

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Veronika Vysloužilová

Pomník Františka Palackého v Praze

Monument of František Palacký in Prague

PODĚKOVÁNÍ

Nejprve bych ráda poděkovala vedoucímu mé práce prof. PhDr. Romanu Prahlovi, CSc. za ochotu a cenné rady, jež mi byly při psaní velkým přínosem. Dále mé poděkování patří Doc. PhDr. Zdeňku Hojdovi, CSc. za věcné poznámky a poskytnutí odborných knih k tématu, PhDr. Martinu Krummholzovi, Ph.D. za konzultace a podnětnou prohlídku Suchardovy bubenečské vily, Městskému muzeu v Nové Pace za archivní materiály a zpřístupnění Suchardova domu, pracovníkům Archivu Národní galerie a dalším institucím, které mi byly v mnohém nápomocné.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 12. 5. 2015

.....

Veronika Vysloužilová

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce je podat ucelený přehled vývoje pomníku Františka Palackého v Praze, který je dílem jednoho z nejvýznamnějších představitelů secesního sochařství Stanislava Suchardy a architekta Aloise Dryáka. Pozornost bude věnována veřejné soutěži, která celému záměru předcházela, důležitosti výběru místa pro pomník, procesu Suchardovy tvorby, roli architekta a konečně dobovým odezvám na celé dílo.

ABSTRACT:

The aim of this bachelor thesis is to give an integrated statement development of monument of Frantisek Palacky in Prague, which is a piece of one of the leading representatives of Art Nouveau sculpture Stanislav Sucharda and architect Alois Dryák. Attention will be given a public competition that preceded the whole project, the importance of choosing a place for a monument, process Sucharda's creation, the role of the architect and finally the period responses to the entire work.

KLÍČOVÁ SLOVA

pomník, František Palacký, Stanislav Sucharda, Alois Dryák, secese, sochařství

KEY WORDS

monument, František Palacký, Stanislav Sucharda, Alois Dryák, Art Nouveau, sculpture

OBSAH

1.	ÚVODNÍ SLOVO.....	- 7 -
2.	Doba přelomu 19. a 20. Století.....	- 8 -
3.	Pomník jako svébytná sochařská kategorie.....	- 10 -
3.1	Historie pomníků.....	- 11 -
4.	Stanislav Sucharda	- 14 -
5.	Alois Dryák	- 20 -
6.	Vypsání soutěže na pomník	- 21 -
7.	Soutěžní návrhy 1. kola konkurzu.....	- 27 -
7.1	Obecná charakteristika soutěžních návrhů.....	- 27 -
7.1.1	Soutěžní návrh L. Šalouna a A. Dlabače „Zní vlasti naší Tvé slávy hlas“.....	- 28 -
7.1.2	Soutěžní návrh S. Suchardy a A. Dryáka „Minulosti, přítomnosti a budoucnosti“ ..	- 29 -
7.1.3	Soutěžní návrh A. Štrunce a B. Bendelmayera „Ve stínu lípy“	- 32 -
7.1.4	Soutěžní návrh V. Amorta.....	- 33 -
7.1.5	Soutěžní návrh Fr. S. Rouse	- 33 -
8.	Užší kolo soutěže	- 34 -
9.	Položení základního kamene.....	- 38 -
10.	Podepsání smlouvy o provedení pomníku se Suchardou a Dryákem	- 40 -
11.	Zahájení prací na pomníku Palackého	- 42 -
12.	Náměstí Palackého versus náměstí u Rudolfiny	- 45 -
13.	Problematické náměstí Františka Palackého.....	- 48 -
13.1	Dryákovy úpravy Palackého náměstí.....	- 51 -
13.2	Bohumil Hypšman a regulace okolí Emauz.....	- 55 -
14.	Idea pomníku.....	- 57 -
15.	Realizace – postup práce.....	- 62 -
15.1	Základy pomníku	- 62 -
15.2	Práce na finálních modelech	- 64 -
15.3	Odlévání sochařských částí z bronzu	- 66 -
15.4	Osazování soch	- 67 -
16.	Kamenná socha Františka Palackého	- 69 -
17.	Slavnostní odhalení pomníku.....	- 72 -
18.	Pomník jako terč kritiky a jeho další osudy v nadcházejících letech.....	- 75 -
19.	Pomníky Františka Palackého mimo Prahu	- 77 -

20. ZÁVĚR	- 80 -
21. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	- 81 -
22. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	- 85 -
.....	- 103 -
23. SEZNAM VYOBRAZENÍ	- 109 -

1. ÚVODNÍ SLOVO

Za cíl své bakalářské práce jsem si stanovila detailní průzkum okolností vzniku pomníku Františka Palackého v Praze. Ačkoli se tomuto tématu věnovala již řada historiků, bylo mým záměrem nahlédnout více pod povrch a seznámit se podrobněji s tímto monumentální dílem i s okolnostmi jeho přípravy a odezvy.

Myšlenka věnovat národnímu buditeli Františku Palackému pomník v Praze, vyvstala prakticky ihned po jeho smrti v roce 1876. V této době byla rovněž zahájena stavba stejnojmenného mostu, ústícího na dnešní Palackého náměstí, jakožto prostoru určeného pro pomník.¹ Prvotními ambicemi iniciátorů bylo vztyčení pomníku do roku 1898, na kdy připadaly slavnosti stoletého výročí narozenin historika.² Ačkoli se tuto lhůtu dodržet nepodařilo, nikdo patrně nepředpokládal, že se samotná realizace pomníku protáhne až do roku 1912, a že sebou tento projekt přinese řadu ostrých diskuzí, ohledně nevhodnosti místa pro pomník určeného.³

V první řadě bude nastíněn charakter doby, ve které tento pomník vznikl, a která byla obecně pro budování pomníků zvláště příznivá.⁴ Čtenář bude obeznámen s historií stavění pomníků a také tím, jak se jejich forma a význam měnil v průběhu dějin. Následně se zaměřím na osobnost samotného Stanislava Suchardy a stylové východisko jeho umělecké tvorby, které bylo pro výslednou podobu pomníku klíčové. Hlavní část práce se pak bude podrobně věnovat celému průběhu vzniku tohoto pomníku od vypsání konkurzu na jeho zhotovení, analýze soutěžních návrhů, přípravným pracím a samotné realizaci.

Za úkol jsem si stanovila také bližší specifikaci úlohy architekta při vzniku tohoto monumentu, jimiž byly četné návrhy na úpravu Palackého náměstí a výstavbu nového Domu Palackého, které byly odbornou literaturou doposud víceméně přehlíženy.⁵ Více prostoru jsem z tohoto důvodu věnovala tedy také regulaci zástavby v okolí Emauz, která je s touto problematikou významně spojena. V samostatné kapitole bude na závěr také pojednáno o některých dalších pozoruhodných pomnících, věnovaných Františku Palackému, jejichž budování bylo po celé zemi přirozenou odezvou uctění památky tohoto českého buditele.

¹ Pavel BEDRNÍČEK: Náměstí, rynky a náměstíčka historické Prahy, Praha 2007, 177.

² AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1911–1920, sign. B 52/ 49.

³ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 4, 1912, 78.

⁴ Petr WITTLICH: Pomník a město, in: Milena FREIMANOVÁ (ed.): Město v české kultuře 19. st., Praha 1983, 267–268.

⁵ AMP, MHMP I., Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

2. Doba přelomu 19. a 20. Století

České umění na přelomu 19. a 20. století zažívalo mimořádný rozvoj.⁶ Tento rozvoj se samozřejmě netýkal pouze českého prostředí, ale byl příznačný pro většinu evropských zemí, což se projevovalo neobvyklým uměleckým a také dalším ruchem.⁷ Příčinou toho bylo mj. zakládání nových uměleckých spolků, jejichž hlavní snahou bylo vymanit se z konzervativního prostředí soudobých oficiálních kulturních institucí a dát výtvarnému umění nový směr, který se nebude muset omezovat ve své tvůrčí svobodě a názoru. V souvislosti s moderními snahami těchto spolků se objevil pojem secese, jejíž principy si současně osvojovaly jednotlivé země. Tak vznikla secese nejprve roku 1892 v Mnichově, 1897 ve Vídni a následně roku 1899 i v Berlíně.⁸ Čeští umělci za novými vlivy v polovině 80. let 19. století hojně odcházeli do pokrokovějšího Mnichova, jenž byl v té době právě významným uměleckým centrem. Zde pak čeští studenti založili dokonce i vlastní spolek Škréta, pojmenovaný dle průkopníka českého barokního malířství, který se stal zároveň prvním českým secesionistickým uskupením.⁹ I v Praze však vznikl významný spolek honosící se tentokrát jménem významného národního klasika Josefa Mánesa, Spolek výtvarných umělců Mánes. Jeho činnost byla zahájena roku 1887 a svým vydávaným časopisem „Volné směry“, v němž reflektovala kulturní dění za hranicemi vlasti, šla naproti modernímu umění.¹⁰

Pro české prostředí bylo zároveň v této době charakteristické především obrození národního kultu. Od umělců bylo vyžadováno, aby svým talentem napomohli k vytváření umění, jež mělo reprezentovat významné historické události. Tato iniciativa se silně projevila již v generaci Národního divadla, ačkoli její touhou bylo vyrovnat se se soudobou, mj. pařížskou uměleckou scénou.¹¹ Přelom století byl rovněž příznivý i pro sochařství, které nabralo nový směr a začalo konečně plně vzkvétat.¹² Byl to významný obrat od situace v průběhu romantizujícího 19. století, kdy nebyly podmínky pro sochaře zdaleka tak příznivé jako na konci tohoto století. Předtím sochařství zůstávalo na rozdíl od malířství a grafiky

⁶ Petr WITTLICH: Sochařství české secese, Praha 2000, 9.

⁷ Danuše KŠICOVÁ: Secese. Slovo a tvar, Brno 1998, 11.

⁸ Petr WITTLICH: Malíři české secese, Praha 2012, 11.

⁹ Ibidem 19.

¹⁰ Ibidem 13.

¹¹ Ibidem 11–13.

¹² Petr WITTLICH: Sochařství na přelomu století, in: Vojtěch LAHODA/ Mahulena NEŠLEHOVÁ/ Marie PLATOVSKÁ/ Rostislav ŠVÁCHA/ Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/ 1, Praha 1998, 95.

poměrně v ústraní, jelikož právě tyto obory se zdály být vhodnějšími nástroji pro vyjádření historických i aktuálních témat. Sochařství bylo malířstvím značně ovlivněno.¹³ Mimořádně nadaná generace umělců, která vstoupila v tu chvíli na scénu, mohla nyní prokázat svůj talent v řadě kvalitních děl a v očích společnosti povýšit sochařství na statut uznávaného volného umění. Okolnosti, které nahrávaly rozvoji v této oblasti umění, bylo hned několik.

První skutečností byl velký urbanistický rozvoj, který se samozřejmě odrazil v početných sochařských a štukatérských dekorativních pracích. Byla to doba, kdy v reprezentativnosti budov hrálo významnou roli právě secesní plastické ornamentální tvarosloví, doplněné o reliéfy či sochy. Potřeba reprezentace sebou přinesla i řadu velkolepých veřejných projektů, ať už na poli sochařském či architektonickém. Další podstatný faktor v tomto řetězci sehrálo také vynikající studijní zázemí na Uměleckoprůmyslové škole, které umožňovalo mladým talentům vzdělávat se například u nejvýznamnějšího sochaře 2. poloviny 19. století Josefa Václava Myslbeka, jenž zde vedl od r. 1885 svůj sochařský ateliér nebo u profesora Celdy Kloučka, vedoucího ateliéru dekorativního sochařství. Řada nadaných sochařů pak většinou nejprve prošla věhlasnou kamenosochařskou školou v Hořicích. Posledním důležitým aspektem bylo právě v rámci národního sebeuvědomění vyvrcholení pomníkového kultu.¹⁴ Výtvarných idejí, z nichž bylo možno v této době čerpat, bylo hned několik. Souběžně se tak setkáváme s tendencemi naturalistickými, příznačnými hlavně pro 90. leta, symbolistickými, obracejícími se hlavně do nitra umělce, impresionistickými, které svou formou daly dílům revoluční ráz a nakonec obecně s vysoce dekorativní secesí, kterou užíváme jako zjednodušené označení pro všechny výše zmíněné tendence.¹⁵

¹³ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 9.

¹⁴ WITTLICH 1998 (pozn. 12) 95–96.

¹⁵ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 10.

3. Pomník jako svěbytná sochařská kategorie

Nežli budou vylíčeny náležitosti pomníkového kultu, je zapotřebí alespoň v krátkosti tento pojem blíže specifikovat. Vymezení námi dnes již běžně užívaného pojmu „pomník“ totiž bývalo v dobách minulých značně komplikované a možná ani dnes není každému zcela zřejmé, co si pod tímto označením vlastně představit. V době okolo roku 1800 se totiž kromě výrazu „pomník“ setkáváme také s výrazem „náhrobek“, který doboví teoretici řadili pod obecnější termín „památníku“, jehož hlavním účelem byla vzpomínková funkce. Náš český jazyk navíc činí mezi těmito pojmy větších rozdílů, které v jiných jazycích jako německém, francouzském či anglickém prakticky odpadají nebo nejsou tak markantní. „Náhrobek“ dává většina z nás spíše do souvislosti se hřbitovními areály, kdežto „památníky“ a „pomníky“ si spojujeme s veřejným prostranstvím mimo tato místa. A právě v tomto „moderním“ slova smyslu, zde bude na tento pojem pomníku nahlíženo.¹⁶

Umění pomníku je specifickou sochařskou kategorií, které si jako dílo, určené do veřejného prostoru, zpravidla na náměstí, žádá zvláštního přístupu umělce. Na rozdíl od soch vytvářených za účelem prosté dekorace nebo provedených na základě umělcova zcela svobodného tvůrčího aktu, kde je brán zřetel především na výtvarnou estetickou složku, u pomníků pouze tato rovina nestačí.

Pomník je ztělesněním duše významných osobností, monumentem upomínající na významné činy, události a nikoli jen pouhou skořápkou, která má uspokojit oko pozorovatele. I u takového portrétu, ať už se jedná o malbu či sochu, žádáme více. Portrétista by měl umět dobře zachytit nejen podobu člověka, ale zejména pak jeho intelekt, mravní i citové vlastnosti. Pomník je v podstatě také portrétem, ale spíše ve smyslu psychologickém. Mnohdy se totiž pomníky budují takovým osobnostem, o jejichž skutečné podobě se ví jen pramálo. V takovéto situaci, kdy se umělec nemůže opřít o portrétní rysy zobrazovaného, je příhodné vycházet právě z jeho osobnosti a duše samotné, které nám o člověku často vypoví více nežli jeho podoba. Autor má tedy vedle výtvarných hodnot brát na vědomí hlavně tento aspekt, jelikož u takového díla chceme vědět nejen to, jak dotyčný vypadal, ale především pak i kým byl a co znamenal. Je tedy důležité, aby bral autor obě tyto složky v potaz a mohl tak podat po všech stránkách co možná nejpřesnější obraz portrétovaného. S tím samozřejmě souvisí

¹⁶ Pojem památník bývá obvykle vykládán ve smyslu architektonického díla. Pavla MACHALÍKOVÁ: Památníky a pomníky, in: Roman PRAHL (ed.): Umění náhrobku v českých zemích 1780–1830, Praha 2004, 261–266.

seznámení se s případnými díly daného člověka, s jeho prací nebo zásluhami a pokud možno proniknout do podstaty věci, do nitra jeho samotného.¹⁷

Názor, že má umělec pouze volně tvořit a nezatěžovat se přitom zbytečně knižní vzdělaností, byl reakcí na uměleckou praxi v 2. polovině 18. století, kdy byl umělec příliš poután literaturou a vlastní výtvarná invence tak ustupovala do pozadí.¹⁸ Ani jeden z těchto dvou extrémů nazírání na umění však nemůže být klíčem k vytvoření dobrého pomníku. Pomník se pak totiž mnohdy stával pouhou formalistickou studií dle skutečného modelu, v němž šel veškerý obsah stranou.¹⁹

3.1 Historie pomníků

Historie pomníků v podstatě sahá až do antiky, kde se vojevůdcům nebo vítězům olympijských her za jejich záslužné činy vztyčovaly ve veřejném prostoru sochy. Tato skutečnost byla v té době naprosto běžná. Pomníky se tak v jejich podání neřadily do žádného výjimečného výtvarného oboru, ale tvořily jen součást širokého výtvarného spektra, který byl přirozený pro veřejný život.

Odlišně se k pomníkům stavěl středověk, který v pozemském životě spatřoval jen jakousi předeheru k pravému životu na onom světě, a tak se pomníky v jeho pojetí staly téměř výhradně náhrobky. Pokud se vyskytly nějaké výjimky, tak jen díky záchvěvům antických vlivů, kterých se středověk nikdy zcela nezbavil. Je ale potřeba říci, že i v antice bylo umění náhrobků hojně zastoupeno. Baroko sice také rozvíjelo bohatou pomníkovou činnost, ale ta se na rozdíl od antiky a středověku nestala východiskem pro pomník naší moderní doby.²⁰ Za jeho éry vstoupila v Čechách do popředí zejména potřeba osazování veřejných městských prostorů sochami, jejichž početnou skupinu tvořily morové sloupy. Tak byla do první poloviny 18. století těmito díly víceméně zabrána všechna hlavní pražská náměstí.²¹

¹⁷ Vojtěch BIRNBAUM: Pomníky, Praha 1937, 12–13.

¹⁸ Ibidem 6.

¹⁹ Ibidem 14.

²⁰ Ibidem 16–19.

²¹ Jednalo se například o sloup nejsv. Trojice na Malostranském náměstí, mariánský sloup na Hradčanském náměstí nebo o Bendlovu jezdeckou sochu sv. Václava na Koňském trhu. K. B. MÁDL: Pomník na náměstí, in: Jan ŠTENC (ed.): Umění, sborník pro českou výtvarnou práci, IV, Praha 1931, 256.

Následující 19. století je pak dobou, která je více než kterákoli jiná epocha v historii spjata s obrovskou produkcí sochařských pomníků. To dokazuje fakt, že na konci druhého císařství bylo v Paříži zhruba 9 pomníků, přičemž na začátku 20. století se jejich počet vyšplhal přes stovku.²² V českém prostředí raného 19. století si hledal monumentální pomník svou cestu skrze sochy výtečníků v městském prostoru a skrze hřbitovní figurální náhrobky.²³ Prvním skutečně světským pomníkem v Praze je potom z roku 1848 od E. Hähnela socha Karla IV. na Křížovnickém náměstí.²⁴ Zlatá éra v jejich budování zde pak odstartovala v 60. letech 19. století a jeho vrcholové období trvalo přibližně v rozmezí let 1898 – 1913. Během těchto let vznikly v Praze nejrozsáhlejší pomníkové realizace typu Myslbekovy jezdecké sochy sv. Václava, Šalounova Mistra Jana Husa, Suchardova pomníku F. Palackého a další pozoruhodná díla, uskutečněná v ostatních městech.²⁵

Při jejich budování, značně nákladném, se často uplatňovala snaha využít tak rozměrný objekt zároveň k okrášlení náměstí nebo jím například vylepšit nějakou nešťastně vzniklou urbanistickou situaci. Do jisté míry tedy nešlo jen o to, projevit uznání významnému člověku, ale dokázat využít takového díla i ku prospěchu něčeho jiného. To vedlo Birnbauma k dosti nemilému závěru a sice, „že pomníky jsou proto, aby se jimi ucpala každá díra.“ Pro ozřejmění tohoto výroku podává důkaz o tom, kdy se příčinou asanace okolí barokního kostela sv. Petra ve Vídni nakonec tento kostel octl uprostřed moderních činžáků s holými bočními stěnami. Řešením, jak zakrýt tuto na pohled nepěknou situaci, se stal právě pomník. Otázka, komu bude monument zasvěcen, se ukázala být až druhotnou záležitostí, přičemž nakonec bylo rozhodnuto o Karlu Velikém.²⁶

Objednavateli a iniciátory myšlenek na zbudování těchto velkolepých sochařsko – architektonických projektů byla řada nejrůznějších spolků, organizací, soukromých mecenášů či samotných měst za účelem společenského věhlasu. Oficiální státní zakázky na zbudování pomníků národního věhlasu se *téměř vždy* pojily s vyhlášením veřejných soutěží, ve kterých se měli možnost utkat ti nejzdatnější umělci. Není proto divu, že získáním zakázky takového rozměru si daný umělec vysloužil patřičné uznání a obdiv společnosti, jelikož se pro něho takový úkol stával zpravidla vrcholem jeho celoživotní kariéry. Na druhé straně byl tento úspěch vykoupen nelehkým břemenem, jež na sebe takový umělec bral. V pozadí tak velkých

²² WITTLICH 1983 (pozn. 4) 267–268.

²³ MACHALÍKOVÁ 2004 (pozn. 16) 268.

²⁴ MÁDL 1931 (pozn. 21) 263.

²⁵ WITTLICH 1983 (pozn. 4) 267–268.

²⁶ BIRNBAUM 1937 (pozn. 17) 25.

projektů, jakými byly právě monumentální pomníky, se odehrávala řada ostrých diskuzí a sporů jak ze strany odborné komise, tak ze strany společnosti, což pochopitelně vedlo k mnohým kompromisům, k nimž se mnohdy musel sochař uchýlit, a tak se i částečně vzdát svého původního záměru. Diskutována byla podoba konceptu, její umístění v městském prostoru či finanční náklady realizace.

Výjimkou proto nebylo pořádání veřejných sbírek na jejich zhotovení, což do jisté míry dodalo celé akci punc národního a společenského renomé.²⁷ Významným činitelem v této oblasti byla pak zejména od 2. poloviny 19. století pražská obec, která se na financování mnohdy podílela rozhodujícím způsobem. Příkladem toho je právě pomník Palackého, za jehož náklady stála prakticky jenom ona.²⁸ Slavnostní odhalení a představení finálního díla veřejnosti, pak bylo na míru reprezentativní ceremonií, již obvykle doprovázel slavnostní průvod, několikadenní oslavy a proslovy významných osobností.²⁹

Otázka tedy zní, jak se během staletí proměnilo naše nazírání na pomníky. Zůstává jejich poslání od dob dávné antiky po současnost nezměněno nebo jsou jen jakýmsi přežitkem? Co společného a naopak rozdílného mají tyto pomníky z dob minulých a současných? Pomníky, které budujeme dnes, nejsou tou přirozenou součástí života jako v antice, ale jejich stavění vždy vnímáme jako něco mimořádného, nadstandartního. Markantní rozdíl však spočívá hlavně v tom, že nevznikají za zásluhy již během života oslavovaného, nýbrž jako dodatečné uctění zemřelé osobnosti.³⁰ Tento náš zvyk stavět pomník dotyčnému až po jeho smrti jsme převzali totiž právě ze středověku.³¹ Závěr z toho je takový, že se naše doba nedokázala vypořádat s pomníkem po ideové stránce, jak uvedl Vojtěch Birnbaum ve své studii Pomníky z roku 1937. Ačkoli jsme převzali formu, obsahu jsme zůstali na míle daleko.³²

²⁷ Kateřina KUTHANOVÁ: Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století, In: Kateřina KUTHANOVÁ/ Hana SVATOŠOVÁ (ed.): Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století (kat. výst.), Praha 2013, 11–12.

²⁸ Zdeněk HOJDA: Zadavatelé a mecenáši aneb Kdo pomníky stavěl a kdo je platil?, In: Kateřina KUTHANOVÁ/ Hana SVATOŠOVÁ (ed.): Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století (kat. výst.), Praha 2013, 30.

²⁹ KUTHANOVÁ 2013 (pozn. 27) 11–12.

³⁰ BIRNBAUM 1937 (pozn. 17) 17.

³¹ Ibidem 19.

³² Ibidem 26.

4. Stanislav Sucharda

Stanislav Sucharda pocházel z Packé rodiny s dlouholetou uměleckou tradicí, sahající až do závěru 18. století. Packý kraj se rozprostírá v příhodné lokalitě nedaleko jednoho z nejvýznamnějších barokních areálů - v Kuksu a v blízkosti města Hořic, jež se staly díky svým četným pískovcovým ložiskům takřka nejdůležitějším zdrojem materiálu českých sochařů pracujících s kamenem.³³ Barokní sídlo v Kuksu se stalo věhlasné především díky vysokým uměleckým nárokům ze strany jeho zakladatele hraběte Františka Antonína Šporka, který na svém panství zaměstnával jen přední umělce období 2. poloviny 18. století, ať už se jednalo o architekta Giovanni Alliprandiho, malíře Petra Brandla a především pak o sochaře Matyáše Bernarda Brauna.³⁴ Od roku 1712 zde M. B. Braun se svou dílnou pracoval na bohaté sochařské výzdobě. Díky němu vznikly tak notoricky známé skvosty jako skupina alegorií Blahoslavenství, soubor ctností a neřestí před Špitálním kostelem nebo kousek opodál v Novém lese skupina tesaných skulptur přímo do místních skal, známá jako Betlém.³⁵ Hořice zase byly významné nejen díky kvalitnímu pískovci, ale zejména pak kvůli sochařsko-kamenické škole, která zde z tohoto důvodu vznikla. Sochařská škola v Hořicích, jako vůbec první svého druhu v Čechách, zahájila svou činnost roku 1884. Jejím prvním ředitelem se stal Vilém Dokoupil, jenž se zasloužil o organizační statut a koncepci učební osnovy nové školy.³⁶ Škola vychovala bezpočet vynikajících sochařů, mezi kterými můžeme uvést jména jako Bohumil Kafka, Quido Kocian, Jan Štursa apod.³⁷

Tyto okolnosti hrály nepochybně důležitou roli v uměleckém a tvůrčím vývoji všech výtvarně založených členů rodiny Suchardů. Rod Suchardů byl velmi početný a jejich talent se promítnul v podstatě do všech hlavních oborů výtvarného umění, jako bylo malířství, sochařství, architektura, ale také například do méně obvyklé výroby loutek. Pro lepší pochopení uměleckého východiska a samotné osoby Stanislava Suchardy je vhodné alespoň okrajově představit jednotlivé osobnosti rodu s jejich tvorbou.

U počátků tohoto mimořádně nadaného rodu stál tkadlec Jan Sucharda starší (1770 - 1820), pocházející ze Staré Paky, jenž se vyučil u novopackých paulánů řezbářskému

³³ Martin KRUMMHOLZ: Stanislav Sucharda 1866 – 1916 (kat. výst.), Nová Paka 2006, 5.

³⁴ Vladislav ZADROBÍLEK: František Antonín hrabě Špork. Významný mecenáš barokní kultury v Čechách, Praha 1999, 14–15.

³⁵ Jiří KAŠE/ Petr KOTLÍK: Braunův betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času, Praha 1999, 16–17.

³⁶ Alois JILEMNICKÝ: Kámen jako událost. Kulturně historický a společenský obraz první české školy sochařů a kameníků za sto let její existence 1884-1984, Praha 1984, 74–75.

³⁷ Ibidem 359.

