

UMĚNÍ, PÁRA A ELEKTRÍNA

Lubomír Konečný

Ve svém příspěvku se nechci zabývat tím, jak výtvarné umění 19. století reagovalo na technický pokrok a jeho konkrétní projevy v rovně bezprostředního zobrazování. Řeč nebude ani o uměleckých či reprodukčních technikách, ani o obrazech továren a dělníků, parních lodí a lokomotiv, vzducholodí a letadel. Domnívám se totiž, že existuje ještě jedna cesta, která nás slibuje dovést přímo k jádru vztahu mezi uměním a technikou, tak jak se utvářel zhruba v letech 1840-1900.⁺

Tato cesta začíná v Paříži koncem léta 1838, kdy malíř Horace Vernet získal zakázku na nástěnné malby v Mírovém sále /Salle de la Paix/ Bourbonnského paláce.^{1/} Plocha stropu tohoto 11 x 20 metrů velkého prostoru byla vyhrazena glorifikaci vlády krále Ludvíka-Filipa jakožto období hospodářské prosperity založené na mírové politice a na rozmachu a využití parní energie /obr.24a-c/. Proto Vernet na jeho ústředním poli namaloval mužskou personifikaci míru, která zasypává nebe nad Paříží květy štěstí a blahobytu. Co je zdrojem takto idylického stavu červencové monarchie, napovídají předměty, na nichž Mír spočívá: dělo /symbolizující válečnou sílu Francie/, včelí úl /tradiční atribut pracovitosti/, obilný snop, pluh a nakonec s otevřenýma očima spící lev jako symbol bdělosti. Až potud Vernetova malba více či méně odpovídá alegorické tradici, jak ji známe z umění 17. a 18. století. Podíváme-li se však pozorněji, vlevo za Mírem rozpoznáme kouřící tovární komíny. Tyto "obelisky průmyslu" /jak je nazval Charles Baudelaire/^{2/} jsou narážkou na svět moderní vědy a techniky, který naprosto ovládl obě postranní tonda Vernetova nástropního triptychu. Vlevo, s pohledem upřeným vzhůru, sedí nahá postava, jejíž pravá ruka spočívá na vývěvě a levý loket na technickém výkresu rozprostřeném na kováčnické. Dobové prameny tuto personifikaci označují jako "Génia vědy" nebo jako "Génia páry na zemi". Tomu také odpovídá parní lokomotiva umístěná vlevo vzadu a řízená puttem. Protějškem této scény, alegorizující blahodárné působení parní energie na souši prostřednictvím stroje sloužícího dopravě, je tondo vpravo, kde malíř znázornil působení páry

na moři. Vyděšené najády a další mytologičtí obyvatelé vodních hlubin zde prchají před hroživou přídí moderní parolodi.

Je příznačné, že technické reálie /lokomotiva, paroloď, vývěva, komíny/ nejsou na Vernetových malbách předmětem zobrazení per se. Nasvědčuje tomu již ten fakt, že při vší pečlivosti a přesnosti provedení jsou zobrazeny jen torzálně. Kompozičně i ideově jsou podřízeny ústředním personifikacím; nebo řečeno ještě jinak: jsou jejich atributy. Malíř zde spojil aktuální technické prvky s tradičními personifikacemi; to vše s cílem vytvořit moderní alegorii, která by nejen plnila konkrétní politickou funkci, ale i tematizovala klíčovou roli techniky a průmyslu v životě Francie 40. let minulého století /malby byly dokončeny v lednu 1847/. Vernetovým záměrem tedy nebylo podat realistický obraz strojů a přístrojů či průmyslového života. Jeho úkol byl náročnější: Měl znázornit síly, na jejichž využití jsou tyto stroje založeny - v tomto případě energii páry, která roztáčí kola v továrnách a pohání lokomotivy a lodní šrouby. A poněvadž energie jako taková zobrazitelná není, neměl jinou možnost než uchýlit se k tradiční alegorické syntaxi, i když jednotlivé elementy jím použitého jazyka představují jakousi modernizaci slovníku klasických personifikací na základě použití aktuálních atributů.^{3/}

