

SOCHA

ve městě

Marie
Šťastná



Vztah architektury a plastiky
v Ostravě ve 20. století

Marie Šťastná

Socha ve městě

Vztah architektury a plastiky
v Ostravě ve 20. století



OSTRAVA 2011

Publikace vyšla díky finanční podpoře Grantové agentury České republiky v souvislosti s řešením výzkumného projektu Socha ve městě. Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století, reg. č. 408/06/0823.

Poděkování všem, kteří mi umožnili přístup k potřebným materiálům, pomohli odbornou radou a konzultacemi: pracovníkům Zemského muzea v Opavě, Archivu města Ostravy, Národního památkového ústavu, ú. o. p. Ostrava, Muzea umění Olomouc, Galerie výtvarného umění v Ostravě a jednotlivých stavebních úřadů statutárního města Ostravy.

Přátelský dík patří sochařům za informace k jejich dílům a studentkám Semináře dějin umění Filozofické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě za pomoc při heuristice.

Za cenné podněty jsem vděčna doc. PhDr. Petru Holému, Dr., prof. PhDr. Lubomíru Slavičkovi, CSc., prof. PhDr. Pavlu Zatloukalovi, Mgr. Martinu Strakošovi; za péči o řádný chod administrativy Romaně Gračkové.

© Marie Šťastná 2008

Vydal Mgr. Radim Polášek, Vydavatelství EN FACE

Zámecká 4, 702 00 Moravská Ostrava, www.enface.cz

Design © Radim Polášek

Vydání druhé, u EN FACE první

ISBN 978-80-87264-07-2

	Zkratky	6
I	/ Úvod	7
II	/ O prostoru, soše a architektuře	9
III	/ Velké (a malé) sochařské scény. Počátky plastiky v ostravské architektuře z přelomu 19. a 20. století	19
IV	/ Administrativní paláce první republiky a jejich sochy	30
V	/ Vedle paláců skvělé domy	54
VI	/ Pomníky a památníky mezi válkami	57
VII	/ Starý hřbitov v Moravské Ostravě a monumentální sochařské objekty v něm	64
VIII	/ Konec první republiky – konec monumentální tvorby	70
IX	/ Ostrava a šance pro umění 1945–1989	72
X	/ Ideologie spojencem, nebo protivníkem? Ikonografie monumentální tvorby 1945–1989	75
XI	/ Monumenty po 2. světové válce	86
XII	/ Regulace tvorby pro veřejný prostor po r. 1948	93
XIII	/ Sochařské soubory a solitéry – humanizace architektury a veřejného prostranství	98
XIV	/ Sochy Nové Ostravy-Poruby	106
XV	/ Černá louka jako výstavní salón socialistického životního stylu	123
XVI	/ Monumentální kompozice na Ústředním hřbitově ve Slezské Ostravě	125
XVII	/ Symposia prostorových forem v Ostravě	130
XVIII	/ Sídliště mají své oázy – a ty někdy svou sochu	134
XIX	/ Poslední solitéry po 1989. Ostrava na počátku třetího tisíciletí	147
	Summary	155
	Katalog soch a reliéfů	157
..	Obrazová příloha	161
	Literatura (výběr)	252

Seznam zkratek použitých v textu a CD katalogu

AMO	– Archiv města Ostravy	OC	– Obchodní centrum
AMMO	– Archiv města Moravské Ostravy	OKM	– Ostravský kulturní měsíčník
AMSO	– Archiv města Slezské Ostravy	OKZ	– Ostravský kulturní zpravodaj
ČSOB	– Československá obchodní banka	parc. č.	– parcela číslo
ČFVU	– Český fond výtvarných umění	RA	– Rudá armáda
ČK	– Červený květ	rel.	– reliéf
DK VŽKG	– Dům kultury Vítkovických železáren Klementa Gottwalda / Dům kultury města Ostravy, a. s.	repr.	– reprodukce
DOO	– Diecéze ostravsko-opavská	rej. č. ÚSKP	– rejstříkové číslo Ústředního seznamu kulturních památek
GVU	– Galerie výtvarného umění	SA	– stavební archiv
JNV	– Jednotný národní výbor	SBČS	– Státní banka československá
KB	– Komerční banka	(Ú)SČSVU/SČVU–	(Ústřední) Svaz československých výtvarných umělců
KM	– Kulturní měsíčník	Sl.	– Slezská
KN	– Krajská nemocnice	Sm	– Severomoravský
KNV	– Krajský národní výbor	SPB	– Svaz protifašistických bojovníků
KP	– kulturní památka	SPÚ	– Státní projektový ústav pro výstavbu měst a vesnic
KPÚ	– Krajský projektový ústav Ostrava	SVUM	– Sdružení výtvarných umělců moravských
KÚSPPOP	– Krajský úřad státní památkové péče a ochrany přírody	ÚH	– Ústřední hřbitov
KVNF	– Krajský výbor Národní fronty	ÚHAMO	– Útvar hlavního architekta města Ostravy
LSD	– Lidové spotřební družstvo	UK	– umělecká komise
LVD	– Lidové výrobní družstvo	ÚMOB	– úřad městského obvodu
MěV	– městský výbor	ú. o. p.	– územní odborné pracoviště
MIÚ	– Městský investorský úřad	UP	– Univerzita Palackého
MOB	– městský obvod	UŘ	– Umělecká řemesla
Mor.	– Moravská	VB	– Veřejná bezpečnost
MPZ	– městská památková zóna	VPÚ	– Výzkumný a projektový ústav
MRB	– Muzeum revolučních bojů Ostrava	VŘ	– výběrové řízení
MSSVU/MSVU	– Moravskoslezské sdružení výtvarných umělců	VŠB-TU Ostrava	– Vysoká škola báňská-Technická univerzita Ostrava
MŠK	– Ministerstvo školství a kultury	VŽKG	– Vítkovické železářny Klementa Gottwalda, dnešní Vítkovice, a. s.
NDM	– Národní divadlo moravskoslezské	ZA Opava	– Zemský archiv Opava
Nezn.	– neznámý (autor)	→	– přemístěno
NKP	– národní kulturní památka	.../ ...	– vyjadřuje změny názvu lokalit nebo institucí
NPÚ	– Národní památkový ústav		
NReg.	– Nová registratura AMO, 1912–1941 (1948)		
NVO	– Národní výbor města Ostravy		
O-...	– Ostrava-...		

I / Úvod

Socha a reliéf se spojují s architekturou odedávna. Dokonce se může zcela přirozeně vetřít otázka, zda jde vždy o různé tvůrčí projevy v případě, že se na jakémsi souhlasném principu spojí nebo se k sobě přiblíží natolik, že splynou a posléze je jejich povaha určena už jen jejich účelem: plastická architektura zůstane přes své utváření architekturou proto, že je užívána jako obytný, komerční nebo jinak fungující architektonický objekt;¹ prostorový útvar chápaný jako socha může naopak díky svému vnitřnímu prostoru nebo konstrukci nabýt charakteristiky stavby.² Plastika se s architekturou ve všech historických obdobích přirozeně spojovala a spojuje: jednak těsně jako dekor, jako „bauplastika“ nebo jako socha integrálně pojatá do organismu budovy; jednak v širším prostoru vzniká volná socha, jež může mít povahu doplňkové dekorace, může být pomníkem nebo památníkem, ale také svébytným tvarem, který spolu s architekturou a prostředím integruje a spoluvytváří jedinečný, autentický prostor určitého místa.

Na druhé straně lze konstatovat, že s koncem baroka slábne a v 19. století se rozpojuje přirozená soudržnost sochy a architektury. Hlavním faktorem, který původní přirozené spojení podmiňuje, je rostoucí specializace – od 19. století architekt-inženýr pracuje stále více s technickými a technologickými parametry a ve vlnách historizujících slohů se plastika aplikuje na architekturu spíše jako dekorativní doplněk pláště budovy. Sochař pracuje převážně v ateliéru a v monumentální tvorbě je nejčastější zakázkou pro veřejný prostor pomník. Do architektury se vsazuje alegorická socha,³ která se podřizuje záměru architekta a signalizuje určení budovy. Zanikla univerzalita renesančního umělce, jenž ovládal obě profese, a vytratil se barokní „Gesamtkunstwerk“.

Pro demonstraci různých typů vztahu architektury a plastických útvarů (myšleno v nejširším slova smyslu od reliéfního ztvárnění ornamentu na fasádě po volnou sochu na soklu osazenou do průčelí budovy) jsem si vybrala z hlediska několikasetletého vývoje ne právě vstřícnou Ostravu. Městu totiž schází významná stránka růstu městského organismu: vztah novodobé sochy k historickému prostředí. Ostrava nedospěla ke 20. století jako město historicky rostlé, do něhož by se mohl zapojit moderní plastický výraz. Přesto lze na území Ostravy najít široké formové spektrum různých typů výše uvedených spojení; pokusím se je charakterizovat a ve vymezených časových etapách najít důvody, proč právě ke spojení určitého typu došlo. Podoba architektury a zacházení s ní v dalším čase jejího trvání vypovídá o společnosti, která si ji objednává, využívá ji a prodlužuje nebo likviduje její život. Je tedy silným sociologickým příznakem prostředí, v němž se nachází. Sochařský element tento příznak zpřesňuje. Nejen ikonografickou

¹ Např. Gaudího Casa Milá a park Güell v Barceloně, 1906–1910, nebo na druhém konci 20. století Grande Arche de La Défense v Paříži, 1982–1990.

