

RADECKÉHO POMNÍK A ČESKÉ „RAKUŠANSTVÍ“

Lubomír Konečný - Roman Prah

Pomníkem, o němž bude řeč, se česká uměleckohistorická literatura důkladněji zabývala poprvé a naposledy v době jeho odstranění z veřejného prostranství, roku 1919.¹ Sama tato okolnost signalizuje, jak bohaté, rozporuplné a snad i svým způsobem tabuizované je téma, jehož jedním rozměrem se tu chceme zabývat.²

Už povšechná znalost politických dějin 19. století stačí k tomu, abychom si uvědomili, že pro vztah Čechů a Rakušanů v rámci habsburského mocnářství představoval maršál Radecký jednu z klíčových osobností. Jan Josef Václav Radecký z Radče, narozený roku 1766 v Třebnici, nastoupil službu v rakouské armádě roku 1784 jako kadet 2. kyrysnického pluku: v roce 1831 mu bylo svěřeno velení armády v Lombardii a Benátsku a o pět let později se stal polním maršálem. V dramatických letech 1848-49 se výrazně zasadil o prosazení rakouských zájmů v severní Itálii a několika vítěznými bitvami (zejména 23. března 1849 u Novarry) si získal vděčnost panovnického domu i popularitu u veřejnosti. Zemřel 5. ledna 1858, ve věku 92 let, a tímto datem začíná dlouhá řada publikací nejrůznějšího ražení (od seriózních biografii až po lidová čtení), kde je Feldmarschall Radecký bez výjimky líčen jako „otec vojáků“ a „zachránce Rakouska“. Ze sociálního hlediska byla jeho kariéra příkladem závratného postupu tak říkajíc od píky. Z hlediska národnostní problematiky, jeho případ reprezentoval politikum. Pro českou stranu se maršál stal symbolem jejího podílu na obraně zájmů monarchie. Oficiální rakouskou reprezentací byl traktován jako zosobnění takřka neomezených možností pro všechny (bez rozdílu národnosti), kteří své schopnosti cele a loajálně postaví do jejích služeb.

Uznání maršálových zásluh dosáhlo vrcholu (a doslovného zhmotnění) v pomnících, které byly na jeho počest a památku vybudovány jak v Praze, tak ve Vídni. Mladší z nich, vídeňský (viz obr.),³ koncipoval sochař Caspar von Zumbusch, jako poněkud konvenční figuru uniformovaného vojevůdce na koni - to vše na prostém obdélném soklu zdobeném scénami z maršálova života. Toto dílo - již v roce 1887, tedy v době jeho vzniku, atakované jako „ein monumentales Unglück, das an Nüchternheit nichts zu wünschen übrig lasse“ - bylo slavnostně odhaleno 24. dubna 1892 na náměstí Am Hof za účasti císaře.

Monarcha asistoval již při odhalení pražského pomníku slavnému maršálovi, které se konalo v sobotu 13. listopadu 1858 na Malostranském náměstí (viz obr.). O stavbě tohoto pomníku rozhodlo zasedání Krasoumné jednoty pro Čechy v březnu 1849 - pod dojmem z Radeckého úspěchů v Itálii, a náhradu za původně plánovaný pomník Konstituci z r. 1848. Na počátku příštího roku byla vypsána veřejná sbírka na pokrytí finančních nákladů.

Provedení pomníku bylo zadáno nejvýznamnějším pražským sochařům poloviny století - bratřím Josefu a Emanuelu Maxovým. Ti také zhotovili první skici, které však nedošly souhlasu. Již rok nato, 1851, vystavují model pomníku „podle myšlenky“ ředitele pražské malířské akademie, Kristiána Rubena, kterému je tedy třeba přiznat autorství celkového řešení. Emanuelu Maxovi pak byla svěřena figura vojevůdce a Josefovi další postavy. Odlití pomníku do bronzu bylo objednáno v Burgschmidtově dílně v Norimberku: na architektonickém řešení spolupracoval Bernard Grueber.

Srovnání koncepčně konzervativního vídeňského pomníku s pražským nesporně vyznívá ve prospěch Rubena a bratří Maxů (viz obr.). Srovnáme-li pak pražský monument dále s evropskou pomníkovou tvorbou, dospějeme k poněkud nečekanému zjištění: jeho základní ikonografické schéma (t.j. motiv vojevůdce neseného na štítě neseném vojáky) nemá v tomto materiálu obdoby. A tak se ptáme: jak si tuto unikátnost vysvětlit?