řemeslu. Jeho následovník syn Jan Sucharda mladší (1797 - 1861) přesídlil ze Staré Paky do Paky Nové a kromě kamenosochařství se věnoval také malířství. Hlavním působištěm Jana mladšího se stal nedaleký Jičín, ve kterém dlouhodoběji působil a dále také přispěl v širším okolí k výzdobě četných kostelů ve formě mobiliářů a oltářních obrazů. Z dětí Jana Suchardy mladšího se umění věnovala jeho dcera Kristýna (1833 – 1865) a syn Karel (1840 – 1864). Kristýna Suchardová byla malířka a často spolupracovala se svým otcem na výzdobách kostelů. Syn Karel dokonce nabyt vzdělání na umělecké akademii, stejně jako jeho bratranec Karel Machytka, jenž se vyučil architektem.

Druhý syn Jana Suchardy staršího Antonín Sucharda starší (1812 – 1886) se věnoval také výrobě loutek. Jeho dva synové Jaroslav (n. 1851) a Antonín ml. (1843 – 1911) byli sochaři. Jaroslav prožil většinu svého tvůrčího života v Německu, zato jeho bratr Antonín ml. působil v Nové Pace, kde převzal rodinnou dílnu svého otce a vybudoval z ní jakousi výrobní kostelního vybavení.

V nedalekém Jičíně vytvořil roku 1872 pomník Mistra Jana Husa, který se tak stal vůbec prvním svého druhu v Čechách. Kromě toho se stejně jako otec zabýval výrobou loutek a v rámci svého závodu na výrobu kostelních mobiliářů, které dostávaly podobu různých historizujících období, také restaurování kostelních interiérů. Restaurátorská činnost se posléze stala jednou z náplní práce i dalších členů rodiny. Historismus se pak projevil na Novopacké rodinné vile Suchardů, postavené v neorenesančním duchu v 90. letech 19. století. Přízemí budovy sloužilo rodinnému závodu, o jehož koloběh se kromě zaměstnanců starala celá rodina a to včetně manželky Antonína Anny, rozené Šádkové (1848 – 1924), jejíž úloha zde spočívala ve zlacení a patinování.

S ní měl Antonín celkem 5 dětí, z nichž se všichni do jednoho stali v rámci rodinné tradice umělci. Bohuslav (1878 – 1927) a Vojtěch (1884 – 1968) se stejně jako Stanislav (1866 – 1916) věnovali sochařství, naproti tomu sestry Anna (1870 – 1940) s Miroslavou (1889 – 1965) se staly malířkami.³⁸ Bohuslav k sochařství obecně příliš neinklinoval a více než to ho zajímala spíše hudba. I přesto nakonec zdědil rodinnou dílnu v Pace právě on. Její provoz pod jeho vedením však už dlouho netrval a dílna brzy zanikla. Naopak bratr Vojtěch se stal znamenitým sochařem a řezbářem.³⁹ Stejně jako bratrovi Stanislavovi dostalo se i jemu vzdělání na Uměleckoprůmyslové škole. S jeho dílem se můžeme setkat na řadě pražských

³⁸ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 5–6.; Městské muzeum Nová Paka, Suchardův dům, fond rodu Suchardů, rodokmen, inv. č. H 8233.

³⁹ Stanislav MICHLER: Na návštěvě u Suchardů, Nová Paka 2006, (reprint z 1985), 7.

veřejných budov, které zdobí ornamentální a figurální výzdoba, vytvořená jeho rukama. Za všechny jeho práce bychom mohli alespoň sochařskou výzdobu chrámu sv. Víta v Praze, kde zhotovil na 250 pilířových hlavic, soubor chrličů a nejrůznější dekorativní výplně, 14 figur apoštolů pro Staroměstský orloj, poničený během květnové revoluce či obnovu poškozeného sousoší Nanebevzetí Panny Marie na nádvoří v pražské Loretě. Významnou část jeho díla však tvořila řezba loutek, kterých pro jím později založenou uměleckou scénu Říše loutek v Bubenči vytvořil zhruba na 350 kusů. Vojtových bohatých dovedností dokázal využít i jeho bratr Stanislav, který ho přizval ke spolupráci na pomníku Fr. Palackého.⁴⁰

Stanislav Sucharda se narodil jako prvorozený syn Anně a Antonínovi ml. 12. listopadu roku 1866 v Nové Pace. Již od útlého dětství se projevoval jako nesmírně nadaný jedinec, a proto ho otec směřoval na dráhu architektonickou, kterou úspěšně reprezentoval jeho bratranec Antonín Machytka. Stanislav tedy nejprve absolvoval obecnou školu v Pace a vyšší reálku v Pardubicích, kde r. 1884 odmaturoval.⁴¹ Ještě jako teprve patnáctiletý navštívil v Úbislavicích J. Tulku, rovněž novopackého rodáka, kterého překvapovala jeho dobrá znalost výzdoby Národního divadla.

Jeho touha vzdělávat se v jiném oboru nežli v architektuře se poprvé nejsilněji projevila asi tehdy, když po ukončení školy v Pardubicích zamířil namísto do Prahy do Vídně, kde se jal studovat figurální sochařství.⁴² Odtamtud jeho cesta směřovala tedy do Prahy na Českou techniku, kde strávil dalším studiem 2 roky. Zde se učil architektonické a ornamentální kresbě u profesora Jana Kouly a současně s tím navštěvoval ornamentální kresbu a modelování na státní průmyslové škole u profesora Josefa Maudra.⁴³ Učinil tak zjevně proto, že svou cestu viděl spíše v oboru sochařství, jež bylo v jejich umělecké rodině silně zakořeněno, než v otcově proklamované architektuře.⁴⁴ Když byla pak nově otevřena Uměleckoprůmyslová škola, stal se jedním z prvních žáků J. V. Myslbeka.⁴⁵ Jemu mimo jiné

⁴⁰ Městské muzeum Nová Paka, Suchardův dům, fond rodu Suchardů: Soupis prací Vojty Suchardy 1939, inv. č. 6652; Městské muzeum Nová Paka, Suchardův dům, fond rodu Suchardů: Slavnostní proslov Jana Zázvorky 1954, inv. č. 6669.

⁴¹ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 5–6.

⁴² Yvona BENČOVÁ: Osobnosti Novopacka, Nová Paka 2011, 227.

⁴³ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 5–6.

⁴⁴ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937, Spolek rodáků a přátel města Nové Paky, vzpomínkový večer S. Suchardy, Inv. č. 59, karton č. 2.

⁴⁵ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 183.

pomáhal při figurální výzdobě Palackého mostu, aniž by přitom mohl tušit, že v blízkosti soch svého učitele bude stát o pár let později jeho životní dílo pomník Františka Palackého.⁴⁶

Studium, přerušené jednoroční vojenskou službou v Budapešti, ukončuje roku 1892. V tomto roce mimo jiné vzniká i jeho zdařilé reliéfní dílo Ukolébavka, za které na základě výstavy ve vídeňském Künstlerhausu obdržel Reichelovu cenu, jež mu umožnila vydat se na studijní cestu po Itálii, Německu a Paříži.⁴⁷ Ve Francii se zajímal o gotické sochařství, avšak jeho velkou láskou byla Itálie, kterou během svého života navštívil hned dvakrát.⁴⁸ Poprvé se do ní podíval společně s otcem Antonínem a to na základě vlivu korespondence J. Machytky, jejich příbuzného architekta. Právě zdejší architektura se jim stala pozdější inspirací pro výstavbu jejich honosného novopackého neorenesančního domu.⁴⁹ V Itálii na něho udělala dojem hlavně díla renesančního sochaře Donatella. To také podnítilo jeho touhu setrvat během svého života alespoň půl roku ve Florencii, aby mohl důkladněji tato neobyčejná díla studovat. Jeho sen se mu bohužel nikdy nesplnil.⁵⁰ Zároveň se jeho úspěch s vysokým lunetovým reliéfem Ukolébavky odrazil i v dalších událostech. Roku 1892 byl jmenován nejprve pomocným učitelem a roku 1899 řádným profesorem na Uměleckoprůmyslové škole, na níž setrval po celý svůj život, a kde se mu jeho prvním asistentem stal sochař, pocházející rovněž z Nové Paky, Bohumil Kafka.⁵¹ Vystřídal tak svého učitele J. V. Myslbeka, který odešel na Akademii výtvarných umění.⁵² Díky jeho způsobilosti a všestrannosti dosáhl dalšího úspěchu, když byla z jeho popudu na Akademii výtvarných umění založena speciální medailéřská škola.⁵³ K jejímu založení došlo roku 1915 a Sucharda se přirozeně stal jejím profesorem.

Byl rovněž dlouholetou vůdčí osobností SVU Mánes, což zahrnovalo i redigování Volných směrů - měsíčníku tohoto spolku. V souvislosti s tím uváděl Bourdellovu a Rodinovu výstavu v Praze.⁵⁴ Jeho zásluhy pro mladý spolek SVU Mánes barvitě vylíčil kolega a přítel Bohumil Kafka ve svém projevu u příležitosti slavnostního odhalení pamětní

⁴⁶ Městské muzeum Nová Paka, Suchardův dům, fond rodu Suchardů: Otakar John: Stanislav Sucharda, inv. č. 48515.

⁴⁷ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 6.

⁴⁸ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937: Spolek rodáků a přátel města Nové Paky, Vzpomínkový večer S. Suchardy, Inv. č. 59, karton č. 2.

⁴⁹ BENČOVÁ 2011 (pozn. 42) 225.

⁵⁰ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937: Spolek rodáků a přátel města Nové Paky, Vzpomínkový večer S. Suchardy, Inv. č. 59, karton č. 2.

⁵¹ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 5.

⁵² WITTLICH 2000 (pozn. 6) 183.

⁵³ MICHLER 2006 (pozn. 39) 7.

⁵⁴ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 183.

desky na rodném domě zesnulého umělce v Pace roku 1937. „*Suchardovy veliké zásluhy o činnost spolku Mánes, budou jistě povoláním řečníkem vyzvednuty. Ale jako očitý svědek a účastník chci zde zvláště zdůraznit, že slavná výstava Rodinova nebyla by nikdy měla té šíře a velkoleposti, nebýt Suchardovy energie, nadšení, ale i hmotné obětavosti, bez níž by se nikdy nebyl postavil pavilon pod Kinského zahradou, památný i mnoha jinými výstavami, jež pak po nezapomenutelné Rodinově výstavě mohl Mánes v něm konati.*“ Nakonec také dodává, že hlavně díky němu se i on stal členem tohoto spolku.⁵⁵ Onou hmotnou Suchardovou obětavostí ohledně Rodinovy pražské výstavy konané v roce 1902 je patrně myšlena komplikace spojená s jejím financováním, kdy náklady na její uspořádání musel z mnoha příčin společně s J. Kotěrou uhradit sám.⁵⁶ Spolek Mánes totiž v té době nedisponoval žádným vlastním galerijním prostorem, a tak musel být pro účel této mimořádné výstavy dle návrhu Kotěry postaven jednoduchý dřevěný provizorní pavilon, který nakonec spolku posloužil až do 1. světové války, kdy byl nakonec smíchovskou obcí zbourán.⁵⁷ Nutno dodat, že náklady spojené s výstavbou pak oba umělci ještě dlouho spláceli.⁵⁸

Stanislav Sucharda byl vskutku neobyčejně společenským člověkem. Jeho bubenečskou vilou, která byla speciálně vybudována za účelem prostorného ateliéru pro vznikající pomník Palackého architektem Kotěrou, proudilo množství návštěv z kruhů českých i zahraničních, z nichž valnou většinu tvořili Francouzi. Na počest francouzského sochaře Bourdella se právě zde konala velká hostina, kterou pořádal už v té době Rodinův žák Mařatka, jenž byl zároveň také Suchardovým pomocníkem při realizaci pomníku.⁵⁹

Mimo tyto aktivity se jako velký patriot angažoval i v jiných kruzích společenského nebo politického rázu, kde dovedl navázat cenné styky. Kupříkladu byl příslušníkem pražského Sokola, kterému svůj talent propůjčil v řadě medailí a odznaků.⁶⁰ Jeho vlastenectví a vazby k Sokolu obecně v něm rozvíjel už jeho otec, jenž byl sám vášnivým členem tohoto spolku a navíc i spoluzakladatelem novopacké sokolské jednoty.⁶¹ Nacionalismus a zpočátku až programový regionalismus, který byl příznačný hlavně pro generační vrstvu secesních umělců, nastupujících na scénu v 90. letech, se tak výrazně promítnul i do Suchardovy tvorby.

⁵⁵ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond S. Suchardy: projev B. Kafky z 30. 8. 1937

⁵⁶ BENČOVÁ 2011 (pozn. 42) 228.

⁵⁷ Zdeněk LUKEŠ: Raná tvorba 1898–1905, in: Vladimír ŠLPETA (ed.): Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001, 123.

⁵⁸ Miloslav BAŘINA: Vojtěch Sucharda 1884 – 1968, Nová Paka 2005, 8.

⁵⁹ MICHLER 2006 (pozn. 39) 7–11.

⁶⁰ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 183.

⁶¹ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937: Vojtěch Sucharda

Ke skutečnému vyvrcholení tohoto patriotismu došlo na přelomu století, když se české umění plně otevřelo vlivům, proudících z moderního francouzského prostředí. Stanislav Sucharda byl právě tím sochařem, jenž se na uplatňování těchto nových vlivů dokázal efektivně podílet.⁶²

Obecně lze říci, že se forma Suchardova sochařského stylu vyvíjela v závislosti na proměnách doby a vlivů, jež sebou přinášela. Ve svých názorech ohledně toho nebyl tak jednotný jako třeba Bílek, naopak neustále otevřen okolnímu světu snažil se v průběhu celého svého života hledat svou vlastní formální cestu.⁶³ Suchardovým stylovým východiskem se stal v počátku dobový naturalismus, uplatňující se už na jeho rané Ukolébavce. Ačkoli se jeho narativně realistický styl těšil značné oblibě, neumožňoval umělci dalšího rozvoje. Ve své vývojové cestě proto následně přikročil k novobaroku, k němuž ho možná přivedla spolupráce s jeho kolegou z uměleckoprůmyslové školy architektem B. Ohmannem, který jím obohacoval českou historizující architektonickou scénu. Tyto rysy se objevují už na Suchardových reliéfech Historie a Archeologie z roku 1896, původně zamýšlených pro soutěž na sochařskou výzdobu pražského městského muzea.⁶⁴ Ve svých plaketách Vrba a Poklad z let 1896 – 1897, jejichž předlohou se staly Erbenovy balady, se dotkl i symbolismu, který se stal jeho dalším tématem. Navíc v nich můžeme vyzorovat již svobodnější, expresivní rukopis.⁶⁵ Důležitý moment nastává na přelomu století, kdy se umělec nechává unést vlivem A. Rodina, o němž sám roku 1901 napsal stať do Volných směrů. Na základě toho se mění jeho sochařský přístup. Nyní už nejde jen o detailně naturalisticky ztvárněnou sochu, ale do centra zájmu teď vstupuje idea celku a pohyb, jež vychází ze samého nitra.⁶⁶

⁶² WITTLICH 2000 (pozn. 6) 183.

⁶³ Ibidem 194.

⁶⁴ Ibidem 183–184.

⁶⁵ Ibidem 184–185.

⁶⁶ Ibidem 190–193.

5. Alois Dryák

Suchardův spolupracovník na pomníku Františka Palackého, Alois Dryák, se narodil roku 1872 v Olšanech u Slaného. Vystudoval uměleckoprůmyslovou školu v Praze a za dalším vzděláním v architektonickém oboru se vydal do Vídně k Friedrichu Ohmannovi.⁶⁷ Od roku 1898 působil jako učitel na odborné škole zlatnické a v rozmezí let 1903 – 1913 i na škole uměleckoprůmyslové, kde vyučoval umělecké zpracování kovů.⁶⁸ Dryákova raná architektonicko - dekorativní tvorba, prezentovaná ve spolupráci s jeho vídeňským kolegou B. Bendelmeyerem zejména ústředním pavilonem na pražské Výstavě architektury a inženýrství, konané roku 1898, se vyznačovala bujnou florální secesní zdobností. U té však nezůstal a pod vlivem proměnlivé doby jeho další vývoj směřoval ke geometrické moderně, kde akceptoval i některé vlivy kubismu. Od ní postupoval přes redukovaný klasicismus a pozdní modernu, využívající robustních stavebních hmot, k ryze racionálnímu účelovému pojetí architektury, které nemělo daleko od funkcionalismu.⁶⁹ K Dryákovým architektonickým realizacím patří například Hotel Central v Praze, který byl dle návrhu F. Ohmanna po jeho odchodu zpět do Vídně, svěřen k provedení jeho dvěma žákům Dryákovi a Bendelmayerovi. Společně tak podle Ohmannových vizí ztvárnili zdobné secesní průčelí, avšak vnitřek budovy byl už řešen na základě jejich vlastních invencí.⁷⁰ Kromě spoluúčasti na pomníku Palackém se také ještě podílel na vzniku Myslbekovy jezdecké sochy sv. Václava v Praze, realizované mezi lety 1912–1925, pro kterou vytvořil podstavec. S architektem K. Štíplem a sochařem J. Brůhou se roku 1923 zúčastnil i soutěže na Památník odboje na Žižkově, ve které získali 1. cenu.⁷¹

⁶⁷ Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění A – M, 1. díl, Praha 1995, 149.

⁶⁸ Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, 1. Díl, Ostrava 1993⁴, 177.

⁶⁹ HOROVÁ 1995 (pozn. 67) 149.

⁷⁰ Volné směry, roč. 6, č. 7, 1902, 163–166.

⁷¹ Viktor ŠUMAN: Architekt Alois Dryák, Praha 1930, nepag.

6. Vypsání soutěže na pomník

Myšlenka na zbudování pomníku, jenž by oslavil „otce národa“ Františka Palackého, vznikla bezprostředně po jeho smrti a zároveň v době, kdy byla také zahájena výstavba stejnojmenného mostu roku 1876.⁷² Finance na jeho zřízení však nedosahovaly potřebné výše, a tak bylo po několikaleté pauze roku 1888 navrženo, aby byla do rozpočtu každoročně pojata částka 5000 zl. (tj. 10000 K) z obecních důchodů. Od roku 1891 byla za pomoci spolku Svatobor diskutována otázka vhodného umístění pomníku, ve které padlo za návrh Karlovo náměstí, dolní část náměstí Václavského a v neposlední řadě nově vznikající náměstí Palackého, které bylo díky stejnému pojmenování, jež nesl i přiléhající most, prohlašováno za nejvhodnější. Realizace díla pak měla být dle prvotních plánů provedena do roku 1898, na který připadala oslava stého výročí Palackého narození. Za tak krátkou dobu ale bylo prakticky nemožné podnik tak velkého rozsahu, jakým měl monument být, uskutečnit.⁷³ Proto byla také následně roku 1894 zahájena veřejná sbírka, která byla oficiálně vyhlášena však až o dva roky později.⁷⁴

Ke 14. dubnu 1896 bylo Pražskou obcí s pomocí spolku Svatobor našetřeno 77.000 zl., přičemž byla v souvislosti s dalšími příspěvky oslovena široká veřejnost. Na pomník přispívali jak jednotlivci, tak i městské úřady. Chrudim tak například přispěla 100 zl., okresní výbor v Kladně 10 zl. Stejnou částkou 10. zl. Přispěl i spolek Umělecké besedy apod.⁷⁵ Odborná komise, jejímiž členy byli sochaři Josef Mauder, Josef Václav Myslbek a Bohuslav Schnirch, podpořili navrhovanou novoměstskou lokalitu u Palackého mostu a roku 1897 bylo místo schváleno schůzí městského zastupitelstva, sboru obecních starších.⁷⁶

O podobě plánovaného pomníku padaly různé návrhy. Člen komise pro zřízení pomníku Františka Palackého obecní starší architekt Bedřich Münzberger přišel s myšlenkou poněkud konzervativní. Jeho představou bylo pojmout pomník jako antický vítězný bronzový sloup o výšce 33 – 35 metrů, jehož vrcholu měl vévodit český lev s génií. Při úpatí sloupu měla stát nadživotní postava Františka Palackého, ukazující na tento sloup, kolem kterého se měly seskupovat sochy význačných českých mužů, kteří se nějakým způsobem podíleli na

⁷² BEDRNÍČEK 2007 (pozn. 1) 177.

⁷³ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1911–1920, sign. B 52/ 49

⁷⁴ Martin KRUMMHOLZ: Apoteóza národních hrdinů a českého pohanství. Pomníkové vize Stanislava Suchardy, in: Kateřina KUTHANOVÁ/ Hana SVATOŠOVÁ (ed.): Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století (kat. výst.), Praha 2013, 79.

⁷⁵ AMP, MHMP I, Presidium rady a magistrátu, odd. B, 1896–1900, sign. B 28/7

⁷⁶ KRUMMOLZ 2013 (pozn. 74) 79.

obrození českého národa. Po tomto návrhu naštěstí komise uznala za vhodné sestavit ještě zvláštní komisi znalců, jejímž hlavním úkolem bylo vypracovat konkrétní podmínky plánovaného konkurzu za účelem získání kvalitního návrhu pomníku. V té zasedal Zítek, Münzberger, B. Schnirch, Polívka, J. Mauder a Bulíř. Tak bylo nakonec rozhodnuto, že bude podoba pomníku svěřena plně do rukou samotných soutěžících. Proti tomu se kriticky ohradil jistý hlas, snad právě Münzbergerův, kterému se toto rozhodnutí zdálo býti překážkou ve včasném položení základního kamene pomníku, které se mělo uskutečnit už v červnu 1898. Přípomínka byla nicméně svérázně obhájena výrokem, že se tato formalita může uskutečnit bez závislosti na výsledcích daného konkurzu, což se také stalo.⁷⁷

Dne 24. září 1897 byla radou královského hlavního města pražského vyhlášena veřejná soutěž na pomník, do které se mohli přihlásit pouze samostatní umělci československé národnosti. V tomto veřejném konkurzu byly stanoveny závazné podmínky, kterým se všichni uchazeči museli bez výjimky podrobit. Hned na okraj byla uvedena ona podstatná informace, poskytující umělcům v samotné myšlence návrhu pomníku naprostou volnost.⁷⁸ Toto rozhodnutí muselo u soutěžících zcela jistě vzbudit nemalé nadšení, jelikož svoboda projevu u takových zakázek nebyvala pravidlem. Konkurenti tak konečně mohli popustit uzdu své fantazii a navrhnout kvalitní dílo, na něž by mohl být národ právem pyšný.⁷⁹ Na druhé straně byly definovány ony obecné předpoklady a představy městské rady, jejímž požadavkem bylo, aby pomník doslova „ovládl“ náměstí a zároveň se patřičně začlenil do jeho a okolního prostranství.

Městská rada uchazeče seznámila se situačním plánem náměstí, kterému dominovaly čtyřpatrové budovy a s parcelou za plánovaným pomníkem, na níž měla do budoucna stát monumentální budova, tvořící tak jeho pozadí. Problematiku dané lokace měli všichni umělci respektovat a vztah výšky pomníku k výšce okolních domů zároveň s jeho půdorysem vyznačit do situačního plánu. Dalším zde důležitě zmíněným bodem bylo, aby pomník dobře korespondoval se sousošími na mostě Palackého, a také aby žádným způsobem nebránil výhledu z náměstí na řeku.⁸⁰

⁷⁷ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 4, č. 6, 1897, 65.

⁷⁸ Archiv NG, Praha, Podmínky konkurzu 1897, AA 3040/III a1, č. j. 151.433.

⁷⁹ Zlatá Praha, roč. XV, č. 32, 1898, 381.

⁸⁰ Archiv NG, Praha, Podmínky konkurzu 1897, AA 3040/III a1, č. j. 151.433.

Autorem všech čtyř monumentálních figurálních sousoší, byl sám člen odborné komise pro zřízení pomníku J. V. Myslbek.⁸¹ S Myslbekem se navíc v soutěži o získání této prestižní zakázky utkal také J. Mauder, další člen z této komise.⁸² Sousoší byla rozmístěna po obou stranách při vjezdech na most, kde se původně nacházely kiosky pro výběrčí mostného. Stály tu však pouze do roku 1945, kdy byla následkem bombardování poničena tak, že bylo rozhodnuto o jejich přemístění na Vyšehrad. Myslbek pro tento most v rozmezí let 1889 – 1897 postupně vytvořil skupiny soch Libušina věštba, jež byla roku 1945 při bombardování téměř úplně zničena, Lumírova píseň, Zábój a Slavoj a Ctirada se Šárkou.⁸³ Ze skupin soch, které byly inspirované rukopisy, jako mnoho jiných děl v této době, se na straně k náměstí Františka Palackého na pravém pylonu tyčila skupina Lumír a píseň, na levém pak zmíněná, značně poškozená Libuše s Přemyslem, přičemž pozdvižená ruka Libušina ukazovala směrem k Hradčanům, jako k budoucímu sídlu královskému.⁸⁴ Na výzdobě mostu se také podílel další umělec generace národního divadla Bohuslav Schnirch, který pro něj vymodeloval a Škarda posléze z kamene zhotovil skupinu erbů pražských a jiných měst, ležících na Vltavě a Labi, umístěných ve vrcholech kleneb mostu.⁸⁵

Most se stal obecně jádrem v řešení nejzávažnějšího urbanistického problému, týkajícího se přesného umístění pomníku na náměstí. Již od samého počátku bylo vytýkáno, že se náměstí pro pomník vlastně vůbec nehodí. Důvodem byl fakt, že střed náměstí neležel v ose mostu, nehledě na to, že ani pozadí pomníku nebylo nejvhodnější. To se nezdálo jak některým členům umělecké komise, tak mnohým soutěžícím, kterým tato skutečnost značně komplikovala práci. Další věcí, která ubírala vybrané lokalitě na vhodnosti, byla rušná komunikace, na níž upozornil Myslbek. Ten také prohlásil, že „pomník náleží do salonu, nikoli do předsíně“. Naopak Schulz se Zítkem se k situaci náměstí vyjádřili příznivě. Argumentovali třeba tím, že z mostu příchozí cizinec se nebude dívat přímo na pomník, ale na celé okolí a tedy malá osová odchylka nebude vadit.⁸⁶ Od městského radního Karla Tichého zazněl například i návrh umístit pomník na náměstí Josefské.⁸⁷

Nyní se ale opět vrátíme k podmínkám soutěže. V otázce materiálu jako dalšího bodu z obecných podmínek konkurzu byla autorům překvapivě opět ponechána volnost a

⁸¹ Jan FISCHER/ Ondřej FISCHER: Pražské mosty, Praha 1985, 38–39.

⁸² Vojtěch VOLAVKA/ Josef EHM: Josef Václav Myslbek, Praha 1942, 54.

⁸³ FISCHER/ FISCHER 1985 (pozn. 81) 38–39.

⁸⁴ VOLAVKA/ EHM 1942 (pozn. 82) 55–56.

⁸⁵ FISCHER/ FISCHER 1985 (pozn. 81) 38–39.

⁸⁶ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 436.

