

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Jana Kalousková

**Keramická plastika v pražské
meziválečné architektuře**

Diplomová práce

PhDr. Vladimír Czumalo, CSc.

Praha 2018

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze, 29. června 2018

Jana Kalousková

Bibliografická citace

Keramická plastika v pražské meziválečné architektuře [rukopis]: Diplomová práce / Jana Kalousková; vedoucí práce: PhDr. Vladimír Czumalo, CSc., Praha 2018. 106 stran

Anotace

Diplomantka zpracuje uměleckohistorickou studii o uplatnění keramické plastiky v architektuře mladé Československé republiky s důrazem na národní sloh. Ten vymezí nejprve teoreticky a uvede do souvislostí jednak s domácím vývojem, jednak s širším mezinárodním proudem art deco. V samostatných kapitolách zpracuje roli českých uměleckých škol a jádrovou osobnost a dílo Heleny Johnové. Záběr svého výzkumu omezí na pražský materiál, přihlédne ovšem i k významným realizacím mimopražským. Součástí práce bude katalog keramické plastiky spojené s pražskou architekturou zvoleného období.

Klíčová slova

Národní styl, keramická plastika, Československo, první republika, Helena Johnova, Uměleckoprůmyslová škola

Abstract

Ceramic Sculpture in Prague Interwar Architecture

This thesis project from the field of art history is dedicated to the use of ceramic sculpture in the architecture of the first Czechoslovak Republic. It puts an emphasis on so called “national style”, which is defined theoretically in the first place and then explained in the context of the artistic development in Czechoslovakia and, more generally, the international art deco current. Separate chapters describe the role of Czech art schools and the significant personality and work of Helena Johnová. The scope of the research is limited to the monuments located in Prague, but it also takes into account important commissions situated outside the city, as well. A catalogue of ceramic sculpture associated with the Prague architecture of the concerned period forms part of the study.

Keywords

National Style, Ceramic Sculpture, Czechoslovakia, First Czechoslovak Republic, Helena Johnová, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague

Počet znaků (včetně mezer): 128 268

Poděkování

Poděkování patří zejména panu Vladimíru Czumalovi za svůj čas a cenné rady, které mi při psaní této práce věnoval. Zároveň musím poděkovat i své rodině a přátelům za trpělivost.

Obsah

1.	Úvod.....	8
2.	Národní styl – výtvarný projev mladé republiky	11
3.	Umělecký program národního stylu a jeho specifika.....	16
4.	Prezentace Československa na světových výstavách	21
4.1.	Paříž 1925	21
4.1.1.	Pavilon ČSR.....	23
4.1.2.	Vliv výstavy na další umělecký vývoj	27
5.	Význam keramiky v obrazu lidové tvorby a její sběratelé	29
5.1.	Sbírka Hugo Vavrečky	31
6.	Umělecké školy a jejich žáci	34
6.1.	Odborná keramická škola ve Znojmě.....	36
6.2.	Odborná keramická škola v Bechyni	37
6.3.	Státní odborná škola keramická v Praze.....	39
7.	Keramici meziválečné plastiky v pražském prostředí.....	42
7.1.	Jano Köhler (1873–1941)	43
7.2.	Helena Johnová (1884-1962).....	47
7.3.	Jan Znoj (1905-1950).....	50
8.	Katalog keramické plastiky	54
8.1.	Plastika v interiéru.....	55
8.1.1.	Helena Johnová: busta dívky s modrou stuhou	55
8.1.2.	RAKO, interiér Lékárny Pod Vyšehradem.....	58
8.1.3.	Helena Johnová, keramický betlém	60
8.1.4.	Helena Johnová, pokojová fontána pro dr. Buriana.....	65
8.1.5.	Jan Znoj, Ježíš a devět postav Československé církve husitské.....	67
8.1.6.	Jan Znoj, Zápas Herakla s erymantským kancem, 1941–1943.....	71
8.2.	Plastika v exteriéru	72
8.2.1.	Dvojice putti na fasádě telefonní ústředny, 1921–1926	72
8.2.2.	Jano Köhler, RAKO, hrobka Emila Sommerschuha,.....	73
8.2.3.	Plastická výzdoba budovy pojišťovny	76
8.2.4.	Helena Johnová: keramická fontána,	77
8.2.5.	Helena Johnová, Pavel Janák, Pavilon západočeských keramických podniků	79
8.3.	Nerealizované projekty.....	81
8.3.1.	Helena Johnová, keramická fontána a pomník T.G. Masaryka	81
8.3.2.	Helena Johnová, Krb pro Strakovu akademii,	82
9.	Závěr.....	83

10.	Obrazová příloha	85
11.	Seznam vyobrazení	98
12.	Seznam literatury	100

1. Úvod

Keramická hlína byla po několik staletí vnímána mimo jiné jako ideální materiál vhodný pro sochařskou tvorbu. Díky svým jedinečným vlastnostem byla již v renesanční Itálii používána na výrobu děl, které zdobily sakrální i světské památky. Jedním z nejznámějších sochařů, který začal vyrábět terakotové a majolikové reliéfy, byl Luca della Robbia. Jeho díla, nejčastěji tonda a lavaba s námětem madony doplněnou pestrobarevně glazovanými girlandami, jsou dodnes zachovány ve florentských kostelích. Po jeho smrti převzal prosperující dílnu synovec Giovanni a spolu s bratrem pokračoval v rodinné tradici. Jako výzdoba budov byla keramika využívána také v 19. století v rámci historizujících staveb, kterou je například kostel sv. Václava v Praze na Smíchově. Velmi oblíbeným materiálem se keramika stala v době secesní, kdy zdobila mnohé stavby nejen v hlavním městě. Velmi často byly plastiky navrhovány předními sochaři a poté vyrobeny v některém z keramických závodů.

Období první republiky, trvající krátce, pouhých dvacet let, bylo časem vhodným pro vývoj československé kultury a umění. V uvedeném období se setkáváme s bohatým rejstříkem architektonických slohů od dozívajícího kubismu, snah zejména Pavla Janáka o vytvoření národního stylu, přes purismus až k funkcionalismu. Ze všech stylů mladé republiky nejvíce vyčnívá právě národní sloh, který už na počátku let dvacátých dosáhl svého vrcholu. Krátce na to, po úspěchu na pařížské výstavě v roce 1925 nastal prudký zlom a většina umělců zanechala tvorby v národním stylu a obrátila se k prosazujícímu se funkcionalismu. Ale národní styl zcela nezmizel a nadále

dozníval ještě ve třicátých letech v transformované podobě jako okrajový projev v řadě oborů užitého umění.¹

Již od prvních projevů národního stylu docházelo k jeho dehonestování a tvrdé kritice. Jen samotný názvoslovný pluralismus dosvědčuje určitou nevyhraněnost společnosti, která tvorbu národního stylu spojovala s velkou řádkou více či méně negativně laděných názvů.

Tématem předkládané diplomové práce je kromě keramické plastiky v meziválečné architektuře, snaha vyvrátit zažitě představy o národním stylu jako o mylném vývojovém článku české architektury. Zásadním problémem, který je třeba hned zpočátku vyjasnit, je samotné pojmenování, které bylo nejčastěji spojováno se stylem art-deco vzniklým ve Francii. V úvodní části se tato diplomová práce zaměří na vymezení pojmu národní styl a jeho výtvarné projevy. Proto je potřeba mimo jiné zaměřit svou pozornost na články věnující se utváření nového stylu a jeho dílům, které nám poskytnou dostatečný vhled do dané problematiky.

Další z důležitých součástí tvorby byla reprezentace ČSR na světových výstavách, kde se návštěvníci mohli seznámit s tvorbou našich předních architektů, ale i sochařů, keramiků, goblénistů, či nábytkářů. Další kapitola se zabývá uměleckými školami, ať už středními či vysokými, kde v představě národního stylu vznikala pozoruhodná díla, která tvořila s architekturou dokonalý Gesamtkunstwerk. Umělci ve spolupráci s architekty navrhovali keramické plastiky na fasády i do interiérů. Jednou z významných autorek a prvních žen tvořící z keramické hmoty byla Helena Johnová. Jejím dílu uplatňujícímu se zejména v interiéru, je věnována dalších z kapitol. Helena Johnová nebyla jediným představitelem meziválečné keramiky, proto budou následující kapitoly pojednávat o dalších autorech, vzešlých z pražských i regionálních uměleckých škol. Přílohou práce je katalog s keramickými

¹ ADLEROVÁ 1983, 19

plastikami na území hlavního města, nacházejícími se především v městských částech asanovaných na počátku století, soukromých rezidencích či v budovách sloužících k reprezentaci státu.

Cílem práce je dostatečné prozkoumání tématu keramické plastiky, která se v době Československé republiky vyvinula ve svébytný výtvarný prostředek, na kterou poté navázala další generace umělců. V porovnání s keramickou tvorbou v době secesní by se mohlo zdát, že díla meziválečné éry nedosáhla takového vrcholu a četnosti využití ve veřejném prostoru. O to více je potřeba tento dojem vyvrátit doplněním dosavadního poznání o plastice a reliéfech z keramické hmoty.

2. Národní styl – výtvarný projev mladé republiky

Důkazem, že otázka hledání uměleckého stylu, kterým by se mohla mladá republika důstojně reprezentovat na nově uspořádané mapě Evropy (a mohl by se stát stylem oficiálním), byla více než aktuální, svědčí mnohé diskuze a stati, ve kterých toto téma rezonovalo jak u členů uměnovědné obce, tak i laické veřejnosti. Tento závazek vybudovat jednotný umělecký styl však nemohl být zcela naplněn. Stylová pluralita byla pro české prostředí typická již v předválečném období, tudíž rozmanitost stylů se díky svým protagonistům přenesla i do období poválečného.² Přesto se tzv. národní styl stal přibližně prvních sedm let poválečné éry díky několika faktorům předním uměleckým projevem.

Již od svého vzniku se národní styl setkával s tvrdou kritikou. Panuje názor, že za negativním hodnocením, se kterým se tvorba národního stylu často setkávala, stojí skupina avantgardních umělců uskupená kolem teoretika Karla Teigehe, který celé architektonické kubistické období a s ním úzce spojený rondokubismus kritizoval až do poloviny dvacátých let.³ Nejčastěji bývá v této souvislosti citován úryvek z článku *Nové umění a lidová tvorba* vydaný v roce 1920 v časopisu *Čas*. Teige zde kritizuje opakované aplikování lidového ornamentu až do naprostého vytracení jeho podstaty, zároveň si ale uvědomuje, že v době mezisměrového interregna se umění ve snaze vytvořit nový styl oprávněně obrací k prázákladům umění a s ním spojenou lidovou tvorbou.⁴

Poválečné umění již od svých prvních projevů začalo dostávat rozličná pojmenování. Nejčastěji používaným byl *obloučkový dekorativismus* a *rondokubismus* připomínající využívání tvarů obloučků doplňující částečně

² HNÍDKOVÁ 2013, 75

³ BENEŠOVÁ 1969, 307

⁴ TEIGE 1920, 153 In: VLAŠÍN 1971, 150-154

kubizující tvarosloví. Někteří badatelé uvádějí, že pojem *rondokubismus* poprvé představila Marie Benešová ve stejnojmenném textu otištěném v časopisu *Architektura ČSSR* v roce 1969. Vendula Hnídková tento dojem vyvrací a uvádí, že Benešová pouze vyzdvihla jeden z názvů, který již v polovině dvacátých let použil například Oldřich Starý.⁵

Mezi negativně vnímané pojmenování patří svéráz nebo také barevný svéráz, se kterým se setkáváme již dříve například v textu Bohumila Markalouse jako ekvivalentem k lidové tvorbě. Avšak Václav Vydra v roce 1952 v monografii *Svéráz, letoráz, nehoráz* tento pojem dává do souvislosti s poválečnou tvorbou, když rozlišuje tři období svérázu a tvorbu v námi sledované době považuje za třetí období, které vzniklo díky konfrontaci českého a německého živlu podpořeným lidovým krojem, výšivkou a lidovým ornamentem.⁶ *Ornamentálním slohem* nazval poválečnou tvorbu Adolf Loos ve své slavné stati *Ornament a zločin* publikovaným česky v roce 1923. Zde kritizuje nadměrné využívání ornamentu a podporu, kterou stát umělcům v tomto směru tvořícím dává a vyzývá k očistě architektury. Mezi dvě výše zmíněnými pojmy stojí název *ornamentální svéráz* Vojtěcha Wonky představený v časopisu *Bytová kultura* v roce 1924. Kromě toho ještě používá pojem *národní styl*. Opět se nejedná o pozitivní hodnocení, ba naopak. Wonka se zamýšlí nad vytvořením národního stylu a zároveň jedním dechem uvádí, že nejnárodnějším stylem bude ten, který bude přijatelný pro největší skupinu kulturních lidí, což podle něj současné výrobky, kterým je zařízeno jen několik domácností v Praze, pár vil na venkově a dvě banky zkrátka nejsou.⁷

Sám Pavel Janák, který publikoval své stati v několika periodikách, nazval zpětně národní styl v roce 1940 popřevratovým formalismem, když se jej snaží

⁵ HNÍDKOVÁ 2009b, 74

⁶ VYDRA 1953, 410

⁷ WONKA 1925, 23 In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČÍNKOVÁ 2014, 262

ospravedlnit jako styl, který „chtěl nahradit nesrozumitelnost kubismu hledáním lidovosti...“⁸

Mezi další pojmenování pak řadíme *poválečný eklektismus*, *obloučkový kubismus* a *lípaný styl*. Nejnověji do této početné skupiny přibylo označení Rostislava Šváchy, který jej řadí do vývojové řady kubismu a nazval jej proto *třetí kubistický styl*. Ve své studii o české kubistické architektuře z roku 2000 se domnívá, že poválečná architektura přímo navazuje na předválečný kubismus aplikováním lidového ornamentu jako nejtypičtějšího projevu českého *genia loci*, který je postupně ornamentalizován až do podob plastických obloučků, kruhů prořatých čtvercem a úseky mezikruží, to vše v pestrých barvách.⁹

Výše zmíněná nejednoznačnost v pojmenování poválečné tvorby vyjadřuje nejasný postoj odborného i laického publika k otázce československé meziválečné architektury. Ve druhé polovině století se v odborné literatuře objevovaly snahy o rehabilitování národního stylu, za kterými stála především Marie Benešová se svým textem *Rondokubismus*. České užité umění meziválečné doby a s ním spojený rondokubismus zpracovává Alena Adlerová v publikaci¹⁰, která i dnes je pro studium meziválečné tvorby velmi zásadní. Ve snaze přiblížit a osvětlit tvorbu národního stylu v novém tisíciletí pokračuje Vendula Hnídková z Ústavu dějin umění Akademie věd v monografii *Národní styl. Kultura a politika* z roku 2013 a další badatelé. Patří mezi ně již zmíněný Rostislav Švácha nebo Milena Bartlová s kolektivem s objemnou publikací *Budování státu* věnující se reprezentaci Československa v umění a kultuře. Kromě zmíněných souborných publikací v minulých letech byla uspořádána řada kvalitně připravených výstav zaměřených na konkrétní umělce. Jmenujme z nich především výstavu děl českého art-deco a Jaroslava Horejce.

⁸ JANÁK 1940, 210

⁹ ŠVÁCHA 2000, 50

¹⁰ ADLEROVÁ 1940, 19

Přes to ani sto let od vzniku Československé republiky, jejíž výročí si letos připomínáme, nebyly dosud vyvráceny jisté nepřesnosti, které jsou s národním stylem často spojovány. Dalším problémem, kromě nejednoznačného názvu pro danou tvorbu, je samotná podstata stylu a jeho počátky.

Nejprve je potřeba objasnit problematiku samotného pojmenování umělecké tvorby mladého Československa. Již od počátku nesl tento umělecký projev několik názvů koexistujících vedle sebe. Jedním z prvních je rondo-kubismus, který již v polovině 20. let použil Oldřich Starý. Avšak toto označení vnímal jako nevhodné pojmenování pro jednoznačně zpátečnický styl, který se utápěl v historické a národopisné tradici.¹¹ Avšak Josef Císařovský v úvodu k monografii *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda*¹² z roku 1967 spojuje poválečnou tvorbu spolu s dalšími směry s architektonickým kubismem, ze kterého vychází. O dva roky později Marie Benešová ve své stati¹³ v časopise *Architektura ČSR* pojem rondokubismus z celé škály názvů vyzdvihuje a celou tvorbu rehabilituje.

Často se uvedená tvorba dává do souvislosti i tvorbou art-deco, vzniklou ve Francii, která původně nesla zastřešující název *Style moderne*. Samotné pojmenování *art-deco* se zavedlo retrospektivně až po mezinárodní pařížské výstavě v roce 1925, kdy se produkce národního stylu již chýlila ke svému závěru, proto nemůže být o spojení národního stylu a art-deco řeč. Toto pojmenování je pro tvorbu poválečného Československa zavádějící ještě z několika dalších důvodů. Samotná díla stylu art-deco se vyznačují využitím luxusních materiálů a náročných uměleckých technik produkovaných spíše pro bohaté vrstvy společnosti. Kdežto díla v poválečném Československu byla určena pro jejich každodenní využití. Díla poválečné tvorby zároveň užívala regionálních odkazů, na rozdíl od art-deco, které vycházelo ze secesního

¹¹ HNÍDKOVÁ 2009b, 74

¹² CÍSAŘOVSKÝ 1967, 10

¹³ BENEŠOVÁ 1969, 307

dekorativismu obohaceného o prvky z Orientu, Egypta či Japonska. Představitelé národního stylu se snažili o postižení charakteru českého národa v ryze českém uměleckém projevu, bez odkazů na zahraniční umění. I přes výše uvedené skutečnosti a snahy o čerpání tvůrčích podnětů z ryze českého prostředí umělci netvořili bez vlivů umění minulých epoch. O tom svědčí citace několika motivů z tvorby italské renesance, například užití dekorativních prvků na stavbě pardubického krematoria architekta Pavla Janáka, který v roce 1907 podnikl studijní cestu po Itálii, či hmotová dispozice paláce italské pojišťovny Riunione Adriatica di Sicurta odkazující na stavby paláců trecenta.¹⁴

Z výše zmíněných argumentů a s dostatečným odstupem téměř sta let se přikláníme k užívání názvu rondokubismus pro díla reprezentativního stylu Československa a zároveň jej vnímáme jako synonymum pro termín národní styl.

¹⁴ HNÍDKOVÁ 2009b, 76

3. Umělecký program národního stylu a jeho specifika

Za zakladatele a průkopníky národního stylu jsou považováni Pavel Janák a Václav Vilém Štěch, kteří programově pracovali na jeho zavedení coby oficiálního vzorce pro stavby mladého Československa. Dalším z významných umělců národního stylu byl i architekt Josef Gočár. Pavel Janák, Josef Gočár a další umělci, nebyli činní pouze jako architekti, ale zabývali se návrhy interiérů či díly uměleckého řemesla. Právě spolupráce jednotlivých umělců a vznik Gesamtkunstwerku jednoho slohu je pro tvorbu národního stylu specifická. Typickou mezioborovou propojenost dobře prezentuje i tvorba uměleckých spolků, které byly v těchto letech zakládány a zažívaly největší rozmach. Hlavními představiteli mezi nimi byl Svaz československého díla, Artěl nebo i uměleckoprůmyslové školy střední i vysoké, jejichž ateliéry a dílny někteří z umělců vedli.

Často se z odborné literatury může zdát, že hlavním milníkem pro počínající snahy o vytvoření oficiálního (hlavního) stylu státní tvorby bylo založení Československé republiky, což ale není úplně pravdou. Myšlenky a diskuze o potřebě jednotného stylu dokládají mnohé Janákovy texty již před rokem 1918. V období před založením Československa probíhal postupný odklon od kubismu, který výstižně charakterizuje Pavel Janák v retrospektivním textu z roku 1940¹⁵, kde uvádí, že rok 1918 nebyl předělem jen z hlediska politického, ale i uměleckého v tom smyslu, že docházelo k vědomě většímu sepětí s lidovým uměním a širokým životem a uvědomění si potřeby jednotného národního stylu vystihující podstatu celého národa (státu) Tento obrat od individuální tvorby k umění přístupnému široké vrstvě společnosti

¹⁵ HNÍDKOVÁ 2009b, 74

probíhal i za cenu vědomého snížení kvality.¹⁶ Zároveň již v kubistické tvorbě se objevovaly snahy o odlišení uměleckého výrazu od tvorby Německa a Rakousko-Uherska. Tyto tendence podtrhují sílící uvědomění si vlastní jedinečnosti z hlediska uměleckého i národnostního. Velkou zásluhu na úspěšném přijetí stylu pro oficiální tvorbu republiky byla horlivá účast samotných umělců, kteří často zastávali v uvedeném období přední funkce ve veřejné správě, uměleckých spolcích či na odborných středních a vysokých školách. Jeden z předních představitelů národního stylu, Josef Gočár, byl zvolen prvním předsedou Svazu československého díla a po smrti Jana Kotěry zaujal jeho místo rektora Akademie výtvarných umění.¹⁷ Důležitým centrem národního stylu se stala Uměleckoprůmyslová škola,¹⁸ na které ve svých ateliérech pracovali František Kysela, Helena Johnová nebo Jaroslav Horejc. Kromě umělců zastávali vysoké funkce i historici umění Zdeněk Wirth a Václav Vilém Štech, kteří brzy nastoupili do vedoucích pozic na Ministerstvo školství a národní osvěty. Samo ministerstvo bylo díky historikům umění v jeho vedení považováno za ohnisko národního stylu a bylo vnímáno jako státní orgán podporující jeho zavedení coby stylu oficiálního. K tomuto názoru přispěl také fakt, že ministerstvo v rámci interiérových úprav vlastních prostor na Malé Straně zadalo Josefu Gočárovi v roce 1919 zakázku na vybavení hned několika reprezentativních místností.¹⁹ Avšak větší dopad měl na kulturní ovzduší v Československu zákon schválený v roce 1920 z iniciativy S. K. Neumanna, o státních zakázkách. Ten ustanovil, že veškerá produkce určená k reprezentaci nebo pořizovaná ze státních finančních prostředků musí být schválena uvedeným ministerstvem.²⁰ Přijetí tohoto zákona zvedlo mezi

¹⁶ JANÁK 1940, 6

¹⁷ HNÍDKOVÁ 2013, 76

¹⁸ HNÍDKOVÁ 2013, 76

¹⁹ HNÍDKOVÁ 2009a, 28

²⁰ Zákon ze dne 13. ledna 1920, čís. 45 Sb. o umělecké úpravě předmětů státem vydávaných neb podporovaných

odbornou veřejností vlnu nevole, která oprávněně tvrdila, že ministerstvo programově protěžeje užívání nejmodernějšího stylu a činí tak z něj styl oficiální. Ministerstvo školství se mimo jiné snažilo o oživení umělecké oblasti vypisováním soutěží na konkrétní zakázky. V jejich porotách pak zasedali členové dalších institucí či uměleckých spolků jako byl Artěl, Svaz československého díla či Uměleckoprůmyslové školy.