Stejný charakter má celá řada uměleckých děl vytvořených ve druhé polovině 19. století s cílem reagovat na stále rostoucí roli techniky a průmyslu v životě společnosti. V roce 1861 vystavil francouzský sochař Antoine Etex na pařížském Salónu dnes nezachovanou plastiku znázorňující Génia 19. století, který si za pomoci páry a elektřiny podrobuje živly.^{4/} Pro Galerii strojů na světové výstavě v Paříži roku 1889 vytvořil Henri Chapu Alegorii páry a Ernest Barrias Alegorii elektřiny /obr.25/^{5/}, další energie, která měla zásadní význam pro rozvoj moderní techniky a průmyslu. Dvě nahé ženské figury zde ztělesňují elektrickou energii na obloze a na zemi. Síla, která byla dříve známa jen v podobě blesku, nyní pohání malý generátor umístěný vlevo u paty glóbu, jenž dává alegorickému celku kosmickou dimenzi.

Posuňme se nyní blíže k hranicím naší vlasti. Zdá se, že jednou z nejčasnějších ukázek námi sledovaného typu zobrazení je ve střední Evropě velké panneau, které roku 1858 pro Strojírny a slévárny Klett & spol. v Norimberku namaloval Eugen Napoleon Neureuther.^{6/} Větší část tohoto dekorativně působícího díla sice zaujímají popisné pohledy do továrních hal a dílen, ale nalezneme zde i personifikace fyziky a matematiky trůnící na schodišti ozdobeném drobnou alegorií páry. Dvě nymfy zde lijí ze džbánů vodu na oheň^{7/}, z nějž stoupá pára srážející se do podoby šestirukého obra s plameny místo vlasů. O pět let později, v roce 1863, objednalo generální ředitelství bádenských státních drah

u malíře Hanse Canona dva obrazy pro tzv. knížecí čekárnu nádraží v Karlsruhe. Canon - v souladu s funkcí budovy - vytvořil Alegorie páry a telegrafu /studie k oběma jsou uloženy ve sbírkách Staatliche Kunsthalle v Karlsruhe/ /obr.26-7/.^{8/} Parní síla je zobrazena jako nahý svalnatec s křídly. Z jeho nozder stoupá dým; za sebou vleče loď a před sebou levým kolenem suně kolo. Je to tedy obraz působení páry jak na vodě, tak na souši. Canonova Telegrafie je polonahá ženská postava šeptající svá sdělení okřídleným puttům, kteří je pak doručují adresátům žijícím v zámku na skále vlevo.

Již těchto několik obrazů a soch dokládá, že zobrazení sil, které byly energetickými zdroji techniky a průmyslu, znamenalo pro výtvarné umění jednu z nejzávažnějších společenských objednávek. Celá šíře tohoto problému před námi vyvstane, když otevřeme jednu dnes téměř zapomenutou, ale svého času velmi populární edici, která byla publikována v poslední čtvrtině minulého století ve Vídni. V letech 1882-1884 vydávají nakladatelé Gerlach a Schenk album s názvem Allegorien und Embleme a po úspěchu této práce začíná roku 1895 vycházet její "Neue Folge". Návrhy pro jednotlivé listy dodala řada renomovaných autorů nejen z Vídně /např. Gustav Klimt/ a Mnichova /např. Franz Stuck/, ale také z Čech /M. Pirner, A. Liebscher, K. V. Mašek, J. Preisler, H. Schwaiger, K. Špillar, M. Švabinský a další/.^{9/} Dříve než se budeme věnovat některým listům tohoto souboru, zastavíme se u jeho pozoruhodné předmluvy, kterou napsal historik umění Albert Ilg, konzervátor a v roce 1882 prozatímní ředitel c. a k. uměleckohistorických sbírek ve Vídni.^{10/} "Zcela v duchu oněch starších uměleckých epoch, na nichž spočívá naše současné i budoucí umělecké směřování," píše Ilg, "musí si svou pozici uchovat především alegorie." Proto je v předkládané práci znázorněna dlouhá řada důležitých pojmů, kterými se umění zabývá již po staletí. Jsou to pojmy z lidského života i z přírody: nebe a země, čas a věčnost, vegetace, roční doby, dny a měsíce, stavy a povolání, vášně, ctnosti i neřesti. Věčné a všeobecně platné pojmy, které se tu a tam vyskytují v jednotlivých dílech z různých historických období, jsou zde sesbírány do mozaiky složené ze stovek jednotlivin. Kritériem, jímž bude budoucnost měřit duchovní hodnotu a ideový význam našeho umění, je jeho schopnost vyjadřovat nejvyšší, nejprostší a stále platné pojmy. Takový je podle Ilga věčný úkol umění.^{11/}

