

Petr Wittlich

Devatenácté století bylo vícekrát nazváno stoletím pomníků; i když ho nepochybně lze správněji označit za století parního stroje, zůstává faktem, že pomník si v něm získal přední místo nejen v hierarchii sochařství, ale i ve vztazích mezi uměním a společností. Zvláště v druhé polovině století, kdy se společenské formy dostaly do adekvátního vztahu s bouřlivým rozvojem kapitalistické ekonomiky a novodobý nacionalismus se stal oficiální ideologií liberalistické společnosti, nastala zlatá éra veřejné pomníkové plastiky. Už z hlediska statistického je tu nápadný proces, připomínající geometrickou řadu: zatímco na konci druhého císařství bylo v Paříži všehovšudy devět pomníků, na začátku našeho století jich tam bylo již asi 110. Tento přírůstek byl už současníky nazýván pomníkovou horečkou nebo dokonce nemocí a stal se dokonalým ukazatelem zájmů a nálad "velkého publika", zdrojem jeho potěšení, hlavním pramenem slávy a společenského vyniknutí dobových sochařů, a zároveň i žumpou famózních žurnalistických skandálů.

Takový rozvoj pomníkování byl možný jedině díky tomu, že se ho vedle oficiální státní reprezentace ujala mnohem obsáhlejší a rozmanitější vrstva objednavatelů. Byly to především různé měšťanské, stavovské, kulturní, zájmové nebo i tělocvičné korporace, jimž pomník znamenal nejvyšší formu propagace jejich zájmů a postavení v dobové společnosti volného soutěžení. Pomník neprestal být především politikum, názorným symbolem nejen vkusu, ale především mocenských ambicí. Pomník nebyl jednorázovou reklamou jako plakát, ale měl požadavky, které vyjadřoval, vysoko legitimovat jako nároky, zakotvené v kolektivním právu, nejlépe v těch nejvyšších ideách nové doby, v ideálech svobody a nezadržitelného pokroku.

Pomníkový repertoár francouzské Třetí republiky si mohl posloužit z rezervoáru alegorií těchto idejí a jejich bojovníků. Ale i tam, kde nevládlo liberální zřízení, se mohla pomníková mánie plně

vyžívat, zvláště když se obracela do dějin. Dokonce právě tam, kde teprve zápasily národní menšiny o svá práva a svébytnost, získávalo pomníkování zvláštní ohlas a stávalo se hlubším kulturním problémem.

Český národní pomníkový kult začal v šedesátých letech minulého století. V sedmdesátých letech už získal své specifické téma v pomnících Janu Žižkovi, které prováděli přední mladí sochaři, jako J.V. Myslbek a B. Schnirch. Bylo to však především na českém venkově, kde se tento kult rychle rozvíjel - Praha, kromě Šimkova Jungmanna, zůstávala pozadu. Teprve když se v českém politickém životě prosadili halasní mladočeši, kteří byli zřejmě hlavními inspirátory snah po okázalejší reprezentaci národních zájmů, nastal obrat i v Praze. Vrcholení českého pomníkového kultu nebylo však časově příliš dlouhé - jde vlastně o patnáct let mezi rokem 1898, rokem soutěže na Palackého pomník a rokem 1912-13, v němž proběhla soutěž na pomník Jana Žižky na Vítkově, která byla jak úrovní sochařů, tak rozsahem záměrů největším takovým podnikem v Čechách. V průběhu tohoto krátkého období však byly realizovány pozoruhodné hodnoty - vznikl Kníže Václav J.V. Myslbeka, Suchardův pomník Palackého, Bílkův Hus v Kolíně, Šalounovy pomníky Husovi v Hořicích a v Praze a řada dalších významných děl.