Jedním z několika signifikantních prvků národního stylu bylo přiklonění se k lidovosti a hledání inspirace v lidovém umění a ornamentu, který byl označen za specifické jádro české národní tradice, což poprvé přednesl Václav Vilém Štech již v roce 1914 ve svém textu určeném pro katalog expozice českého uměleckého průmyslu na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem. V. V. Štech vnímal úzké sepětí české kulturní tradice s půdou, zemí a podnebím, které mělo vliv na vznik regionální umělecké tvorby. Proto se, dle Štecha, československé stavby vyznačují zemitostí a těžkopádností ve kterých paradoxně vítězí malebnost nad monumentalitou.²¹ Pavel Janák hodnotu ornamentu vnímal z počátku pouze jako inspiraci, ale postupem času se jeho názor přetvořil, o čemž svědčí diskuze nad přejímáním vzorců z lidového umění, kterou podnítl svým textem v roce 1917 na stránkách týdeníku *Národ*. V polemice o významu svérázu pro současnou uměleckou tvorbu razantně odmítl slepé přejímání vzorů z lidové tvorby a jejich opakování. I přes toto razantní odmítnutí jednoho z hlavních představitelů a tvůrců národního stylu docházelo k velké zálibě moderních umělců v budování sbírek lidového umění.²² K tomu jistě dopomohla i výstava Svérázu uspořádaná v roce 1915 Renátou Tyršovou v Obecním domě. Diskuze nad významem lidových prvků v národním stylu trvala zhruba další tři roky. Poslední slovo měl opět Pavel Janák, v roce 1918 na stránkách časopisu *Národ*, kde velké osoby počátku

²¹ ŠTĚCH 1921, 235

²² HNÍDKOVÁ 2009a, 22

století v čele s architekty Janem Koulou, Josefem Fantou či Antonínem Wiehlem označil za malé mistry, kteří sice vytvořili hodnotnou architekturu, ale vyčítal jim, že byli bezohlednými individualisty, kteří netvořili pro širokou vrstvu národa. Dle jeho slov by nový typ architekta tvořící v národním stylu měl vystoupit ze svého světa a být schopen skrze svou tvorbu povznést národ k vyšším duchovním ideálům.²³

Dalším z témat národního stylu byla snaha o vymezení jednotlivých typů bydlení československého občana od koncepce města, rodinného i činžovního domu, bytu i světnice. Tohoto tématu se po založení republiky nejvíce dotýkají dva Janákovy texty. Prvním z nich je stať *Nedočkavá procházka* v časopise *Umění* a druhým text *Ve třetině cesty* publikovaný v měsíčníku *Volné směry* v roce 1918, který je vnímán jako manifest nově vznikajícího slohu. Janák zde zhodnocuje dosavadní výsledky v české architektuře a uvědomuje si, že dosud na poli sociální architektury vykonala velmi málo. Podle něj chyběla koncepce českého městského bytu, rodinného domu, vilové kolonie, a dokonce i českého města. Dosud architektura vycházela z vlivů italské a německé architektury, proto podle Janáka je potřeba dojít k čistým typům prostorovým a objemovým.²⁴ Na národní tradici odkazovala chalupa, kterou sice jako formu víkendového objektu Janák považoval za překonanou, ale zároveň se snažil najít její plnohodnotnou náhradu. Tou by mohly být jeho soutěžní návrhy na koncept zástavby v Praze-Strašnicích, jediný společný projekt Janáka s Josefem Gočárem, či Střešovicích. Tyto volně stojící i řadové obytné jednotky se vyznačovaly aplikovaným dekorativním ornamentem a bohatou barevností. Právě bohatá barevnost (nikoliv jen v národních barvách, jak často bývá zmiňováno) a aplikovaný ornament jsou dalším stěžejním prvkem národního stylu.²⁵ K použití barev na fasádách, které by odstínovaly plasticitu

²³ JANÁK 1918a, publikováno In: HNÍDKOVÁ 2009b, 102-107

²⁴ JANÁK 1918a, publikováno In: HNÍDKOVÁ 2009b, 108-114

²⁵ JANÁK 1918b, publikováno In: HNÍDKOVÁ 2009b, 102-107

architektury, vyzýval Janák ve zmíněném textu *Nedočkavá procházka*. Rád by dle svých slov po šedých tónech opět používal barvy a tvořil architekturu tvořivou rukou, ne jako řemeslník nebo bezduchý architekt. Ve stejném duchu chtěl navrhovat i interiéry, které by vyzařovaly našeho ducha.²⁶

Tento záměr byl nakonec uskutečněn a ve sledovaném období bylo realizováno několik staveb, včetně jejich vybavení, v duchu výše popsaných zásad. Ale náročná řemeslná výroba jednotlivých kusů zařízení a množství použitého materiálu vytvářely z předmětů v národním stylu luxusní předměty, které si nemohl dovolit každý občan, jak to původně bylo zamýšleno. A tak kromě reprezentativních interiérů bank, velvyslanectví a státních úřadů tvořili zásadní část klientely majetní zákazníci.²⁷ Za všechny jmenujme zásadní zakázku na úpravu zámku v Novém Městě nad Metují, které bylo sídlem rodu Bartoňů z Dobenína. Mezi lety 1922–1924 navrhl Pavel Janák nákladnou přestavbu interiérů v prvním patře spolu se stejně drahým zařízením. Interiéry zámku jsou tak jedinečnou ukázkou národního stylu, jak si jej Pavel Janák a další protagonisté představovali. Realizace této opulentní zakázky byla vesměs přijata velmi kladně a František Žakavec předpokládal, že stejně koncipovaný nábytek bude reprezentovat ČSR na dlouho očekávané výstavě v Paříži.

Tak se také stalo, československá účast byla velice úspěšná a po francouzském zastoupení získala nejvíce ocenění. Avšak názory na vystavená díla a architekturu výstavního pavilonu se především v Československu lišily, a nakonec převládl negativní postoj. Pařížská výstava se tak stala posledním mezinárodním vystoupením národního stylu. Jeho protagonisté se začali postupně odklánět od svých stylových východisek a tvarosloví národního stylu poté definitivně opustili.

²⁶ JANÁK 1918a, publikováno In: HNÍDKOVÁ 2009b, 102-107

²⁷ HNÍDKOVÁ 2013, 88

4. Prezentace Československa na světových výstavách

Příležitost představit nejnovější trendy v oblasti umění, kultury a průmyslu se evropským zemím hojně dostávala na mezinárodních výstavách, jejichž tradice započala již po polovině 19. století. Výstavy se konaly s odstupem několika let i po roce 1918, kdy možnost prezentovat své kulturní prostředí si nenechala ujít ani Československá republika a další země nově uspořádaného evropského kontinentu.

Již od počátku byla účasti Československa věnována ze strany státníků a vedoucích státních úředníků velká pozornost. Dobře chápali nezbytnost efektivního zapojení se do mezinárodního dění i na poli umění a kultury. Díky tomu si uvědomovali, že ačkoliv výstavní architektura představuje specifický experimentální prostor, pokud prezentuje stát a jeho zájmy, je nasnadě, aby svou koncepcí definovalo identitu státního zřízení.²⁸

Od svého založení se ČSR zúčastnilo několika mezinárodních výstav, ale pařížská expozice v roce 1925 znamenala zásadní mezník období národního stylu a pro další směřování československé umělecké tvorby.

4.1. Paříž 1925

Díla československého designu do roku 1925 získala na mezinárodní scéně mnohá ocenění, avšak až *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Moderne* (Mezinárodní výstava moderního dekorativního a průmyslového umění) v Paříži, která se stala největší přehlídkou uměleckého řemesla v meziválečném období, naplnila očekávání z řad pořadatelů i vystavujících umělců.

²⁸ HNÍDKOVÁ 2013, 137

Původně byla pařížská výstava plánována na rok 1915, ale z důvodu první světové války a poválečné ekonomické situace byla odložena, aby se konala až o deset let později, od 30. dubna do 15. října 1925. Jednou z velkých motivací pro uspořádání výstavy ve Francii byly hospodářské důvody, které stály v pozadí zásadního střetu o nadvládu nad uměleckým trhem. Po válce začal francouzský průmysl ztrácet své vůdčí postavení v uměleckořemeslné produkci, kterou postupně začalo přebírat Německo se svým inovativním přístupem nejen v oblasti umělecké tvorby, ale i samotné modernizované výroby. Výstava tak měla dopomoci Francii k obhájení její vůdčí pozice na trhu s předměty uměleckého průmyslu a obnovit tak poptávku po luxusním zboží. Německo nakonec na výstavě z politických důvodů zastoupeno nebylo, takže nic nebránilo francouzskému pavilonu v úspěchu.

Další motivací pro pořádání přehlídky byla prezentace reformních snah zúčastněných zemí o vytvoření nového, moderního stylu oprostěného od historizujících stylů. Díky svému odložení se tak výstava stala základnou shodných i protichůdných uměleckých tendencí, které se v té době v každém z vystavujících států projevovaly. Vedle sebe tak stály v opozici oslňující expozice plné luxusních výrobků vyrobených ve Francii, či monumentální polský pavilon s exponáty vycházející z lidové tvorby a pavilon Švédska zdůrazňující krásu prostoty přírodních materiálů ctící tradici země.²⁹

Účastí Československa vyvrcholily a zároveň se uzavřely reformní snahy o zvýšení kvality a estetiky předmětů denní potřeby, které trvalo již od 19. století v celé Evropě.³⁰ Hlavním tématem výstavy se stal umělecký průmysl, v jehož podtextu stále zazníval ideál uměleckořemeslné tvorby, což bylo v prvním desetiletí jedním z témat diskuzí uměleckých kruhů.

²⁹ Tamtéž

³⁰ ADLEROVÁ 1983, 97

4.1.1. Pavilon ČSR

Organizací československé expozice byl pověřen Svaz československého díla v čele se svým předsedou, Josefem Gočárem.³¹ Ten se ujal úkolu zformováním koncepce architektury výstavního pavilonu. [1] Návrhem reprezentačních interiérů se zabýval Gočárův nástupce ve funkci, Pavel Janák.³² Tato dvojice architektů a reprezentantů národního stylu nestála před tak důležitou úlohou poprvé, nýbrž architektonické řešení československých expozic navrhovali již v letech 1920 pro výstavu v Lyonu a v roce 1922 v Riu de Janeiro.

Československá expozice byla umístěna ve třech různých lokalitách, jak nás informuje oficiální katalog výstavy. Pavilon, který nejen vystavenými exponáty, ale i samotnou architekturou hrdě reprezentoval novou republiku, byl umístěn v blízkosti řeky Seiny. Monumentálně pojatá architektura Josefa Gočára pavilonu evokovala svým tvarem a zkoseným průčelím elegantní linie lodi, k jejímuž námětu Gočára možná inspirovala bezprostřední blízkost vody. Celá stavba byla kombinací železobetonové konstrukce a korálového skla ze sklárny Josefa Riedela z Dolní Polubné. Exteriér pavilonu tak dokonale demonstroval využití výrobků sklářského průmyslu, který byl jedním z vývozních artiklů, přímo v praxi. U základů stavby byl umístěn erb z umělého kamene s československým dvouocasým lvem od sochaře Otty Gutfreunda. Dynamicky koncipované hlavní průčelí evokující divákům příď lodi bylo korunováno sochou *Vítězství* od Jana Štursy.³³ Pomyslné zádi, která oproti hlavnímu průčelí akcentovala naopak horizontální rozložení hmot, dominovaly tři arkýře a bronzová socha *Motocyklisty* Otakara Švece.³⁴

³¹ HNÍDKOVÁ 2013, 138

³² Tamtéž

³³ Štursova socha *Vítězství* byla po skončení Mezinárodní výstavy umístěna před divadlem K. J. Tyla v Hradci Králové.

³⁴ DVOŘÁK 1925, 13

Pavilon byl rozvržen do dvou úrovní. První bylo přízemí plánované jako výstavní prostor, s jednoduše řešenou vstupní halou, kterou spojovalo schodiště s barevnými vitrajemi s náměty lidových řemesel³⁵ Františka Kysely s reprezentačním salonem tzv. *salle d'honneur* v prvním patře. [2] Obložení haly bylo vyrobeno z dvoubarevného dubového dřeva, na podlaze byl položen tkaný koberec podle návrhu Františka Kysely. Zároveň zde byla umístěna bronzová busta Tomáše Garigue Masaryka z ateliéru Jana Štursy.

Přízemí Janák rozdělil na pět výstavních sálů, které byly opatřeny skleněnými vitrínami. V těchto sálech se prezentovala nejlepší díla předních československých umělců. Byly zde pomocí fotografií představeny příklady československé architektury, drobné exponáty z keramiky, bronzu, ale i návrhy na nový typ písma od Vojtěcha Preissiga, látky Marie Teinitzerové nebo divadelní kulisy a scény. Exponáty nebyly umístěny pouze ve vitrínách, ale samotného diváka obklopovaly ze všech stran. Tak tomu bylo třeba u keramického reliéfu Jana Laudy s motivem medvědů vytvořený ve spolupráci s rakovnickou firmou RAKO nebo skleněné fontány navržené Pavlem Janákem se sochami Jaroslava Horejce.

Expozice v prvním patře byla realizována pod taktovkou profesorů z Uměleckoprůmyslové školy v Praze a jejich žáky. O architektonické řešení vnitřního zařízení se opět zasloužil Pavel Janák. *Salle d'honneur* byl honosný salon, který Janák koncipoval jako místo setkávání oficiálních návštěv, zároveň v návrhu zohlednil jeho druhotné umístění, které mělo být na Pražském hradě.³⁶ Mělo se tak stát na základě rozhodnutí Ministerstva školství a národní osvěty, které uvažovalo i o případném přesunutí sálu do svých prostor³⁷ na Malostranské náměstí. Ústředním prvkem celé místnosti se stal soubor

³⁵ Konkrétně se jednalo o vyobrazení řemesel manuálních např. zedníka, zámečníka, hrnčíře, kováře, tiskaře, knihvazače, ale i uměleckých, kterými byl malíř, sochař.

³⁶ HNÍDKOVÁ 2013, 138

³⁷ DVOŘÁK 1925, 19

robustních křesel rozmístěných kolem jednacího stolu. Pavel Janák se kromě velkých realizací a celkové koncepce interiéru soustředil i na jednotlivé detaily. Celá místnost tak od podlahy až po strop překypovala dekorativním zařízením, což komentuje i oficiální katalog výstavy.³⁸ Stěny a strop sálu byly obloženy dubovým dřevem se 14 pilastry znázorňující užitečné rostliny ČSR a jejich následné využití v průmyslu z ateliérů profesorů Karla Štipla a Štěpána Zálešáka. Dvojice dveří včetně ostění zdobily reliéfy s motivy zemědělských plodin a řemesel, které vytvořili žáci z ateliérů profesorů Bohumila Kafky a Josefa Drahoňovského. Podle návrhu Františka Kysely byl utkán soubor osmi rozměrných gobelínů opět s vyobrazením tradičních řemesel. Po obvodu místnosti bylo ve vlysu ze dřeva reliéfně zpracováno 51 festonů s motivy československé flóry. Kromě honosných dekorací salonu byly ve čtyřech vitrínách prezentovány další exkluzivní předměty československého uměleckého průmyslu. Jednalo se o sochařská díla a kameje profesorů Jaroslava Horejce, Josefa Drahoňovského, bronzové sošky Josefa Mařatky nebo návrhy na československé mince Otakara Španiela.

Další část československé expozice představující tvorbu uměleckoprůmyslových firem byla umístěna v *Grand Palais*. Návrh architektonické koncepce byl zadán Otakaru Novotnému. V deseti sálech v přízemí divák mohl zhlédnout výrobky podniků z celé republiky. Z přemíry uměleckořemeslných výrobků ze všech oborů se zde prezentovaly i keramické a porcelánové výrobky. Jednalo se o produkci západočeských porcelánek Haas & Czejzek v Horním Slavkově, Epig v Karlových Varech, Pfeifer & Löwenstein z Ostrova nad Ohří (Schlackenwert) a dalších. Dále se zde prezentoval keramik a učitel sochaře Jana Znoje Ferdyš Kostka ze Stupavy, keramika ze slovenské Modre či terakotová kamna podbořanské firmy L. & C. Hardtmuth. Prestiž československých firem a jejich produkce se zvyšovala také

³⁸ HNÍDKOVÁ 2013, 138

spolupráci s významnými umělci. V devátém sále byly v nikách vystaveny čtyři terakotové figurky blíže neurčené podoby podle návrhu Otty Gutfreunda realizované rakovnickou továrnou RAKO a další čtyři kusy Karla Dvořáka ve spolupráci s L. & C. Hardtmuth. První patro paláce patřilo uměleckoprůmyslovým školám a jejich tvorbě. První sál byl vyčleněn pro prezentaci 16 vzdělávacím institucím. Mezi nimi byly školy zaměřené na tvorbu keramiky a porcelánu v Bechyni, Karlových Varech a Teplicích. Další dva sály vybaveny zařízení určeném do knihovny z dílen žižkovské střední školy pro zpracování dřeva a ložnice vyrobená z citrónovníkového dřeva z produkce školy ve Valašském Meziříčí, Ústí nad Labem a Chrudimi. Realizace knihovny neunikla pozornosti odborné komise a z výstavy si odnesla cenu Grand Prix. Akademii výtvarných umění pak byl vyčleněn čtvrtý sál a Uměleckoprůmyslové škole pátý.

Poslední část československé expozice se nacházela na *Galerie l'esplande des invalides*, jak se nazývá veřejné prostranství před budovou Invalidovny. Československá sekce byla rozdělena na sedm oddílů členěných podle jednotlivých místností moderního domu. Vystavovatelé rozlišovali zařízení běžného a moderního lidového bytu, kterému tvorba národního stylu věnovala velkou pozornost.

4.1.2. Vliv výstavy na další umělecký vývoj

Československo zaznamenalo v Paříži nebývalý úspěch, o kterém svědčí velké množství cen a diplomů, kterými byli oceněni umělci, podniky ale i uměleckoprůmyslové školy. Každá ze šestnácti vystavujících škol si odnesla cenu Grand Prix a zlatou medaili. Celek jejich expozice si pak vysloužil cenu „*Grand prix avec félicitation*“.³⁹ Úspěch byl přičítán především dokonalému uměleckořemeslnému zpracování většiny exponátů a vysoké úrovni odborného školství.

