PRINCIPY DIVADELNOSTI V ČESKÉ MONUMENTÁLNÍ PLASTICE 19. STOLETÍ

Václav Erben

V rámci programu letošního sympozia se nabízelo pro sochařství 19. století několik témat: program sochařské výzdoby Národního divadla a srovnání jeho ikonografie s pojetím výzdoby Německého divadla, vztah sochařství a živých obrazů, herecký portrét jako zvláštní druh sochařského portrétu, divadelnost monumentální plastiky a její role v městském prostoru. Zvolil jsem, inspirován Petrem Wittlichem, poslední možnost. Česká plastika 19. století byla ve stínu malířství této doby. Od příkrého odsudku Šaldovy generace nejevilo bádání velký zájem o tento obor v minulém století stále významný. To ukázaly i předchozí ročníky tohoto sympozia: pouze dr. Wittlich zde vloni hovořil o české monumentální plastice na přelomu století ve vztahu k městu. Těžištěm mého referátu je období o něco starší — počátek 80tých let minulého století. Přihlédnu ovšem i k nejvýznamnějším projevům předcházejícím.

Výchozím bodem koncepce tohoto příspěvku je teze, že město je divadlem, jevištěm, na němž hraje závažnou roli monumentální plastika. Je to role herecká a dekorační zároveň. Divák, který se nalézá uvnitř tohoto jeviště, je obklopen architekturou, která rovněž splňuje roli dekorace, a pomníkovou plastikou. Specifikou plastiky je její trojrozměrnost, která jí umožňuje formovat určený prostor. Divák může sochu obcházet a měnit tak úhel pohledu. Tím vstupuje do hry dynamický prvek. Na městském jevišti má divák aktivnější roli než v hledišti divadla.

V této souvislosti mělo divadlo v průběhu minulého století důležitou funkci: konkretizovalo představy veřejnosti o mytologických historických osobnostech a spoluurčovalo historické povědomí. Divadelní dekorace se snaží s co největší přesností navodit dojem reálného historického prostředí, herec je dobově kostýmován. Interpretace historické události či osobnosti vychází z autorova politického a ideologického názoru, je mluvčím určité třídy, sledující své cíle v působení na obecenstvo. Tyto třídy jsou také objednavateli pomníků, protože záhy pochopily závažnost nejen jejich ideologické, ale i reprezentační funkce.

Člověk 19. století chtěl mít před očima postavy slavných panovníků, vojevůdců a hrdinů, kteří byli nositeli dobových ideálů etických, ideových, politických a staly se konkrétními symboly národní hrdosti. Historické povědomí společnosti se tak stává korektivem při posuzování monumentálních pomníků. Po celé Evropě vznikají galerie slavných mužů mytologie a historie, velké národy staví Pantheony a Walhally, města se zaplňují pomníky. Česká pomníková plastika 19. století volí většinou v reakci na barokní expresivitu a prostorovou otevřenost nepatetickou a statickou formu, jež je vůči prostoru pasívní. Omezením divadelnosti tak ztrácí jednu ze svých specifických možností. Důraz je položen na přehlednost a neokázalost. Tyto principy byly přejaty vesměs ze soudobé ně-

mecké a rakouské produkce. Mezinárodně uznaný typ stojící či sedící figury, výjimečně i jezdecký pomník, byl často obměňován a udržel se prakticky po celé období historizujících stylů neogotiky a neorenesance.

Ze skromné pražské produkce patří do tohoto středoevropského proudu několik prací: Hold českých stavů Františku I. /1846/, pomník Karla IV. /1848/ a pomník maršála Radeckého /1858/. Hold českých stavů byl prvním větším pražským pomníkem. Jeho architekturu navrhl Josef Kranner, sochařské práce provedl Josef Max za pomoci bratra Emanuela. Pomník byl osazen do prostoru prvního pražského nábřeží, jež projektoval Bernard Grueber. Nábřeží ze tří stran uzavřené, mělo jednotný stylový charakter, do něhož dobře zapadl zvětšený novogotický článek (fiála). Uvnitř stála jezdecká socha Františka I., okolo byly umístěny alegorie lidských činností a alegorie Prahy a českých krajů. Tento typ není v Evropě ojedinělý — postava panovníka obklopená alegorickými figurami, oslavujícími jeho činy. V tomto případě je oslavena vláda Františka I. jako doba rozkvětu Čech. Tento důkaz loajality vůči habsburskému trůnu byl projevem monarchismu části české společnosti, jak o tom před dvěma lety hovořil doc. Havránek. [1]/