² V Čechách i ve světě např. projekty Aleše Veselého.

³ Socha, která z principu svého formálního utváření může stát jako solitér i mimo architekturu.

náplní, která má apelativní charakter ve vztahu k funkci budovy, ale také svou kvalitou. V dalším pohledu svědčí o interesech stavebníka, o často skrytých osobních a zájmových vazbách objednavatele, architekta a sochaře, vypovídá i o poddajnosti nebo naopak konfliktech mezi investory, staviteli a sochaři při řešení konkrétních zakázek.

Stejnou problematiku obsahuje na první pohled nezávislá, volná socha ve veřejném prostoru.

Výzkum skulptury, plastiky i reliéfu spojených s ostravskou architekturou je zaměřen na celé 20. století, protože právě na přelomu 19. a 20. století se ve městě začalo stavět s rostoucím důrazem na vzhled budovy, tudíž začala nabývat svého významu také dekorativní a sochařská složka staveb. Do první světové války se však v prostoru města neobjevila volná plastika; do veřejného prostranství vstoupila až v souvislosti s odeznáním první světové války a budováním nového státu.⁴

Ani v meziválečném období – až na pár pomníků obětím první války a objektů věnovaných osobnostem stojícím mimo bezprostřední ostravský kontext – nenašla Ostrava vhodné místo pro volnou plastiku na veřejném městském prostranství. Je to opět pro toto město příznačné? Nemělo koho a co by se dalo, nebo dokonce mělo připomenout? Všechna závažná monumentální díla byla programově a ideově spojena s architekturou. Pouze na bývalém centrálním moravskoostravském hřbitově, který obklopoval originální architekturu obřadní síně,⁵ se vyskytly náhrobky, které by bylo možno vzdáleně zařadit do tohoto tematického okruhu.⁶

Je třeba mít neustále na paměti, že ze sociologického hlediska je vazba sochy a architektury po celou sledovanou dobu spojena téměř výhradně s veřejnými zakázkami a významnými podnikatelskými subjekty; nesetkáme se s žádným individuálním mecenášským počinem, který by se zasadil o vznik jakékoli sochy ve městě. Důležitým faktorem je také propojenost autora a objednavatele. Samozřejmě i ve vnějškově objektivizovaných soutěžích nebo výběru se v pozadí mohou prosazovat osobní konexe.

Po druhé světové válce, zejména pak v souvislosti se společensko-politicko-mocenskými změnami po r. 1948, přichází období, kdy se sochařské nebo plošné de-

⁴ 19. století v Ostravě neuvedlo do veřejného prostoru pomník občanského typu, jenž v té době vznikal v jiných českých a moravských městech. Kromě arcibiskupa Rudolfa, olomouckého arcibiskupa – zakladatele vítkovické huti, jehož busta se r. 1906 ocitla v zahradě vítkovického zámku, se nenašla žádná osobnost nebo událost zasluhující si veřejného zpodobení. Tato absence navozuje otázku, proč se tento typ pomníku v Ostravě vůbec nevyvinul. Ve srovnání s historickým vývojem od počátku 19. století v českých městech scházel obrozenecký proud, který hledal národní identitu a snažil se ji vyjádřit i ve zhmotněné připomínce významné osobnosti. Současně se v této absenci zračila i slabost občanské společnosti v rodící se průmyslové metropoli, absence spolků, které na jiných místech v českých zemích rakouské monarchie občas iniciovaly a byly schopny financovat pomníky zasloužilých mužů.

⁵ Expresivní kubistická architektura Vlastislava Hofmana a inženýra Františka Mencla z r. 1922.

⁶ Funerální plastikou se však pro její specifické určení bude studie zabývat jen s ohledem na díla, která překročila význam běžného náhrobku a v určitém historickém kontextu také tvořila autentické prostředí.

korativní dílo včleňuje do veřejného prostoru nebo architektury cíleně tak, aby esteticky „zlepšilo životní prostředí“⁷ a působilo ideově nebo didakticky. V 50. letech narůstá i plánovaná produkce exteriérových výtvarných děl. Tento trend je doprovázen proklamacemi o potřebném spojení výtvarného díla a architektury, ale i praxí – osazováním výtvarných děl v exteriérech nových sídlišť. V Ostravě – podobně jako v jiných městech, která se rozšiřují pro bydlení tolik potřebnými, ale stereotypními sídlišti – nacházejí sochy nebo jiné typy monumentální výzdoby své místo. Jsou umísťovány mezi uniformní obytné bloky, před budovy nové občanské vybavenosti nebo před budovy administrativní. A také na nich. Vznikaly celé účelové areály, do nichž byly přesně naplánovány výtvarné objekty. Především od r. 1948 a v souvislosti se založením orgánů, které regulovaly umělecké zakázky, pak bude nutno rozlišit charakter monumentální tvorby pro architekturu, zejména z hlediska ikonografie ve vztahu k samotné architektuře a prostředí, jemuž byla tato tvorba plánovitě přiřazována. Tento vztah je nutno sledovat i v časovém posunu v šedesátých letech, kdy byly přímé, prvoplánově se prosazující ideové aspekty konkrétních děl oslabeny, a o to více vystoupily vzájemné formální vazby mezi sochou a jejím prostředím. V další časové vlně, v normalizované kultuře sedmdesátých let, se tlak na kontrolovanou ideovost monumentálních objektů znovu zvyšuje.

Vztah architektury a plastiky významně ovlivňuje během celého 20. století **stylová rovina**. Na přelomu 19. a 20. století zasáhla Ostravu florální i geometrická secese, která potenciálně vytvořila společnou, i když rozkolísanou slohovou základnu pro vzhled fasády, a tedy pro její plastické ztvárnění. Tehdy se projevuje opět silná snaha propojit plastické dílo s architekturou, a to zjevně jako novobarokní mutace výzdoby budov z konce 19. a počátku 20. století. Štukový dekor se odpoutává od hmoty architektury a přechází do volných plastických, figurálních i vegetabilních útvarů. Po první světové válce neobarokní a secesní slohový kontext zanikl a vztah sochy a architektury se tvoří na nové bázi obou spolupracujících osobností – sochaře a architekta, kdy architekt je určujícím činitelem; často se totiž už v architektonickém návrhu objevuje včlenění i povaha budoucí sochy. Ve volném prostoru se socha daleko podstatněji než v předchozí vazbě utváří na principu autorském, ve zvláštním ohledu, zejména ikonografickém, pak podléhá dobovému trendu určenému objednavatelem.

Specifickou skupinu v tomto vztahovém tématu tvoří pomník nebo památník se sochařskou složkou. Vyčleňuje se logicky do samostatné kapitoly o spojení architektury a sochařského díla, protože jeho architektura se jeví z hlediska obsahového jako důležitá a většinou pouze napomáhá zvýraznění sochařského díla v daném prostoru.

Celou práci bude provázet vážná absence teoretických východisek jako opory pro systém, jímž by bylo možno klasifikovat různé typy spojení plastiky, architektury a veřej-

⁷ Fráze používaná v zápisech z jednání uměleckých komisí pro spolupráci architekta s výtvarníkem.

ného prostoru města.⁸ Teoretická hodnocení jsou v literatuře rozptýlena, neboť vznikala převážně ad hoc právě v návaznosti na jednu určitou akci, zabývala se aktuálně problematikou jednoho místa nebo osudu jednoho konkrétního díla. Setkáme se i s teoretizujícími reflexemi sochařů samotných, ti však většinou sledují problém hlavně z hlediska formální vztahovosti „jak správně zpracovat tvar, aby harmonoval s místem“.⁹ Kvalita různých typů spojení vrcholící integritou všech hmotných a prostorových složek v jednom celku se prokazuje nejen završením díla, ale utvrzuje se také v čase. Tuto okolnost nemůže sochař ani architekt ovlivnit; různý stupeň oživení nebo naopak oslabení sochy v kontextu místa nastává stavebními zásahy,¹⁰ stěhování soch¹¹ nebo jejich likvidací.¹² Nelze ji také dopředu vykalkulovat, vzniká spontánně v souhře, nebo naopak neladu. I kontroverze vzniklá z daného a nového pak může být kladnou hodnotou.¹³ Některá díla byla na svá stanoviště osazena intuitivně – a vytvořila atmosféru místa, některá naopak precizovaná ve shodě architekta a sochaře vynívají banálně nebo jsou ve svém místě pomínutelná. Obtížné bude postřehnout, nebo dokonce definovat náhodu, která nepochybně v tvorbě, do níž se promítají přírodní podmínky i lidský faktor, hraje roli. Práce proto nepočítá s falešnou nadějí sestavit teoretický rámec, v němž bude možno hodnotit všechen shromážděný materiál. Vychází však z detailního terénního výzkumu a na jeho základě pořízeného úplného soupisu sochařské a reliéfní produkce na území celé Ostravy. Obojí je východiskem pro obecnější historickou orientaci v proměnách umění v exteriéru města. Výchozí materiál je pak systematicky roztržěn z pohledu umístění, funkce a významu, a takto byl měl doplnit představu o povaze městského prostoru tvořeného architekturou, plastikou a lidmi.¹⁴

⁸ Výjimkou je přehled o historickém vývoji vztahu architektury a sochy in: LAMMERT 1962. Práce však sleduje výhradně formální a stylová hlediska spojení.

