

Mečkovský, Robert

Brněnský sběratel a mecenáš Václav Dvořák a pražští sochaři za druhé světové války

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 767-[775]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123994>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

BRNĚNSKÝ SBĚRATEL A MECENÁŠ VÁCLAV DVOŘÁK A PRAŽŠTÍ SOCHAŘI ZA DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

ROBERT MEČKOVSKÝ

Následující text pojednává o osobnosti významného brněnského stavitele a sběratele Václava Dvořáka (1900–1984) a jeho vztahu k okruhu pražských sochařů v letech okupace. Aktivnímu a postupně programovému sbírání uměleckých děl se Dvořák věnoval v relativně krátkém mezidobí v letech 1937–1947. Během tohoto desetiletí získal přibližně osmdesát soch, přes sto obrazů a množství kreseb, akvarelů a grafických listů. Dvořák ovšem nebyl pouze sběratel, ale hrál také důležitou roli mecenáše a podporovatele umělců. Zprostředkováním setkání různých autorů se pak aktivně podílel na formování nových myšlenek a přístupů, reagujících na proměny dobového kulturního a společensko-politického klimatu. Politické události roku 1948 však měly dalekosáhlé důsledky jak pro stavitelskou, tak i sběratelskou činnost Václava Dvořáka. Jeho firma byla záhy znárodněna a později byl ve vykonstruovaném procesu odsouzen do vězení a téměř celá jeho sbírka přešla do rukou státu. Po návratu z vězení pracoval Dvořák dál ve stavebnictví až do pozdního důchodového věku. Pádu komunistického režimu a navrácení zabavené sbírky se již nedočkal. Zemřel v roce 1984, zatímco právně rehabilitován byl až rozsudkem Nejvyššího soudu z roku 1992. Osudy umělecké sbírky a jejího sběratele se staly historickým

svědectvím vypovídajícím o společenském a kulturním klimatu období druhé světové války a let následujících.

Snad ještě roku 1938 seznámil František Venera stavitele Václava Dvořáka, který byl dobrým zákazníkem, platícím hotově a bez prodlev, se skupinou pražských sochařů, s nimiž potom udržoval přátelské kontakty až do konce války. Sám na jednom místě vzpomíná: „*Tehdy jsem byl nezkušený sběratel, začátečník. Měl jsem dosud styky jen s Procházkovými, Kubíčkem a poučen jsem byl Prof. Teyschlem. Byl jsem Venerovým dobrým zákazníkem, tak mě také zavedl k těm nejlepším sochařům.*“¹ Do tohoto okruhu autorů patřil Jan Lauda, Karel Pokorný, Josef Wagner, Karel Lidický a Jan Vítek.

Podíl sochařských děl v Dvořákově sbírce byl ve srovnání s jinými značný. Tato okolnost nebyla jistě způsobena pouze sběratelovou solventností, umožňující nakupovat poměrně nákladná díla, ale především osobním vkusem upřednostňujícím tento umělecký druh. Jako stavitel a projektant měl blíže k prostorovým objektům působícím nejenom svým tvarem, ale i materiálem, ze kterého jsou utvořena. „*Já jsem měl naopak blíže k soše, je tam ušlechtilý materiál, hmota, tvar viditelný ze všech stran, dala mně více zážitku než obraz. Ovšem obrazy jsem si zamiloval rovněž.*“²

V době protektorátu Dvořák Prahu pravidelně navštěvoval. Umělci, kteří na něj

čekávali na nádraží, si jej v časech, kdy o umění velký zájem nebyl, velmi považovali. Byl jejich významným zákazníkem, který jim zajistil práci, a v důsledku toho i peníze. Pražské návštěvy trvaly většinou dva až tři dny a neměly pouze obchodní charakter. Dvořák chodil po ateliérech svých přátel, navštěvoval s nimi výstavy, galerie a pražské obchodníky. Spával střídavě u Vítka, Laudy nebo Pokorného. Důležitým dokladem Dvořákova vztahu k sochařům je korespondence, ze které je zřejmá i jeho činnost mecenášská. Zvláště koncem války podporoval jednotlivé umělce nejen svými zakázkami, ale i osobními dary a finanční pomocí.