Pomník Karla IV. [2]/ byl na radu Christiana Rubena zadán renomovanému drážďanskému sochaři Ernestu Haehnelovi, v roce 1846 byl jeho model schválen a poslán k odlití do Norimberka. Měl být slavnostně odhalen při příležitosti oslav 500. výročí založení pražské univerzity, k tomu však kvůli revolučním událostem roku 1848 nedošlo. Svým řešením pomník nerušil pražské dominanty — Staroměstskou mosteckou věž a Pražský hrad s katedrálou sv. Víta. Ideově je spjat s představou moudrého a laskavého panovníka, jenž dbal o rozvoj svého sídelního města.

Skutečně velkorysou akcí byl pomník maršála Radeckého pro Malostranské
6 náměstí. Autor kresebného návrhu Christian Ruben vyšel z kompozice Brokofova sousoší sv. Františka Xaverského na Karlově mostě. Brokofovo pojetí doznalo u Rubena a bratří Maxů, kteří pomník realizovali, značných formálních změn. Popřením expresívního patosu, prostorového a tvarového bohatství souznělo toto dílo s podobnými projekty ve střední Evropě. Hlavně postava vojevůdce — práce Emanuela Maxe — má několik bezprostředních předchůdců. Postavy vojáků v uniformách jednotlivých zbraní národů Rakouska vytvořil před svou smrtí /1855/ Josef Max. Žánrovost a živý pohyb vojáků je v účinném kontrastu ke statické postavě neseného vojevůdce. Jednoduchý obrys porušuje pouze prapor v ruce Radeckého. Do hmoty náměstí pomník umístil a podstavec navrhl Bernard Grueber. Pomníku nechybí monumentální cítění, stává se dominantou městského interiéru, strhávající na sebe divákovu pozornost. V tomto směru je výjimkou v pražské pomníkové plastice 19. století.

Dílna bratří Maxů byla po dvě desetiletí prakticky monopolním dodavatelem pražské monumentální plastiky. Výjimku tvoří Haehnelův Karel IV. Mimo pomníku Radeckého se vázaly k tzv. Královské cestě i další zakázky. V jejich dílně vzniklo několik sousoší pro Karlův most[3]/, jehož výzdobu bylo nutno

doplnit po Windischgraetzově bombardování Prahy roku 1848. Poněkud schématické a strnulé postavy světců ovšem nemohly a ani svým způsobem nechtěly konkurovat ostatním barokním sousoším. S výzdobou historické tepny Prahy — Královské cesty —, při níž byla tradičně rozmísťována nejvýznamnější stavební a sochařská díla, souvisí rovněž nedochovaná sochařská výzdoba novogotická dostavba Staroměstské radnice, pro niž vytvořil Josef Max sochy českých panovníků, a též žánrově pojatá socha Studenta, připomínající obranu Prahy proti Švédům v roce 1648, jejímž tvůrcem byl rovněž J. Max /1848/. Tyto práce dokazují, že i Praha chtěla mít novou, dobově přitažlivou síť pomníků. V porovnání s jinými evropskými metropolemi je ovšem pražská produkce poměrně chudá. Antonín Veith chtěl ve čtyřicátých letech realizovat v Tupadlech český Slavín. Ideově i formálně zjevně navázal na bavorskou Walhallu. Také proto ke spolupráci přizval slavného mnichovského sochaře Ludwiga von Schwanthalera, jenž měl s podobnými akcemi řadu zkušeností. Schwanthalerova dílna dodala osm v postoji a gestu málo odlišných soch. Snahy Veithovy, k nimž se v průběhu čtyřicátých let upíraly zraky české národní společnosti, však ztroskotaly. Sochy byly později umístěny do vstupní haly a na schodiště Národního muzea.

