

Sochařství civilismu

JAROSLAV SEDLÁŘ

Po období expresionismu, kubismu s neoklasicismem, který přežíval až do třicátých let 20. století, nacházíme v domácím sochařství epizodu, kterou lze nazvat civilistní sochařství nebo sochařství civilismu. Můžeme ho zahrnout do daleko širšího uměleckého proudu nazývaného civilismus. Slovo pochází z latiny, někde se připomíná ještě dnes jeho již zasutý význam civilní, občanský, týkající se veřejného nebo politického života. Vznikl na přelomu 19. a 20. století v Americe a byl vyvolán ustálením většinového (přímého) volebního systému prezidenta, bojem proti otroctví a nebyvalým rozvojem zemědělství, obchodu a průmyslu, což podpořilo demokracii a technický pokrok, ale také řešení sociálních problémů. V souvislosti s tím je do civilismu zařazováno zobrazování technických vymožeností, strojů, továren, elektřiny, komunikace, automobilů, mrakodrapů, oceňování lidské práce, demokracie a svobody.

Průkopníkem civilismu a zakladatelem moderní americké poezie je Walt Whitman (1819–1892), publicista, básník, který v roce 1855 vydává svou jedinou sbírku *Stébla trávy*, v níž se snaží o nové pojetí krásy a pravdivosti. Toto dílo publikuje s osobitým vyznáním o nové poezii, zbavené všech konvenčních básnických prostředků. Nastoluje střízlivou výpověď o skutečnosti a prohlašuje, že uměním nadevše je „*prostota. Nic není lepšího, než prostota.*“ Opěvuje člověka, jeho družnost, moderní život a jeho protiklady, lidskou práci, všední věci, rozmanitost světa a přírody, snaží se všem vsugerovat představu krásy a radosti novou formou, novou obrazností, pásmem dojmů a představ. *Stébla trávy*, práce, balancující na rozhraní mezi poezií a prózou, byla přijímána s rozpaky, na druhé straně však podněcovala evropský symbolismus a civilismus (u nás například Otakara Březinu a Stanislava Kostku Neumanna) a stojí u zrodu civilní nebo civilizační poezie. Časopis *Devětsilu Pásmo* od roku 1924 propaguje a popularizuje civilizační kulturu u nás. Whitmanem se inspirovali také někteří prokletí básníci, dále Émile Verhaeren (1855–1916), rozvíjející ideu sociální revolty, obávající se o člověka, ale i o budoucnost světa. Předkládá obrazy průmyslového města i venkova, pěstuje symbolismus a civilismus: *Chapadlovitá města, Přeludné krajiny, Svitání*.

V civilismu byly nejrůznější motivy často čerpány z každodenního života, například i v evropské *Nové věcnosti*, která bývá někdy definována jako znak epochy. Celé evropské umění té doby inklinovalo k realitě. Své zklamání z válečných útrap první světové války vyjádřil za všechny český malíř Emil Filla, když po návratu z emigrace prohlásil: „Zbývá nám dnes opět jen holá věc...

Chceme být a zůstat realisty života.“ Jak stejně – dalo by se říci apoliticky – mysleli lidé v poválečné době, o tom svědčí podobný výrok, který pronesl představitel rakouské nové věcnosti Rudolf Wacker: „Anwalt der unbeachteten, bescheidenen Dinge zu sein,“ býtí advokátem nepovšimnuté, skromné věci. Civilismus se nicméně prosazoval především v poezii, odkud byl převzat také u nás například Jiřím Wolkerem (*Poštovní schránka, Věci...*), představitelem proletářské poezie, a to i k pojmenování sochařství slovem sociální civilismus na počátku 20. let 20. století, *Těžká hodina, Balada o očích topičových*. Vojtěch Lahoda v akademických Dějinách českého výtvarného umění uvádí: „Počátkem dvacátých let se výrazně prosadil sociální civilismus ve tvorbě malířů, zejména z Umělecké besedy (Karel Holan, Miloslav Holý, Pravoslav Kotík, Václav Rabas, Vlastimil Rada), ale i sochařů, Karla Kotrby, zejména žáků Jana Štursy, a v mnohém následovníků civilistního období Otty Gutfreunda.“ Obrat Otty Gutfreunda k civilismu, věcnosti a primitivismu byl oceňován mladší generací sochařů. Byli to například Bedřich Stefan, spolu se sochařem Janem Laudou, první ze Štursových žáků, kteří pochopili velikost Gutfreundovy proměny sochařství po první světové válce. Stefan pomáhal Gutfreundovi při modelování soch v době, kdy s ním spolupracoval v jeho ateliéru. Gutfreund vytvořil styl, který nejenže byl blízký jeho tvůrčímu naturelu a intelektuálnímu přístupu, ale také absorboval a interpretoval situaci člověka po válce a jeho postavení ve společnosti. Důležitou roli sehrála skutečnost, že v roce 1918 vznikl samostatný československý stát a Gutfreundovo umělecky suverénní dílo záhy našlo své