Úkol důstojně reprezentovat a definovat mladý stát spolu s jeho zájmy na mezinárodním poli byl tak zdárně splněn. Důkazem, že dlouholeté úsilí všech vystavovatelů se nakonec vyplatilo, byly i četné pozvánky na další výstavy v Dánsku, Švédsku, Švýcarsku Německu a Spojených státech amerických. Většina z nich se nakonec také uskutečnila, avšak jejich koncepce se většinou proměnila s názorovým posunem k funkcionalismu.⁴⁰

V domácím prostředí se ale pařížská expozice nesetkala s velkým pochopením. Architektura Josefa Gočára byla přijímána velmi kladně, Josef Šíma ji dokonce považoval za jednu z nejlepších, jež jsou na přehlídce k vidění. Pozitivní hodnocení Gočárovy architektury vesměs převládalo v celém domácím prostředí. Jako „*originální, nápadný a zároveň monumentální a solidní z vnějšku i uvnitř*“⁴¹ hodnotil pavilon Vilém Dvořák v časopise *Styl*, Adolf Beneš jej vnímal jako „*zajímavý, ale snad až příliš programově zatížený*.“⁴²

Interiéry pavilonu ČSR a jejich vybavení se ale většinou stejně pozitivního hodnocení nedočkaly. Československou expozici nemilosrdně kritizoval

³⁹ ADLEROVÁ 1983, 99

⁴⁰ Tamtéž

⁴¹ DVOŘÁK 1925, 76

⁴² BENŠ 1971, 109

Oldřich Starý ve studii *Česká moderní architektura*, kde umělecký průmysl považuje za úpadek nového století a dává jej na roveň středověkému řemeslu. Sám Pavel Janák si díky své účasti na výstavě uvědomil, že nový styl se nedokáže úspěšně prosadit a umělecký vývoj tak povede jiným směrem. Ten představoval Le Corbusierův pavilon *L'Esprit Nouveau*. Negativní postoj k expozici zaujali také mladí členové avantgardy sdružení kolem časopisu *Stavba*.⁴³

Pařížská výstava se stala historickým mezníkem, kterým vyvrcholila tvorba národního stylu a zároveň došlo k definitivnímu rozdělení umělecké obce, ale i laické veřejnosti, na dekorativní staromilce a zapřísáhlé avantgardisty.⁴⁴

⁴³ HNÍDKOVÁ 2013, 143

⁴⁴ HNÍDKOVÁ, 2013, 141

5. Význam keramiky v obrazu lidové tvorby a její sběratelé

Intenzivní zájem široké veřejnosti o lidovou tvorbu se začal projevovat již ve druhé polovině 19. století, kdy témata týkající se oživení domácího uměleckého průmyslu a národního charakteru umění byla velmi aktuální.⁴⁵ Záliba v tomto druhu uměleckoprůmyslových předmětů byla zapříčiněna silící ideou o vytvoření kolektivní identity národa, která reagovala na právě vznikající moderní nacionalismus a hledala kořeny své identity v lidové tvorbě. Hlavní podstata tohoto intelektuálního postoje vycházela z myšlenek Jeana Jacquese Rousseaua a Johanna Gottfrieda Herdera, kteří vyzývali k lásce k vlasti a pěstování národních tradic.⁴⁶ Proto nejen v zahraničí, ale i v Čechách se pozornost (spisovatelů) obracela k vlastnímu charakteru národa, který podle Herdera vycházel z místní krajiny, klimatu a jazyka. Na tyto myšlenky navazuje v roce 1869 Otakar Hostinský ve své stati *Umění a národnost* v časopise *Dalibor*, kde se zamýšlí nad možností existence národního umění a ideálními podmínkami pro jeho vznik. Jedinečnost prostředí zdůrazňuje Miroslav Tyrš (1832–1884), který tak navazuje na myšlenky Hippolita Taina a v roce 1873 vydává jeho přeložený a vlastními komentáři doplněný spis *O podstatě díla uměleckého*.⁴⁷ Odezvou na tento text pak byla *Všeobecná estetika* Josefa Durdíka nebo stať Karla Boromejského Mádl o ilustracích Mikoláše Alše, kterého Mádl považuje za „ryze českého umělce, jehož umění vyrůstá z pokladu země a lidu“⁴⁸

⁴⁵ HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČÍNKOVÁ 2014, 51

⁴⁶ HNÍDKOVÁ 2016, 21

⁴⁷ HNÍDKOVÁ 2016, 26

⁴⁸ HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČÍNKOVÁ 2014, 55

Jedna z prvních výstav lidového umění, konkrétně národních krojů z Čech, Moravy a Slezska, byla uspořádána v roce 1880 Aloisem Studničkou na Střeleckém ostrově. Studnička zastával funkci prvního ředitele řemeslné školy v Jaroměři a aktivně se zabýval problematikou lidového umění. Další významnou událostí, která zapříčinila rostoucí zájem o lidovou tvorbu, byla Jubilejní výstava v roce 1891 a Národopisná výstava československá v roce 1895. Zde měli návštěvníci možnost prohlédnout si oddělení keramiky a skla, krajky a výšivky, ale i ukázky typické vesnické domácnosti. Zejména československá výstava pomohla rozšířit obecné povědomí o rozmanitosti a bohatství lidové kultury a jejími artefakty. V oblasti výšivky a lidového oděvu se sice nejednalo o nově probuzený zájem, protože úsilí o vytvoření „národního“ nebo také „slovanského“ oděvu inspirované lidovým krojem probíhalo již od roku 1848, ale zásadní význam výstavy spočíval především v rozšířeném zájmu o lidové umění široké veřejnosti i za hranice hlavního města.

Umělecké sbírky, které v českých zemích zakládali nejčastěji sběratelé ze šlechtických rodin, byly v 19. století rozšířeny o soubory sběratelů z řad osvícených podnikatelů, v čele s Vojtěchem Lannou, jehož rozsáhlá sbírka skla se stala zásadním fundamentem Uměleckoprůmyslového muzea. Na konci století byl okruh sběratelů rozšířen o další členy vycházející z řad českých intelektuálů a umělců.⁴⁹ Mezi ně patřili manželé Duškovi, kteří své sbírky darovali do tří institucí. Národní galerie byla obohacena o cenné holandské a italské malby 17. a 18. století a české umění 19. století, sbírky Národního muzea získaly unikátní knižní fond. Do depozitářů Uměleckoprůmyslového muzea přešla jedinečná sbírka habánské fajánse, skla a porcelánu od 17. století.⁵⁰ Vedle manželů Duškových je nutné zmínit se o Hugo Vavrečkovi,

⁴⁹ KYBALOVÁ 1995, 9

⁵⁰ RYŠAVÁ 2008, 3

který v první polovině 20. století soustředil pozoruhodnou sbírku keramiky, jejíž jádro tvoří habánská fajáns.⁵¹

5.1. Sbírka Hugo Vavrečky

Sbírka Hugo Vavrečky (1880–1952) zaujímá vedle dalších sbírek lidového umění sběratelů první poloviny dvacátého století jedinečné místo v dějinách poznání nejen domácí, ale i evropské fajánse 17. až 19. století.⁵² Celý soubor je výsledkem zhruba dvaceti let usilovného zájmu o lidové umění, dohromady čítá na téměř 300 kusů, z toho největší částí sbírky tvoří fajáns čítající 200 kusů a zhruba 100 kusů českého a německého figurálního porcelánu.

Předpoklady k zálibě v lidovém umění měl Hugo Vavrečka již od raného dětství, kdy jeho otec Vincenc Vavrečka sbíral „artefakty“ lidové slovesnosti, jako byly písně, říkadla, pověsti a pohádky. Dalším impulsem k intenzivnímu zájmu o folklorní umění byla u Vavrečky, stejně jako u dalších, Národopisná výstava československá v roce 1895. Založení a další rozšiřování sbírky bylo Vavrečkovi umožněno také díky jeho povolání. Po vystudování brněnské techniky se stal redaktorem brněnských Lidových novin a už během této doby udržoval korespondenci s Bohuslavem Duškem, peněžním a burzovním obchodníkem, později rovněž významným sběratelem keramiky.⁵³ Po první světové válce, ve které sloužil jako námořník mimo jiné v přístavu Terst, zahájil dlouholetou kariéru diplomata. Během dvanácti let se blíže seznámil s uměleckými sbírkami v Budapešti, Hamburku, ale i ve Vídni. Kromě toho byl aktivním propagátorem československé kultury, kterou zprostředkoval vídeňským občanům především skrze koncerty, kde účinkovali čeští hudebníci. V roce 1932 se rozhodl přijmout nabídku Tomáše Bati a nastoupil jako

⁵¹ KYBALOVÁ 1995, 10

⁵² KYBALOVÁ 1995, 14

⁵³ KYBALOVÁ 1995, 10

obchodní ředitel do jeho továrních provozů ve Zlíně. Ze Zlína se tak stalo kulturní centrum, kam na návštěvy do jeho vily zajížděly intelektuální osobnosti z Prahy i Brna. Do dějin československého umění zasáhl i v roce 1938, kdy byl prezidentem Edvardem Benešem jmenován ministrem propagandy a následující rok se stal generálním komisařem československé účasti na mezinárodní výstavě v New Yorku.

Kromě estetického prožitku a sběratelské vášně měl Hugo Vavrečka a další jeho vrstevníci – sběratelé ještě další důvod k shromažďování lidového umění a tím bylo zabránit odvezení vzácných uměleckých děl z území Československa. Svou sbírku začal budovat zřejmě během svého pobytu v Budapešti, kde působil jako československý vyslanec. Nejvýznamnějšími exponáty jsou dva zprolamované šály z roku 1602, které byly součástí svatební výbavy.

Během svého života se díky sběratelské vášni seznámil s řadou odborníků, ale i s laickými badateli. S nimi pak vedl bohatou korespondenci a navzájem si sdělovali své zkušenosti a rady. Mezi odborníky, s kterými navázal kontakt, byl Karel Herain a Emanuel Poche. Druhý jmenovaný, který se stal po roce 1945 ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea a pomohl dceři Hugo Vavrečky Boženě, jíž hrozilo vystěhování z bytu, s umístěním sbírky v UPM, kde se nachází do dnes.

Jedinečná sbírka, kterou Hugo Vavrečka za svého života soustředil, má velký význam nejen z hlediska lidové tvorby, ale zároveň představuje nový trend, který probudila Národopisná výstava československá v roce 1895. Hugo Vavrečka není totiž jediným sběratelem, který se zajímal o lidovou keramiku. Další významná sbírka je soustředěna v sídle Bartoňů z Dobenína v Novém Městě nad Metují. Vavrečkovým vrstevníkem a nadšeným sběratelem habánské fajánse byl Walter Koerner (1898–1995), který daroval svou vzácnou

sbírku do Museum of Anthropology ve Vancouveru.⁵⁴ Mezi další osvědčené sběratele, kteří chtěli mimo jiné zachránit poklady lidové tvorby, patřili Oldřich Blažíček a Ladislav Vycpálek.⁵⁵

⁵⁴ KYBALOVÁ 1995, 15

⁵⁵ KYBALOVÁ 1995, 15

6. Umělecké školy a jejich žáci

Ideální podmínky pro rozvoj porcelánového a keramického průmyslu, který má zejména v západních Čechách dlouholetou tradici, byly dány hned několika faktory. Prvním z nich je dlouholetá tradice keramického průmyslu, která je doložena již ve 14. století. Již v této době je doložen chebský hrnčířský cech, který se tak řadí mezi jeden z nejstarších na území Čech. Chebsko nebylo jedinou oblastí s rozvinutým hrnčířským řemeslem. Patřilo mezi ně Pošumaví s dílnami doloženými od 15. století s významnými středisky v Domažlicích, Hostouni, Horšovském Týně⁵⁶ a dalších městech. O století později se zde rozvinula výroba kameniny a již ve století osmnáctém výroba z porcelánové hmoty.

Následný rozmach porcelánového průmyslu byl zapříčiněn nálezem ložisek kaolinu v Sedlci na Karlovarsku. Další důležitou surovinou potřebnou k chodu továren, především jejich pecí, bylo palivo z nedalekých krušnohorských lesů. Z těchto důvodů bylo v blízkém okolí od 19. století zakládáno velké množství manufaktur vyrábějící porcelánové zboží, po kterém byla velká poptávka jak v českých zemích, tak i v zahraničí. Mezi nejvýznamnější manufaktury, které rozšířily podvědomí o Československu jako o zemi produkující kvalitní výrobky do běžné domácnosti, tak i originální solitéry, patřily především podniky v Březové, Horním Slavkově, Lokti či Klášterci nad Ohří. Pro vyškolení zaměstnanců pracujících v sériové výrobě, tak i pro nové designery bylo potřeba kvalitních škol, středních i vysokých. Od sedmdesátých let 19. století byla postupně budována po celé rakouské monarchii síť odborných škol uměleckých řemesel. Všechny školy byly zakládány pod státním dohledem

⁵⁶ HORNEKOVÁ 1987, 4

ministerstva obchodu, později ministerstva kultu a vyučování (k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht in Wien). Školy byly zakládány v centrech průmyslové a řemeslné výroby nebo tam, kde byly dobré předpoklady pro rozvoj konkrétního průmyslu. Dalšími lokalitami, které se ukázaly jako vhodné pro zakládání nových škol, byly ty s dosud ne zcela využitými oblastmi s vhodnými surovinami.

Na základě těchto principů byly založeny na podporu sklářského a textilního průmyslu školy v Liberci a Kamenickém Šenově, v roce 1872 byla založena první odborná škola keramická ve Znojmě a o dva roky později v Teplicích. Ve všech uvedených školách se vyučovacím jazykem stala němčina. Proto krátce na to probíhaly ve sněmech říšské rady diskuze o odborných školách, kde by se vyučovalo česky. Tyto debaty vyvrcholily v roce 1880 odhlasováním rezoluce.⁵⁷ Následně byly prostřednictvím *Národních listů* české kraje vyzvány, aby se ucházely o odborné školy. Jejich založení měly zdůvodnit vhodnými surovinovými podmínkami v jednotlivých oblastech. Se žádostmi a návrhy se měly poté obracet na místní obchodní a živnostenskou komoru. Žádosti bylo často nutno doplnit vzorky místních hlín a hrnčířských výrobků, jednalo-li se o školu keramickou, kvůli dostatečnému prozkoumání všech hledisek. Po podání návrhu proběhla návštěva komise složené ze zástupců vídeňského ministerstva, polytechniky a Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni. Ta pak prověřila ložiska surovin, výrobky a budovu budoucí školy. Na základě těchto kritérií byla v roce 1883 výnosem ministerstva kultu založena odborná škola pro hrnčířství v Bechyni.

⁵⁷ MERGLOVÁ-PÁNKOVÁ 2015, 18

6.1. Odborná keramická škola ve Znojmě

Keramická škola ve Znojmě, dnes v Karlových Varech, byla založena jako první keramická škola v zemích Koruny české a zároveň se řadí mezi jednu z nejstarších keramických škol v Evropě. Byla založena v roce 1872 pod oficiálním názvem Odborná keramická škola (Fachschule für Tonindustrie und verwandte Gewerbe). Založení školy bylo iniciováno, stejně jako v ostatních regionech, potřebou kvalitního vzdělání pro odborné pracovníky ve stále se rozvíjejícím keramickém průmyslu. Slibný vývoj školy byl přerušena první světovou válkou a následnou ztrátou zájmu o místní produkci. Zapříčiněno to bylo zřejmě i stále se rozvíjejícím porcelánovým průmyslem na Karlovarsku. Znojenská škola tak postupně ztrácela na významu i kvalitě.⁵⁸ Nakonec se její fungování jevílo téměř jako bezvýznamné, proto se po padesáti letech své existence její kapitola uzavírá. Zároveň bylo rozhodnuto o přestěhování výuky do Karlových Varů, kde se již před válkou ozývaly hlasy zdůrazňující potřebu odborné výuky pro pracovníky v porcelánovém průmyslu.

Protože mezi rozhodnutím o přestěhování školy do Karlových Varů v roce 1922 a zahájením výuky již v roce 1923 nebylo dostatek času na zařízení nové budovy, vyučovalo se prozatím v provizorní budově v centru města, naproti Dolnímu nádraží. Současně se ve čtvrti Fischern – Rybáře začalo se stavbou nové, velkoryse pojaté budovy ve stylu art-deco podle návrhu Hermanna Schutta.⁵⁹ Stavba nové budovy probíhala velice rychle, neboť již následujícího roku byla ukončena zkušební výuka a v lednu roku 1925 byla škola slavnostně otevřena. Z keramické školy se záhy stalo tvůrčí centrum porcelánového průmyslu srovnatelné s keramickou školou v Bechyni. Dokladem výborné úrovně byla ocenění získaná na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1925.

⁵⁸ BÁRTA/TOMÁŠOVÁ/SAMEC 2012, 9

⁵⁹ BÁRTA/TOMÁŠOVÁ/SAMEC 2012, 10

Vysoká úroveň výuky je dána působením významných sochařů a keramiků. Někteří členové pedagogického sboru přešli do Karlových Varů při stěhování školy ze Znojma. Mezi ně patří Michael Mörtl a Eduard Schickl, učitel kresby a malby, který mezi lety 1929–1938⁶⁰ zastával funkci ředitele školy. Kromě pedagogické činnosti byl i činným umělcem, který se do dějin meziválečné užití tvorby zapsal svými realizacemi reliéfních váz s hlubokým leptem. Kromě zkušených pedagogů s dlouholetou praxí přicházeli do Karlových Varů i mladí umělci, Jan Lichtág a Jan Znoj, kteří získali bohaté zkušenosti při školení v evropských porcelánkách.

6.2. Odborná keramická škola v Bechyni

Tématu keramické školy v Bechyni a jejích žáků je v literatuře věnována větší pozornost, než je tomu třeba u pražské školy. Dáno je to především tím, že bechyňská škola stále existuje ve své původní podobě, kdežto odborná škola v Praze byla po druhé světové válce zrušena a do její budovy byla přesunuta Vyšší škola uměleckého průmyslu.

Založení keramické školy v Bechyni znamenalo potvrzení Bechyňska jako střediska dlouholeté tradice keramického řemesla, které zde bylo provozováno již od 16. století. Výrobky zvané „zboží bechyňské“ byly rozváženy do vzdálených krajů. Dobrá kvalita místních výrobků byla dána specifickými vlastnostmi zdejších jílu⁶¹, díky kterým střep získal své charakteristické vlastnosti. Tím, že nakonec došlo k založení školy rovněž vyvrcholily diskuze o potřebě českých odborných škol. Vzhledem k místním ložiskům keramických surovin a snaze podpořit neprůmyslový jih Čech, zejména okres tábořský, bylo podáno několik návrhů. Ty musely být doplněny vzorky místních hlín

⁶⁰ VLASÁK 2014, 60

⁶¹ MERGLOVÁ-PÁNKOVÁ 2015, 18

a keramických výrobků.⁶² Ze všech byla nakonec Bechyně vyhodnocena jako nevhodnější místo k založení školy. Po návštěvě komise, která ložiska, výrobky a budovu budoucí školy v tzv. špitálu u kláštera a několik dalších pronajatých domů vyhodnotila jako vhodné k založení školy, byla výnosem ministerstva kultu 1. srpna 1883 zřízena c.k. Odborná škola keramická (k. k. Fachschule für Thonwaaren-Instustrie). Slavnostní otevření školy se konalo 17. března 1884 za účasti státních a knížecích úředníků, městské rady, místních spolků a široké veřejnosti. Nejdříve se zde vyučoval kamnářský obor, o rok později umělecké hrnčířství a v roce 1890 keramická malba. Škola začínala jako tříletá se čtyřčlenným učitelským sborem a 19 žáky. Postupem let kapacita školní budovy přestávala stačit, proto byla na začátku školního roku 1987/88 uvedena do provozu budova špýcharu, která byla upravena podle odborného návrhu architekta a člena učitelského sboru Františka Krause.

Největšího rozkvětu dosáhla škola před první světovou válkou a na konci třicátých let, kdy získala v roce 1937 zlatou medaili na mezinárodní výstavě v Paříži.⁶³ Škola byla významným centrem keramické tvorby, což bylo podpořeno významnými osobnostmi z řad pedagogického sboru. Není proto divu, že mezi absolventy nalezneme řadu umělců, kteří se později prosadili v sochařské a keramické tvorbě a určovali její další vývoj. Za všechny jmenujme ty nejznámější, kterými je Otto Gutfreunda a Jan Lichtág, který je spojen také s karlovarskou keramickou školou, kde později vyučoval.

⁶² MERGLOVÁ-PÁNKOVÁ 2015, 18

⁶³ Tamtéž

6.3. Státní odborná škola keramická v Praze

Založení pražské keramické školy bylo uskutečněno téměř deset let od prvních myšlenek na její zřízení v odborných kruzích zájemců o keramický průmysl. Potřeba nové keramické školy v Praze byla vyjádřena krátce po založení Československa a byla velmi podporována Ministerstvem školství a osvěty. Jedním z hlavních iniciátorů byl tehdejší ředitel bechyňské keramické školy Ing. Karel Hineis spolu s profesorem na téže škole arch. Janem Velkem, kteří vypracovali program školy a projekt budovy, ve které měla být umístěna.⁶⁴

Vzhledem k tomu, že hledání vhodného místa pro stavbu bylo značně problematické, rozhodlo se o umístění školy v provizorní budově. Jako jediné místo, kde mohla škola fungovat, byla vybrána místnost v břevnovském klášteře, leč byla shledána jako nevhodná, a tak bylo od provizoria upuštěno. Jednou z variant, kde by mohla být škola postavena, byl pozemek ve Vysočanech, které nabídlo vedení hlavního města. Bohužel i tento pozemek byl vzhledem nevhodnému podloží odmítnut. Po vleklých jednáních nakonec výbor pro zřízení školy docílil darování pozemku na Vinohradech od pražské obce.

Vinou dlouholetému hledání vhodného pozemku se se stavbou školy začalo až po dlouhých deseti letech od prvních myšlenek na zřízení školy. Architektonický plán byl vytvořen arch. V. Šulcem a náklady na stavbu byly i s vnitřním zařízením vyčísleny na 7 milionů korun. Financování probíhalo z veřejných peněz a z příspěvku 1.500 000,- od Hospodářského svazu porcelánového. Stavba trvala další čtyři roky a téhož roku 1. září 1932 byla zahájena výuka. Vnitřní vybavení včetně technického zázemí ocenil v roce 1937 profesor G. A. Bole, který byl profesorem keramického oboru na

⁶⁴ VOKÁLEK 1948, 9

univerzitě v Kolumbii. O škole se vyjádřil jako o nejlépe zařízené škole v celé Evropě, která tak předčila významné instituce v centrech evropského porcelánu v Míšni, Sévres, ale i v Drážďanech a Kodani.⁶⁵ Řízením školy byl pověřen Ing. Arnošt Stašek, který byl do té doby ředitelem bechyňské školy. V učitelském sboru byli čtyři profesoři, mezi nimi i Jan Znoj, který stál za zřízením oddělení porcelánu. Dalším členem učitelského sboru byl Karel Valoušek, který poskytoval své návrhy rakovnické továrně na keramické dlaždice.⁶⁶

První dva roky probíhalo studium pouze v odborné škole pokračovací a v kursech pro kamnáře a hrnčíře. Pokračovací studium bylo určeno pracovníkům již zaměstnaným v keramickém průmyslu, kteří se potřebovali zdokonalit v technických, průmyslových a obchodních předmětech. Součástí studia byla odborná cvičení ve školních dílnách, kterými byly hrnčířské a kamnářské dílny, sádrovna a dílna pro výrobu porcelánu. Denní studium bylo z rozhodnutí ministerstva umožněno pouze mimořádným žákům a teprve až v roce 1934 byl vypracován statut a osnovy školy pro denní studium, které bylo téhož roku v září zahájeno. Na škole tak bylo od této doby možné studovat ve dvouletém studiu v rámci odborné školy a jeden rok na vyšší speciální škole, která byla rozdělena na tři obory, kterými bylo studium keramické malby, modelování a technické keramiky.

