

SOCHAŘSTVÍ 1. POLOVINY 20. STOLETÍ



F. Bílek: Slepí, 1926

Problematika moderního sochařství v českých zemích v 1. polovině 20. století je velmi složitá. Do značné míry odrážela celoevropské výtvarné dění, především avantgardní hnutí v Paříži. Týkala se řady otázek spojených se secesním symbolismem, impresivním senzualismem, kubismem, neoklasicismem, se sociálním civilismem nebo se surrealismem. Nevyhýbala se ani hledání absolutního tvaru či organického tvaru. Celoevropské významu nabyla především tvorba Otty Gutfreunda, sochaře židovského původu, který se začleňoval do sféry českého i německého etnika, Vincence Makovského, Hany Wichterlové a dodnes málo známého Josefa Vineckého i Zdeňka Pešánka. Před necelými dvaceti lety se nám dostalo syntetizující publikace o našem moderním sochařství od nejzasvěcenějšího odborníka Petra Wittliche, takže následující stať se může omezit na nejstručnější údaje a shrnující charakteristiky, které se v mnohém opírají o citovaného autora.

Od klasických zásad monumentální tvorby, ke které inklinovalo 19. století, se odklánělo zčásti již dílo Stanislava Suchardy a Ladislava Šalouna, umělců, kteří ve svých sochařských pracích uplatňovali volnější secesní linie a skicovitě formy. Na Stanislava Suchardu navázal jeho o 18 let mladší bratr Vojtěch, autor majolikové sochy Historie a Umění v průčelí muzea v Hradci Králové. Řada umělců si však uchovala tradiční pojetí sochy. Tu je třeba poznamenat, že do počátku 19. století se rozvíjela i tvorba Jos. Václava Myslbeka, z jehož ateliéru vyšla řada sochařů 20. století. Většina členů mladé generace upouštěla od sochařského ztvárnění obecných idejí a zaměřila se na individuální problémy psychického hnutí lidského nitra, složité myšlenkové postoje nebo na smyslové hodnoty reality. Sochařský tvar zůstával pro ně volnou nápovědí nebo se koncentroval do geometricky redukováných objemů a ploch. K prvním reprezentantům našeho sochařství na počátku nového století patřil již zmíněný František Bílek a Myslbekovi žáci Josef Mařatka, Bohumil Kafka a Jan Štursa.



J. Mařatka: Studie divčí hlavy,
1910

František Bílek (1872–1941) byl duchovně spřízněn s básníkem Březinou. Vytvářel intelektuálně náročná díla prostoupená hlubokou vírou a prosycená symbolickými významy (**Význam slova Madona**, 1898). Jeho výtvarné začátky spadaly ještě do závěru 19. století, do oblasti secesního symbolismu a do mysticismu. Bílkova díla, zejména jeho práce ze dřeva, jsou charakteristická nervním a volně traktovaným rukopisem, expresivní deformací tvarů a duchovní obsahovostí, která prostupuje sochařským celkem. Mezi umělcova známá díla patří například **Ukřižování**, které vznikalo z popudu Julia Zeyera do r. 1899, dřevěná socha nazvaná **Ůžas** z r. 1907 a irituující dílo **Slepci** (1926). K monumentálním Bílkovým realizacím patří mj. **pomník Jana Husa v Táboře** (1930), přerovský **památník Petra Chelčického** nebo bronzový **náhrobek básníka O. Březiny** na hřbitově v Jaroměřicích nad Rokytnou. Řada Bílkových prací se dochovala v jeho rodném domě v Chýnově v jižních Čechách a v Bílkově vile v Praze.

*Do kontextu počátků vývoje našeho moderního sochařství je třeba začlenit rovněž významného představitele rakouského sochařství, moravského rodáka **Antona Hanaka** (1875–1934). Hanakovi se dostalo uměleckého vzdělání ve Vídni, kde r. 1904 ukončil Akademii a téhož roku se vydal na studijní pobyt do Říma. Od r. 1913 umělec učil na Státní škole uměleckých řemesel ve Vídni a od r. 1932 působil jako profesor na vídeňské Akademii. Na patnáct jeho časných prací uchovává prostějovské muzeum (**Ukládání do hrobu, Na pokraji zoufalství** atd.). Závažná díla realizoval Hanak i v Olomouci (**náhrobek rodiny Primavesi** z r. 1909 „Věčnost“, **náhrobek Ottahalovy rodiny „Živá voda“** z r. 1907). V Hanakově tvorbě, zejména*

v jeho mužských postavách, doznával secesní symbolismus dotčený i poznáním Rodinova díla. Později, zejména u ženských figur, se setkáváme s důrazně objemovým řešením sochy, s kompaktními tvary, jež se dovolávají forem předklasického Řecka, s úsilím o dosažení statické harmonie a o koncentraci výrazu oprostěného od popisnosti. Hanakova monumentální díla překračovala lidské dimenze a dovolávala se až kosmologických souvislostí (Turecký národní **památník v Ankaře**, **Magna Mater** v parku u farního kostela v Mauer bei Wien a sochařská výzdoba některých vídeňských budov).

Čelním představitelem německočeského sochařství 20. století byl i rodák z Všerub **Franz Metzner** (1870–1917), předseda německo českého uměleckého spolku Deutschböhmischer Künstlerbund (**Siegfried**, 1908, **Těhotná**, 1916 – Národní galerie v Praze). Působil jako modelér berlínské porcelánky, v letech 1903–7 byl profesorem Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni a pak se vrátil opět do Berlína. Jeho tvorba měla sklon k výrazové nadsázce i k sumarizaci tvarů, ve které antcipoval neoklasicistní tvůrčí přístupy (**kašna Niebelungů** v Jablonci n. Nisou, **pomník Bitvy národů u Lipska**, výzdoba někdejšího **paláce Vídeňské bankovní jednoty** v Praze Na Příkopě).

Do této skupiny sochařů lze zařadit rovněž moravského rodáka **Franze Barwiga** (1868–1931) z Nového Jičína, rakouského sochaře, od něhož je v pražské Národní galerii časný reliéf **Sedláci při rvačce** a brněnského sochaře **Karla Wolleka** (1862–1936). Wollek absolvoval valašskomeziříčskou dřevařskou školu a poté mnichovskou Akademii. Vzdělával se též v Berlíně, v Římě a v Paříži. Po návratu se mu dostalo závažných zakázek pro Brno (**sochy Německého domu** 1896–7 a 1901–5) a pro Vídeň (Mozartova kašna, 1905). K předním osobnostem rakouského sochařství patřil rovněž znojemský rodák **Hugo Lederer** (1862–1940), k jehož kvalitním časným dílům patří bronz **Šermíř** (Nár. galerie). Ledererovo pozdní dílo podleho živlům neoklasicistní strohosti spojené s prvky naturalismu (deponáty znojemského muzea).

Do 20. století zasáhla ještě tvorba J. V. Myslbeka, který působil na Akademii až do r. 1919. Na mladé sochaře však záhy zapůsobilo Rodinovo dílo, se kterým se Praha setkala na proslulé výstavě v roce 1902. Z Myslbekova poučení jen zpočátku vycházela tvorba **Josefa Mařatky** (1874–1937), který třiapůl roku pobýval u Rodina v Paříži. Zde si umělec osvojil volnější modelaci a impresivně bohatý způsob střídání světla a stínů poeticky oživujících sochařskou hmotu (studie rukou a nohou). K jeho vrcholným dílům patří **Opuštěná Ariadna** (1903), **Políbek** (1910) a řada portrétních plastik (**busta Antonína Dvořáka** z Národního divadla, **socha Josefa Hlávky**). Známa je i **Hudba** z výzdoby Obecního domu nebo **alegorie Stavebnictví** z doby, kdy se Mařatka přiklonil k pevnější a uzavřenější formě v duchu Bourdellova příkladu.