nezastupitelné místo v širokém spektru českého výtvarného umění. Nicméně právě toto jeho uplatnění ho přivedlo k určité rozbredlosti. Bylo to totiž rostoucí množství oficiálních zakázek, které způsobily kolísavou kvalitu jeho monumentální tvorby, jak dokládají pomník *Babičky* Boženy Němcové pro Ratibořice a reliéfní vlys *Návrat legii* pro art decovou budovu Legiobanky, projektovanou architektem Josefem Gočárem.

Civilismus se obvykle periodizuje do dvou etap, jak to výstižně popsal Jan Tomeš v knize Josef Wagner: „Jestliže v oblasti literatury opadla první, silná vlna proletářské poezie velice brzy (zrod poetismu je datován rozlomením let 1923–1924), v plastice znaky vyrostlé z obdobných, vlastně



Otto Gutfreund, Vlastní podobizna, 1919

týchž kořenů se nemění, jsou dokonce vyhraněnější. To trvá přes polovinu dvacátých let, někde až na sám jejich sklonek. Je tomu tak proto, že mezi literaturou a výtvarným projevem – v jeho rámci především v sochařství – je značný rozdíl. Rozdíl, tkvící ve specifických znacích, ve vyjadřovacích prostředcích a dokonce i v materiálu. Výtvarný projev je v zásadě podroben pozvolnějším zráním tvaroslovnému a výrazovému; odlišné tvůrčí, pracovní, doslova technické podmínky, jaké jsou samozřejmě běžné v sochařství, způsobují, že v okamžiku, kdy poezie už opouští půdu proletářského umění, plastika teprve dozrává k definitivnímu výrazu a znaky slohové vrstvy, byť vrstvy tak úzké, se zaokrouhlují.“

Umělecké snahy na počátku dvacátých let minulého století v sochařství byly rozsáhlé. Ovšem právě civilismus bývá spojován s několika významnými umělci, jakými jsou někdejší studenti profesora Jana Štursy na Akademii výtvarných umění v Praze. Během let u něho studovali Josef Jiříkovský, Zdeněk Pešánek, Bedřich Stefan, Hana Wichterlová, Otakar Švec, Josef Wagner, Vincenc Makovský, Václav Žalud, Karel Dvořák, Břetislav Benda, Jan Lauda, Marie Durasová, Marta Jirásková, Marie Wagnerová (Vincenc Makovský, Hana Wichterlová, Marie Kulhánková zůstali ve Štursově ateliéru, vedeném po Štursově smrti Bohumilem Kafkou), Josef Wagner absolvoval akademická studia u Otakara Španiela sochařskou kompozicí *Hoch s mušlí* v roce 1927–1928. Byla to ovšem také doba, ve které již nebylo možné navazovat na styl jejich učitelů, ale ani na někdejší analytický kubismus, který opustil už také jeho tvůrce Pablo Picasso, aby nastoupil po první světové válce neoklasicistní etapu. Přesto ale obměny kubismu byly stále živé v dílech následovníků, jakými byli Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Ossip Zadkin a Alexander Archipenko; ten měl v Praze dokonce výstavu. V roce 1923 v Praze ovšem vystavoval také ještě Emile Antoine Bourdelle, jehož *Pallas Athénu* tak obdivoval tvůrce skvělých portrétů Josef Wagner. Iniciátorem stylu, na který někteří Štursovi žáci, vybavení právě jím dokonalou formální a technickou přípravou, navázali, byl Otto Gutfreund, který svým osobitě pojatým figurálním sochařstvím, označovaným zjednodušeně jako sociální civilismus, jenž kulminoval v letech 1923–1925, dočasně nabídl východisko z krize, do níž se tehdejší sochařství dostalo.