⁹ Viz např. CHLUPÁČ 1985 nebo obtížně srozumitelná práce sochaře A. Hildebrandta – viz HILDEBRANDT 2004.

¹⁰ V Ostravě např. na Masarykově náměstí.

¹¹ Busta L. Janáčka před ostravskou konzervatoří, Mařatkova busta T. G. Masaryka na Masarykově náměstí ad.

¹² Likvidace postihla hlavně díla z dvojího Mezinárodního symposia prostorových forem v Ostravě v letech 1967 a 1969.

¹³ Viz např. zkušenosti ze symposia Socha a město v Liberci 1969.

¹⁴ Práce se nebudete zabývat plošnými komemorativními díly, památníky deskami a památníky s nápisy bez sochařského prvku. Nebude také reflektovat „výtvarnou“ a aranžérskou produkci, která měla vylepšovat životní prostředí, zdobit budovy a volná prostranství (dekorativní panely, poutače, orientační tabule, symboly výrobních podniků nebo kulturních a obchodních středisek, desky cti, „vlajkoslávy“, žardiniéry, dělicí prvky – jako např. mříže nebo betonové stěny – a dětské prolézačky v odpočivných zónách). Výroba účelových „výtvarných“ prvků v období socialistické kultury kupodivu patřila do kompetence komise pro spolupráci architekta s výtvarníkem při ČFVU-Dílo, která řídila umísťování výtvarných děl ve veřejném prostoru. Mimo pozornost zůstanou také plastiky v uzavřených areálech průmyslových podniků, sportovních zařízení a ostatních míst, která se vyčlenila z vlastního městského prostředí nebo se mu vzdálila. Naopak si všimneme zón, které jsou široké veřejnosti víceméně otevřené a vznikly jako součást jednotného městského konceptu, např. areál VŠB-TU nebo Fakultní nemocnice v Ostravě-Porubě.

II / O prostoru, soše a architektuře

Úvaha o vztazích zpracované architektonické a sochařské hmoty předchází podrobnému studiu tohoto vztahu obou fenoménů ve formální i významové rovině v prostoru města Ostravy. Naznačuje základní kritéria, která pak budou použita ve vlastní práci o konkrétním sochařském a architektonickém materiálu. Hned na počátku však vystanou tři znepokojivé otázky, které by mohly působit jako past, zvrátit veškeré úvahy týkající se tématu a vést až k rezignaci na celý úkol:

1. Vstupujeme do oblasti, která má v jádru nesmírně široké časové rozpětí: sahá k okamžiku, kdy člověk vyhloubil do země obytnou jámu a postavil menhir nebo dolmen, a přetrvává až do chvíle, kdy jeho potomek z konce druhého tisíciletí vytváří nehmotné virtuální objekty nad současným velkoměstem. Bude tedy vůbec možné věnovat se místně a časově ohraničené látce, aniž bude dotčeno celé historické rozpětí této problematiky?
2. Druhá otázka obsahuje podobně skeptický přídech: bude možné postihnout alespoň rozhodující stránky široké vztahovosti a odlišit například spojení diktované obecnou zákonitostí od nahodilého setkání sochy a architektury?
3. Jako třetí kritický aspekt se v kontrastu s předchozími dvěma body jeví poměrně úzké časové a prostorové pole, ke kterému se bude celé studium vzájemných souvislostí mezi sochou a architekturou vztahovat. Z tohoto záběru pak vyplyne otázka, do jaké míry se dají různé projevy soužití sochy a architektury zjištěné právě v Ostravě zobecnit nebo naopak – do jaké míry je Ostrava od přelomu 19. a 20. století jedinečná nebo zvláštní?

Skepsi plynoucí z prvního a druhého bodu lze překonat nejspíše odvahou, případně vzrušením ze samotné obtížnosti tématu: člověk přece rád podléhá pokušení stále hledat a současně zažívá úzkost z nenalezení. Sochařství (myšleno stále ještě jako klasická disciplína) se realizuje jedině v prostoru a v hmotě prostřednictvím reálných objemů. Má v sobě oproti jiným tradičním oborům umění vyjadřujícím se v ploše (malbě, kresbě, grafice) právě onu výsadu místa, v němž se uskutečňuje a bez něhož nemůže existovat. V tomto ohledu přistupuje ještě další „výsadní“ rys sochařství: tvůrce i vnímatel reflektuje sochu – ať už jde o realistickou, stylizovanou či jakkoli abstrahovanou figuru – několikanásobně: v hmotě, tvaru i významu. Zaujímá vůči ní prostorovou distanci, sbližuje se s ní, dotýká se jí, mentálně i fyzicky se s ní porovnává, na úrovni tvůrce produkuje a na úrovni vnímatele přijímá plastické dílo i svou vlastní tělesnost. Petr Rezek v návaznosti na úvahu sochaře Miloše Chlupáče definuje existenci a působnost sochy ve vztahu k člověku, přičemž právě onen vztah rozevírá celou škálu vztahovosti sochy na dalších fyzických i duchovních úrovních. A v těchto kontextech se už do prostoru plastiky dostává neoddělitelně veličina časová: zachycuje minulý i okamžitý stav díla, stejně jako jeho budoucnost. „*Socha se netýčí jako kámen, ale ani nestojí jako my, nýbrž předvádí*

(zvýraznil P. Rezek) *pro pohled to, jak my stojíme, a to takovým způsobem, že my se vlastním stáním setkáváme jako s vazbou. Je to vazba, která se vztyčením, postavením teprve realizuje.*¹⁵ Tato skutečnost se rozvíjí ještě dalším, podobně komplikovaným vztahem k architektuře, který bude pro další postup práce podstatný.

Socha v architektuře obsahuje i **problematiku celistvosti**. I v sochařství a pojetí vnějšího pláště či vnějšího prostoru budovy se od konce 19. století, které bude pro ostravskou studii relevantní, projeví dvojí přístup řešení, které třeba v 17. století vrcholného baroku řešili rozdílným způsobem G. Bernini a F. Borromini. Zatímco první pracoval s umně komponovanými „dovětky“ architektury v podobě plastiky, ve druhém případě plastická forma nepřekročila dimenzi architektonického tvaru a vlastní sochařské dílo prakticky – až na symbolický emblém – nepotřebovala nebo vyloučila.

Třetí okruh problémů se pokusím překonat zostřenou pozorností právě na ostravské prostředí. Ostrava se totiž na jedné straně jeví jako město ne právě bohaté na monumentální sochařskou tvorbu, a navíc ve srovnání s historickými městy podobné velikosti je lokalitou s poměrně nevelkým zastoupením autorských veličin jak v architektuře, tak v sochařství. Zároveň tam však od přelomu 19. a 20. století až do samého závěru 20. století najdeme celou škálu vazeb obou složek, která může vyniknout díky omezené frekvenci sochařského díla v architektuře a ve volném prostoru. Přes výše uvedené skutečnosti se v Ostravě několikrát zopakovala situace, kdy vztah architektury a sochy nebo sochy a veřejného prostranství významně vstoupil do života města.

V polovině 20. století poznamenala rozvoj města unikátní skutečnost: zcela mimo tradiční zástavbu začalo vznikat nové město s vizí, že se tam soustředí správa a sídla klíčových institucí v padesátých letech už silně rozrostlého průmyslového velkoměsta. Nově proponované centrum potřebovalo pro novou architekturu i nový sochařský doprovod.

Koncem 60. let vznikl slibný náběh pro tvorbu monumentálních děl v rámci města: v roce 1967 a 1969 proběhlo podvkráte bienále Mezinárodního symposia prostorových forem, jehož reálné výsledky postupně zlikvidovala normalizace. O čtvrtstoletí později se Ostrava znovu nadechla ke znovuoživení tohoto symposia, bohužel z finančních a možná i organizačních důvodů se Mezinárodní symposium prostorových forem 1993/1994 zopakovalo pouze jednorázově.¹⁶

Ostravská bienále z konce 60. let měla svůj protějšek v rozsáhlé sochařské akci z roku 1969 v Liberci. Tehdejší debata o soše v prostoru města vztažená k Liberci se uzavřela jako mozaika názorů,¹⁷ z níž už nevzniklo žádné teoretické resumé. Zbyly jen otázky, které

¹⁵ Sochař Vladimír Chlupáč uvádí tento rezonanční vztah jako součást procesu „Co se námi děje“, rozuměj nikoli s námi. REZEK 2004, s. 81–82.

¹⁶ Oběma obdobími ostravských sochařských symposií a osudy soch v nich vytvořených se zabývá kapitola Symposia prostorových forem v Ostravě.