Emanuel Max ve svých *Pamětech*, Karel Purkyně v novinových kritikách z let 1862 až 1866⁴ (a po nich všichni novější autoři) uvažují především inspiraci sousošími od F.M.Brokofa z Karlova mostu, zpodobujícími sv.Františka Xaverského a sv.Ignáce. I když rámcová podobnost mezi těmito barokními plastikami a Radeckým je nepopiratelná a ani vědomou a významovou souvislost s těmito díly nelze vyloučit, není takováto filiace sto zdůvodnit specifické řešení pomníku. A to tím spíše, že můžeme prstem ukázat na zcela konkrétní tradici, na níž Ruben - jak také bylo nadhozeno už v jeho době - se vši pravděpodobností navázal.

Jedná se o starobylou a vpravdě úctyhodnou ikonografii vyzdvihování vojevůdce či vládce na štít - na znamení *elekce* nebo triumfu. Aniž bychom se zde pouštěli do detailů, charakterizujme základní historii této ikonografické formule.⁵ První literární zprávy o takovéto ceremonii pocházejí z 1. století n.l., ale zřejmě reflektují starší usus některých primitivních národů. Odtud si elevaci přisvojili Římané, zprvu pouze v militárním kontextu, ale časem (od konce 5.století) jako součást oficiálního korunovačního ceremoniálu východořímské říše. Historická realita samozřejmě nezůstala bez vlivu na výtvarné umění, kde se motiv vyzdvihování na štít poprvé objevuje v časně byzantské knižní malbě. K jedenadvaceti zachovaným příkladům patří Fol. 6v ze slavného řeckého žaltáře č.139 Národní knihovny v Paříži, znázorňující elevaci a korunování Davida (viz obr.).

Bylo by samozřejmě nesmyslné domnívat se, že by Kristián Ruben snad mohl čerpat inspiraci z byzantských miniatur. Motiv elevace však má svou výtvarnou tradici i v západoevropském umění. Zde vychází přímo z 15. kapitoly 4. knihy Tacitových *Historií*, kde se dočteme, že statečný Brinno z germánského kmene Canninefatů „byl podle národního zvyku vysazen na štít... a zvolen za vůdce“.⁷ Této v podstatě podružné pasáži se dostalo obrovské pozornosti v 1. polovině 17. století - a to jak holandských historiků, tak těch umělců, kteří byli postaveni před úkol zobrazit scény ze života starých Batavů na základě Tacitova textu (viz obr.). Cyklus osmi obrazů ze života starých Holanďanů byl objednan v roce 1659 pro radnici v Amsterdamu: scénu elevace Brinna pro něj roku 1651 namaloval Jan Lievens.⁸

Ikonografická formule vyzdvihování na štít však nezůstala omezena na výjevy ilustrující Tacitův text. V roce 1638 ji Gibbons a Wren použili pro svůj nerealizovaný projekt mauzolea anglického krále Karla I.⁹ A o čtyři roky dříve Gottfried Peschwitz takto symbolicky znázornil volbu Jana III. Sobieského polským králem.¹⁰ Na samém počátku 19. století, v roce 1808, se touto ikonografickou formulí nechal inspirovat italský malíř Andrea Appiani v Apoteóze Napoleona, již vyzdobil královský palác v Miláně.¹¹

Aniž bychom uváděli další příklady, ikonografický rodokmen pražského pomníku se nyní zdá být jasný. Význam tohoto rodokmenu pro interpretaci sousoší je hlubší než pouze formální. Radeckého pomník byl od prvopočátku prezentován jako výklad současného českého podílu na vlastenectví monarchie. Ale i tento skromný a jen loajálně nacionální podtext byl utlumen tím, že Ruben - bezpochyby vědomě - za leitmotiv pomníku zvolil elevaci, z Tacita a jeho tradice známou jako typicky germánský obyčej.¹² „Germánská“ formule, užitá při pomníku Radeckého, se samozřejmě nijak nevylučuje s jejím politicko-triumfálním rázem, pro který především byla zřejmě autorem pomníkové koncepce po italských vítězstvích zvolena. Je totiž možné vyslovit domněnku, že jak formální historismus oficiálních pomníků vůbec, tak postava Radeckého zvláště vyjadřovaly ambice Rakouska na jeho postavení mezi německými státy.¹³ V každém případě se zdá, že uplatnění „germánské“ elevace jako ikonografická strategie na jedné straně bezpochyby přispělo ke příznivému přijetí pomníku v nejvyšších kruzích mocnářství. Na druhé straně však usnadnilo cestu k tomu, aby se maršál Radecký v Čechách pozvolna stával synonymem starého Rakouska. Odtud pak zbýval ke svržení modly v roce 1919 už jen krok.