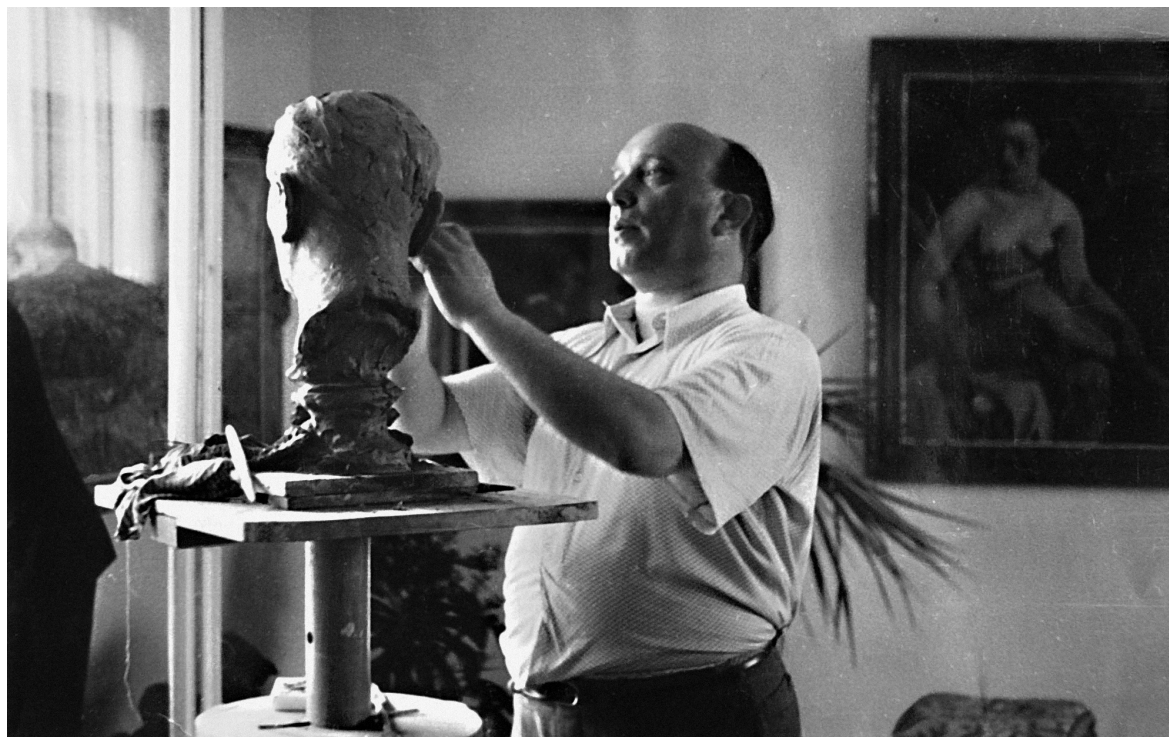
Vzájemné kontakty nespočívaly pouze v pražských návštěvách a korespondenci. Pražští autoři navštěvovali pravidelně Dvořáka v jeho vile v Brně. Jak sám poznamenává: „*Cesta a pobyt v Praze byly svátkem, [...] Pražští přátelé jezdili k nám do Brna, ale to nebyly jen svátky, ale i hody.*“³ Zvláště oblíbené byly cesty do vinných sklepů ve Velkých Bílovicích patřících Pavlu Osiekovi, pro kterého Dvořák podle projektu Mojžíra Kyselky postavil chatu. Jestliže byly tyto výlety chvílemi vzácné pohody a uvolnění uprostřed protektorátního života, setkání ve Dvořákově vile měla charakter spíše pracovní. Dvakrát proběhla organizovaná sezení, na jejichž paměť byly odlity kovové plakety Vincencem Makovským a Josefem Wagnerem s podpisy zúčastněných. Na prvním setkání 7. a 8. května 1943 se podíleli Karel Dvořák, Karel Pokorný, Jan Lauda, Jan Adolf Vítek, Vincenc Makovský, Josef Wagner, Albert Kutal, František Venera, Václav Dvořák, Manka Vítková a Jarka Dvořáková. Dále byli přítomni i brněnští výtvarníci Bohumil Hochman, Josef Kubíček a František Doubrava, kteří na plakety podepsáni nejsou. Přítomen byl i rodinný přítel muzikolog Jan Racek, žák Janáčkův. Diskuse se nesla v optimistickém duchu. Vášnivě se debatovalo především o cestách umění po skončení války a o otázce monumentál-