Gutfreund vytvořil první civilistickou sochu v době návratu z Čech do Paříže koncem listopadu 1919 a začátkem ledna 1920, kdy vymodeloval *Vlastní podobiznu*, autoportrét z vypálené kolorované hlíny, který je pojat neobyčejně prostě bez jakékoliv idealizace, a i když se jedná o sochařskou podobiznu, nijak se v ní autor neidealizuje, ale naopak ji pojímá naprosto civilně, se soudobým kloboukem na hlavě, s knírem pod nosem a celou ji stylizuje do povšechného, až vyhlazeného tvaru. Není vyloučeno, že v té době ho mohlo k takovému pojetí v Paříži inspirovat také například art deco. Dosáhl v ní totiž nové, poněkud zjednodušené syntézy bez použití modelačních fines, bez psychologizace a s použitím hladké, dokulata vymodelované formy. Gutfreund v autoportrétu stylizuje

sám sebe, záměrně nadsazuje detaily tváře (např. nos a uši) a potlačuje vše, co by mohlo znejasnit celkový obraz, který o sobě předkládá. Důležitý přitom je intelektuální odstup, který sochaři umožňuje vyhnout se v portrétu zbytečným detailům a který dovoluje zobrazit člověka souhrnně, v uzavřeném tvaru. Hladká úprava povrchu, vyvolaná mimo jiné technikou barvené pálené hlíny, podtrhuje stylizaci do podoby běžně v art decu užívané terakoty. Toto spíše objektivizující zobrazení individuality charakterizuje celou Gutfreundovu portrétní galerii dvacátých let. Důležitou úlohu přebírá barva, barevný tón sjednocující povrch sochy. Ten dotváří konečný, definitivní tvar a úpravu sochařského díla. Při hledání eventuálních východisek Gutfreundovy tvorby bývají nejčastěji uváděny předstupně a vlivy vztahující se ke Gutfreundovu civilismu, a to lidové a primitivní umění, nová poezie moderní civilizace, německá Neue Sachlichkeit, etruský a římský portrét, ale i art deco a glazovaná pálená hlína (terakota) francouzských a evropských porcelánek.

Gutfreundovo dílo dvacátých let se dělí do několika tvůrčích období. Do prvního, vymezeného lety 1919–1920, řadíme tři portréty, a to *Podobiznu umělcovy matky*, *Podobiznu M. Farragiho* (dnes nezvěstnou) a *Podobiznu Táni Bassové* (manželky Eduarda Basse). Všechny tři jsou realizovány v terakotě nebo v kolorované pálené hlíně. Nejbliže *Vlastní podobizně* stojí *Podobizna matky*, zhotovená v téže době v Paříži. Je charakterizovaná opět uzavřenou hladkou a dokulata modelovanou formou, opatřená střídmou barevností, stejně jako por-



Otto Gutfreund, Milenci, 1925

trét M. Farragiho, Gutfreundova přítele z jeho pobytu ve Francii, ale i o rok později vymodelovaná *Podobizna Táni Bassové*.

V letech 1921–1922 se Gutfreund zabýval především už vzpomenutými a hlavně oficiálními velkými zakázkami – pomníkem Babičky Boženy Němcové pro Ratibořice a reliéfním vlysem Návrat legií pro budovu Legiobanky.

K portrétu se vrátil v roce 1923, kdy vytvořil dva významné portréty – *Podobiznu Milady Lindnerové*, budoucí ženy Otto Gutfreunda, a *Podobiznu paní Kleinové*. Milada Lindnerová, zachycená v módním klobouku, s mírně zvednutou hlavou, a portrét paní Kleinové jsou vymodelovány jako busty a korespondují zcela s předcházejícími podobiznami. Jsou tedy plně civilistní. Naopak, do pozdějších hlav z roku 1924, jak je reprezentují plastiky *Vzhlížejíci*, *Děvče s růží*, *Dívka s řasami* a další, pronikl poetičtější tón, snad jako ohlas na formující se poetismus v rámci Devětsílu. V této druhé etapě Gutfreund jako by do portrétů vnášel již něco ze všeobecně převládajícího neoklasicismu, jako by se více ohlížel na individualitu a charakter portrétovaného, což se plně projevilo v jeho patrně nejkvalitnějších podobiznách *Karla Kopřivy*, architekta *J. Raymonda* (dnes neznámá) a malíře *Emila Fily* (1926). V podobiznách vyjádřil osobnosti naplněné vnitřním bohatým životem, tedy již s odrazem psychiky ve tvářích. To byl nesporně odvrát od civilismu, který se výrazně přihlásil o slovo v jeho slavném sousoší nazvaném *Rodina*, z roku 1925.