POZNÁMKY

- 1 Šlo zejména o kratší studii K. Novotného, Pomníky Radeckého a Františka I., *Umění* I, 1919, 268-273 a dále o několik novějších ineditních článků (viz pozn. 2).
- 2 Následující text je skicou části širší studie, kterou autoři připravují pro časopis *Umění*, a která bude založena na ikonografickém výzkumu L. Konečného stejně jako na nepublikovaných textech R. Prahla (viz sborník k počtě sochaře Vladimíra Janouška z r. 1979 a sborník prací přátel a žáků k 65. narozeninám Oldřicha J. Blažíčka, též z r. 1979. - Poznámkový aparát tohoto příspěvku je proto omezen na nezbytné minimum).
- 3 Srov. G. Kappner, *Ringstrassedenkmäler* (Die Wiener Ringstrasse: Bild einer Epoche, Bd. IX/1), Wiesbaden 1973, s. 27-28 a 152-164.
- 4 E. Max Ritter v. Wachstein, *Zweiundachtzig Lebensjahre*, Prag 1893, s. 361-62. - K. Purkyně, *Národní listy* 1862, čís. 107. *Politik* 1864, čís. 95. *Národní listy* 1864, č. 135, *Politik* 1866, č. 107. Přetištěno in R. Purkyňová-Pokorná, *Život tří generací*, Praha 1944, s. 290, 347, 356 a 364.

