

Hrobka Popperovy rodiny v kontextu architektonického a funerálního díla Josefa Gočára

V době života a tvorby Josefa Gočára (1880-1945), v níž byla architektura respektována jako vůdčí umělecká disciplína, znamenala pro tvůrčího projektanta spolupráce s dalšími umělci na úkolech nejrůznější povahy a přesahy z oblasti monumentální architektury do zakázek skromnějšího rázu, mezi něž patřila pomníková a sepulkrální architektura, samozřejmost. Secese a pozdní moderna byly příkladem umělecké syntézy, při níž se jednotlivé výtvarné disciplíny vzájemně prolínaly a doplňovaly. Josef Gočár byl k tomuto pojetí tvorby vybaven školením a posléze i praxí u Jana Kotěry (1871-1923), nejprve v jeho soukromém ateliéru, později na Uměleckoprůmyslové škole v Praze (1902–1905) a následně i v jeho projekční kanceláři (do konce května 1908). Zřejmě právě Gočárův patron a učitel svému žákovi zprostředkoval kontakty s tehdejší elitou českých malířů a sochařů, s nimiž často spolupracoval a kolem či po roce 1905 jej přivedl do Spolku výtvarných umělců Mánes (SVU Mánes), v němž se tyto svazky dále rozvinuly. Úlohy sepulkrálního charakteru, započaté v Gočárově díle secesní hrobkou rodičů na hřbitově v Bohdanči z roku 1904 s dominujícím křížem s poprsím Krista od sochaře Stanislava Suchardy (1866–1916) a završené hrobkou rodiny Chalupovy v Humpolci z roku 1943, charakterizuje tvořivé nakládání s historickými vzory, především rozvíjení bohaté tradice klasicismu a empíru. Vnitřní obsah těchto uměleckých slohů přesně rezonuje s charakteristikou, již Gočárovu osobnost ve svých pamětech vykreslil spisovatel František Langer: „*pánsky elegantní, vyrovnaný, ukázněný, se smyslem pro účelnost, umělecký a obchodní praktik*“.¹

Tento leitmotiv Gočárova díla byl uměleckými kritiky rozpoznán již v éře před 1. světovou válkou. Gočárův druh z kubistického období let 1911-1913 architekt Vlastislav Hofmana psal tehdy o rezonujícím vlivu „*těžkého klasického empíru*“ na Gočárova kubistická díla² a v příbuzném smyslu se vyjádřil i spisovatel Karel Čapek, který svůj dojem z architektonických prací, prezentovaných na skupinové výstavě v roce 1912, shrnul do slov: „*Duch vrozené zralosti vyznačuje Josefa Gočára, jenž skoro vždy v klasickém smyslu působí monumentálně, plastičnost jeho staveb záleží spíše v jejich masivní nosnosti než ve volném pohybu oživené hmoty, je to těžká architektura, jejíž monumentální duch, nikoliv forma, se blíží klasickým slohům*.“³ V tvůrčím souznění se Stanislavem Suchardou Gočár pokračoval při práci na návrhu dnes neexistující **hrobky JUDr. Krouského v Nymburce**, pojednané ve stylu geometrické moderny (náhrobek byl tentokrát vybaven Suchardovou portrétní plakétou) a také ve spolupráci na návrhu pražské mohyly na Bílé Hoře v Praze v letech 1907–1908. Symbolistní památník v podobě pyramidy, zvedající se na čtvercovém půdorysu, přístupné sestavou cihelných schodišť, doplňovaly po obvodu žulové pilíře v připomínce popravených 27 českých pánů a otevřený kenotaf s alegorickou figurou zemdlené Vlasti.

Od roku 1908 Josef Gočár intenzivně spolupracoval také se sochařem Bohumilem Kafkou (1878-1942), talentovaným žákem Josefa Václava Myslbeka, který po návratu z pařížského pobytu a zakotvení v pedagogickém sboru pražské UMPRUM patřil mezi respektované umělce doby. Snad sám Kafka přizval Gočára ke spolupráci na prestižní zakázce představované realizací **hrobky** významného českého politika **Josefa Kaizla** v prostorách neorenesančních arkád při severní zdi, projektovaných architektem Antonínem Wiehlem, na prestižním národním pohřebišti **na Vyšehradě**. Projektant úlohu vyřešil sarkofágem na sloupech, který vynáší plastiku *Objetí lásky a smrti*. Stísněné prostory arkádové

¹ Viz František Langer, *Byli a bylo*. Praha 1992.