⁸⁷ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 4, č. 5, 1897, 53.

nebyla zde kupříkladu vyžadována žádná návaznost na materiál mostních sousoší. Jediné, na co museli brát umělci v tomto směru ohled, bylo, aby materiál, který si pro svůj návrh zvolí, byl co nejodolnější vůči povětrnostním vlivům a zároveň dodával pomníku na patřičné důstojnosti. Jako pomůcky k navrhování tak složitého díla byl s ohledem na zmíněnou urbanistickou situaci místa konkurentům poskytnut polohopisný plán náměstí v měřítku 1 : 725, nárys fasády nových domů na severní straně v měřítku 1 : 100 a dvě fotografie, zachycující situaci přilehlého Palackého mostu s jeho sochařskými skupinami. Všichni zúčastnění měli svou představu o podobě pomníku zhmotnit v termínu 6 měsíců v sádrovém modelu o velikosti 1 : 10, který měl být navíc také polychromován, aby dostatečně charakterizoval zabarvení plánovaného materiálu. Každý měl k soutěžnímu návrhu také přiložit rozpočet. Pomník měl být sice velkolepým dílem, ale i tak byla z pochopitelných důvodů stanovena hranice na náklady k jeho zbudování, která neměla překročit 250.000 zlatých. Dalším kritériem bylo opatřit každý soutěžní návrh heslem, jenž by přesně vystihoval ideu pomníku. Vyhotovené sádrové modely pak měly být společně s heslem a rozpočtem včas odevzdány na místo určené městskou radou. V zájmu anonymity však nebylo konkurujícím umělcům povoleno, aby své návrhy předali osobně. Pouze jim bylo předepsáno přiložit ke svému návrhu zapečetěnou obálku s jejich jménem a heslem, kterým pojmenovali své dílo.⁸⁸ K tomuto stanovisku se kriticky vyjádřil umělecký měsíčník Volných směrů, který suše konstatoval, že při tak malém počtu konkurujících umělců nebylo prostě nijak možné tuto anonymitu zachovat. Navíc výtvarný rukopis jednotlivých autorů je mnohdy dosti specifický a tudíž se ihned pozná, kým byl jaký návrh vytvořen. Obecně bylo toto rozhodnutí spatřováno jako velmi nešťastné právě také z toho důvodu, že návrhy tak velkolepých projektů se skládají z mnoha kusů, což vyžaduje přítomnost autora, který svému dílu nejvíce rozumí a není tedy ani vhodné, aby za něho tuto práci činil někdo jiný.⁸⁹ Městská rada v podmínkách dále přislíbila, že všem zasláným návrhům se při jejich vystavení pokusí zajistit stejné podmínky osvětlení. Co se odměn týkalo, měl každý umělec, jehož návrh by byl porotou shledán za umělecky zdařený, nárok na stejnou částku 300 zlatých. Kvalitu odevzdaných návrhů měla posuzovat porota sestavená ze dvou architektů, dvou sochařů a jednoho malíře. Za architektky zde byli Antonín Wiehl a Václav Roštlapil, z malířů účast v porotě přijal profesor malířské pražské akademie Vojtěch Hynais. Porotci z oboru sochařského vybrání nebyli a možnost

⁸⁸ Archiv NG, Praha, Podmínky konkurzu 1897, AA 3040/III a1, č. j. 151.433.

⁸⁹ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 430.

navrhnout je formou hlasování, byla překvapivě dána městskou radou soutěžícím.⁹⁰ Ti si s absolutní převahou hlasů zvolili J. V. Myslbeka a J. Maudra.

Do vyhlášeného konkurzu se nakonec přihlásilo celkem 14 návrhů, většinou z rukou nejmladších sochařů, což při soutěži takového národního významu a velikosti nebylo zrovna velké číslo. Příčinou tak malé účasti byla dle Volných směrů jednak jistá nekorektní jednání, která bývala součástí bohužel snad téměř každé soutěže zde v Čechách a za druhé pak špatně nastavené konkurenční podmínky, které patrně nebyly z hlediska odměn moc lákavé, ačkoli byly všem projektům uhrazeny náhrady výloh. Tento fakt měl zřejmě na svědomí to, že se do soutěže přihlásili hlavně mladí umělci a starší, kritikou i veřejností již uznávaní sochaři jako například Schnirch, Procházka nebo Hergessel, se od účasti distancovali. Je tedy přinejmenším zajímavé, že právě Bohuslav Schnirch, který hlásal jako povinnost předních umělců účastnit se každé takové národní soutěže, se sám nakonec do konkurzu nezapojil.

Průběh soutěže se neobešel ani zde bez jistých nešvarů. Hned zkraje Městská rada porušila některé z podmínek, jež ve vypsáném konkurzu stanovila. Kupříkladu nebylo dodrženo to, aby vystavené projekty nebyly nikomu z veřejnosti před posouzením poroty přístupné a tak se stalo, že se ve společnosti o soutěžních pracích diskutovalo ještě dávno před tím, než je porota vůbec stačila ohodnotit. Posouzení návrhů porotou pak bylo očekáváno delší dobu, a když konečně přišlo, nebylo nikterak lichotivé. Porota totiž ze zaslaných návrhů neshledala žádný, který by po všech stránkách naplňoval představy pro realizaci tak velkého úkolu. Z předložených návrhů však vybrala dva, které považovala za nejzdařilejší a navrhla městské radě vyhlásit druhé užší kolo soutěže.

Vybrané návrhy pocházely od dvojic autorů Stanislava Suchardy s architektem Aloisem Dryákem a Ladislava Šalouna s architektem Aloisem Dlabáčem. Jim byla sice šlechetně, ale na druhou stranu v nesouladu s předem danými podmínkami městské rady navržena porotou vyšší odměna než ostatním soutěžícím, která činila 500 zlatých.⁹¹ Všem ačkoli neúspěšným návrhům rozhodla porota také udělit náhrady na výlohy po 300 zlatých, což bylo v rozporu s původním zněním soutěžních podmínek. Vůči tomu se z pochopitelných důvodů ohradila městská rada, která však po jistých námitkách o vyplacení tolika peněz s návrhem jury nakonec souhlasila. Rozhodnutí poroty odměnit všechny návrhy kritizovaly i

⁹⁰ Archiv NG, Praha, Podmínky konkurzu 1897, AA 3040/III a1, č. j. 151.433.

⁹¹ Volné směry, roč. 2, č. 8, 1898, 386.

Volné směry, protože se tušilo, že řada mladých umělců se do soutěže přihlásila právě jen kvůli tomuto přislíbenému honoráři, nikoli pak se skutečným záměrem navrhnout kvalitní dílo a proto by měli být v takových případech z tohoto honorování vyloučeni.⁹²

⁹² Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 432.

7. Soutěžní návrhy 1. kola konkurzu

7.1 Obecná charakteristika soutěžních návrhů

Kompletní seznam všech zúčastněných umělců stejně jako podoby jejich návrhů nejsou bohužel doposud známy, a tak jsou zde uvedeny pouze ty informace, které se ohledně této soutěže podařilo z dobových pramenů, především tedy z periodik, bezpečně zjistit.

Ze všech čtrnácti návrhů, které byly do soutěže přihlášeny, oslovily porotu nejvíce již zmíněné dva návrhy od autorů Stanislava Suchardy a architekta Aloise Dryáka s heslem pomníku „Minulosti, přítomnosti a budoucnosti“, a návrh nesoucí heslo „Zní vlasti naší Tvé slávy hlas“ od konkurující dvojice Ladislava Šalouna a architekta Aloise Dlabače.⁹³

Zbýlých dvanáct vystavených návrhů se s kladným hodnocením příliš neshledalo. Většina soutěžících se v nich snažila díky možnosti svobodného projevu plně vyzdvihnout veškeré své dovednosti, přičemž se jim mezi dekorací často ztrácela hlavní figura Palackého. Navrhovatelé těchto pomníků se příliš nechávali unést a jejich modely byly prý spíše ódou na českou historii jako takovou. V jednom případě to došlo až tak daleko, že na místo oslavy Palackého životního díla nastoupil sám objekt jeho studia, dějiny národa. Modely do svého středu obvykle pojímaly buď štíhlý, nebo silný obelisk, v jiných případech se projevila snaha o vybudování mohutných, různými způsoby vykonstruovaných podstavců pro sochy.

Návrh nesoucí motto „Rodem Moravan, národem Čech“ se prý svou monumentální podobou do jisté míry vymykal. Jeho empírové tvarosloví v kombinaci s širokými klidnými plochami pro změnu dodalo celkovému zjevu náhrobkové příchuti. Tu ještě umocňovala zde přítomná ženská figura se slavnostně pozdviženým věncem a sedící Palacký, jenž se údajně do vsí té masy bořil.⁹⁴ Další návrhy, ucházející se o cenu, nesly hesla: Probuzení, Historie, O historii a politice, Vlasti a tobě, Světlo věčné ať ti svítí, Svůj k svému a vždy dle pravdy či Velkému Čechu. O jednom blíže nespecifikovaném návrhu se dvěma zkříženými šípy v kruhu se redakce Volných směrů při svém výčtu raději ani nechtěla zaobírat. Požadavku poroty o vyznačení projektu do situačního plánu nebylo dvěma návrhy vůbec vyhověno. Valná většina o počtu 8 soutěžních návrhů, která situaci vyznačila, kladla pomník přímo do středu náměstí a zbylé 4 pak do jeho zadní části.⁹⁵

⁹³ Volné směry, roč. 2, č. 8, 1898, 386.

⁹⁴ Zlatá Praha, roč. XV, č. 32, 1898, 381.

⁹⁵ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 433–434.

7.1.1 Soutěžní návrh L. Šalouna a A. Dlabače „Zní vlasti naší Tvé slávy hlas“

První oceněný návrh Šalouna a Dlabače, byl řešen jako kompaktní centralizující, ale do jisté míry také dosti konzervativní monument, jemuž vévodil uprostřed vztyčený obelisk [1].⁹⁶ Jejich návrhu ještě v plné míře dominuje složka architektonická, jíž se volné sochy spíše podřizují. Tato koncepce byla příznačná ještě pro stará schémata pomníkové architektury, v níž se od sebe jednotlivé části jako architektura, sochy a případné reliéfy striktně oddělovaly bez jakékoli plynulejší návaznosti. Následkem takto pojatého pomníku bylo, že sice mohl působit dojmem celistvosti a kompaktnosti, ale nikoli vzájemné harmonie.⁹⁷

Vysokému profilovanému soklu vévodila v jeho středu na vyvýšeném piedestelu před obeliskem stojící postava Palackého, k jehož nohám klade génius slávy v roli nahé ženské okřídlené figury vavřínový věnec.⁹⁸ Nejvýše situovanou postavu Palackého pak v nárožích obklopují čtyři páry soch historických osobností, jež se zcela nepochybně svým skupinovým uspořádáním snažily navázat na čtvero mostních skupin od J. V. Myslbeka.⁹⁹ Tyto Šalounovy skupiny ocenila ve svém příspěvku o soutěži redakce Volných směrů, která byla zvláště překvapená umělcovou schopností vyjádřit se v pouhé skice tak malebně a pohotově.¹⁰⁰ Byly zde dvojice: M. J. Hus a J. Žižka, Sámó s Přemyslem, Břetislav s Přemyslem Otakarem a Roháč z Dubé s Jiřím z Poděbrad.¹⁰¹

Pomník svým rozvrhem mohl do jisté míry připomínat sloup sv. Trojice na malostranském náměstí a ohledně zakomponovaného vysokého obelisku zároveň vyvstávaly souvislosti s nedávno oceněným návrhem fontány před Rudolfinem.¹⁰²

⁹⁶ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 79.

⁹⁷ Petr Šámal: Od podobizny k podobám symbolu. Pomníková tvorba Ladislava Šalouna do první světové války, in: Kateřina KUTHANOVÁ/ Hana SVATOŠOVÁ (ed.): *Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století* (kat. výst.), Praha 2013, 95–96.

⁹⁸ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 434.

⁹⁹ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 79.

¹⁰⁰ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 434.

¹⁰¹ K. M. ČAPEK: Návrhy pomníku Palackého v Praze, in: *Světobzor XXXII*, č. 33, 1898, 392.

¹⁰² Zlatá Praha, roč. XV, č. 32, 1898, 381.

7.1.2 Soutěžní návrh S. Suchardy a A. Dryáka „Minulosti, přítomnosti a budoucnosti“

Také Suchardovy plastiky se v jistém smyslu přizpůsobovaly Dryákově architektuře a celkové pojetí pomníku ve svém přístupu oproti návrhu Šalouna a Dlabáče, bylo daleko modernější.[2] Na rozdíl od vertikálně koncipovaného rozvrhu konkurenční dvojice, se Suchardův a Dryákův návrh rozvíjel horizontálně a sochy na architektonickém soklu nebyly jen obyčejně soliterně rozmístěny, nýbrž navazovaly určitý vztah. Svůj návrh autoři řešili jako rozevřenou exedru s dvojicí krajních pylonů, v jejímž středu se nacházela tentokrát sedící figura Palackého.¹⁰³

Motiv do široka rozložené exedry se téhož roku, ovšem v daleko menším měřítku, objevil i na pomníku Benedikta Riezla na Karlově náměstí v Praze.¹⁰⁴ Autory pomníku věhlasného botanika, o jehož umístění v jižní části náměstí naproti Faustovu domu se vedly třináctileté rozepře, jsou sochaři Gustav Zoula a Čeněk Vosmík. Architektonická část je pak dílem jejich spolupracovníka Edvarda Sochora. Nízká ramena exedry, které zde navrhl, mají charakter jakési lavice, jež obklopuje střed pomníku, jímž je bronzová figura, stojící na mohutném kamenném soklu.¹⁰⁵ Dryák šel poněkud jinou cestou a ramena exedry zvýšil tak, aby současně poskytovala další plochu k uplatnění Suchardova plastického dekoru.¹⁰⁶

Daleko dříve ale tento motiv půlkruhové exedry využil v pomníku Vítězslava Háška Bohuslav Schnirch. Doba odhalení tohoto díla, situovaného rovněž na Karlově náměstí u Novoměstské radnice, spadá už do roku 1882. Ačkoli jsou ramena exedry stejně jako v případě Riezlova pomníku poplatná spíše lavici, jádro myšlenky zůstává stejné. Není tedy vyloučeno, že se ve svém základním architektonickém rozvrhu nemohl stát jedním z možných inspiračních zdrojů Dryákova a Suchardova návrhu.¹⁰⁷

Jejich soutěžní model však nebyl jediný, který tento koncept využíval. Ze zpráv o konkurzu vyplývá, že se stejný motiv uplatnil i v dalším návrhu „Z lásky a nadšení“, na němž právě toto zvolené architektonické řešení potlačilo část sochařskou, stejně jako v případě Dryákově. Dryákova architektura byla ale přece jen zdařileji vyvedená v tom směru, že se soustředila stejnou měrou jak na přední, tak i zadní pohled díla, což návrh anonymních autorů

¹⁰³ WITTLICH 2000 (pozn. 6), 186.

¹⁰⁴ Petr WITTLICH: Horizonty umění, Praha 2010, 461.

¹⁰⁵ Eva HRUBEŠOVÁ/ Josef HRUBEŠ: Pražské sochy a pomníky, Praha 2009², 86–87.

¹⁰⁶ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 419.

¹⁰⁷ HRUBEŠOVÁ/ HRUBEŠ 2009² (pozn. 105) 108.

„Z lásky a nadšení“ nečinil.¹⁰⁸ Z hlediska popisu se zdá, že tento návrh připadal sochaři Vilému Amortovi. Jeho soutěžní model byl roku 1898 vyobrazen na stránkách časopisu Světozor a jeho podrobnějšímu rozboru zde bude věnována pozornost.¹⁰⁹

Nyní ale přejdeme k vlastní plastické výzdobě Suchardy. Za již zmíněnou ve středu sedící figurou Palackého, byla na vyšším piedestelu umístěna svatováclavská koruna.¹¹⁰ Použití tohoto českého symbolu právě v době národního obrození nebylo nijak výjimečným, ba naopak jednoznačným vyjádřením politického názoru. Ten narážel na korunovaci císaře Františka Josefa I. za českého krále, o níž národ usiloval.¹¹¹ Touze Čechů po větší rovnoprávnosti v říši jinak ovládané Němci a Maďary však císař příliš nenaslouchal, koneckonců ani vlivné kruhy oněch Němců a Maďarů v monarchii nic takového nepřipouštěly, a tak nebyla svatováclavská koruna císařem nikdy přijata.¹¹² Před dvojicí krajních pylonů Sucharda umístil novobarokně ztvárněné skupiny Husitství a Pohanství, otočených v zájmu komunikace k sobě. Ty se zároveň vztahovaly ke dvěma důležitým historickým epochám z českých dějin, které František Palacký svým literárním dílem zprostředkoval našemu národu.¹¹³ Při porovnání těchto sochařských skupin s těmi Šalounovými, které se vyznačovaly spíše jistou strnulostí, je zde patrná dynamika pohybu, která se například projevila i na některých reliéfech, osazených na zadní straně pomníku. Těm se posléze Suchardou dostalo samostatného zpracování v podobě menších plaket.¹¹⁴ Reliéfy s náměty Válka, Sámota, Bible, Odchod z Budče, Svatopluk a Tomáš ze Štítného byly symetricky rozmístěny po stranách sedící postavy Famy poučující dítě.¹¹⁵ Nad těmito zadními reliéfy byly ještě umístěny hermy českých kronikářů, které po jejich obvodu pokrývalo bronzové listoví. „Všude, kde sáhl Sucharda na pomník vlastní rukou.., všude viděti veliký talent“, psalo se ve Světozoru.¹¹⁶ Přesto však švihem vyvedený návrh Šalounův a Dlabáčův byl ten, který v tomto článku redakce oceňovala jako zdařilejší a obsažnější.¹¹⁷ Suchardovo

¹⁰⁸ Zlatá Praha, roč. XV, č. 32, 1898, 381.

¹⁰⁹ Světozor, roč. XXXII, č. 43, 1898, 507.

¹¹⁰ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 186.

¹¹¹ Miloš PISTORIUS: K významu Prahy jako Národního symbolu v české obrozenecké kultuře ve vztahu k symbolickému významu hor v kultuře slovenské. Diskuzní příspěvek k referátu Vladimíra Macury, In: Milena FREIMANOVÁ (ed.): Město v české kultuře 19. století, Praha 1983, 360 – 361.

¹¹² Jan KAPLAN/ Václav LEDVINKA/ Viktor ŠLAJCHRT: Praha 1900 – 2000. Sto let stovčatého města, Praha 1999, 37.

¹¹³ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 186.

¹¹⁴ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 97.

¹¹⁵ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 185.

¹¹⁶ K. M. ČAPEK: Návrhy na pomník Palackého v Praze, in: Světozor XXXII., č. 33, 1898, 392.

¹¹⁷ Ibidem.

expresivně dramatické pojetí soch tu kontrastovalo s Dryákovou architektonickou částí pomníku, jejíž charakteristická symetrie a plošná dekorativnost patřila k importům vídeňské secese v Praze. To byl také pravý důvod toho, proč se nakonec i Sucharda, ve snaze zachovat jistou sounáležitost architektury a plastiky, přizpůsobil architektonickému rozvrhu, a svou veškerou sochařskou práci na pomníku pojal symetricky.¹¹⁸ Nutno dodat, že jistý nesoulad složky architektonické a sochařské, jenž se jako velký nedostatek projevil u obou vítězných návrhů prvního kola konkurzu, jim byl vytýkán. Překonat tento konzervativní pomníkový typ se Suchardovi zdárně podařilo až v jeho pozdějším návrhu.¹¹⁹

Ani tato dvojice umělců neopomněla důležitost jednoho z požadavků městské rady, a sice podat situační plán umístění pomníku na náměstí. Zároveň byla také jedinou skupinou ze soutěžících, která svůj koncept podložila doprovodným textem. V něm autoři podrobně vylíčili své rozhodnutí umístit pomník také do zadní druhé třetiny náměstí, jak to učinili i Šaloun s Dlabacem, a to téměř až k fasádě budoucího domu za ním. K tomuto rozhodnutí je vedla hlavně obava, že by tak vznikl příliš malý prostor mezi mostní skupinou Libuše a pomníkem, čímž by docházelo k vzájemnému narušování obou děl. Pomník umístěný v zadní části náměstí měl před ním zároveň vytvářet dostatečně velké prostranství pro potřeby národních shromáždění. Z toho důvodu byl také jejich návrh jakousi gradací hmot, kdy byl před sochou Františka Palackého vytvořen zvýšený sokl, který měl v podstatě plnit úlohu lidové tribuny.¹²⁰ S osovou nesouměrností mostu a náměstí se pak snažili vyrovnat pomocí oněch dvou obelisků, z nichž se levý kryl právě s osou mostu, a jeho skupina Pohanství zde zároveň prostřednictvím svého pohybu vedla oko diváka přímo do středu pomníku s postavou Palackého.¹²¹

¹¹⁸ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 185.

¹¹⁹ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 17.

¹²⁰ Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 436.

¹²¹ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 186.

7.1.3 Soutěžní návrh A. Štrunce a B. Bendelmayera „Ve stínu lípy“

Jeden z návrhů oceňovaný redakcí Volných směrů, nesl heslo „Ve stínu lípy“.[3] Pocházel od dvojice autorů Antonína Štrunce a architekta Bedřicha Bendelmayera, kteří podle redakce přistoupili k řešení tohoto úkolu inovativním způsobem. I jejich návrhu ovšem dominoval středový obelisk, protínající korunu košaté lípy, vyrůstající zpoza pylonu. Z dochované fotografie, publikované právě ve Volných směrech lze soudit, že byl jejich návrh komponován výhradně pro frontální pohled, kam byla soustředěna nejpodstatnější sochařská výzdoba. Ta byla zjevně rozvržena do čtyř hlavních partií, čemuž odpovídala skladba architektury, která i zde hrála svou solitérní úlohu.

Na nejvýše situovaném místě v popředí obelisku se na samostatném soklu nacházela sedící figura Palackého. Oděn v dlouhém plášti, opírajíc se oběma rukama nejspíše o zavřenou knihu, směřuje jak jeho tělesný pohyb tak tvář mírně doprava. Jeho hrdě pozdvižená hlava upírá svůj zrak kamsi do dále, snad právě k Hradčanům či mostním skupinám Myslbekovým, s nimiž by tímto způsobem mohl navázat kontakt. Symetricky od něho je níže na každé straně exponována jedna mnohofigurální plastika, sestávající přinejmenším z pěti postav. Oběma jim dominuje stojící figura, jejíž šat se dramaticky vzdouvá ve větru a kolem nichž se shlukují ostatní postavy. Skupiny jsou ve svém pohybu od středu vytočeny tak, že pravá jakoby hledí opět k mostu a levá zase spíše k Vyšehradu. Na nejnižším soklu zcela v popředí uprostřed spočívá mohutné ležící tělo českého lva, na jehož hlavě spočívá svatováclavská koruna. Je zajímavé sledovat, jak se v návrzích některé tyto prvky opakují.¹²²

¹²² Volné směry, roč. 2, č. 9, 1898, 429–434.; Zdeněk HOJDA/ Jiří POKORNÝ: Pomníky a zapomínky, Praha/ Litomyšl, 1996, 93.

7.1.4 Soutěžní návrh V. Amorta

Sochař Vilím Amort prokázal svůj talent v řadě kvalitních děl.¹²³ Účastnil se mimo jiné také konkurzu na pomník M. J. Husa z roku 1892, ve kterém třebaže získal první cenu, jeho realizace nakonec připadla po dalším souboji Ladislavu Šalounovi a Antonínu Pfeifferovi.¹²⁴ Proto patrně očekával, že by mohl zabodovat i v této soutěži. Střídmě řešený návrh opět využíval motivu rozevřené exedry se středovým mohutným soklem, na němž byla umístěna sedící figura Palackého.[4] Časopis Světozor na tomto návrhu oceňoval zejména originální myšlenku, kdy k sedícímu Palackému přilétá genius, jenž ho líbá na „témě jeho hlavy“ a zároveň ho věncí vavřínem, přičemž se levou rukou opírá o svazky dějepiscova celoživotního díla. Architektura zde není bohatě osázená skupinami plastik, jako v předchozích návrzích, ale pouhými dvěma ženskými figurami po stranách soklu. Jedna nese na polštáři příznačný symbol Svatováclavské koruny, druhá se opírá o foliant, reprezentující dějiny.¹²⁵ Nebylo zapomenuto ani na lva, jehož socha dominuje popředí před soklem.¹²⁶

7.1.5 Soutěžní návrh Fr. S. Rouse

Návrh Františka Rouse byl dle Světozoru výjimečný hned ze dvou hledisek.[5] Jednak kvůli tomu, že se dokázal oprostít od schématu obelisku a exedry, kterých užívali všichni ostatní soutěžící a také v tom, že se snažil více pracovat se složkou sochařskou, kterou jak redakce napsala „řešil nezávisle na architektuře.“¹²⁷ Tento výrok se při bližším prozkoumání návrhu zdá být poněkud nadsazený, protože ačkoli možná působí sochařské části ve svém detailu živěji a odvážněji, jsou nakonec opět podřízeny architektuře.¹²⁸ Na vysokém středním piedestalu je tentokrát stojící, značně idealizovaná postava Palackého. Po stranách u pat soklu se nacházejí, v detailu dobře propracované, mnohofigurální skupiny Míru a Války. Pod nimi se na hmotě architektury rozvíjejí 2 reliéfy, na jejichž až „primitivní umístění“, si redakce Světozoru postěžovala.¹²⁹ Na čelní straně ještě k monumentu přiléhá konvexně vypouklé schodiště, umožňující vystoupat přímo k centru dění.¹³⁰

¹²³ Světozor, roč. XXXII, č. 43, 1898, 511–512.

¹²⁴ ŠÁMAL 2013 (pozn. 97) 96–97.

¹²⁵ Světozor, roč. XXXII, č. 43, 1898, 511–512.

¹²⁶ Ibidem 507.

¹²⁷ Světozor, roč. XXXII, č. 52, 1898, 622.

¹²⁸ Ibidem 614–615.

¹²⁹ Ibidem 622.

¹³⁰ Ibidem 614–615.