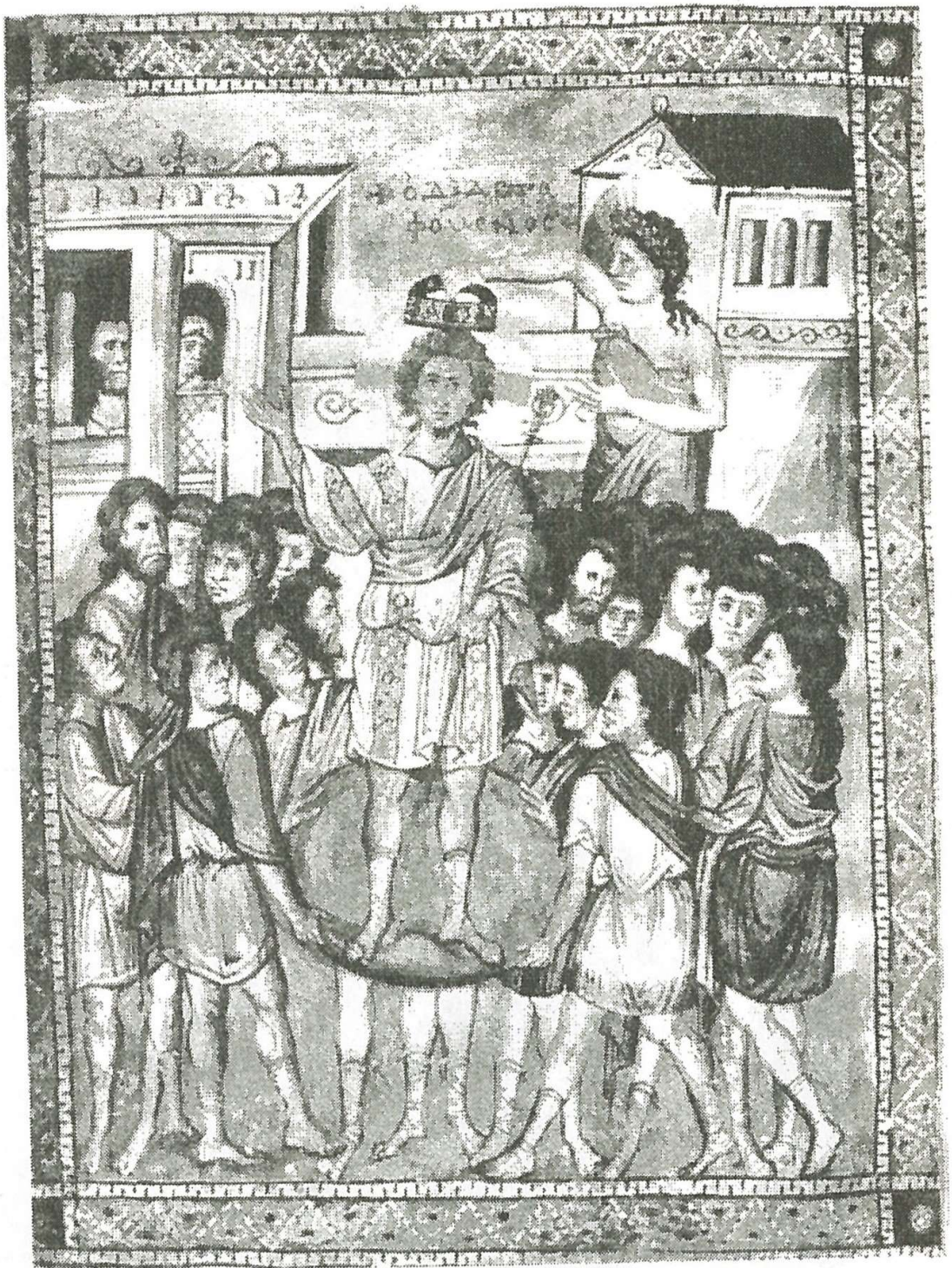
- 5 Dosud nejlepší přehled podává H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800: Eew iconologische studie*, s-Gravenhage 1952, vol. 2, s. 110-11.
- 6 H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London 1938, s. 24-25. - Ch. Walter, *Raising on a Shield in Byzantine Iconography. Revue des Études Byzantines XXXIII*, 1975, s. 133-75.
- 7 Tacitus, *Z dějin císařského Říma* (Dějiny. Život Iulia Agricoly. Germánie. Rozprava o řečnících), Praha 1976, s. 216.
- 8 H. van de Waal (viz pozn. 4), s. 195-96, 224-25 a 230, vol. 2, tab. 75-77.
- 9 R.A.Beddard, *Wren's mausoleum for Charles I and the cult of Royal Martyr, Architectural History XXVII*, s. 36-49.
- 10 E. Ivancyko, *Emblematiczne Sobiecsiana Gotfryda Peschwitza, Artium Questiones II*, 1983, s. 11-33, zejm. 19-20 a obr. 6. - Idem, *Gotfryd Peschwitz emblematyk gdanski drugiej polowy XVII wieku. Rocznik Historii Sztuki XV*, 1985, s. 231-46, zejm. 236-37 a 238, obr. 9.
- 11 *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall XI al XX secolo*. Vol. I, Torino 1972, s. 213, obr. 207.
- 12 O tom, že přinejmenším Němci byl tento motiv skutečně vnímán ve své době v Praze jako starogermánský, svědčí např. popis pomníku v *Prager Zeitung* z roku 1858.
- 13 O čem je tu řeč, není ovšem Radecký - představitel státu, jehož „nadanárodnost“ byla praktikována m.j. právě jeho armádou. Jde o naopak o obraz Radeckého a proměny tohoto obrazu v českém prostředí, ztělesněné v pražském pomníku a způsobech jeho přijetí. Ikonografické jádro pomníku navrženého umělcem, přistěhovavším se do Prahy z Německa, bylo provázáno odkazy k české sochařské tradici (zvl. k jednomu či dvěma sousoším na Karlově mostě). V ikonografii pomníku rovněž přirozeně v popředí stála složka rakouská. Samotný Radecký byl od počátku zastáncem ideje o prioritě Rakouska v německém soustátí. Léta před maršálovou smrtí i před odhalením pražského pomníku tuto žádoucnou ideu jen stupňovala rostoucím rakousko-německým napětím. Zde obraz Radeckého včetně jeho „českého“ rakušanství symbolizoval konec jedné epochy, což také pro Čechy potvrdil následující rakousko-německý střet.