Po první světové válce už tako vysoko vzedmutá vlna rychle opadala. Soutěže zůstávaly vesměs nerealizovány a pomníky se skromně omezovaly na civilní pojetí. Nakonec vznikla vůči nim nedůvěra a dokonce krajní skepse. Jejím vlivným tlumočnickem se stal F.X. Šalda, když ve své stati Mor pomníkový z roku 1929 podrobil dosavadní výsledky na tomto poli zdrcující kritice. Šalda, podrážděný nebezpečím, že by mohl být zničen historický prostor Hradčanského náměstí neúměrným pomníkem Přemysla Oráče, prosazovaným agrární stranou, napadl nelítostně i všechny starší případy, zvláště Šalounova Husa a Suchardova Palackého jako "naprázdno vyšumělé cukrářské výrobky". Toleroval jen Myslbekova sv. Václava jako "ne výtvarný zázrak, ale dobrou věc, jadrnou, hutnou, nevyběhlou do mlékařské pěny". Svou nechuť pak ještě stupňoval do zásadní otázky, zda jsou vůbec pomníky v moderní době

zapotřebí. Nepochybně pod vlivem tehdejší bouřlivě se rozvíjející avantgardní konstruktivistické a funkcionalistické architektury si Šalda představuje Prahu jako skutečné budoucí velkoměsto a ptá se, co s pomníky tam, kde všichni budou žít v zeleném pásmu domků a do centra dojíždět jen za prací. Už dnešní člověk podle Šaldy ani nemá čas "rozhlédnout se po krásách slečny Slepíčkové tancující jako génius nad Palackým a hlásající ideu znovuzrození českého národa".

Šaldův sarkasmus ventiloval jeden problém, který ovšem znalo už i devatenácté století, avšak ještě si ho příliš nepřipouštělo. Byl to rozpor mezi státností pomníku a dynamičností okolního života, zvláště v podobě velkoměstské komunikace. Je zajímavé, že urbanistická přestavba Paříže, tak jak ji koncipoval baron Haussmann, vycházela především z užitkových zřetelů a nějaká zvláštní místa pomníkům nevyhrazovala. Sochaři raději sami uhýbali do tichých zákoutí, jak to ilustruje i výrok Myslbekův při jednání o Palackého pomníku, kdy upozorňoval na nepříznivý provoz "těžkých povozů" na nábřeží a říkal, že pomník patří do salónu a ne do předpokoje. Přesto však bylo střetání pragmatické účelovosti s ideologickou reprezentativností nevyhnutelné. Někdy sice mohlo získat charakter spolupráce, jako když inženýr Eiffel navrhl ocelovou kostru pro kolos Bartholdiho Sochy Svobody. Častěji však docházelo ke střetnutí, zvláště když byly požadovány pomníky nikoli intimní, ale naopak agitující a útočné, které už proto, aby splnily své poslání se musely tlačit právě na nejfrekventovanější místa. Je snad jenom jeden případ, kdy přitom mohl pomník "pomoci" dopravnímu pokroku. V novinářské kampani, která se zdvihla po skandálu s Rodinovým Balzákem roku 1898, napsal zpravodaj listu *Le Monde Illustré* ironicky, že jeden jeho kolega má za zaručený triumf automobilismu, když bude realizován Rodinův pomník Balzákovi, protože drožkářské kobylky se budou plašit při jeho zhlédnutí.

Problém umístění pomníků byl proto vždy nejžhavějším problémem každé soutěže a hlavně její realizace. Zároveň se ovšem do této praktické otázky promítala i mnohem základnější problematika nové ideové koncepce pomníku. Forma byla ve skutečnosti těsně spjata s obsahem. V tom smyslu Šaldovi souvisela "cukrářskost"

a "mléčná pěna" citovaných pomníků s nevítaným "politickým tlačem a lekcí z tzv. filozofie dějin". Ti, kdo nejsou ochotni zaujmout v orázce pomníku tak čiře negativní stanovisko, si navíc kromě rozlišování dobrých a špatných pomníků položit otázku, v čem mohly spojovat pomníky umění se životem.

Ladislav Šaloun, když v roce 1911 resumoval své názory na Husův pomník pro Staroměstské náměstí v Praze a odpovídal tak na tehdejší už dosti vyhraněnou kritiku svých návrhů a maket, si poznamenal: "Za těch deset let se změnily umělecké názory velmi podstatně - dnes je váha na architektonickém členění a konstruktivním vybudování plastického díla. Tehdy bylo žádáno něco jiného: odpoutání a osvobození sochařovo od architektury a rozbití stávající konvence pomníkové - projekt je produktem své doby".