8. Užší kolo soutěže

Po výsledcích vzešlých roku 1898 z prvního konkurzu nastala dlouhá prodleva k vypsání soutěže další.¹³¹ Obecní starší Rašín se tak například roku 1900 tázal, proč tato záležitost ustrnula na mrtvém bodě a urgentně žádal o získání definitivního projektu na pomník.¹³²

Druhého ledna roku 1901 bylo porotou konkurzu se svým čelním představitelem Vojtěchem Hynaisem a pražským starostou Vlastimilem Srbkem tedy rozhodnuto o vypsání druhého užšího kola soutěže o pomník. Té se měly účastnit dvojice umělců Suchardy s Dryákem a Dlabače s Šalounem.¹³³ Městská rada jim na vypracování nových návrhů v měřítku 1 : 10 stanovila lhůtu od 15. ledna 1901 do 15. června téhož roku.¹³⁴ Zároveň jim i podruhé dala pravomoc zvolit si do pětičlenné poroty zástupce dvou sochařů. Ti učinili stejné rozhodnutí jako v prvním kole soutěže a zvolili Myslbeka s Maudrem. Navrzení sochaři však místo porotců nepřijali, a tak byli na jejich místo povoláni Hergessel a Klouček. Celá porota se tedy skládala z Hynaise, Roštlapila, Wiehla, Hergessela a Kloučka.¹³⁵

V tomto druhém konkurzu byly údajně představeny celkem čtyři návrhy, kdy každý z umělců předložil svůj vlastní koncept podoby pomníku.¹³⁶ Na základě archivních pramenů by to dosvědčoval fakt, že mezi Suchardou a Dryákem došlo k dohodě, aby sic při vzájemné pomoci nejprve každý z nich vytvořil vlastní skicu celého pomníku a jejich soutěžní varianty pak měly být označené stylem „Návrh S. Suchardy – spolupracovník architektonické části A. Dryák“ a naopak „Návrh A. Dryáka – spolupracovník sochařské části S. Sucharda.“ Tento poměr měl mezi nimi platit i za předpokladu, že by jeden z jejich společných návrhů v soutěži zvítězil. Ačkoli se prozatím nepodařilo vypátrat žádný Dryákův samostatně provedený návrh, který by tuto skutečnost ztvrzoval, svědčila by ve prospěch této verzi řada okolností.¹³⁷ Z informací Světozoru, jakožto přílohy periodika Zlaté Prahy z roku 1901 totiž jasně vyplývá, že i Šaloun s Dlabačem vypracovali samostatné návrhy. Návrhy architektů Dryáka a Dlabače se pak ale zřejmě nedovedli oprostít od svých architektonických konceptů z prvního konkurzu, a tak jen tlumočili to, co už bylo jednou prezentováno. Dlabačův návrh za

¹³¹ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 5, č. 6, 1898, 37.

¹³² Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 7, č. 4, 1900, 31.

¹³³ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 79.

¹³⁴ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy: podmínky užšího konkurzu, 5. 1. 1901, AA 3040/III a1, inv. č. 4934 – 1b.

¹³⁵ Stanislav SUCHARDA: Pomník Františka Palackého v Praze, jeho vznik a význam, Praha 1912a, 12.

¹³⁶ Příloha Světozoru pro časopis Zlatá Praha, roč. XVIII, č. 38, nepag.

¹³⁷ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Osobní doklady, sign. 20070621/19.

spolupráce Šalouna pod novým heslem „Pravdy a práva“ tak opět využíval středového obelisku, kolem něhož se seskupovali Šalounem provedené dvojice postav českých reků, které svým ztvárněním však nedosahovaly kvality soutěže první. Jak redakce Světozoru uvedla, byl z nich až příliš patrný „chvat práce“. Zajímavé podoby pak musel být samostatný návrh Šalounův, který se více nežli o formu tentokráte opíral o jeho myšlenku. Palackého prý situoval na vysoký podstavec, jehož podoba byla dle popisu redakce Světozoru jednoznačně sochařskou záležitostí. „*Podstavec, skoro rustikální formy, nechává vyrůstat přímo a bez přechodu ze země, z české půdy, z půdy našeho lidu. Kolem tohoto skalistého postamentu vine se rej zjevů a postav, Palackým z našich dějin, nám ku posile mocně evokovaných,...* Ladislav Šaloun vzdal se tenkrát nejen vši pomoci architekta, ale docela vši pomoci architektoniky.“¹³⁸

Již v době ocenění dvou návrhů, vzešlých z první soutěže, se ozval požadavek, uveřejněný ve Volných směrech, aby pomníková architektura sloučila rázovitost české renesance s moderností, což mělo vést k nalezení jakéhosi vlastního národního slohového zabarvení, kterým se mělo dosáhnout odlišení od ciziny. Tomuto požadavku napomohla jednak 2. výstava SVU Mánes roku 1898 v Topičově salónu a obecně pak proměna doby, charakteristická příchodem nových moderních podnětů, které z vídeňského prostředí přinesl Jan Kotěra.¹³⁹ Ten se výstavy také zúčastnil a jeho vystavené dílo, poznamenáno vlivem jeho učitele Wagnera, jenž v architektuře kladl důraz na konstrukci, čistotu plochy a střídmost, bylo pro české prostředí, v němž stále ještě převládal bohatý dekor, něčím nevídaným. Tyto ve skrze moderní formy se projeví na jeho Peterkově domě na Václavském náměstí, na jehož ornamentálních prvcích s ním spolupracoval S. Sucharda.¹⁴⁰ Na průčelí stavby z let 1899 – 1900, zbavené klasického aparátu, jimiž byly římsy, se uplatňují hladké plochy, doplněné pouze o decentní dekor.¹⁴¹ Právě tato spolupráce mohla mít z hlediska omezení dekoru a jiného nazírání na architekturu stěžejní vliv na další Suchardův soutěžní návrh

¹³⁸ Příloha Světozoru pro časopis Zlatá Praha, roč. XVIII, č. 38, nepag.

¹³⁹ Na výstavě SVU Mánes, konané 3. listopadu 1898, vystavovalo celkem 36 výtvarníků. Zastoupeno bylo malířství, sochařství, architektura a umělecký průmysl, přičemž každý směl vystavit pouze 2 práce. Výstavní prostory upravil A. Dryák. S. Sucharda vystavil dílo Zahradník a dekoraci domu „hyperproducenta“. Bedřich SLAVÍK: U Suchardů. Příspěvek k poznání doby, rodu, života a díla Vojty Suchardy, Hradec Králové 1973, 82-83.

¹⁴⁰ Dekorativní architektonické umění bylo prezentováno například na Jubilejní výstavě, pořádané v lednu 1898, na které byl mimo jiné přítomen v duchu historizujícího eklektismu královský pavilón, navržený Dryákem. Ibidem 83-85.

¹⁴¹ Zdeněk LUKÉŠ: Architektura secese v Čechách 1896-1914, In: Vojtěch LAHODA/ Mahulena NEŠLEHOVÁ/ Marie PLATOVSÁ/ Rostislav ŠVÁCHA/ Lenka BYDŽOVSKÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890/ 1938, IV/ 1, Praha 1998, 132.

pomníku, který ve svém celkovém pojetí vůbec došel k zásadnímu ideovému zlomu. Zlomovým okamžikem byla účast v další velké soutěži na pomník M. J. Husa, vypsané v prosinci 1899, jíž se tentokrát zúčastnil společně s architektem J. Kotěrou. Přestože se vítězem v tomto konkurzu stal Suchardův sok Šaloun, odnesl si z něj podnětné zkušenosti, které mohl dále zužítkovat na pomníku Fr. Palackého.¹⁴²

Na základě této soutěže totiž dospěl k závěru, že *„dílo umělecké ve svém celkovém rozvrhu, musí vycházeti z jediného ústředí – musí býti jednou myslí řešeno, jediným uměleckým citem proniknuto – jedinou duší zmoženo.“*¹⁴³ S tímto prozřením se Sucharda stejně jako Šaloun rozhodl vytvořit vlastní koncept celého díla sám. V tomto směru tak učinil významný pokrok od prvotního návrhu, u něhož žil ještě v silném přesvědčení, že je architektonický rozvrh pomníku výhradně prací architekta, a tak se tedy spojil s Dryákem. Nyní byl ale odhodlán vzít tento podíl na svá bedra, a třebaže byl Dryák stále jeho spolupracovníkem při budování architektonické části, byl to nakonec Sucharda, kdo jí ve své podstatě vtiskl hlavní podobu.¹⁴⁴ „*A tak v pozdní noci na 15. Březen 1901 vychrlil jsem ze sebe skizzu pomníku, který staví Svému buditeli a vůdci vzkříšený národ.*“, uvádí autor.¹⁴⁵

Tento druhý soutěžní návrh se od prvního dále lišil nejen formou, ale rovněž i obsahem.[6] Jestliže byl Suchardou v prvním návrhu kladen důraz na historickou činnost Palackého, jež měly zprostředkovávat hlavní figurální skupiny Husitství s Pohanstvím, snažil se ve svém druhém návrhu zachytit spíše ducha tohoto velikána. Proud jeho myšlenek nejlépe vystihuje úryvek z jeho vlastnoručně sepsané knihy o vzniku pomníku Palackého z roku 1912: *„A v chápání tohoto širokého gesta, viděl jsem jasně vytyčenou svoji metu: objat skutečně tři časové pojmy – vyslovit co nejúplněji a nejjasněji význam Palackého pro náš národní život, sklonit se v úctě před bohatým ovocem jeho setby – a ozářit konečně, věčnou stráž jeho příkladu.“*¹⁴⁶

Rozhodnutí o novém pojetí pomníku se Suchardovi bezpochyby vyplatilo, protože již 4. července 1901, tedy ještě před vypršením konečného termínu, byl porotou uznán jeho a s Dryákovou pomocí předložený návrh s heslem „Svému buditeli a vůdci vzkříšený národ“ za

¹⁴² Sucharda se této soutěže účastnil hned dvakrát. Jednou vystupoval jako hlavní autor s asistentem Kotěrou, podruhé naopak jako jeho pomocník. Suchardův návrh s heslem „Vypučels nad bahno“ a Kotěřův „Čist zašels rýhu zanechav“, se však nakonec dobraly podobnému výrazu. Oba pojali Husa jako stojící fuguru s pokleslou hlavou, jenž svou majestátností ovládl celý pomník. LUKEŠ 2001 (pozn. 57) 261–262.

¹⁴³ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 5–6.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibidem 12.

¹⁴⁶ Ibidem 6-7.

suverénně nejlepší. To, čeho si na něm porota tak cenila, byla myšlenka, mimořádným švihem zvládnutá forma a hlavně potom onen jednotný obraz návrhu, v němž konečně došlo k propojení plastiky s architekturou. Šalounův ani Dlabáčův samostatný návrh, tedy nakonec neuspěl.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Archiv NG, Praha, Korespondence týkající se užšího konkurzu, 1901, AA 3040/III a1, č. j. 121870; AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901-1910, sign. B 25/7.

9. Položení základního kamene

K příležitosti oslavení stoletého výročí narozenin historika Františka Palackého měl být také v Praze položen základní kámen pomníku.¹⁴⁸ Této velkolepé oslavě, na níž se sjely zástupy horlivých nadšenců Palackého nejen ze všech koutů české vlasti, ale i ze všech zemí slovanských, předcházely náročné přípravy.¹⁴⁹ Na jejím pořádání, ve kterém se celkové náklady vyšplhaly na 29, 605 zlatých, se kromě obce pražské podílely také Vinohrady, Smíchov, Karlín a Žižkov.¹⁵⁰

Jelikož se jednalo o skutečně celonárodní oslavy, v rámci nichž došel Palacký konečně plnohodnotného uznání jako „otec národa“, proběhly před pražskými slavnostmi nejprve ve dnech 11. – 12. června roku 1898 také slavnosti v Brně. Organizaci této velkolepé národní akce měla na starost mladočeská politická strana, která v jejím pořádání sledovala hlavně své politické cíle. Za každou cenu si potřebovala udržet své postavení v české národní společnosti a právě okázale vystrojené slavnosti, kterými chtěla vzbudit dojem moci a národní jednotnosti daleko za hranicemi vlastní země, se k tomu zdály být nejvhodnější cestou.¹⁵¹

Třídenní pražské slavnosti začaly už v páteční podvečer 17. června 1898 uvítáním významných hostů starostou na Žofíně.¹⁵² Slavnostní zahájení proběhlo následující den o 11 hodině dopolední shromážděním u panteonu Národního muzea, kde byla oslavena vědecká činnost Palackého a zároveň také odhalena jemu věnovaná bronzová socha.¹⁵³ Autorem stojící figury, jež byla součástí sochařské výzdoby impozantního prostoru panteonu Národního muzea, byl Antonín Popp.¹⁵⁴ Bohatý program oslav zahrnoval banket v Žofíně, večerní představení v Národním divadle a konečně i nedělní slavnostní průvod s obřadním položením základního kamene, jehož doprovázely další lidové slavnosti.¹⁵⁵ Od osmi hodin ráno se seřazený průvod vydal z Vinohrad na Palackého nábřeží, kam dorazil kolem hodiny desáté.¹⁵⁶ Průvodem, řazeným do šestistupu prošlo prý za jednu minutu až 300 osob. Zastoupeny v něm byly i dva alegorické vozy [7], symbolizující výjevy z českých dějin, vycházející z

¹⁴⁸ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 5, č. 3, 1898, 21.

¹⁴⁹ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 5, č. 7, 1898, 47.

¹⁵⁰ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 6, č. 6, 1899, 51.

¹⁵¹ Jiří ŠTAIF: František Palacký. Život, dílo, mýtus, Praha 2009, 304–305.

¹⁵² Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 5, č. 3, 1898, 21.

¹⁵³ AMP, MHMP I, Presidium rady a magistrátu, odd. B, 1896–1900, sign. B 28/7.

¹⁵⁴ Pro prostor Pantheonu, věnovaný zasloužilým literátům, vědcům umělcům a hudebníkům, vytvořil A. Popp ještě sochu J. A. Komenského. Karel KSANDR/Pavel ŠKRANC: Národní muzeum. Architektura a výzdoba hlavní budovy, Praha 2001, 68–69.

¹⁵⁵ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 5, č. 3, 1898, 21.

¹⁵⁶ HOJDA/ POKORNÝ 1996 (pozn. 122) 94–95.

historického díla Palackého.¹⁵⁷ Zde shromážděný lid na Palackého náměstí trpělivě vyčkával na slavnostní akt, který byl dle dobrých zvyklostí doprovázen projevem.[8]

Tato úloha měla být nejprve svěřena F. L. Riegrovi, jenž se jako zeť Palackého a představitel staročeské strany, která měla k Palackému nejbližší vztah, zdál nejvhodnějším kandidátem. Ten na základě tohoto rodinného vztahu však nabídku odmítl s tím, že je nesprávné mluvit o záslužných činech člena rodiny. Nakonec tedy tato pocta připadla advokátovi dr. Josefu Heroldovi, členovi české politické strany mladočeské, která původně vznikla v opozici politických názorů Palackého. S tímto krokem nesouhlasila řada vlastenců, jejichž odmítavé reakce, související mimo jiné s kauzou Chropyňského cukrovaru, v jehož bankrotu měl být J. Herold namočen, se objevovaly v tisku. Ostré prohlášení bojující za jiného řečníka mravních hodnot se objevilo zejména na stranách listů Čas, Osvěta a Samostatnost. Nesouhlas s výběrem Herolda vyjadřovaly připojené podpisy, mezi kterými nechyběl ani ten Stanislava Suchardy. Ani další výtky v tisku však Herolda a jeho stranu neodradily od projevu v této prestižní záležitosti, jež mu byla svěřena. Vyvarování se případnému skandálu ale přeci jen raději pojistili obsazením nejhlavnějších míst svými stoupenci.¹⁵⁸

Obavy byly na místě z více důvodů, protože při zmíněných brněnských oslavách, kde hráli němečtí spoluobčané početnou část tehdejšího obyvatelstva, došlo k roztržce, při níž byli právě německou komunitou nadšení jásající Češi bombardováni shnilými vejci. V Olomouci se například kvůli místním Němcům nemohlo o slavnostech vůbec ani uvažovat. V Praze se však naštěstí slavnosti obešly bez větších nešvarů, za což mohla hlavně přeci jen početnější národnostní většina hrdě a sebevědomě smýšlejících Čechů.¹⁵⁹ Proslov sám v onom velkém dni byl pak velkým faux pas. Advokátovi se totiž podařilo dosti komicky poplést snad nejvýznamnější Nerudův citát: „By všichni jsme byli z kamenů a celý národ kvádrem“.¹⁶⁰

¹⁵⁷ ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 307.

¹⁵⁸ HOJDA/ POKORNÝ 1996 (pozn. 122) 94–95.

¹⁵⁹ ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 306–307.

¹⁶⁰ HOJDA/ POKORNÝ 1996 (pozn. 122) 96.

10. Podepsání smlouvy o provedení pomníku se Suchardou a Dryákem

Dne 8. března 1904 byla mezi obcí Pražskou a autory vítězného návrhu na pomník - sochařem Stanislavem Suchardou a architektem Aloisem Dryákem uzavřena smlouva. Ve smlouvě byly v několika bodech stanoveny určité podmínky, a v podstatě i jakýsi postup práce na pomníku, přičemž autorům byly vždy na provedení jednotlivých úkonů určeny přesné lhůty. Tak bylo například vypočteno, že za 10 měsíců ode dne podepsání smlouvy musí sochař Sucharda zhotovit model celého pomníku ve velikosti 1/8 nebo že na provedení definitivních modelů 2 předních skupin pomníku ze sádry, určených pak k následnému odlévání do bronzu, bylo mu vytyčeno dvakrát po 6 měsících. Kompletní zde uvedené práce ve smlouvě mu byly rozplánovány na 66 měsíců tedy na pět a půl let. Od sochaře se dále očekávalo, že bude náležitě dohlížet a kontrolovat veškerou pracovní činnost, spojenou s realizací pomníku a že se také bude účastnit všech porad, týkajících se jak samotného pomníku, tak úpravy náměstí kolem něj, která byla stále nedořešená. Suchardovi bylo navíc jako dominujícímu výtvarníkovi v celkovém projektu přisouzeno hlavní slovo v tom směru, že měl jako sochař právo za účelem dodržení jednotné myšlenky a souladu všech částí pomníku dávat pokyny svému kolegovi Dryákovi. Ten se zase Pražské obci ve smlouvě zavazoval například dodáním výkresu architektonického uspořádání pomníku dle konečného sádrového modelu v měřítku 1 : 8, dodání stavebních plánů, vztahujících se k provedení základu pomníku, dohlížení na osazování kovových částí a podruhé zde bylo zdůrazněno, že on jakožto architekt je povinen brát na vědomí všechny sochařovy pokyny ve věci architektonicko – umělecké. I Dryákovi byly u všeho přesně vymezeny lhůty, jež musel dodržovat. Za nedodržení těchto stanovených lhůt hrozila autorům ze strany města pokuta.

Jak je tedy vidět, tak město si průběh a délku práce pečlivě střežilo. Aby mělo toto vše pod dozorem, nechalo stavební městskou radou zřídit dozorství pro zřízení pomníku, v němž figurovala městská rada, dále komise pro zřízení pomníku, komise pro pořádání sbírek na pomník Palackého, hospodářský referát a stavební městský úřad. Dozorstvo mělo tedy za úkol kontrolovat postupující práce na pomníku a zároveň projednávalo jakékoliv možné změny v projektu učiněné autory, které bez jejich povolení nebylo možné vykonat.

Za splněnou a kvalitně odvedenou práci byla umělcům přislíbena odměna ve výši 241. 000 korun Suchardovi a 10. 000 korun Dryákovi. V těchto finančních odměnách byly zahrnuty náklady na veškeré práce od pomocných sil nebo uměleckého dozoru.¹⁶¹

Sucharda se zpočátku snažil pro realizaci tak náročného a velkého díla získat i tomu odpovídající ateliér. Požadoval prostor o velikosti 15 x 10 metrů se střechou, která by umožňovala vrchní osvětlení, potřebné pro práci. Město ale žádné takové místo, které by mohlo umělci nabídnout, nemělo, a tak se městská rada obrátila s žádostí o vypůjčení výstavního pavilonu ve Stromovce na zemský výbor. Ten však prosbě vyhovět nemohl, protože byl tento prostor rezervován už k jiným uměleckým účelům, a sice k práci na Trigách pro Národní divadlo.¹⁶² Sucharda byl tedy nakonec nucen si zcela sám na své vlastní náklady zřídit ateliér na takovém místě, ze kterého by byl následný transport na náměstí co možná nejjednodušší.¹⁶³

A tak si nechal přítelem Kotěrou v rozmezí let 1905 – 1907 navrhnout vilu s ateliérem v klidné zahradní čtvrti v Praze - Bubenči, nacházející se poblíž jeho původní rodinné rezidence. Vila, jež byla vyprojektována dle principů anglického halového domu, je zároveň významným mezníkem v samotné tvorbě Kotěry, který zde začal pozvolna opouštět secesní naturalistický dekorativismus ve jménu modernistického jazyka, což se názorně promítlo v drsných vápenných omítkách domu. Nejdůležitější část stavby – ateliér, bohužel zničený pozdější přestavbou, byl pojat jako samostatný objekt na západní straně domu. Kotěra mimo jiné navrhl i veškeré zařízení interiérů, které doplňovaly uvnitř a vně na zahradě, Suchardovy plastiky¹⁶⁴ Pohodlný transport soch z pozemku pak zajišťovala mohutná vrata, jimiž mohly projíždět koňské povozy a odvážet tak těžké modely k finálnímu odlévání.¹⁶⁵

¹⁶¹ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Smlouva, AA 3040/III a1, č. j. 14663, Ref. I.

¹⁶² Stanislav SUCHARDA: Historie pomníku Františka Palackého v Praze, Praha 1912b, 14–15.

¹⁶³ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Smlouva, AA 3040/III a1, č. j. 14663, Ref. I.

¹⁶⁴ LUKÉŠ 2001 (pozn. 57) 117–119.

¹⁶⁵ MICHLER 2006 (pozn. 39) 9.

11. Zahájení prací na pomníku Palackého

Ačkoli byl Suchardův a Dryákův návrh porotou shledán jako vítězný už v roce 1901, řádnou smlouvu s nimi městská rada uzavřela až téměř o tři roky později roku 1904.¹⁶⁶ Během té doby se vedly nejrůznější spory a diskuze, které stály za oddálením počátku práce na realizaci pomníku.¹⁶⁷ Od doby prohlášení jejich návrhu za vítězný, počaly v souvislosti s diskuzemi ohledně provedení pomníku přicházet z různých stran všemožné návrhy, z nichž se některé dokonce snažily překopat celou jeho ideu. To byl případ i myšlenky ing. Neuberta, jenž navrhoval využít pomník zároveň k oslavě dalšího zasloužilého Čecha Riegra. S tímto nápadem samozřejmě Sucharda mohl jen těžko souhlasit, jelikož si snad ani nelze představit, jak by pomník, jehož konečná podoba za sebou měla dlouhou vývojovou cestu, a jehož obsahová náplň byla věnována jedinému člověku, se mohl nakonec dělit o místo s dalším národním reprezentantem. Městská rada měla však díky bohu tolik soudnosti a rozhodla, aby byl Riegrův pomník řešen samostatně. Stavební úřad zase přišel s návrhem zřít pod základy pomníku Palackého mauzoleum, kam by mohly být uloženy jeho ostatky. Josef Hlávka se pro změnu jal zasahovat do finanční stránky věci. Argumentoval tím, že ani v Paříži se nestaví tak nákladné pomníky jako u nás. Z toho důvodu tedy požadoval, aby se celý koncept uskromnil tím, že naprosto vypustí dvě přední skupiny. Obdobně uvažoval i ředitel stavebního úřadu Gröger, který přišel s myšlenkou zhotovit některé části pomníku z tepané mědi, poněvadž bronz, jako původně zamýšlený materiál, byl dražší.¹⁶⁸ Autorovi se naštěstí podařilo všem těmito záměry úspěšně vzdorovat, a tak mohly být konečně od března 1904 práce na pomníku zahájeny.¹⁶⁹

Sucharda započal práci na pomníku ve svém školním ateliéru, kde nejprve provedl model v 1/8 jeho skutečné velikosti, jak mu bylo stanoveno smlouvou. Ačkoli měl tento model logicky vycházet z podoby návrhu vítězného, vedly umělce jeho vnitřní pohnutky k jistým změnám. Když totiž během užšího kola soutěže zhotovoval tento nakonec porotou uznávaný návrh, byla doba na jeho vytvoření z 6 měsíců zkrácena o měsíc. Tato nečekaná situace mu pod tlakem neumožnila plně rozvinout tvůrčí myšlenku a vtisknout modelu takovou podobu, s níž by byl on sám spokojený. To ho nakonec vedlo k vytvoření dalšího

¹⁶⁶ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy: korespondence týkající se užšího konkurzu, 1901, inv. č. AA 3040/III a1.; Archiv NG, Fond Stanislava Suchardy: Opis smlouvy, 1904, inv. č. AA 3040/III a1, č. j. 14663, Ref. I. A.

¹⁶⁷ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 17.

¹⁶⁸ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 12–13.

¹⁶⁹ Ibidem 14.

modelu, v němž stanovil vzájemné poměry mezi sochami a architekturou.¹⁷⁰ Model první tak oproti konečné podobě vykazuje jisté odchylky, které budou ještě podrobněji vylíčeny.¹⁷¹ Další pomocné modely v polovičním měřítku bylo vzhledem k jejich velikosti už nutné započít v bubenečském ateliéru. Práce na nich odstartoval v závěru roku 1905 a víceméně jim už vtiskl definitivní podobu, z níž pak vycházel při vlastním finálním modelování.¹⁷²

Následně na to se přikročilo k dalšímu bodu přípravných prací, které byly zmíněny už v podmínkách prvního kola soutěže.¹⁷³ V něm si městská rada nárokovala prověřit sochařovu způsobilost k vytvoření monumentu tím, že mu za další honorář zadá k osobnímu provedení jednu z důležitých částí pomníku o větším měřítku.¹⁷⁴ Jak se ukázalo, přinášel sebou tento požadavek, který byl v české historii stavění pomníků žádán vůbec poprvé, z pohledu umělce jistá úskalí. Suchardovi se jevilo krajně nevhodné vybrat a následně provést z celého konceptu pouze některou jeho část. Odůvodňoval to tím, že vybranou sochařskou část bude tím pádem velmi obtížné zhodnotit, jelikož bude jaksi vytržena z kontextu. Sochařskou výzdobu tohoto pomníku totiž chápal jako dva celky, kdy byl první tvořen samotnou sochou Palackého a druhý všemi zbylými sochami, jež dohromady pojil úzký dějový vztah. Navíc se obával toho, že by tím i definitivně ztratil možnost jakéhokoli pozdějšího tvůrčího zásahu do konceptu.¹⁷⁵

Nakonec byla přímo na náměstí Palackého provedena zkouška pomníku v jeho skutečné velikosti, kterou inicioval sám autor.¹⁷⁶ Ještě než se k ní přikročilo, byla Suchardou vyslovena žádost o úpravu terénu náměstí, jehož podoba byla stále nedořešená.¹⁷⁷ Po jeho vyrovnání navážkou z kraje září 1906 pak bylo možné přikročit k vlastní instalaci modelu.¹⁷⁸ Na dřevěné konstrukci byly uchyceny jednotlivé kašírované¹⁷⁹ modely soch, tedy figura

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Státní okresní archiv Jičín: Nezpracovaný fond Stanislava Suchardy: Dopis syna Stanislava Suchardy ze dne 25. IV. 1919 v Bubenči

¹⁷² SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 15.

¹⁷³ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Zkouška, AA 3040/III a4.

¹⁷⁴ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Podmínky konkurzu, 24. 9. 1897, AA 3040/III a1, č. j. 151.433.

¹⁷⁵ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Zkouška, AA 3040/III a4.

¹⁷⁶ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 20–21.

¹⁷⁷ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Žádost o úpravu terénu, AA 3040/III a2, č.j. 3828.