² Pro tuto charakteristiku Gočárových předválečných děl viz Vlastislav Hofman, Výstava Skupiny výtvarných umělců, *Přehled XII*, 1913-1914, str. 565-568.

³ Karel Čapek, 2. výstava skupiny výtvarných umělců v Obecním domě. In: Týž, *O umění a kultuře I*. Praha 1984, str. 224. Původně otištěno v *České revui* v listopadu 1912.

niky nesnižují monumentalizující vyznění náhrobku (s architekturou ve stylu geometrické moderny), umocněného uměleckořemeslnými doplňky kříže a svítilny věčného světla z tepané mědi.⁴

Podobně silné echo moderního klasicistního jazyka⁵ zaznívá v té době velmi hlasitě i ve dvou z vrcholných realizací Gočárova předválečného díla: v modernistickém schodišti u kostela Nanebevzetí Panny Marie v Hradci Králové z let 1909–1910, kde projektant vyřešil urbanistický rébus komunikačního propojení historického návrší města s vilovou čtvrtí založenou při jeho jižním úpatí, a v obchodním domě Wenke a syn v Jaroměři (1910–1911).⁶ Estetiku čelní kulisy schodiště u závěru jezuitského kostela Nanebevzetí Panny Marie, totiž stěny s vykrojeným obloukem, v jejímž středu je na železných prutech zavěšen kovový geometrický lampion (připomínající proporciemi i jednoduchým, a precizním provedením lampy věčného světla dotvářející některé Gočárovy náhrobové architektury), definoval armovaný beton s povrchem zpracovaným do iluze jemně štokované žuly.⁷ Jaroměřský obchodní dům s mušlovým zbožím, jedna z nejelegantnějších realizovaných staveb středoevropské moderny,⁸ pak přes strohost svého z velké části proskleného průčelí působil kompozičně natolik harmonicky a nadčasově, že o něm někteří poučení pozorovatelé (jako byl např. historik umění Prokop Toman) vážně soudili, že je postavený „*ve tvarech rané ital. renaissance*“.⁹ Uvádíme tyto příklady a citujeme jejich dobové charakteristiky proto, aby bylo zřetelné, že nadčasová noblesa a strohá elegance jednoduchého a přitom působivého řešení, postupovala od předválečného období setrvale všechny Gočárovy realizace, nehledě na jejich funkci. Stejná kvalita se pak od Kaizlova náhrobku na vyšehradské nekropoli stala, jak uvádí Jiří T. Kotalík, „*identifikačním znakem všech Gočárem později navrhovaných a realizovaných náhrobků*“.¹⁰

Zhruba od roku 1917 se datují Gočárovi pracovní kontakty se sochařem Josefem Mařatkou (1874–1937), další osobností z řad SVU Mánes. Jejich vztah záhy překročil zónu umělecké spolupráce do velmi osobní přátelské roviny, a to snad i proto, že i Mařatka, ovlivněný výboji francouzského moderního sochařství, preferoval dlouhodobě klasicizující modelaci s poklidně rozvrženými proporciemi. První společná práce obou umělců se vztahovala k návrhu **Novákovy hrobky v Jindřichově Hradci** (1910–1911), jejíž neoempírový rozvrh s kruhovým prvkem s vepsaným křížem v původním stavu upomínal na průčelí jaroměřského obchodního domu Wenke a syn. Záhy po

⁴ Na tuto realizaci oba umělci bezprostředně navázali dalším společným artefaktem – památníkem Jana Svatopluka Presla (1909–1910), vkomponovaným do parkovo-sadové úpravy prostranství před tehdejšími Wilsonovými nádražími v Praze.

⁵ Jak upozornil Rostislav Švácha: „*Ve střední Evropě nový klasicismus působil i jako výraz hledání místní architektonické identity, při kterém mnohé architektky a historiky umění zaujalo lokální dědictví empiru a biedermeieru. Právě v této chvíli [kolem 1910] vycházejí v Německu první monografie o dějinách architektury kolem roku 1800, na něž v českém prostředí reagovaly studie Kotěrova přítele Zdeňka Wirtha.*“ Viz Kolektiv autorů, *Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury*. Praha, 2001, str. 219.