Jak asi byla "stávající" konvence pomníková chápána v době soutěže na Husův pomník, dovoluje rekonstruovat úryvek z kroniky soutěže, otištěné formou deníkových záznamů K.B. Mádlem v lednovém čísle Volných směrů v roce 1901: "Dojem výstavy nevalný... První prožití a prohlédnutí vyvolalo mi v hlavě hotovou konfúzi. Jaký div? Čtyřicet variací na totéž téma a v nich hejno všedností. Mnohé z nich se mnohým ostatním podobají. Šablona německých pomníků, kam se člověk ohlédne. Schéma všude stejné: architekti urovnali na schodech a ústupcích podstavec, tu čtyř, osmiboký hranol, nebo válec, nebo jehlan a sochaři spokojili se s úlohou, rozestaviti na tomto lešení své stojící, klečící a sedící postavy a vyplniti některé plochy reliéfy. Skoro jsem již chápal snadné a rychlé rozhodnutí jury a jednomyslnost, s níž Šalounovi přisoudili první cenu... Jeho Hus stojí na hranici, vlastně již klesá, jenže jeho zubožené tělo řetězy ke kůlu přidržují. Živé a hybné jsou obě skupiny dole, bratři Šalounových krásných Vyhnanců z poslední výstavy Mánesa, ale právě když jsem je s radostí vnímal a okem jejich temperamentní linie stopoval, když jsem v duchu pochvaloval umělce, že se směle postavil proti konvenční symetrii, aniž by svůj projekt přitom rozbil a z rovnováhy přivedl, kdosi vedle mne přesvědčivě vykládal, že sochaři v porotě - nebo to snad byl jen jeden z nich - řekli, že Šalounův projekt by byl do-

dnešku, vyjádřenému dvojicí secesně ornamentovaných sloupků vpředu.

Nápad vyzdvihnout mravní velikost Husovu extrémním odlišením měřítek hlavní figury a jejího doprovodu, vycházel nejspíše z úvahy, aby byla zajištěna čitelnost pomníku i zblízka, protože Suchardova figura Husa měla být vysoká asi 15 metrů. Zároveň tím byla ovšem také hledána odpověď na zmíněné dilema novodobého pomníku. Snad všichni soutěžící si ostatně uvědomovali to, co Šaloun formuloval ve slovním doprovodu svého návrhu: "... vyjádřiti důžno grandiózní význam Husův pro národ český dozajista spíše, nežli životní jeho působení samo".

Předlohy pro tento původem středověký způsob zobrazování nechyběly v dobovém symbolistickém malířství. V českém sochařském materiálu mohla být jeho prototypem plastika Františka Bílka Orba je naší viny trest, pocházející již z roku 1892, z Bílkova pařížského pobytu a spojená s pověstným odnětím jeho stipendia pražskou komisí. Byla to vlastně první česká plastika moderní, svým zvláštním spojením naturalismu a expresivního symbolismu. Její verze s drobnými postavíčkami úpadkového lidstva ryjícího se v deskách desatera, na nichž vyčerpaně "oře" asketický Kristus, byla dobře známa zúčastněným sochařům. Bílkovi bylo věnováno zvláštní číslo Volných směrů v roce 1899 a v této době, před Rodinovou výstavou roku 1902 v Praze, byl také jeho vliv na české sochaře nejsilnější.

Na druhé straně není vyloučeno, že na odvalu k návrhu gigantické postavy Husa měl příznivý vliv i Rodinův Balzac, který v roce 1900, kdy čeští umělci poznali u příležitosti Světové výstavy v Paříži podrobněji Rodinovo dílo, byl jimi přijímán už bez rozpaků. Avšak ještě vhodnějším prototypem celé sestavy se mi zdá být kresba Mikoláše Alše z roku 1880, zobrazující pozdního Josefa Mánesa, jak jako gigantická postava kráčí se zapálenou svíčkou davem nicotných maloměšťáků. Zde jsme nejspíše u kořene celé představy, protože i Suchardův návrh byl koncipován hlavně jako výčitka všednosti, neuznávající skutečného národního génia. Snad i to, že je kresba situována na Staroměstské náměstí, vlastně do-

slova do těch míst, kde měl stát pomník Husa, podporuje tuto domněnku.