Pražské vzdělání si v Paříži doplnil i **Bohumil Kafka** (1878–1942). Známe jej jako osobitého představitele symbolistních tendencí, který kladl důraz na dekorativní rozvinutí hmoty a impresivně splývavou sochařskou modelaci (**Hasnoucí hvězdy**, **Jarní vzdechy**, díla z r. 1906). Do prostoru rozevřená forma jeho časných prací, spolu s expresivní povahou sochařské modelace, vypovídá o pronikavém talentu mladého umělce. Koncem prvního desetiletí se Kafkova tvorba zklidnila a umělec se vrátil k Myslbekovu pojetí sochy. Monumentální díla pro **památník na Vítkově** (Jan Žižka, jezdecká socha z r. 1931) a Havlíčkův Brod (**Karel Havlíček Borovský**) se zapsala do širokého povědomí národa. Kafka, jako dovedný portrétista vytvořil podobizny **M. Alše**, **Dr. K. Kramáře**, **J. Kotěry**, i mnohých dalších osobností kulturního života.



J. Štursa: Sulamit Rahu, 1910–11

Nejvýznamnějším z trojice Myslbekových žáků byl **Jan Štursa** (1880–1925), rodák z Nového Města na Moravě. Jeho význam spočívá mezi jiným i v osobním uměleckém příkladu a v pedagogické činnosti na Akademii, kde Štursa po r. 1917 vychovával početnou mladou generaci. Dovršil-li J. V. Myslbek obrozenecké myšlenky 19. století, pak Jan Štursa vyplňoval prostor pro individuální problémy, který se rozevřel na počátku 20. století; obrátil totiž pozornost k hodnotám niterného osobního prožitku, který se zprvu odvíjel v rovině secesního poetismu a dekorativismu (**Život uniká**, 1904, **Puberta**, 1905, **Melancholické děvče**, 1906). Jemný erotismus jeho časných prací byl předzvěstí pozdější otevřené smyslovosti ozývající se již v **Primaveře**, soše z r. 1907.

Po návratu z italské cesty, obohacen o autentické poznání renesančního sochařství, osvojil si umělec robustnější formy a užil typu zralé ženy ve své známé soše tanečnice **Sulamit Rahu** (1910–1911). Dílo náročně již dynamikou rotačně vybočeného těla je prototypem zdravé vitality a výsledkem sochařova zájmu o Bourdellovu tvorbu.

*„Tomu živočišnému kultu ovšem sám Štursa čelil do jisté míry tím, že v jiných svých sochách více zdůrazňoval konstruktivní formální prvky. To se pochopitelně již samo nabízelo v případě, kdy měl vytvořit monumentální sousoší pro veřejný účel, jak tomu bylo při skupinách **Práce a Humanity** na pylonech Hlávčova mostu v Praze (1912–1913). Obtížný úkol vyřešil Štursa umnou skladbou stojících a poloklečících figur, které symbolicky střídají živel mužský a ženský, aby tak vznikla úhrrná syntéza, vyslovující v atletických aktech obnovenou myšlenku pojímající člověka jako „deus in terris“. Jedna z figur skupiny **Práce nese** článek ostění profilovaný v přísném pravém úhlu a tento atribut spolu s klasicizujícím podáním těl dává na srozuměnou, že Štursovo zdůraznění a oslava aktivní lidské vůle znamená vědomý protiklad k pocitům nejistoty, jimiž bylo poznamenáno jeho rané dílo. Ideový obsah obou skupin je nejzazším mezníkem Štursova odklonu od pesimistických pocitů naplňujících umění na přelomu století.“* (P. Wittlich: *České sochařství ve XX. století 1890–1945*, SPN, Praha 1978).

Z doby, kdy se Štursa přibližoval k maillolovskému, plasticky plnému tvaru i k impresivnímu realismu, jsou známá jeho díla **Dar nebes a země** (1918), **Raněný** (1917–1921) a působivý **Pohřeb v Karpatech** (1918). Sochařské porozumění charakteristice lidské osobnosti Štursa uplatnil na **Pomníku Svatopluka Čecha** (1918–1921), v soše **Bedřicha Smetany** pro Litomyšl (1924) a **Hany Kvapilové** v Kinského zahradě v Praze.

*Stranou vývoje moderní plastiky nestálo ani medailérství a drobná plastika. V této oblasti úspěšně na renesanční tradici navázal **Jan Šejnost** (1878–1941) a velkých úspěchů dosáhl zejména **Otakar Španiel** (1881–1955), tvůrce četných návrhů na naše mince a úspěšný autor reliéfů bronzových **dveří západního portálu Svatovítského chrámu** v Praze (1929).*

K úzkému proudu světového vývoje sochařského kubismu se aktuálně přidružil sochař židovského původu, který vystavoval s českými i německými spolky, **Otto Gutfreund** (1889–1927). Umělec reprezentuje jistou sochařskou paralelu hnutí Osmy a začleňuje se do programu Skupiny výtvarných umělců. Ke kubismu i on docházel cestou expresivního přehodnocování reality. Důležité se mu stalo období let 1909–10, kdy studoval u E. A. Bourdella. Roku 1914 putoval opět do Paříže a seznamoval se s novými uměleckými proudy. Svůj niterný vztah k existenci člověka a jeho sociální realitě vtělil již do svých expresivních plastik, jako je **Úzkost**, **Don Quijote**, **Hamlet** a **Job**. Záhy přikročil k nové metamorfóze tvarů (kuboexpresivní **Hlava Viky**, 1912, analytické dílo **Objímající se postavy**, 1912/13, syntetizující **Hráč na cello**, 1912–13).



O. Gutfreund: *Úzkost*, 1911

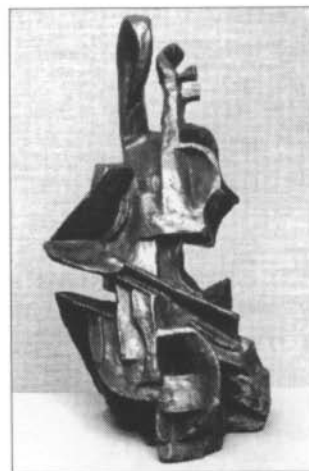
Koncem druhého desetiletí reagoval i na podněty dobového konstruktivismu (**Sedící žena**, 1917) a došel k osobitě skladěbe geometricky zjednodušených sochařských objemů (**Hlava ženy**, 1919) i k řešení obdobných problémů, jakými se v malbě zabýval Picasso. V r. 1920 zaměnil Gutfreund kubistický program za neoklasicistní přesvědčení podněcované zájmem sochaře o dobový civilismus. Řada prací z této doby byla vytvořena z kolorované pálené hlíny (**Děvče se psem**, 1920, **Trhač bavlny**, 1921). Z monumentálních prací pozdějšího období má zásadní význam sousoší **Babičky** z Ratibořského údolí a také figurální výzdoba vlysu bývalé pražské **Legiobanky** (1921).

„Optimismus a ochota oslavit všední den a námět měly své hlubší ideové zázemí a oporu v konkrétním faktu, který nejen Gutfreund sám, ale celá tehdejší generace prožívala přímo bytostně – ve vzniku samostatného národního státu, Československé republiky. V okamžiku vítězného dovršení nejhlubších tužeb a potřeb českého národního a kulturního života se dostavilo opojení činem a tvůrčí akcí, kterému nebylo zatěžko vidět i všední den jako svátek. Rozšířil se obzor národního života a v této nové situaci, kladoucí nové nároky na jeho schopnosti a síly umělců, objevila se i nová možnost integrovat sochařství se základy kolektivní celonárodní energie.