⁶ Peripetie výstavby domu stručně shrnuje Alexandr Skalický sr., *Josef Gočár i Magazzini Wenke a Jaroměř*. Firenze 2004, str. 8–9. K Wenkeho domu a jeho významu pro středoevropskou architekturu naposledy zevrubně kolektivní publikace *Gočár Wenke*. Městské muzeum v Jaroměři, 2011.

⁷ Historik umění Karel Herain o schodišti soudil, že „*zapadlo do prostředí jak významná samozřejmost*“ a že jeho výstavbou Hradec Králové „*získal první nekompromisní příklad puristické architektury*“. Viz Karel Herain, Ulrichův Hradec Králové. *Umění (Štencovo)* III, 1930, str. 346.

⁸ Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*. Budapest, 1988, str. 128–129. Srov. Zdeněk Lukeš, Význam Wenkeova domu v Jaroměři v kontextu tvorby Josefa Gočára. In *Rodným krajem. Vlastivědný sborník kraje Aloise Jiráska, Boženy Němcové a bratří Čapků* č. 24/2002, str. 17.

⁹ Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*. Díl I. (A–K), Praha, 1947, str. 261.

¹⁰ Jiří T. Kotalík, Josef Gočár a výtvarní umělci. In: Zdeněk Lukeš a kol., *Josef Gočár*. Praha: Titanic, 2010, str. 320. Uvedená studie, obsažená v posledním reprezentativním zpracování Gočárova uměleckého odkazu, je dosud jediným souvislejším pojednáním o funerální tvorbě Josefa Gočára.

dokončení jindřichohradeckého hrobu, ještě v roce 1911, Josef Gočár navrhl nízký minimalisticky pojatý deskový postament pro Mařatkovu plastiku *Oddanost*, zdobící **Kučerovu hrobku ve Vysoké u Mělníka**.

V průběhu druhé dekády se Josef Gočár úzce spřátelil s některými členy ze sdružení Skupiny výtvarných umělců, především s Otto Gutfreundem a Františkem Kyselou. S prvním z nich vytvořili mj. společný soutěžní návrh na Žižkův pomník na Vítkově v roce 1913. Ve válečných letech Josef Gočár ve spolupráci se sochařem Bohumilem Kafkou provedl **hrob manželů Kafkových** na městském hřbitově **ve Dvoře Králové nad Labem** (1916-1917). Jednoduchý hrob s kamenným obrubníkem a nízkým hranolovým soklem doplnila nadživotní pískovcová plastika Žal. Výtvarně zajímavější kompozici (především barevnou skladbou černé a červené leštěné žuly a uplatněnou formou kubizující měděné lampy věčného světla) představuje **hrobka JUDr. Františka Neumanna na městském hřbitově v Prostějově** (hrob č. 7) z roku 1920.

Po vzniku samostatné čsl. republiky patřil Josef Gočár k tvůrcům usilovně se snažících podpořit budovanou identitu mladého státu svérázným stylem „slohu popřevratového“, označovaného také za tzv. styl Legiobanky, podle jedné z ikonických staveb tohoto období – budovy Banky československých legií, kterou Josef Gočár v letech 1921-1923 navrhl v Praze v ulici Na Poříčí v katastru Nového Města. Vznik republiky přinášel umělcům řadu příležitostí na řešení úloh reprezentativní pomníkové povahy. Gočár v tomto smyslu rozvinul spolupráci především se zmíněným sochařem Josefem Mařatkou, často oslovovaným k figurálnímu ztvárnění pietních úkolů připomínajících odkaz legionářských obětí.

Početné a zajímavé portfolium zakázek představovala pro profese sochařů a architektů a pole jejich vzájemné kooperace oblast funerální plastiky. Investoři těchto „nejdrobnějších monumentálních úloh“ se po roce 1920 často rekrutovali z hospodářské a kulturní elity mladé republiky a zvykli si oslovovat v této komorní kategorii architektury prvotřídní projektanty a sochaře. Gočárovu naturelu tento typ zakázek plně konvenoval, a to především ze dvou důvodů. Za prvé – podobné zakázky, založené na rozvíjení variet různých geometrických hmotových řešení (schématické rozvržení hrobových parcel často – až na čestné výjimky, v Gočárově díle např. u výše zmíněné jindřichohradecké hrobky pro rodinu Josefa Nováka, c. k. náměstka státního zástupce v Brně, – neumožňovalo experimenty s tvarováním rovu) a na precizním výběru kvalitního materiálu, perfektním řemeslném zpracování a typografických doplňcích, bez potřeby efektní výtvarné exhibice, mu evidentně vyhovovaly. Za druhé – programově jasný účel sepulkrální architektury Gočárovy dovoľoval v drobném měřítku si ozkoušet nápady na střízlivé hmotové skladby a lapidární konfigurace objemů, které později uplatnil v monumentální architektuře, ať již v administrativních palácích (např. Okresní úřady v Hradci Králové) nebo moderních sakrálních objektech (Ambrožův sbor tamtéž).¹¹ Snad i pro tyto tušené souvislosti řadu hrobů Gočár často navrhl a realizoval proti dobovým zvyklostem bez sochařské reliéfní či figurální výzdoby, ve zcela moderním pojetí.