Pouhý výčet toho, co mají Alegorie a emblémy obsahovat, jasně ukazuje, že tato publikace je posledním článkem v řetězu normativních ikonologických příruček, který sahá až do roku 1593, kdy bylo v Římě vytištěno první vydání slavné Iconologie Cesare Ripy.^{12/} Tato kniha byla - jak je všeobecně známo - během 17. a 18. století vydána v mnoha edicích, reedicích a překladech a stala se vzorem řady na ní více či

méně závislých kompendií. Ripovu Iconologii můžeme stručně charakterizovat jako soubor popisů a vyobrazení nejrůznějších personifikací, sestavený za účelem vizuálního kodifikování všech abstraktních pojmů, které obsahuje lidská zkušenost. Použití personifikace jako základního kamene svého systému Ripa zdůvodnil citováním klasického výroku o člověku jako měřítku všech věcí. Allegorien und Embleme si kladou obdobný cíl a používají stejných prostředků. Je však chybou domnívat se, že toto komplexní oživení formy klasické ikonologické příručky bylo výsledkem nějakého kapriciózního staromilství nebo dokonce vedlejším produktem čistě estetických preferencí. Hovoříme o druhé polovině 19. století a oživení ikonologické formy dokonale koresponduje s ideologií historicismu, tak jak se projevila v soudobé filozofii dějin na jedné straně a ve slohovém historismu na straně druhé.^{13/} Jestliže tehdejší teorie umění interpretovala používání historických stavebních slohů jako projev "svobody a vzdělanosti naší doby v účelném zhodnocování vymožeností dosažených předky podle nám vlastního smyslu"^{14/}, pak dobová normativní ikonografie, zastoupená vídeňskou publikací, chápala svět motivů a témat jako sumu starších ikonografických prvků. Pro personifikování abstraktních pojmů, které obsahovala zkušenost lidí 17. a zčásti i 18. století, systém proslavený Ripou dostačoval. Nevídaný rozmach přírodních věd a techniky v 19. století však umělce konfrontoval s množstvím nových pojmů a vyžadoval na něm jejich znázornění. Právě ty se pak staly prubířským kamenem adekvátnosti reaktivované ikonologické formy nové historické situací.