Tematicky se státotvorný podklad sociálního civilismu odrazil u Gutfreunda nejdříve v **Návratu legií** (1921), modelovaném jako dekorativní vlys pro budovu pražské Legiobanky, navržené architektem Gočárem. Gutfreundův vlys tu spočívá jako architektův vlys na piliřových polosloupech, jejichž konzolové hlavice ztvárnil podle legionářských námětů Jan Štursa. Proti Štursově plastickému dramatismu působí Gutfreund mnohem klidněji, rozbíhá se do epické šíře a právě tímto vyprávěcím sklonem vyznačuje typický didaktický zájem sociálního civilismu a zakládá styl, který se pak záhy uplatní na fasádách veřejných budov, vznikajících v Praze i jinde ruku v ruce s poválečnou stavební konjunkturou a potřebou nově vytvářených státních i spolkových institucí.“ (P. Wittlich – výše cit. dílo.)

Gutfreundova nedokončená socha **Sedící žena** z r. 1927 naznačuje cestu, kterou se umělec chtěl vydat patrně směrem k puristické či surrealistické znakovosti.

Do Štursovy a Španielovy generace patří též neprávem opomíjená sochařka **Helena Scholzová-Železná** (1882–1974), která vyrůstala v kulturně bohatém prostředí třebovického zámku (Ostrava), kam její matka Marie Stona zvala významné umělecké osobnosti německé i české národnosti. Po studiu (Viedeň, Berlín, Brusel, Florencie, Řím) se věnovala výhradně umělecké tvorbě a od konce 1. světové války žila Železná převážně v Římě. Svou vlast navštěvovala v prázdninových měsících v meziválečných letech. Několik let strávila i v USA. Její sochařské dílo se vyvíjelo od 1. desetiletí našeho věku, zprvu v duchu dobového subjektivismu (**Melancholie**, **Mládí**, díla z r. 1906). Záhy projevilo sklon k dynamizaci sochařské hmoty a k expresivnímu vyhocení výrazu formulovanému poněkud odlišně od Barlachovy exprese (**Vampýr**, 1910). Nevyhnulo se neoklasicistní cestě sevřených forem let dvacátých a podnětům art-deco, vyvíjelo se však v širokých souvislostech s evropským sochařstvím, leč pro jeho plnou výtvarnou definici nemáme dosud dostatek informací. Umělkyně se zařadila mezi vynikající portrétisty (**Autoportrét**, 1901, **Polopostava T. G. Masaryka**, 1923, **Papež Pavel VI**, kardinál **Josef Beran** atd.) i představitele sociální tvorby. Zabývala se též drobnou plastikou a medailérstvím. Známa je však především její monumentální tvorba (realizace pro ostravské divadlo, deset oltářních reliéfů **kostela sv. Hedviky** v Opavě).



O. Gutfreund: Hráč na cello, 1912–13

Jinou z žen-sochařek byla **Mary Durasová** (1898–1982). Byla vídeňskou rodačkou. Většinou však žila v Praze. Jejím mužem byl Max Kopf, německý malíř, se kterým pobývala v letech 1923–4 v New Yorku a do r. 1927 v Paříži. Spolu s ním vystavovala v Pilgergruppe a v Prager Sezession. Po emigraci za 2. světové války, kdy žila v Anglii, se vrátila do Prahy, kde se sžila s českým prostředím.

„...vlastním jejím tvůrčím polem byly maillolovsky citěné malé terakoty nebo bronzы, které bezpečně definovaly akt jako sochu. Často to byly i skupiny dvou dívčích postav, komponované s klasickým smyslem pro uzavřenost skupiny a rovnováhu hmot horizontálních i kolmých (**Dvě dívky II**, 1932). Při nadživotním zvětšení dostávaly terakoty Durasové poněkud sentimentální ráz (**Dívka v okně**, 1927), dokazují, že její klasicismus měl lyrické a senzuaální zázemí. Také její kamenné sochy, jako **Stojící** (1930) nebo v sádře zůstavená **Svlékající se** (1938), se svým živějším pojetím příznivě odlišovaly od mezinárodního meziválečného novoklasicismu, který měl vesměs už silně akademické rysy.“ (P. Wittlich: cit. dílo.)

Ve druhé polovině dvacátých let, kdy již výtvarné kolbiště dobrovolnou smrtí opustili Jan Štursa a Otto Gutfreund, začala se formovat početná skupina Štursových žáků. Do této doby spadá též tvorba jednoho z nejmladších Myslbekových žáků, sochaře Karla Pokorného, jehož základním tématickým okruhem byla sociální problematika. **Karel Pokorný** (1884–1968) se chtěl vymanit z Myslbekova realismu stykem s moderním uměním. Realistické citění zůstávalo však trvalou podstatou jeho sochařského postoje. Druhou složkou jeho tvorby bylo sociální citění a zájem o život fyzicky pracujících lidí, zejména dělníků (**Fronta na chléb**, 1916, **Země**, 1925, **Pomník obětem důlní katastrofy** v Lazech u Orlové, 1925). Společenská problematika nevymizela z tvorby Karla Pokorného ani později. Dokumentuje to například dílo nazvané **Spravedlnost** nebo sousoší **Sbratření**, které vyjadřovalo nadšení československého lidu v den osvobození v r. 1945.

K sociální problematice tihnul též sochař **Karel Kotrba** (1893–1938), člen tzv. Sociální skupiny, jejíž činnost spadala do dvacátých let. Vedle řady sociálních žánrů (**Žebračka**, **Švadlena**, 1923), vytvořil i mnoho portrétních plastik (**Frant. Kupka**, 1928, **Pravoslav Kotík**, 1929, **Otokar Březina**, 1932). Do monumentální tvorby zasáhl například **Památníkem osvobození** v Plzni (1927–8). Dominantním rysem Kotrbovy tvorby, zejména po jeho studijním pobytu v Paříži, se stala inspirace dílem Maillola a Despiau.

Působivý baladický podtext si až do nedávna uchovala tvorba brněnského sochaře **Josefa Kubička** (1890–1972). Svá díla realizoval nejčastěji v dřevu. Také v jeho tvorbě dvacátých let převažovaly náměty sociální povahy (**Ženy na haldách**, **Před směnou**, **V zákopech**). V poválečné době se hlavním zdrojem Kubičkovy inspirace stala krása ženského těla v jeho lyrické podobě (**Eva**, **Děvče s hrozem**). Znaky primitivizace a expresivity i silného duchovního náboje byly v mnohých jeho sochách živěny často inspiracemi středověkou plastikou. Ještě v r. 1937 se umělec vrátil k sociální problematice dílem **Neštěstí na dole**.

K nejvýznamnějším žákům Jana Štursy patřili Otakar Švec, Karel Dvořák, Bedřich Stefan, Břetislav Benda, Jan Lauda, Vincenc Makovský, Hana Wichterlová a Marta Jirásková. Věkově se k nim družili Josef Kaplický a Karel Lidický. Hlavní tématickou oblastí tvorby **Otakara Švece** (1892–1955) byl civilistní žánr a sociální realita (**Motocyklista**, 1924). **Sochař**, jako příslušník devětsílské avantgardy, vytvořil zajímavý portrét **Voskovce a Wericha** (1930) a **Vítězslava Nezvala** (1932). Úspěšně se vyrovnával i s monumentálními pomníkovými úkoly (**Pomník padlým** a rumburským rebelům pro Domažlice).