ního díla. Rozhovory trvaly většinou po celou noc až do rána.⁴

Druhé setkání v září roku 1945 proběhlo za účasti Karla Pokorného, Jana Laudy, Jana Adolfa Vítka, Karla Dvořáka, Jana Racka, Františka Venery, Kamila Novotného, Václava Dvořáka, Bohumila Hochmana, Bohuslava Fuchse a Josefa Wagnera, autora plakety, který sám podepsán není. Tehdejší debaty se na rozdíl od prvního setkání nesly spíše v organizačním duchu. Vedl je Bohumil Hochman, který byl tehdy významně politicky angažován. Před přítomnými prezentoval své plány na přeměnu Špilberku coby bezcenné germánské ruiny na komplex galerií, muzeí a hudebních sálů. V tom mu ale vehementně odporoval Josef Kubíček, který jej nakonec tvrdě obvinil z plagiátorství a nepoctivosti v jeho rozmanitých výtvarných aktivitách.⁵ Změněná atmosféra byla jistě zapříčiněna i nejistou poválečnou situací, v níž si mnozí zúčastnění snažili vybudovat novou existenci. Většina přítomných umělců se tou dobou podílela na obnovení uměleckých škol, na nichž získávali profesorská místa.

Jedním z nejbohatěji zastoupených pražských sochařů v Dvořákově sbírce byl Karel Pokorný. Nalezneme zde jeho první významnější dílo, které vytvořil na počátku svého školení na pražské akademii pod vedením Václava Myslbeka. Přestože je *Torzo mužského aktu* (1914–1915) školní prací, svědčí již o jisté vyzrálosti svého tvůrce. Plastika byla vytvořena jako celá postava podle živého modelu. Později byla Pokorným změněna v torzo a odlita ve dvou exemplářích do bronzu. Roku 1935 byla vystavena v pražském *Mánesu*.

Chronologicky následujícím dílem, které se objevuje v Dvořákových seznamech, jsou studie reliéfů pro *Památník národního osvobození na Žižkově* (1936), se kterými Pokorný vyhrál soutěž a byl pověřen dohledem nad realizací, prováděnou kamenickými mistry Otakarem Velinským a Františkem Bíl-



Obr. 1: Jan Lauda modeluje v obrazárně Dvořákovu bustu, 1945. Foto: Archiv dědiců Václava Dvořáka.

kem. Za výsledné dílo získal cenu.⁶ Tematickým zadáním jednotlivých reliéfů byly: *Útok*, *Obrana*, *Umírání* a *Smrt – Oběť*. Které konkrétní studie Dvořák získal, není známo; jisté je, že mezi nimi byl reliéf *Obrana*. K němu a k *Útoku* si Pokorný připravoval nejprve studie aktů podle živých modelů ve volné plastice a ty teprve převáděl do reliéfu. Získal tak jistotu správných proporcí a prostorového rozložení pro konečný účín díla. Do stejného roku je kladen vznik další ze soch Dvořákovy sbírky *Hlava horníka* neboli *Ostrava* (1936), prozrazující myslbekovské vlivy monumentálního realismu a ozvuky tvorby Constantina Meuniera, s nímž se autor setkal za svých učednických let ve Vídni.⁷ Příznačné je, že se v témže období se stejným motivem setkáváme u několika dalších autorů, jako byli Jan Lauda, Jan Zrzavý nebo Vlastimil Rada.

V brněnské kolekci nalezneme i několik zástupců jednoho z větších Pokorného témat,

kteří s přestávkami rozvíjel od roku 1927 až do konce války. Na počátku tohoto vývoje stojí nevelká blokovitá studie ženy s šátkem, halící se do splývavého pláště, pod názvem *Zima* (1927). V průběhu třicátých let se do tématu dostává více dynamiky osamostatňující se drapérie, ruce se oddělují od hmoty těla a celkový výraz plastiky získává na monumentalitě. V době okupace se tak z původní *Zimy* stávají *Válečná léta* (1942–1943), drobná socha monumentální koncepce do sebe schoulené plačící ženy, odkazující svým dramatickým výrazem k hrůzám války.