Druhým sochařským oborem, kterému se Gutfreund cele věnoval, byl žánr. Je zajímavé a jistě ne náhodné, že v žánru, byť s portréty stylově úzce souvisí, je formální aparát různorodější a opírá se více o postupy, které si ověřil ve své kubistické tvorbě. Tento vliv kubismu byl nejsilnější u nejstarších žánrů z let 1919–1920, jako jsou *Námořník s dívkou na klíně*, v kolorované pálené hlíně (neznámá), *Děvče se psem* a další dvě plastiky, které známe pouze z fotografií, *Čtenářka* a *Hlava děvčete*. Tvarově je nejzajímavější *Námořník s dívkou na klíně*, tam sochař použil motivu patrně zachyceného v hospodě. Tento zážitek přetavil do svěbytné sochařské formy, v níž původní motiv sice neztratil nic na své frivolnosti, přesto ho však více zajímal jako problém tvárný a kompoziční. Z kubistického arzenálu použil seřezávání tvarů do ploch tvořících soustavu reliéfu. Tváře ztratily veškeré portrétní rysy, z předmětného motivu se zachovaly pouze hlavní znaky figur a jednotlivých věcí (láhev, vějíř). Abstrahované pokrývky hlav se prostupují stejně jako obě figury. Dynamická kompozice je zklidňována velkými plochami horních partií těl a pravým úhlem, ve kterém jsou seřevy spojené hlavy. Kubizující formu a seřezávání tvaru nalezneme i ve *Čtenářce*. Ostré zářezy v partiích hlavy a v odsazení těla od krku naznačují, že Gutfreund zkoušel důsledně přenést kubizující formy do nového námětu. Je pravděpodobné, že nebyl s tímto propojením spokojen, protože již v *Děvčeti se psem* postupuje s kubizací střídměji. I zde sice řeže tvar, ale hmota již není narušena do hloubky a kubizace je použita hlavně v traktování nohou. Obličej mladé dívky, mající znatelné portrétní rysy, vyzařuje dětskou naivitu

a nesmělost. Nedochovaná *Hlava děvčete* nebyla skutečným portrétem, i když má konkrétní rysy, sloužila spíše k ověřování možností radikálního zásahu do hmoty. Proříznuté oční důlky a ústa spolu s razantním traktováním tvarů tvoří dramatický, u Gutfreunda zcela netypický výsledný dojem. Zde je markantní ohlas etruské plastiky. S motivem vyříznutých očí se setkáváme i později, kdy Gutfreund pracuje s motivem masky. Příkladem může být *Maska s náhrdelníkem* ze stejné doby, v níž jsou oproti *Hlavě děvčete* potlačeny všechny charakteristické znaky a zbývá pouze maska-tvář s vyříznutýma očima a naznačeným nosem a ústy. Tvář je scelena do velkého zaobleného tvaru. Zdá se, že problém žánru (a částečně i abstrahovaných hlav) byl složitější než portrét a že Gutfreund hledal jak nově ztvárnit tento výtvarný druh. Konečně řešení našel až ve *Švadleně*, která stojí na konci této řady prací z let 1919–1920. Gutfreund použil opět dokulata vymodelovaný, uzavřený tvar, takový, jaký s úspěchem uplatňoval v portrétech. *Švadlena* se stala jak ideovým, tak formálním prototypem mnoha dalších plastik s pracovním námětem, a to dokonce i u jiných autorů, kteří se touto plastikou inspirovali. Klid, harmonie a lidská vroucnost, znaky typické pro tuto plastiku, pronikly i do dalších nejlepších Gutfreundových žánrů.