¹⁷⁸ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Zpráva o úpravě terénu, AA 3040/III a2, č. j.8493.

¹⁷⁹ Kašírování označuje v sochařství a štukatérství zhotovování modelů nanášením sádry na dřevěnou nebo třeba kovovou kostru. Je rychlým způsobem vytváření maket. Oldřich BLAŽÍČEK/ Jiří KROPÁČEK: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha 1991, 98.

Palackého, vrcholová a obě dolní skupiny postav.¹⁸⁰ Tato generálka, ač v mnohém přínosná, však opět otevřela i diskuzi ohledně vhodnosti místa pro pomník. Koncepce díla prokázala, že je svým měřítkem i uměleckým rozvrhem vůči Myslbekovým mostním sochám dobře vymezeno. Naopak sochaře jen utvrdila v jeho obavách, souvisejících s vychýlenou osou mostu, která i přes veškeré úsilí vkládané do návrhu, jenž se snažil s touto skutečností poprat zejména asymetricky umístěnou vrcholovou skupinou, směřující svým natočením k mostu. Také dřívější předtuchy z optického splynutí mostního sousoší Libuše s pomníkem při příchodu od Smíchovské strany se naplnily. Alespoň to měla částečně řešit hlavní tepna na straně Podskalského nábřeží, která zde po jeho úpravách měla vzniknout. Fakt, že bylo dílo takto umístěno do prostoru, kde se tak poprvé dostalo do širšího kontaktu s veřejností, pochopitelně vyvolal její zájem a následnou angažovanost v celé věci.¹⁸¹

¹⁸⁰ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 82.

¹⁸¹ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 20–21.

12. Náměstí Palackého versus náměstí u Rudolfiny

28. listopadu 1906 se do záležitosti díky hlavnímu iniciátorovi prof. Niederleho a dalším historikům vložil akademický senát české univerzity, který navrhl realizovat pomník na vhodnějším místě před Rudolfinou.¹⁸² Reprezentativnost tohoto náměstí, sevřeného honosnými budovami Rudolfiny, uměleckoprůmyslové školy a další významnou plánovanou univerzitní budovou, by tomuto pomníku jednoznačně vytvářelo lepší okolní kulisu.¹⁸³ Právě tato nová univerzitní budova Filosofické fakulty měla být pozadím pomníku.¹⁸⁴

Ani zdejší zamýšlený most, ústící přes Vltavu do náměstí, nebyl žádnou překážkou, jelikož se jeho osa měla slučovat s tou náměstní, a to bylo přesně to, co náměstí Palackého postrádalo.¹⁸⁵ Náměstí Palackého bylo naopak vystaveno rušivému provozu, „*který náměstí zbavuje úplně klidu znemožňujíc pozorovateli volbu místa, odkud by pomník nerušeně mohl pozorovati.*“¹⁸⁶ Vůči tomu se ohradil referent František Švejda s tím, že po zřízení mostu u Rudolfiny lze stejný, ne-li větší dopravní provoz očekávat i tam. Na tuto poznámku Sucharda jen klidně reagoval s tím, že náměstí u Rudolfiny je větší a tedy také snese větší frekvenci.¹⁸⁷ Přesto byla myšlenka mnohými vítána. Za šťastnou ji považoval a svými hlasy podpořil SVU Mánes s čelním představitelem J. Kotěrou, městský stavební úřad, jenž v tomto místě s lepším podložím pro pomník spatřoval jisté výhody či J. Hlávka.¹⁸⁸ Ten vtipně poznamenal, že „*kdo vážně myslí, musí říci, že Palacký patří jen před univerzitu a nikoliv do Podskalí.*“¹⁸⁹

Veškeré tyto okolnosti dodaly Suchardovi nové naděje a víru v to, že se jeho dílo bude přeci jen nacházet v místě tomu odpovídajícímu.¹⁹⁰ Vypadalo to, že se od dob hlasitých protestů již v průběhu soutěže dají věci konečně do pohybu, a že náměstí Palackého, ke kterému cítil Sucharda vyslovený odpor, bude nahrazeno místem jiným, lepším.¹⁹¹ To umělce pohánělo k tomu vypracovat řadu podpůrných materiálů, svědčících ve prospěch Rudolfinského náměstí.[9,10] Připravil fotografie zachycující toto náměstí se zakresleným pomníkem, model okolní úpravy parku, a obě situace s náměstím Palackého a Rudolfinského

¹⁸² KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 82.

¹⁸³ Jiří SLAVÍK: Palackého pomník v Praze (Oborová práce k souborné zkoušce z dějin umění na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2003/2004, 22.

¹⁸⁴ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901-1910, sign. B 25/7.

¹⁸⁵ SLAVÍK 2003/2004 (pozn. 183) 22.

¹⁸⁶ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Palacký k Rudolfinu, AA 3040/III a4.

¹⁸⁷ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901-1910, sign. B 25/7.

¹⁸⁸ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 82.

¹⁸⁹ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901-1910, sign. B 25/7.

¹⁹⁰ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 22.

¹⁹¹ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Palacký k Rudolfinu, AA 3040/III a4.

k vzájemnému porovnání. Dryák musel nově vypracovat polohopisné a výškopisné plány, či rozpočty základů, za které mu příslušela zvláštní finanční odměna, nezahrnutá v původní smlouvě.¹⁹²[11] Ještě v průběhu ledna 1907 se situace vyvíjela příznivě. Dozorstvo s přemístěním pomníku souhlasilo a 29. ledna přímo na místě před Rudolfinem proběhla porada. Stožárem vymezené prostranství, označující přesné situování pomníku, si přišla prohlédnout i Městská rada. Ta ovšem 8. března svým hlasováním v poměru 10 : 8 definitivně pohřbila veškeré naděje a úsilí vkládané do této myšlenky.¹⁹³ Je jisté, že Suchardovo rozhořčení způsobené tímto nezvratným rozsudkem muselo být velké.

Argumenty městské rady toho typu, že je zcela vyloučené, aby se pomník nakonec postavil jinde, než kde byl slavnostně položen jeho základní kámen, byl skutečným výsměchem vzhledem k umělecké závažnosti celé věci.¹⁹⁴ Vzpomeňme, že základní kámen byl paradoxně na rozdíl od ostatních zdlouhavých procesů spojených s budováním pomníku položen už v roce 1898, tedy pouhý rok po vypsání prvního kola soutěže, aniž by byly brány v potaz možné následky, vzniklé tímto unáhleným rozhodnutím. Město jako by si už tehdy chtělo tímto krokem pojistit výběr místa.¹⁹⁵ Navíc člen Městské rady pan dr. Podlipný spatřoval v prostoru před Rudolfinem spíše jistou možnost pro umístění Riegrova pomníku, pro nějž bylo, dle jeho soudu, stejnojmenné plánované náměstí příliš malé. Nedovedl si rovněž představit ani to, jak by mohl pomník po celou dobu navrhovaný pro konkrétní prostor stát někde jinde.¹⁹⁶ Je totiž pravdou, že pomník sám ve svém architektonickém rozvrhu, který měl jasně akcentovanou frontální část, kde se nacházela i socha Palackého, zdaleka nespĺňoval kritéria mnohohledovosti ze všech čtyř stran.¹⁹⁷

Tu měla naopak splňovat fontána, pro jejíž získání byl roku 1896 vypsán veřejný konkurz.¹⁹⁸ Ze zdlouhavé tříkolové soutěže, v jejíž porotě zasedali Maudr, Myslbek, Weitenwebr, Schulz a Zítek, nakonec vítězně vyšla z celkového počtu 19 přihlášených návrhů dvojice sochař – architekt Bohuslav Schnirch s Josefem Fantou.¹⁹⁹ Stanislav Sucharda, který se společně s Aloisem Dryákem soutěže také zúčastnil, obdržel se svým návrhem „ České

¹⁹² AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

¹⁹³ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 82–83.

¹⁹⁴ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 22.

¹⁹⁵ Ibidem 19.

¹⁹⁶ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 14, č. 5, 1907, 30–31.

¹⁹⁷ SLAVÍK 2003/2004 (pozn. 183) 22.

¹⁹⁸ Volné směry, roč. 1, č. 1, 1896, 48.

¹⁹⁹ Volné směry, roč. 1, č. 6, 1897, 287–288.

pověsti“ až druhou cenu. Vynaložené finance a úsilí na získání kvalitního uměleckého díla pro střed náměstí však vyšuměly do prázdna a z celého záměru sešlo.²⁰⁰

Rozrůzněnost názorů a konečné stanovisko v této kauze rozdělily pochopitelně zúčastněné na dva tábory. Tak profesor Maudr, horující za náměstí před Rudolfinem, v hlubokém zklamání s výsledkem hlasování, raději odstoupil ze své funkce v dozorství.²⁰¹

²⁰⁰ Antonín EDERER: Náměstí, trhy a plácky staré Prahy, Praha 2002, 59.

²⁰¹ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 14, č. 21, 1907, 134.

13. Problematické náměstí Františka Palackého

Historie formování dnešního náměstí Františka Palackého je v porovnání s jinými staršími pražskými náměstími otázkou poměrně mladou.²⁰² Myšlenka o zbudování nového náměstí v místě, odkud se kdysi začínalo vinout po plochem vltavském břehu až k vyšehradské skále staré Podskalí, nebyla zřejmě dlouho dobu vůbec zvažována. Obrat nastal až ve chvíli, kdy se roku 1876 započalo s výstavbou nového mostu, který měl spojit Podskalí s rychle se rozvíjejícím Smíchovem. Do té doby zde totiž fungoval jen tzv. podskalský přívoz.²⁰³ Není navíc bez zajímavosti, že až do roku 1839 sloužil v Praze pouze jediný most, zvaný Kamenný, který byl posléze v roce 1848 z přičinění Karla Havlíčka Borovského pojmenován dle Karla IV. A tak v podstatě můžeme říci, že po roce 1839 odstartovala epocha v budování nových pražských mostů.²⁰⁴

Roku 1876 započala vídeňskou firmou Bratří Kleinů podle plánů inženýra Josefa Reitera výstavba mostu Františka Palackého, jež trvala pouhé dva roky.²⁰⁵ Pojmenování vzniklého mostu zrovna po Františku Palackém souviselo s jeho smrtí právě roku 1876.²⁰⁶ Tento v pořadí třetí nejstarší a zároveň ve své době nejširší kamenný most pražský, si uchoval název po Palackém, ačkoli byl v minulosti pojednou změněn, a to za německé okupace, kdy se honosil jménem slavného hudebního skladatele W. A. Mozarta.²⁰⁷ Most se z důvodu katastrofální povodně z roku 1845 tyčil ve výšce 12 metrů nad hladinou, což si vyžádalo četné terénní úpravy. Bylo nutné posunout nábřeží do říčního koryta a zároveň vybudovat 8 – 11 m vysoké nábřežní zdi. Terén za těmito zdmi byl následně vyrovnán navážkou. Po skončení rozsáhlých úprav, které sahaly až po Karlovo náměstí, vzniklo v místech budoucího Palackého náměstí neutěšené prostranství, které se počítalo za součást Podskalské ulice, a kde stály snad jen pouhé čtyři domy v místech dnešního ministerstva zdravotnictví.

Jak už bylo řečeno, tak ve stejném roce, kdy se započalo s výstavbou mostu, zrodila se zároveň i myšlenka postavit významnému historikovi a buditeli na jeho počest pomník. Pražská městská rada, která s tímto chvályhodným nápadem přišla, však dlouho žádné kroky k jeho realizaci nepodnikla, a tak byla soutěž na pomník oficiálně vypsána až roku 1897, tedy prakticky o 20 let později. To už zdejší prostranství - náměstí, na jehož místě měl pomník stát,

²⁰² EDERER 2002 (pozn. 200) 105.

²⁰³ BEDRNÍČEK 2007 (pozn. 1) 177.

²⁰⁴ Pavel SCHEUFLER: Praha 1848 – 1914. Čtení nad dobovými fotografiemi, Praha 1984, 77.

²⁰⁵ Jiří SOUKUP: Pražské mosty. Studie se zřetelem na současné podniky, Praha 1904, 50.

²⁰⁶ BEDRNÍČEK 2007 (pozn. 1) 177–178.

²⁰⁷ FISCHER/ FISCHER: 1985 (pozn. 81) 34–35.

neslo přirozeně jméno Fr. Palackého. Učiněno tak bylo přesně roku 1896. Torzovitá podoba náměstí se postupně začala proměňovat.

Na jeho severní straně od roku 1889 postupně vyrostla trojice nájemních domů v neorenesančním slohu. Západní strana náměstí se otevírala k Vltavě a mostu, zatímco jižní strana byla stále zastavená několika málo podskalskými domky s neregulovanou navázkou.²⁰⁸ Ty byly od chvíle, kdy se započalo s budováním mostu a náměstí, odsouzeny k zániku. Celý městský obraz této podskalské čtvrti měl vzít za své a jeho novou podobu měl určit tomu příslušející regulační plán, jehož získání trvalo téměř čtvrt století.²⁰⁹ V této diskutované linii, vinoucí se od Palackého náměstí dále na jih, se v bezprostředním sousedství tohoto náměstí nacházel jako zvláště citlivý bod Emauzský klášter. Tím se už tak komplikovaná urbanistická situace stávala ještě složitější.²¹⁰

Zástavbou prostoru pod Emauzy se městský stavební úřad zabýval už od roku 1900. [12,13] V celé záležitosti měl důležitou úlohu i Klub Za starou Prahu, který měl v zájmu alespoň částečné ochrany tohoto původního celku korigovat rozsah a formu nové zástavby.²¹¹ Tak například zamezil výstavbě dvojité řady bloků vysokých činžáků, jejichž výstavba, plánovaná na nábřeží od Palackého mostu k Vyšehradské třídě s jediným vynechaným místem pro pomník, měla zcela bez milosti zakrýt prostranství před nerespektovanou Emauzskou dominantou.²¹² Klub, bojující za zachování pražského panoramatu, podal proti tomuto návrhu z roku 1905 námitku a požadoval, aby se ze souvislé řady činžáků vynechaly ještě navíc dva bloky před Emauzy.²¹³

25. července 1905 přichází pak s dalšími návrhy na tuto zástavbu architekt Bohumil Hypšman. Společně s architektem Müllerem a c. k. konzervátorem Herainem kladl důraz na několik závažných bodů v tomto rozsáhlém projektu, z nichž jeden hovořil o tom, aby byla na náměstí Palackého vystavena taková budova, která by vytvářela důstojné pozadí plánovaného pomníku. Stanislav Sucharda se svým kolegou a architektem Aloisem Dryákem totiž zcela pochopitelně nemohli být s vyvíjející se podobou prostoru náměstí pro tak velkolepé dílo,

²⁰⁸ BEDRNÍČEK 2007 (pozn. 1) 177–178.

²⁰⁹ Bohumil HÜBSCHMANN: Praha současná, in: Jak rostla Praha, 2. díl, Praha 1939, 64–65.

²¹⁰ EDERER 2002 (pozn. 200) 113.

²¹¹ Milan PAVLÍK: Vývoj názorů na zástavbu nábřeží pod Emauzy mezi Palackého mostem a Vyšehradem, in: Kateřina BEČKOVÁ (ed.): Sto let Klubu Za starou Prahu. 1900 – 2000, Praha 2000, 127.

²¹² Alois KUBÍČEK: Bohumil Hypšman, Praha 1961, 7.

²¹³ PAVLÍK 2000 (pozn. 211) 127.

jakým měl pomník Palackého být, příliš spokojeni.²¹⁴ Proto se řada architektů snažila vyrovnat s tímto nelehkým úkolem a na základě svých návrhů nabídnout možnosti, jak tento prostor vylepšit.²¹⁵ Byli mezi nimi architekti Pavel Janák, Richard Novák, Josef Rozsypal, Vladimír Zákrejs, Rudolf Hrabě a nechyběl ani architekt projektu pomníku Alois Dryák.²¹⁶ Sucharda byl v otázce Palackého náměstí jako místa pro pomník od začátku proti. I přes svůj skeptický pohled na věc mu však nezbylo nic jiného než se k tomu postavit čelem a nějakým způsobem se tuto neblahou vyvíjející se situací snažit řešit. Sochař nejprve vyslovil požadavek na rozšíření náměstí směrem k jihu, který později musel omezit alespoň na symetrické uspořádání prostoru. Dle jeho názoru mohl ale jediné uspokojivé řešení podat ze tří stran domy uzavřený prostor.²¹⁷ Do pozadí pomníku plánoval Sucharda vystavit svou mohutností co možná nejmonumentálnější dům Palackého, což byl nápad analogický s již dávnou myšlenkou samotného Palackého.²¹⁸ Ten k oslavě císaře Františka I. namísto výstavby pomníku navrhoval zbudování tzv. Franciscea, výstavní budovy, slučující ústavy vzniklé za jeho panování jako byla umělecká akademie nebo vlastenecké muzeum. Podobným směrem se měla ubírat i nově projektovaná budova, jež měla tvořit kulisu pomníku.²¹⁹ Představu o tomto konceptu si můžeme udělat na základě Dryákova návrhu z roku 1898.**[14]** Dům měl zahrnovat knihovnu, přednáškové sály, soukromé byty a současně s tím i výstavní prostor národního pantheonu s galerií.²²⁰ Propojit knihovnu s uměleckou galerií se Dryák snažil po vzoru velkých měst Německa a Anglie, kde jak pravil „*jsou ústavy podobné účelně spojeny dohromady, a jsou příklady, kde k veřejným čítárnám druží se i restaurace, lázně, tělocvičné ústavy, častěji však muzea přírodopisná, obrazárny a muzea jiná vůbec.*“²²¹ K tomuto konceptu se Dryák vrací ještě roku 1909, ve kterém zároveň podává odhad celkového rozpočtu této knihovny, která měla s vybudováním možného dvorního traktu přijít na 450.000 K., bez něj potom na 400.000 K.²²² Po zmařených plánech, usilujících o umístění pomníku na náměstí u Rudolfiny, o kterých bylo pojednáno v předchozí kapitole, se roku 1906 spojil Sucharda s architekty Janákem a Novákem, kteří zcela sami ochotně vypracovali situační návrhy náměstí.²²³ Janákův poměrně nadčasový plán z roku 1907 se patrně snažil

²¹⁴ Ibidem 127.

²¹⁵ Simeona HOŠKOVÁ (ed.): Kubistická Praha 1909–1925. Průvodce, Praha 1995, 126–127.

²¹⁶ KUBÍČEK 1961 (pozn. 212) 7.

²¹⁷ Bohumil HÜBSCHMANN: Regulace okolí Emauz, in: Styl III. (VIII.), 1922–1923, 14–16.

²¹⁸ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 19.

²¹⁹ Ibidem 10.

²²⁰ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Dům Palackého na náměstí, sign. 20061113/08.

²²¹ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Pomník Palackého v Praze 1907–1912, sign. 20070717/04.

²²² Ibidem.

²²³ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 22.

vyhovět přání Suchardy ohledně uzavřeného náměstí.[15,16] Navrhl tedy kompaktní blok spojených budov, pevně vymežující prostor náměstí na východní a jižní straně. Tomuto celku posléze vtiskl jednotný ráz fasád, stylově předjímající rondokubismus.²²⁴ Horizontálně pojednanou fasádu totiž kromě pásů pravoúhlých oken člení pouze pole obloučkových geometrických prvků, vytvářejících nad okny jakési frontony.²²⁵ Tento Janákův, na svou dobu řekneme značně vyspělý návrh, však nebyl v tomto období v jeho tvorbě žádnou výjimkou. Stylovým východiskem k němu byl jeho vídeňský pobyt, poznamenaný vlivem O. Wagnera. Podobného ražení je proto například i studie „Domu s pomníkem“ z roku 1906, ve které řeší konkávně probrané průčelí za sochou jako čistě geometrickou strukturu hladkých stěn. Ty, oproštěné od jakýchkoli zdobností, člení pouze řady oken.²²⁶ Vezmeme-li v potaz, že se s rondokubismem v českém prostředí setkáváme až od 1. pol. 20. let 20. století, dá se jen těžko uvěřit, že návrh pochází z tohoto roku. Architektova zřetelná signace s rokem vzniku v pravém dolním rohu plánu je však nezpochybnitelná.²²⁷

Z důvodu velké nákladnosti předložených návrhů obou architektů, jejichž základním požadavkem bylo rozšíření plochy náměstí, však před Městskou radou neobstály. Sama ale pověřila spoluautora Dryáka o vypracování nových plánů.²²⁸

13.1 Dryákovy úpravy Palackého náměstí

Dryákovy celkem 4 předložené návrhy pracovaly opět s rozšířením plochy a dokonce i s umístěním pomníku na nedaleké Karlovo náměstí. První plán nezasahoval do podoby náměstí a zabýval se pouze úpravou jeho okolí. Druhá varianta si už nárokovala rozšíření prostranství, tentokrát ovšem na straně západní, tedy u řeky. Tím vznikl nepravidelný půdorys, který měl jít na ruku diagonálně situovanému pomníku. Tento koncept měl celou plochu zvětšit a pomník vyjmout z pokračování lomené osy mostní. Takto diagonálně postavený pomník by dle Dryáka nakonec ani nevyžadoval žádné monumentální budovy v jeho pozadí. Další návrh pracoval s rozšířením směrem na jih, kam posunoval také pomník,

²²⁴ Rondokubismus, zvaný též obloučkový kubismus, který se v českém prostředí uplatňoval v 1. polovině 20. let 20. stol., je měkčí verze původního jehlancového kubismu. Ondřej ŠEVCŮ: *Architektura. Lexikon architektonických prvků a stavebního řemesla*, Praha 2013, 182.; MAS NTM, *Archiv architektury a stavitelství*, Pavel Janák: *Úprava Palackého náměstí* Praha, sign. F 85.

²²⁵ MAS NTM, *Archiv architektury a stavitelství*, Pavel Janák: *úprava Palackého náměstí*, Praha, sign. F 85.

²²⁶ Norbert KIESLING: *Pavel Janák, Řevnice 2011*, 59–60.

²²⁷ ŠEVCŮ 2013 (pozn. 224) 182.

²²⁸ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 22–23.

za účelem opětovného oddálení od osy mostu i Myslbekových sousoší, které by ho nemohly zakrývat. Poslední varianta navrhovala zmíněné náměstí Karlovo, kde „*snadno získáno by bylo místo ideální pro pomník.*“²²⁹ Zde si Dryák představoval umístit pomník v prodloužené ulici Roesla k ulici Ječné nebo v místech naproti Černému pivovaru osou proti justičnímu paláci. Navíc by se zde dalo ušetřit za nákladné základy pro pomník až 20.000 K.

Stavební dozorství díky tomu horlivě doporučovalo městské radě přeložení pomníku na náměstí Karlovo. Ta však ve schůzi z 10. ledna 1908 odkázala veškeré situační plány anketě, která měla na starost regulaci Podskalí. V ní pak byla schválena jiná varianta vypracovaná Osvaldem Polívkou, která jednoznačně stanovovala umístění pomníku před monumentální budovu na Palackého náměstí. Na jižní straně náměstí pak bylo počítáno s výstavbou stejně vysokých domů jednotné fasády. Vůči tomu se opět ozvaly hlasité protesty Suchardy i Dryáka. O úpravu oněch tří domů na jižní straně náměstí byl nicméně požádán Dryák. Ten s vyprojektováním souhlasil pod podmínkou, že mu v případě jejich schválení budou svěřeny i s tím spojené práce štukatérské, truhlářské a dokonce i zámečnické. Také návrh zadní budovy pomníku mu byl po delších rozpravách svěřen.²³⁰ Přemítáno bylo o výstavbě „Akademického domu“ s velkou čítárnou, knihovnou, jídelnami a přednáškovými sály, kam mělo denně docházet tisíce studentů.²³¹ Kritéria u této budovy byla především ta, aby její rohy nekazily pohled na pomník. Prof. Koula se v souvislosti s projektovanou budovou trefně vyjádřil o problematických „okénkových fasádách“, které naše moderní pomníky špatně snášejí.²³²

Roku 1908 se Klubu za Starou Prahu konečně podařilo prosadit volný průhled na Emauzy, čímž vlastně definitivně pohřbil Suchardovu naději v uzavřené náměstí. Navíc tím vznikla další situační komplikace, a sice dvě náměstí hned vedle sebe.²³³

Další Dryákovy návrhy na vyřešení místní situace pocházejí z roku 1910. Zvláště zajímavé jsou dva panoramatické plány, řešící zejména reprezentativní dům za pomníkem. Na detailních výkresech, zachycujících náměstí Palackého s náměstím pod Emauzy při pohledu od západní strany mostu, je zajímavé to, že zde architekt v obou případech zcela vypustil mostní Myslbekovy skupiny, které by mu při tomto znázornění zakryly toliko diskutovaný

²²⁹ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Pomník Palackého v Praze 1907–1912, 20070717/04.

²³² AMP, MHMP I., Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

²³³ Kateřina KUTHANOVÁ/ Hana SVATOŠOVÁ (ed.): *Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století* (kat. výst.), Praha 2013, 208.

pohled na pomník. Z návrhů je dále patrné, že problematiku dvou náměstí vedle sebe Dryák neřešil žádnou oddělovací balustrádou, ale nechal jim v pozvolném klesání terénu určitou návaznost. V prvním plánu koncipoval průčelí Palackého domu jako horizontální, klasicistně střídě dekorovanou plochou fasádu, narušenou jen rizalitem na pravé straně.[17] Linie podélně se rozvíjející čelní strany domu pak v podstatě kopíruje vltavský břeh.²³⁴ Druhý návrh se ve své dispozici značně liší. Průčelní fasádu zkrátil, vymezil dvěma bočními rizality a její horní část zakončil trojúhelným štítem.[18] Ten se tak vhodným způsobem doplňoval s kompozicí pomníku, která je ve své podstatě pyramidální. Boční strany domu s průčelím nesvíraly pravý úhel, ale rozevíraly se směrem ven, kdy levá plynule navazovala na uliční řadovou zástavbu a pravá diagonálně mířila směrem k Emauzskému kostelu. Plášť budovy od dekoru prakticky oprostil a více tak pracoval s profilací architektonických článků. V horní partii průčelí také zaujme velká holá plocha, která budově dodala na značné robustnosti. Účelněji by však tato plocha zafungovala v partii dolní, kde by tak namísto navrhované řady oken poskytla jednotné, ničím nerušené pozadí pomníku.²³⁵ Z tohoto roku pocházejí také různé varianty půdorysného řešení vnitřního prostoru oné městské knihovny a čítárny na parcele za pomníkem [19, 20], a další návrh podoby fasády tohoto domu, signován už roku 1908 a schválený zřejmě až o 2 roky později, charakteristický bohatým secesním dekorem, který svým rozvrhem odpovídá variantám půdorysných plánů interiérů. Na základě toho lze tedy soudit, že byly tyto interiérové plány vnitřním řešením dochovaného projektu průčelí [21]²³⁶ Se secesním tvaroslovím budovy se setkáme ještě na dvou plánech, u nichž však bohužel není znám rok vzniku. Z hlediska stylové podobnosti návrhů je ale pravděpodobné, že se jedná pouze o další alternativy podoby průčelí z roku okolo 1910.[22, 23]²³⁷ Před pomníkem byla také plánována sadová úprava, jejíž koncepci Dryák představil četnými půdorysnými plány náměstí a dokonce i samostatným modelem, který byl 30. března 1909 převzat dozorstvem a následně schválen městskou radou. Sadová úprava měla vytvářet stromky lemovanou přístupovou cestu k pomníku.[24] V návaznosti na to, bylo ještě

²³⁴ Reprodukce soutěžního návrhu na úpravu Palackého náměstí na Novém Městě, AMP, sbírka fotografií, VIII 861, 1910, na trefný poznatek ohledně absence mostních sousoších na návrzích upozornil pan Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

²³⁵ Reprodukce soutěžního návrhu na úpravu Palackého náměstí na Novém Městě, AMP, sbírka fotografií, VIII 860, 1910

²³⁶ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Plány Palackého domu a městské knihovny a čítárny na Palackého náměstí, sign. 20061113/08.