Do další válečné tvorby tohoto sochaře patřila náboženská témata, jimiž Pokorný v době války zachycoval lidské utrpení a žal. Z této skupiny vlastnil Dvořák vysoký reliéf *Pieta* (1944). Nevíme, zda šlo o některou ze studií, nebo o konečné dílo. Jako nejpravděpodobnější se jeví, že sběratel vlastnil desátou studii z původních jedenácti, v nichž autor



Obr. 2: Sochař Karel Pokorný v obývacím pokoji Dvořákovy vily, čtyřicátá léta 20. století.
Foto: Archiv dědiců Václava Dvořáka.

téma postupně rozvíjel. První náčrt této plastiky ukazuje mnohopočetnou skupinu s klešajícím tělem Krista uprostřed. V následující studii zpodobnil již autor jen Marii se zhrouteným tělem mrtvého Krista v klíně a jednu přihlížející postavu. V dalších variantách byl počet postav dále redukován a pozornost se soustředila pouze na Marii jako nositelku veškerého utrpení. V konečné verzi je na obdélném formátu, nahoře segmentově ukončeném, v pravé polovině postava klečící matky, která si tiskne ruce k plačícím očím. Před ní leží u paty pahýlu odseknutého stromu pouze trnová koruna jako symbol bolesti. Z pahýlu pak na znamení nové naděje vyráží mladá ratolest. Společně s obsahovým vývojem tohoto tématu proměňoval autor i jeho formální stránku. Od prvních vzrušeně rozvržených náčrtů postupně dospěl až k pevně modelovanému vysokému reliéfu přehled-

né a přesné kompozice. Jistým způsobem tak svou konečnou oproštěností navazuje *Pieta* na Pokorného *Památník Padlých* z roku 1920.

Souběžně s těmito pracemi se v průběhu války začala utvářet koncepce pomníků Boženy Němcové a Aloise Jiráka, jež mohly být dokončeny teprve v pozdějších letech. Pokorný rozpracovával tato monumentální témata v mnoha variantách od roku 1940. Jedna z drobných skic Boženy Němcové pak našla své místo spolu s dalšími díly v brněnské sbírce.

Po osvobození vzájemné kontakty mezi Dvořákem a Prahou postupně ustaly. Stavitel začal mít starosti se svým podnikem v nově se utvářející společenské atmosféře a „prozíraví“ umělci se od „kapitalisty“ pomalu odvraceli. Ilustrativní je Dvořákova vzpomínka z Pokorného ateliéru po skončení války: „Nej-

známější jeho dílo je *Sbratření*⁸ z r. 1945–1946, pracoval na něm ihned po osvobození. Přišel jsem do atelieru, kde pracoval na skutečné velikosti. Nevěděl jsem tehdy o socialistickém realismu, kterým byl ovlivněn (částečně), a dal jsem najevo, že to už není takové jako práce dřívější, on řekl: ‚Viš, Vašku, ono bude nyní všechno jiné v kumštu i v životě a budeš překvapen více než touto sochou.‘ Přiznal, že pro osvoboditele musí tvořit tak, aby viděli jasně, o co se jedná, a musí se to líbit.“⁹

Ještě na sklonku roku 1942 seznámil Pokorný Dvořáka se svým kolegou a pozdějším nástupcem na akademii Karlem Lidickým. Ten, coby absolvent pražské AVU u profesora Španiela, tou dobou po několika výstavách Nezávislých v Topičově salonu¹⁰ již celkem pravidelně vystavoval na společných podnicích Umělecké besedy. Sochař udělal na sběratele takový dojem, že Dvořák koupil vše, co měl dokončeno v ušlechtilém materiálu.¹¹ Byla to skulptura *Ženské torzo* (1932), vytesaná ze serpentinu, a dva bronzы *Starzec* (1936) a *Torzo starce* (1939). Všechny tři sochy jsou spíše než na smyslový efekt orientovány na vyjádření svého vnitřního obsahu. Zvláště u plastik starce autor zcela upouští od kánonu krásy lidského těla ve prospěch postižení krásy duchovní a vyjádření dramatické zkušenosti lidské existence. Ve skulptuře ženského torza, výrazného odosobněnou čistotou své formální skladby, nalézají někteří autoři, podobně jako u dalších děl tohoto období, ozvuky Maillolových soch. V tomto případě by se nejspíš jednalo o přípravné studie k Blanquiho pomníku.¹² Po této návštěvě se Dvořák s Lidickým již víckrát nesetkal.