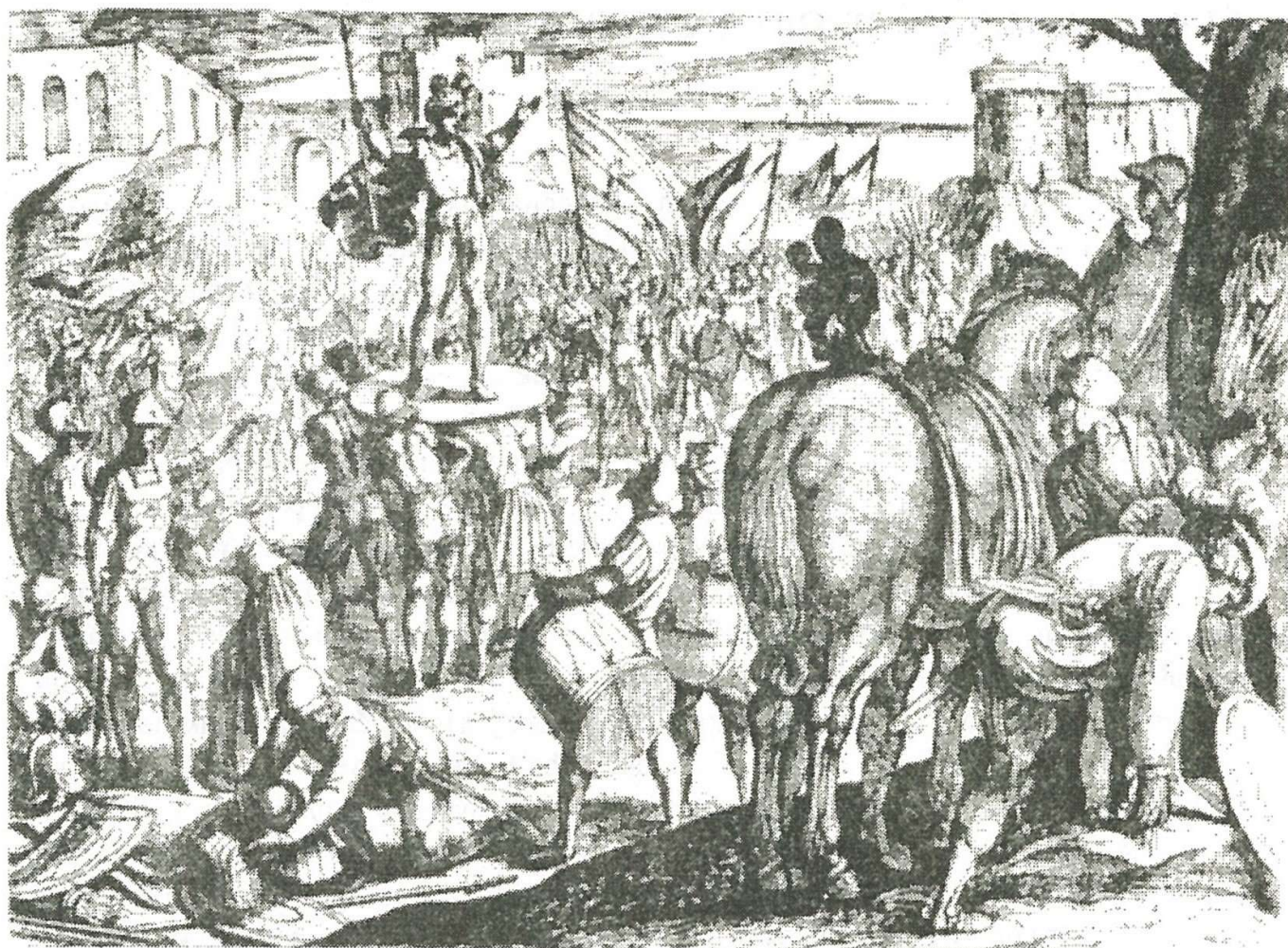
Caspar von Zumbusch, Pomník maršálu Radeckému ve Vídni, 1892



Kristián Ruben - Emanuel a Josef Maxové, Pomník maršálu Radeckému,
Lapidárium Národního muzea v Praze



Elevace a korunování Davida, Řecký žaltář č. 139 (Národní knihovna v Paříži)



Hy blickt teyftant arde Knechtelander, da vor ihm d'waerz manken Bruns,
hem heffend, naar oder p'wante, an een kint, ze veyden de Wiltvreesen
oek tot hem, ende sturven op den tusschenden der Romeynen, die veydelgheide
leken de cloene kintert en brande, diere men hontormen en comen.

5
Cunctatibus rem Cuius patefecit, qui rex Brannum hunc
pro more gratis impositum dūem dūhūm, et auctus f'p'p'
dūm cohortes Rom inuadant ex dūm dūhūm omment ipse
a Romanis f'p'p'ibus, cum ea defendere non possent, inuadunt.

Elevace Brinna (Grafika podle malby Jana Lievense pro radnici v Amsterdamu),
50. léta 17. století