Z počátku škola trpěla nedostatkem žáků, avšak situace se rok od roku zlepšovala a po patnácti letech od svého založení nastal opačný problém, kdy počet žáků překročil trojnásobek maximálního počtu.⁶⁷

Už během prvních let své existence se škola výrobky svých žáků prezentovala na nejen domácích, ale i zahraničních výstavách. Keramika z produkce pražské školy byla tak vystavována na hygienické výstavě

⁶⁵ VÝROČNÍ ZPRÁVA Z R 1937-1938, 16

⁶⁶ POCHE 1978, 380

⁶⁷ VOKÁLEK 1948, 10

v Poznani, na výstavě skla a keramiky v Dublinu, v Košicích, ale i v Amsterdamu a Moskvě. V sále spolku výtvarných umělců Mánes pak sama upořádala vlastní výstavu školních prací. Tato aktivita se setkávala s pozitivními ohlasy, jedním z nich bylo hodnocení košické výstavy v deníku *Prager Presse*, který pražskou keramickou školu staví do čela všech odborných škol, jež zde vystavovaly.⁶⁸

Během válečných let bylo vyučování na škole zastaveno a většina členů učitelského sboru byla přidělena k pracovnímu nasazení. Z tohoto důvodu bylo vyučování obnoveno až 1. června v roce 1945. Výuka ve škole už bohužel dlouho nepokračovala, v dalších letech byla zrušena a od roku 1954 sídlí v její budově Střední umělecká a vyšší odborná škola Václava Hollara, která obnovila keramický obor.

⁶⁸ Tamtéž

7. Keramici meziválečné plastiky v pražském prostředí

V tvorbě sochařů činných v meziválečné době najdeme jen málo umělců, kteří by svá díla pro architekturu tvořila z keramické hlíny. Ačkoliv předválečné období bylo na keramickou plastiku velmi bohaté, připomeňme alespoň mozaiky podle návrhu Jakuba Obrovského v Obecním domě, nebo reliéfy Ladislava Šalouna na průčelí budovy Pojišťovny Praha⁶⁹, po první světové válce secesní keramická plastika kvůli prosazení nových směrů ustupuje do pozadí. Ve sledovaném období jsou proto zatím známí pouze tři umělci, jejichž díla nalezneme v Praze.

Nejvýznamnější z nich byla Helena Johnová, která byla zároveň profesorkou na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Ve sledovaném období, především ve třicátých letech, se začala věnovat monumentální plastice.⁷⁰ V pražském prostředí je to soubor fontán a její největší a nejvážnější dílo, betlém určený pro chrám sv. Víta⁷¹. Helena Johnová byla zároveň váženou pedagožkou. Z jejího ateliéru keramiky na Uměleckoprůmyslové škole vzešlo několik sochařů, kteří se později prosadili i v keramické tvorbě. Mezi ně patří především keramik Jan Znoj, který se věnoval především drobným plastikám. Jedním z jeho největších děl jsou reliéfy pro modlitebnu Husova sboru.

Zvláštní kapitolou je tvorba Jano Köhlera, který keramická díla přímo nevytvářel, ale dlouhá léta spolupracoval s rakovnickou šamotkou RAKO, která jeho návrhy realizovala v keramické mozaice. Jano Köhler se do povědomí široké veřejnosti zapsal především návrhy pro hostýnskou křížovou cestu, na které rakovnická továrna zdokonalila zvláštní techniku keramické

⁶⁹ SEDMIDUBSKÝ 2008, 8

⁷⁰ ADLEROVÁ 1983, 57

⁷¹ HORNEKOVÁ 1987, 7

řezané mozaiky, která měla svůj vzor ve florentské kamenné mozaice, která byla skládána z řezaných tesser.⁷² Jano Köhler sice studoval na Uměleckoprůmyslové škole a Akademii výtvarných umění v Praze, ale poté se vrátil zpátky na jižní Moravu. Proto nejvíce jeho děl najdeme právě tam, ale několik z nich se nachází i v Praze. U několika děl, která zpracovává tato práce, zatím nebyl určen jejich autor. Proto se na základě stylové analýzy můžeme pouze domnívat, kdo stojí za jejich realizací.

7.1. Jano Köhler (1873–1941)

Moravský výtvarník Jano Köhler se do širšího povědomí umělecké obce zapsal především díky svým návrhům na třináct zastavení křížové cesty na vrchu Hostýně. Avšak jeho tvorba se neomezuje pouze na toto velké dílo, především na Slovácku se podílel na utváření nové tváře moravského venkova.

Narodil se 9. 2. 1873 v Nenkovicích u Kyjova do chudé německo-české rodiny, kterou brzy poznamenala smrt otce Jana st. Díky silnému tlaku německé menšiny a svému národnímu citění se Janova matka rozhodla své děti přemístit na brněnské gymnázium. Zde se mladému Janovi dostávalo prvních hodin kresby od profesora Josefa Zeleného (1824-1886). Jeho tvorba odpovídala dobové zálibě v nazarénském stylu a historizujících tendencích⁷³, ze kterých zřejmě Jano ve své rané tvorbě vycházel. Díky svým nevalným studijním výsledkům nakonec dokončil studium spolu s maturitní zkouškou v roce 1892 na pražském gymnáziu v Žitné ulici. Změna prostředí a život v kulturně bohatém městě u Jana vzbudily zájem o výtvarné umění. V roce 1893 nastoupil na Uměleckoprůmyslovou školu, kde se setkal s předními českými umělci, kteří na jeho budoucí profesní život měli velký vliv. V ateliéru

⁷² PAŘÍK 2017, 244

⁷³ FANTURA 2013, 6

modelování pracoval pod vedením Stanislava Suchardy (1866-1916). Na přednášky z dějin umění docházel k Otakaru Hostínskému (1847-1910) a Karlu Boromejskému Mádlovi (1859–1932), ale největší vliv na mladém umělci zanechal Kamil Hilbert (1869-1933), který jej seznámil s technikou sgrafita a fresky.⁷⁴ Ten si jej také zvolil jako svého pomocníka na vlastních zakázkách, zřejmě kvůli výborným výsledkům v ornamentální tvorbě, kterou sám Hilbert ve svých návrzích uplatňoval. Díky těmto zkušenostem a přátelskému vztahu, který s Hilbertem navázal, se Köhlerovi dostalo prvních zakázek, které mu pomohly v začátcích jeho samostatné tvorby.

Po dokončení studia na UMPRUM se zapsal ke studiu na pražské Akademii, kde se mu věnoval František Ženíšek. V letech 1898–1899 podnikl studijní cestu do Mnichova, konkrétně do místních ateliérů spolu se svým učitelem Kamilem Hilbertem kvůli rozšíření vědomostí v oboru sgrafita a fresky.⁷⁵ Tyto techniky se staly jeho hlavními výtvarnými prostředky pro celou tvorbu.

Ačkoliv by bylo výhodnější, aby se Jano po studiích usadil v Praze, kde by měl lepší pracovní prostředí, vrátil se kvůli rodině na Moravu. Svou uměleckou kariéru započal již v 90. letech v Lounech, rodišti Kamila Hilberta, kde asistoval na jedenácti zakázkách sgrafit a fresek, především pro světské stavby. V Lounech se seznámil se začínajícím architektem Vladimírem Fischerem (1870-1947) se kterým v dalších letech spolupracoval na řadě zakázek. První velkou samostatnou realizací byla výzdoba Pernštejnského zámku (1900) v Prostějově, díky které se dostal do povědomí širší veřejnosti a začalo se mu tak dostávat více zakázek jak na privátních, tak i městských stavbách. Během svého života tak zrealizoval více jak 2500 zakázek různých technik a námětů.

⁷⁴ FANTURA 2013, 7

⁷⁵ FANTURA 2013, 7

Nejvíce svých návrhů provedl v technice fresky a sgrafita, ale cizí mu nebyla ani mozaika skleněná a keramická. Ve spolupráci s rakovnickou firmou RAKO navrhl několik děl v technice řezané keramické mozaiky, kterou si sám majitel RAKO Emil Sommerschuh dal patentovat.⁷⁶ Největší realizací v této technologii je hostýnská křížová cesta Dušana Jurkoviče. Původně byla jednotlivá zastavení osazena skleněnou mozaikou podle návrhu Joži Úprky. Díla nebyla nakonec veřejností dobře přijata a také kvůli nepříznivým povětrnostním podmínkám na Hostýně byla nakonec sejmuta. Ve spolupráci s rakovnickou továrnou mezi lety 1911–1933 byla Köhlerem provedena mozaika keramická, která Úprkova díla nahradila. Monumentální realizace hostýnských lunet tak stvrdila dlouholetou spolupráci Jano Köhlera s továrnou Emila Sommerschuha, jejíž výsledek je nejen v moravských městech, ale i v Praze patrný dodnes. Z bohatého rejstříku keramické tvorby tak můžeme jmenovat několik děl, která se nám dodnes dochovala.

Snad první realizací v keramice je mozaika na věži radnice v Napajedlech (1904). V odstínech modré a bílé Köhler navrhl ciferník věžních hodin doplněný dvěma putti a květinovým festonem. Ve stejném roce získal zakázku na výzdobu pražského hotelu Paříž architekta Jana Vejrycha. Keramická mozaika se zde uplatnila jak na fasádě domu, tak i v interiéru. Na nároží ve čtvrtém podlaží jsou mezi okny umístěny tři mozaiky s lidovou tematikou. Mezi postavou horníka a selky v hanáckém šátku je hoch v lidovém oděvu s korunou a královským pláštěm. Celá mozaika je doplněna heraldickým znakem českého lva.⁷⁷ Další keramickou mozaiku navrhl v roce 1908 pro semilský hotel Obecní dům. V keramice realizoval i domovní znamení, například na fasádě domu U zlaté studně (1936) a U tří zajíců v Prostějově. Významnou součástí Köhlerovy tvorby jsou díla funerální. Velký soubor

⁷⁶ PAŘÍK 2017, 244

⁷⁷ VLČEK 1996, 533

náhrobků se dodnes nachází na jižní Moravě. Za všechny jmenujme prostějovský náhrobek rodiny Součkovy a Svobodovy s Pannou Marií s dítětem a sv. Václavem a sv. Ludmilou (1912) nebo náhrobek rodiny Barkysovy v Kunovicích (1935). Ze stejného roku pochází drobná mozaika nad vstupem na vyšehradský hřbitov s námětem Panny Marie. Další pražskou realizací na poli funerálním je trojice keramických mozaik na náhrobku Emila Sommerchuha, ředitele lichtenštejnské továrny v Rakovnici a Poštorné, z roku 1926.⁷⁸

Tvorba Jana Köhlera výrazně reflektovala národopisné prvky, které jej doprovázely již od počátku jeho tvorby na Pernštejnském záměčku v Prostějově. Pod vlivem kulturní tradice Hanácka a Slovácka aplikace lidových námětů jak ve světských i sakrálních stavbách byla akcentována především v průběhu druhého a třetího desetiletí 20. století. Na rozdíl od svých vrstevníků, kteří se ve svých dílech rovněž soustředili na národopisnou tematiku, spojoval lidové náměty s náboženskými. Svá díla doplňoval v prvních dvou desetiletích o motivy zpracované v secesním duchu, které vycházely z vegetabilních prvků jižní a východní Moravy. Ta pak byla nejčastěji založena na výrazném kontrastu sytých barev v komplementárním vztahu.⁷⁹ Takto pojaté motivy začal více stylizovat, až začal přecházet k chladnějším tónům a větší tvarové jednoduchosti ve 30. letech. Charakter jeho prací se blížil principům stylu art-deco, a to především využíváním zlaté barvy. Aplikováním lidových motivů a jejich přirozeným začleněním do nejčastěji náboženské tematiky svých děl zdůraznil sepjetí venkovských obyvatel s křesťanskou vírou.⁸⁰ Svou tvorbou tak demonstroval nacionální smýšlení a hrdost na svůj původ, které bylo vlastní většině členů Sdružení

⁷⁸ PAŘÍK 2017, 245

⁷⁹ FANTURA 2013, 34

⁸⁰ FANTURA 2013, 35

výtvarných umělců moravských, jehož významným členem byl již od prvopočátku.

7.2. Helena Johnová (1884-1962)

Dílo Heleny Johnové právem zaujímá přední místo mezi keramickou tvorbou první poloviny 20. století. Je tomu tak zejména díky jejímu inovativnímu přístupu ke keramické hmotě a jejímu zpracování.

Narodila se 22. ledna v Soběslavi 1884 do rodiny přírodovědce. Svá studijní léta zahájila v roce 1899 v oddělení uměleckého vyšívání na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, odkud následující rok odešla do malířského oddělení pod vedení profesorů Emilie Korostové, Josefa Schustera a Jakuba Schikanedera. Zde se jí dostalo odborného školení v malbě aktů a květin, které později uplatnila ve své vlastní tvorbě. Po dokončení studia v roce 1907 se rozhodla získat praxi v keramických továrnách. Tak na přelomu téhož roku působila po tři měsíce jako volontérka v porcelánce ve Waldenburgu, další tři měsíce pak v keramické škole v Bechyni jako první ženská hospitantka.⁸¹ V uvedených podnicích získala potřebné zkušenosti v technologii výroby a glazur, ale do jejího tvůrčího života nejvíc zasáhlo dvouleté školení u profesora Michaela Powolneho na Uměleckoprůmyslové škole ve Vídni. Zde se začala projevovat jedinečnost její tvorby. Spočívala především v materiálu – pracovala s méně využívanou červenicí a zároveň modelovala přímo z ruky. Jedná se o techniku, která je typická pro lidovou keramiku, stejně tak jako používání červenice místo bělniny. V souvislosti s uvedeným obdobím je potřeba zmínit velkou zásluhu H. Johnové na založení spolku Artěl, pro který vyráběla drobné keramické plastiky a drobné šperky.

⁸¹ ADLEROVÁ 1983, 223

Vídeňské školení bylo pro Johnovou důležité i proto, že zde spolu s dvěma dalšími kolegyněmi založila vlastní podnik, který fungoval až do roku 1920.⁸² Do uvedeného období patří několik děl, které jsou považovány za vrchol její tvorby. Patří sem v několika variantách vytvořený Mouřeníněk, plastika Hanáků, ve které se objevuje kubizující tendence⁸³ a Král David hrající na lyru. Osoba Heleny Johnové je kromě Artělu a vídeňských dílen spojeny i s dalšími spolky. Stála u zrodu Svazu českého díla v roce 1914 a od roku 1919 byla členkou spolku výtvarných umělců Mánes.⁸⁴

Vznik republiky jí odvedl od tvůrčí činnosti k té pedagogické, kdy zakládala na Uměleckoprůmyslové škole keramické oddělení. Proto v letech 1918–1925 vytvořila asi jen dvě díla.⁸⁵ Po roce 1925 se zas začala naplno věnovat keramice. Dvacátá léta se nesla v duchu poetiky a lyričnosti květinových plastik, které modelovala z keramických plátů, která následně vlastnoručně pestrobarevně glazovala. Inspiraci k jednotlivým dílům nalézala ve svém dětství, kdy v prostředí Soběslavi trávil dětství s dědem, který pracoval jako zahradník. Kromě toho vytvořila čtyři busty a začala pracovat na monumentální plastice. Mezi tato díla řadíme její realizace v architektuře, mezi ně řadíme krb v salonu zámku v Novém Městě nad Metují, několik interiérových i zahradních fontán, velká dvoudílná plastika s názvem Louka⁸⁶ a především Betlém pro chrám sv. Víta. Každé z realizací na území hlavního města se zvlášť věnují následující kapitoly. Kromě velkých prací Johnová celý život modelovala užitkovou keramiku, která je hojně zastoupena v soukromých i veřejných sbírkách.

Největší kolekci se pyšní rodina Bartoňů v Novém Městě nad Metují, v jejichž sídle Johnová v závěru svého života bydlela a měla zde i svůj ateliér.

⁸² Tamtéž

⁸³ HOŘAVA 2017, 320

⁸⁴ ADLEROVÁ 1983, 223

⁸⁵ Tamtéž

⁸⁶ HORNEKOVÁ 1987, 8

Další díla jsou zastoupena ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea, Moravské galerie v Brně, ale i v Uměleckoprůmyslovém muzeu ve Vídni.

Její tvorba a vzpomínky byly poprvé souhrnně zpracovány v roce 1940 Antonínem Novotným, po kterém následovaly drobnější katalogy Jany Hornekové (1987) nebo Jaromíra Pečírky (1960). Monografie, která zpracovala tak rozsáhlou tvorbu a s potřebným odstupem kriticky zhodnotila její význam, byla vydána teprve v loňském roce Jiřím Hořavou.

Helena Johnová již za svého života zaujímala zvláštní postavení mezi ostatními keramiky a její dílo bylo kladně přijímáno nejen ostatními umělci ale i širokou veřejností. Svědčí o tom velké množství výstav, který se za své téměř padesátileté tvorby zúčastnila a pozitivní ohlasy, kterých se jí dostávalo. Často je v odborné literatuře považována za jednu z průkopnic na poli uměleckého řemesla 20. století. Je to dáno jejím novátorským přístupem ke keramické hmotě, když ji tvarovala i glazovala. Modelací z volné ruky z červenice a zvláštním způsobem glazování. Těmito prostředky tak vzdávala hold lidovým keramikům a jejich tvorbě.⁸⁷ Její význam zároveň nespočívá pouze na poli užitého umění, ale i v pedagogické a veřejné činnosti. Z ateliéru keramiky, který po roce 1918 založila a v příštích letech až do penze Uměleckoprůmyslové škole vedla, vyšlo několik významných keramiků a sochařů. Zároveň stála u zrodu významných uměleckých spolků, kterými byl Artěl, Svaz českého díla a Keramické dílny ve Vídni. Svou tvorbou a pedagogickou činností významně ovlivnila budoucí směřování keramické plastiky a svým členstvím v jednotlivých spolcích spoluurčovala vývoj československého užitého umění. Helena Johnová se tak právem řadí mezi přední umělce první poloviny století.

⁸⁷ PEČÍRKA 1960, 7

7.3. Jan Znoj (1905-1950)

Sochař a keramik Jan Znoj se narodil v roce 1905 do rodiny pekaře Jiřího Znoje v Kyjově, v kraji se silnou hrnčářskou tradicí. Několik předků, i Janův mladší bratr Ladislav (1906-1984) se věnovali keramické tvorbě.

Jan Znoj během svého života prošel několika vzdělávacími institucemi. Ve svých čtrnácti letech se začal učit u svého bratrance Arnošta Poláška jako malíř divadelních dekorací. Mezi lety 1920-1923 se vyučil keramikem ve Společnosti uměleckého průmyslu v Bratislavě. Tam se setkal s profesorem kreslení a inspektorem středních škol v Bratislavě Josefem Vydrou, což zásadně ovlivnilo jeho budoucí uměleckou a profesní dráhu. Ještě týž rok nastoupil do zaměstnání ve slovenské Modre jako keramik, kde pracoval také jeho bratr Ladislav. Modra byla střediskem lidové keramiky, která se zde vyráběla již od 18. století. Na jaře následujícího roku hospitoval na Státní odborné škole keramické v Bechyni a od podzimu toho roku začal studovat na Uměleckoprůmyslové škole v ateliéru keramičky Heleny Johnové.⁸⁸ Poté pracoval jako modelér u hrnčíře Ferdyše Kostky ve Stupavě, kterého později v roce 1928 ztvárnil ve své dílně v kamenině, a ve studiu pokračoval v zimním semestru 1927/28 na Kunstgewerbeschule ve Vídni u profesora sochařství Eugena Steinhofa (1880-1952). V letech 1928-1936 podnikl studijní cesty do Itálie, Francie, Německa a Dánska. Od 1. února 1928 byl zaměstnán jako pomocný pedagog na Keramické škole v Teplicích a v následujícím školním roce na Škole uměleckých řemesel v Brně.

Ve třicátých letech se Janu Znoji dostalo nebývalé příležitosti od Ministerstva školství a národní osvěty podílet se na vzniku tradice keramického školství v Praze. Ministerstvo plánovalo založit v Praze Státní odbornou keramickou

⁸⁸ VLASÁK 2013, 53

školu a Jan Znoj měl za úkol připravit a vést oddělení tvorby porcelánu,⁸⁹ se kterým měl do té doby spíše pramalé zkušenosti. S porcelánovou hmotou, se kterou pak často pracoval po celý svůj život, se důkladně seznámil na keramické škole v Karlových Varech, kde působil v roce 1930-1931 jako smluvní profesor bez vyučovací povinnosti. Znamenalo to, že zde působil jako volně tvořící umělec na základě služební smlouvy s Ministerstvem školství a národní osvěty.⁹⁰ Zde vytvořil větší množství porcelánových plastik. Nejčastěji jsou to díla se zvířecí tematikou, ale i busty. Ještě na karlovarské škole vymodeloval v roce 1931 portrét slečny F. Schicklové, zřejmě dcery ředitele a keramika karlovarské školy Eduarda Schickla. Dalším portrétem v díle Jana Znoje je portrét chlapce z roku 1935 a busta Jano Köhlera. Několik předmětů z jeho rané etapy porcelánové tvorby se nachází v soukromých sbírkách a ve fundamentu sbírky keramiky Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a Moravské galerie v Brně. Předměty se vyznačují menšími rozměry, transparentní glazurou a elegantními liniemi realistických forem.