²³⁷ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Návrh průčelí knihovny a čítárny na Palackého náměstí, sign. 20090326/02.; NTM, Archiv architektury a stavitelství, Dryák: Dům Palackého na Palackého náměstí, sign. 20061113/08.

doporučeno zřízení pruhu traviny kolem zadní strany pomníku.²³⁸ Kompletní zakreslení i s tímto záhonem pak například znázorňuje plán z 16. června 1911.²³⁹ [25] Betonový základ pod záhony a schodištěm měl být proveden podnikatelstvím staveb inženýra Karla Herzána.²⁴⁰ V sepsaném protokolu z 21. června 1911 však došlo k závěru, že by navrhovaná sadová úprava mohla být značnou komunikační překážkou na náměstí a tudíž se požadovalo její upravení. Dryák však odmítal plochu sadového konceptu jakkoli zmenšit a namísto toho raději předložil návrh celý prostor vydláždít.²⁴¹ Dobové fotografie ale dosvědčují, že k realizaci sadové úpravy nakonec došlo.²⁴²

O několik let později podává roku 1913 Klubem podporovaný návrh Bohumil Hypšman, ve kterém náměstí Palackého a přilehlý prostor pod Emauzy řešil jako jeden velký celek, oddělený pouze pergolou.²⁴³ Pod Emauzy pak navrhl v původní úrovni Podskalí náměstí lemované nízkými veřejnými budovami, které měly plynule navázat na vyšší partie domů.²⁴⁴ Tato idea, ve které bylo určující snižování hmot směrem k hlavní ose, se stala výchozím řešením pro pozdější realizaci.²⁴⁵ Zajímavý návrh souběžně s Hypšmanem podal i Vlastislav Hoffman. Jeho kubizující návrh se zakládal na vložení několika budov o půdorysu protaženého oktogonu v prostoru pod Emauzy. [26] Jejich podélné řady, spojené navzájem kubizující kolonádou, měly kolmo přiléhat k linii nábřeží.²⁴⁶ Hofmanův plán velmi citlivě uvolnil pohled na Emauzy a také lépe než nakonec realizovaný koncept, reagoval na asymetrické rozložení hmot klášterního komplexu. Sucharda ho také kladně označil jako „eminentní umělecký výkon, za jehož uskutečnění nutno se postavit“.²⁴⁷

Pro příliš velkou nákladnost projektu, nedořešenou kompozici, jejíž hlavní osa se neslučovala s osou emauzského kostela, nýbrž spíše mířila na jeho levou věž, sešel se rovněž i tento architekt s dalšími námitkami ze strany Klubu.²⁴⁸

²³⁸ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Alois Dryák: Pomník Palackého v Praze 1907–1912, sign. 20070717/04, č. j. 1634, Ref. I a.

²³⁹ AMP, MHMP I, hlavní spisovna, odd. B, 1911–1920, sign. B 52/49.

²⁴⁰ NTM, Archiv architektury a stavitelství, Alois Dryák: Pomník Palackého v Praze 1907–1912, sign. 20070717/04, č. j. 4434, Ref. I a.

²⁴¹ AMP, MHMP I, hlavní spisovna, odd. B, 1911–1920, sign. B 52/49.

²⁴² AMP, Sběrka fotografií, Palackého náměstí s pomníkem Fr. Palackého, sign. I 4069.

²⁴³ PAVLÍK 2000 (pozn. 211) 128–129.

²⁴⁴ KUBÍČEK 1961 (pozn. 212) 7.

²⁴⁵ PAVLÍK 2000 (pozn. 211) 128–129.

²⁴⁶ HOŠKOVÁ 1995 (pozn. 215) 226–227.

²⁴⁷ Jiří HRŮZA: Město Praha, Praha 1989, 256–257.

²⁴⁸ PAVLÍK 2000 (pozn. 211) 129.

13.2 Bohumil Hypšman a regulace okolí Emauz

Dlouhé projednávání bylo ukončeno až roku 1923, kdy byl úkol nakonec svěřen Wagnerovu žáku Bohumilu Hypšmanovi a podle jehož návrhu se náměstí roku 1931 kompletně dokončilo.²⁴⁹ Hypšman pojal náměstí jako vyvýšenou terasu pro pomník, do jehož pozadí vyprojektoval střídmě řešenou budovu ministerstva zdravotnictví, čímž padla původní idea Palackého domu. Jejím protějškem se stala druhá ministerská budova, kterou situoval až k ústí Podskalské ulice.²⁵⁰ Průčelí ministerské budovy za pomníkem je řešené jako čtyřpodlažní s horním polopatrem. V horní polovině jeho hladké stěny, zbavené veškerého dekoru, člení pouze pravoúhlá okna a v dolní partii průčelí potom řada vertikálních konkávně probraných polí, jejichž zakřivení zde podléhá i tvar oken. Na plánu z roku 1921 Hypšman ještě navíc navrhoval do výše druhého podlaží sahající předloženou arkádu, jejímž účelem mělo být efektivní zakrytí pohledu do ulice Na Moráni, vedoucí ke Karlovu náměstí.[27, 28] Jižní stranu Palackého náměstí oddělil od prostoru Emauz výškovým rozdílem terénu a pomocí balustrády. Takto vyhraněný prostor, jak při obhajobě svého návrhu v časopisu „Styl“ tvrdil, měl navodit dojem uzavřeného náměstí.²⁵¹ Arkáda, zasahující do ulice Na Moráni, by ale zřejmě příliš vadila dopravě, a proto byla realizována jen v úseku nalevo od ministerské budovy. Snížením terénu v oblasti Emauz navíc umožnil otevřenější pohled na ně. Komplex ministerských budov, přiléhajících k níže položeným Zítkovým sadům u Emauz, vyřešil jako nižší komponovaná symetrická křídla, osazená plastikami Jaroslava Horejce. Ta jsou pojata jako „čestné dvory“ vlastních ministerských budov. Monumentální vyvážená kompozice je poplatná odkazu Hypšmanova vídeňského učitele O. Wagnera, jehož vliv se projevuje i na travertinově obložených fasádách komplexu, jenž se nese v duchu strohého klasicismu.²⁵²

Prostranství před Emauzy ještě dotváří pomník, s jehož realizací bylo počítáno od samotného zahájení úprav tohoto prostoru. A tak zde vzniklo další sochařské dílo, upomínající tentokrát na padlé Pražany v první světové válce, na legionářské odboje, ale také na vznik Československé republiky. Památník, jehož autorem se stal profesor Josef Mařatka, tvoří část rozlomeného žulového monolitu, darované T. G. Masarykem, jenž byl ve své celistvé podobě původně určen pro třetí nádvoří Pražského hradu. Vztyčený obelisk, který

²⁴⁹ HOŠKOVÁ 1995 (pozn. 215) 226–227.

²⁵⁰ Hana HERMANOVÁ: Ministerské budovy, in: Marie PLATOVSKÁ (ed.): Slavné stavby Prahy 2, Praha 2011, 207–209.

²⁵¹ HÜBSCHMANN 1922–1923 (pozn. 217) 16.

²⁵² HERMANOVÁ 2011 (pozn. 250) 207–209.

dokola obklopují sochy legionářů s postavou Republiky, nesoucí vítězný prapor, byl pak slavnostně odhalen 29. října 1932.²⁵³

²⁵³ HRUBEŠOVÁ/ HRUBEŠ 2009² (pozn. 105) 104–105.

14. Idea pomníku

„ Po intensivním studiu díla Palackého i Palackého osoby, vyrostla ve mně snaha po větším souzvuku, po vnitřní souvislosti výrazu pomníku, s duchem slaveného.“²⁵⁴ Tuto touhu, dřímající v umělcově nitru, se mu skrze dlouhou tvůrčí cestu za výstižnějším a propracovanějším schématem celého konceptu nakonec podařilo velmi originálním způsobem skutečně do svého životního díla vnést. Mimořádně inovativním a bohatě výmluvným způsobem dokázal vykonstruovat dějovou linii monumentu díky téměř úplnému osvobození se od tradičně pojímané ikonografie, čímž jeho smysl posunul dále.²⁵⁵

Za tímto obratem, jenž měl za následek právě odpoutání se od všeobecně a srozumitelně pojímaných alegorických témat, užívaných v 19. století, stál ve své podstatě opět vliv Rodinův, zprostředkovaný v domácím prostředí hlavně Mařatkou. Naturalismus českého secesního umění byl narušen jeho novátorským uměleckým přístupem, jehož majoritní složkou byl na rozdíl od pouhopouhého akademizujícího napodobování oduševnělý vnitřní děj. Díky tomu se postupně zdejší umělci počali více soustředit na uchopení tohoto vnitřního světa, jehož forma skýtala nové výtvarné možnosti.²⁵⁶ Právě tento významový přerod můžeme pozorovat i v Palackého pomníku.

Ústředním bodem pomníku je sedící figura Františka Palackého, kterou obklopují sochy bezprostředně související s jeho celoživotním dílem. Popředí pomníku dominují dvě figurální skupiny neboli dva hlavní body Palackého díla, umístěné na krajních koncích rozevřené exedry.[29] Vpravo blíže k mostu je to skupina Germanizace, útlaku českého národa, jež byla stěžejním podnětem činnosti Palackého a vlevo naproti se jako výslednice historikova úsilí vyjímá skupina Probuzení, konečně osvobozená a volná od svazující nadvlády.²⁵⁷ [30]

Jedním ze symbolických postav Německé říše byla Germania, původně římská personifikace germánských provincií, která se později stala národním symbolem Německa. Jako žena oděná v dlouhém plášti s pancířem na hrudi, korunou na hlavě, mečem a štítem, na němž zpravidla býval vyobrazen další národní symbol orel, byla tato personifikace hojně uplatňována v německém pomníkovém sochařství 2. poloviny 19. století.²⁵⁸ Zde je však

²⁵⁴ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 6.

²⁵⁵ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 17.

²⁵⁶ WITTLICH 2010 (pozn. 104) 428–429.

²⁵⁷ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 9–10.

²⁵⁸ Jan BALEKA: Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Praha 1997, 113.

Germanizace ztvárněna jako dvouhlavá zrůda s mohutnými křídly z dubového listoví, jež pod tíhou svého ležícího těla rdousí nebohé stvoření.²⁵⁹[31] Je tak zcela nepochybně zosobněním dvouhlavého orla, který byl od doby korunovace Zikmunda Lucemburského roku 1433 na císaře, oficiálním německým říšským znakem, a posléze i znamením habsburských monarchů.²⁶⁰ V důsledku toho propůjčil Sucharda mužským alegorickým tvářím s výraznými „orlími nosy“ Germanizace právě habsburské rysy, což se stalo pozdějším terčem kritiky.²⁶¹ Stejně tak i dubové listí, z něhož jsou křídla netvora, má své konotace v Německu, pro které bylo symbolem síly, pevnosti a vítězství.²⁶² Za povšimnutí stojí i Suchardou zvolené kompoziční schéma této skupiny, kdy v případě jejího zrcadlového otočení, vyvstane zejména v póze přední figury nápaditá podobnost s rysy vrcholně barokní skulptury poustevníka Juana Garina z roku 1726 z Nového Lesa nad Žirčem u Kuksu, která je mimořádným mezníkem v díle Matyáše Bernarda Brauna. V pokleku ztvárněná stvůra v příznačně prudkém rotačním pohybu otáčí tělo i svou tvář obdobným způsobem, jakým to činí Garin [32], jenž se po mnohaletém ukrytí ve věčné tmě právě odhodlal vylézt ze své jeskyně ven, na světlo.²⁶³ V kamenném soklu pod skupinou Germanizace je ještě vysekán výstižný nápis „ze mdloby útisku.“

Protější skupinu Probuzení tvoří v rámci určité symetrie rovněž dvě chlapecké postavy, jejichž ztěžklá, rozlámaná těla dlouhým spánkem, spočívají plnou vahou na kamenitém soklu, nesoucího slova „k novému žití budils lid.“ Jeden z mladíků se teprve nechápavě rozhlíží kolem sebe, zatím co druhý nad ním už zachytil ruch poselství vzkříšení, a tak se ve snaze zjistit onu příčinu vyrušení otáčí ve šroubovitém pohybu k dějovému ohnisku.²⁶⁴

Tím je složitě komponovaná partie na zadní straně kamenného pylonu, jehož četné figury postupně vzlétají ve vířivém pohybu k horní vrcholové skupině.[33] V této části, jež má symbolizovat Palackého vliv na obrozený národ, se odehrává skutečné drama. Skupině

²⁵⁹ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 79.

²⁶⁰ Milan BUBEN: Heraldika, Praha 1986, 55.; Dvouhlavý orel se objevoval už v Byzanci, kde jeho dvě hlavy odpovídaly dvěma polovinám říše – východní a západní. V Německu se začal objevovat ke konci 12. Století, ale jeho oficiálním říšským znakem se stal až roku 1433. Milan BUBEN: Encyklopedie heraldiky, Praha 1997, 291-292.

²⁶¹ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 87.

²⁶² Dub byl všeobecně symbolem síly a mohutnosti. V antice byl například zasvěcen Diovi, a jeho symbolické významy se uplatnily především v Řecku, Rusku, Německu nebo ve skandinávských zemích. BALEKA 1997 (pozn. 258) 88–89.

²⁶³ Emanuel Poche: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986², 152–158.

²⁶⁴ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 10.

věvodí mocná pětimetrová postava stařeny Historie, jejíž bohatě zřasený šat, do něhož je oděna, se snáší v těžkých záhybech dolů a zahaluje tak podstatnou část architektury.²⁶⁵ Její rozpjaté paže s prsty pokrčenými v křečovitě agonii a tváří sklopenou zarputile k zemi, se marně snaží svými gesty a promluvami k národu dát najevo svůj vzdor vůči tomuto obrození a potlačit tak vřavu nahých postav, jež v poblouznění stoupají kolem ní k vrcholu.²⁶⁶ Národ představuje dvojice postav ženy a muže, od nichž se celé probuzení odvíjí. Nad nimi letí mužská postava génia, symbolizující historické bádání 19. století. O něco výše se objevuje další génius, ukazující vzhůru, čímž všechny povzbuzuje k vlastenecké práci pro národ ve vidině lepší budoucnosti. Tato levá zadní skupina v podstatě nejzásadněji vystihuje vědecké, ale i politické působení Palackého, jako buditele národa. Inspirací k formulaci této skupiny byla Suchardovi především řeč Palackého ke stavům, vyslovující myšlenku zřízení Musea království Českého.²⁶⁷ Tomu také odkázal svou veškerou vědeckou a literární práci.²⁶⁸ Z původního rozvrhu skupiny, jež čítala 7 postav, byla vypuštěna ležící figura starého muže, nacházející se u paty skupiny, přičemž byla její hmota nahrazena symbolem nově rašící lípové větve.²⁶⁹ Spirála postav pokračuje dále v pravé horní části pylonu, kde letící, natažená figura do boku dává z plného hrdla hlasitý pokyn ke stoupaní vzhůru. „Výš!“²⁷⁰ Dějová linie se v tomto úseku pomalu blíží ke svému cíli, což dokazuje dvojice postav, která se dychtivě chytá šatu vrcholové postavy, toužíc se tak dostat na úplný vrchol. Na zadní straně kamenné architektury je pak zvěčněn text: „*Nezbývá mi než toužebné přání, aby bůh ráčil požehnat dílu mému, aby hojně posloužilo národu ku poznání sebe samého a k uvědomění se v tom čím jest a čím býti má.*“²⁷¹

Kompozičním i obsahovým vyvrcholením pomníku je nejvýše umístěná skupina, sestávající ze soch Čechie, Moravy a Slovače.²⁷² [34] Rysy Čechie v bohatě rozevláté draperii, v podstatě plně odpovídají personifikaci vítězství. Její hrdý postoj a natažená levice mířící triumfálně vzhůru, symbolizuje vítězství nad útlakem zla.²⁷³ Na rozdíl od tradičního pojetí této poselkyně boží, zobrazované s andělskými křídly, je zdejší postava od těchto znaků

²⁶⁵ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 80.

²⁶⁶ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 10.

²⁶⁷ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 7, č. 1, 1910, 5.

²⁶⁸ ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 295.

²⁶⁹ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 7, č. 1, 1910, 5.

²⁷⁰ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 11.

²⁷¹ NTM, Archiv architektury a stavitelství, 8 Dryák: Návrh pomníku Františka Palackého v Praze, sign. 20061123/03.

²⁷² AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

²⁷³ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 193.

oproštěna, čímž se daleko více přibližuje obyčejnému smrtelníkovi. Vztyčená ruka, v níž Victorie zpravidla třímala vavřínový věnec nebo palmovou ratolest, aby jím ověncila zasloužilého vítěze, je v tomto případě naprosto volná.²⁷⁴ V jistém smyslu možná i mohlo toto gesto navazovat na Myslbekovu mostní skupinu Libuše, která obdobně nataženou rukou mířila k Hradčanům.²⁷⁵

Další sochou, umístěnou u paty pedestalu, je ženská figura génia s polámanými křídly, představující alegorii porážky v bitvě na Bílé Hoře.²⁷⁶ [35] „*Bílá Hora, byla pro něho ranou. Položil jsem svoji Bílou Horu, bolestné zasnění našeho bytí, nejhoub.*“²⁷⁷ Bezvhládné nahé dívčí tělo, jehož mohutná křídla doslova přepadávají přes okraj kamenné hrany podstavce, usnulo navěky v hlubokém spánku. Génus byl původem římské antické ochranné božstvo, střežící jednotlivce, především muže, od doby jejich narození. Byli jakýmsi symbolem životní síly člověka. V období klasicismu byli géniové obvykle znázorňováni jako buď okřídlení, nebo bezkřídlí jinoši. Často k nim také byly přiřazovány nejrůznější atributy, čímž se z nich v podstatě stávaly alegorie, jako v tomto případě.²⁷⁸ Motiv géniova spánku, ilustrující zdrcující porážku, a spánek jako takový obecně, byl jedním z častých výrazových prostředků českého oduševnělého secesního sochařství. Můžeme jej spatřit i ve vrcholové figurě vítězné Victorie.²⁷⁹ Dle gnostické²⁸⁰ a platónské tradice bylo možné probuzení ze spánku zjednodušeně vykládat jako návrat duše zemřelého. Tento motiv má však daleko širší pole možných výkladů a nelze ho tedy proto pouze striktně spojovat se smrtí. Zavřené oči měly určitou symboliku smyslového a vnitřního rozpomínání, jež vyvstávalo ze samotného umělce, z jeho tvůrčí svobody. Byla to jakási „víra v intuici“, jakési „ponoření pod hladinu vědomí“.²⁸¹ Téma spánku, jehož počátky se tedy přirozeně pojily se smrtí a s funerálním sochařstvím, vyjadřovalo v secesi spíše marnost a odevzdání se okolnímu světu, na rozdíl od připomínky krátkosti času, vymezeného každému smrtelníkovi zde na zemi, jak tomu bylo

²⁷⁴ James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha/Litomyšl 2008², 481.

²⁷⁵ VOLAVKA/ EHM 1942 (pozn. 82) 55–56.

²⁷⁶ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 80.

²⁷⁷ SUCHARDA 1912a (pozn. 135) 12.

²⁷⁸ Motiv génia se v historii výtvarného umění užíval od konce antického starověku a s vynecháním epochy středověku pak opět vyvstal v době renesance. BALEKA 1997 (pozn. 258) 112.

²⁷⁹ Téma spánku se v 19. století poprvé významně projevilo v Rodinově Bronzovém věku z roku 1876, kdy u soudobých kritiků vzbuzovaly zavřené oči postavy řadu otázek. Objevovalo se ale už dříve například u Michelangelova umírajícího otoka, který je dnes v Louvru. WITTLICH 2010 (pozn. 104) 425.

²⁸⁰ Gnosticism - z křesťanského gnóze = poznání, byl prvním pokusem filozofického pojmání a vysvětlení křesťanství na konci 1. a ve 2. st. př. n. l. Vedle nauky biblické své názory čerpal z řecké, zejména novoplatónské filozofie. Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. 10. díl, Praha 1937 (fotoreprint 1896), 228–229.

²⁸¹ WITTLICH 2010 (pozn. 104) 426–427.

například ve funerálních plastikách období romantismu.²⁸² Postava ladného ženského aktu Bílé Hory byla zároveň snad nejoblíbenějším Suchardovým detailem pomníku.²⁸³ Když se v průběhu práce na pomníku Palackého dozvěděl o záměru Podbělohorské sokolské župy zřídit pomník na tomto tragickém vrchu českých dějin, s nadšením se do soutěže zapojil.²⁸⁴ Do budoucího návrhu chtěl totiž zakomponovat svou oblíbenou alegorickou figuru Bílé Hory z Palackého pomníku.²⁸⁵ Tentokrát se spojil s architektem Gočárem, se kterým už roku 1904 spolupracoval na Bohdanečské hrobce, aby mu pomohl s návrhem architektonické části. Jejich návrh z let 1906 – 1908 představoval monumentální, přísně členěnou architekturu, vzbuzující dojem nedobytné pevnosti či jakéhosi zikkuratu. Čtvercové prostranství s žulovou dlažbou, k němuž vedlo robustní schodiště, zdobené dvěma předními pylony stylizovaných ženských smutečních figur, po obvodu lemovalo 27 žulových hranolů. Přímo uprostřed se měla nacházet ona ležící ženská figura – Bílá Hora na symbol podrobeného národa.²⁸⁶

Samotná sochařská forma figurálních částí je ve své dramatičnosti a plastičnosti značně nadsazená. Modelace plná oblých tvarů svalnatých těl tu rozpoutává obdivuhodnou hru světla a stínů, jež by patrně nebyla myslitelná bez Suchardova pomocníka Mařatky, poučeného vlivem Rodina.²⁸⁷ Jakoby zde zapůsobila právě jedna z tezí tohoto velikána: „*Nepřikládejme příliš důležitosti tématům, jež se provádějí. Mají zajisté svou cenu a přispívají k okouzlení obecenstva, ale hlavní starostí umělcovou budiž, aby zpracoval živoucí svalstvo...Tělo vždy vyjadřuje ducha, jehož je schránkou. A pro toho, jenž dovede se dívat, má nahota nejbohatší smysl.*“²⁸⁸ Druhá část výroku, týkající se stavby těla a svalů, byla v pomníku stoprocentně naplněna, ovšem ta prvá se s ním názorově už jaksi neslučovala. Suchardovo kolosální dílo přeci svou celou vahou stálo na propracované dějové výpravnosti, na jejíž jedinečnost a originalitu vynaložil umělec značné úsilí.

²⁸² Ibidem 427.

²⁸³ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937: Spolek rodáků a přátel města Nové Paky, Vzpomínkový večer S. Suchardy, Inv. č. 59, karton č. 2.

²⁸⁴ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 19.

²⁸⁵ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937: Spolek rodáků a přátel města Nové Paky, Vzpomínkový večer S. Suchardy, Inv. č. 59, karton č. 2.

²⁸⁶ Zdeněk LUKÉŠ/ Pavel PANOCH: Architektonické dílo Josefa Gočára. Mládí a Počátky tvorby: secese a moderna, in: Zdeněk LUKÉŠ (ed.): Josef Gočár, Praha 2010, 19–20.

²⁸⁷ WITTLICH 2000 (pozn. 6) 194–195.

²⁸⁸ Úryvek Rodinových myšlenek, vydaných Paulem Gsellem a uveřejněných na stranách časopisu Dílo. Dílo, roč. 10, Praha 1912, 87–89.

15. Realizace – postup práce

15.1 Základy pomníku

Poté, co padlo konečné rozhodnutí o postavení pomníku na Palackém místo na Rudolfínském náměstí, už nic nebránilo započít v tomto místě s vlastní realizací. Prvním důležitým bodem se stala základní deska, jež měla zajistit celému kolosu stabilitu. Ke konci září roku 1905 byl architekt Dryák městskou radou vyzván k předložení potřebných plánů tří alternativ se statickými výpočty, rozpočty nákladů a postupu provedení práce základu pomníku, který měl být postaven na betonových pilotách.²⁸⁹ Roku 1909 pak byly firmou ing. Herzána základy zhotoveny.²⁹⁰ Na náměstí byla vyhloubena čtyřmetrová jáma, do níž bylo zaraženo 111 železobetonových pilot o délce 8, 5 metrů. Jejich zabudovávání do podloží, které tím mělo být zpevněno, šlo vcelku rychle, 5 – 6 pilotů za den. Po tomto kroku následovalo vybetonování jakési první desky o síle 20 cm, sloužící jako podklad pro vlastní základnu. Ta tvořena rovněž armovanými deskami - spodní a horní o tloušťkách 30 cm a 35 cm.²⁹¹ Veškeré úkony při této realizaci byly skutečně probírány do sebemenšího detailu. Dokonce se dovídáme i to, že písek pro zhotovení betonu musel být říční Vltavský z Pražských obecních náplavek.²⁹²

Co se týkalo použitého materiálu, z něhož měla být vytvořena architektonická podnož pomníku, vybral si Sucharda jemně štokovanou²⁹³ českou žulu, v Čechách pro tento účel užitou vůbec poprvé. Zásadně zamítl možnost výběru nějakého zahraničního kamene, kupříkladu tmavých typů žul švédských, které ač hojně užívány pro německé pomníky, zdály se mu svou těžkopádností vhodnější spíše pro plastiku funerální, nikoli však slavnostního charakteru, jak si žádal tento případ. Byl hluboce přesvědčen, že český kraj oplývá velkým nerostným bohatstvím kvalitních materiálů, které lze využít. V české žule spatřoval mnoho kladů. Byla dobře opracovatelná, zároveň však odolná vůči nepříznivým podmínkám a její světlá barva, která pomohla zvýraznit kontrast mezi soklem a tmavými bronzovými plastikami, dodala v tomto směru pomníku i dojem určité odlehčenosti. Svými vlastnostmi tento světlý kámen určitě i lépe vystihoval ideu vzkříšeného národa, než by tomu bylo u

²⁸⁹ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, č. j 2368, ref 1 A.

²⁹⁰ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 25.

²⁹¹ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, podnikatelství Herzán 28. 11. 1911.