V první polovině dvacátých let se Josef Gočár zhostil obnovy **hrobky rodiny Mánesů** (hřbitov V, oddělení 7, hrob č. 23) **na pražských Olšanech** z roku 1922. Původní náhrobní stěla s portrétní plaketou Josefa Mánesa byla doplněna o novou obdélnou schránku z umělého kamene, vytyčující hrobové místo. Její, pro symbolické vyznění náhrobku projektantem snad záměrnou, stylizaci do formy kolébky ozvláštňuje prokrojený půlkruhový oblouk na čelní straně – motiv, v němž lze spatřovat ohlas forem dobově populárního rondokubismu (národního dekorativismu), pracujícího s kombinacemi výsečí kruhu, válcovými formami a dalšími geometrizujícími elementy. Postupující dvacátá léta do role nejčastějšího architektova spolupracovníka na funerálních zakázkách vynesla sochaře Otakara Španiela, který patřil mezi Gočárovy blízké spolupracovníky na Akademii výtvarných

¹¹ Podobným způsobem Josef Gočár postupoval již dříve u návrhů mobiliáře, např. jeho komody a přiborníky v kubistickém stylu svým rozvrhem a ztvárněním často evokují, že se jedná o jakési miniaturizované makety/modely monumentálních staveb. Srov. François Burkhardt - Olga Herbenová, *Cubismo cecoslovacco. Architetture e interni*. Milano, 1982; Vojtěch Lahoda, *Český kubismus*. Praha, 1996; Rostislav Švácha, *Česká kubistická architektura 1911-1923*. Praha, 2000.

umění v Praze, kde se stal po Kotěrově smrti v roce 1924 Josef Gočár profesorem. Společně v letech 1923-1924 řešili jednoduchou a přitom působivou scénérii žulové **hrobky rodiny Polických na městském hřbitově v Jaroměři** (hrob č. 23–24). Symetricky koncipovanou sestavu centrálního mělkého výklenku zadní stěny s vloženou bronzovou plastikou *Piety (Mater Dolorosa)* zde flankuje dvojice výrazně tvarovaných luceren. Spolupráce s Otakarem Španielem nadále úspěšně pokračovala v roce 1927 tradičně ztvárněnou **hrobkou JUDr. Františka Fiedlera na Olšanských hřbitovech** (Praha 3 – Žižkov, hřbitov VI., oddělení 6a, hrob č. 21). Prostě řešená hrobka z šedé neleštěné žuly vyniká výraznou kvádrovou stélou s kruhovým výklenkem s nadživotní bronzovou bustou zemřelého. Další z Gočárových kolegů z AVU sochař Jakub Obrovský byl architektonickým spolupracovníkem při práci na další hrobce na Olšanských hřbitovech a to na **náhrobku rodiny Pilcovy (1925–1926; hřbitov VI, odd. 6a, č. hrobky 28)**, jehož dnešní podoba je znešvařena krádeží bronzové mříže.