V následujícím roce vznikly čtyři figury textilních dělníků, k nimž známe i řadu studií. Můžeme proto rekonstruovat Gutfreundův tvůrčí postup. Jsou to také jeho asi nejtýpčtější žánrové kompozice jeho civilismu. Sochař pečlivě vybral čtyři motivy: *Trhač bavlny* (Černoch) a dělníci v textilní továrně (*Sukařka*, *Muž u selfaktoru* a *Tiskař*). Většina detailů se koncentruje na hlavní stavební prvky, na geometrická tělesa doplněná v konečné realizaci o základní rysy tváří, o gesta i o detaily oděvů. Plastiky továrních dělníků jsou si velmi blízké, a to jak v postojích, tak ve stylizaci tváří i gest.

Vrcholu v civilním vyjádření moderní doby a soudobého člověka žijícího v nové společnosti umělec dosáhl v žánrových kompozicích *Obchod a Průmysl*, z roku 1923. Vedle soch továrních dělníků jsou kompozice *Obchod a Průmysl* syntézou umělcova pohledu na nové jevy poválečné civilizace, kterou sochař oslavuje. V *Obchodě a Průmyslu* jde už o sousoší, žena sedí za stolem u psacího stroje, vedle ní stojící figura muže drží telefonní sluchátko. V sousoší *Průmyslu* nacházíme jasné přitakání technickému pokroku, mezeru mezi dvěma figurami, stojící a klečící, sochař vyplnil velkým elektromotorem. Dá se říci, že obě sousoší jsou důmyslně sestavená a zároveň přesvědčivě aktuální, civilní, ve své dynamické zkratce monumentalizovaná.

Gutfreundův tvořivý duch se o dva roky později pokusil o novou syntézu ve skupině *Rodina*. Je patrné, že ho přitahovala kruhová kompozice, která je nesporně klasicistním kompozičním prvkem a znamená uzavřenost, jak jsme ji mohli zaznamenat i v obou civilistních sousoších *Obchodu a Průmyslu*. Téma je samozřejmě opět aktuální, civilistní a soudobé a ze zaujetí, s jakým ho Gutfreund zpracoval, plyne, že mu bylo velmi blízké. *Muž a žena*, ležící proti sobě, vytvářejí svými těly prostor pro dítě a nyní již složitější sousoší, které tvoří uza-



Otto Gutfreund, Rodina, 1925

vřený, sebestředný celek, který je vykládán jako základní stavební kámen společnosti. Vše je podřízeno této myšlence – kompozice pololežících těl uzavírá prostor do kruhu, který má vyvolat dojem dokonalosti, harmonie a bezpečí. Nicméně kruh je dynamický, hlavy obou rodičů jsou obráceny tvářemi k sobě, ale v jakési diagonále, která zavádí do kompozice pohyb. Nejde tedy jen o statickou kruhovou sestavu, nýbrž o snahu vyjádřit sousoším přímo život. V tom lze vidět Gutfreundovu aktuálnost a civilnost, nikoliv jen popis prostých lidí pomocí široké dlouhé sukně u matky a pracovních kalhot u otce. Sousoší *Rodina* přitom působí velmi přirozeně, bez sentimentality, ale také bez hlubokomyslné obsahovosti. Je tedy plně moderní a Gutfreund v ní uplatnil ověřený formální aparát, hladký objem, dokonalou novoklasicistní kompozici. Tentokrát vynechal dokonce i barvu, kterou nepoužíval v podstatě již od roku 1924. Naopak sousoší *Milenců* (1924) reagovalo ještě na slavnou kubistickou éru, jak ji v první polovině 20. let představovali jako novější obměnu kubismu následovníci slavných zakladatelů, jakými byli Jacques Lipchitz, Henri Laurens, Ossip Zadín, Alexander Archipenko.

Novoklasicismus dostihl Gutfreunda zejména v oficiálních zakázkách. Nej-silnějším jádrem jeho tvorby byla díla z první poloviny 20. let. Jimi prokázal intelektuální přístup k umění a jimi absorboval, ba interpretoval situaci člověka po válce a jeho postavení ve společnosti, zaujal nezastupitelné místo v českém výtvarném umění. Ovšem právě toto jeho uplatnění vedlo ke zvyšujícímu se počtu zakázek, v nichž postupně převládá veřejně propagovaný novoklasicismus, který se stal po polovině dvacátých let součástí oficiálního umění v ČSR, v rámci kterého byla Gutfreundova monumentální tvorba vytěžována