K. Pokorný: Pomník zasypaným havířům, 1925



J. Kubiček: Klekání, 1921–32

Karel Dvořák (1893–1950) patřil k sochařům, kteří dokázali aktualizovat hodnoty antické kultury. V jeho tvorbě se projevovale citlivost k světelnému živlu a hluboké porozumění pro niterný život člověka (**Čtrnáctiletá**, 1927, **Pomník padlým** na hřbitově Père la Chaise v Paříži). Starší donatellovské inspirace zaměnil umělec později za Michelangelův příklad a nevyhнул se ani barokním reminiscencím. Z jeho starších prací patří k nejpůsobivějším dílo **Do Ameriky** z r. 1925. Umělec vyjadřoval i pocity trpícího národa (**Kristus Trpitel**, 1939, **Raněná Vlast**, 1944).

Břetislav Benda (1897–1983) vstupoval do historie českého sochařství ve dvacátých letech hlavně sociálními náměty (**Proletářské děvče**, 1921), které záhy rozšířil o motivy inspirované krásou ženského těla (**Toaleta**, 1924). Štursovy podněty prohloubil o hmatovou kvalitu díla a o jeho plasticky plně rozvinutý objem. V kritickém období národního života se Benda začlenil do protifašistické kulturní fronty (**Lidé bez domova**, 1938, **Spoutaná**, 1940, **Odboj**, 1941 atd.). Po válce zaměřil sochařskou pozornost k pracovní tematice a pokračoval v tvorbě hmotně plných a mnohdy robustních aktů.

Z uměleckého odkazu Jana Štursy čerpal i **Jan Lauda** (1898–1959). Laudu považujeme za nejvýznamnějšího představitele sociální tvorby. Jeho **Myčka**, dílo z r. 1923 je vyjádřeno sumárními objemy a je v něm využito i Gutfreundových zkušeností. Netradiční je též horizontální rozvrh sochy. Na pozdějších dílech, zejména na postavách dívek (**Eva**, pálená hlína s engobami, 1936), lze sledovat umělcovo názorové zrání, jež směřovalo k poetizujícímu impresivnímu realismu obohacovanému v četných portrétních dílech bystrým psychologickým postřehem umělce (**Prof. Antonín Matějček**, **V. I. Lenin**, 1945). V letech 1939–40 realizoval Lauda v Ostravě monumentální vlys **Stvoření uhlí**. Umělec se nejednou obracel i k motivu zvířat (**Lachtan**, 1936). V r. 1936 spolu s Bauchem vytvořil sochu **Přepadení ČSR**.

Stejného stáří jako Lauda byla i Štursova žačka, která své sochařské vzdělání dovršila na Akademii v Drážďanech, již zmíněná Mary Durasová.

Do lyrické větve českého sochařství patří **Josef Wagner** (1901–1957). Více než příkladem svých učitelů obohacoval se výtvarným odkazem baroka. „S Wagnerovým pojetím plastičnosti je [...] spojován předpoklad baroka a helenismu. Tvorba však zahrnuje i plastiky vypjatého hmatového, objemového a prostorového citění, jako je tomu u tzv. kamenů, praturů, zvířecích plastik nebo ženských torz (**Bludný balvan**, 1929, **Kočka**, 1929). Wagnerovu tvorbu ovládá lyrická a poetická obraznost a filozofická kontempace, soustředěná myšlenkově k přírodě a k organickému sochařskému tvaru [...]“ (*Jan Baleka*). Wagnerova tvorba je prostoupena myšlenkovým soustředěním a poetickou imaginací, která oživuje bezmála archetypické útvary kamenných bloků (**První květy**, 1932). Pro celé umělcovo dílo je příznačný alegorický a symbolický podtext (**Smutné jaro**, 1942). Autor se nevyhýbal ani politické, zejména protiválečné tematice (**Poesie**, 1936, **Země**, 1938, **Útisk**, 1944, **Pomník padlým** pro Dvůr Králové, 1948–50).

„V polovině dvacátých let našeho věku začíná společně s diferenciací uvnitř mladé generace Štursových žáků další kapitola v dějinách snah českého sochařství o uskutečnění moderního symbolu. Česká kultura, která v prvním pětiletí tohoto desetiletí byla ještě zaměstnána převratnými změnami v oblasti sociální a procesem celkové konzolidace československého života, jak se to nejvýrazněji projevilo i v sochařském sociálním civilismu, zaváděla nyní dialog s širším mezinárodním kulturním klimatem a dostávala se do plného kontaktu se soudobou francouzskou kulturou. Uvolnění, které v té době nastalo, bylo



J. Wagner: Jaro, 1942–43

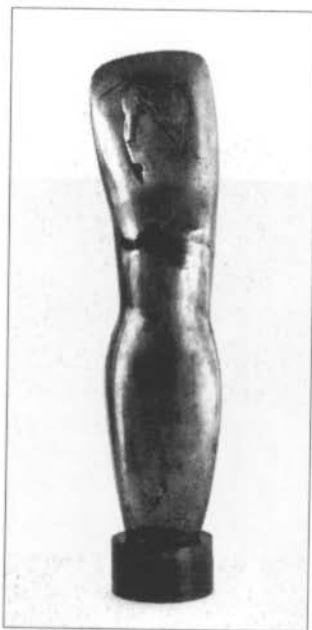
příznivou půdou pro rozvoj vzájemných vztahů i pro výměnu myšlenek a uměleckých činů. Čeští umělci, orientovaní již před první světovou válkou na živé a nejnovější pařížské kulturní dění, byli opět přitahováni výtvarnou metropolí. Nerozpakovali se experimentovat a vstoupit ve jméno pokroku a kulturního zviditelnění i na dosud jim neznámou půdu.

Ze sochařů se stali takovými průkopníky nejprve tři bývalí žáci Jana Štursy, a to Vincenc Makovský, Bedřich Stefan a Hana Wichterlová. Stefan přijel do Paříže jako stipendista r. 1925, kdy zde byla pořádána mezinárodní výstava dekorativních umění, pro jejíž československý pavilon pomáhal realizovat Gutfreundův reliéf. Příštího roku se vrátil zaujat pozdním kubismem. Roku 1926 odjel do Paříže Makovský, který se zde zdržel s přestávkami prázdninových pobytů doma až do konce roku 1930. Koncem dvacátých let prošla Paříží i Wichterlová." (P. Wittlich: cit. dílo.) K této hvězdné trojici mohli bychom přiřadit dílo u nás dosud téměř neznámého sochaře Josefa Vineckého, pro něhož se cizina stala až do sklonku života hlavním domovem a průkopnickou tvorbou Zdenka Pešánka, jehož práce překračovaly meze tradičního chápání sochařského díla jako haptického fenoménu.

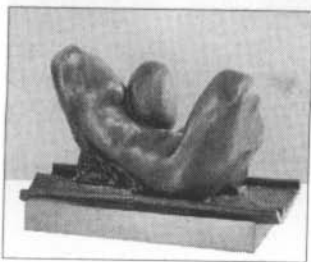
Bedřich Stefan (1896–1982) po studiu na Akademii a cestě do Itálie pracoval v ateliéru Otty Gutfreunda. K největšímu tvůrčímu vzepětí došel koncem dvacátých let a na počátku následujícího decénia, kdy nacházel nové výrazové možnosti plastické tvorby. Řada jeho prací té doby měla charakter nerozvinutého sochařského jádra a usilovala o nalezení absolutního tvaru, jaký byl obsažen i v díla Brancusiho, Archipenka i jiných představitelů sochařské avantgardy (**Torso**, 1929, **Opřené torso**, 1935, **Schoulená**, 1935). Na těsný vztah časné Stefanovy tvorby k dílu O. Gutfreunda poukazuje komparace Studie sedící ženy I od O. Gutfreunda (1927) se Stefanovým o tři roky pozdějším dílem „**Sedící**“ (1930). Geometricky sevřená forma prvního díla je obdařena dynamickými prvky určenými obrysovými liniemi i konkávními plochami (ve variantě II i šrafováním). Dynamiku tvarového zjednodušení nalezneme i ve Stefanově díle, které působí jako reverzní převrácení předešlé sochy. Do nitra plastiky rozevřený prostor a fikce pohybu tu však poukazuje ke kubofuturistickým zdrojům evropského umění.