¹⁷ Anketa. *Výtvarné umění* 19/1969, s. 468–480.

vyvstaly v průběhu akce a které měly vyvolat alespoň odbornou diskusi, ne-li přinést odpovědi. Celou situaci však už vzápětí řídil svobodné kultuře ne zrovna nakloněný čas. Praktický zisk z celé tehdejší akce však přese všechno zůstal – Liberec obohatil svá veřejná prostranství o několik plastik. Ostrava nikoli.

V Ostravě se v devadesátých letech zvedla – v tomto prostředí to bylo zcela ojedinělé – ostrá diskuse kolem začlenění sochy do veřejného prostranství, do níž vstupovala odborná i laická veřejnost, nestranné i zainteresované kruhy.¹⁸

V r. 1999 se v Ostravě konala konference Péče o památky nové architektury,¹⁹ která v příspěvku Petra Holého oživila právě problematiku souvztahu plastického díla a architektury.²⁰

* * *

Jak vzniká, kdy a jak se utváří vztah plastického nebo sochařského díla k místu, které zaujalo, do něhož se jakkoli zapojilo a kde existuje? V otázce se ozývá široké spektrum problémů umělecko-teoretických, prakticky provozních a ekonomických. Lze přísně stanovit rozdíl mezi plastickým dekorem na plášti budovy a reliéfem, který je rovněž součástí fasády? Jak došlo k tomu, že sochař osadil sochu do takové výše, kde divák nemůže vnímat její charakteristický tvar, gesto, pohyb, modelaci nebo atribut sdělující její význam? Proč se marně snažíme pochopit velikost trpaslíka v božské podobě, tedy sochu, jejíž monumentalitu supluje měřítko a myšlenku nahrazuje významné umístění a kvazivznešený postoj? „*Esteticko-prostorově společenská kvalita sochy může být nezávislá na kvalitě oslavované ideje, ale dost často pro blbé ideje vznikne blbá socha, anebo když sochu pro dobrou ideu organizují kulturní ignoranti, vznikne blbá socha, v jejímž stínu skomírá i její ušlechtilá idea,*“ aktualizuje ze své zkušenosti myšlenkový potenciál sochy sochař Kurt Gebauer.²¹ Nakolik počítá architekt už ve studii nebo projektu s dílem sochaře a nakolik pak obě strany sdílejí svůj názor na spojení obou děl? Proč některým sochám rozumíme dobře i v současném městě a jiné na fasádě nebo v parku vůbec nevnímáme, ačkoli je alespoň periferně vidíme? A některé nás dlouhodobě pobuřují. Kdo všechno byl do instalace sochy právě na určité místo angažován a nakolik způsob jejího osazení ovlivnil? Jak žijí sochy v historickém a současném prostoru města? Existují vůbec nějaká pravidla, nebo dokonce zákonitosti, které by určovaly nebo napomohly zpětně rozšířovat vztah sochařsky a architektonicky ztvárněné hmoty? Hraje v tomto vztahu roli vlastní plasticita sochy

¹⁸ V r. 1999 ji vyvolalo umístění bronzové plastiky Ikaros od F. Štorka do čestného dvora Nové radnice. V kapitole o nejnovější ostravské plastice bude věc zmíněna.

¹⁹ Její příspěvky shrnuje *Péče o památky moderní architektury*. Sborník příspěvků z celostátního semináře 7. 10. 1999. Ostrava 1999.

²⁰ HOLÝ 1999, s. 63–66.

²¹ GEBAUER 2006, s. 2.

a vlastní plasticita fasády nebo plasticita architektonického souboru, který tvoří rámec plastiky? Jak mluví plastika v architektuře, jak s ní „mluví“ architektura a jak komunikují společně s živým, neuměleckým prostředím města? Jak se podílí obě na utváření identity konkrétního místa?

* * *

Všechny tyto i následně odvozené otázky se v základě odvíjejí od problematiky prostoru a času. V této oblasti průzkumu prostorových a časových vztahů přijmeme antropocentrický a antropomorfní pohled, protože pouze v mentálních – např. ikonografických – konstrukcích by bylo případné překročit hranice euklidovsko-newtonovského chápání obou veličin. V chápání antropocentrického pohledu se pak přidržím charakteristiky pojmu, jak jej vymezil Josef Krob, tedy jako gnoseologický centrismus spíše než světový názor, obzírání světa, které pramení z určujícího postavení člověka v poznávacím procesu.²² K tomuto pojetí antropocentrismu se přikláním z toho důvodu, že zůstáváme stále v prostorových vztazích na Zemi a čas měříme jako jednosměrně plynoucí entitu. V architektuře, stejně jako v plastice, a zejména ve vztahu obou se bude velmi hodit obraz prázdného prostoru, do něhož jsou situovány hmotné objekty, a projekce rovnoměrně plynoucího času, v němž je možné určit lineární souslednost dějů a událostí. Obojí pak vztahuje člověk vůči sobě, měří obě veličiny s ohledem na možnosti svého empirického, nikoli teoretického poznání, a soudy o věcech vynáší opět vázán oním „pozemským“ poutem.

Člověk v kterékoli době a v jakémkoli postavení v životě se dotýká problematiky prostoru různými způsoby. *Prakticky*, aby si zajistil základní životní potřeby, ochránil sebe nebo svou rodinu, apod.; v aplikaci praktické zkušenosti *technicky* – např. aby překonal určitou vzdálenost rychleji a rychleji, aby zefektivnil výrobu; na vyšším stupni v rámci speciálního oboru *vědecky*; a v nejzazší intelektuální poloze pak *filozoficky*, kdy hledá a snaží se určit jeho podstatu. Je nepominutelné, že v každém stupni fyzického pohybu i duchovních aktivit svázaných s prostorem, zkoumání, ohmatávání, měření nebo zabstraktňování prostoru nemůže z těchto úkonů vyjmout sebe sama. Nebo může, ale v tom případě by oslabil či opustil především svoji gnoseologickou roli, nebo v poloze empirického ohledávání dokonce své místo, svůj vlastní trojrozměrný – nebo ještě navíc časem určovaný čtyřrozměrný – prostor, odkud fyzicky i mentálně na svět působí.

Jedinečného významu nabývá prostor v umění, zejména v těch tradičních i alternativních oborech, kde se zachází s konkrétní materií. Tam vždy potřebuje architektura nebo artefakt reálný prostor totožný s vlastním hmotným objemem.

²² KROB 1999, s. 135–136.

Je zřetelné, že už v procesu samotného záměru včlenit sochu do architektury, ve spolupráci sochaře a architekta, v technickém procesu zpracování nebo osazování soch, plastiky, reliéfu nebo v poslední době třeba i objemově fiktivního (virtuálního, nehmotného) díla bude autor pracovat v dimenzích fyzického, empirického a doslova hmatatelného prostoru. Ten musí přijmout právě kvůli mnohostranné účasti člověka v něm: jako tvůrce, uživatele, pozorovatele, zkrátka účastníka prostorových vztahů. Tyto prostorové vztahy se formují současně několikanásobně na různých úrovních a v různých podobách. Souvisejí s prostorem architektury, s prostorem samotné plastiky a s prostorem společným, přivlastněným oběma spoluutvářenými celky: do tohoto okamžiku jde o vztahovost formovou a formální. Ta by však čněla okleštěna a bez vnitřních významů v geometricky abstrahovaných polohách, kdyby se z ní vytratil člověk jako vědomá a emocionální bytost. S individuálním prostorem architekta a sochaře, ale také s prostorem objednavatele, uživatele objektu a účastníka života ve městě vstupuje do hry nejen jeho tělesnost vyjádřená anorganickými i organickými komponentami, ale také problematika noetická, významová, historická, výkladová nebo psychologická.

Povaha jedinečného místa utvářeného podílem architektonických a sochařských celků a prvků je podmíněna existencí člověka v něm (tj. také projekcí času). Toto místo je nezaměnitelné s jiným místem. Z hlediska kvality vztahu k člověku však neznamená vždy automaticky kladnou hodnotu, stejně snadno se může propadnout do záporných vztahových hodnot, které narušují soužití člověka s jeho prostředím, ať už si to aktéři uvědomují, nebo ne.

* * *

S ohledem na spojení plastického nebo sochařského díla s architekturou je zapotřebí stanovit kategorie tohoto spojení právě z hlediska prostorového, druhotně pak v perspektivě času.

V prostoru:

Toto hledisko zahrnuje pasivní i aktivní formální prostorové vztahy plastické či sochařské a architektonické hmoty.

První skupinu tvoří díla spojená s plochou fasády. Tam hraje především roli základní rozčlenění fasády. Je určeno poměrem plné stěny a okenních a dveřních otvorů, členěním plné stěny pevně rámovanými nebo rozvolněnými poli, rozvrhem a plastickou povahou architektonického článkoví a nakonec plasticitou reliéfu nebo sochy vkomponované do hlavního nebo vedlejšího průčelí budovy. Z hlediska celku dominuje v této skupině průčelí, více nebo méně ozvláštňené výše zmíněnými plastickými prvky nebo prvky zasahujícími i vnitřní prostor budovy (například utváření vstupu nebo oken). Jako nejsubtilnější se v této oblasti jeví přechod mezi architektonickým článkem, částí stavby, a vlastním sochařským dílem, v němž se propojuje architektura a plastika s různým

stupněm zaměnitelnosti obou: od varianty, kdy architektura „přijme“ plastiku nebo sama může v plastiku přejít, až do té polohy, kde dominuje plastika tak, že úplně nahradí článek architektury.²³ Ve všech výše zmíněných případech je plastické dílo jedнопohledové.