Josef Wagner, Toaleta, 1923 (zničeno)

a rozměňována na budovách státních institucí, škol a peněžních ústavů, přesto ale ovlivnil na počátku 20. let vedle mladých, narozených kolem roku 1900 i ty, kteří ještě studovali u zakladatele novodobého českého sochařství Josefa Václava Myslbeka, Karla Dvořáka a Karla Pokorného, nejvíce však žáky Jana Štursy, a to i ty nejlepší – Jana Laudu, Bedřicha Stefana, Otakara Švece, Josefa Jiříkovského, Břetislava Bendu, Karla Kotrbu, Jiřinu Jiráskovou a další.

U Štursových žáků začal civilismus rezonovat v letech 1923–1925. Přinesl mnoho důležitých realizací: Bedřich Stefan – *Tenistka* (1924) a *Dívka s absintem* (1924), Jan Lauda – *Myčka* (1923), Josef Jiříkovský – *Česající se dívka* (1923), *Boxeři* (1924), Karel Dvořák – *Přítelkyně* (1924), *Do Ameriky* (1925), Vincenc Makovský, *Lyžař* (1923), *Zápasníci* (1924), Otakar Švec – *Automobil* (1924) a zejména *Sluneční paprsek* (*Motocyklista*, 1924).

Přitažlivost Gutfreundova civilismu byla u Štursových žáků dána mimo jiné také tím, že náhle jim v sochařství přestal vyhovovat od antiky pěstovaný výsostný předmět tvorby, a to ženský akt. Projevilo se to v námětu *Toalety*, který

tak skvěle modeloval Jan Štursa. Toaletu zkoušeli Zdeněk Pešánek (1922) i Bedřich Stefan (1923), ale také Josef Wagner (1923), později zničená. Byla to klasická, prostorově plastická socha, vypracovaná pro pohled ze všech stran. Pešánek, Stefan i Wagner námět toalety začali ovšem filtrovat již civilismem. Pešánkova, na rozdíl od Štursy už kolorovaná, široce rozkročená žena se sklání nad umyvadlem a myje si vlasy. Nemá žádné ideální proporce, ba naopak, naturalistické detaily, jakými jsou například naběhlé žíly na nohou. Ani Stefan necitil ideály svého učitele. Stefanova dívka si plete cop, je opřená o stoličku a dlouhé vlasy obtáčejí neklasický akt, Wagnerova *Toaleta* byla silně, už moderně stylizovaná. To je ilustrace odklonu Štursových žáků od idealizovaného tělesného tvaru a ukázka, jak navazovali na civilistní ideje Gutfreundovy a na náměty z jazzových tančiren nebo městského života ještě před Devětsilem.

Sádrové a terakotové sošky sociálních sochařů po roce 1920 jsou nejen sochařským protějškem první, ještě nerevoluční Wolkrovy lyriky, ale zároveň jsou pokusem o únik z této vázanosti na vzoru Myslbekově, na vzoru velkého mistra a nepřekonatelného znalce sochařského řemesla. Vedle Otty Gutfreundy se o tento únik před nedostižným příkladem Myslbekovým a těžko napodobitelným vzorem jeho samostatného pokračovatele Jana Štursy pokusil Jan Lauda (1898–1959). Ten vyšel sice z dobré tradice myslbekovské a štursovské a neměl v úmyslu ji podvracet, ale svou nejlepší prací, které dal název *Myčka* (1923), položil pod vlivem díla Otty Gutfreundy důraz na naprosto civilistický námět ze současného života a v rovině tematické jistě i na sociální podtext. Formálně jde ovšem o nový zakulacený tvar, charakterizovaný loutkovitostí figury s krátkýma nohama, přitom ale o zúčastněný a kriticky hodnotící záznam o současném životě.

Kromě Laudy se v civilismu výrazně prosadil Bedřich Stefan (1896–1982), pozdější avantgardní sochař. Jeho *Zpívající děvčátka* předvádějí lyrickou část civilistického vyznání s jemným humorem, ale bez sociálních konotací. Sousoší je opět kvalitně provedené. Figurky jsou loutkovité, stylizované a zakulacené. Nejvýznamnějším civilistním dílem, s jakým se v českém civilismu můžeme vůbec potkat, je ovšem kolorovaná hlíněná socha Bedřicha Stefana *Dívka s absintem* (1924), vymodelovaná přímo



Bedřich Stefan,
Dívka s absintem, 1924

v Gutfreundově ateliéru. Socha je naprosto skvěle propracovaná tvarově i barevně, naplněná francouzskou noblesou, kterou odkazuje zcela nepochybně k inspiračním zdrojům českého civilismu, ostatně právě Gutfreundem z Francie k nám přeneseným.