K těmto zdrojům neměla daleko ani tvorba sochaře **Josefa Vineckého** (1882–1949), který patřil ještě ke generaci Epsteina, Boccioniho, Laurence [epštajna, bočoniho, loranse] a našeho Jana Štursy. Jeho díla byla zprvu poznamenána posecesní estetikou van de Veldeho, později též kubistickou skladebností a syntetismem (**Matka s dítětem, Herzlich willkommen**). Vineckého cesta k absolutnímu tvaru nesouvisela však s českým prostředím. Ujasňovala se ve vzájemné názorové interakci sochaře a tvůrce moderního designu s předními osobnostmi světového umění, mezi něž patřili Jawlenský, Archipenko a Schlemmer, později i přední funkcionalista Scharoun. Dva roky po Brancusiho Spící múze, v roce 1928, vznikla Vineckého socha **Hlava-muž a žena**, ve které umělec dospěl k pozoruhodné absolutizaci tvaru. Autor tu však neklade důraz na ryze estetickou složku jako Brancusi, ale dílo ožívuje zřetelně duchovní entitou, která se promítá v dynamice fikce času. Jako jediný z českých sochařů přišel Vinecký nepřímo do kontaktu s estetikou Bauhausu, na níž zřetelně reagoval v oblasti užitého umění. Ta jej později zavedla i na pole funkcionalismu.

Abstraktní plastika V. Makovského a H. Wichterlové byla jiného rodu. Souvisela s tajemným mystériem nevědomí a s eroticky podbarvenou imaginací. Sochaři **Vincenci Makovskému** (1900–1966) se dostalo náročné sochařské průpravy nejen u Štursy a Kafky, ale též u Bourdella (1927–30). K osobitým sochařským projevům patří zejména jeho časné práce



B. Stefan: Torso, 1928



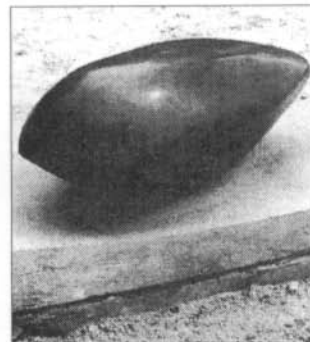
V. Makovský: Dívčí sen, 1932

(**Torso**, 1929, **Dívčí sen**, 1932 a **Dívka s děckem**, 1933). Jsou výsledkem volných asociací představ a transformace reality k základním praformám. V polovině třicátých let se vrátil umělec k volněji traktovanému, leč realistickému projevu. Zvýraznil se jeho zájem o antikvu a duchovní sféry existence. Přitom si podržel své sochařské citění hmoty a schopnost monumentalizovat výtvarný celek (**fontána pro Mělník**, **socha prezidenta T. G. Masaryka** pro Olomouc, **památník J. A. Komenského** v Uherském Brodě, **Partyzán** pro Zlín atd.).

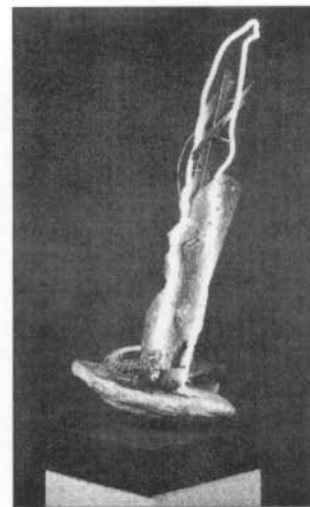
Na pomezí figurace se pohybovala tvorba prostějovské rodačky **Hany Wichterlové** (1903–1990). Její práce, které následovaly po prvotních kubistických inspiracích, anticipovaly problematiku vnitřního prostoru sochy i organických forem řešených H. Moorem a B. Hepworthovou (**Kompozice**, 1929, **Mateřství**, 1932, **Mrtvý pták**). Wittlich analyzuje především časné dílo Kompozice: „To, co bylo v Kompozici ještě kubistického původu, jeho geometrizující artikulace hmoty a manipulace s objemy, ustoupilo v Torzu novějšímu pojetí sochy, vycházejícímu hlavně z myšlenky její organické jednoty. Tato podstatná proměna, která měla na přelomu dvacátých a třicátých let široký ohlas v celém českém sochařství a vyznačovala jeho novou historickou epochu, měla však u Wichterlové také svoji kontinuitu, která tkví právě v základním pojetí sochy jako jisté haptické entity, koncentrované v plastickém jádru. Lze dokonce říci, že Wichterlová tento názor upevňovala tou měrou, jak se vzdalovala kubismu. Na tomto stupni jejího vývoje, když překonávala pozůstatky kubistického tvarosloví a estetiky, vystupuje do popředí její vztah k dílu Constantina Brancusiho. To představovalo vedle kubistů další mocný proud ve složitě historii moderního sochařství a ve skutečnosti bylo Wichterlové bližší.

S Brancusiho pojetím sochařství má Wichterlová mnoho společného – technickou zásadu autorova vlastnoručního realizování sochy v materiálu, která konečně hlouběji odpovídá podstatě skulptivnímu názoru Wichterlové a plně slouží základnímu postupu tvůrčího procesu, jenž spočívá v postupném a trpělivém zjednodušování předmětu a je diktován snahou dobrat se jeho praformového plastického jádra a vyjádřit takto, co je v něm podstatné. Wichterlové je blízký i filozofický podtext Brancusiho díla, navazující vztah mezi západem a orientálním myšlením [...] Wichterlová sice vychází z Brancusiho principu esenciální plasticité zkratky, ale její výsledek je emocionálně mnohem naléhavější a asociačně rozmanitější.“

Na jiném základě dospěl k abstrakci sochař **Zdeněk Pešánek** (1896–1965). Jeho dílo bylo úzce propojeno s architekturou a rozšiřovalo se do oblasti užitého umění, leč v jiném smyslu než tvorba Vineckého. Zůstávalo rovněž bez odezvy ze strany domácí historie umění. Pešánkovo dílo z pomezí výstavnictví a reklamní tvorby využívalo světelných trubíc, ilumináčnických, pohybových i zvukových prvků. Již v r. 1922 experimentoval tento umělec se světelným barevným klavírem, koncipoval světelně kinetické fontány, plastiky a ohňostroje. Ze svých výtvarných úvah nevyklučoval ani obsahový moment (**Pomník letectví**, 1924–26). Pešánkův světelně akustický technicko-výtvarný systém byl v praxi uplatněn např. na pařížské Světové výstavě v r. 1927, kde vedle jakéhosi výtvarně informačního systému použil umělec též námětu **československého lázeňství**, ve kterém využíval světelných trubíc. Dochované Pešánkovo **Torso** je volnou plastickou krací připomínající fragment ženské postavy spojený se skleněnou trubicí vydávající podmanivé, fluoreskující světlo, které sochu oblévá a jakoby vyzařovalo její vlastní bioenergii. Umělec se stal v podstatě jedním ze zakladatelů širokého proudu poválečného kinetismu ve světovém umění a lze jej přiřadit k známým osobnostem, jako byl Laszlo Moholy-Nagy.