Tento pokus o vytvoření nového pomníkového typu však nebyl nakonec realizován, a to zřejmě jak z vnějších, tak z vnitřních důvodů. Sochařem Husova pomníku se stal Šaloun a zároveň by se asi také při další práci došlo k poznání, že tak markantní výšková diferenciace figur na pomníku by nebyla únosná v reálné trojrozměrnosti. Také celý další vývoj českého secesního umění tíhl spíše k pojmu jednoty, a to jak světonázorově, tak ve formě a stylu. Zachování distantních měřítek by tu šlo proti ustavovaným normám. Podobně kupříkladu v malířství odmítal Miloš Jiránek mísení symboliky s reálnou scénérií.

Nová idea jednoty ovšem mohla mít různé názorové a výtvarné dimenze. Na pomníkovou představu Husa v tom směru nepochybně významně zapůsobil František Bílek, když roku 1901, snad jako odezvu na pomníkovou soutěž, vyřezal plastiku Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel. Byl to radikální výklad Husa ve smyslu mystické tradice, který úplně odpoutával i po formální stránce jeho postavu od starších požadavků historického realismu. I když šlo o zcela extrémní řešení, mělo velký vliv hlavně ve dvou směrech: zbavovalo Husovu podobu vnějších příznaků mučednictví a dávalo jeho pojetí potřebný patos. Šaloun, který si k soutěžnímu návrhu ještě vyžadoval dobrozdání historika, zda byl Hus na hranici nahý nebo oblečený a jak taková hranice vlastně vypadala, šel pak touto cestou, opírající se hlavně o představivost a některé znaky přijaté lidovou tradicí a ve skutečnosti nehistorické, jak už tomu bylo s Husovou podobou. Studie hlav, vznikající během jeho intenzivní práce na pomníku v druhém pětiletí, ukazují, jak hledal pro svůj citový patos zázemí v tematických motivech tzv. vnitřního zraku.

Pro Bílka byl vertikalismus Husovy figury zásadní záležitostí. 77 Když později v letech 1912-14 realizoval svůj pomník Husovi v Kolíně, dodržel tuto zásadu. Jeho figura byla téměř 12 metrů vysoká. Pokud lze soudit z fotografií, zbylých po snesení pomníku za okupace, zachoval dokonce Bílek tím, že umístnil sochu na volný prostor do velmi nízké zástavby, vlastně ten efekt velkého rozdílu měřítek, kterýkdysi tak přitahoval Mádla na návrzích Suchardy a Kotěry.

Pro pomníkovou tvorbu Františka Bílka je přitom nejvýznač-
nější to, že byl sice ochoten využít místo, pokud se poddávalo jeho
představě, ale nebyl ochoten je respektovat samo o sobě. Proto také
jeho grandiózní plány vesměs nebyly nebo mnohdy ani nemohly být
uskutečněny. Na druhé straně jsou však touto nepřizpůsobivostí také
nejstylovější. Bílek skutečně nejvíc "rozbíjel stávající pomníkovou
konvenci" a navrhoval nové pomníkové typy, ať už to byl typ založe-
ný na extrémní vertikalitě, jako tomu bylo v kolínském Husovi, nebo
naopak typ orientovaný šířkově, jak ho nejlépe známe ze skic a stu-
dií k jeho Národnímu pomníku.