Když mnichovský malíř Carl Karger nakreslil předlohy pro Magnetismus a Elektřinu /I, č. 34 a 35/ /obr. 28-9 /, Albert Ilg je komentoval těmito slovy: "Jsou to pojmy novověku a v pokusu o jejich znázornění je tedy kus odvahy. A co více: Na nádražích, telegrafních úřadech a jinde často vidíme jen nic neříkající ideální figury obklopené přístroji, jejichž princip mají personifikovat. Na rozdíl od nich Carl Karger vytvořil duchaplné alegorie, které se týkají jádra věci a přitom si uchovávají poetickou formu, neboť malíř oba prozaické objevy postavil do služeb nejkřehčího z citů - lásky. Jeho Magnetismus, to je génus usmíření. V souladu s fyzikální poučkou o přitažlivosti opačných pólů pravicí svírá prchajícího Amora a levicí Erota, který zosobňuje nenávisť." Elektřina, sestra magnetismu, je znázorněna v pilné práci: "Se starostlivým pohledem v očích sleduje poslíčka lásky rajtujícího na telegrafním drátu a ukazuje mu jeho bleskovou cestu, zatímco na telegrafickém přístroji vyklepává slova, která mají obšťastnit srdce."^{15/}

Ptáme-li se, co je společným jmenovatelem těchto zobrazení, odpověď je, myslím, jasná: Jakožto personifikace jsou klasickým obrazem

pro ne-klasické, organickou figurou pro mechanické a mýtickou náhražkou pro technické.^{16/} Jsou představiteli idylického, ale postupně již problematizovaného systému, v němž člověk dosud je mírou všeho - i když principu fungování některých strojů již nerozumí a o elektřině ví jen to, že vzniká třením liščího ohonu o ebonitovou tyč. Takový soubor personifikací jako jsou Alegorie a emblémy vytváří iluzi světa, který stále ještě lze lidskými smysly poměrně snadno obsáhnout.^{17/}

Z tohoto hlediska představují zde diskutovaná - a také mnohá další, dosud zasutá či přehlížená^{18/} - díla v podstatě heroický a humanistický pokus umělců 19. století o vyrovnání se s těmi aspekty technické civilizace, které časem měly vést až k její roztržce s uměním. "Všechna mytologie," napsal Karel Marx v závěru své práce Zur Kritik der politischen Ökonomie /1859/, "přemáhá, ovládá a utváří přírodní síly v obrazotvornosti a obrazotvorností: mizí tedy se skutečným ovládnutím těchto přírodních sil. Co je Vulkan proti firmě Roberts & spol., Jupiter proti hromosvodu a Hermes proti Crédit mobilier? Co s Famou, když tu je Printinghousesquare? ... Je možný Achilles v době střelného prachu a olova?"^{19/} Již v roce 1829 vyčítá Edgar Allan Poe moderní vědě:

Což Dianu jsi z vozu nevyštvala?

A dryády jsi nevyhnala z háje,

aby jim jiná hvězda sídlo dala?

Nezaplašilas řekám zástup víl, ...^{20/}

Na již zmiňovaném Vernetově obraze v Bourbonnském paláci najády prchají před parníkem.^{21/} A jak si v této souvislosti nevzpomenout na plátno Beneše Knüpfera /obr.30/, kde Fauni, mytologičtí obyvatelé lesů, zděšeně utíkají před zvukem automobilu a světlem jeho reflektorů.^{22/}

Díla, která jsem zde analyzoval, nechtěla techniku pouze popisovat či dokumentovat v jejích vnějších aspektech /jako tomu bylo v realismu 19. století/, ani se s ní nechtěla vyrovnat tak, že by své tvárné prostředky a principy proměnila na metafory vědeckých, technických a průmyslových procesů /jako tomu bylo a je v řadě avantgardních uměleckých směrů našeho století/. Jejich cílem bylo uchopit techniku v podstatných principech a ty potom prostřednictvím personifikace humanizovat. Ale nezůstalo jen při tom. Vědecké a technické objevy byly prezentovány jako síly, které slouží lidským citům a jsou jimi řízeny. Připomeňme si jen, že na Vernetově obraze lokomotivu řídí putto, a že u Canona a Kargera puttové vykonávají práci elektrických proudů, jisker a impulsů. Podobný svět vykouznil ve dvoraně pražské hlavní pošty v roce 1901 Karel Vítězslav Mašek. Poštovní služba, kterou zde zastupují opět zejména puttové, slouží především doručování zpráv nedočkavým milencům.^{23/}