H. Wichterlová: Pecka, 1964



Z. Pešánek: Světelný objekt, 1932–36

Naopak důsledný realista **Karel Lidický** (1900–1976) čerpal poučení od svého učitele Otakara Španiela, Kotrbova vrstevníka i od Rodina a Maillola. Pro nádvoří pražského Karolina Lidický vytvořil **sochu Jana Husa** (1950–58). Jeho tvorba dostoupila tvůrčího zenitu již ve druhé polovině třicátých let (**Sv. Vojtěch**, návrh pro chrám sv. Víta v Praze, **Ztracený syn**). Osobitý prvek vnesl do našeho sochařství též malíř a architekt **Josef Kaplický** (1899–1962). V plastice usiloval o robustní modelaci velkých hmot vyrůstajících ze smyslových zážitků (**Stojící žena**, 1929, **Ležící akt**, 1935).

Civilismus Otty Gutfreunda měl zásadní význam i pro zrod výrazného díla sochaře **Ladislava Zívra** (1909–1980). V jeho tvorbě postupně sílila imaginativní složka a Zívrova díla se sbližovala se zásadami asociativního principu surrealismu (náměty ze španělské války, objekty vzniklé muláži). Koncem třicátých let se Zívr přifadil k avantgardě sdružené kolem divadla E. F. Buriana. Trvalý zájem o prvky novodobé technické civilizace a přátelské vztahy jej přivedly do řad skupiny 42 (**Rentgenolog**, 1942). Pro Zívrovu tvorbu je příznačné i využívání různorodých materiálů, železa, skla, textilních materiálů a v šedesátých letech též inspirace přírodními tvary.

Zajímavým zjevem našeho moderního sochařství byl **Jan Kodet** (1910–1974). Byl ovlivněn monumentalitou egyptské skulptury a výrazovou strohostí Maillola a Despiau. Jeho sochy žen se dostávaly až na pomezí abstrakce. Architektonické působivosti dosahuje Kodetův **monument Jana Žižky** připomínající vítězství Husitů u Sudoměře. Ve stejném roce jako Kodet se narodil **Jindřich Wielgus** (1910), který svojí starší tvorbu spojil s Ostravskem. Celým jeho dílem prostupovala symbolika sociálních a národních idejí (**Nad mrtvým kamarádem**, 1939, **Pláč tří Marií**, 1943, **Maryčka Magdonová**, **Havíř s kvádrem**, 1945).

Do vývoje našeho sochařství první poloviny dvacátého století zasáhla ještě tvorba dvou umělců, kteří patřili k osobnostem 2. poloviny století. Z klasického odkazu sochařského realismu vycházel **Karel Hladík** (1912–1967), žák Laudy a Pokorného. Po polovině padesátých let pronikaly do jeho díla ohlasy světového umění a neorealismu (**Baletka**). Jeho pozdější práce se vyznačovaly složitou informální strukturou povrchu sochy (**Katedrála**), který někdy utvářely i otisky reálných předmětů. Tvorba **Josefa Malejovského** (1914) vyznávala především smyslový vjem reality. Lpěla později na bázi socialistického realismu a soustřeďovala se na pomníkové úkoly (**Památník osvobození pro Pardubice**). Převážně zvířecím žánrem se zabýval **Vincenc Wíngler** (1911–1981). Jeho práce jsou tvarově úsporné a výrazově hutné (**Raněný buvol**, **Pavián** atd.).

Tento stručný přehled vývoje českého sochařství 1. pol. dvacátého století eliminuje počet autorů na minimum. S dalšími výraznými sochařskými osobnostmi se běžně, zejména v meziválečném období, setkáváme i v menších regionech. V r. 1937 registroval Syndikát čsl. výtvarníků ve svém adresáři více než 170 profesionálních autorů, kteří působili jako sochaři převážně v Praze. Většinu z nich jsme zde pomínuli.

Jen jako příklad sochaře, který nevstoupil do obecného vývojového povědomí, nicméně zasáhl do našeho výtvarného dění osobitým tematickým okruhem svých prací, uvedme bratra známého malíře Joži Úprky, **Františka Úprku** (1868–1929). Franta Úprka se vedle příležitostné portrétní tvorby věnoval hlavně pracovnímu a folklornímu žánru (Jánošík, 1905, Starý kůň, 1906, Gajdoš, 1907, Pohádka, 1910, Pytlák, 1912), výjimečně i pomníkové tvorbě (Pomník padlým v Uher. Ostrohu, dokonč. 1930).

Méně známým tvůrcem množství dekorativních plastik, mincí, medailí, drobných soch a návrhů na skleněné a keramické předměty byl **Jaroslav Horejc** (1886–1983). V některých dílech Horejc programově akceptoval prvky egejského a etruského umění, v jiných uplatnil neoklasicistní estetiku. Umělec je známý mj. svými realizacemi v chrámu sv. Víta v Praze (mříž na Zlaté bráně). Členství v Artělu sbližovalo umělce s **Helenou Johnovou** (1884–1962), kterou jsme již zmínili v souvislosti s proudem art déco v užitém umění (realizace pro zámek v Novém Městě nad Metují). Ve výčtu sochařských osobností bychom mohli pokračovat dále například z hlediska jednotlivých regionů.