Také zde šlo o jakousi ideální soutěž se Suchardou, tentokrát
s jeho návrhem pomníku na Bílé hoře. Zase Bílek kritizoval fune-
rálně - pesimistický obsah a poplatnost "vídeňské secesi" u Su-
chardovy v hrobě ležící Čechie, jak to napsal ve svých Rukopisných
poznámkách. Sám navrhl pomník jako invokaci českých dějin, vi-
děných jako zápalná oběť na oltáři, ve velké obrysové linii vytvo-
řené z postav národního mýtu, stoupající od příchodu Čechů přes
velké královské osobnosti až k vrcholu husitství a odtud padající
k osudné Bílé hoře. V masívu pomníku byl zamýšlen velký chrám.
Bílek modeloval roku 1908 návrh pomníku v jedné desetině a je
zajímavé, že práci, kterou prováděl v místnostech Strahovského
kláštera, musel přerušit, protože byl nařčen z toho, že pomníkuje
Husa. Byla to tedy vlastně stále ona soutěž z roku 1901, která irito-
vala jak sochaře, tak publikum.

78 Bílkův návrh Národního pomníku je zajímavý umělecko historic-
ky tím, že je také originální redakcí tematického motivu vlny, pa-
třícího ke klíčovým představám obrazotvornosti secesních umělců.
Obvykle byla vlna personifikována párem mužské a ženské figury,
jak to známe od Rodina, Muncha nebo Kupky. Zde se však přechází
k vizi kolektivu a v tom smyslu je to jistý doplněk ke kolín-
skému Husovi, jednak je to i vývojově bod maximálního protipólu
k někdejšími pomníkům feudálních suverénů. Jsou to tedy také dů-
sledně přehodnocené dějiny, i když nikoli vědeckou cestou.

Pozoruhodná je vnitřní stylovost této představy už v jejích zá-
kladních vizuálních a tvarových charakteristikách. Stačí letmé
srovnání s plastikou, která s Bílkovým návrhem nemohla mít nic

konkrétně společného, se studií ruky od Josefa Mařatky z roku 1903, abychom pocítili společný kořen obou děl. Je ovšem pravda, že v Rodinově ateliéru, kde Mařatkova Ruka vznikla, se modeloval i pouhý fragment ruky jako názorný symbol tématu Osudu.

Sucharda a Šaloun, kteří získali zadání k realizaci velkých pražských pomníků, se však oba museli potýkat především s obtížemi jejich umístění. Oba se snažili získat jiné místo, než jim bylo určeno - Šaloun žádal už roku 1902 o přemístění Husova pomníku na Karlovo náměstí, Sucharda chtěl stavět pomník Palackého před Rudolfinem. Avšak nebylo jim vyhověno, protože dříve určená místa byla potřebně exponována společensky.

Sucharda měl problém v tom, že osa mostu Palackého, na němž už stála čtyři slavná sousoší od Myslbeka inspirovaná mytologií Rukopisů, se nekryla s osou náměstí, na němž měl stát pomník. Náměstí nebylo také uzavřeno budovami. Tuto situaci chtěl Sucharda s pomocí architekta Dryáka vyřešit v soutěžním návrhu tak, že pomník koncipoval jako širokou exedru, v jejímž středu seděl Palacký pod ověncenou svatováclavskou korunou a jejíž ramena byla završena poměrně vysokými pylony. U jejich pat sochař rozvinul dramatické skupiny Pohanství a Husitství. Pylony měly zachycovat divákův pohled z mostu a ostatních ulic a vést ho tak k pomníku a jeho středu. Pro návrh byl příznačný značný podíl architektury, přimykající se již k současným secesním vídeňským příkladům.

Kompozice návrhu byla symetrická a sochařská složka spíše vyzdobovala výstavnou architekturu. Nový byl typ této architektury rozložené do šířky, který se téhož roku, ovšem v mnohem skromnějším měřítku, uplatnil i v Zoulově a Vosmíkově pomníku botaniku Roezlovi na Karlově náměstí. Sucharda a Dryák vlastně převedli tento intimní, parkový typ pomníku do monumentálního měřítko a tím vyjádřili i jistou charakteristickou tendenci secese.