Od roku 1931 působil jako profesor na nově založené keramické škole, která zahájila výuku v následujícím školním roce. Jan Znoj zde vedl oddělení výroby porcelánu a přednášel modelování a dějiny umění a keramiky a ve speciálním oddělení užitkového porcelánu měl na starosti umělecký dozor nad žactvem a výrobou.⁹¹ Až do své předčasné smrti v roce 1950 byl pedagogem a zároveň činným umělcem, který se věnoval kromě drobných plastik i realizacím v architektuře a užitě a ozdobné keramice. Své zkušenosti s přípravou nového oddělení tvorby porcelánu na keramické škole zúročil i po válce, kdy se v roce 1946 podílel na budování porcelánového průmyslu ve znárodněných továrnách na Karlovarsku.⁹² O rok později, v roce 1947

⁸⁹ VLASÁK 2013, 53

⁹⁰ KOTÍK 2005, 8

⁹¹ KOTÍK 2005, 9

⁹² VLASÁK 2014, 54

inicialoval vznik keramických dílen v Miloticích na Kyjovsku, které rozvíjely tradici místní lidové keramiky, a v následujících letech se na jejich založení aktivně podílel.

Přibližně od poloviny třicátých let se začal zabývat návrhy několika pomníků a realizacemi pro architekturu. Ty nejvýznamnější práce vytvořil v letech 1935-1940.⁹³ Z pomníkové tvorby připomeňme práce zejména pro moravská města, jako sochu Miroslava Tyrše v Kyjově, Antonína Švehly v Čelákovcích či pamětní desku Josefa Mánesa na zámku v Čechách pod Kosířem. Ve spolupráci s Pavlem Janákem vznikla jeho největší realizace na území hlavního města, kterou je soubor keramických reliéfů v interiéru modlitebny Husova sboru Církve československé husitské. Na tuto práci navázal tvorbou podobného charakteru pro kapli sv. Cyrila a Metoděje v Jeruzalémě. Pro interiér kaple vyrobil keramické sochy slovanských věrozvěstů a 16 reliéfů československých katedrál a státních znaků ze stejného materiálu.

Vrcholné období přichází na sklonku třicátých let, před vypuknutím druhé světové války. Pod náporom vlastenectví, kdy se aktivně podílel na činnosti Národních střeleckých gard, vytvořil expresivně laděná díla drobných rozměrů s religiozními náměty a boji zvířat. Od roku 1940 pracoval na plastikách s náměty z řecké mytologie a sportovními tématy. Toto plodné období bylo korunováno úspěchem na souborné výstavě spolku Myslbek pořádané na podzim roku 1943. Nedlouho poté, v prosinci téhož roku, získal čestné uznání České akademie věd a umění. Jednou z jeho posledních rozměrných prací je plastika Herakla zápasícího s erymantským kancem. Tuto plastiku vymodeloval Znoj v několika variantách mezi lety 1941–1943. Definitivní verze vysoká 200 cm je od roku 1949 umístěna ve velkém sále Zemědělského muzea v Praze.

⁹³ VLASÁK 2013, 54

Vzhledem k vrozené nemoci, která jej sužovala již od mládí a postupně se zhoršovala, mu nebylo umožněno dále rozvíjet svůj talent. Zemřel předčasně 24. března 1950. Jan Znoj byl výborným modelářem drobných realistických plastik, zároveň v jeho díle nalezneme i velkoryse koncipované realizace pomníků a architektonických skulptur. Většinou tvořil v keramice, kamenině, terakotě a porcelánové hmotě. Inspiraci často čerpal ze svého rodného kraje, vytvořil mnoho kreseb a plastik s náměty Slovácka. Z tohoto prostředí pochází námět na realizaci pomníku Tančícího šohaje v Kyjově z roku 1949 nebo drobná plastika Venkovská koupel z roku 1948.

Jan Znoj dosud až na pár výjimek zájmu badatelů unikal, přesto se jedná o významného umělce, který nejen svým dílem, ale i veřejnou činností velice ovlivnil porcelánový průmysl nejen na Karlovarsku. Zasloužil se o vybudování oddělení porcelánu na prestižní keramické škole v Praze, po válce se podílel na rozvoji keramického průmyslu na rodném Kyjevsku. Vedle této činnosti byl až do své předčasné smrti aktivním pedagogem, ačkoliv ve svých pamětech uvádí, že vždy bude umělcem a pedagogickou činnost vnímá jako řeholi, která mu bere čas, který by mohl věnovat tvorbě.

8. Katalog keramické plastiky

Následující kapitoly pojednávají o keramických plastikách, které jsou součástí meziválečné architektury. V uvedeném období se nesetkáváme se sochařskými díly z keramického materiálu tak často, jako v době předválečné, kdy především keramická mozaika nebo keramický reliéf byly samozřejmou součástí stavebních plánů stejně jako spolupráce sochařů a keramických továren. Ačkoliv se ve sledovaném období prosadila řada významných sochařů a keramiků, většina realizací byla provedena v kameni, i když keramický materiál se jeví z hlediska svých vlastností mnohem vhodnějším. Výhodou keramiky je především tvrdost a pevnost svrchní vrstvy, která na rozdíl od kamene odolá povětrnostním podmínkám a znečištění ovzduší v auty přeplněné metropoli.

Většina chronologicky řazených děl představených v následujících kapitolách dosud až na několik stále unikala zájmu badatelů. Některá z nich byla zmíněna v kapitolách pojednávajících o keramické mozaice, ale pouze okrajově. Výjimkou je plastika Heleny Johnové, která je v meziválečné architektuře hojně zastoupena. Při jejím studiu nám bylo nápomocno několik publikací, především souhrnná monografie Jiřího Hořavy z roku 2017 a několik katalogů vydaných v dřívějších letech. Důležitou prací je katalog vydaný k výstavě absolventa keramické školy v Karlových Varech, Waldemara Fritsche, který zpracovává problematiku keramické plastiky a zároveň se v jedné z kapitol věnuje dílu Jana Znoje.

První z kapitol představí plastiku v interiéru, kam byla čím dál více umisťována. Ať se jedná o monumentální zakázky určené do sakrálního prostředí jako keramický betlém pro chrám sv. Víta či reliéfy v modlitebně

Československé církve husitské, díla umístěná v reprezentativní jídelně či interiéru lékárny, pro který je hygiena a dobrá údržba zásadní.

Následuje katalog exteriérové plastiky, která je z velké míry zastoupena exponáty z dílny Heleny Johnové. Najdeme zde velké realizace fontán či mozaiky zhotovené inovativními technologiemi. Většina představených děl byla realizována v kontextu výstavy pořádané v roce 1940 v Uměleckoprůmyslovém muzeu a dochovala se do dnešní doby na svém původním místě. Kromě zmíněných prací zde uvádíme zdánlivě méně věhlasná díla, jimž hrozí nebezpečí opomenutí. Jsou to například drobné plastiky na fasádě telefonní ústředny na Žižkově.

V neposlední řadě je nutné představit návrhy nerealizované, které v dějinách umění mají také své místo a pomáhají k lepšímu pochopení vývoje meziválečné keramické plastiky.

8.1. Plastika v interiéru

8.1.1. Helena Johnová: busta dívky s modrou stuhou

1928, Primátorská rezidence, jídelna primátora, Praha – Staré Město

Součástí umělecké výzdoby rezidence primátora hlavního města Prahy, projektované Františkem Roithem (1876–1942), je i keramická busta [6] od Heleny Johnové. Ve spolupráci s řadou vynikajících umělců 20. let vznikl ojedinělý interiér spojující volné a užité umění s architekturou a interiérovou tvorbou do stylu art deco. Návrhy výmalby, koberců, tapiserií a potahových látek jsou dílem Františka Kysely. Na dekorativní výmalbě pracoval malíř Josef Sejпка. Záclony a krajkové doplňky byly realizovány Státním ústavem školským pro domácí průmysl podle návrhu Emilie Paličkové. Autorem dekorativních mříží je pak profesor Karel Štipl. Nemůžeme opomenout ani dochovaný nábytek, především velký kruhový stůl s bohatě intarzovanou

deskou situovaný ve vstupním salonu, vyrobený truhlářskou firmou Jana Navrátila v Praze-Karlíně podle návrhu architekta Roitha.⁹⁴

Dílo Heleny Johnové je součástí bohaté výzdoby jídelny primátora. Jídelna a potažmo celý byt byl koncipován vskutku velkoryse, o čemž svědčí rozměry místnosti, které, stejně jako vstupní salon, zaujímá celou šířku půdorysu reprezentačního bytu, a i samotné vybavení.

Keramická busta z dílny Heleny Johnové je umístěna na nízké dvouetážové kredenci. Toto spojení a umístění plastiky na vrcholu mobiliáře není v interiérové tvorbě 20. století ničím výjimečným. V roce 1921 vytvořil Otto Gutfreund čtyři sochy na příborník podle návrhu Josefa Gočára, který byl určen do bytu továrníka Sochora v Hradci Králové. Dalším příkladem je dvoudílný rozměrný skleník navržený Josefem Místeckým v intencích národního stylu, který ve své hmotě propojuje tvarosloví hran a oblých tvarů. V ose skleníku, v jakési nice, je pak umístěna figura z bílé keramiky. Samotný nábytek zaujme svým zpracováním, které umně využilo kresbu dřeva kanadského ořechu, stejně jako můžeme vidět na obložení celé místnosti a dalším nábytku.

Keramická busta je dosud známa ve třech variantách. První z nich [5] vyrobila autorka mezi lety 1927–1928 pro výstavu Svazu československého díla konající se v Brně v roce 1928.⁹⁵ Jedná se o poloakt ženy s růžově glazovanou nápisovou páskou v rukou, s malovanými šaty pestrobarevnými květy vyvedenými v zelené, modré a červené glazuře. Součástí oděvu ženy je draperie se stékanou modrou glazurou kolem paží. Tento exemplář je umístěn ve sbírce Galerie hlavního města Prahy. Druhá varianta, rovněž ve sbírkách Galerie, se liší od první verze pouze dekorem. Jedná se o dílo, které je umístěno právě v rezidenci primátora. Na rozdíl od první je bez oděvu, pouze

⁹⁴ HORNEKOVÁ 2001, 79

⁹⁵ NOVOTNÝ 1940, 48

s šatem dekorovaným oranžovou stékavou glazurou kolem paží a s kobaltově modrou nápisovou páskou.

Poslední varianta identické busty se nachází v majetku Moravské galerie v Brně.⁹⁶ Tato varianta je opatřena nápisovou páskou s černou glazurou vyvedenou datací 1928. Inkarnát je v barvě slonovinové kosti krycí glazury a účes a barva vlasů je naznačena pomocí kombinace několika odstínů hnědé stékající glazury.

Ačkoliv všechny tyto varianty vznikly pravděpodobně ve stejném časovém období a byly odlity do stejné formy, působí díky odlišnému způsobu glazování naprosto jiným způsobem. Pomocí několika barev glazury vytvořila autorka v první variantě éterickou bytost, která motivem svých šatů nese lidové vzory, jimiž se často inspirovala tvorba národního stylu.

Druhá varianta poloaktu, umístěná do primátorské rezidence, je pomocí transparentní glazury s místy prosvítajícím střepem a s absencí oděvu, citlivě zakomponována do celkové kompozice interiéru. Harmonicky tak sekunduje dalším dílům užitého umění a vhodně doplňuje výraznější kresbu ořechového dřeva použitého při výrobě nábytku.

V poslední variantě Johnová pomocí několika drobných detailů, jako jsou černě orámované oči a barevně dekorované vlasy, dosahuje naprosto odlišného efektu. Navazuje tak na své vídeňské pozdně secesní období, které bylo spojeno s tvorbou jejího učitele Michaela Powolného.

⁹⁶ HOŘAVA 2017, 385

8.1.2. RAKO, interiér Lékárny Pod Vyšehradem

1933, Vratislavova 33/2, Praha – Vyšehrad

Rakovnická továrna se kromě keramické mozaiky proslavila i obklady, které zdobí řadu staveb po celé Evropě. Do vypuknutí druhé světové války továrna zažívala období největšího rozkvětu, proto byla zavedena řada mechanizačních novinek a rozšířilo se oddělení pórovinových obkladaček.⁹⁷ Díky tomu byla továrna schopna uspokojit rostoucí zájem o fasádní obklady a mohla tak uskutečnit několik rozsáhlých zakázek.

Díky novému řediteli Ing. Karlu Hineisovi, který měl dostatečné zkušenosti s keramickým průmyslem z bechyňské školy a zaujal místo zemřelého Emila Sommerschuha, se keramická továrna dokázala rychle přizpůsobit jinému směřování umělecké architektonické tvorby. V době, kdy postupně mizely secesní dekorativní prvky, vítězily moderní směry kubismu, funkcionalismu a konstruktivismu. Továrna proto rozšířila své portfolio o nové obklady hodící se na fasády, bazény a tunely.⁹⁸ Mezi největší práce v pražském prostředí řadíme výrobu obkladů na stavbách Všeobecného penzijního ústavu na Žižkově v roce 1933 a Elektrických podniků v roce 1938. Kromě obkladů na průmyslových stavbách najdeme keramické prvky se signaturou RAKO na rodinných vilách, činžovních domech, a i v interiérech rozličných podniků. První skupinu reprezentuje rodinná vila ředitele továrny Emila Sommerschuha stojící v Badeniho ulici v Praze s krémově bílým obkladem, vila Stiastry a Tugendhat v Brně. Keramické obkladačky se uplatnily také na fasádě kostela Nejsvětějšího srdce Páně v Praze realizovaným podle návrhu Josipa Plečnika. V literatuře je tato práce mylně označována za kostel sv. Jiří.⁹⁹

⁹⁷ SEDMIDUBSKÝ 2008, 5

⁹⁸ SEDMIDUBSKÝ 2008, 8

⁹⁹ Tamtéž

V rámci pražského prostředí byla v roce 1933 realizována zakázka na neoklasicistní výzdobu interiéru lékárny Pod Vyšehradem. Dům s lékárnou byl postaven ve stejném stylu v letech 1933–1934 podle plánu Ladislava Kuřáka firmou V. Nekvasil. Objednavatelem byl lékárník Čeněk Řehák, jak nás informuje žulová deska v interiéru.

Celá místnost lékárny je obložena keramickými obkladačkami v převládající modré barevnosti. Podlaha je složena z černých a bílých dlaždic do šachovnicového vzoru, který je k vidění i na jedné z keramických mozaik na náhrobku Emila Sommerschuha. Stěny a strop jsou vykládány menšími dlaždičkami ve dvou odstínech modré doplněné žlutými páskami. Celé místnosti dominuje keramický reliéf [11] složený z několika glazovaných dlaždic s vyobrazením pramene, ke kterému přicházejí lidé i zvířata.

Podobné keramické reliéfy vyráběla rakovnická šamotka ve spolupráci se sochaři z Uměleckoprůmyslové školy především na počátku století. Mezi nejznámější realizace patří reliéfy na průčelí Pojišťovny Praha vytvořené podle návrhu Ladislava Šalouna nebo rozsáhlá zakázka na výzdobu Obecního domu a Hotelu Imperial.¹⁰⁰

¹⁰⁰ PAŘÍK 2017, 245

8.1.3. Helena Johnová, keramický betlém

1934–1949

Mezi jedno z největších a zároveň i nejvážnějších realizací Heleny Johnové patří vedle krbu pro sídlo Bartoňů z Dobenína na zámku v Novém Městě nad Metují betlém pro katedrálu sv. Víta. Vzhledem k tomu, že této zakázce se Johnová věnovala dlouhých téměř patnáct let, je historie a vývoj díla značně spleťtý.

Betlém byl realizován celkem ve třech různých variantách, které se od sebe liší jak kompozicí, rozměry, počtem figur, ale i sochařským zpracováním. První varianta byla vymodelována záhy po zadání zakázky v roce 1935, druhá v roce 1938 a poslední na sklonku 40. let.

První zmínky o práci na betlému nalezneme v monografii Antonína Novotného již v roce 1934, kdy dle jeho slov Helena Johnová vytvořila skicu první varianty jeslí. Novotný neuvádí, jakým způsobem Johnová zakázku získala, pouze nadšené, avšak nikterak konkretizované sdělení, že „*byla postavena před úkol, v němž její sochařina měla splynouti s architekturou, umělkyní vždycky pročitovanou*“¹⁰¹. V některých pramenech se uvádí, že sama autorka byla oslovena Jednotou pro dostavbu chrámu sv. Víta,¹⁰² avšak neteř autorky PhDr. Helena Johnová naopak ve svém příspěvku z etnografického symposia konaného v roce 1999 hovoří o tom, že autorka se stala vítězkou soutěže vypsané koncem třicátých let.¹⁰³ Můžeme se tedy domnívat, že autorka byla Jednotou pro dostavbu chrámu sv. Víta vyzvána, aby se soutěže zúčastnila, jak bylo obvyklé, a po předložení návrhů byla vybrána pro jejich realizaci.

¹⁰¹ NOVOTNÝ 1940,

¹⁰² HOŘAVA 2017, 257

¹⁰³ JOHNŮVÁ 1999, 19

Další nejasnost v realizaci betléma vyvstává v jeho umístění. První varianta se měla nacházet pod oknem Schwarzenberské kaple po celé šířce zdi,¹⁰⁴ čemuž odpovídá i horizontální kompozice první varianty datovaná do let 1934-1935, avšak později se od záměru z neznámého důvodu upustilo. V odborné literatuře se setkáváme s několika různými místy, kam se poté mělo dílo přesunout. Jana Horneková v roce 1987 uvádí, že betlém měl být umístěn v kapli pod chórem.¹⁰⁵ Další možností by mohla být kaple pod svatováclavskou pokladnicí,¹⁰⁶ podle Novotného jiná kaple pod místnostmi chrámového pokladu,¹⁰⁷ a nakonec v předsíni nové sakristie pod schodištěm k nové klenotnici, jak je uvedeno v časopise *Betlemář*.¹⁰⁸ K této záležitosti se vyjádřil Jiří Hořava v souborné monografii Heleny Johnové v roce 2017, který betlém lokalizuje do předsíně nové sakristie¹⁰⁹ stejně jako autor článku v časopise *Betlemář*.

První verze [8] velkého díla byla vytvořena záhy po roce 1934, již v roce 1935,¹¹⁰ kdy jej Johnová podle skic vymodelovala a následně vypálila a naglazovala. Vytvořila tak dílo světlehnědého porézního střepe složené ze tří částí, tradičně kombinující české venkovské prostředí s orientálním. Ústřední část je tvořena jednoduchou stavbou chléva s betlémskou hvězdou a nápisovou páskou na vrcholu střechy. Součástí chléva je dobytek v mělkém reliéfu. Před chlévem je sedící Panna Marie, která se sklání k jezulátku v jeslích. Napravo od jeslí stojí sv. Josef pojatý jako řemeslník v pracovním oděvu se zástěrou.

Pravá část Betléma představuje české prostředí s jehličnatým lesem a třemi dvojicemi. Nejblíže k Ježíškovi se nacházejí dva pastýři, z nichž ten starší klečí a s vrocím pohledem vzhlíží k Jezulátku. Neméně vřelým pohledem přihlíží

¹⁰⁴ NOVOTNÝ 1940, 34

¹⁰⁵ HORNEKOVÁ 1987, 7

¹⁰⁶ HOŘAVA 2017, 259

¹⁰⁷ NOVOTNÝ 1940, 36

¹⁰⁸ Publikováno v časopisu *Betlemář* 2009 bez udání autora, 9

¹⁰⁹ HOŘAVA 2017, 259

¹¹⁰ NOVOTNÝ 1940, 45

mladší z pastýřů. Za nimi stojí selka s mladíkem, který v náručí drží bílého psíka. Poslední dvojici je opodál stojící mlynář s rybářem.

Protipólem je orientální část Betléma s dalšími pěti figurami na na pozadí krajiny s palmovým houštím. Nejblíže k Ježíškovi tak stojí král Kašpar, svým vzezřením a korunou připomínající postavu sv. Václava,¹¹¹ s Melicharem a Baltazarem. Za nimi pak nesou dary králů jejich dva sluhové, v jejich ošatce můžeme rozpoznat exotické plody a u nohou dva gepardy.

Tato verze betléma je dochována ve dvou sbírkách. V majetku rodiny Bartoňů z Dobenína na zámku v Novém Městě nad Metují se nachází nekompletní a drobně poškozený betlém s osmi figurami či skupinami figur. V ústřední části betléma se nachází pouze Panna Marie se sv. Josefem, Jezulátko v jesličkách chybí. Druhá část díla je nyní v majetku rodiny Johnovy¹¹², která vlastní 10 jednotlivých postav, zřejmě bez stavby chlěva a jeho pozadí. Zde je naopak ústřední skupina kompletní, avšak Panna Marie je oděna do kobaltově modrého roucha, a i ostatní postavy jsou provedeny v odlišných barvách.