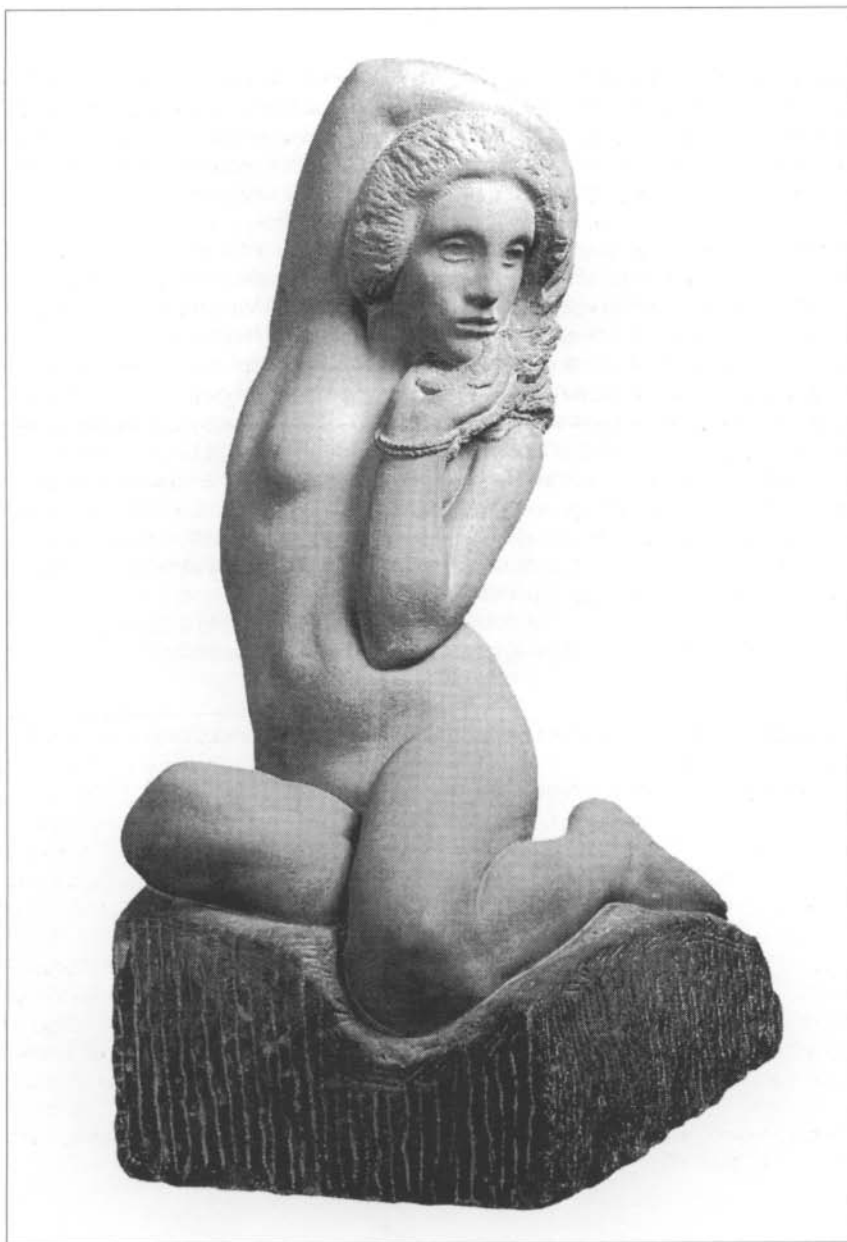
CITACE

Většinu příslušníků sochařské generace 90. let spojoval obdiv k Augustu Rodinovi, jemuž uspořádali v Praze na jaře 1902 soubornou výstavu. Nejbezprostřednější vztah s Rodinem navázal Josef Mařatka, který byl na počátku století jeho žákem a poté asistentem. Pod jeho vlivem se nejprve věnoval působivým výrazovým studiím rukou a nohou. V aktech Opuštěná Ariadna a Vlna (1903) dospěl vytvořením prázdného středu plastiky k vývojově důležité představě tzv. vnitřního sochařského prostoru. Stanislav Sucharda, jenž vynikl především jako autor plaket, sice opatřil své mnohaleté dílo, pomník Františka Palackého (1898–1912) tradičním alegorickým dějem, ale ve studiích detailů uplatnil své poučení z Rodina a spojil jeho zásadu pohybové kompozice se secesní dekorativností. Také kontemplativní Studie k náhrobní plastice (kolem 1909) se původem váže k pomníku Palackého, kde symbolizovala čekání na znovuzkříšení národa po porážce na Bílé hoře. Symbolickými hlavami vyjadřujícími různé stavy duše, se od poloviny 1. desetiletí zabýval Ladislav Šaloun. Únik se života (Doznávající píseň), inspirovaný pravděpodobně Rodinovou Hlavou bolesti, a Koncentrace vznikla kolem roku 1905 v souvislosti se studii pomníku Jana Husa. Amorfně působící objemy těchto hlav negují tektonické principy myslbekovské školy, vyznačují se dynamickou světelnou modelací a v obličejové části se vyostřují do extatických výrazů, vyjadřujících kult iracionálních psychických sil. K ještě radikálnějšímu vystupňování exprese dospěl během svého pařížského pobytu Bohumil Kafka, obracející se k bizarním námětům, k temným nevědomým stránkám lidského života, k extrémům a excesům. [...] Jan Štursa byl nejmladším a největším talentem této sochařské generace. Jeho voskové plastiky Utopená kočka a Život uniká (obě z roku 1904) prozrazují vztah k Medardu Rossovi. Utopená kočka, přes své drobné rozměry a efemérní význam pro další Štursův vývoj představuje ve své době nečekaně extrémní informelní projev, zachycuje rozpad organické hmoty a nachází se na nejzazší mezi impresionistického rozbití formy. K tématu zmaru se váže také busta tuberkulózní dívky Život uniká, jejíž voskovou podobu převedl Štursa do alabastru. [...]

Lenka Bydžovská: Secesní symbolismus. In: České moderní umění 1900–1960.

Již jako adept sochařství se Jan Štursa seznámil s okruhem spisovatelů kolem Moderní revue (M. Marten, A. Procházka, K. Hlaváček, S. K. Neumann, F. Gellner) a symbolistně literární témata jej zaměstnávala stále intenzivněji. Introspektivní analýza osudovosti v Pubertě a dramatické Appassionato byly pro Štursu důležitou zkušeností, z níž se pak zrodilo Melancholické děvče – dílo, které mu přineslo široké uznání. Socha byla přijata celou generací jako syntéza pocitů a nálad provázejících složité období po přelomu století, které bylo nadito chaosem kontrastních ideí a z toho plynoucími obtížemi mladých intelektuálů zakotvit a definovat své cíle. Naděje i skepse ohraničovaly jejich duchovní svět. Dobová kritika byla přímo uhranuta lyrismem a harmonickým půvabem tělesných křivek plynule přetékajících jedna v druhou. Štursova křehká odaliska je eroticky přitažlivá, avšak místo vyzývavé hry je v jejím obličejí nostalgie a smutek. Traumatizující napětí mezi mužem a ženou, osudovost jejich vzájemné touhy byla témata zprostředkovaná nejen skrze literární svět Przybyszewského, kterého uctívala Moderní revue, ale zároveň v díle Jana Preislera. Na vrcholu svého raného období se Štursovo dílo obsahově napojilo na symbolismus generace devadesátých let, aby se hned v následující etapě přiklonilo k odlišnému programu, v němž sochaře víc než poeticky něžná krása tělesných tvarů upoutá pohybově i objemově pádnější forma a drásavé emoce mládí se postupně rozplynou ve vášnivě smyslovosti jeho dalších děl s tematikou ženského aktu.

Magda Juríková: Jan Štursa: Melancholické děvče. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995.



J. Štursa: Melancholické děvče, 1906, v. 90 cm, francouzský vápenec, Národní galerie v Praze

Sochařské dílo Josefa Vineckého (1882 Záměstí u Rožďalovic – 1949 Praha) z konce dvacátých a počátku třicátých let se jeví v kontextu českého sochařství jako zcela osobitý fenomén, který až dosud nebyl adekvátně umělecko-historicky zachycen a zhodnocen. Není o něm zmínka ani ve vynikajícím syntetizujícím díle, které vyšlo z pera Petra Wittlicha. Práce Josefa Vineckého vznikaly v té době v německém prostředí. Jejich zařazení do blízkosti tvorby B. Stefana z konce let dvacátých a některých prací H. Wichterlové či pozoruhodných Hlav V. Makovského umožňuje společný zdroj podnětů ze současné sochařské produkce pařížské výtvarné scény, k níž patří zejména vynalézavé dílo Archipenkovo, a Brancusiho spění k archetypu. Sklonem k hledání absolutního tvaru se Vinecký, tak jako vždy hlásí k odkazu svého učitele Henryho van de Veldeho.

V závěru wiesbadenské periody tvorby poloviny dvacátých let dospíval Vinecký pod zmíněnými podněty k eliminaci reziduí kubistických názorů na výstavbu sochařské formy a posléze ve svých skulpturách z rozmezí let 1928–32 upřednostnil oproštěný melodický tvar měkce lyrického vyznění. V tomto období působil Vinecký úspěšně jako pedagog na Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe ve Vratislavi (Breslau), jež byla svým ředitelem, malířem Oskarem Mollem, vedena v duchu spřízněném s dessavským Bauhausem. Vratislavské období sochařské tvorby Vineckého dokládá např. skulptura Jinocha z olomouckého Muzea umění či pozoruhodné Torzo z pražské Národní galerie.