Po předchozím nástinu pražské monumentální plastiky, který byl převážně věnován otázkám ideovým a stylovým, je namístě zhodnotit vztah této produkce k městskému prostředí. Je patrné, že drobné měřítko, neokázalost gest, statičnost a prostorová pasivita jsou společně s citem pro umístění hmoty do prostoru a uměřeností pro pražské pomníky příznačné. Historické jádro Prahy při Královské cestě, kam se pomníková plastika soustřeďovala, nemělo mnoho velkých prostranství. Staroměstské náměstí nebylo po celé 19. století osazeno novou monumentální plastikou, Hradčanské náměstí, pro něž Tyrš navrhoval pomník Arnošta z Pardubic, nemá pomník dodnes. Výjimku tvořil Radeckého pomník na Malostranském náměstí. Sochy vesměs dobře zapadaly na určená malá prostranství a podtrhovaly jejich imunitu. Nejinak je tomu v případě
7 pomníku Josefa Jungmanna od Ludvíka Šimka /1878/, který byl první sochařskou oslavou novodobého národního myslitele.

Alej barokních plastik na Karlově mostě považoval Josef Václav Myslbek za svou největší inspiraci. Při tvorbě návrhů pro Palackého most /1881/ měl na zřeteli formální a ideovou náplň mostních plastik, kde byli oslavováni křesťanští světci. Při koncepci výzdoby Palackého mostu vycházel z dobových představ o slovanském dávnověku. Námětově čerpal z obou Rukopisů, opíraje se o Mánesův typ slovanského hrdiny. Touto koncepcí vytvořil účinný ikonografický protějšek Karlova mostu.

Myslbekova cesta k této první syntéze české novodobé plastiky vedla přes drobné práce sedmdesátých let. V nich si vyzkoušel své schopnosti kompoziční a formální. Od apoteózy Rukopisu královédvorského /1871/, nesoucí mocný romantický náboj, přes Záboje /1873/, v němž je Mánesův lyrický typ přetaven do větší dramatičnosti, až k narativně pojatému reliéfu Vítězný průvod Záboje

a Slavoje vede přímá cesta k návrhům z roku 1881. Nelze také pominout, jak to dokázal v Myslbekově monografii z roku 1942 V. Volavka[4]/, sochařem zamýšlené, avšak nerealizované práce pro Národní divadlo, v nichž Myslbek reagoval na národní umělecký program.

V roce 1881 vypsala pražská obec soutěž na výzdobu pylonů nově postaveného Palackého mostu /architekt Josef Reiter/, avšak tematicky autory neomezila. Je příznačné, že většina soutěžících zaslala návrhy s tématy mytologickými a historickými. Pouze Tomáš Seidan vytvořil alegorie českých řek Vltavy, Sázavy, Berounky a Labe. Šimek, Seeling, Čapek, Wagner a Mauder smísili představy o slovanské mytologii /postavy Libuše, Přemysla, Lumíra a Šárky/ s význačnými postavami českých dějin /Přemysl Otakar II., Karel IV., Václav IV., Žižka, Hus, Arnošt z Pardubic, Václav Budovec/. Tento dualismus v koncepci kritizoval Miroslav Tyrš[5]/, jenž byl společně s Pinkasem, Ženíškem, Durdíkem a Hostinským členem poroty. S Myslbekovými návrhy můžeme srovnat pouze skicu Josefa Maudera, ostatní se nedochovaly. Také Mauderova skupina Libuše, Přemysl a Lumír vycházela svou lyrickou notou z Mánesova odkazu. Postavy jsou však izolované a postrádají vnitřní souvislost. Myslbek koncipoval návrhy jako dvojice figur spojené nejen formálně, ale také vnitřním ustrojením. Mánesovy lyricko-epické ilustrace RK převedl do polohy lyricko-heroické, jak to nazval Miroslav Tyrš, který patrně měl na Myslbekově koncepci podíl. Pokusil se tak zařadit Myslbekovo pojetí do dobových kategorií, nepochopil však, že Myslbekovy směřují k dynamickému symbolu. Jejich romantičnost a formální uvolněnost, oproštěnost od narativnosti a žánrovosti ocenila též mladší generace v čele se sochařem Stanislavem Suchardou[6]/, který poukázal na to, že se Myslbek v devadesátých letech od tohoto pojetí odchýlil směrem k formální uzavřenosti a klasické vyváženosti. Skici přes jednotný ráz nepůsobily schématicky. K věštící Libuši připojil robustní postavu Přemysla, vyzařující klid a sílu. Patetickou postavu pěvce Lumíra doplnil křeh-
8 kým aktem alegorie Písně. Zachmuřenou odhodlanost Zábojovu vylehčil chlapeckou rozjařeností Slavoje. Smyslnou krásu Šárky spojil s milostným okouzlením Ctirada. Dosáhl neobyčejně působivého účinku, jenž nadchnul porotu i veřejnost.