Díky rozhodnutí o novém umístění vytvořila Johnová v roce 1936 druhý model v plastelině [9],¹¹³ a v roce 1938 třetí sádrový [10] a konečný model¹¹⁴ o výšce 102 a šířce 31,5 cm, který se od první verze značně lišil. Díky většímu prostoru, kterým disponovalo nové místo, byla druhá verze betléma odlišná. Johnová totiž měla nespočet možností, jak svůj Betlém koncipovat, na rozdíl od Schwarzenberské kaple, která neumožňovala jinou než horizontální kompozici. Betlém měl být postaven ke zdi z pískovcových kvádrů sepnutých dvěma sloupky s gotickým obloukem. Celé dílo je koncipováno v trojúhelníkové kompozici, která vede divákův pohled do středu k jesličkám

¹¹¹ NOVOTNÝ 1940, 36

¹¹² Jiří Hořava navíc uvádí, že redukováný Betlém vlastnil rovněž prof. Josef Cibulka

¹¹³ NOVOTNÝ 1940, 46

¹¹⁴ Tamtéž

s Jezulátkem a k andělskému sboru nad ním. Na rozdíl od první verze nebylo možné Betlém sestavit jinak, než jak určila autorka. V ose monumentálního díla jsou na návrší před chlévem umístěny postavy svaté rodiny, na pravé straně pak orientální postavy tří králů a pastýřů a orientální vegetací a zvířaty. Národní cítění, podbarvující celkovou koncepci tzv. Českého betléma, vyznívá naplno v pravé straně, kde se kolem Panny Marie shromáždila skupina devíti postav pojatých jako prostí lidé z různých částí Čech a Moravy. Johnová zde využila některé postavy, které modelovala již mezi lety 1917 a 1919. Muž se širokým kloboukem je obdobou čelní postavy ze skupiny Hanáků¹¹⁵ z roku 1919 a dívka přinášející vánočku připomíná postavu ženy ze skupiny s názvem Plzeňáci¹¹⁶ z roku 1917.

Nad celým výjevem se vznáší skupina andělů. Po stranách jsou provedeny v hlubokém reliéfu dvě trojice andělů s hudebními nástroji. Nad nimi se v ose vznáší další postava anděla s nápisovou páskou. Celý výjev je korunován reliéfem komety. Novotný navíc upozorňuje, stejně jako Johnová v roce 1999, že umístěním skupiny andělů je neúmyslně naznačena kompozici ondřejského kříže vyrůstající z centrálně umístěné chýše.¹¹⁷ Všechny postavy jsou výrazně barevně glazované, na rozdíl od skupiny andělů, která je vyvedena v jemných odstínech modré a bílé, díky čemuž lépe vynikl vysoký reliéf.

Součástí díla byla i dekorativní mříž, rovněž podle návrhu Johnové, která měla oddělovat diváka od díla. Zábradlí bylo tvořeno třemi díly se čtyřcípými hvězdami se zakomponovanými páskami s částí textu z koledy *Narodil se Kristuspán*.

Po uzavření soutěže v roce 1938 byl výše popsaný model vystaven. Svým výtvarným řešením a plánovaným zpracováním finálního díla v barevné fajánsi vyvolal značnou pozornost. Ve stejném roce Jednota pro dostavbu chrámu sv.

¹¹⁵ HOŘAVA 2017, 266

¹¹⁶ Tamtéž

¹¹⁷ JOHNŮVÁ 1999, 19

Víta uzavřela s Helenou Johnovou smlouvu na vytvoření díla s asi 26 postavami až 1 metr vysokými, 20–30 menšími figurami a 12-14 figurkami zvířat. Předpokládaná doba realizace byla stanovena na 4 roky a honorář za práci 450 000 korun. Navíc se předpokládalo, že kromě pestrobarevných glazur bude součástí dekorace celého díla i dekorace zapalovaným zlatem a platinou.¹¹⁸ Zároveň tentýž článek z týdeníku *Venkov* sděluje, že uskutečnění tohoto díla se předpokládá za podpory široké veřejnosti, neboť Svatovítská jednota nemůže kvůli svým prostředkům zaplatit jeho realizaci. Proto pořídila alespoň svým nákladem plastický model, který vystaví v chrámě „*aby tím dala popud ke sbírkám na provedení keramických jesliček*“.

Na výrobě konečného díla, na kterém se podílel dlouholetý spolupracovník Johnové p. Klunga, se měla podílet i Uměleckoprůmyslová škola, kde bylo dostatečné technické zázemí pro výrobu tak rozsáhlého objektu. Většina součástí měla být vyrobena pomocí forem, jen některé drobnější části pak byly modelovány přímo z volné ruky. Vzhledem k válečným událostem a nucenému penzionování prof. Johnové tak z původního záměru sešlo a autorka byla nucena přizpůsobit svou vlastní dílnu pro výrobu jesliček. Situace se nezlepšila ani po skončení války, kdy finanční problémy a zrušení Jednoty pro stavbu katedrály celkový stav ještě ztížily. Přesto Johnová i do vysokého věku neúnavně modelovala další figury a doplňky betléma, takže po její smrti bylo téměř celé dílo vytvořeno v hlíně, jen nebylo naglazované.¹¹⁹

Zdá se, že dlouholetou práci na jeslích se snažila zúročit alespoň v dalších zakázkách, jelikož v roce 1944 nabízí své práce Chrámovému družstvu v Pelhřimově. Tato nabídka se měla týkat kropenky, oltářního svícnu a jeslí provedených v terakotě nebo s použitím různobarevných glazur. Celé dílo mělo být menší než varianta pro svatovítský chrám, čemuž napovídá celková cena

¹¹⁸ Publikováno v časopisu *Venkov* 1938, dne 24. 12. 1938

¹¹⁹ HORNEKOVÁ 1987, 7

170 000 korun. Podle dochovaných archiválií z Oblastního archivu v Pelhřimově družstvo tuto nabídku přijalo a zároveň sdělilo svůj záměr na výrobu 25 kopií nabízených jeslí.¹²⁰ Zda k této zakázce nakonec došlo, není jisté, proto by i z důvodu objasnění této problematiky byla žádoucí důkladná archivní rešerše a také prohlídka a stylová analýza souborů keramických betlémů. Není totiž vyloučeno, že keramický betlém realizován byl, jen nebyl dosud identifikován. Po pozůstalostním řízení, které uvedená díla shledala jako majetek Pražského hradu, byly všechny části betléma odvezeny do depozitáře.¹²¹ Avšak podle článku v časopisu *Betlémář* z roku 2009 se dle sdělení správce hradního depozitáře rozpracovaný originál díla ve sbírkách nenachází. Konečné dílo, jak uvedla dr. Johnová v roce 1999, bylo po smrti autorky téměř celé hotové. Sama autorka jej pokládala za jedno z vyvrcholení své dlouholeté umělecké tvorby.¹²² Přesto je dnes dílo neznámé a známe je jen z fotografií z časopisu *Tvar* z roku 1954. Z nich zjišťujeme, že se jednalo o velmi kvalitní dílo.

8.1.4. Helena Johnová, pokojová fontána pro dr. Buriana

1935, Ústřední část Vodnářky ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea

Realizace interiérové fontány pro dr. Buriana je dodnes obestřena řadou nejasností. Z díla se dodnes dochovala pouze ústřední socha Vodnářky [7]. Jedná se sochu ženy z červenice nebo možná u majoliky, jak uvádí Milena Lamarová v monografii českého užitého umění z roku 1987¹²³.

Socha ženy s dvěma amforami na vodu je oděna do splývavé řízy. Jednu amforu, níž drží pod paží pravé ruky, druhou, k níž přiklonila hlavu,

¹²⁰ BETLEMÁŘ 2009, 5 (AUTOR -RD)

¹²¹ JOHNŮVÁ 1999, 19

¹²² Publikováno v časopisu *Křesťanská žena*, roč. VII, č. 1, 1954 – článek *Jesličky pro chrám sv. Víta*, sign -an, 1954

¹²³ HOŘAVA 2017, 398

položila na rameno a přidržuje ji levicí.¹²⁴ Figura je modelována v duchu archaických forem starověkého umění a zaujme svou vyváženou, klidnou kompozicí. Novotný ve svém katalogu z roku 1940 zároveň uvádí, že na první pohled připomene sochu Delftského vozataje. V této době má již Johnová za sebou několik zahraničních cest, kde mohla osobně poznat díla starověkého Řecka. Podobné linie a zjevná inspirace starověkým uměním se projevuje na váze z roku 1939, která je ve dvou exemplářích v majetku UPM.¹²⁵

Postava Vodnářky je známa ve dvou barevných provedeních. Prvním je s pískovou glazurou s lehce nafialovělymi tóny, které postupně přecházejí do olivově zelené až po bílou. Druhá varianta, nacházející se ve sbírce UPM, se vyznačuje modrou glazurou postupující směrem vzhůru až do bílé. Modrá glazura v kombinaci s bílou na povrchu vytvořila jemné mramorování, které dodává soše na zajímavém efektu.

Vodnářka je méně typickým dílem z tvorby Johnové, ale zároveň je v katalogu z roku 1940 prohlášeno „*skutečně nejvyspělejší dílem Johnové, přitom ze všech nejprostším, poněvadž v něm bylo souborem nejjednodušších prostředků dosaženo nejvíce.*“. Je to tak především jeho jednoduchou monochromní barevností a elegantními liniemi, které snad vkusně korespondovaly s celkovou kompozicí pokojové fontány a samotným elementem vody. Bohužel, jak vypadalo kompletní dílo a interiér, do které měla být umístěna, dodnes nevíme. Dokonce ani osobnost dr. Buriana dosud nebyla identifikována.

¹²⁴ NOVOTNÝ 1940, 34

¹²⁵ HOŘAVA 2017, 398

8.1.5. Jan Znoj, Ježíš a devět postav Československé církve husitské

1934–1940, keramické reliéfy s polychromií, interiér modlitebny Husova sboru církve Československé husitské v Praze – Vinohradech

Nejvýznamnější a zároveň nejrozsáhlejší prací Jana Znoje v souvislosti s architekturou se stal soubor reliéfů [3] pro modlitebnu Husova sboru na pražských Vinohradech. Na vnitřní výzdobu modlitebny byla původně vypsána veřejná malířská soutěž, která byla nakonec vyhodnocena jako neúspěšná. Z dochovaných záznamů Jana Znoje z roku 1933 se dovídáme, že se v odborných kruzích proslýchalo, že již nebude vypsána nová soutěž, ale práce se zadá přímo jednomu umělci. Důvodem proto tento výsledek byla údajná nespokojenost komise se soutěžními návrhy, které dle slov duchovního A. Mišíka byly vedeny stále v duchu katolické zbožnosti a umělci proto nedokázali vytvořit takové dílo, které by dostatečně vyjadřovalo ideologii církve československé.

Znoj se po návštěvě modlitebny a rozhovoru s duchovním rozhodl vypracovat návrh výzdoby, který po třech měsících usilovné práce předložil radě starších. Návrh byl „*vděčně a s nadšením přijat*“. Následovalo dalších devět měsíců práce na přesném modelu, který rada složená z umělců, výtvarných kritiků a duchovních doporučila k provedení.¹²⁶ V následujících letech vytvořil celkem devět reliéfů umístěné na 24 metrů dlouhou čelní stěnu modlitebny. Závažnost tohoto úkolu si sám velmi dobře uvědomoval a stěžoval si na nedůvěru starších kolegů z řad sochařů. První část díla pojmenovanou *Starý zákon* s reliéfy starozákonních proroků vytvořil během relativně krátké doby. Dle deníkového záznamu svou práci začal 10. července 1935 a již 15. března roku 1936 bylo dílo odhaleno.

Prvním z proroků je Mojžíš s deskou prvních pěti přikázání. Druhým je prorok Ámos oděný jako pastýř s holí a beránkem pod paží. Dalším prorokem

¹²⁶ KOTÍK 2005, 9

je Izajáš s olivovou ratolestí a svítkem odkazující na autorství jedné z biblických knih. Posledním z nich je Jeremiáš, jako jediný ze všech proroků zpodobněný z profilu, na pozadí starověkého města. Každá z postav je umístěna před mělkým reliéfem krajiny se starozákonními městy a flórou.

Po dokončení první části reliéfu bezprostředně začal s reliéfy představující čtyři osobnosti novodobých dějin církve. Jsou mezi nimi slovanští věrozvěsti Cyril a Metoděj, pohroužení do společné práce na překladu liturgických knih do staroslověnštiny. Druhý reliéf znázorňuje Mistra Jana Husa, v jehož učení Československá církev husitská pokračuje. Zobrazen je v černém rouchu držící svítek a se siluetou kostela s kalichem. Třetí postavou je Jan Ámos Komenský vyučující malé děvče. Poslední významnou postavou historie církve je Karel Farský, vůdčí osobnost a první patriarcha po jejím založení v roce 1920. Zobrazen je v kněžském rouchu s knihou v ruce a se siluetou vinohradského sboru v pozadí. Obě části reliéfů jsou doplněny deskami s citáty každé z osobností zde zobrazených.

Druhý reliéf Znoj modeloval dlouhé dva roky a po jejím dokončení v roce 1938 pokračoval posledním reliéfem z plánované výzdoby modlitebny, kterým byla nadživotní socha Krista umístěna ve střední části, v mělké apsidě. Práce probíhala za velice pohnutých politických událostí velice rychle a již o Vánocích byla dokončena. Ježíš je zobrazen jako pantokrator, který se upřeně dívá na diváka. Pravou rukou žehná a druhou ukazuje na kalich jako symbol Československé církve husitské a kříž po své levici.

Všechny reliéfy jsou velmi plasticky a realisticky modelované s velkým smyslem pro detail. Díla jsou dekorovaná v jemných odstínech tak, aby dobře vynikla plastická modelace reliéfu. Každá z postav představuje důležitou kapitolu z dějin církve, odborná veřejnost je přijala velice kladně a v návaznosti na tuto práci získal Znoj v roce 1943 četné uznání, které jak uvádí, bylo uděleno hlavně kvůli reliéfům v Husově sboru na Vinohradech.

Další zakázky podobného ducha na sebe nenechaly dlouho čekat. Již 24. dubna 1935, tedy během probíhajících prací na vinohradských reliéfech, mu Palestinský spolek v Brně (původně Spolek poutníků diecesí moravských do Svaté země) zadal zakázku na vytvoření sochařské výzdoby pro kapli sv. Cyrila a Metoděje v Jeruzalémě.¹²⁷ Tento spolek založený v roce 1905 po vzoru spolků německých, rakouských a francouzských organizoval poutě do Svaté země. V této době proto docházelo k vykupování pozemků a budov v Jeruzalémě za účelem získání zázemí pro evropské kněží a poutníky. Z uvedeného důvodu byl po dlouholetém úsilí v roce 1934 na svahu Olivové hory československým spolkem koupen pozemek s budovou, která byla přestavěna na kapli a malý klášter. O rok později byla již tzv. Cyrilometodějská smírná kaple vysvěcena. Uvnitř byly umístěny dvě keramické sochy sv. Cyrila s Metoděje v nadživotní velikosti a 16 keramických reliéfů československých katedrál.¹²⁸ Ještě téhož roku, 28. července, proběhlo vysvěcení kaple. Celou práci Znoj vytvořil velice rychle, zhruba během tří měsíců, od dubna do července, kdy byla přestavba kaple dokončena.

Ještě během válečných let, v srpnu roku 1943, se ze Znojových záznamů dovídáme o návštěvě poroty, která přišla posoudit jeho sádrový model. Jednalo se o návrh Piety pro kostel Církve českomoravské v Praze – Dejvicích. Zda se jedná o kapli v Husově sboru ve Wuchterlově ulici nebo o jiný interiér není nijak upřesněno. Porota model akceptovala a dohodla se se sochařem na vyhotovení originálu po skončení války v kameni. Zajímavou informací je, že porota se údajně ani nepozastavila nad „*novodobým pojetím*“. Myslí tím nejspíše to, že Znoj postavy Josefa, Nikodema, Jana, Máří Magdaleny a Panny Marie oblékl do soudobých oděvů, jak uvádí ve svých zápiskách ze srpna, kdy začal pracovat na jeho modelu.¹²⁹ Je si plně vědom kritiky, kterou mu to

¹²⁷ KOTÍK 2005, 10

¹²⁸ VLASÁK 2014, 91

¹²⁹ KOTÍK 2005, 18

přinese, ale odvolává se na práce barokních mistrů, kteří sousoší Piety modelovali rovněž v duchu své doby. Zda byla práce nakonec realizována, nevíme, zároveň si nejsme vědomi žádného sousoší podobného vzhledu v některém z kostelů československé církve. Ve speciálním vydání ke 100. výročí narození Jana Znoje z roku 2005 je model Piety vyobrazen, avšak bez uvedení místa, kde se nachází.

Poslední zakázku na výzdobu sakrálních prostor získal Znoj v poválečných letech, v lednu roku 1948. Jednalo se o osm hliněných reliéfů s výjevy ze života prvního patriarchy Církve československé, Karla Farského. Reliéfy měly být umístěny v kostele v Praze – Holešovicích. Náčrty k některým reliéfům Znoj provedl již v roce 1940, ale kvůli válečným událostem byla jejich realizace odsunuta. S prací plánoval začít ještě tentýž rok a od náčrtů provedených během války se měly kompozičně lišit. Zda byly reliéfy nakonec osazeny, se z Kotíkova textu nedovídáme. V apsidě holešovického kostela reliéfy se stejným námětem osazeny jsou, ale jsou dílem sochaře L. Nováka. Otázku, zda Novák pracoval podle Znojových návrhů, si neodvažujeme zodpovědět. Znoj ještě do července příštího roku aktivně pracoval, mimo to se přátelil a přijímal návštěvy významných kulturních osobností té doby. Je tedy otázkou, kolik práce stihl na reliéfech provést, protože v červenci roku 1949 odjel do rodného Kyjova kvůli zakládání keramických dílen v Milovicích a v srpnu pobýval měsíc na léčebné kúře ve Františkových Lázních. Poslední dochovaný záznam je z 3. září téhož roku, bohužel se z nich již nedovídáme, jestli zakázka pro holešovický sbor byla realizována.

8.1.6. Jan Znoj, Zápas Herakla s erymantským kancem, 1941–1943

Dnes nezvěstné, původně pro Národní zemědělské muzeum

Socha Herakla [4] je plodem několikaleté práce Jana Znoje, který dlouho toužil o vytvoření sochy, která by byla dokonalým zosobněním pohybu. Několik let uvažoval nad způsobem, jak převést dynamiku mužského těla do keramické hlíny. Přesné informace o vývoji sousoší získáváme z autorových pečlivě vedených zápisků, díky nim víme, že první model vytvořil až po třech letech od první skici, v únoru roku 1941. Bylo to zřejmě způsobeno těžkou dobou válečných let, kdy se jeho tvorba postupně proměnila v expresivně pojatá sousoší plná dynamiky. Jistě byla příčinou nejistá doba a vlna vlastenectví, která jej pohltila. Během této doby proto začíná tvořit několik děl současně a znovu a znovu přepracovává svůj návrh na Herkula. Během dvou let vytvořil celkem čtyři různé varianty stejného námětu, až konečně v lednu roku 1943 vymodeloval nadživotní studii hlavy. Skici a modely, které do té doby vytvořil, nenechával ladem ve svém ateliéru. Jednu z nich poslal na celonárodní výstavu „Umělci národu“ pořádanou v roce 1943, další varianty jsou součástí soukromých uměleckých sbírek.

O Velikonocích téhož roku začal po několikaletých přípravách pracovat na velké soše (paradoxně využil model, který vytvořil ještě během studia na Uměleckoprůmyslové škole) a podle dochovaných zápisků víme, že ji dokončil za 28 dní.¹³⁰ O tom, že se jednalo o kvalitně provedené dílo, svědčí dochované pozitivní hodnocení Jakuba Obrovského, kterého měl Znoj ve velké úctě. I další menší varianty sousoší byly přijaty pozitivně.

Na umístění sochy, která byla určena pro velký sál v zemědělském muzeu na Letné, se muselo počkat až po skončení války do dubna roku 1949. Od té doby muzeum prošlo několika přestavbami a socha je nezvěstná. O jejích

¹³⁰ KOTÍK 2005, 18

kvalitách si můžeme udělat představu alespoň díky dochovaným fotografiím dalších variant.

8.2. Plastika v exteriéru

8.2.1. Dvojice putti na fasádě telefonní ústředny, 1921–1926

Městská telefonní ústředna, Fibichova 1500/19, Praha – Žižkov

Stavba velkoryse koncipované Mezinárodní telefonní a telegrafní ústředny na pražském Žižkově vznikala mezi lety 1921–1926 podle plánu architekta Bohumíra Kozáka (1885–1978) v národním stylu.¹³¹ Součástí výzdoby jsou nad hlavním vchodem umístěné dvě sochy aktu muže a ženy vytvořené v roce 1926 v ateliéru Ladislava Kofránka (1880–1954). Sochy v nadživotní velikosti zformované v pozdně secesním duchu jsou protipólem ke dvojici drobných plastik [16] na fasádě ústředny v Kubelíkově ulici. Jedná se o dva reliéfy s baculatými putti.

Basreliéfy jsou vymodelovány z terakoty a jsou tak prozatím nejspíš jediným zástupcem tohoto materiálu ve sledovaném období. Každý z andílků je obohacen o adekvátní symboliku vztahující se k úloze budovy, tak jak to známe i z jiných telegrafních úřadů. Jeden z nich je vyobrazen při telefonování se sluchátkem v ruce, druhý zas s listonošskou brašnou přes rameno a s trubkou. Těmito předměty tak byly vystihnuty obě funkce, které měla ústředna vykonávat. Vzhledem k oblé barokní modelaci, která je pak v kontrastu k vážně působícím Kofránkovým aktům stylizovaným v pozdně secesním duchu, se domníváme, že autorem není Kofránek, nýbrž jiný sochař keramik.

¹³¹ KOPÁČ/SCHWARZ 2017, 258

8.2.2. Jano Köhler, RAKO, hrobka Emila Sommerschuha,

1926, keramická řezaná mozaika, Bubenečský hřbitov, Antonína Čermáka 84/2, Praha – Bubeneč

Trojice keramických mozaik [12] na náhrobku Emila Sommerschuha (1866-1920), ředitele lichtenštejnské továrny v Rakovníce, vytvořených v roce 1926, jak uvádí vročení a signatura Jana Köhlera přímo na mozaice¹³², je zřejmě jediným známým společným dílem významného umělce a firmy RAKO po první světové válce na území hlavního města.