V civilismu se objevují zcela přirozeně také sociální tendence, které u sochařů nebyly nikdy tak jednoznačné a silné jako například u malířů ze sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko. Vidíme to už u prvního pěstitel civilistického sociálního sochařství Karla Kotrby (1893–1938). Ten jako člen Holanovy družiny většinou nescházel na výstavách v Umělecké besedě a brzy nabyt určitého jména jako umělec usilující o vyjádření sociální tematiky, i když v rámci stylizujícího civilismu, jak dokládá jeho socha *Škodovák* z Hruškova pomníku T. G. Masaryka v Plzni nebo v rámci soudobého realismu provedená *Podobizna malíře Miloslava Holého* (1924).

Také Josef Jiříkovský (1892–1950), který začal svá studia u Josefa Václava Myslbeka v letech 1911–1914 a po přerušení první světovou válkou je dokončil u Jana Štursy v letech 1919–1921, vytvořil v duchu civilismu několik drobnějších prací. Mezi nimi jsou dvě díla hodná zaznamenání, a to již vzpomenuť *Česající se dívka* (1923) a *Boxeři* (1924), obě provedená v barevné sádře. Jsou modelována v duchu civilismu jako figurky nebo téměř jako loutky; zvláště postavy v drobném sousoší, *Boxeři*, mají krátké nohy a jsou dokulata stylizovány.



Karel Dvořák, *Do Ameriky*, 1924

V tom se mu podobá tradičnějšími a méně lyrickými pracemi Břetislav Benda (1897–1983), který ale více ctil klasicistně pojmávaný štursovský akt.

Silně k sociálnímu civilismu inklinoval Karel Pokorný (1892–1962); ten si začal všimnat sociálních námětů už za první světové války a dokázal je zpracovat s poměrně velkou rutinou. Nejúspěšnějším dílem, stylizovaným do civilistní podoby, je nesporně jeho postava ženy při práci na poli, nazvaná *Země* (1925). Ve dvacátých letech si tímto dílem získal pozornost, stejně jako plastikou *Padlý* (1926), kterou se vrátil k válečným námětům.

Jedním z nejúspěšnějších civilistních sochařů, jehož plastiky zdobí četná průčelí pražských paláců a škol (např. čtyři figury na průčelí bývalé Obchodní školy v Praze, 1925), líčí všední život, který dobře charakterizuje a zdařile poetizuje, byl Karel Dvořák (1893–1950). Jeho rozsáhlé a zajímavé civilistické období, přerušované občasnými pokusy o expresionistické vyjádření, nejlépe reprezentuje poněkud tvar deformující zobrazení mladého vystěhovaleckého páru odpočívajícího někde, patrně již na palubě zaoceánského parníku a nazvané *Do Ameriky* (1924). Pozoruhodné je toto žánrové zpracování tématu tím, že silně připomíná Picassovu malbu z novoklasicistního období po roce 1919, nazvanou *Spící sedláci* (1919), kterou zde reprodukuje a která zcela nepochybně byla vzorem pro Dvořákovu sochařskou kompozici; velmi podrobně totiž opisuje svou předlohu. Je to zároveň důkaz pro to, že civilismus mohl náměty čerpat z nejrůznějších oblastí i vzorů.

Víme už, že obchod a průmysl se objevil v civilismu jako velmi vhodné téma. Do civilismu ovšem vstupoval také sport a motorismus, ve dvacátých



Picasso, *Spící sedláci*, 1919



Otakar Švec,
Sluneční paprsek (Motocyklista), 1924

letech mimořádně oblíbený. Takovým skvělým příkladem inspirace motocyklovými závody je Švecův *Sluneční paprsek* (Motocyklista, 1924). Můžeme říci, že to byla doba, kdy civilismus již vrcholil v takto výrazných a monumentálních plastikách, a zároveň doba, kdy se od tohoto směru začal nenápadně od-poutávat Otto Gutfreund a kdy se lukrativními zakázkami a drobnou plastikou se dostal na umělecké scesti, hlavně svými návrhy na drobnou nebo nefigurativní, emblémovou plastiku, například pro budovu Škodových závodů a podobně. Nebezpečný byl zejména tzv. národní styl.