Pokorný byl žákem Myslbekovým a zdědil i jeho atelier na akademii. Byl to on, kdo zprostředkoval roku 1943 Dvořákovi obchod s Jiřím Myslbekem, který měl v krátké době splatit manko 200 tisíc korun tehdejší znehodnocené měny v pojišťovně, kde byl zaměstnán. Dvořák tak za tuto sumu získal právo na odlití asi devíti originálních sádro-

vých plastik, které Jiří Myslbek zdědil po otci. Převedení soch do bronzu se však po válce nerealizovalo a po návratu z vězení v šedesátých letech přes písemný souhlas majitele a doklad o platbě Moravská galerie povolení k odlití zamítla.¹³ Podobný osud však postihl více Dvořákových pražských akvizic. Často se tak dělo pro nedostatek zájmu a ochoty samotných autorů.

Dalším pražským sochařem zastoupeným v brněnské sbírce je Jan Lauda. Dvořák jej navštěvoval v jeho atelieru a Lauda zase dojížděl do Brna. Na jedné z dochovaných fotografií je zachycen, jak modeluje ve Dvořákově vile stavitelův portrét. Kromě něj bylo jeho dílo zastoupeno ve sbírce řadou dalších prací. Do roku 1930 je datován vznik čtyř komorních plastik *Jaro, Léto, Podzim a Zima*. Tyto drobné akty jsou výsledkem celé série soch, vznikajících od roku 1927, věnovaných idealizované a stylizované ženské postavě. Personifikace ročních dob byly původně vytvořeny pro soutěž vypsanou ministerstvem zemědělství. Práce byla provedena v několika variantách, lišících se způsobem modelace z důvodů různosti materiálu, pro které bylo dílo postupně určeno. K přesvědčivému vyjádření příslušnosti jednotlivých figur k ročnímu období vystačil autor s minimem výrazových prostředků. Užil zde jen různé výrazy jedné tváře a pozmeněné polohy rukou držících drobné atributy, jako jsou ovocné plody, drapérie nebo ratolest.

Do téže linie patří i terakotová plastika *Eva* (1943), která přestože patří k autorovým vyzrálým dílům objevujícím se v mnoha obměnách, nezapře jeho štursovské školení v době studií. Technika, kterou byla *Eva* vytvořena, nebyla ve své době příliš rozšířena. Lauda, který ji propracoval a tvořil jí monumentální díla již v průběhu dvacátých let, bývá považován za jejího novodobého průkopníka. Inspirován studijními cestami do Německa a Itálie, své používání mrazuvzdor-

ných šamotových hmot rozvinul technikou duté terakoty, která je v základním tvaru vytažena na hrncířském kruhu a potom tvarována tlakem rukou zevnitř i z vnějšku.¹⁴ Jinou velkou tematickou skupinou Laudovy tvorby s těžištěm ve třicátých a čtyřicátých letech byly sochy zvířat. Ty byly v Dvořákově sbírce zastoupeny monumentálním bronzem *Lachtan* (1936) a hliněnou plastikou *Hlava telete* (1936). Obě sochy svědčí o autorově nevšedním nadání pro vystižení výrazu zvířete a charakteristických znaků vyjadřujících jeho povahu. Zvláště přesvědčivé je sochařské podání lachtanovy vláčné a měkké kůže, umocněné zachycením jeho typického postoje.

Vedle Emila Filly a dalších českých autorů to byl také Lauda, který na neblahé politické události roku 1939 bezprostředně reagoval sochařským dílem. Společně s malířem Janem Bauchem provedl pro světovou výstavu v New Yorku monumentální, silně expresivně působící prolamovaný reliéf *Přepadení Československa* (1939). V brněnské sbírce je tato práce zastoupena neméně působivou bronzovou skicou komorních rozměrů, která bývá někdy označována jako *Pardál a laň*. Složitě komponovaná scéna zachycuje šelmu, nad níž se vznáší pták, jak se v seskoku ze stromu zakusuje do slabin povalené laně. Námět nerovného boje se stal jednoznačným symbolem národního neštěstí na sklonku třicátých let.

Dvořák si Laudy jako sochaře velice cenil a stavěl jej do jedné řady s Pokorným. Přiznával mu především vynikající schopnosti portrétisty a tvůrce zvířecích plastik. Přesto si však všiml jeho problémů s monumentálními realizacemi. Ve svých vzpomínkách jej popisuje jako typického bohéma veselé povahy s výrazným pražským dialektem.¹⁵