Zejména v secesním období se nejen na fasádách pražských domů, ale i v jejich interiérech realizovalo velké množství keramických děl z dílen rakovnické továrny. Nejčastěji se rolí ideových tvůrců ujali profesori z Uměleckoprůmyslové školy, se kterými byl ředitel továrny Emil Sommerschuh coby absolvent totožné instituce v kontaktu.

V realizacích keramických soch s továrnou spolupracovali jedni z předních sochařů přelomu století. Byli jimi Josef Drahoňovský, Stanislav Sucharda a Ladislav Šaloun s reliéfy na průčelí domu Pojišťovna Praha (1906-1907).¹³³ Značná část návrhů pocházela od Jana Beneše (1873), který je známý spíše prací na interiérech Kramářovy vily v Praze a na Krymu než návrhy keramických mozaik pro hotel Imperial. Dalším autorem návrhů pro keramickou mozaiku byl Karel Klusáček, který ve spolupráci s rakovnickými dílnami navrhl cyklus ročních dob na 16 panelech restaurace III. třídy na Hlavním nádraží a mozaiku pro spolkový dům spolku Hlahol (1905) a Jakub Obrovský pracující pro Obecní dům (keramická mozaika Žně 1911-12). Z dalších známých autorů keramických mozaik je Jindřich Hlavín (1877–1958), který navrhl okenní vitráže a keramické mozaiky s českými zemskými patrony na průčelí kostela sv. Václava v Bohnicích.

¹³² Nikoliv v roce 1919, jak je uvedeno v katalogu k výstavě Jano Köhlera v roce 2013

¹³³ PAŘÍK 2017, 244

Další keramické mozaiky známe od zmíněného absolventa ateliéru sochařství Jano Köhlera. Z jeho pražských prací jsou dosud identifikovány tři keramické mozaiky na průčelí hotelu Paříž u Obecního domu, medailon s Madonou a Ježíškem při vstupu na Vyšehradský hřbitov a náhrobek ředitele rakovnického podniku.

Hrobka rodiny Sommerschuhovy stojí při zdi hřbitova v Bubenči. Tři zde umístěné mozaiky prezentují dokonalou zvládnutou technologii unikátní keramické řezané mozaiky, kterou dal ředitel rakovnické šamotky u Národního úřadu průmyslového vlastnictví v Paříži 20. prosince 1905¹³⁴ patentovat. Keramické obrazy demonstrují vrcholnou kvalitu srovnatelnou s provedením hostýnských zastavení, kterou po dvacetiletém vývoji mozaika dosáhla. V nerestaurované podobě tak máme možnost seznámit se s unikátní technologií, jejíž zákonitosti v této době Köhler už plně pochopil a dokázal tak realizovat dílo, které i po devadesáti letech udivuje svou barevností a plasticitou. Hloubka a živost keramických obrazů není totiž dána jednotlivým tvary keramických segmentů, jako u klasické mozaiky, nýbrž glazurou, jejíž aplikací vznikají jednotlivé tessery.¹³⁵

Na ústřední mozaice **[13]** je vyobrazen klečící anděl s mohutnými křídly a košíkem s červenými a žlutými růžemi u nohou. Oděn je v bílé roucho a ornát zdobený v duchu secesní ornamentiky a se sepjatýma rukama vroucně vzhlíží k nebi. Ústřední motiv doplňují dvě užší mozaiky **[14]** s putti poukazující pomocí atributů na význam zemřelého ředitele. První v čapce učence stojí u zlaté urny ověčené girlandou s květy. Reliéfní konzola, která zdobí víko urny, zobrazuje Prvotní hřích Adama a Evy. Na tomto výjevu můžeme blíže pozorovat drobné detaily keramické mozaiky. Konzola je vytvořena z jednoho kusu keramického plátu, ale strom s hadem a Adam s Evou zakrývající svou

¹³⁴ PAŘÍK 2017, 244

¹³⁵ PAŘÍK 2017, 245

nahotu jsou zhotoveni pouze pomocí glazovaných ploch, které díky jednotlivým odstínům hnědé a bílé a matné linky vymodelovaly celou starozákonní scénu.

Poslední mozaika oslavuje schopnosti a úspěchy zemřelého. Malý Merkur, nebo možná jeho syn Kupido, drží v náručí vavřínový věnec a dvojici kladiv. Tyto symboly doplňuje ozubené kolo a globus, které jsou nepochybnou narážkou na období nebývalého rozkvětu, které rakovnická továrna za vedení zemřelého zažila. Toto tvrzení potvrzuje silueta komína zmíněné továrny s oblaky kouře.

Návrhy na všechny tři obrazy jsou dílem Jano Köhlera, jehož jméno bylo s firmou RAKO neodmyslitelně spojeno. Jeho signatura v podobě „JANO KOE“ [15] najdeme i na této práci. Dalo by se tak říci, že tímto dílem vzdal poslední hold Emilu Sommerschuhovi, se kterým dlouhá léta spolupracoval a společnými silami tak proslavili rakovnickou keramiku po celém světě.

Pražská ukázka keramické mozaiky je ojedinělým příkladem unikátní technologie, kterou Emil Sommerschuh vyvinul a téměř dvě desetiletí spolu se svými pracovníky zdokonaloval, až dosáhli jedinečných výsledků, které se dle jeho slov měly přibližovat florentinské mozaice. Nutno podotknout, že se mu jeho záměr vydařil a díla rakovnické šamotky se tak proslavila po celém světě. Výsledný dojem kazí skutečnost, že na stavu hrobky, která změnila majitele, včetně mozaik se podepsala dlouhá léta neúdržby, a tak ústřední obraz v prostřední části přetrhla horizontální prasklina a celkově narušila jeho povrch, který teď bude víc náchylný k poškození. Proto by bylo na místě zamyslet se nad tím, zda by nebylo možné prosadit zapsání hrobky na seznam kulturních památek a umožnit tak její restaurování. Pomohlo by se tak zachovat unikátní dílo, které nejen v pražské sepulkrální plastice, ale i v kontextu keramické plastiky obecně nemá obdoby.

8.2.3. Plastická výzdoba budovy pojišťovny

1935, Městská spořitelna pražská, Štefánikova 247/17, Praha – Smíchov

Dalším příkladem uplatnění keramické plastiky na architektuře meziválečné Prahy je sousoší na budově Městské spořitelny pražské na Smíchově.

Projekt na zbourání původního neorenesančního domu a vystavění nového nájemního domu se spořitelnou vypracoval v roce 1935 architekt Leo Lauer mann. Šestipatrová stavba se skládá ze dvou stavebních celků. První nižší celek, se skleněnými výkladními skříněmi někdejšího spořitelního ústavu a vchodem do pasáže výrazně předstupuje druhé části stavby v hloubce původní parcely. Fasáda většího celku je rámována po obvodu dvěma pasy z umělého kamene a v předposledním patře se spojují do horizontály. V jejím středu je umístěn tzv. malý státní znak [19] sestavený z červeně glazovaných dlaždic, na kterých je umístěn reliéfně provedený český lev. Korunní římsa je vedle znaku opatřena letopočtem uvádějícím rok kolaudace „1936“.¹³⁶

Nad vstupem do pasáže je umístěno sousoší sedícího muže a ženy [17] v nadživotní velikosti, kteří se zády opírají o nakoso položený tzv. malý znak hlavního města Prahy. Žena v ruce svírá trs zelených ratolestí, možná se jedná o větvíčky lípy, muž má pak v pravici dýku

Sousoší je vyrobeno pomocí kombinované techniky, která předpokládá kvalitní zázemí a perfektní znalost technologie. Každá z postav je složena z několika částí, což je zapříčiněno složitým postupem výroby tak velké realizace. Hlava a trup jsou jedním dílem, jehož jádro je z pevně slinutého materiálu, který je následně opatřen keramickou vrstvou s glazurou. Všechny detaily, jako vlasy a tvář, jsou vymodelovány v keramické hmotě. Paže jsou vyrobeny odlišně. Jsou vytvarovány pomocí několika kusů plasticky zvlněného

¹³⁶ VLČEK 1996, 534

keramického plátu (kachlu), které jsou k sobě pevně spojeny. Dolní část těla, od boků až k nohám je opět z jednoho kusu, stejně jako trup a hlava. Určit techniku výroby bylo možné paradoxně díky drobným poškozením, které sousoší za několik desetiletí utrpělo. Některé na poškození náchylné části, jako jsou palce u nohy či rohy soklu, odhalily pod odřenou glazurou základní strukturu použitého materiálu. Podobným způsobem jsme nahlédli na část trupu, kdy díky povětrnostním vlivům popraskal tmel mezi jednotlivými díly paží a odhalily tak, že jsou ve skutečnosti duté.

Obě sochy jsou plasticky promodelované a plností tvarů a atributy, kterými jsou opatřeny, připomínají dva akty muže a ženy z ateliéru Ladislava Kofránka na budově žižkovské telefonní a telegrafní ústředny. Avšak během průzkumu díla se nám nepodařilo nalézt signaturu sochaře nebo podniku, který tak rozměrné dílo mohl vymodelovat a následně vypálit. Nezbyvá než doufat, že v budoucnu bude možné tuto ojedinělou ukázkou keramické meziválečné plastiky blíže prozkoumat a zasadit ji jak z hlediska technologie, tak i dějin umění do kontextu keramické produkce.

8.2.4. Helena Johnová: keramická fontána,

1938, Zahrada Uměleckoprůmyslového muzea, 17. listopadu 2, Praha – Staré Město

V tvorbě Heleny Johnové nalezneme celkem pět návrhů keramických fontán, avšak do dnešní doby se nám ve své úplnosti dochovala pouze jedna. Některé z těchto prací, především fontána osazená v zahradě Uměleckoprůmyslového muzea, se svou střídmou funkcionalistickou formou lehce vymykají hlavnímu směřování prací autorky, pro které je typická pestrá barevnost glazur a oblá barokní modelace.

První vázu s reliéfem hvězd vymodelovala Johnová již v roce 1931 a podle Novotného od ní byla v budoucnu odvozena podoba velké fontány v zahradě

UPM.¹³⁷ Toto tvrzení nemůžeme spolehlivě potvrdit, jelikož již v katalogu Jany Hornekové k výstavě Heleny Johnové z roku 1987 je tato váza považována za nezvěstnou.

V roce 1938 Johnová vytvořila hned dvě fontány. První z nich byla fontána podoby bachraté vázy zdobená sluncem, měsícem a hvězdami **[18]** o výšce 60 cm.¹³⁸ Jiří Hořava se navíc domnívá, že v dekoru slunce a hvězd se projevuje vliv kubistického tvarosloví¹³⁹, s čímž si dovoluujeme nesouhlasit. Ještě též rok Johnová vytvořila druhou fontánu **[19]**, která byla vymodelována ze dvou částí do tvaru štíhlé vázy zdobené čtyřmi reliéfními pásy hvězd. Od první vázy se sluncem a měsícem se lišila nejen svým dekorem, ale i výškou, která byla 165 cm. Novotný k těmto dvě dílům v katalogu z roku 1940 uvádí, že obě vázy byly modelovány jako originál a byly současně vystaveny v zahradě muzea v roce 1940.¹⁴⁰ V minulosti byla tato díla často ztotožňována, což ale vzhledem k jejich rozdílné výšce a odlišnému plastickému dekoru není tak dobře možné, jak můžeme srovnat na fotografii. Obě fontány z roku 1938 byly vyrobeny pro výstavu Za novou architekturu pořádanou v roce 1940 architektkou Augustou Müllerovou – Machoňovou,¹⁴¹ kde se kromě architektury uplynulých 40 let prezentovala rovněž keramika coby stavební a dekorační materiál

Dlouho byl zastáván názor, že vyšší váza s dekorem hvězd je jedinou, která se nám z výše zmíněných realizací dochovala, jak uvádí Jiří Hořava¹⁴² ve své publikaci z roku 2017. S tímto názorem si dovoluujeme nesouhlasit, protože dle katalogu z roku 1987 by menší váza měla být dosud v majetku UPM.

V současné době stojí v zahradě UPM kopie původní fontány. Vinou povětrnostních vlivů bylo původní dílo značně poškozeno, proto se přistoupilo

¹³⁷ NOVOTNÝ 1940, 45

¹³⁸ NOVOTNÝ 1940, 46

¹³⁹ HOŘAVA 2017, 327

¹⁴⁰ HORNEKOVÁ 1987, 44

¹⁴¹ HOŘAVA 2017, 418

¹⁴² Tamtéž

k vytvoření její kopie. Práce byla zadána keramiku Petru Ladovi, který ji zhotovil mezi lety 2000 a 2004.¹⁴³

8.2.5. Helena Johnová, Pavel Janák, Pavilon západočeských keramických podniků

1940, trojice keramických mozaik a keramická kytice v žardiniéře.
Zahrada Uměleckoprůmyslového muzea, 17. listopadu 2, Praha 1

Dlouholetá spolupráce a přátelství Heleny Johnové s Augustou Müllerovou Machoňovou neměla za výsledek pouze jednu realizaci. V rámci výstavy pořádané v roce 1940 v Uměleckoprůmyslovém muzeu byla na zahradě kromě několika keramických váz z ateliéru Johnové, které se setkaly s pozitivním ohlasem, postaven pavilon západočeských keramických podniků [20]. Sama stavba pavilonu demonstrovala kvalitu keramického materiálu, který se v keramických podnicích vyráběl. Stěny, podlaha a částečně i strop byly pokryty několika druhy tohoto šamotového materiálu. Interiér byl doplněn díly studentů z ateliéru Heleny Johnové a Pavla Janáka z Uměleckoprůmyslové školy. Obě expozice prezentovaly zcela nové pokusy na poli keramického obkladu.

Studenti Pavla Janáka vytvořili mozaiku z drobných destiček a úlomků z velkých kachlů. Nevíme, jakou plochu mozaika konkrétně pokrývala. Zda šlo o pevně vymezený tvar, nebo jednotlivé úlomky pokrývaly celou stěnu pavilonu.

Druhý dílem jsou tři plochy poloplastické mozaiky¹⁴⁴ z ateliéru Heleny Johnové. Pomocí drobných plochých fajánsových článků a lehce zvlněných, barevně glazovaných, plastických prvků do nich vložených vytvořila obraz, který se, dle slov Johnové, mohl stát v obyvatelných místnostech jakousi tapetou. Dvě ze tří děl [21] se dochovala na svém původním místě až

¹⁴³ HOŘAVA 2017, 302

¹⁴⁴ JOHNŮVÁ 1940, 41

dodneška. První z nich prezentuje střídavěji pojatou mozaiku z čtvercových tester opatřených blankytně modrou glazurou a obdélných pásků vytvářející geometrický obrazec. Do obrazce jsou zapuštěny plastické výhonky vinné révy v bílé glazuře. Druhá mozaika opět využívá drobné testery, tentokrát ortogonální v šedých odstínech. Monochromní barevnost je doplněna drobnými prvky ve tvaru stylizovaných rostlin a motýlů opatřených pestrou barevností. Třetí mozaika, o které se Johnová zmiňuje ve svém článku, se v pavilonu již nenachází.

Nová technologie, kterou Johnová na výstavě představila, nabízí mnoho variant z hlediska tvarového i barevného. Další výhodou Johnová shledávala také v tom, že se nejednalo o dílo, které by čerpalo ze starých plošných technik, nýbrž šlo o zcela nový nápad.

Součástí pavilonu byla velká keramická kytice umístěna ve vysoké žardiniéře, která svým tvarem korespondovala s keramickou fontánou stojící opodál. Kytice byla barevně glazovaná, modelovaná z plátů¹⁴⁵, stejně jako další plastiky stejného námětu. Kytice je dnes součástí sbírky UPM, kdežto žardiniéra stále stojí na stejném místě jako při výstavě v roce 1940.

¹⁴⁵ HORNEKOVÁ 1987, 43

8.3. Nerealizované projekty

8.3.1. Helena Johnová, keramická fontána a pomník T.G. Masaryka 1937 Soutěžní návrh na úpravu náměstí Na Rejdišti, Praha – Josefov

Z dlouholeté spolupráce Heleny Johnové s Augustou Müllerovou – Machoňovou vzešlo několik děl. Některá z nich byla realizována, o jiných se dovídáme prostřednictvím soukromé korespondence nebo v podobě plánů. Do této kategorie spadá záměr na zhotovení keramické fontány pro náměstí Na Rejdišti, dnešním Palachově náměstí. Projekt fontány byl součástí návrhu do soutěže na realizaci velkolepé rekonstrukce celého prostranství, které se Helena Johnová s Augustou Müllerovou – Machoňovou v roce 1937 zúčastnily.

Plocha náměstí měla být rozšířena odstraněním budovy Uměleckoprůmyslové školy a osazena pomníkem Tomáše Garrigue Masaryka. Pomník TGM stejně jako spoustu dalších prací měla v keramice vytvořit právě Helena Johnová.¹⁴⁶ Z velkoryse pojatého projektu nakonec z neznámého důvodu sešlo. O tom, jak konkrétně měla fontána a pomník vypadat, bohužel nejsou žádné zprávy.

¹⁴⁶ HOŘAVA 2017, 309

8.3.2. Helena Johnová, Krb pro Strakovu akademii, 1939–1941, nezvěstný

Kachlová kamna najdeme v návrzích velké většiny keramiků. V okolí Wiener Keramik a Gmünder Keramik měla výroba kachlových kamen dlouholetou tradici a také velká většina vídeňských keramiků z okruhu Heleny Johnové se jimi zabývala.

V díle Heleny Johnové najdeme několik návrhů na keramické krby a jejich obložení. Zřejmě nejznámější realizací je krb, který je ve skutečnosti monumentálním krytem topení, pro salón v Novém Městě nad Metují. Krb byl vyroben v rámci přestavby sídla Bartoňů v Novém Městě nad Metují pro jeden ze salonů upravovaných Pavlem Janákem. Vedle Johnové a Janáka se na nové podobě zámeckých interiérů a zahrady podepsali Dušan Jurkovič, Marie Teinitzerová a František Kysela. Z dílny Johnové pak pocházejí desítky dalších keramických prací, které jsou rovněž umístěny v interiérech.

Z počátku čtyřicátých let pochází zmínka o návrhu krbu pro sídlo vlády ve Strakově akademii. Její přestavbu v letech 1939-1941 řídil Ladislav Machoň. Z korespondence mezi Johnovou a Machoněm na základě některých zmínek vyplývají informace o této realizaci, ale krb nebyl zřejmě nikdy osazen. V pozůstalosti Johnové byl nalezen Machoňův plán na přestavbu akademie, kde uvádí podmínky pro návrh a realizaci. Dne 13. 2. 1941 jí Machoň sdělil, že předsednictvo vlády její návrh přijalo, ale zároveň ji požádal o nový návrh. Ten měl řešit průčelí pracovny předsedy vlády a krb doplněný o dvě zřejmě reliéfní kytice. O rok později, 22. 4. 1942 Johnová podle korespondence dostala poslední splátku za krb, který předala Ministerstvu vnitra.¹⁴⁷ Z těchto zpráv tedy vyplývá, že Johnová zakázku realizovala a ministerstvu předala, ale další informace o osudu díla nám však již nejsou známy.

¹⁴⁷ HOŘAVA 2017, 305

9. Závěr

Keramická plastika zaznamenala nebývalý rozvoj především v souvislosti s architekturou na počátku 20. století. Velkou zásluhu na tom má rakovnická továrna RAKO, která se dostala do širokého povědomí nejen kvalitními výrobky, ale i spoluprací se známými sochaři a malíři. Z této doby se nám v pražském prostředí dochovala spousta děl, která dodnes udivují odborníky, ale i laickou veřejnost, plastickou modelací, sytými barvami a technologií výroby, díky které reliéfy a sochy odolávají všem nepříznivým podmínkám.

S postupným opouštěním secesního tvarosloví se stále více prosazovaly moderní prvky kubismu, funkcionalismu a konstruktivismu. Postupný vývoj a očisťování architektury se projevil i v poptávce po keramické plastice, která již nebyla tak žádaná. Oproti tomu se v architektonických plánech stále více uplatňovaly keramické obklady vybrané části nebo i celé fasády a interiérů. Z tohoto důvodu se na území hlavního města nachází menší množství keramických plastik než v době před vznikem Československa. Představený soubor prací je tak ukázkou rozmanitých keramických technologií, které úspěšně navázaly na rozkvět keramického průmyslu, který byl přerušen první světovou válkou.

Ze všech realizací co do počtu nejvíce vynikají díla Heleny Johnové, které patří zvláštní místo mezi umělci první poloviny 20. století. Od tvorby Heleny Johnové se značně odlišují práce jejího studenta, Jana Znoje, který za svůj krátký život realizoval několik desítek děl, mezi které patří devět keramických reliéfů v modlitebně Husova sboru na Vinohradech. Další rozměrné dílo z keramické hlíny, socha Herakla, dnes nezvěstná, byla umístěna do velkého sálu Zemědělského muzea. Expresivní zpracování a dynamickém pohybu Herakla můžeme studovat alespoň na menších variantách, které se dodnes nacházejí v soukromých sbírkách. V rámci pražského sepulkrální

skulptury se můžeme seznámit s další pozoruhodnou technikou, která v meziválečné době dosáhla dokonalosti. Jedná se o tři ukázky keramické řezané mozaiky, které zdobí hrobku Emila Sommerschuha. Sám Sommerschuh, který vedl továrnu RAKO, stojí se svými zaměstnanci za zdokonalením a patentováním nové technologie keramické mozaiky.