V druhé polovině dvacátých let se navíc Josef Gočár odpoutal od Kotěrova dědictví – lexika neomítané režné cihly a přiklonil se k architektonické avantgardě, jejíž tvůrci – často o generaci mladší než Gočár a jeho soupeřníci z éry kubismu Pavel Janák – se hlásili k mottu 'forma sleduje funkci' a navrhovali tenkostěnné bílé omítané stavby s plochými střechami a krabicovitými objemy ve stylu internacionálního slohu. O tomto Gočárově obratu k výrazovému minimalismu svědčí postupně čím dál více oprostovaný výtvarný jazyk následujících tří realizací, vzniklých v letech 1926 až 1927. V případě olšanské **hrobky profesora Františka Drtiny**, českého filosofa a jednoho ze zakladatelů skautingu v Čechách, z roku 1926 (výtvarná spolupráce znovu Otakar Španiel, který na hrobku dodal reliéf Dobrý pastýř) architekt nad hrobovým místem vyklenul převýšený žulový rám, vyrůstající z nižšího hranolové postamentu.¹² Výraznější abstrahování forem přichází ke slovu až u **hrobky rodiny Borgesových z židovského hřbitova v Plzni**. Stroze výmluvnou kompozici náhrobku z leštěné tmavé žuly, který pro své rodiče objednal místní průmyslník Julius Borges, tu nad hrobovým místem tvoří dva oválné sloupy nesoucí hranolový překladový trám s nápisem, tedy jakási vznešená variace na antický architráfový systém.

Vrcholnou funerální realizaci Josefa Gočára ve dvacátých let XX. století nesporně – a to jak ideovým a kompozičním rozvrhem, tak i finanční náročností celé realizace – představuje **Popperova hrobka v Chrudimi**, zbudovaná v roce 1927 na hřbitově U Kříže. Fridrich Leopold Popper (1866–1941), majitel obuvnické továrny v Chrudimi, hrobku objednal pro svého tragicky zesnulého syna Alfreda (1905–1927). Koncept hrobky je založen na myšlence architektonicky řešené otevřené kaple, vyrůstající nad obdélným půdorysem. Existenciální prázdno pozemského života bez víry v posmrtný život věčný je symbolicky vyjádřeno černými hranolovými pilíři rámujiícími prázdný prostor mezi nimi.¹³ Prostor mezi pilíři je – v odvislosti od denní doby a ročního období – nesteriomerně prosycen mlhovinou rozptýleného světla, prosakujícího přes tenké desky z ušlechtilého kamene, vyplňující pravidelný čtvercový rastrový rám nízké, a za spíše lehkou obrubu než náznak atiky skryté střechy. Do osy otevřené kaple projektant umístil do hloubky modelovaný reliéf Vzkříšeného z bělostného kamene, dílo sochaře Otakara Španiela (1881-1955). Kristus stojí se zalomenými pažemi v pozici oranta, doprovázeného po stranách dvojicí klečících andělů. Světlá plocha reliéfu ozářená svrchu skrze střechu propadajícími krůpějemi světla¹⁴ efektně kontrastuje s hladce leštěnými plochami mimořádně kvalitního a vzácného kamene – černého noritu, jímž je opláštna celá podélná zadní stěna hrobky a obloženy substrukce pilířů. Jednotlivé plochy bočních částí zadní stěny hrobky člení reliéfní nápisy

¹² Olšany, hřbitov I. (obecný), oddělení 5, hrob č. 95.

¹³ Architektura Popperovy hrobky ukazuje, že převaha hmotného nad prostorovým cítěním architektonického objemu nebyla u jejího projektanta setrvalým jevem. Např. Rostislav Švácha uvádí, že se Gočár nikdy „*nezbavil klasického, tj. spíše hmotného než prostorového cítění architektonického objemu.*“ Viz Rostislav Švácha, Josef Gočár: klasika a moderna. In *Výtvarná kultura* VIII, 1985, str. 61.

¹⁴ Podobný efekt neostrého filtrovaného světla, umocněný ještě kaskádovitou formou stropu kostelní haly, použil Josef Gočár při nasvětlení interiéru kostela sv. Václava v pražských Vršovicích (1927–1929).

(jména zemřelých a jejich životní data), ve spodní části byla funkční hranolová svítidla řazená do horizontálních pásů.