Jako obecnější a vyšší (z hlediska spojení plastických a hmotových uspořádání budovy) vystupuje vztah celku, tj. architektury propojené s plastikou, k prostoru – prostředí, v němž se nachází.

Ve druhé skupině budou zahrnuta díla, kde se socha nebo plastika hmotou od-poutává od budovy nebo celku zástavby, ale tvoří s ní významový celek, a dále sochařské artefakty ve volném prostoru bez přímých prostorových vazeb k architektuře. V tomto typu uspořádání však vzniká a trvá vztah k přírodnímu nebo uměle vytvořenému prostředí. Zároveň prostorové kvality a vazby sochy určuje také pohyb diváka a jeho orientace na jedнопohledovost nebo vícepohledovost plastického artefaktu.²⁴

Architektura i sochařství zpracovávají v objemu konkrétní materií a situují ji v prostoru, takže produkty obou disciplín zaujímají své místo.²⁵ Každý z těchto oborů však pracuje s odlišnou plasticitou, tj. metodou, jejímž prostřednictvím se objem utváří. Zatímco architektura vymezuje a určuje svůj prostor konstrukcí, již obaluje pláštěm-fasádou nebo na niž fasádu zavěšuje, v plasticitě sochy se konstrukce pod ná-porem vnitřního pnutí tvaru směřujícího z jádra sochy k povrchu nebo nakládáním vrstev končících v definitivní povrchové modelaci ztrácí.²⁶ Z rozdílné plasticity vyplývá také roz-díl v prostorové skladbě povrchů: v architektuře převládá skladba s převahou geomet-rických útvarů podmíněná fyzikálním vztahem podpory a břemene, eventuálně v mo-derní architektuře daná únosností skořepinových konstrukcí, v plastice dominuje dynamická skladba volně spojovaných a geometricky nedefinovatelných povrchů. Oproti prostorově konstrukční podmíněnosti plasticity v architektuře vychází plasticita sochy z uzurpace prostoru pomocí modelace.

* * *

V průzkumu obecných vztahů architektury a plastiky metodologicky vycházím z priority architektury, neboť ona tvoří základnu pro plastiku – a to i v případech, kdy se od ní socha formálně odpoutává. Priorita architektury v tomto spojení vyplývá z její základní **určenosti**, tj. **užitnosti** a **účelu**. Tkíví v základní schopnosti jí samé vyjadřovat svými for-

²³ LAMMERT 1962, s. 16.

²⁴ O tomto vztahu ve spojitosti s renesanční plastikou, kdy se sochař „*musí sám starat o vyřešení vztahu svého díla k prostoru, jinak řečeno k divákovi*“, píše VOLAVKA 1959, s. 184.

²⁵ Viz výše zmíněný příměr „*prázdného prostoru, který je vyplnitelný libovolnými materiálními objekty*“, jak jej zmiňuje KROB 1999, s. 137.

²⁶ I když vnitřní konstrukce ve skutečnosti existuje, protože je technicky potřebná pro stabilitu nebo ukotvení sochy.

mami a uspořádáním (tj. prostřednictvím typologie) své určení a poslání (chrám, obytný dům, zámek, administrativní budova, muzeum, divadlo, tovární objekt, věznice atd.). Zároveň však architektura – i bez ohledu na svou hmotnou a utilitární podstatu – vyjadřuje základní charakteristiky, které lze vztáhnout i na plastiku, a to v nejzazších abstrakcích hmoty. Jsou to charakteristiky, které A. Schopenhauer pojmenovává jako nejnižší stupně objektivní vůle: tíže, soudržnost, pevnost, nehybnost, tvrdost,²⁷ které jsou i fundamentálními charakteristikami sochařské materie. Je k nim však třeba přidat i prostorovost. Plastické formy, které se různým způsobem s architekturou spojují, vstupují do vzájemného svazku druhotně; už z toho důvodu, že bez svého „nositele“ by v této vazbě nemohly existovat.

Od společného hmotného základu se však začne odvíjet odlišnost obou uměleckých oborů. Friedrich Weinbrenner, který se na počátku 19. století tímto rozdílem teoreticky zabýval, ho definuje na základě schopnosti a neschopnosti zobrazovat: „... *architektovi se hledá mnohem obtížněji krása tím, že nemá předobraz svého objektu a musí vycházet částečně z mnohotvárných lidských požadavků, částečně z idejí, jak je přináší a kombinuje tvůrčí duch.*“²⁸ V tomto ohledu figurují také schopnosti architekta, který svou představivostí a se znalostí technických možností architekturu ztvárňuje, neboť „*žádné jiné umění neulpívá tak těsně na vědě.*“²⁹ Technické možnosti nese v sobě především architektonická konstrukce, tedy faktor, který podmiňuje existenci architektury v jejích částech i úhrnu, a také faktor, jenž spolu s architektonickým tvarem podmiňuje plastické utváření architektury a její odlišnost vzhledem k plastice: zatímco konstrukce a architektonický tvar určují stereometrii objemů, geometrii ploch a linií v poměrně jednoduchých strukturách, povrch plastiky přijímá geometrii pouze v rovině stylizace. Nadto je plastika propojena s nekonečnou mnohotvárností forem organického světa a je v geometrických šablonách nedefinovatelná. Ve vzájemných spojeních architektury a plastiky dochází k celé řadě variant vztahu, z nichž nejvyšším typem je syntéza. Rozumí se jí „... *zvláštní spojení, skrze něž protilehlé obsahové a formální obohacování celostního uměleckého díla vyvstává teprve takto v nové obsahové a formální kvalitě.*“ Tato syntéza neuspokojuje materiální požadavky, neboť „*její význam leží v ideální sféře*“.³⁰

Domnívám se, že stupeň prostupování, organičnosti vztahu a spojení závisí však nejen na souhře formální. Právě v ohledu významovém narůstá role plastiky; v architektuře se sice dostane do plné autonomie jen výjimečně,³¹ ale její podíl se zvýrazňuje, protože konkretizuje architekturu v jejím určení, poslání, významu aktuálním i historickém.

²⁷ SCHOPENHAUER 1997, s. 179.

²⁸ Cit. podle: LAMMERT 1962, s. 15, překlad M. Š.

²⁹ VISCHER 1922, s. 213, překlad M. Š.

³⁰ LAMMERT 1962, s. 9, překlad M. Š.

³¹ V koexistenci s architekturou vůbec ne, jen v případě, kdy se architektura sama mění v monumentální plastický útvar – tam už ovšem nejde o spojení, o koexistenci, ale o proměnu jednoho typu bytí v druhý.

Stává se apelativním, sémantickým prvkem, který svou řečí obrazu ozřejmuje architektonické dílo. A stále v těchto vztazích účinkuje člověk. A on má i zásluhu na faktu, že vztah architektury a plastiky je určován kromě prostorové veličiny také časem. S ním se pak sémantika, významová stránka koexistence plastiky a architektury spojuje ještě úžeji než s veličinou prostorovou.

V čase:

Neodlučitelnou otázkou je, jak se do těchto prostorových dimenzí čas promítá. Opět jde o zdánlivě neosobní fyzikální veličinu, již člověk měří veškeré bytí, přesněji snad o nástroj použitelný a používaný k určování bytí jednotlivce i společnosti, na měření plynulosti makro- i mikrobytí teď, to je přítomnosti, na vnímání času uplynulého, to je historie nebo paměť, nebo na předvídání budoucího. Ve všech časových pásmech hraje roli lidská emoce, která časovou charakteristiku – momentální prožitek, paměť i vizi – emocionálně zabarvuje.³² Veličina času vtahuje do ryze formální „geometrické“ problematiky prostoru individuální i kolektivní lidský rozměr: uvádí výše zmíněné prostorové struktury do historických a sociálních, ale i psychologických a emocionálních souvislostí. V nejširším slova smyslu tak podmiňuje tvorbu místa pro aktuální bytí, strukturuje jeho historii a rozvrhuje jeho budoucí čas.

Vycházíme z fyzikální veličiny času, kterou vlastně určuje člověk z hlediska pohybu „svého“ nejbližšího vesmíru, tj. sluneční soustavy a pohybu těles v ní. Časový aspekt se dotýká soužití architektury a plastického nebo sochařského díla ve třech polohách.

První znamená prehistorii objektu v plánové a návrhové podobě, která předchází materiálnímu ztvárnění architektury a/nebo plastiky.

Druhá zachycuje spojení obou složek v době jejich vzniku a dokončení, je tedy podmíněna aktuálním dobovým stylem, eventuálně regresí, čili chtěným nebo setrvačným historismem (revival nebo survival), nebo avantgardními formami či formacemi předbílá čas aktuální stylové polohy.

