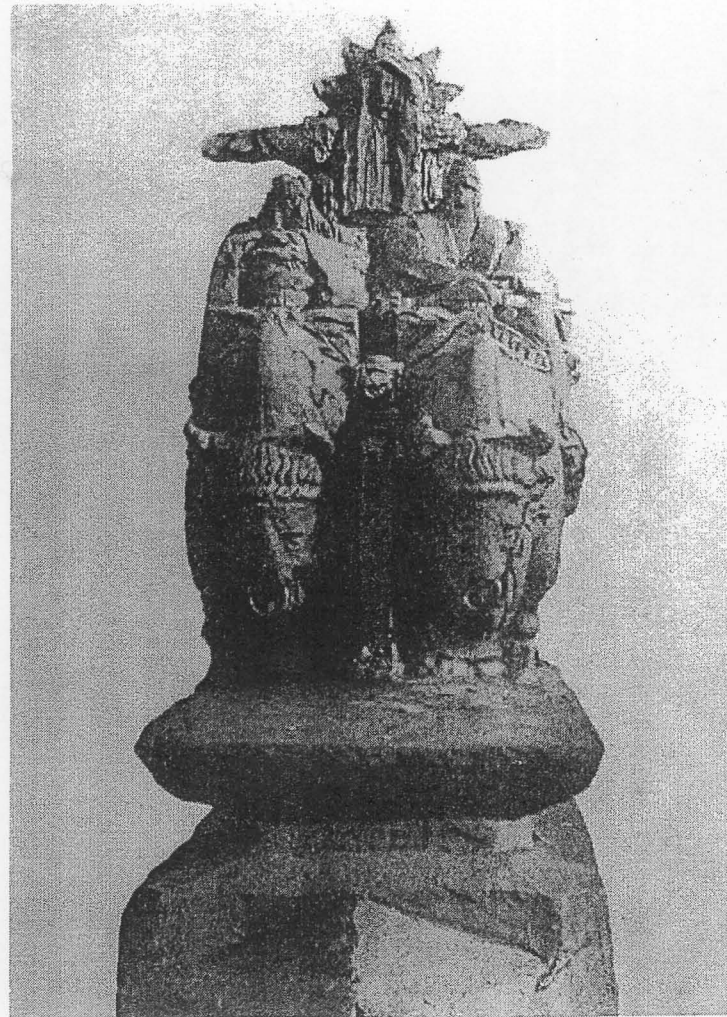
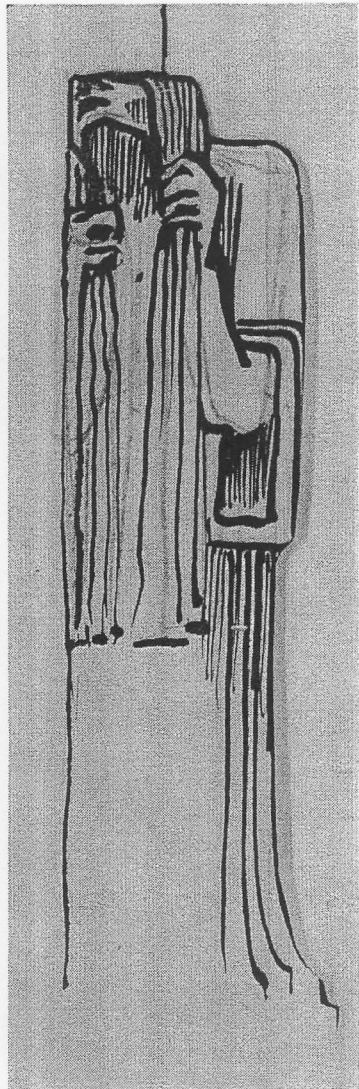
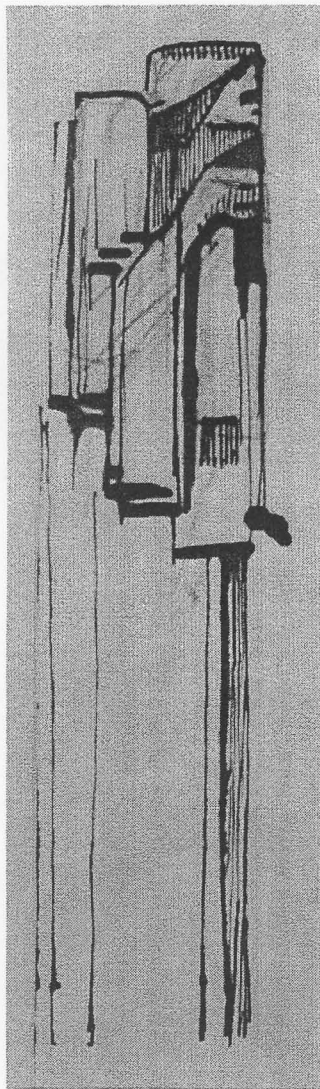


83.-84. Modely soch na věži paláce Koruna v Praze, 1911-14.



85.-86. Fotografie z průběhu prací na fasádě paláce Koruna, 1913.

87. Kresbě: návrhy figur pro ležení nerealizovaného prvnika na B18 kote. 1906-08, NG v r.
88. Model pozaniku První prabauš. 1913, fotografie z archivu NG.



87. Kresebné návrhy figur pro bránu nerealizovaného pomníku na Bílé hoře, 1906-08, NG v Praze.

88. Model pomníku První pražané, 1913, fotografie z Archivu NG.