

Otisk kněžny Libuše v monumentálních sochách Muzea východních Čech
Alegorie Stanislava Suchardy vyprávějí o duši národa, příběhu města aneb Dějiny a
Pokrok v kameni a keramice

Dvojice monumentálních sedících figur zdobících vstupní průčelí Východočeského muzea v Hradci Králové vznikla v letech 1909 - 1911. Jejich autorem je Stanislav Sucharda (1866 – 1916), přední český sochař přelomu 19. a 20. století, nejúspěšnější z první generace žáků Josefa Václava Myslbeka. Ke spolupráci na umělecké výzdobě hradeckého muzea Suchardu přizval jeho přítel, architekt Jan Kotěra, se kterým se dobře znali, a to jak z pražské Uměleckoprůmyslové školy, kde oba byli profesory, tak ze Spolku výtvarných umělců Mánes, kde kolem roku 1900 – společně s malířem Janem Preislerem – iniciovali obdivuhodnou publikační a výstavní činnost, díky které do českého prostředí záhy proniklo evropské moderní umění. V prvním desetiletí 20. století se vzájemná spolupráce propsala do tvorby obou umělců: Sucharda vytvořil několik portrétů Jana Kotěry (m. j. plaketu *Architekt*) a členů jeho rodiny. Kotěra pak navrhl Suchardovu novou pražskou vilu (1904 – 1905) a opakovaně ho zval ke spolupráci na svých architektonických úkolech, k nimž se kromě hradeckého muzea řadily tamní Okresní dům (1901–1904), Národní dům v Prostějově (1905 – 1907) a novostavba banky Slavia v Sarajevu (1911–1913). Je příznačné, že právě tyto výtvořby se svými progresivně abstrahovanými a kubizujícími formami výrazně odlišují od jinak spíše lyrického Suchardova sochařského projevu.

Volba glazované keramiky, z níž je dvojice sedících figur hradeckého muzea sestavena, byla Kotěrovým nápadem. Keramické linie a ornamenty byly totiž nedílnou součástí vídeňské secesní architektury konce 19. století, se kterou se Kotěra důvěrně seznámil během svého studia v tehdejší metropoli monarchie, a to přímo u slavného architekta Otto Wagnera. K rozsáhlejšímu užívání keramiky na fasádách a v interiéru projektovaných staveb Kotěru přivedla zejména zkušenost z roku 1905, kdy pro světovou výstavu v Miláně navrhoval pavilon Liechtensteinských keramických závodů v Břeclavi-Poštorné, který měl svým pojetím představovat jakýsi vzorník produkce této úspěšné továrny. Od tohoto okamžiku se na kotěrovských fasádách (včetně Suchardovy vily) uplatňují elegantní barevné linie keramických soklů, říms a dalších architektonických detailů; a posléze také náročnější plastické a figurální kompozice. Když v roce 1907 kníže Liechtenstein koupil i Rakovnickou továrnu na šamotové zboží (pozdější Rako), stal se ředitelem obou sloučených keramických závodů Emil Sommerschuh, podporující intenzivní spolupráci s umělci a zejména s pražskou Uměleckoprůmyslovou školou, kde tehdy Kotěra

se Suchardou působili. Jeden z nejpůvabnějších dětských portrétů, které Sucharda vytvořil, je ostatně právě podobizna Sommerschuhovy dcery Boženy z glazované keramiky (1906).

Přímým předstupněm kolosálních hradeckých alegorií je kompozice menší exteriérové fontány umístěné při nároží Národního domu v Prostějově, znázorňující reliéf *Ženy nad pramenem*, vyskládaný z několika dílů barevně glazované keramiky. Abstrahované rysy této ženské postavy ostatně nemají daleko k hradeckým figurám. Námětově se v obou případech jedná o rozpracování motivu *Libuše*, kterou Sucharda ve své tvorbě opakovaně znázorňoval, a to jako trůnící kněžnu (viz hradecké muzeum), extaticky věštící kněžku (prostějovská fontána) či eroticky pojímanou životodárnou a plodnou „pramatku“ národa, nebo i monumentalizovaný přízrak vystupující ze skály a bdící navždy nad jeho osudem a zosobňující český počátek i zánik (dochované kresby).