Potřetí se časové hledisko promítá do historie objektu, který je možno sledovat v jeho hmotné existenci, jak setrvávala nebo se proměňovala vnějšími zásahy (přestavby, záměrná likvidace), osudovými okolnostmi (např. válečné zásahy) nebo přirozeným odušním až destrukcí. Ve druhém plánu figuruje časový aspekt i „za“ hmotnými objekty, v historické výpovědi o nich, tedy v pramenech písemných, a to i v situaci, kdy vlastní hmotné dílo již neexistuje.

³² V těchto úvahách může být zcela pominuta filozofická otázka „prvního okamžiku“ kosmu nebo teologický výklad nezměnnosti času v božské existenci, která teprve „první okamžik“ tvoří.

III / Velké (a malé) sochařské scény.

Počátky plastiky v ostravské architektuře z přelomu 19. a 20. století

Se způsobem, jak se Ostrava po staletí konstituovala a jak se utvářela jako průmyslové město-vesnice ve druhé polovině 19. století, souvisí i jedna vážná absence: město nemělo žádnou velkou plastiku, žádný pomník, nic ze sochařské produkce, co by připomnělo minulá staletí; a také nic, co by vypovídalo o devatenáctém století z hlediska vznikající občanské společnosti, co by zachytilo jakoukoli památnou historickou událost, okamžiky hospodářského vzestupu nebo politických, sociálních a národnostních střetů té doby. Rotschildové, Gutmannové, Andrassy a další gründeři sice nechali portrétovat své rozmáhající se podniky, ale zůstávalo u malířských záznamů panoramat jejich průmyslového bohatství, případně okolní krajiny (litografie E. W. Knippela, J. Alta nebo J. Kalivody z poloviny 19. století). Pouze dvě sochařská díla zdobila Hlavní náměstí: Immaculata Johanna H. Zelandera z r. 1702 na sloupovém podstavci představovala chudé reziduum církevního umění,³³ k němuž ještě na témž náměstí patřil sv. Florián³⁴ a o pár desítek metrů dál z Kostelního náměstí sekundoval také barokní sv. Jan Nepomucký. Barokní sochy doprovodila ještě v jihozápadní čtvrtině náměstí před radnicí spíše utilitární než umělecká litinová kašna s ženskou postavou, patrně z poslední čtvrtiny 19. století.³⁵ Celá tato situace souvisela s linií historického vývoje, kdy razantní růst průmyslu nebyl vyvážen kulturními potřebami obyvatelstva a teprve



Masarykovo náměstí na počátku 20. století

³³ Socha i s architekturou sloupu a dekorativními vázami byla z náměstí odstraněna r. 1960: její zlomky střídavě chátraly v areálu zámku v Kravařích, na tamním evangelickém hřbitově a v ostravské ZOO. Z občanské iniciativy na začátku 90. let 20. století byla zrestaurována a na obnovené a doplněné architektuře sloupu umístěna v r. 1992 na téměř původní místo na Masarykově náměstí, avšak oproti původní orientaci na domovní frontu s radnicí byla otočena o 180°. Viz sbírka dobových fotografií AMO a JIŘÍK 1993, s. 104.

³⁴ Z náměstí byl odstraněn stejně jako sloup r. 1960, r. 1983 umístěn ke kostelu Panny Marie, Královny posvátného růžence v Ostravě-Hrabůvce. Viz sbírka dobových fotografií AMO a JIŘÍK 1993, s. 104. V r. 2007 byla socha zrestaurována s úmyslem instalovat ji na původní místo na Masarykově náměstí v Moravské Ostravě. Stalo se tak v květnu 2008.

³⁵ Postava z této kašny je v 60. letech zachycena na dobovém snímku (AMO, fond Sběrka fotografií pohlednic) v soukromém držení, instalována na schodištní zídce venkovského domku. Podle ústního sdělení P. Holého ji ovezl při likvidaci původního vybavení náměstí na počátku 60. let ředitel tehdejšího KÚSPPOP Emerich Místecký. Není jasné, kdy získalo litinovou plastiku z původní kašny Ostravské muzeum. V jeho dokumentaci není její přesun zaznamenán. V rámci částečné obnovy původních artefaktů na náměstí má být odlita i nádrž a kašna zkompletována na přibližně shodném místě, jako stála v 19. století.

v poslední čtvrtině 19. století se začala utvářet hrstka těch, kteří postupně prosazovali rozšiřování středního školství, usilovali o založení muzea, profesionálního divadla, o vydávání knih a periodik. V té době také začínají vystupovat jednotlivci i korporace, které jsou ochotny kulturní aktivity podporovat a šířit.³⁶ Výtvarné umění však stálo obecně na okraji potřeb a zájmu – v Ostravě a v širším regionu nesídlili ani nepracovali domácí umělci, a pokud se vyskytla zakázka v kterémkoli výtvarném oboru, zajišťovali ji umělci odjinud.

Díky opožděnému formování politických a kulturních požadavků ve srovnání s vývojem jiných průmyslových měst v české části monarchie – např. Prahy, Brna, Liberce – nebo tradičních kulturních slezských center v dosahu – Opavy, Těšína, případně Frýdku – si zatím běžný život neřádal ani sochařské dílo. Přesto však v závěru 19. století nastaly situace, kdy si ho budova doslova vynutila. Neboť ani kostel, ani divadlo, ani spolkový národní dům se nemohl bez sochařské koruny obejít. Fasády těchto budov – v Ostravě ve skrovném počtu – se staly jevištěm pro první „velké“ sochařské scény ve městě. V jednom případě dokonce „demokratizovaná“ sakrální plastika byla jakýmsi tichým východiskem pro úvahu o umístění dalšího monumentu v přilehlém prostoru.³⁷ To je důvod, proč nesměle narůstající řadu městských soch je nutno začít právě tady.

Polský národní dům krakovského architekta Stanislava Bandrowského, komponovaný jako bizarní srostlice historizujících a moderních secesních prvků, zvláště v pojetí pláště budovy, vynesl v r. 1900 na vrchol štítu v hlavním uličním průčelí reliéf A. Knirsche³⁸ s postavou trůnící Polonie, která za asistence dvojic puttů posvěcuje konání válečné i mírové. Kompozičním rozvrhem se porušilo i relativní měřítko mezi středovou sedící figurou a postavami v rozích základny štítu, stejně jako mezi ní a dětskými postavami. Důležitější než formální zásady, které kdysi vyslovalo ve štítových plastikách svých chrámů klasické Řecko a utvrdil neoklasicismus, byla idea síly a svornosti menšiny mimo svou domovinu.³⁹



*Polský dům
(S. Bandrowski, 1900), průčelí,
Mor. Ostrava*

³⁶ Podrobně o celé situaci na sklonku 19. a počátku 20. století MYŠKA 1997, s. 9–32.

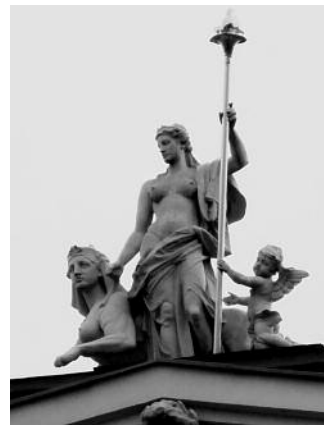
³⁷ V r. 1930 se uvažovalo o náměstí před bazilikou jako o jednom z možných míst pro zbudování památníku padlých vojáků. Viz AMO, NReg., kart. č. 856.

³⁸ Podrobnosti o autorovi nenalezeny.

³⁹ Ve skutečnosti však polská národnostní politika v Ostravě i šířeji na Ostravsko-Karvinsku byla rozštěpena a snaha těžit ze zabydlení se polského žilvu ve složitých národnostních poměrech Ostravska se střetávala s radikálními nacionalisty z Těšínska. Více o národnostní situaci ve spojení s Polským domem článek: GRACOVÁ 1979, s. 294–311.

Postranní pylony byly ve stejném duchu osazeny orly s roztaženými křídly. Celá tato skladebná tabule hlavního rizalitu má triumfální formu, i když zkreslenou v celé šíři rozepnutým termální oknem. Ráz starobylosti a spojení s domovinou podpořily bizarním způsobem i neopracované kamenné „výrůstky“, volně rozmístěné v cihlových partiích fasády. Pocházely ze zbořeného zdiva starých krakovských hradeb a Polský dům jich spotřeboval údajně celé dvě řady. Takto zpracovaný detail měl i protější nájemní dům dr. W. Seidla, známější jako lázně Žofinka.⁴⁰ Za jeho realizací stál též architekt jako u Polského domu a stejná inspirace – z domovského Krakova si Bandrowski přinesl poučení z tehdy populárních obytných domů renomovaného architekta Teodora M. Talowského.⁴¹ Vazba na krakovské umělecké a intelektuální kruhy vznikla přirozeně díky stykům lékaře W. Seidla s tamním prostředím. Polský dům v Ostravě byl však určen i pro nižší společenské vrstvy, jejichž zástupci figurovali při slavnostním otevření domu v září 1900. Pro co nejširší vyžití všech bez rozdílu stavovské příslušnosti měly sloužit divadelní a plesový sál, restaurace, pivnice i škola pro analfabety. Tuto soudržnost měly apelativně zdůraznit nejen slavnostní projevy při otevření, ale i plastická koruna štítu a pylonů, v budově stejně neorganická jako spojení ostatních zdobných článků.