„Zaujetí napětím pozitivní a negativní, konvexní a konkávní, plné a prázdné formy pocházející z Archipenkovy lekce jeví Torzo z doby kolem roku 1930, které je v majetku Národní galerie. Je realizováno v dřevě, snad nejoblíbenějším sochařově materiálu, a povrch je pojednán zlacením. Z frontálního pohledu je vkomponována kontura sochy do kosodélníku, z jehož geometrie čerpá její dynamický tvar výslednou rovnováhu a klid. Levou partii těla tvaruje smyslové studium něžného ženského těla. Pravá partie jeví kontrastní zpracování, jež je výsledkem abstraktní tvarové manipulace. Takto vyjádřený znovu se objevující princip kontrastu přírody a ducha, senzuačního a intelektuálního je umocněn archipenkovským kontrastem konvexní a konkávní formy, jenž je v podstatě vyjádřením téhož principu. Pokusy o harmonické sjednocení těchto protikladů v sochařské tvorbě Vineckého v té době mohou z části vycházet i z lekce Oskara Schlemmera, který byl v roce 1929 pozván Oskarem Mollem do Vratislavi a intenzivně se zde zabýval svým hlavním tématem – lidskou figurou v prostoru, v které spatřoval znak pro průsečík mezi racionálním a mystickým.“¹⁷

¹⁷ Alena Kavčáková: *Vztah sochaře Josefa Vineckého k Univerzitě Palackého*. In: *Historická Olomouc XI, UP, Olomouc 1998*, s. 122

Alena Kavčáková: *Josef Vinecký*. In: *Rukopisný koncept textu katalogu připravované výstavy*.



J. Vanecký: Torso, kolem r. 1930, v. 55 cm (se soklem 72 cm), zlacené dřevo, Národní galerie v Praze

Ladislav Zív byl podobně jako Gross fascinován nálezy devastovaných předmětů na půdách a smetištích, které dle Zívra „evokovaly k podvědomému vytváření mnoha nesochoařských kompozic“. Reliéf I (1934) vznikl z konkrétního imaginativního zážitku, „ale v podvědomí byl mu přisouzen filosofický podtext pod dojmem španělské občanské války: Viselci na rožni / protknuti dřevěnou dýkou / v smrti španělské demokracie“. Jak uvedl Zív ve vzpomínkách, rozteklé postavy mají charakter podivných přírodních organismů. Zív reliéfy a objekty (*Srdce inkognito*, 1936) vytvářel často sádrou kombinovanou s jinými nalezenými materiály. Označoval pojmem muláž techniku, kdy nalezené předměty přírodního i umělého původu namáčel do řídké sádry. Výslednou hmotu pak upevňoval na podkladovou desku. V zápisku z deníku z let 1943–44 si Zív poznamenal: „Gross říká, že objekt sur(realistický) tvůrčí čin není. Odporuji. Je možné různými výtvarnými prvky vytvořit kompozici úplně abstraktní, dávající emoci prožité reálné skutečnosti a to z prvků již hotových, dřevo paranoicky viděno, dráty atd.... je to poesie výtvarná“.

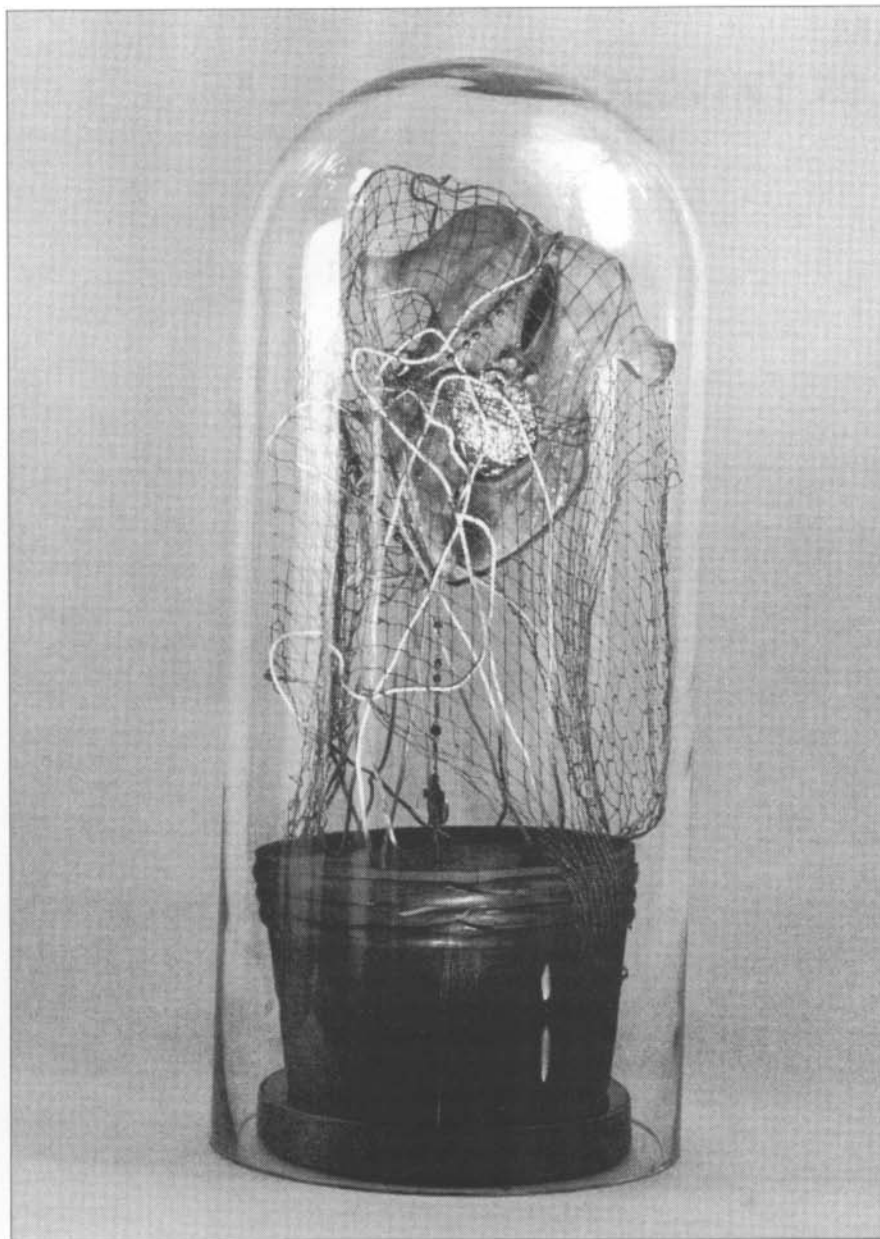
Vojtěch Lahoda: Na okraji surrealismu. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995.

[...] Na rozdíl od Makovského, který se nikdy zcela nevzdal sochařsky budované formy, využíval Zív s lehkostí tzv. principu náhodného setkání předmětů, z nichž sestavoval své uhrančivé kompozice s dramatickou atmosférou ohrožení. *Srdce inkognito* se vrací ještě k dadaistickému pojetí „čistého“ objektu, který je sestaven pouze z hotových prvků.

Je improvizací z nahodilého materiálu. Zív tak společně se Zdeňkem Rykrem (např. *Amor a Psyché*, 1934 *nezach.*) předložil v českém sochařství jeden z prvních příkladů odosobněného artefaktu, který se pak bohatě uplatnil v sochařství po druhé světové válce.

Srdce inkognito bylo zjevně inspirováno také soudobou koláží a moderní reklamní fotografií. Subtilní motiv dámského střevíčku se vyskytuje například ve Štýrského koláží *Milenci* (1934). Pro Zívra je typické, že na rozdíl od Štýrského, s kterým má v této fázi společnou také fascinaci fenoménem smrti, směřuje jeho asociace do oblasti organického, přímo biologického tvaru. Také způsob adjustace – pod nahoře zaobleným skleněným krytem – odkazuje do oblasti anatomických preparátů. I v tomto případě však neztrácí kontakt s morfologií běžně přítomnou v surrealistických kolážích, jež s obsesí využívali detailů z anatomických atlasů.

Magda Juříková: Ladislav Zív: Srdce inkognito. In: České moderní umění 1900–1960, katalog sbírky moderního umění ve Veletržním paláci, Národní galerie v Praze, Praha 1995.



L. Ziv: *Srdce inkognito*, 1936, v. 62 cm, komb. technika (drát, kůže, dřevo, textil, síť, kov), Národní galerie v Praze