Do skupiny pražských sochařů, s nimiž udržoval Václav Dvořák těsnější kontakty, patřil i vzdělaný a sečtělý umělec Josef Wagner. Účastnil se sezení ve stavitelově vile a je

autorem jedné z pamětních plaket. Wagner pocházel ze starého kamenického rodu. Po školení v sochařské škole v Hořicích studoval tři roky na akademii u Jana Štursy. Po roce 1934 byl ovlivněn kontaktem s dílem Matyáše Brauna v okolí Kuksu, kde také žil a tvořil.¹⁶ To se snad odráží i ve výběru tradičního materiálu pro jeho práce. Wagner se stal v průběhu svého tvůrčího života odborníkem na problematiku složení a vhodných způsobů zpracování kamene z okolí svého působiště. V období okupace, kdy vznikly sochy z Dvořákovy sbírky, rozšířil sochař škálu používaných materiálů o dřevo. Byla to mezi jinými právě *Rusalka* (1942), která byla původně vytesána ze dřeva, ač ji Dvořák vlastnil v pís-kovcovém provedení.

Jádrem figur z konce třicátých a první poloviny čtyřicátých let zůstávají sochařova torza z předchozího období. Jedná se o subtilní lyrické dívčí postavy, odpovídající ústřednímu tématu jeho tvorby, jímž je archetyp ženství spojeného s přírodou.¹⁷ Autor tak v poněkud pozměněné rovině zůstává věrný hledání podoby svých soch v původním přírodním tvaru materiálu. Patrně nejvýznamnější prací těchto let je skulptura *Smutné jaro* (1942) odkazující k bolesti války spojené s novou nadějí. Jan Tomeš o ní píše: „[...] je z nejryzejších metafor vražedných let. Je prostě téměř nepostihlým zázrakem uměleckého předpodstatnění, vzácným jinotajem, přestože ničeho nesmlčuje, nezraňujícím, slibujícím spíš.“¹⁸ Sochař zde k vyjádření svého poselství využívá prostředků odpozorovaných z přírody, jako je nachýlení stromu nebo plynutí říčního proudu, transformovaných do linií dívčí postavy. Modelem tehdy stála mladičká dcera Františka Venery Marta.¹⁹

Sesterskou sochou z téhož období je *Chudoba* (1945). Autor se k tématu jara vracel až do konce svého života, kdy v kresbách rozvíjel tuto myšlenku v dalších postavách cyklu čtyř ročních dob.²⁰ Poněkud příznačný je osud, díky němuž se socha dostala do sezna-

mů Dvořákovy sbírky. Dílo, které znal jen z přípravné kresby,²¹ bylo sběratelem zapláceno,²² ale do jeho rukou se již nedostalo. Poprvé jej viděl až po více než třiceti letech na zahájení výstavy *České sochařství 1900–1950* v Moravské galerii v roce 1977.²³ Pravděpodobně nejnak skončilo i několik dalších Dvořákových objednávek u Wagnera. Druhou významnou sochou, která se do brněnské sbírky dostala tentokrát i fyzicky, byla bronzová plastika *Tání* (1944). Podobně jako *Smutné jaro* vyjadřuje wagnerovsky ztišenou lyrickou formou naději nového života na sklonku blížícího se konce války. Socha udivuje propracovaností detailů a promyšleností kompozice, zvláště s ohledem na skutečnost, že byla původně vytvořena jako „pouhá“ dekorativní plastika pro fontánu.

Sběratel si sochaře velmi vážil a srovnával jej s nejlepšími českými umělci své doby. Litoval především jeho předčasného skonu, který neumožnil, aby byl za života dostatečně oceněn.²⁴ Wagnerova díla, přestože nečetná, zaujímala v brněnské sbírce přední místa.

Stavitel Dvořák pravidelně docházel také do ateliéru sochaře Karla Dvořáka, kde obohatil svou sbírku několika kvalitními díly. Sochař se školil pod vedením Myslbeka a Šturvy na pražské akademii. Vliv jeho mladšího učitele je dobře patrný v lyrickém podání sochy *Čtrnáctiletá* (1927), jejíž drobnou skicu stavitel Dvořák získal do své sbírky. Je součástí skupiny děl na motivy ženské a dívčí postavy, které se ve Dvořákově díle objevují závěrem dvacátých let. Uvedená plastika je spolu s ostatními příbuznými pracemi charakterizovatelná jednoduchostí tvaru a typizací tváře, patrně pod vlivem civilistního nazírání, v jehož duchu autor v průběhu dvacátých let pracoval.²⁵ Protektorátní a válečná inspirace se projevuje v dílech *České řeky* (1939) a *Ecce homo* (1939, 1942). První plastika je studií k definitivní kompozici s barokně dynamickým uspořádáním dvou velikostně nestejnorodých torz s vyrvanými