Po definitivním zadání pomníku a hlavně po bližším seznámení s Rodinovým dílem Sucharda pochopil, že musí zdůraznit obsahovou a také sochařskou složku pomníku. Nad Palackého se tak dostala mohutně plasticky vyvinutá alegorická skupina. Příklady pro takové řešení kolovaly. V Muchově návrhu pomníku historikovi Micheletovi z roku 1898 byl dále aluzí na Rodinova Myslitele vnesen

do sedící postavy nový obsahový akcent, chápající historika už ne osvícenecky, ale jako médium historických sil, které svým dílem oživuje a znovu uvádí do pohybu. Sucharda tento námět domyslel, když přední skupiny pomníku pochopil jako významově protikladné /Útlak a Probuzení národa/ a spojil je rameny architektury soklu se středem, kde se pak spirálovitě rozvíjí pohybová kompozice vrcholící alegorií Vítězství. Tato změna pomohla vyřešit zadní stranu pomníku, která byla v soutěžním návrhu pouze vykrývána reliéfy.

Tak byl pomník scelen a ovládnut plasticky. Bylo to uskutečněno na půdorysu původní exedrové kompozice, opřené o základní tři prostorové body. Toto schéma měl ostatně i Šalounův první soutěžní návrh na Husův pomník, tam však bylo zakryto naturalistickou asymetrií jednotlivých skupin. Sucharda naopak při vši dramatičnosti výrazu respektoval klidnou symetrii základní formy. Je zajímavé, že v tomto schématu se monumentální pomník Palackého, jehož zadní skupina je vysoká přes devět metrů, v jádře neliší od drobných secesních předmětů, kupříkladu od kalamáře od Emanuela Nováka, Suchardova kolegy na pražské Umělecko průmyslové škole. Projevuje se v tom společný stylový vzorec, mající zázemí společných snah.

Na rozdíl od Bílkovy linearistické koncepce, rozvíjející pohybově pomník do výšky nebo do šířky, je Suchardova koncepce centralisticky plastická. Pracuje spojením základní geometrické, symetrické formy kompozice s tím, co se na ní volněji rozvíjí jako plastika nebo ornamentální dekor. Vzhledem k tomu, že tyto dvě složky lze už v názoru na předmět docela dobře od sebe oddělovat, vedlo to k přesvědčení, že na Palackého pomníku jsou nejlepší sochařské detaily, kdežto celek že je problematický. Ani tento způsob pojetí nelze ovšem jednoduše diskvalifikovat.

Šaloun byl v Husově pomníku na Staroměstském náměstí postaven před úkol ještě mnohem obtížnější, zvláště z hlediska místa. Dnešní situace pomníku je ovšem zcela zkreslená, protože zmizel hlavní svízel, Mariánský sloup, povalený jako symbol habsburské nadvlády studenty a lidem v roce 1918, pouhé tři roky po odhalení Husova pomníku. Mariánský sloup, mistrně zakomponovaný do jižní

části náměstí, zaujal nejvýhodnější místo na spojnici dominant, radniční věže a Týnského chrámu. Jeho monolit, zdvihající se do výše dvanácti metrů, pointoval vertikalitu náměstí. Šaloun pochopil, že snaha převýšit sloup pomníkem, jak to zamýšlel Sucharda v soutěžním návrhu, by nedopadla dobře, a rozhodl se postavit "proti vertikále sloupu horizontálu pomníku, proti výšce šířku". Přitom musel nadsadit hmotu pomníku. Jeho pojetí uzrálo kolem roku 1907, kdy také zkoušel na náměstí maketu pomníku. V sérii kreseb z té doby lze sledovat, jak hledal vztah skupin ke zvýrazněné Huso-
75 vě postavě a jak postupně stále více sceloval figurální část.

Nejdříve stál Hus výše, pak níže a nakonec na společné platformě, na níž se kolem jeho vzpřímené postavy roztáčí kolo českých dějin stoupající nejvýše ve skupině husitské. Nejnižší padá ve skupině exulantů, obrácené k popravnímu místu z roku 1621. Pak zase zvolna stoupá v nenápadné skupině matky s dítětem symbolizující národní obrození, kterou sochař umístil na zadní stranu, aby tak řešil výtku, že pomník nemá zadní pohled.