Ve třicátých letech, zejména v jejich druhé polovině, se Josef Gočár opakovaně zabýval spíše pomníkovými než funerálními realizacemi (pomník dr. Augustina Zátky v Českých Budějovicích, umístění plastiky Prezidenta osvoboditele v Humpolci aj.).¹⁵ K funerálním úlohám se vrátil, i když ve výrazně omezenější míře, až v neradostné válečné době. První takovouto realizací byl žulový urnový **náhrobek rodiny Srbovy**, jehož objednávka vzešla od majitele semilského pivovaru Aloise Srba, jednoho z architektovců švagrů, a byl určený na tamní městský hřbitov.¹⁶ Jednoduché geometrické řešení náhrobku je nahrazeno tvarovými konexemi na obloučkový sloh dvacátých let (prvek kruhového disku z bílého mramoru). Snad se jednalo o záměrný historismus se skrytou symbolikou, oživující v době nacistické okupace národní identitu a oslavující hluboké zdroje české výtvarné tvořivosti. Podobný moment – vzpomínka na vitalitu mladého čsl. státu a jeho šťastnou budoucnost – lehce rezonoval i v návrhových variantách forem poslední Gočárovovy funerální realizace – **hrobky rodiny Chalupovy v Humpolci** z roku 1943.¹⁷ Luxusní provedení dvojhrobu z leštěné žuly tu oživuje zadní deska se zlaceným nápisem, řešeným v moderní antikvě.

Gočárův umělecký instinkt, založený na prolínání klasických, ale moderně transformovaných kánonů a historizujících odkazů s aktuálními technologickými vymoženostmi, zanechal v české architektuře výraznou stopu. Ta není vysledovatelná jen v řadě velkých urbanisticky efektně umístěných a umělecky působivě řešených veřejných a dalších staveb, spojovaných s Hradcem Králové, Prahou, Pardubicemi, ale také v zakázkách určených pro menší města, tradiční lokální kulturní centra jakým v období mezi světovými válkami byla také Chrudim. Popperova hrobka na chrudimském hřbitově U Kříže patří mezi díla, která lze pokládat za „*živou učebnici české architektury dvacátých let*“.¹⁸ Současně je jedním z umělecky nejvytříbenějších funerálních děl Josefa Gočára, jednoho z nejlepších českých architektů období XX. století. Jedná se o dílo nadregionálního významu, kulturní památku, vedenou v Ústředním seznamu kulturních památek (rejstř. č. 34494/6-800), a její pečlivé obnově by proto měla být věnována patřičná pozornost.

květen – červenec 2018



(Ústav historických věd, Fakulta filozofická,
Univerzita Pardubice)

¹⁵ Výjimkou byla specifická zakázka náhrobku, resp. pomníku českých legionářů padlých ve Francii, určeného pro pařížský národní hřbitov Pere Lachaise, na kterém v letech 192-1934 Josef Gočár spolupracoval se sochařem Karlem Dvořákem.

¹⁶ Semily, Městský hřbitov, Vysocká 577, hrob č. 100.

¹⁷ Vybrána k realizaci byla nakonec snad vůbec výtvarně nejstřízlivější varianta mezi návrhy. Lokace náhrobku: Humpolec, Hřbitov sv. Jana Nepomuckého, sektor A, řada 6, hrob 5 a, b.

¹⁸ Marie Benešová - František Toman - Jan Jakl, *Salón republiky. Moderní architektura Hradce Králové*. Hradec Králové, 2000, str. 82.

Prameny a literatura (výběr):

Archiv architektury, Národní technické muzeum, fond Josef Gočár

Zdeněk Wirth, *Josef Gočár*. Meister der Baukunst Verlag, Ženeva a Vídeň, 1930

Marie Benešová, *Josef Gočár*. Edice Nové prameny č. 12. NČVU, Praha, 1958.

Marie Benešové, Rondokubismus. In *Architektura ČSR XXVIII*, 1969, str. 303–317.

Zdeněk Wirth, *Architekt Josef Gočár 1880–1945*. Posmrtná výstava životního díla SVU Mánes Praha, červen 1947, nestr.

Petr Krajčí, Proměny české architektury dvacátých let. In *Umění a řemesla* 1998, č. 2, str. 11–14.

Umělecké památky Čech, I, Praha, 1977, s. 546.

Petr Krajčí, Architektura. In: Jana Horneková (ed.), *České art deco 1918–1938*. Obecní dům, Praha, 1998, str. 247–257.

Zdeněk Lukeš a kol., *Josef Gočár*. Praha: Titanic, 2010

Rostislav Švácha (ed.), Josef Gočár. Vlastní životopis. In *Umění XLI*, 1993, č. 1, str. 33–36.

Rostislav Švácha, Architektura dvacátých let v Čechách. In: Vojtěch Lahoda et al. (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2. (1890/1938)*. Academia, Praha, 1998, str. 19–22.

Zdeněk Wirth, Josef Gočár. In *Volné směry XXVII*, 1929–1930, str. 259–266.