Mimořádná obliba strojů, techniky, automobilů, jakými byly například Bugatti, ale i letadel, vyvrcholila kolem roku 1925. O její motivické přitažlivosti svědčí i počin Vincence Makovského, který civilismus příliš nevítal, který však přesto navrhl v roce 1925 *Fragment pomníku leteckého neštěstí*, k němuž se dochovala téměř abstraktní kresba tuší, doplněná dokonce, jak to bylo v raném Devětsílu zvykem, o titulký. Kresba byla koncipována jako nefigurální, monumentální pomník, složený vyloženě z jakýchsi volně sestavených strojových součástí a připomínající spíše architektonický projekt než plastiku. Makovský v tomto fragmentu navázal na tehdy velmi oblíbený námět sestřelených letců a zřícených letadel, který pěstovala umělecká scéna už od první světové války. Stylově a i novou poetikou, která souvisí s civilismem jen okrajově, se nám dnes *Fragment pomníku leteckého neštěstí* jeví jako paralelní umělecký akt blízký už avantgardě – Štýrskému, Toyen, Josefu Šimovi, ale i avantgardním pokusům Hany Wichterlové, s kterou odjel Makovský do Paříže, kde pobývali od roku 1926 až do roku 1930.

V letech 1925–1928 se mimo technickou sféru rozvíjí daleko lyričtější plastika. Tehdy vzniklo v českém sochařství několik vynikajících sochařských portrétů zrcadlicích dobové a řekněme i slohové principy civilismu, které vytvořil Josef Wagner. Jsou to práce od počátku naplněné citem a sochařským umem, zároveň ovšem i excelentním řemeslem. Jmenujeme-li za mnohé z nich nejčistší práci, pak je to *Podobizna Paní M. Šamanové* (1928), řadící se do dvacátých let dobovým ženským typem, přílehlou plstěnou čapkou na hlavě a způsobem modelace podobizny, v té době příznačným. Ten charakterizuje i podobizny umělcových přátel *dr. Zdeňka Macka* (1929) a *architekta Jana Sokola* (1929). Pozoruhodné ovšem je, že se v obou podobiznách zároveň objevuje skvělé vyažování přechodů z plastických objemů jednotlivých partií tváří, do nichž

náhle proniká již psychologie, dušezpytná charakteristika, která – jak jsme viděli už v počátcích – nepatřila do arzenálu civilismu. Sem je třeba zařadit i další vynikající portrét *Marie Kulhánkové*, budoucí sochařovy paní. Je to tvář přímo vycítěná z hloubi duše, v níž patrně plně vyjádřil svůj obdiv k *Darům nebes a země* (1918), k dílu to svého učitele, Janu Štursovi. Kromě toho ale stále ještě cítí i civilistně, například v *Podobizně Muže* (z roku 1929), J. Kabeláka, mistra slevačského závodu Bartákova.

Po návratu z Francie, kam odjel v roce 1926 jako stipendista, byl zapsán ještě ve speciálním ateliéru architektonické plastiky, který tehdy na Umělecko-průmyslové škole vedl Otto Gutfreund. Zde získal jistotu k rozletu, zúčastnil se soutěže na sochařskou výzdobu *Okresní nemocenské pokladny* v Jaroměři (1926–1927) a později, v roce 1932, pro *Spořitelnu v Nové Pace*.

První veřejné úkoly zadané Wagnerovi souvisí ovšem plně a přímo se sociálním civilismem; jsou to obě závažná díla pomníková – *Památník letce Jendy Hofmana ve Velké Jesenici* (1926–1927) a *Památník odboje na Ostré Hůrce* u Opavy ve Slezsku (1928–1929). Jsou charakterizována slohovými a kompozičními zásadami sociálního umění dvacátých let a vyznačují se úplně typickými znaky civilismu. K nim se řadí také námět technický – *Člověk a stroj* (1928).



Josef Wagner, Pomník letce Jendy Hofmana, 1927–1928