Je pochopitelné, že tento sentimentálně harmonický obraz techniky nemohl vydržet nadlouho. Pod náporom tvrdé reality upadly personifikace v zapomenutí, ale zanechaly nám dědictví, které užíváme ještě dnes. Franz Simm přispěl do první série Alegorií a emblémů zosobněními starověku, středověku a novověku /I, č. 4/. Poslední z nich /obr. 31/, to je podle Ilga "bakchantka světla a osvětlení. Její nahota říká, že novověk odhazuje předsudky jako závoj. Nahota realismu osvětluje sebe samu vysoko zdviženou pochodní rozumu. Thysem této moderní menády je telegrafní tyč; za pozadí jí slouží děla, ozubená kola strojů, tovární komíny a chemické aparatury".^{24/} Kolo u její pravé nohy nejspíše aluduje na železniční dopravu, která byla chápána nejen jako jedna z největších technických vymožeností, ale jako symbol pokroku vůbec. Proto na kresbě Julia Schmida v tomtéž svazku /I, č. 6/ chvátá génius přítomnosti vpřed na okřídleném kole /obr. 32/. Na stejný dopravní prostředek posadil švýcarský sochař Richard Kissling v roce 1876 svého Ducha doby, který nakonec v roce 1907 skončil na nádraží v Luzernu.^{25/} A právě tento osud je příznačný, neboť kolo, původně atribut bohyně štěstí Fortuny, se opatřeno křídlem stalo dodnes používaným symbolem železniční dopravy, ČSD nevyjímaje.^{26/}

Marx by se patrně zeptal: A co Fortuna? Přežila to? Odpověď zní: Ano, přežila! Na obraze Alberta Maignana v Musée Saint-Denis v Remeši sjíždí nahá na svém "vrtkavém kole" se schodů, po nichž právě kráčejí do banky korektně oblečení úředníci a finančníci.^{27/} Píše se však rok 1895 a málokdo ještě věří, že Štěstěna je tou rozhodující silou, která hýbe světem kapitálu.

+ Až na několik drobných změn je tento příspěvek otištěn v té podobě, jak byl přednesen na plzeňském sympoziu. Jediný vážnější rozdíl spočívá v nahrazení původního, poněkud mnohomluvného názvu, lapidárnějším, který - jak čtenáři jistě neunikne - je inspirován titulem Turnerova slavného obrazu představujícího jeden z umělecky nejpozoruhodnějších příspěvků umění minulého století k problematice tohoto sborníku: Rain, Steam and Speed. Následující poznámkový aparát byl omezen na minimum a zejména pokud se jedná o obecnější hlediska problému, neusiluje o úplnost.

1/ Skvělý rozbor nedávno podal R. N. Beetem, Horace Vernet's Mural in the Palais Bourbon: Contemporary Imagery, Modern Technology, and Classical Allegory During the July Monarchy. The Art Bulletin LXVI,