Staroměstské náměstí nebylo Šalounovi ovšem jen záležitostí nepřijemné kompoziční lapálie. Když se s ním smířil, pochopil ho až s jakousi psychologickou topologií jako citlivé pole historických sil, utvářejících živou síť vztahů mezi jeho jednotlivými charakteristickými památkami. "Historicky i umělecky žhavější půda pražská vynutila mi formu pohnutější, kvasící," napsal Šaloun, když srovnával pražského Husa se svým hořickým pomníkem. Formu staroměstského pomníku chápal jako fyzické zhmotnění těchto vztahů v jejich stálé přítomnosti. V poznámkách z roku 1907 píše, že Staroměstské náměstí nemá střed, ale severní a jižní polovinu: "... severní fronta ubíhající k Dlouhé třídě, široce otevřený bok k Ruskému kostelu, terén spadající k severu... na prvý pohled patrný neklid. Není tu mrtvého bodu - proto marně bych hledal tady pevného místa pro pomník s půdorysem do kruhu nebo čtverce. Abych nepřiznivé tyto poměry přemohl, stavím svůj návrh na širokou, izolující basis - plateau, kreslím půdorys odpovídající půdorysu severní části náměstí a navrhuji rozměry dostatečné mohutnosti, tak, aby pomník svým tvarem a jaksí fyzickou svou vahou sám pevné místo zaujal... Protože budovy náměstí jsou ve slozích různých, neužil

jsem žádného určitého slohu historického ani moderního. Siluetou hleděl jsem pak vystihnout charakter náměstí."

K těmto dispozicím místa přistupovala významně též ideová představa Husa. Šaloun píše: "Hus znamená pro česká národ prudký, nesmiřitelný zápas nebo aspoň neutuchající spor se světem okolním i v lůně vlastním, nejvyšší vypětí i smrtelný téměř pád... V případě Husově musí forma ustupovat výrazové mohutnosti svého obsahu... Nebylo v mé moci vyjádřit tento drtivě mohutný význam Husův nějakou mrtvě studenou abstrakcí, lhostejnou formou, podřízenou pouhému hledisku estetické dekorace. Hus, toť strhující, kypící duševní proud."

Je zajímavé, že zadní pohled na pomník tvarově připomíná vzesstupnou vlnu Bílkova Národního pomníku, i když zřejmě nešlo o nějaký přímý vliv. Z čelního pohledu, podobně jako u kreseb, je však charakteristické členění do dvou velkých hmot, vzájemně propojených.

Šaloun není v detailu tak dobrý jako Sucharda, ale jeho pojetí překonává ornamentickou stylovou uzavřenost kompozice a vytváří mnohem dynamičtější a výrazovější strukturu. Ta je ovšem čitelnější v kresbách než v samotné realizaci, ale zřejmě je to právě ona, která zakládá působení pomníku. Šalounův Hus je jedním z mála pomníků, které se dají nejen fotografovat, ale i filmovat pohybující se kamerou, jak to kupříkladu snad poprvé zkusil Jiří Lehovec ve svém filmu Kamenná sláva z roku 1938. Zdá se, že teprve takový dynamický obraz probouzí tento pomník k životu.

Hodnotit secesní pomníky dnes není už tak snadné, jako tomu bylo v době, která je mohla eliminovat, nebo se jim i posmívat. Jejich divadelní scénérie je ovšem už neopakovatelná. Zajímavá je však jejich odvaha uvolnit sochařskou hmotu z jejích strnulých vazeb a vystavit umění konfrontaci s realitou. Možná že se na ně díváme spíš jako na sochy ve zvláštní situaci než jako na pomníky v obvyklém slova smyslu. Souvisí to s tím, že moderní umění se chce vrátit do života a spíš ho oslovovat než oslavovat. Hledání nových typů a reakce na prostředí jsou hodnotami, kterými mohou secesní pomníky inspirovat a také ušetřit mnoho zklamání.

Poznámka

Citáty ze Šalouna pocházejí z jeho rukopisné pozůstalosti, uložené dnes v archívu Národní galerie v Praze. Dr. Z. Hojdovi děkuji za jejich zpřístupnění.