V modelaci a v traktování hmot ho ovlivnila soudobá francouzská plastika. Za své návštěvy v Paříži v roce 1878 byl okouzlen smělostí kompozice a volným přednesem drapérie u plastik Paula Duboise, Henriho Chapu, Eugèna Delaplanche či Jeana Baptista Carpeauxe.

Zhodnocením domácí barokní tradice a příkladu moderního francouzského sochařství si vytvořil předpoklady pro stylovost vlastní syntézy.

Při realizaci skupin, která se protáhla až do roku 1897, návrhy doznaly poměrně značných změn. Vyžádalo si je nejenom monumentální měřítko, ale také změna Myslbekova tvůrčího zaměření. V modelech, určených k realizaci, otevřel Myslbek v zájmu většího divadelního účinku kompozici skupin, jež tak ztratily mnoho ze svého lyrického náboje. Zvýraznil také gesta a rozevlál

drapérii. Nejméně změn doznaly Libuše a Přemysl a Záboj a Slavoj. Lumíra na Tyršův popud změnil ze starce v mladíka bez patetického výrazu. Sporným článkem výzdoby zůstalo sousoší Ctirad a Šárka, kde již v návrhu vadilo nelogické gesto pravé ruky Šárky. Myslbek zvětšil vzdálenost obou postav, čímž zrušil vroucnost a tragický tón návrhu.

Divadelnost svého pojetí zvýraznil natočením skupin na osu mostu a psychologicky tak ovlivnil chodce. Skupiny se vztahem k místu osazení — na Podskalské straně stály Libuše a Přemysl a Lumír a Píseň, na smíchovské Ctirad a Šárka a Záboj a Slavoj — navozují představy dějů slovanské mytologie. Myslbek uvažoval o ideovém propojení pražských historických dominant Vyšehradu a Hradčan. Jestliže je význam Pražského hradu jako sídla křesťanských českých panovníků ideově podtržen výzdobou Karlova mostu a Královské cesty, je obsahově s Myslbekovými skupinami spjat Vyšehrad jako centrum vlády českých mýtických knížat. Je tak navozena kontinuita českého pohanského dávnověku a křesťanské historie národa.

Divadelní směr sousoší podtrhovala velká gesta postav, kterým Myslbek věnoval velkou pozornost. Vycházel z expresívního gesta barokního, které přehodnotil a spojil s lyricko-heroickým obsahem. Gesto, které na divadle doprovází slovo a je společně s mimikou a pohybem součástí neverbální komunikace, má zde hlavně funkci výrazovou a stává se také nositelem obsahu. Spolu s obrysem se uplatnily v konkurenci pražských dominant, na něž odkazovaly, také ale ve vztahu k hladině řeky a ke hladině oblohy. Myslbek dokázal všechny tyto principy zahrnout do své syntézy. Praha tak dostala, ač jen na několik desetiletí, nové plastické monumenty, jež výrazně doplnily městské panoráma.

Poznámky

1/ J. Havránek, Český historismus druhé poloviny 19. století mezi monarchismem a demokratismem, s. 27, Uměnovědné studie III., Historické vědomí v českém umění 19. století.

2/ O pomníku Karla IV. se uvažovalo už od konce 20. let. První model podle kresby J. Berglera vytvořil Václav Prachner, pomník měl stát na dnešním Karlově náměstí. Situace se změnila počátkem čtyřicátých let, kdy do hry vstoupil nový ředitel pražské Akademie Ch. Ruben.

3/ Byly to tyto pomníky: od Josefa Maxe — sv. Josef /1854/, sv. Jan Křtitel /1857/, sv. Norbert, sv. Václav a sv. Zikmund /1853/; od Emanuela Maxe — sv. František Serafinský /1855/, sv. Kryštof /1857/, Pieta /1859/, doprovodné sochy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty /1861/ ke staršímu Krucifixu. Do tohoto souboru je třeba zařadit sochu sv. Václava /1858/ od žáka bratří Maxů Kamila Böhma, která je patrně nejslabším článkem výzdoby mostu.

4/ V. Volavka, J. V. Myslbek, Praha 1942, s. 56.

5/ M. Tyrš, Úvahy a pojednání o umění výtvarném II., s. 95—107.

6/ Recenze S. Suchardy na Myslbekovu monografii od K. B. Mádla, uveřejněnou ve Volných směrech IV, 1902, s. 89 a 90.