Na fasádách a v interiérech pražských domů se stejnou měrou nachází díla, které dosud nebyly podrobeny většímu zkoumání, a proto zatím není konkrétně určen jejich autor. Mezi takové patří keramická plastika ze třicátých let nad vstupem do pasáže na Smíchově nebo dvojice terakotových putti od neznámého keramika doplňující sochy Ladislava Kofránka na rondokubistické fasádě Městské telefonní a telegrafní ústředny na Žižkově.

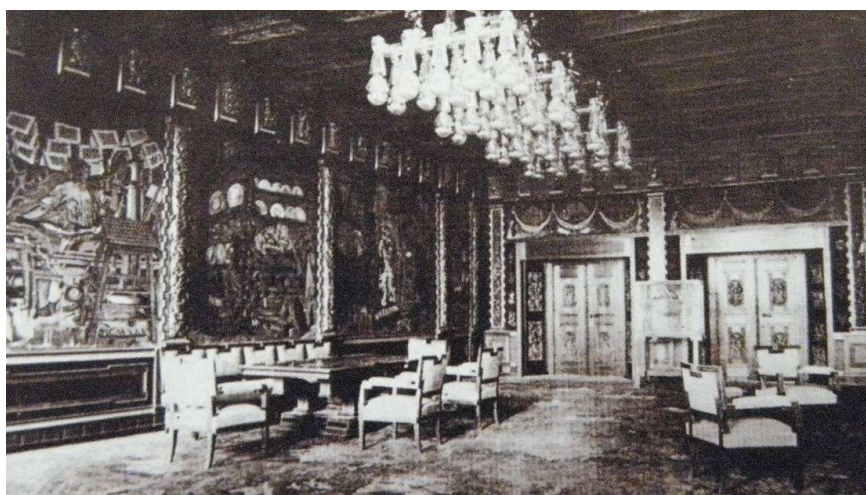
Hlavním cílem této práce bylo důkladné zpracování problematiky keramické architektonické plastiky v době, která neměla jednotného stylu, což se odrazilo i na formě představených prací. Současně jsme se pokusili zasadit stylový vývoj plastiky do meziválečné tvorby i z hlediska využívané technologie v kontextu formování nového stylu Československa. I přes snahu zasadit díla do kontextu meziválečného sochařství a určit jejich původ včetně možného autora, zůstávají předkládané informace pouhými domněnkami. Bylo by proto žádoucí podrobit jednotlivá díla detailnímu průzkumu jak stylovému, tak i technologickému a některé z nich by bylo potřeba, vzhledem k jejich poškození, restaurovat.

Ačkoliv je sledované období v porovnání s předválečnou produkcí skromnou ukázkou keramické plastiky, neznamená to, že by se jednalo o díla méně kvalitní a významná. Naopak nám výše představená díla prezentují patrnou změnu v uměleckém smýšlení, která se postupně prosazovala po založení Československa. Na tuto éru pak navázala keramická díla po roce 1945, která se opět vrátila na fasády domů a do veřejného prostoru.

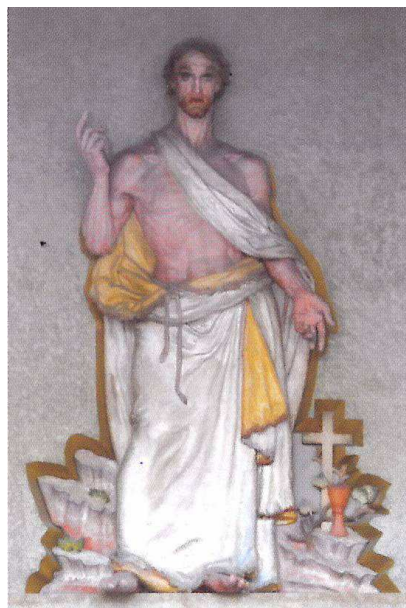
10. Obrazová příloha



1) **Josef Gočár, Pavilon ČSR na výstavě dekorativních umění, Paříž, 1925**



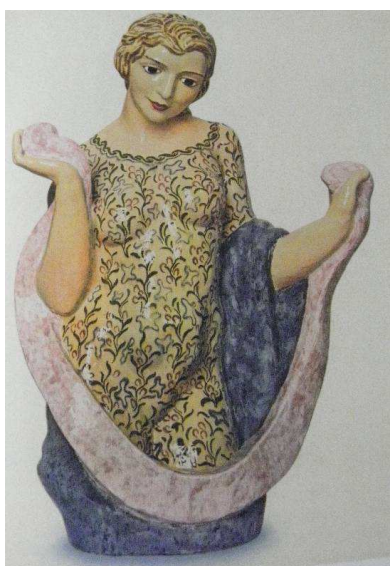
2) **Pavel Janák, interiér expozice Uměleckoprůmyslové školy, Mezinárodní výstava dekorativních umění, Paříž, 1925**



3) Jan Znoj, reliéfy v modlitebně Husova sboru, 1934–1940, Praha



4) Jan Znoj, Zápas Herakla s erymantským kancem, 1941–1943



5) Helena Johnová, první a druhá varianta busty dívky se stuhou, 1927–1928



6) Helena Johnová, busta dívky s modrou stuhou umístěná v Rezidenci primátora, 1928



7) Helena Johnová, socha Vodnářky z fontány MUDr. Buriana, 1935



8) Helena Johnová, Český betlém I., 1935



9) Helena Johnová, Česká betlém II., 1938



10) Helena Johnová, Český betlém III., 1938–1949



11) RAKO, reliéf v interiéru Lékárny Pod Vyšehradem, 1933



12) Jano Köhler, RAKO, hrobka Emila Sommerschuha, 1926



13) Jano Köhler, RAKO, Mozaiky na hrobce Emila Sommerschuha. 1926



14) Jano Köhler, RAKO, mozaika s andělem na hrobce Emila Sommerschuha, 1926



15) Jano Köhler, RAKO, detail mozaiky s putti na hrobce Emila Sommerschuha, 1926



16) Jano Köhler, RAKO, signatury na keramické mozaice, hrobka Emila Sommerschuha, 1926



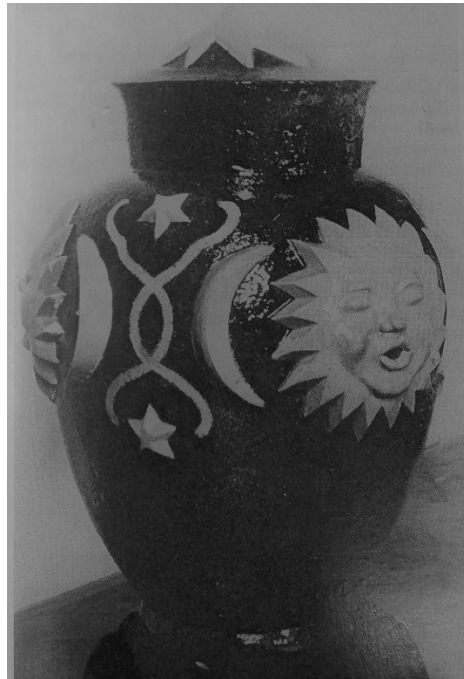
17) Terakotové reliéfy s putti, Telefonní a telegrafní ústředna, 1921–1926



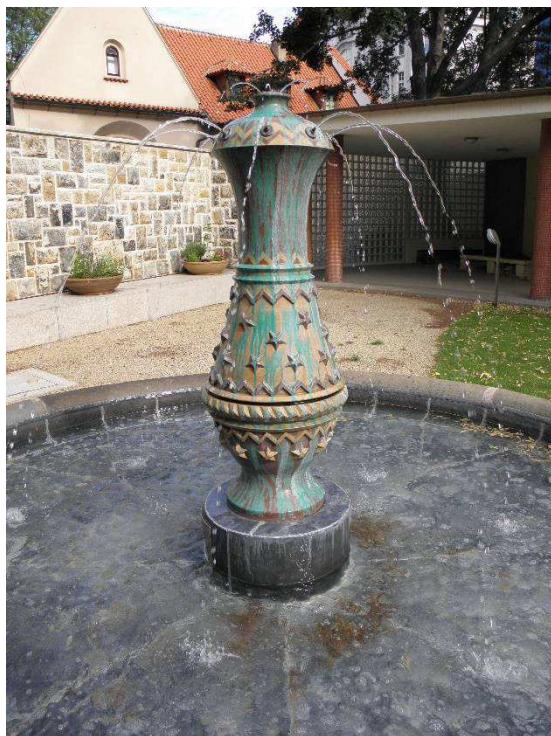
**18) Plastika muže a ženy se znakem hlavního města, Městská spořitelna
pražska, 1935**



19) Státní znak, Městská spořitelna pražská, 1935



20) Helena Johnová – váza s reliéfem slunce, měsíce a hvězd, 1938



21) Helena Johnová, fontána s reliéfním dekorem hvězd, 1938



22) Helena Johnová, Pavel Janák, pavilon keramických podniků, 1940



**23) Helena Johnová – detail mozaik v pavilonu keramických podniků,
1940**

11. Seznam vyobrazení

1. Pavilon ČSR na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži roku 1925. Reprodukce z: HORNEKOVÁ 1998, 27,
2. Interiér sale de 'honneur. Pavilon ČSR na Mezinárodní výstavě v Paříži, 1925. Reprodukce z: ADLEROVÁ 1983, 97
3. Jan Znoj, reliéfy s polychromií, 1934–1940. Modlitebna, Husův sbor církve Československé husitské, Praha. Reprodukce z: VLASÁK 2014, 90
4. Jan Znoj, Zápas Herakla s erymantským kancem, 1941-1943. Soukromá sbírka. Reprodukce z: VLASÁK 2014, 91
5. Helena Johnová, první a druhá varianty busty dívky se stuhou, glazovaná keramika. Reprodukce z: HOŘAVA 2017, 312
6. Helena Johnová, busta dívky s modrou stuhou umístěná v Rezidenci primátora, 1928. Reprodukce z: HOŘAVA 2017, 312
7. Helena Johnová, socha Vodnářky z fontány dr. Buriana. 1935. Reprodukce z: HOŘAVA 2017, 354
8. Helena Johnová, Český betlém I., 1935. Reprodukce z: HOŘAVA 2017, 258
9. Helena Johnová, Český betlém II, 1938. Reprodukce z: HOŘAVA 2017, 258
10. Helena Johnová, Český betlém III., 1938–1949. Reprodukce z: HOŘAVA 2017, 396
11. RAKO, reliéf v interiéru Lékárny Pod Vyšehradem, 1933. Reprodukce z: <https://www.rako.cz/cs/o-nas/reference/lekarna-pod-vysehradem-praha-13251>. vyhledáno 20.6.2018
12. Jano Köhler, RAKO, hrobka Emila Sommerschuha, 1926. Hrobka Emila Sommerschuha, Praha. Foto: autor
13. Jano Köhler, RAKO, mozaiky na hrobce Emila Sommerschuha, 1926. Hrobka Emila Sommerschuha, Praha. Foto: autor
14. Jano Köhler, RAKO, ústřední mozaika s andělem, 1926. Hrobka Emila Sommerschuha, Praha. Foto: autor
15. Jano Köhler, RAKO, detail mozaiky s putti, 1926. Hrobka Emila Sommerschuha, Praha. Foto: autor
16. Jano Köhler, RAKO, signatury na keramické mozaice, 1926. Hrobka Emila Sommerschuha, Praha. Foto: autor

17. Neznámý autor, terakotové reliéfy s putti, 1921–1926. Telefonní a telegrafní ústředna, Praha. Reprodukce z: KOPÁČ/SCHWARZ 2017, 259
18. Neznámý autor, plastika muže a ženy se znakem hlavního města, 1935. Městská spořitelna pražská, Praha. Foto: autor
19. Neznámý autor, státní znak, 1935, Městská spořitelna pražská, Praha. Foto: autor
20. Helena Johnová, váza s reliéfem slunce, měsíce a hvězd, 1938. Foto: HORNEKOVÁ 1987, 14
21. Helena Johnová, fontána s reliéfním dekorem hvězd, 1938. Sbírká Uměleckoprůmyslového muzea. Foto: autor
22. Helena Johnová, Pavel Janák, pavilon keramických podniků, 1940. Zahrada UPM. Foto: autor
23. Helena Johnová, detail keramických mozaik, 1940. Zahrada Uměleckoprůmyslového muzea. Foto: autor

12. Seznam literatury

Katalog výstavy/stálé expozice

DVOŘÁK 1925 — Vilém DVOŘÁK: Catalogue officiel de la section tchécoslovaque exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925

FANTURA 2013 – Josef FANTURA: Jano Köhler 1873–1941. S láskou k umění a Bohu. (kat. výst.) Hodonín 2013

HORNEKOVÁ 1998 — Jana HORNEKOVÁ (ed.): České art deco 1918-1938. (kat. výst.). Praha 1998

HORNEKOVÁ 1987 — Jana HORNEKOVÁ: Helena Johnová. Keramika. (Kat. výst.) Praha 1987

MÜLLEROVÁ/ STARÝ 1940 — Augusta MÜLLEROVÁ / Oldřich STARÝ (eds.): Architektura. Práce českých architektů 1900–1940. Praha 1940

PEČÍRKA 1960 — Jaromír PEČÍRKA: Helena Johnová. (kat. výst.) Praha 1960

VLASÁK 2013 — Jaroslav VLASÁK: Waldemar Fritsch a jeho doba (kat. výst.) Karlovy Vary 2013

Monografie/ monografie s podtitulem/ kapitola v monografii

ADLEROVÁ 1983 — Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918–1938. Praha 1983

BÁRTA/TOMÁŇOVÁ/SAMEC — Miloš BÁRTA / Jaroslava TOMÁŇOVÁ / Jan SAMEC: Almanach. 140 let Střední průmyslové školy keramické a sklářské v Karlových Varech. Karlovy Vary 2012

BARTLOVÁ 2017 — Milena BARTLOVÁ a kol. – Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity. Praha 2017

BARTLOVÁ/ VYBÍRAL 2015 — Milena BARTLOVÁ / Jindřich VYBÍRAL a kol.: Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu. Praha 2015

CÍSAŘOVSKÝ 1967 – Josef CÍSAŘOVSKÝ: Jiří Kroha a meziválečná avantgarda. Praha 1967

FRONEK 2009 — Jiří FRONEK: Artěl. Umění pro všední den 1908–1935. Praha 2009

HNÍDKOVÁ 2013 — Vendula HNÍDKOVÁ: Národní styl: Kultura a politika. Praha 2013

HNÍDKOVÁ 2009a — Vendula HNÍDKOVÁ: Pavel Janák. Obrysy doby. Praha 2009

HORNEKOVÁ 2001 — Jana HORNEKOVÁ, a kol: Rezidence primátora hlavního města Prahy. Praha 2001

HOŘAVA 2017 — Jiří HOŘAVA: Helena Johnová. První dáma české keramiky. Praha, 2017

HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014 — Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ / Martina PACHMANOVÁ / Pavla PEČINKOVÁ: Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970. Praha 2014

KOTÍK 2005 — Vladimír KOTÍK: Jan Znoj 1905–1950. Svatobořice 2005

KOPÁČ/SCHWARZ 2017 — Radim KOPÁČ / Josef SCHWARZ: Praha erotická. Praha 2017

LAHODA/NEŠLEHOVÁ/PLATOVSKÁ/BYDŽOVSKÁ/ŠVÁCHA — Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ / Marie PLATOVSKÁ / Rostislav ŠVÁCHA / Lenka BYDŽOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění IV. Praha 1998

LUKEŠ 2014 — Zdeněk LUKEŠ: Praha moderní III., pravý břeh Vltavy. Praha 2014

LUKEŠ 2012 — Zdeněk LUKEŠ: Praha moderní I. Praha 2012

MERGLOVÁ-PÁNKOVÁ 2015 — Lenka MERGLOVÁ-PÁNKOVÁ: Umělecká keramika. Historismus, secese a moderna. Keramická škola v Bechyni 1884-1948. Plzeň 2015

NOVOTNÝ 1940 — Antonín NOVOTNÝ: Helena Johnová. Praha 1940

POCHE 1978 – Emanuel POCHE: Praha – středisko užitého umění našeho věku. In: Emanuel POCHE (ed.): Praha našeho věku. Praha 1978

PRAHL/ŠÁMAL 2012 — Roman PRAHL / Petr ŠÁMAL: Umění jako dekorace a symbol. Výzdoba reprezentačních staveb Prahy v éře historismu, secese a moderny, Praha 2012

ŠVÁCHA 2000 — Rostislav ŠVÁCHA: Lomené, hranaté a obloukové tvary: Česká kubistická architektura 1911–1923. Praha 2000

ŠVÁCHA 1995 — Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu: Proměny pražské architektury první poloviny dvacátého století. Praha 1995

VOKÁLEK 1948 – VOKÁLEK: Výroční zpráva Státní odborné školy keramické v Praze z let 1938-1948, Praha 1948

VLAŠÍN 1971 - Štěpán VLAŠÍN: Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1, Od proletářského umění k poetismu. Praha 1971

VLČEK 1996 — Pavel VLČEK (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov. Praha 1996

WITTLICH 2000 — Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000

WITTLICH 1978— Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století 1890-1945, Praha 1978

WITTLICH 1985 — Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1985

Stat' ve sborníku/katalogu/v kolektivní práci

JOHNOVÁ 1999 — Helena JOHNOVÁ: O keramických jesličkách pro chrám sv. Víta v Praze. In: Pocta Josefu Proboštovi. Betlémářské osobnosti v muzejních sbírkách. Sborník příspěvků z etnografické konference konané ve dnech 23.-

25.11. 1999 v Třebechovicích pod Orebem u příležitosti oslav 150. výročí narození Josefa Probošta. Třebechovice pod Orebem. 1999, 19

SRP 1998 — Karel SRP: Sochařství dvacátých a třicátých let, In: LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890 / 1938, Praha 1998, 357–380

JOHNOVÁ 1940 — Helena JOHNOVÁ: Pokusy o novou fayencovou mosaiku. In: MÜLLEROVÁ/STARÝ 1940, 41–43

JANÁK 1940 — Pavel JANÁK: Čtyřicet let nové architektury za námi – pohled zpět. In: MÜLLEROVÁ/STARÝ 1940, 5-8

MÁDL 1884 — KAREL Boromejský MÁDL: Alšovy ilustrace. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014

STARÝ 1940 — Oldřich STARÝ: Zahrada výstavy. In: MÜLLEROVÁ/STARÝ 1940, 13

ŠLEFROVÁ 2008 – Jana ŠLEFROVÁ: 125 let výroby keramických obkladových materiálů v Rakovníku. In: Keramik. Speciální vydání k výročí 125 značky RAKO. Plzeň 2008, 3-7

ŠVÁCHA 1998 — Rostislav ŠVÁCHA: Architektura dvacátých let v Čechách, In: LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena / PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890 / 1938, Praha 1998

TEIGE 1920 – Karel TEIGE: Nové umění a lidová tvorba. In: VLAŠÍN 1971, 150–154

WITTLICH 1960 — Petr WITTLICH: K vývoji moderního českého sochařství od dvacátých do čtyřicátých let, in: NEUMANN Jaromír (ed.): Příspěvky k dějinám umění – Acta Universitatis Carolinae, Praha 1960, 111-116

WITTLICH 1978 — Petr WITTLICH: Sochařství pražských veřejných prostranství, In: POCHÉ Emanuel (ed.): Praha našeho věku, Praha 1978, 175-232

WONKA 1925 – Vojtěch WONKA: Národní nebo světový sloh? In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014, 55

Článek v časopisu

BENEŠOVÁ 1969 — Marie BENEŠOVÁ: Rondokubismus, in: *Architektura ČSSR XXVIII*, č. 5, 1969, 303-309

BENŠ1925 — Adolf BENŠ: Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění v Paříži 1925. In: *Stavitel VI*, č. 8-9, 1925, 109-118

DOBIÁŠ 1974 — Bohumil DOBIÁŠ: Střední průmyslová škola keramická v Bechyni, její historie a současnost. In.: *Keramika včera, dnes a zítra*. Antonín Soucha a kol, 1974,

HERAIN 1924 — Karel HERAIN: Mezinárodní výstava dekorativních umění v Paříži 1925, in: *Drobné umění V*, 1924, 83-90

HERAIN 1925 — Karel HERAIN: Před zahájením výstavy v Paříži, In: *Drobné umění – Výtvarné snahy VI*, Praha 1925, 1-3

HNÍDKOVÁ 2009b — Vendula HNÍDKOVÁ: Rondokubismus versus národní styl, In: *Umění LVII*, 2009, s. 74-84

SEDMIDUBSKÝ 2008 — Jiří SEMIDUBSKÝ: 125 let spolupráce s umělci a architektky. In: *Keramik. Speciální vydání k výročí značky RAKO*. 2008, 8 – 9

MÁDL 1884 — KAREL Boromejský MÁDL: Alšovy ilustrace. In: *HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014*

RYŠAVÁ 2008 — Eva RYŠAVÁ: Bohuslav a Hermína Duškovi – mecenáši nové doby. In: *Matiční listy. Literární příloha zpravodaje Matice české*. Praha 2008, č. 8, 2-4

ŠLEFROVÁ 2008 — Jana ŠLEFROVÁ: 125 let výroby keramických obkladových materiálů v Rakovníku. In: *Keramik. Speciální vydání k výročí značky RAKO*. 2008, 3–7

ŠTĚCH 1921 — Václav Vilém ŠTĚCH: Smysl země. In: *Včera, Praha 1921*, 232-245

VYDRA 1953 — Václav VYDRA: Svéráz – letoráz – nehoráz. Tři doby a tři druhy svérázu. *Věci a lidé 4*, 1952–1953, 40