- 1984, s. 254-269.
- 2/ Ch. Baudelaire, Salon de 1859, in: Oeuvres complètes /ed. C. Pichois/. Paris 1975-1976, vol. II. s. 666. Blíže k této metafoře Beetem /cit. v pozn. 1/, s. 259.
 - 3/ K osudu alegorie v umění 19. století viz alespoň L. D. Couprie, De allegorie in de negentiende-eeuwse realistische kunst, in: Opstellen voor H. van de Waal. Amsterdam-Leiden 1970, s. 28-44. - M. Poprzecka, O alegorii w 2. poł. XIX wieku, in: Sztuka 2. połowy XIX wieku. Warszawa 1973, s. 249-267. - G. Hess, Allegorie und Historismus. Zum Bildegedächtnis des späten 19. Jahrhunderts, in: Verbum et signum. Festschrift für Friedrich Ohly /ed. H. Fromm et al./. München 1975, vol. I, s. 555-591. - P. Fusco, Allegorical Sculpture, in: The Romantics to Rodin: French Nineteenth-Century Sculpture from North American Collections /kat., ed. P. Fusco - H. W. Janson/. Los Angeles 1980, s. 60-69. - H. T. Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein. München 1984.
 - 4/ Fusco /cit. v pozn. 3/, s. 67.
 - 5/ Ibidem, s. 67, obr. 63.
 - 6/ Viz Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart /kat./. Duisburg 1969, s. 60-61, č. kat. a obr. 51. - R. Kahsnitz, Die Gewinnung und die Segnungen des Gaslichts. Zu einem neuerworbenen Glasfenster im Germanischen Nationalmuseum. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1981, s. 128, obr. 12. - P.-K. Schuster, /rec.:/ T. Buddensieg - H. Rogge, Die nützliche Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriel- len Revolution. Kunstchronik XXXIV, 1981, s. 349 a 357, obr. 1.
 - 7/ Chtě nechtě se nabízí srovnání s Mánesovým Praporem Spolku strojní- ků z r. 1868 /Muzeum hl. města Prahy/, kde je pára znázorněna ale- goricky na základě působení personifikací vody a ohně. Viz A. Novotný, O neznámém praporu Josefa Mánesa. Umění VII, 1934, s. 25-30. - H. Volavková, Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu. Praha 1981, s. 162 /č. kat. a obr. 292/ a 200 /pozn. 75/.
 - 8/ Viz Industrie und Technik /cit. v pozn. 6/, s. 62-63, č. kat. a obr. 52 a 53.
 - 9/ Složitá ediční historie této klíčové publikace dosud nebyla spoleh- livě popsána a podíly jednotlivých umělců důkladně prozkoumány. Pro několik novějších odkazů z české strany viz M. Lamač, Hanuš Schwei- ger. Praha 1957, s. 104. - J. Kotalík, Dílo Jana Preislera, in: Jan Preisler 1872-1918 /kat./. Praha 1964, s. 10. - Idem, K výstavě Ma- xe Švabinského, in: Max Švabinský 1873-1962 /kat./. Praha 1973, s. XII a 39 /č. kat. 5/, obr. 4.

- 10/ K této "nepochybně duchaplné, ale neukázněné" osobnosti viz G. von Schlosser, La scuola viennese di storia dell'arte, in: Idem, La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore. Bari 1936, s. 127-128.
- 11/ Allegorien und Embleme. Wien 1882, s. 1-3 /Vorwort/; citována s. 2-3. Tato publikace je dále uváděna jako AuE, s římskými číslicemi označujícími řadu a s arabským číslem textové strany anebo vyobrazení.
- 12/ Pro toto hodnocení AuE viz W. S. Heckscher - K.-A. Wirth, Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, vol. V. Stuttgart 1967, sl. 188. - L. Konečný, Aby M. Warburg. Umění XVIII, 1970, s. 598. Pro Ripův manuál, jeho charakteristiku a různá vydání viz zejm. E. Mandowsky, Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa. La Bibliofilia XLI, 1939, s. 7-27, 111-124, 204-235, 279-327. - G. Werner, Ripa's Iconologia. Quellen-Methode-Ziele. Utrecht 1977. - E. McGrath, Personifying ideals. Art History VI, 1983, s. 363-368.
- 13/ Srov. zejména Hess /cit. v pozn. 3/ a Schuster /cit. v pozn. 6/ s. 346.
- 14/ M. Carriere, Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit. Leipzig 1963-1973, vol. V, s. 643; citováno podle: A. Haus, Historismus und Stil in der Kunstindustrie des 19. Jahrhunderts. Kritische Berichte III, 1975, č. 2/3, s. 53.
- 15/ AuE, s. 12.
- 16/ Srov. G. F. Hartlaub, Dampfkraft und Telegraphie. Die BASF VII. 1957, s. 34-35; citováno in: Industrie und Technik /cit. v pozn. 6/, s. 62. - Když kritik Friedrich Eggers roku 1852 doporučoval na stránkách časopisu Deutsches Kunstblatt umělcům jako vhodné téma svět průmyslu, přirovnal ocelářenské dělníky ke kyklopům a tím je "pozdvihl" do sféry mytologie. Viz F. Forster-Hahn, Aspects of Berlin Realism: From the Prosaic to the Ugly, in: The European Realist Tradition /ed. G. P. Weisberg/. Bloomington 1982, s. 138.
- 17/ Pro starší a odlišně motivovanou fázi tohoto procesu, viz E. Benz, Theologie der Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. u. 18. Jahrhundert. Mainz-Wiesbaden 1971.
- 18/ Dvě další ve svém příspěvku na tomto sympoziu připomněla Milena Lamarová. Pro ještě další viz Alte und moderne Kunst XX, 1975, č. 141, s. 33, obr. 12 /L. Kandler: Das elektrische Licht, 1884/. - AuE I, č. 140 /F. Stuck: Dampfkraft/, č. 141 /C. Burger: Dampfkraft u. Elektrizität/; II, č. 95 /J. Taschner: Elektrizität/, č. 99 /L. Widliczka: El./, č. 100 /R. Jettmar: Akustik - El./, č. 101