Podobné poslání jako Polský dům pro polskou menšinu by mohlo plnit české divadlo vůči ekonomicky dominujícímu německému a židovskému etniku.⁴² Nově zbudované **Městské divadlo**⁴³ bylo financováno městem, avšak až do konce první světové války se tam hrálo německy.⁴⁴ Tradicionálně pojatá budova podle modelu divadelních budov autorské dvojice Fellner–Helmer od vídeňského architekta Alexandra Grafa⁴⁵ byla otevřena r. 1907. Sochařskou korunu získala po vzoru typického středoevropského divadelního průčelí druhé poloviny



*L. Kosig, Triumf umění, 1907,
Divadlo A. Dvořáka,
Mor. Ostrava*

⁴⁰ Objekt byl zbourán r. 1981.

⁴¹ O souvislosti ostravských budov s Krakovem více ZATLOUKAL 2002, s. 464–466.

⁴² Němečtí nacionalisté se hlasitě ozvali právě při otevření Polského domu, přestože v Ostravě na exponovaném místě v prostoru mezi Zámeckou a Nádražní ul. měli Němci od r. 1894 svůj Německý dům, kde hrálo až do zbudování Městského divadla také Německé spolkové divadlo. Český Národní dům fungoval od r. 1894.

⁴³ Pozdější Národní divadlo moravskoslezské na dnešním Smetanově náměstí.

⁴⁴ České divadlo se organizovalo z ochotnického podloží s příspěvím profesionálních divadelních společností a provozovalo se v českém Národním domě. Tato budova však žádnou sochařskou výzdobu neměla.

⁴⁵ A. Graf byl autorem divadel v Ústí nad Labem a Znojmě, podílel se také na návrhu vídeňského městského divadla.

19. století. Jejím autorem je štýrský (?) sochař Leopold Kosig.⁴⁶ Na rozdíl od nacionálně motivované sochařské legendy na Polském domě se žádný národnostní příznak do figurální ikonografie divadla nepromítl. Netečná alegorie Triumfu umění v postavě múzy s pochodní, stojící nad krotkou sfingou a doprovozena důvěrně se upomínajícím puttem s lyrou v ruce a klečícím na stohu knih, završovala sice klasicizující neobarokní kompozici průčelí, ale v mnohomluvné členitosti atikové partie se spíše ztrácela. V této pozici skupiny bylo i lhostejné, že pokořená sfinga má stejnou tvář jako vítězná múza.⁴⁷

Do třetice se objevila figurální scénická kompozice v nadživotní velikosti ve štítu chrámu **Nejsvětějšího (Božského) Spasitele** v samém srdci města. Novorenesanční bazilika vznikala pod patronací kardinála Fürstenberga a s touhou představitelů města postavit chrám mimořádné velikosti i vzhledu. „*Mají se ... vyzvatí netoliko ostravští páni stavitelé, nýbrž také aspoň dva dokonalí architekti...*“ Doporučení byli Friedrich von Schmidt z Vídně a Josef Mocker z Prahy.⁴⁸ Církevní špičky i městská rada daly nakonec přednost – zřejmě i pod tlakem kardinála Fürstenberga, jenž prosazoval podobu baziliky – slohově univerzálnímu biskupskému staviteli Gustavu Merettovi, který v ostravském chrámu spojil typus starokřesťanské baziliky s novorenesančním průčelím. Tato chrámová stavba znovu potvrdila prodlužovanou historickou spjatost severovýchodní Moravy a Slezska s kulturou rakouské metropole, vázané i v tomto případě na průmyslový kapitál.⁴⁹ Po Merettově smrti (1888) dokončoval stavbu od r. 1889 vídeňský architekt Max Ferstel, jenž také řídil fázi vnější i vnitřní sochařské výzdoby.⁵⁰ Autorem vnější je vídeňský sochař Richard Kauffungen⁵¹ a návrhy realizovala vídeňská firma „Aso-



Chrám Božského Spasitele
(G. Meretta, 1883–1889),
průčelí, Mor. Ostrava

⁴⁶ L. Kosig pracoval na plastické dekoraci divadelní budovy častěji – jeho dílem je např. apollónský cyklus, štuková figurální výzdoba v hledišti divadla v Grazu z r. 1899. Viz LIST 1967, s. 428. Další podrobnosti o jeho osobě se nepodařilo zjistit.

⁴⁷ Sousoší paradoxně zvýraznila až přestavba divadla v letech 1954–1956, kdy se korunní trojice sice posunula za rovinu čela nového, jasně členěného a téměř bezzdobného průčelí, ale zrušením rozdrobené členitosti a postranních věžovitých pylonů vynikla víc než v původní skladbě.

⁴⁸ WATTOLIK 1889, s. 5.

⁴⁹ V kostelních konkurenčních výborech 1883 a 1889 byli profesně zastoupeni reprezentanti Moravské Ostravy, Přívozu, Vítkovic, Lhotky a Nové Vsi – starostové a radní, jinak kupci, vrchní inženýr ve Vítkovicích, statkáři, majitel dolů, c. k. horní rada a centrální horní ředitel, ředitel zinkovny, lékárník a majitel domu. Přesný výčet obou korporací uvádí WATTOLIK 1889, s. 51 an.

⁵⁰ Stavba byla dokončena r. 1889 a z té doby je zdokumentována ještě bez soch. Viz dobové fotografie in: AMO, fond Sbírka fotografií a pohlednic a WATTOLIK 1889, frontispice.

⁵¹ WATTOLIK, 1889, s. 37, chybně uvádí jméno autora: Kaufunger. Přehledná data o Kauffungenově díle in: *Allgemeines Lexikon* 1926, s. 600.

ciace sochařů“. Se sochařskou výzdobou se v architektonickém rozvrhu od počátku počítalo, a to soustředěně ve střední ose, tvořené v prvním patře hlavního průčelí podle schématu čela antického chrámu. Do ní jsou zakomponovány v obligátní formě na soklu postavy dvou světců, nad štítem stojí mohutná Kalvárie; v trojúhelníkovém tympanonu štítu je inscenován výjev z Evangelia sv. Matouše: *Pojďte ke mně všichni, kdo se namáháte a jste obtíženi břemeny, a já vám dám odpočinouti.* (M 11, 29) Ke Kristovi se obrací sedm strádajících postav chromých a slepých.⁵² Přestože ikonograficky jde o náboženské téma, pokládám scénu za příznačnou pro dobu těsně kolem 1900. Uvedení obyčejných, byť v sochařském podání zidealizovaných lidí – pracujících, potřebných, nemocných, chudých – na průčelí baziliky je nejen církevní proklamací pomoci a soucitu a označením domu božího jako místa pro všechny křesťany bez ohledu na sociální status, ale i nechtěnou předpovědí toho, jakou roli měl tento obyčejný člověk v rostoucím průmyslovém potenciálu Ostravska a jakou roli bude mít později právě na oficiálních budovách průmyslové Ostravy první republiky. Evangelijní scéna se obrací k průčelí českého Národního domu a byla v souladu s velkolepou stavbou zajištěna významným autorem z okruhu vídeňské akademie. R. Kauffungen měl i jako sochař korunních renesancistních staveb vídeňské Ringstrasse, a to především parlamentní a univerzitní budovy, uměleckou dispozici pro tvorbu soch spojených s oficiálními, klasicistně laděnými budovami.⁵³ Jeho účast podobně jako Merettova na výstavbě největšího ostravského chrámu byla i dokladem nezbytné vazby oficiální výtvarné kultury na Vídeň. Metropole byla zárukou nepochybnitelné kvality.

Různorodý charakter plastické figurální dekorace důležitých veřejných budov představují právě tyto tři sochařské celky. Lze pominout vnější sochařskou výzdobu novogoticko-románského farního kostela Neposkvrněného početí Panny Marie v Ostravě-Přívoze od Camilla Sitteho⁵⁴ a novogotického farního kostela sv. Pavla ve Vítkovicích



R. Kauffungen, Evangelijní scéna, po 1889, chrám Božského Spasitele, Mor. Ostrava

⁵² Ve formálně stejném schématu zpracoval autor výzdobu štítu městského divadla v tehdy rakouské Rjece. Ani v tamním prostředí nebyly antikizující formy zvláštností, neboť kostel ze 14. století dostal právě na sklonku 19. století plášť římského Panteonu.

⁵³ Na levé rampě vídeňského Parlamentu je osazena jeho postava řeckého historika-pragmatika Thukydida. Kauffungen se ve společnosti svých současníků – např. Caspara Zumbusche, Josefa Tautenheima nebo Franze X. Messerschmidta – podílel na sochařské výzdobě arkádového dvora v nové univerzitní budově z r. 1884 od Heinricha von Ferstel. Ferstelův syn Max se zase jako pokračovatel Merettova kostela Nejsvětějšího Spasitele určitě setkal s Kauffungenem v Ostravě.