²⁹² AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

²⁹³ Štokování neboli pemrlování označuje opracování kamene do rovných ploch hrubšího povrchu pomocí kamenického kladiva se zářezy - pemrlíci. BLAŽÍČEK/ KROPÁČEK 1991 (pozn. 179) 204.

kamene tmavého. Hlavním účelem ale bylo za pomoci zmíněného kontrastu zdůraznit sochařskou složku jako nejdůležitější partii pomníku, k níž má pozorovatel upírat svůj zrak. Záměr vyzdvihnout v tomto realizovaném řešení část sochařskou a potlačit naopak tu architektonickou, jež měla být skutečně jen jakýmsi podpůrným prvkem jádra díla, se promítnul i do volby povrchové úpravy žuly. Místo povrchu leštěného upřednostnil právě střídmější variantu štokovanou, která svým vzhledem nepoutala tolik pozornosti. Štokovaný povrch navíc opět lépe odolává nepříznivým podmínkám, než povrch leštěný.

Ve svém rozhodnutí ohledně žuly se Sucharda utvrdil během své cesty do Norimberku, kde čirou náhodou narazil na materiálově stejně řešený pomník Luitpolda Bavorského. Své dojmy z norimberského díla popsal takto: „*světlý tón štokované žuly, který s tónem patinované bronzы výborně harmonoval, působil i z blízké vzdálenosti oku velice příjemně a pomník materiálem svým štokovanou žulou ve vzhledu svém ani z dále ani z největší blízkosti nijak netrpěl – ba naopak svoji prostotou docela jímá.*“²⁹⁴ Sucharda obecně reflektoval tvorbu za hranicemi rodné vlasti, zejména pak tu, která se týkala pomníků.²⁹⁵

Zbudování architektonické podnože bylo zadáno v červenci 1909 kamenické firmě Gabriel a Kujal. Ta objednanou konopišťskou žulu z Požár, která se zdála být díky své kvalitě a barvě nejvhodnějším typem české žuly pro tento účel, dovážela na místo stavby pomníku až do 30. listopadu téhož roku. Kamenné bloky, jejichž množství odpovídalo zhruba 55 vagónům, byly opracovávány přímo na místě a následně z nich byla na připraveném podkladu vystavena vlastní architektonická část pomníku. Jednotlivé žulové kvádry spojovaly bronzové skoby zalité olovem. Jako výplň kamenného obelisku byla ještě také použita žula, kdežto postranní hmoty architektury byly už jednoduše vyzděny. Hlavní socha Palackého byla tesaná ze stejného typu žuly jako podstavec. Tvořilo ji 12 kusů ve třech vrstvách na sebe postupně kladených kamenů, z nichž byly některé tak těžké, že jejich doprava nebyla myslitelná bez silných až šestispřežných koňských povozů. Kromě hlavy, kterou jako stěžejní bod skulptury provedl Sucharda sám ve svém Bubenečském ateliéru, byla veškerou ostatní prací na soše

²⁹⁴ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, Vlastní návrh postupu provedení pomníku 21. 9. 1901 AA 3040/III a4 .

²⁹⁵ KRUMMHOLZ 2006 (pozn. 33) 13.

pověřena firma bratří Ducháčků.²⁹⁶ Jako vodítko pro její realizaci jim posloužil rozřezaný sádrový model sochy.²⁹⁷

15.2 Práce na finálních modelech

Práce na finálních plastikách skutečné velikosti, modelovaných nejprve z hlíny, byla prováděna v bubenečském ateliéru.²⁹⁸ Dle těchto vymodelovaných figur byly odlity sádrové formy, které sloužily ke konečnému zhotovení bronzových odlitků. Bylo zapotřebí provádět tento postup s náležitou pečlivostí, aby se při odlévání z bronzu předešlo případnému opravnému cizelování. Smlouvou mu na zhotovení všech bronzových soch, nepočítaje sochy Palackého, jež byla nakonec provedena z kamene, byla vypočtena lhůta 30 měsíců. Časové rozmezí počínaje původním osminovým modelem až po tyto definitivní modely, určené k odlití, měly být hotové za pět a půl roku.²⁹⁹ I přesto, že měl Sucharda k tomuto náročnému úkolu řadu pomocných rukou, nepodařilo se mu časové rozpětí dodržet a překročil ho o půl roku.

Mezi spolupracovníky patřili jeho vlastní žáci Bambas a Čermák, dále bratr Vojta, profesor Drahoňovský a zejména Josef Mařatka, který se Suchardovi k práci sám nabídl. Ten jeho nabídku s radostí přijal. Mařatka pro něho představoval velice cenného spolupracovníka, jelikož byl osobně školen v pařížském ateliéru Rodina, kterého Sucharda obdivoval.³⁰⁰ Právě Mařatka byl také hlavním iniciátorem Rodinovy pražské výstavy.

V Rodinově školení strávil Mařatka čtyři léta, a když se pak roku 1904, obohacen o Rodinovský novátorský tvůrčí názor, vrátil do Prahy, byly jeho poznatky prospěšné nejen při výpomoci na pomníku Palackého, ale také při Šalounově pomníku Mistra Jana Husa. Za odvážnou sochařskou modelací, načerpanou v mistrově ateliéru stál mimo jiné odlišný způsob práce s živým modelem. Rozdíl spočíval v tom, že jeho žáci pracovali podle pohybujících se, nikoli strnule postavených modelů, což bylo inovativní.³⁰¹ Sucharda nejprve začal s modelováním obou předních dolních skupin, které dokončil roku 1907.³⁰² Na nich se společnými silami podílel Mařatka, bratr Vojta a Drahoňovský, který vytvořil ve skupině

²⁹⁶ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 26–27.

²⁹⁷ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 85.

²⁹⁸ MICHLER 2006 (pozn. 39) 9.

²⁹⁹ Archiv NG, Praha, Fond Stanislava Suchardy, smlouva, AA 3040/III a1, sign. II. 2090, č. j. 14663, Ref. I. A.

³⁰⁰ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 16–17.

³⁰¹ Josef MAŘATKA: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003, 15–16.

³⁰² SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 15–16.

útisku křídla.³⁰³ Po té se Sucharda vypravil načerpat nové podněty do Anglie a Francie, kde navštívil například Bourdellův ateliér či výstavu Rodinových kreseb.³⁰⁴

Po návratu následovala práce na horní skupině, jež byla zpracovávána přímo v sádře a pak na řadu přišla i skupina zadní.[36] K mnohofigurální zadní skupině bylo pro její rozsah a komplikovanost nutno zvolit jiný postup práce, než u skupin předešlých, které byly modelovány rovnou jako jeden celek. To si vyžádalo zpracovávání jednotlivých částí, které se posléze komponovaly dohromady. Navíc byla na dřevěném otáčidle zkonstruována podpurná dřevěná kostra, respektující sklony architektury, k níž byly upevněny další kostry ze dřeva, jež k sobě pojila koudel a sádra. Na tuto armaturu se nanášela hlína, která se tvarováním postupně proměňovala v těla postav. Draperie figur na sebe brala podobu buď stanovenou už v pracovních modelech, nebo dle skutečných látek a kostýmů. Vhodnou pomůckou se ukázal být také prostý hedvábný papír, dle kterého se dobře prováděly draperie rozpořehované větrem.³⁰⁵

Jednou z částí, kterou vlastnoručně vymodeloval Mařatka, byla figura letícího Mládí, pro niž posloužila jako model Suchardova dcera Marta. Ta ve svých vzpomínkách vylíčila, jak byla zavěšena a přivázána za ruce k prknu, přičemž vlastní vahou prohnuté tělo spočívalo jen na prstech nohou. Mařatka si prý jednou pochvaloval: „Dneska se mi dobře modelovalo! Tři čtvrti hodiny jsi spala“. Mařatka měl se Stanislavovými dětmi dobrý vztah a často si s nimi hrál. To ho zdržovalo od práce, což pro změnu rozčilovalo Suchardu, který si tak občas postěžoval, že mu zase utekl od práce.³⁰⁶ Jistou samozřejmostí tedy bylo, že se tímto způsobem členové rodiny Suchardů takto podíleli na vznikajících sochách. Tak například pózovali pro reliéf u vchodu do budovy ÚNV na náměstí dr. Vacka, na němž je znázorněna společně Marta s bratrem a jejich babičkou.³⁰⁷ Ornamentální části pomníku jako lípová a vavřínová ratolest, křídla figury Bílé hory a Centralisace pocházely zase z rukou Drahoňovského a bratra Vojtěcha.³⁰⁸

Zadní skupina, představující poslední sochařskou část, určenou k odlití z bronzu, byla zdárně dokončena do stanovené lhůty 18. prosince 1909. Tak mohl být její sádrový model dozorstvím hned následujícího měsíce 8. ledna osobně převzat v bubenečském ateliéru.

³⁰³ SLAVÍK 1973 (pozn. 139) 118.

³⁰⁴ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 83–84

³⁰⁵ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 15–16.

³⁰⁶ MICHLER 2006 (pozn. 39) 9.

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 17.

I přes redukci postav si tato složitě komponovaná skupina vysloužila obdiv komise, která ohromena její kvalitou a mistrným provedením ji doporučila k finálnímu odlití radě městské.³⁰⁹ Model sochy Fr. Palackého, který měl být zhotoven z kamene, byl potom odevzdán později a to k výročnímu dni od vypsání 1. konkurzu 24. září 1910.³¹⁰

15.3 Odlévání sochařských částí z bronzu

V průběhu zhotovování finálních modelů se hotové části odvažely k odlití v bronzu. Již roku 1907 bylo vypsáno veřejné ofertní řízení na práce slévačské. V tomto výběrovém konkurzu byly zvažovány například firmy K. Bendelmayera v Holešovicích, V. Maška v Karlíně nebo továrna Tomáše Bohdana Srpka z Brandýsa nad Labem. Ačkoli se Sucharda přikláněl k volbě prvních dvou firem, s nimiž měl již předchozí zkušenost, připsalo město zakázku firmě Srpka snad právě proto, že si za provedení účtovala nejnižší částku. Ve chvíli, kdy jeho společnosti zakázku získala, zřídil si Srpek za tímto účelem v Brandýse novou dílnu. Hlavní sídlo Srpkova závodu bylo totiž ve Vídni a město požadovalo odlití soch v Čechách. Srpkova společnost byla také dosti vyhlášená, o čemž svědčil fakt, že se s jejich prací bylo možné setkat třeba v Krakově, Berlíně nebo také v daleké Persii.³¹¹ V Čechách se pak tato firma podílela kromě pomníku Palackého i na odlévání Husova pomníku na Staroměstském náměstí.³¹²

Přestože bylo smlouvou stanoveno přesné složení bronzu, jenž měl o 93% mědi a 7% cínu vykazovat stejné vlastnosti jako bronzy antické, rozhodl se Srpek nabídnout pro odlití vlastní směs bronzu. Složení směsi bylo Srpkovým výrobním tajemstvím, a ačkoli její kvalitu Sucharda nechtěl nijak podceňovat, rozhodl se její vlastnosti ověřit tím, že si nejprve nechal odlít dvě menší části pomníku.³¹³ Stavební rada Čížek se s referentem na základě toho odebral do Srpkových závodů, aby nechal odebrat vzorek bronzu k laboratornímu prozkoumání.³¹⁴ Následný rozbor ukázal, že v této směsi byl kromě mědi a cínu přítomen také zinek a nikl – zejména ten měl rozhodující podíl na lepších vlastnostech bronzu. Suchardovi se zalíbila jeho

³⁰⁹ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 17, č. 1, 1910, 5.

³¹⁰ Zlatá Praha, roč. XXIX, č. 40, 1912, 481.

³¹¹ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 84.

³¹² Jan GELANDAUER: Pomník Mistra Jana Husa. Český symbol ze žuly a bronzu, Praha 2008, 139.

³¹³ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 28–29.

³¹⁴ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901–1910, sign. B 25/7.

barva a i lepší schopnosti přijímat patinu.³¹⁵ Plasty byly tedy odlity v jeho brandýské dílně s výjimkou pouhých prvních kusů, hotových už v prosinci 1907, které byly odlity v dílně jeho švagra Melichara.³¹⁶ Tloušťka kovových odlitků neměla být menší než 3 mm, přičemž se síla stěn směrem dolů měla zesilovat, aby unesla těžkou masu nad ní. Každá z odlévaných soch pak mohla být po konzultaci s mistrem sochařem zhotovena z více kusů.³¹⁷

Z kraje června roku 1910 pak byla podniknuta hromadná výprava do Srpkovy brandýské slévárny za účelem prohlídky odlitých částí, které se zúčastnili členové dozorství, sám Stanislav Sucharda, kamenický mistr Kujal, starosta Brandýsa a rovněž starosta Groš. Ti museli jen uznale pochválit skvěle odvedenou slévačskou práci, takže mohly být hotové odlitky levé skupiny letících postav, vrcholné postavy génia či figur zadní části Slováka a Moravanky.³¹⁸ Kamenná socha Palackého pak byla v umělcově ateliéru převzata 30. srpna 1911, kdežto kovové části, odlévané Srpkovou firmou až 18. prosince téhož roku. Z již nepotřebných sádrových modelů bylo Suchardovi umožněno si některé vybrat pro výstavní účely, ostatní měly být následně zničeny.³¹⁹ Náklady práce slévačské o vyšší kvalitě nakonec vyšly na 144, 500 korun, což bylo o 36, 220 korun méně, nežli stanovoval počáteční rozpočet. Z tohoto obnosu se posléze odečetla ještě částka, která odpovídala neuskutečněnému odlitku sochy Palackého.³²⁰ [37]

15.4 Osazování soch

Stejná firma, která se podílela na odlévání soch, měla také zajistit jejich osazení na kamennou základnu pomníku.³²¹ V rámci úspory času bylo dozorstvím navrženo postavit zvláštní dřevěnou kolnu obklopující pomník, která měla zajistit možnost práce i v zimě.³²² Ohrada, jejíž zřízení připadlo tesařskému mistru Václavu Hodkovi, měla zároveň kolemjdoucím znemožňovat spatření sochy před slavnostním odhalením.³²³ V roce 1911 se postoupilo k montování lešení kolem pomníku za účelem osazení hotových plastik. Namísto

³¹⁵ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 28–29.

³¹⁶ SLAVÍK 1973 (pozn. 139) 117.

³¹⁷ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1901-1910, Podmínky na zadání slévačské práce, sign. B 25/7.

³¹⁸ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 17, č. 11, 1910, 195.

³¹⁹ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 85.

³²⁰ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 28–29.

³²¹ Ibidem 29–30.

³²² Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 17, č. 1, 1910, 5.

³²³ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1911–1920, sign. B 52/49.

železných čepů, ukotvených v architektuře byl pro zafixování odlitků zvolen inženýrem Cížkem armovaný beton. Osazování těžkých kovových soch jeřábem se neobešlo bez problémů. Mohutná vrcholová skupina byla na povoz patrně příliš těžká a při vykládání z vozu se zřítila na zem, což se jako zázrakem obešlo bez škod. Jediné poškození utrpěl jeřáb, který se musel nově zakoupit. Druhý pokus osazení hoření skupiny se již zdařil. Její rozvrh hmot byl koncipován tak, aby se společně s letící skupinou, s níž tvořila jeden celek, sama vyvažovala. Celkový náklad na zřízení pomníku se vyšplhal na 525.000 K.³²⁴ Ve své době se tak toto architektonicko-sochařské dílo stalo druhou největší a zároveň ve srovnání s pomníkem M. J. Husa a Myslbekova sv. Václava také nejdražší realizací.³²⁵

..

³²⁴ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 29–31.

³²⁵ HOJDA 2013 (pozn. 28) 41.; Tomáš VLČEK: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914, Praha 1986, 276.

16. Kamenná socha Františka Palackého

Práci na nejpodstatnější části pomníku, tedy vlastní soše Františka Palackého, si nechal Sucharda úplně na konec. Jeho prapůvodní myšlenkou bylo řešit figuru Palackého rovněž z bronzu, jako ostatní figury pomníku. Jisté technické důvody, které sebou vznikající dílo přineslo, ho ale posléze přiměly změnit názor. Autora znepokojovalo především místo styku sochy s rovnou plochou kamenné architektury, k němuž měla být plastika připojena. Ať se autor snažil sebevíc, nedovedl tak ostrý přechod mezi těmito dvěma protikladnými materiály zharmonizovat. Problém se snažil vyřešit například památní deskou za sochou Palackého nebo úpravami architektonické či sochařské části, ale nic nepomáhalo. Jak se později ukázalo, tak jediným možným řešením k dosažení plynulého přechodu mezi materiály, bylo zhotovit figuru Palackého též z kamene. Zda toto rozhodnutí nakonec vyznělo ve prospěch celé práce, zůstává nejspíš věcí názoru.³²⁶ Nejprve autor pomýšlel vytesat Palackého z amfibolitu, ale nakonec byl zvolen stejný materiál, ze kterého sestával podstavec pomníku, tedy žula.³²⁷

Odlišnost materiálu mohla ještě daleko více podtrhnout autoritu oslavence, jehož socha byla navíc zamýšlena jako pětimetrová.³²⁸ Změna záměru byla tedy sochařem následně podána k prodiskutování městské radě, která ho i přes námitky A. Wiehla, jemuž se zdálo zhotovení nejdůležitější sochy z lacinějšího materiálu nepřijatelné, svými hlasy nakonec podpořila.

Sedící postavě Palackého dostalo se v jejím kamenném provedení úplně nového výrazu. Proměna je zřejmá při srovnání s ostatními nerealizovanými návrhy, zamýšlenými ještě v bronzu. Na skice, jak o tom píše umělcův syn Stanislav, byl Palacký zobrazen zcela životně, jak se to u starších pomníků provádělo, což vystihovala věta „byl to člověk masa a krve“. Kdežto finální podoba se stala spíše než jeho podobiznou, jeho duchovním symbolem.³²⁹ [38]

Prvotní soutěžní návrh z roku 1898, z něhož se dochovala pouze středová partie, uložená v Městském muzeu v Nové Pace, zachycoval Palackého jako sedící figuru, oděnou v dlouhém splývavém plášti. Socha je také oproti kamenné verzi mírně rozpohybována, což do ní vneslo jistý výraz neklidu. Historikova tvář je otočena lehce doleva, jeho levá noha je

³²⁶ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 17–8.

³²⁷ AMP, MHMP I, Hlavní spisovna, odd. B, 1911-1920, sign. B 52/49

³²⁸ SUCHARDA 1912b (pozn. 162) 17–18.

³²⁹ Státní okresní archiv Jičín, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy, dopis Stanislava Suchardy z 25. 4. 1919

v jakémsi úkroku, levou rukou nataženou kupředu se původně opíral o již nedochovanou lipovou ratolest, zatímco jeho pravá ruka i trup se opírají o silnou knihu, do níž se mu zabořují prsty.[39]

Další dochovaný model postavy Palackého vytvořený mezi lety 1904 – 1908 je ve svém pojetí už daleko harmoničtější.[40] Palacký je zde pojat plně frontálně s pohledem upřeným kupředu a z jeho posazení, v němž si dává nohu přes nohu s rukama položenýma klidně v klíně, úplně číší vyrovnanost. Zde nemá dlouhý plášť ale kalhoty s ležerně rozepnutým sakem a jeho figura se doslova noří v expresivně rozrušeném podstavci, na němž spočívá.³³⁰ Konečně realizovaná socha Palackého, jejíž forma se za účelem proniknutí do jádra duše zobrazovaného, zřekla zbytečné popisnosti redukcí detailů, a byla definována zjednodušenými objemy, vyjádřenými v porovnání s oblými, měkce tvarovanými hmotami těl ostatních figur spíše ostře řezanými plochami. Příčinou toho bylo jistě jeho ovlivnění Rodinem, jemuž projevil hlubokou úctu v jedné stati Volných směrů. Jeho sochy promlouvaly k divákovi nikoli pro svou popisnost, ale pro svou niternost, bylo to „*opravdové otřesení duše*“ „*Vás upoutá to velké vnitřní, vy oddáte se ideji celku, vyjádřené kondensovanou formou, nerušené žádným zbytečným roztržštěným detailem. Zde sklonění ucítíte sílu genia a ovanutí jeho, které s duší Vaší se sděluje.*“.³³¹

Průběh prací na hlavní soše ve svých vzpomínkách nastínila umělcova dcera. V nich právě vylíčila, jak měla být nejprve historikova postava oděna do civilních šatů Palackého, které na sebe oblékal její děd, jenž pak následně seděl modelem. Sucharda však s touto podobou nebyl stále spokojen. Až na základě obdržené fotografie od Palackého vnuka Albína Bráfa, zachycující Palackého vsedě s pláštěm přehozeným přes kolena, se rozhodl ke změně pojetí.³³² Pod studiem Rodinových soch totiž dospěl k názoru, že podstata pomníku netkví v tom zobrazit oslavovaného „od temene hlavy po poslední cvoček u boty“, a tak se dostalo Palackého postavě majestátního působivého vzhledu, nerušeného zbytečnými doplňky.³³³ Navíc předtím toliko řešený problém rušivého místa styku materiálů byl pak daleko překonán nejen volbou kamene, ale právě i díky tomuto přehozu, který naprosto plynule zprostředkoval přechod ze sochy na architekturu.³³⁴

³³⁰ KUTHANOVÁ/ SVATOŠOVÁ 2013 (pozn. 233) 202 –203.

³³¹ Volné směry, roč. 5, č. 5, 1901, 146.

³³² MICHLER 2006 (pozn. 23) 9.

³³³ Volné směry, roč. 5, č. 5, 1901, 146.

³³⁴ MICHLER 2006 (pozn. 39) 9.

Za malou zmínku stojí to, že obdobný přehoz, kterým Sucharda zahalil dolní polovinu těla figury Palackého, uplatnil na svém Berlínském pomníku historika Theodora Mommsena i sochař Adolf Brütt. Celkové kompoziční řešení pomníku, odhaleného roku 1909, má se sochou Palackého mnoho společného. I zde je zaznamenána určitá propojenost frontálně akcentované figury s hmotou křesla, do něhož je v tomto případě socha usazena. Pouze v oblasti vystižení fyziognomických rysů měl Brütt zcela nepochybně výhodu v tom smyslu, že měl možnost zhotovit si na Mommsenově smrtelné posteli odlitek jeho skutečné podoby.³³⁵ [41]

³³⁵ Marek FAPŠO: František Palacký a Theodor Mommsen. K paralele pomníků, in: Střed. Paměť a její místa ve střední Evropě 1900–2000, č. 1, 2012, 22–23.

17. Slavnostní odhalení pomníku

Slavnostní odhalení pomníku bylo naplánováno na 1. července 1912 na 11. hodinu dopolední, a mělo probíhat současně s všesokolským sletem.³³⁶ Z toho důvodu byl ze zástupců rady městské a předsednictva České Obce Sokolské utvořen společný odbor, který měl tím pádem dohromady řešit veškeré záležitosti ohledně těchto dvou velkolepých akcí. Slavnostní průvod a další pořadatelské body programu tak například připadly Sokolům.³³⁷ Kolem pomníku byla naplánovaná výstavba tribun a celý okolní prostor měl být slavnostně vyzdoben.³³⁸ V úpravě kolem pomníku, kterou měl na starosti Dryák, bylo například zřízeno nové dláždění, plynové kandelábry nahradilo elektrické osvětlení a stále ještě nedořešené okolí zakrylo v rámci slavnostního dne zelení porostlé oplocení.³³⁹ Z tohoto období se nám dochovala Dryákova pečlivá studie, v níž definoval mimo jiné přesné pozice, zvláště vyhrazené Palackého rodině, řečníkovi, městské radě apod.[42]³⁴⁰

Již 25. června se do slavnostně okrášlené Prahy počali sjíždět hosté ze všech koutů světa. Ulice a domy zdobily prapory v národních barvách. Mezi hosty, kteří byli očekáváni na nádraží zástupci pražského města v čele se starostou K. Grošem, byli Rusové, Bulhaři, Francouzové, Slovinci či Chorvaté.³⁴¹ Největší ohlas však vzbudila delegace z Paříže v čele se starostou Henrim Gallim.³⁴² Účast na slavnostech, jež vyplnily celé čtyři dny, byla tedy skutečně velkolepá. Jen zúčastněných Sokolů na sletu čítalo na 42.300. Vše začalo ve čtvrteční podvečer 27. června uspořádáním přátelského večera účastníků sletu Sokolstva Městskou Besedou pražskou v zahradě ve Vladislavově ulici. V pátek následovaly na letenském cvičišti sokolské závody a zkoušky, přičemž večer ozářily vltavskou vodní hladinu četné ohňostroje a osvětlené lodky, jež v tom všem hýření brázdily řeku. Oficiální uvítání hostů sletu proběhlo téhož večera primátorem Grošem a na varhany zahranou Smetanovou symfonickou básní „Vyšehrad“ prof. Kličky. V rámci oslav proběhlo také uctění památky zakladatelů Sokolstva Jindřicha Fügnera a Miroslava Tyrše na Olšanských hřbitovech a na

³³⁶ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 4, 1912, 78.

³³⁷ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 2 1912, 30.

³³⁸ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 12–13, 1912, 290.

³³⁹ KUTHANOVÁ/ SVATOŠOVÁ 2013 (pozn. 233) 213.

³⁴⁰ NTM, 8 Dryák Archiv architektury a stavitelství, Návrh slavnostní úpravy Palackého náměstí, sign. 20090409/02.

³⁴¹ Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 12–13, 1912, 290.

³⁴² HOJDA/ POKORNÝ 1996 (pozn. 122) 101.

stejném místě k odhalení pomníku Jana Legy, jenž nechal vybudovat slovinský spolek „Ilirija“ svému čestnému členovi.³⁴³

Slavnostní shromáždění České akademie pro vědu, slovesnost a umění k oslavě památky Fr. Palackého, konalo se o 11. sobotní hodině v bohatě květinami vyzdobeném Pantheonu musea království Českého. V něm bylo možno vyslechnouti obsáhlý výklad o Palackého buditecké a dějepisecké činnosti od prof. Pekárka. Druhý den sletových slavností se konal průvod, jenž se v závěru shromáždil na staroměstském náměstí, které zcela zaplnil, aby vyslechl řeč starosty Svazu J. Scheinera. „*Nás nesvedla pod prapor společný ani dobývačnost cizích lánů, ani zlý pud po útisku a nenávisti druhých, nás nesvedla v tábor sokolský ani touha po nadvládě, ani jakýkoliv politický zálud, ale silná vůle umožnění národního rozvoje, hluboký smysl pro životní potřeby našeho lidu, pro jeho přirozené kulturní a hospodářské žití...*“, zněla dále v tomto duchu slova předsedova.³⁴⁴ Na závěr proslovu předal Scheiner primátoru K. Grošovi jako projev vděčnosti Suchardou vytvořenou plaketu „Praze Královské“, která byla zhotovena v Anýžově uměleckém závodě.³⁴⁵ Takto se dále veřejně oslavovalo, až konečně nadešel den 1. července, tedy čas odhalení pomníku Palackého.