- a 110 /G. von Kempf: El./ . Ilgovy komentáře k těmto alegoriím z I. řady jsou velmi lakonické a řada II již není komentována vůbec.
- 19/ K. Marx, Ke kritice politické ekonomie /přel. V. Provazník, O. Šebek, L. Štoll/. Praha 1953, s. 179-180. - Pro komentář viz E. Castelnovo, Arte e rivoluzione industriale. Paragone XX, 1969, č. 237, s. 14. Co se stalo Hermem, ukázala K. Türr, Vom Gott zum Warenzeichen. Zur Gestalt Merkurs in der Neuzeit. Pantheon XLI, 1983, s. 7-14.
- 20/ Viz Poe aneb údolí neklidu. Praha 1972, s. 14 /Sonet vědě/. Pro anglický originál srov. E. A. Poe, Selected Prose and Poetry. New York 1955, s. 459 /Sonnet to Science/.
- 21/ Beetem /cit. v pozn. 1/, s. 257 /obr. 5/ a 258 /obr. 8/.
- 22/ Viz J. Fialová, Beneš Knüpfer 1844-1910 /kat./ . Praha 1984, s. 17 a 39, č. kat. 119, obr. 121.
- 23/ Srov. zejména AuE I, č. 79: Verkehrswesen od A. C. Veitha - list, v jehož prostředním pásu puttové doručují dopisy a telegramy. Mašek přispěl do téhož alba alegorií lásky /II, č. 39/.
- 24/ AuE I, s. 6.
- 25/ Viz M. Metta, Richard Kissling /1848-1919/, der schweizerische "Nationalbildhauer" im 19. Jahrhundert. Bemerkungen zu einigen Denkmälern und Denkmalentwürfen. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XXXVIII, 1981, s. 157 a 159, obr. 7.
- 26/ K symbolice okřídleného kola viz D. Sternberg, Panorama oder Ansichten von 19. Jahrhundert. Hamburg 1938, s. 27-29 /Vom rollenden Flügelrad/ a Kahsnitz /cit. v pozn. 6/, s. 123 a 135, pozn. 32 a 33. - Pro první úvod do problematiky výzdoby nádražních budov viz U. Krings, Bahnhofsarchitektur. Deutsche Großstadtbahnhöfe des Historismus. München 1985, kap. 7, s. 78-82 /Die Bahnhöfe als Repräsentationsbauten - Ikonographie und Metaphorik/.
- 27/ Viz Poprzecka /cit. v pozn. 3/, str. 256, obr. 4.