údy v expresivním náznaku obětí, odkazující k událostem spojeným s obsazením Československa. Podobnou symboliku, vyjadřující utrpení porobeného národa, nese i studijní plastika *Ecce homo* (1939), inspirovaná odkazem českého baroka. Její definitivní realizace ve dřevě z roku 1942 se v klidnější podobě soustřeďuje na anatomicky věrné podání ideálu lidského těla, manifestujícího principy humanity. Autor zde využívá svých znalostí anatomie, kterou studoval v době několikaměsíčního léčení válečného zranění na sklonku první světové války.²⁶ Svým motivem a podáním patří do téže skupiny i sádrová plastika *Poesie* (1942) s přeraženými křídly, promlouvající k divákovi dokonalou stavbou ženského těla. Jedním ze společných znaků Dvořákových soch z doby okupace je jejich torzálnost. Ta však není pouhou nedokončeností, ale stává se plnohodnotným výtvarným prostředkem sloužícím k vyjádření pocitů strachu a úzkosti, spojených s dobovými historickými událostmi.

Stavitel Dvořák vzpomínal rád na tohoto sochaře jako na nejveselejšího a nejdružnějšího účastníka brněnských schůzek. Přestože si jeho práce považoval, uvědomoval si jistou okrajovost jeho realistické tvorby. „*Byl to velký, citlivý umělec, velmi plodný. Nebyl zařazován do skupiny těch prvních (jako Lauda, Pokorný, Makovský atd.), avantgardních – neprávem, asi proto, že na dílech je znatelná doba i autoři z minulosti, jimiž byl ovlivněn.*“²⁷

V seznamech sbírky Václava Dvořáka figuruje i řada děl dalšího pražského sochaře Jana Adolfa Vítka. Byla to však jedna z mnoha nezdařilých akvizic, protože jich většina zůstala v Praze a do Brna se nikdy nedostala. Část byla pravděpodobně zakoupena na autorově souborné výstavě v galerii *Jos. R. Vilímek* roku 1944, kde bylo vystaveno asi sto jeho prací. Dvořák byl s Vítkem a jeho manželkou v pravidelném přátelském kontaktu. Jeho limitů v sochařské práci si však byl dobře vědom.

PŘÍLOHY:

Karel Pokorný Václavu Dvořákovi z Prahy do Brna, 13. října 1945. Autograf, dva listy, psáno perem na čtyřech stránkách, datováno.

Praha 13/X 45

Milý Vašku!

Posílám bratra Josefa s dopisem Nár. výboru, kde podrobněji vypisují svůj názor na tu soutěž. Psali mě asi třikrát, kde mě zvali do Poroty, ale všechny dopisy jsem dostal pozdě.

Zvou mě opět na pondělí, ale já musím být v Praze, máme volbu nových profesorů na Akademii a musím být přítomen. Dopis jsem od Tebe, jakož i peníze, dostal a vše zařídil. Stefan je Bůh ví kde, ale tu figuru, co Jsi si vyhlédl (ten mramor), má u kameníka Martín-

ka a hned jsem jej zabavil, neboť ten Ti slíbil prodat. Stefanovi jsem o tom psal. Tebe čekám v Praze každý den, jak Jsi psal, a Ty nic.

Vašku, prosím Tě, už jsem neměl maso drahnou dobu, kdybys tak bratrovi nechal jednoho ušáka skolit od Voulicha [?], budu Ti velmi vděčen a Venera je „huba plechová“, ten mě slíbil sádlo a dodnes jej nevidím, slíbil, že mě je pošle po svých synech. Prosím Tě, dej adresu bratrovi na Veneru, on tam zajde, nebo mu zatelefonuj.

Já se už teď budu stěhovat do nového atelieru a už se nemůžu dočkat do nové práce.

Tak, Vašku, jsem zvědav na Tebe, co u Vás nového. Už se na Tebe těším. Ještě jednou Ti za vše děkuji a moc se na Tebe těším. Srdečně Tě zdraví

Tvůj Karel.

BRNO'S COLLECTOR AND BENEFACTOR VÁCLAV DVOŘÁK AND PRAGUE'S SCULPTORS DURING WORLD WAR II (ROBERT MEČKOVSKÝ) – SUMMARY

Tracing the phenomenon of private art collections brings an inspiring view of “another life of an artwork” which through its influence creates a network of contacts among the artwork itself and its author, salesmen, collectors, gallery owners etc. This influence has a special importance during the difficult historical periods, in which complicated and sometimes dramatic conditions of human lives put to the test the values of an artwork much more strictly, especially those values having been accepted by the persons connected with the related stories.