⁵⁴ Pochází ze stejné doby jako kostel Nejsvětějšího Spasitele.

z 80. let 19. století, protože způsob osazení tamních soch respektoval tradiční umístění světce na konzolu a do niky nebo žehnajícího Krista do tympanonu. Podobně tradicionálně utvářené průčelí s reliéfními postavami světců v mělkých nikách měl mít cihlový evangelický chrám s nádechem neorománské inspirace, budovaný podle návrhů Ludwiga Faigla a Karla Trolla od r. 1905 na dnešní Českosobratrské ulici.⁵⁵ Reliéfní výplň nik byla nakonec vypuštěna, pouze v dobovém tisku zůstala nacionalistická pachuť, neboť při položení základního kamene ke stavbě evangelického kostela v Ostravě „*mluveno bylo německy a polsky. O češtině ani slechu. ... Vidíme zde zase, jak obyčejně, kráčet Poláky s Němci, či naopak a Čechové jsou odstrčeni. ... české děti jsou vyučovány evangelickému náboženství polsky a jakousi popoštěnou češtinou.*“⁵⁶ Bez ohledu na národnostní stesky nebo výpady v novinách, plastickou stránku profánních staveb ani v utváření dekoru průčelí, ani ve figurální výzdobě novodobé ostravské chrámy neovlivnily.



V. Sapík, J. A. Komenský, 1908,
budova školy, O-Svinov

Úhrnem se významné veřejné budovy z přelomu 19. a 20. století i s případnou svou sochařskou výzdobou staly nikoli předmětem živých uměleckých podnětů, ale mnohdy záminkou pro porovnávání národnostních sil, ukázkou různých tendenčních zájmů nebo prostředkem společenské reprezentace představitelů města a místních podnikatelů. Veřejná plastika odrážela také sociopolitickou situaci: s industrializací Ostravska posiloval německý kapitál, prosazovali se jeho kurátoři i německá technická inteligence. Také drobnější plastická výzdoba veřejných budov přelomu 19. a 20. století vypovídá do jisté míry o dobových národnostních tendencích v regionu.

Plastická průčelí školních budov

Tematicky jednotnou a zároveň stagnující konvenčností poznamenanou skupinu představují reliéfní scény na školních budovách. V Ostravě zůstaly z konce 19. a počátku 20. století čtyři školní budovy s figurálními reliéfy, které reprodukují ideu vzdělávání v alegoriích věd a umění. V české obecné škole v Ostravě-Svinově z r. 1908 jsou nízký malebný reliéf Vzdělávání i volná postava J. A. Komenského signovány, a doloženy tak jako jediné exteriérové dílo Vojty Sapíka v jeho rodném

⁵⁵ Do první světové války Elisabetgasse 416/4. Viz plánová dokumentace SA ÚMOB Moravská Ostrava a Přívoz.

⁵⁶ *Ostravský deník*, 25. 9. 1905, s. 4.

městě.⁵⁷ V Ostravě-Mariánských Horách na české veřejné měšťanské a obchodní škole ze stejného roku jsou reliéfně zdobeny edikuly nárožních rizalitů; tématem jsou vzdělávání, předávání zkušeností mezi generacemi a základy věd. Nad oběma reliéfy pak bdí busta J. A. Komenského. V obou případech se v reliéfech objevuje náznak siluety hornického města v pozadí. Nej kvalitnější ve smyslu vztahu reliéfu ke skladebné rytmitizaci fasády se jeví nadživotní figurální reliéfy Píle a Moudrosti na dvou bývalých i současných školních budovách na Pobědradově a Žerotínově ulici v Moravské Ostravě.⁵⁸ Štukové dvojice mužské a ženské alegorie jsou na obou budovách totožné a vkomponované do stejného rámce slepých arkád z režné cihly. Reliéfní výzdobu definují už výchozí studie fasády.⁵⁹ Všechny tyto školní budovy se právě svou plastickou výzdobou vymykly ze stereotypního dobového kasárenského stylu, který kritizuje *Architektonický obzor*, jenž vidí řešení v rozhojnění členitosti horizontální i vertikální se zdůrazněným středem hlavního průčelí, jakož i v malebnosti obrysu budovy. „Každá úchylka od všedního, všeobecně užívaného řešení ve prospěch zjevu školy z příčin architektonických se zamítá jako zbytečný přepych a dbáti dokonce, aby školní budova vystihovala zevnějškem charakter staveb kraje – to směrodatným činitelům: obecním správám jako stavebníkům a stavebním úřadům jako dozorcím orgánům ani nenapadne. Totiž někdy přec napadne, ale to jsou jen nejřidší výjimky, které potvrzují pravidlo.“⁶⁰ V Moravské Ostravě by mohl časopis podobu fasády kvitovat, pokud by se ovšem smířil s modernistickými názvuky v členění pláště pomocí kontrastu cihly a omítky. Ve Svinově a Mariánských Horách by zase ocenil obrazové narážky na Ostravu; o krajovém charakteru školních budov však nemůže být řeč. Relativní hošnost výzdoby ostravských českojazyčných školních budov byla nejspíše vyjádřením národnostní odlišnosti vůči německému školství ve městě⁶¹ i v konkrétních figurálních motivech, ve Svinově a v Mariánských Horách ještě podbarvených důvěrným tónem laskavé školní výuky. Jedině tak mohly tyto školní budovy vnějškově konkurovat přebujelému



*Budova školy (F. Jureček, 1894),
Mor. Ostrava*



*Nezn., rel. Píle, 1894,
budova školy, Mor. Ostrava*

⁵⁷ Po stavebních úpravách spojitost plastické výzdoby a původní fasády zanikla, dnešní břizolitová omítká školní budovy působí cizorodě.

⁵⁸ Škola na Pobědradově zůstala zvnějšku hmotově v autentické podobě, zatímco škola na Žerotínově ulici byla rozšířena o další, rozsáhlejší křídla současně Janáčkovy konzervatoře. Hmota původní budovy s hlavním průčelím s reliéfy zůstala odsunuta do zadní části srostlice.

⁵⁹ Dokumentace z r. 1894 v SA ÚMOB Moravská Ostrava a Přívoz, č. p. 959.

⁶⁰ CECHNER 1910, s. 24.

⁶¹ Ve Svinově si obec stanovila pro stavbu školní budovy přímo požadavek oferenta české národnosti. Viz stavební dokumentace SA MěOb Svinov, č. p. 27.

dekorativnímu hávu z historizujících renesancistních, neobarokních a secesních prvků německého gymnázia na tehdejší Alžbětíně, dnes Českokobratrské ulici v Moravské Ostravě.⁶² Každý nově zbudovaný český školský ústav v národnostně smíšeném prostředí budil pozornost v odborném tisku, což i na tomto poli dokresluje nacionální rivalitu, která na přelomu století sílila také ve školství.⁶³

Plastická průčelí obytných domů

Hledat přímou souvislost mezi výše zmíněnými plastickými monumentálními celky a drobnější plastikou spojenou s privátními budovami by bylo nepřiměřené kvůli výjimečnosti divadla, kostela nebo národního domu. Stopy plastické produkce, která obsahuje děj, alegorii nebo symbol, lze však najít také na soukromých stavbách konce 19. století a počátku 20. století, i když tam převažuje její dekorativní charakter. Formálně je tudíž úzce vázána na plochu fasády nebo architektonický článek. Její povaha vychází ze slohového zabarvení architektury posledního desetiletí 19. a počátku 20. století. V této kategorii se objevuje téměř výhradně reliéf a lze odlišit dvojí jeho podobu: figurativní a ornamentální. Většina takto zdobených domů se vyskytuje v Moravské Ostravě a pak v Přívoze, neboť tam stavěla v posledním desetiletí 19. a prvním desetiletí 20. století majetkově sílící společenská vrstva průmyslníků, finančníků, obchodníků, podnikatelů, ale i právníků a vyšších úředníků.

První skupinu představuje figurální výzdoba. Na budově opožděně přijímající na fasádu historizující neosloh se objevuje parafráze renesančního figurálního vlysu. Takto se např. do obou uličních průčelí obchodního a bytového domu Živnostenské banky pro Čechy a Moravu z r. 1908 začlenily dva reliéfní vlysy s postavami hrajících si dětí-puttů, napodobujících zaměstnání dospělých. Náměty z dolu, kovárny nebo železnice spojují v těchto malebných reliéfech dětskou hravost a vážnost fyzické námahy. V objektu zaměstnanců bankovního domu signalizovaly reliéfy plodnost práce, téma, které se v různých podobách, alego-



Nezn., rel. *Práce dětí, 1902–1903, obytný a komerční dům, Mor. Ostrava*

⁶² Dílo vídeňského architekta Arthura Streita, 1899–1901. O stavbě podrobněji VYBÍRAL 2003, s. 26–27.

⁶³ Viz např. zprávu o soutěži na stavbu českého reálného gymnázia v Orlové jako prvního českého středoškolského ústavu ve východním Slezsku. *Architektonický obzor* X, 1911, č. 2, s. 15. O zřizování českých škol jako sílící konkurenci vůči školám německým JÍŘÍK 1993, s. 169–172.