Před 11. hodinou se prostranství před pomníkem, obklopeným ze třech stran stupňovitými nazdobenými tribunami, zaplnilo hosty z řad města a Sokolstva. Jako první promluvil předseda dozorství pro stavbu pomníku L. Pinkas: „*Slovutný pane starosto! Jako předseda dozorství nad stavbou pomníku Palackého mám dnes tu čest odevzdati Vám dohotovený pomník otce národa.*“³⁴⁶ Po stržení roušky, zahalující sochu, jeho přednes pokračoval nastíněním dlouhých 36 let trvajících dějin, které vedly k finální realizaci tohoto poutavého díla. Dále promluvil starosta K. Groš a nakonec i poslanec K. Kramář, v jehož proslovu zazněly slavné Palackého citáty jako: „*ne každému národu Prozřetelnost popřála extensivně býti velikým – ale intensivně býti velikým nebo se stávati je na vůli a moci každého, kdo zcela se zření nepustí své určení všelidské*“ nebo „*byli jsme před Rakouskem a budeme po něm.*“³⁴⁷ [43] Zdůrazňoval, že Palackého program národnostní autonomie musí býti i nadále naším programem, naším hlavním cílem. Se slovy: „*A tak budiž pomník Palackého, jenž*

³⁴³ Jan Lego narozen 1833 ve Lhotě u Zbiroha, byl skriptorem bibliotéky musea království českého a působil jako horlivý prostředník styků se Slovinci. Věstník obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 12–13, 1912, 292–293.

³⁴⁴ Věstník Obecní královského hlavního města Prahy, roč. 19, č. 12–13, 1912, 294–295.

³⁴⁵ Ibidem, 295.

³⁴⁶ Ibidem 297.

³⁴⁷ Ibidem 298.

národu svému dal minulost i budoucnost, veliké dějiny i veliké cíle pro všecko jeho snažení, všem nám i budoucím zářivým majákem, chránícím nás, abychom nedali se na cesty násilí, bezpráví a křivdy i vůdčí hvězdou k velké, světlé budoucnosti na prospěch našeho drahého národa, všeho Slovanstva, i všech, kteří chtějí vítězství pravdy a spravedlnosti v životě národů!“, za hlasitého potlesku zakončil svůj proslov k lidu. Položením věnců k pomníku a závěrečného zpěvu Hlaholu, došla slavnost svého cíle.³⁴⁸[44]

³⁴⁸ Ibidem 300–301.

18. Pomník jako terč kritiky a jeho další osudy v nadcházejících letech

Od prvního soutěžního plánu na pomník do roku 1912, kdy byl slavnostně odhalen, uplynula dlouhá doba, během níž došlo na výtvarné scéně k nezadržitelnému stylovému a názorovému posunu. Následkem toho bylo, že se v souvislosti s tímto konečně dokončeným kolosem snesla na dílo vlna nelichotivé kritiky, v jejíchž očích byl pomník už jaksi zastaralý. Kritizována byla špatná propojenost architektury s figurálními částmi, nejednoznačnost a komplikovanost kompozice, jejíž chaos byl umocněn četnými poletujícími postavami nebo jen prostě to, že kamenná figura Palackého poněkud splývala s architekturou. Němce zase zcela logicky popuzovalo ztělesnění dvouhlavého netvora.³⁴⁹ Svou daň si pomník vybral zejména ve známé kritické stati „Mor Pomníkový“ F. X. Šaldy, který si nebral servítky snad s žádným soudobým pomníkem. Označoval je za příliš rozmáchlé, plné zbytečného politického tlachu. Pomník Palackého pro něho byl zrozením čistého neštěstí a hromádkou beztvarosti. Společnost má dle něho příliš málo času, než aby se mohla kochat takovými pomníky. „*Kde nabrat také času a rozhlédnout se po krásách slečny Slepíčkové, tancující jako genius nad Palackým a hlásající ideu znovuzrození českého národa, když s udýchaným dechem zápasíš o každou vteřinu, abys dorazil včas do kanceláře nebo do krámu?*“³⁵⁰ V. V. Štech na díle oceňoval jeho obsahovou originalitu, která však svou výpravností na diváka působila spíše jen malířsky. O pomníku se pak konkrétně vyjádřil následovně: „*Fantomy alegorických zjevů měly vyrůstati sugestivně z hmoty, ale my dnes postřehujeme více protiklad elegantních kamenných profilů s naturalistickým bronzovým ruchem, tlumočeným nejednotným reliéfem, jenž nepřemohl beztvárnosti hlíny, nesoucí ideální rozlet vidin.*“³⁵¹

Jak pomník, tak samotná osobnost Palackého byla později trnem v oku především nacistům, pro které byla tato národní ikona nepřekonatelnou překážkou. V rozmezí let 1942 – 1945 byla díky tomu Palackého ulice přejmenována znovu na Pasířskou, Palackého most na Mozartův, Palackého náměstí na Rudolfovo a kolosální Suchardovo dílo nacisty značně poničeno.³⁵² Jistými odvážlivci byly však trosky díla ukryty v odlehlé ohradě na Invalidovně.³⁵³ Samozřejmě i veškeré texty o Palackém byly v této době pod přísnou cenzurou a veřejná připomínka jeho odkazu se postupem času stávala prakticky nemožnou.³⁵⁴

³⁴⁹ KRUMMHOLZ 2013 (pozn. 74) 87.

³⁵⁰ F. X. ŠALDA: Mor pomníkový, in: Šaldův zápisník I. 1928–1929, Praha 1990², 265–267.

³⁵¹ V. V. ŠTECH: Pražské sochy a pomníky, in: Kniha o Praze, Praha 1931, 99–100.

³⁵² ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 330–331.

³⁵³ HOJDA/ POKORNÝ 1996 (pozn. 122) 104.

³⁵⁴ ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 330–331.

Po druhé světové válce byl pomník za účasti několika pamětníků znovu sestaven s tím, že bylo nutné doplnit některé chybějící partie. Druhého slavnostního odhalení se tak pomník dočkal roku 1950.³⁵⁵

³⁵⁵ KUTHANOVÁ/ SVATOŠOVÁ 2013 (pozn. 233) 220.

19. Pomníky Františka Palackého mimo Prahu

Kult Františka Palackého se přirozeně rozvíjel i za hranicemi Prahy a proto se s řadou jemu věnovaných pomníků setkáme po celé České republice. Žádná ze sochařských prací se samozřejmě kvalitou ani finanční nákladností nevyrovná pomníku pražskému, což však neznamená, že by tato skromnější díla musela být nutně umělecky nezajímavá. Tato kapitola nemá být výčtem všech pomníků Fr. Palackého, jejichž důkladný rozbor by pro jejich početnost od děl figurálního charakteru až po obyčejné kamenné pylony, omezující se svou výzdobou mnohdy jen na pamětní nápisy, vydal na další samostatnou práci. Z toho důvodu byla vybrána pouze jen část figurálních, umělecky zajímavějších pomníků.

Jako vůbec první pomník na Moravě, věnovaný historikovi Palackému, byl postaven v městečku Chropyně. Zde byl Palacký 18. dubna 1876 jmenován čestným občanem a z tohoto popudu následně vznikl místní pomník, uctívající jeho památku.³⁵⁶ Výtvarné řešení díla je vcelku prosté. Jedná se o kovovou bystu, spočívající na kamenném profilovaném hranolovém soklu. Památná deska na něm nese nápis: „Otcí národa, chloubě vlasti a čestnému občanu chropýňskému vděční občané 21. května 1877.“³⁵⁷ [45]

Další, tentokrát figurální pomník věnovaný Františku Palackému, nalezneme v městečku Nepomuk. Stojící figura Palackého v dobovém oděvu s knihou v ruce, umístěná na hranolovém soklu, byla zhotovena v továrně pana Dubského na Lochotíně v Plzni zřejmě v roce 1878. Po nějaký čas zdobila sál městské besedy v Plzni, než byla po dalších osudech odkoupena za 50 zl. (z původních 200 zl.) Okrášlovacím spolkem města Nepomuk. Záměr postavit sochu na náměstí před budovou piaristických škol se nezdařil, a tak byla až roku 1892 umístěna Nepomuckým lékárníkem před vlastní dům č.p.72. Dnes je tuto sochu možné spatřit v parčíku v Zelenodolské ulici.³⁵⁸[46]

První socha Palackého v životní velikosti, která si zasluhuje větší pozornost, vznikla za přičinění místních studentů v Písku.³⁵⁹ Autorem pomníku je sochař Ludvík Wurzel, jehož návrh byl roku 1885 schválen komisí, v níž zasedali J. Václav Myslbek, Jan Koula a Josef Mauder.³⁶⁰ Pražský sochař Ludvík Wurzel, žák B. Schnircha a Myslbeka, působil sám od

³⁵⁶ http://www.muchropyne.cz/content/files/zpravodaj/2008_02.pdf, vyhledáno 31. 3. 2015

³⁵⁷ ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 301–302.

³⁵⁸ Městské muzeum a galerie Nepomuk, sign. H1268.

³⁵⁹ ŠTAIF 2009 (pozn. 151) 301–302.

³⁶⁰ Otavan, roč. 1, č. 6-7, 30. 9. 1916, 113.

roku 1898 jako profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze.³⁶¹ Palackého ztvárnil jako hloubajícího vědce a spisovatele, pohodlně usazeného ve svém křesle, obklopeného knihami a s psacím brkem v ruce. Tento původně antický motiv sedícího učenice s perem se těšil velké oblibě v době osvícenství. V našem prostředí však toto pojetí na rozdíl od Evropy nebylo zdaleka tak frekventované. Roku 1859 u nás tuto ikonografii uplatnil až Emanuel Max na funerálním pomníku Františka Josefa Dietrichsteina v rodinné hrobce v Mikulově. O něco později dostal podobu sedícího učenice i pomník věnovaný Josefu Jungmannovi v Praze, jenž byl slavnostně odhalen roku 1878.³⁶² Odhalení Wurzelova Palackého roku 1886, umístěného na kamenném hranolovém piedestalu, předcházely stejně jako v Praze bohaté oslavy.[47] V předvečer bylo v místním nazdobeném divadle sehráno Jeřábkovo drama „Služebník svého pána“, které bylo doprovázeno všeobecným nadšením. Druhý den už početný průvod směřoval do městského sadu, později nazývaného též Palackého, aby tam přihlížel slavnostnímu odhalení pomníku. To se odehrálo za hlavní účasti Palackého zetě dr. F. L. Riegera, který se ujal úvodního proslovu. Rieger vyzdvihl Palackého jako člověka, který přišel právě včas a navrátil tak národu jeho sílu a uvědomění. O jeho povaze se pak vyjádřil jako „ze žuly vytesané“.³⁶³ Aktu se účastnila deputace z Plzně, Prahy a okolních měst, různí zástupci šlechty, Umělecká Beseda a také jeden z nejvýznamnějších hostů vůbec, spisovatel Svatopluk Čech. Celý den se ještě náležitě oslavovalo a druhého dne byly slavnosti ukončeny majestátním ohňostrojem na Otavě pod Hradišťským Chlumem. Pro zajímavost stojí zmínka o celkovém nákladu pomníku, který činil 5000 Korun, přičemž bylo z přebytku peněz ještě 150 zlatých věnováno družstvu na zakoupení Palackého rodného domu.³⁶⁴

Pro své rodné Nové Město na Moravě, vytesal roku 1902 z hořického pískovce sochu Palackého za pomoci svého spolužáka Jaroslava Krepčíka, Jan Štursa. Stejně jako na pomníku Fr. Palackého v Nepomuku, je i zde historik zvětšen s knihou v ruce a v tříčtvrtečním kabátci.³⁶⁵ [48]

³⁶¹ Mezi díla L. Wurzela dále patří například osm medailonů na průčelí Městské spořitelny v Praze, nebo genrové sošky, v nichž zachycuje obyčej každodenního života (plzeňská děvčata, štěrkař, šohaj). Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců, 2. Díl, Ostrava 1993³, 712.

³⁶² Ačkoli podepsaným autorem pod tímto dílem je Ludvík Šimek, jeho ideový antický předobraz sedící figury mu vtiskl už návrh sochaře Václava Levého, který měl původně tuto zakázku dostat na starost. Kateřina KUTHANOVÁ: Sochařský duel o realizaci pomníků mezi Josefem Václavem Myslbekem a Bohuslavem Schnirchem, in: Kateřina KUTHANOVÁ/ Hana SVATOŠOVÁ (ed.): Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století (kat. výst.), Praha 2013, 58–59.

³⁶³ Otavan, roč. 1, č. 6–7, 30. 9. 1916, 113.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ KUTHANOVÁ/ SVATOŠOVÁ 2013 (pozn. 233) 221.

Jiné podoby nabyl pomník Františka Palackého v Holicích, městské části Olomouce. Místní pomník, odhalený roku 1924 za účasti československých legionářů, nacházející se v sousedství farního kostela, se totiž zároveň stal památníkem obětí 1. světové války. Pietní místo tak upomíná na strastiplné chvíle válečné doby a současně i na národní obrození a vznik nového československého státu. Dílo, jehož autorem je olomoucký sochař Julius Pelikán, potkalo za okupace stejný osud jako pomník Palackého v Praze.³⁶⁶ 23. ledna 1942 bylo v Olomouci nacisty nařizeno odstranit z veřejných míst veškeré upomínky, spojené s Palackým, T. G. Masarykem a dalšími demokraticky smýšlejícími osobnostmi. To se týkalo z velké části právě Palackého pomníku, jenž byl z toho důvodu dočasně uložen v kůlně místní školy, čímž se naštěstí vyhnul devastaci.³⁶⁷ V červenci 1945 byl následně slavnostně znovuodhalen.³⁶⁸ [49]

Sochu Františka Palackého nalezneme i v jeho rodné vsi v Hodslavicích v okrese Nového Jičína.³⁶⁹ Vesnici se sochy jejich významného rodáka dostalo až ve 2. polovině 20. století. Tehdy byl u příležitosti 170. letého výročí od jeho narození roku 1968 odhalen jemu zasvěcený pomník. Bronzová nadživotní socha, vytvořená akademickým sochařem Václavem Navrátillem, stojí na vysokém hranolovém soklu, který je obložený leštěným kamenem. Čelní strana soklu nese prostý nápis „František Palacký 1798 – 1876.“ Palackého znázornil v dobovém dlouhém obleku a s kloboukem, který drží v levé ruce. Do mírného pohybu se socha dostává pravou nakročenou nohou, přičemž se zároveň opírá o svou vycházkovou hůl.³⁷⁰ [50]

³⁶⁶ Miroslav KOUDELA: Paměti obce Holice, 2004, 46.

³⁶⁷ Ibidem 49–50.

³⁶⁸ Ibidem 56.

³⁶⁹ Marcela GAVENDOVÁ/Marta KOUBOVÁ/Pavla LEVÁ: Kulturní památky okresu Nový Jičín. Seznam nemovitých kulturních památek, Nový Jičín/Ostrava 1996, 66.

³⁷⁰ GAVENDOVÁ/KOUBOVÁ/LEVÁ 1996 (pozn. 362) 68–69.

20. ZÁVĚR

Dokončený pomník Františka Palackého se stal v porovnání s dalšími monumentálními podniky Šalounova M. J. Husa nebo Myslbekova sv. Václava, nejdražší realizací a zároveň také druhým největším pomníkem v Praze. Práce na něm trvaly bezmála 14 let, a když bylo pak dlouho očekávané dílo roku 1912 odhaleno, setkalo se v důsledku názorových proměn uměleckého světa s nepříznivou kritikou a obecným nepochopením. Rodinovský smysl pro plastičnost a expresivitu, nemyslitelný bez Suchardova pomocníka Mařatky, už jaksi v tomto období nebyl nejaktuálnější. Skutečným neštěstím však byla tíživá urbanistická situace náměstí a jeho okolí, do něhož byl pomník zakomponován a kterou se podařilo vyřešit až roku 1931. Těžce nemocný Stanislav Sucharda, jenž své nemoci podlehl roku 1916, se kompletní podoby náměstí už nedočkal.

Původní plán na výstavbu honosného Palackého domu, v němž by byla umístěna čítárna, knihovna nebo národní pantheon s galerií, vzal definitivně za své roku 1923, kdy byl schválen Hypšmanův plán vystavět na parcele za pomníkem komplex ministerských budov. Přestože je dnes Hypšmanova zástavba Palackého náměstí a prostranství pod Emauzy obecně shledávána za jeden z nejzdařilejších urbanistických počinů, nelze Dryákovým nerealizovaným plánům na úpravu náměstí upřít na kvalitě. Jeho návrhy byly sice v porovnání s jeho dobově pokrokovějšími kolegy Janákem nebo Hofmanem stále poplatné secesnímu dekorativismu, který by však stylově a především pak obsahově zřejmě lépe dotvářel kulisu pomníku.

Stejně jako Praha stavěla i jiná města v Čechách pomníky, vzdávající hold národnímu buditeli Palackému. Během okupace však veškeré artefakty, upomínající na tohoto reprezentanta „boje za svobodu“ musely pryč z veřejného prostranství, v důsledku čehož byly jemu věnované pomníky nemilosrdně odstraňovány. Naštěstí ale nebyly vždy zcela zničeny, a tak se mohly po válce vrátit zpět na svá původní místa. Tak byl i pražský Palackého pomník znovuvzkříšen roku 1950.

21. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- ❖ BALEKA Jan: Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika), Praha 1997
- ❖ BAŘINA Miloslav: Vojtěch Sucharda 1884 – 1968, Nová Paka 2005
- ❖ BEČKOVÁ Kateřina (ed.): Sto let Klubu Za starou Prahu. 1900 –2000, Praha 2000
- ❖ BEČKOVÁ Kateřina: Zmizelá Praha. Nové Město, sv. 1, Praha 1998
- ❖ BEDRNÍČEK Pavel: Náměstí, rynky a náměstíčka historické Prahy, Praha 2007
- ❖ BEDŘICH Slavík: U Suchardů. Příspěvek k poznání doby, rodu, života a díla Vojty Suchardy, Hradec Králové 1973
- ❖ BENČOVÁ Yvona: Osobnosti Novopacka, Nová Paka 2011
- ❖ BIRNBAUM Vojtěch: Pomníky, Praha 1937
- ❖ BLAŽÍČEK Oldřich/ KROPÁČEK Jiří: Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění, Praha 1991
- ❖ BUBEN Milan: Encyklopedie heraldiky, Praha 1997
- ❖ BUBEN Milan: Heraldika, Praha 1986
- ❖ EDERER Antonín: Náměstí, trhy a plácky staré Prahy, Praha 2002
- ❖ FISCHER Jan/ FISCHER Ondřej: Pražské mosty, Praha 1985
- ❖ FREIMANOVÁ Milena (ed.): Město v české kultuře 19. století, Praha 1983
- ❖ GAVENDOVÁ Marcela / KOUBOVÁ Marta / LEVÁ Pavla: Kulturní památky okresu Nový Jičín. Seznam nemovitých kulturních památek, Nový Jičín/ Ostrava 1996
- ❖ GELANDAUER Jan: Pomník Mistra Jana Husa. Český symbol ze žuly a bronzu, Praha 2008
- ❖ HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha/ Litomyšl 2008²
- ❖ HOJDA Zdeněk/ POKORNÝ Jiří: Pomníky a zapomněnky, Praha/Litomyšl 1996
- ❖ HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění A – M, 1. díl, Praha 1995
- ❖ HOŠKOVÁ Simeona (ed.): Kubistická Praha 1909–1925, průvodce, Praha 1995
- ❖ HRUBEŠOVÁ Eva/ HRUBEŠ Josef: Pražské sochy a pomníky, Praha 2009²
- ❖ HRŮZA Jiří: Město Praha, Praha 1989
- ❖ HÜBSCHMANN Bohumil/ JANÁK Pavel/ WIRTH Zdeněk: Jak rostla Praha, 2. díl, Praha 1939
- ❖ JILEMNICKÝ Alois: Kámen jako událost. Kulturně historický a společenský obraz první české školy sochařů a kameníků za sto let její existence 1884-1984, Praha 1984

- ❖ KAPLAN Jan/ LEDVINKA Václav/ ŠLAJCHRT Viktor: Praha 1900 – 2000. Sto roků stověžatého města, Praha 1999
- ❖ KAŠE Jiří/ KOTLÍK Petr: Braunův betlém. Drama krajiny a umění v proměnách času, Praha/ Litomyšl 1999
- ❖ KIESLING Norbert: Pavel Janák, Řevnice 2011
- ❖ KOUDELA Miroslav: Paměti obce Holice, Olomouc 2004
- ❖ KRUMMHOLZ Martin: Stanislav Sucharda 1866 – 1916, Nová Paka 2006
- ❖ KSANDR Karel/ ŠKRANC Pavel: Národní muzeum. Architektura a výzdoba hlavní budovy, Praha 2001
- ❖ KŠICOVÁ Danuše: Secese. Slovo a tvar, Brno 1998
- ❖ KUBÍČEK Alois: Bohumil Hypšman, Praha 1961
- ❖ KUTHANOVÁ Kateřina/ SVATOŠOVÁ Hana (ed.): Metamorfózy politiky. Pražské pomníky 19. století, Praha 2013
- ❖ LAHODA Vojtěch/ NEŠLEHOVÁ Mahulena/ PLATOVSKÁ Marie/ ŠVÁCHA Rostislav/ BYDŽOVSKÁ Lenka (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1890/ 1938, IV/ 1, Praha 1998
- ❖ LUKEŠ Zdeněk (ed.): Josef Gočár, Praha 2010
- ❖ MAŘATKA Josef: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003
- ❖ Město v české kultuře 19. století. Sborník symposia pořádaného Národní galerií v Praze ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV u příležitosti 2. ročníku Smetanova festivalu v Plzni ve dnech 4-6. Března 1982, Praha 1983
- ❖ MICHLER Stanislav: Na návštěvě u Suchardů, Nová Paka 2006²
- ❖ Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. 10. díl, Praha 1937 (fotoreprint 1896)
- ❖ PLATOVSKÁ Marie (ed.): Slavné stavby Prahy 2, Praha 2011
- ❖ POCHE Emanuel: Matyáš Bernard Braun. Sochař českého baroka a jeho dílna, Praha 1986²
- ❖ PRAHL Roman/ a kolektiv: Umění náhrobku v Českých zemích 1780–1830, Praha 2004
- ❖ SCHEUFLER Pavel: Praha 1848 – 1914. Čtení nad dobovými fotografiemi, Praha 1984
- ❖ SLAVÍK Jiří: Palackého pomník v Praze (Oborová práce k souborné zkoušce z dějin umění na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2003/2004
- ❖ SOUKUP Jiří: Pražské mosty. Studie se zřetelem na současné podniky, Praha 1904
- ❖ SUCHARDA Stanislav: Historie pomníku Františka Palackého v Praze, Praha 1912
- ❖ SUCHARDA Stanislav: Pomník Františka Palackého v Praze, jeho vznik a význam, Praha

1912

- ❖ ŠALDA F. X.: Šaldův zápisník I. 1928–1929, Praha 1990²
- ❖ ŠEVCŮ Ondřej: Architektura. Lexikon architektonických prvků a stavebního řemesla, Praha 2013
- ❖ ŠLAPETA Vladimír (ed.): Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury, Praha 2001
- ❖ ŠTAIF Jiří: František Palacký. Život, dílo, mýtus, Praha 2009
- ❖ ŠUMAN Viktor: Architekt Alois Dryák, Praha 1930
- ❖ ŠVESTKA Jiří/ VLČEK Tomáš (ed.): Český kubismus 1909–1925. Malířství/ sochařství/ architektura/ design, Praha 2006
- ❖ TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců, 1. díl, Ostrava 1993⁴
- ❖ TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců, 2. Díl, Ostrava 1993³
- ❖ V. V. ŠTECH: Pražské sochy a pomníky, in: Kniha o Praze, Praha 1931, 99–100.
- ❖ VLČEK Tomáš: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914, Praha 1986
- ❖ VOLAVKA Vojtěch/ EHM Josef: Josef Václav Myslbek, Praha 1942
- ❖ WITTLICH Petr: Horizonty umění, Praha 2010
- ❖ WITTLICH Petr: Malíři české secese, Praha 2012
- ❖ WITTLICH Petr: Sochařství české secese, Praha 2000
- ❖ ZADROBÍLEK Vladislav: František Antonín hrabě Špork. Významný mecenáš barokní kultury v Čechách, Praha 1999

PRAMENY:

- ❖ **Archiv hl. m. Prahy** (AMP), Magistrát hl. m. Prahy I, Hlavní spisovna, odd. B, 1911–1920, sign. B 52/ 49; Presidium rady a magistrátu, odd. B, 1896–1900, sign. B 28/7; Hlavní spisovna, odd. B, 1901-1910, sign. B 25/7; sbírka fotografií
- ❖ **Archiv architektury Národního technického muzea** (AA NTM), fond Aloise Dryáka, Bohumila Hypšmana, Pavla Janáka
- ❖ **Archiv Národní galerie v Praze** (NG), fond Stanislava Suchardy
- ❖ **Městské muzeum a galerie Nepomuk**, listina k historii pomníku Fr. Palackého sign. H1268
- ❖ **Městské muzeum Nová Paka**, Suchardův dům, fond rodu Suchardů

❖ **Státní okresní archiv Jičín**, nezpracovaný fond Stanislava Suchardy 1911–1937

PERIODIKA A ČLÁNKY

- ❖ **Český svět**: 1912, roč. VIII, čísla: 28, 44–45, 46
- ❖ **Dílo**: 1912, roč. 10
- ❖ **Otavan**: 30. 9. 1916, roč. 1, č.: 6–7
- ❖ **Světobzor**: 1898, roč. XXXII, čísla: 43, 52
- ❖ **Věstník obecní královského hlavního města Prahy**: 1896, roč. 1, č. 1
1897, roč. 1, č. 6, roč. 4 čísla 5,6
1898, roč. 5, čísla: 3, 6, 7
1900, roč. 7, č. 4
1901, roč. 5, č. 5
1907, roč. 14, čísla: 5, 21
1910, roč. 7, č. 1, roč. 17, čísla 1, 11
1912, roč. 19, čísla: 2, 4, 12–13
- ❖ **Volné směry**: 1896, roč. 1, č. 1
1897, roč. 1, č. 6
1898, roč. 2, čísla: 8, 9
1902, roč. 6, č. 7
1901, roč. 5, č. 5
- ❖ **Zlatá Praha**: 1898, roč. XV, č. 32
1912, roč. XXIX, č. 40
- ❖ HÜBSCHMANN Bohumil: Regulace okolí Emauz, in: Styl III. (VIII.), 1922–1923
- ❖ Marek FAPŠO: František Palacký a Theodor Mommsen. K paralele pomníků, in: Střed. Paměť a její místa ve střední Evropě 1900–2000, č. 1, 2012, 22–23
- ❖ K. B. MÁDL: Pomník na náměstí, in: Jan ŠTENC (ed.): Umění, sborník pro českou výtvarnou práci, IV, Praha 1931
- ❖ K. M. ČAPEK: Návrhy na pomník Palackého v Praze, in: Světobzor XXXII., č. 33, 1898

INTERNET:

- ❖ http://www.muchropyne.cz/content/files/zpravodaj/2008_02.pdf, vyhledáno 31. 3. 2015