This study on the life of Brno's collector Václav Dvořák is dedicated to his contacts with the group of Prague's sculptors represented by Karel Pokorný, Karel Lidický, Jan Lauda, Josef Wagner, Karel Dvořák and Jan Adolf Vítek. In historical documents, the building contractor Dvořák still does not play only the role of collection's creator. During the hard times of the Protectorate of Bohemia and Moravia he became the real benefactor who supported those artists who were his friends. He had merit also in organizing of meetings of Prague's and Brno's artists together which enabled them to share and exchange their opinions. Such exchange probably would not have been possible on different conditions.

The selection of sculptural artworks belonging to Dvořák's collection and the way he acquired them refer to the specific historical period of World War II. The complex view includes not only the artistic sense of an artwork or its author but also a story of the collector, all these parties closely connected to the contemporary historical events.

- 1 Archiv dědiců Václava Dvořáka, Václav Dvořák, *Kronika Dvořákovy rodiny*, III. díl, *Umění*, 62 stran strojopisu (přepsáno z rukopisu), psáno mezi lety 1977–1980, s. 34.
- 2 Ibidem.
- 3 Ibidem, s. 39.
- 4 Srov. ibidem, s. 41.
- 5 Srov. ibidem.
- 6 Viz Antonín Matějček, Reliefy Karla Pokorného v mausoleu Památníku národního osvobození, *Umění* 12, 1939, s. 201–208.
- 7 Srov. Jiří Kotalík, *Karel Pokorný a jeho škola*, Praha 1983, s. 10.
- 8 Jedná se o přípravné práce pro pomník v České Třebové, realizovaný v letech 1947–1950. Prvotní inspirací zde autorovi patrně byla fotografie Karla Ludwiga, kterou František Gross použil pro svůj plakát *Pozdrav Rudé armádě* z roku 1945.
- 9 Dvořák, *Kronika* III (pozn. 1), s. 35.
- 10 U Topiče vystavoval celkem třikrát, a to v letech 1933 a 1935.
- 11 Za tři sochy tehdy Dvořák zaplatil 200.000 Kčs.
- 12 Srov. Jaroslav Rataj, *Karel Lidický*, Praha 1977, s. 11.
- 13 Podle rukopisu vzpomínek Václava Dvořáka. Viz pozn. 1. – Archiv dědiců Václava Dvořáka, Václav Dvořák, *Kronika Dvořákovy rodiny*, I. díl, *Z mého mládí*, 36 stran strojopisu (přepsáno z rukopisu), psáno mezi lety 1966–1979. – Archiv dědiců Václava Dvořáka, Václav Dvořák, *Kronika Dvořákovy rodiny*, II. díl, *Stavatelství*, 38 stran strojopisu (přepsáno z rukopisu), psáno mezi lety 1975–1980.
- 14 Srov. Jan Tomeš, *Jan Lauda*, Praha 1952, s. 14–15.
- 15 Viz Dvořák, *Kronika* III (pozn. 1), s. 36.
- 16 O přitažlivosti principů českého barokního sochařství svědčí též série článků Josefa Wagnera, zveřejňovaných v průběhu třicátých let ve *Volných směrech*.
- 17 Viz Jiří Zemánek, *Josef Wagner. Hlasý země*, Jaroměř 2001, s. 6.
- 18 Viz Jan M. Tomeš, *Sochař Josef Wagner*, Praha 1985, s. 136.
- 19 Stejně tak stála modelem Makovskému pro portrét z roku 1948.
- 20 Jedná se především o studie léta z let 1948, 1953 a 1955.
- 21 Viz Jan Sekera, *Sochařské kresby. Josef Wagner*, Brno 1980.
- 22 Dvořák za ni zaplatil 50.000 Kčs.
- 23 Viz Dvořák, *Kronika* III (pozn. 1), s. 1.
- 24 Ibidem, s. 37.
- 25 Srov. Marie Dohnalová, *Karel Dvořák. Pohledy do sbírek MG v Brně*, Brno 1987, s. 4.
- 26 Srov. Jaromír Pečírka, *Karel Dvořák*, Praha 1948.
- 27 Dvořák, *Kronika* III (pozn. 1), s. 38.