Suchardova fascinace Libuší vyplývala z jeho obdivu ke slovanskému pohanství (a husitství), jehož nespoutanost a vitalitu vnímal v duchu dobové filozofie a estetiky (F. Nietzsche, M. Tyrš) jako protiklad ke křesťanské (katolické) podřízenosti a pasivitě. Tyto náhledy souzněly se Suchardovým vlastenectvím i s jeho bytostnou sokolskou mentalitou. Po roce 1900 pak u Suchardy počaly pod vlivem vášnivého projevu francouzského sochaře Augusta Rodina převažovat výrazně erotizované kompozice; jeho kresby i povrchy plastik se staly spontánnějšími a skicovitými. Z dochovaných skic z let 1905 – 1916 je zřejmé, že opakující se typ ženské hlavy s výraznými obličejovými rysy a vyčesanými vlasy znázorňuje Suchardovu tehdejší múzu Vlastu Zindlovou (1884 – po 1949), se kterou se sochař seznámil buď v prostředí spolku Mánes, nebo v Sokole. Tato půvabná, vzrůstem drobná žena pocházela z pivovarnické rodiny a byla starší sestrou hudebního skladatele Václava Štěpána. Kromě několika podobizen Zindlové vytvořil Sucharda roku 1913 též portrét jejího manžela Karla Zindla, který byl profesí účetní, a zároveň velmi aktivní člen a funkcionář Sokola. Rovněž hlavy alegorických ženských figur průčelí muzea v Hradci Králové se inspirovaly fyziognomií Vlasty Zindlové.

Dvojice kolosálních sedících ženských postav představuje dějinný význam a uměleckořemeslnou tradici východočeské metropole. Obě jsou alegoriemi města samotného, jak naznačují jejich koruny tvořené hradbami s cimbuřím a věžemi. Původně měly být subtilnější a více se odlišovat. Vzhledem ke Kotěrou zvolenému materiálu a technice – jsou sestaveny z jednotlivých, separátně zhotovených keramických dílců (odlévaných do forem, glazovaných a následně vypalovaných) – bylo nakonec zvoleno monumentálnější a identické pojetí. Obě alegorie se tak odlišují pouze dvojicí prvků, které jsou ovšem klíčové pro pochopení jejich významu. Jedná se o *Dějiny* a *Pokrok* resp. s nimi související *Umění* a *Průmysl*, anebo lapidárně řečeno o starou a novou dobu. Levá figura se vztahuje

k historickému významu středověkého věnného města, jak naznačuje od kolen dolů splývající pás Elišky Přemyslovny. V dlani pravé postavy se pak sebevědomě tyčí mužský akt představující moderní dobu, radikální urbanistickou proměnu Hradce Králové a mimořádné ambice starosty Františka Ulricha. Sejmutá zbroj, kterou tento atlet drží v rukou, znázorňuje zboření starých hradeb, vysvobození středověkého města z pevnostního krunýře, jeho průmyslový rozvoj, velkorysou urbanistickou a architektonickou proměnu. Podoba této bronzové figury se v rámci umělcova tvůrčího procesu proměňovala nejvíce. Sucharda původně počítal s ženskou postavou; dochované kresby zachycují různé kompoziční varianty, s rozmanitými gesty a atributy. Nakonec se ale – v souladu s dobovými klasicizujícími tendencemi - přiklonil k nestylizovanému pojetí sokolského aktu, s nímž se v jeho díle v této době setkáme opakovaně (návrh pomníku Tyrše a Fügnera, sokolská plaketa *Na nejvyšší metu*).

V případě hradeckých soch lze často narazit na mylné připsání jejich autorství Vojtěchu Suchardovi (1884 – 1968). Tento, o 18 let mladší bratr Stanislava Suchardy se ve Stanislavově ateliéru školil a před první světovou válkou v něm v roli asistenta spolupracoval na mnoha zakázkách, včetně sochařské výzdoby muzea v Hradci Králové. Volbu materiálu a celkové pojetí plastik nicméně určil architekt Jan Kotěra. Veškeré modely a závazné smlouvy pak pocházejí od Stanislava Suchardy, což jednoznačně dokládají dochované písemnosti a další dokumentace. Nejprve vznikly čtvrtinové, tedy jeden metr vysoké sádrové modely, podle kterých v Raku Rakovník vytvořily nejméně sedm keramických plastik stejné velikosti, ale různé barevnosti. Na základě těchto variant byla zvolena finální barevnost keramických dílů monumentalizovaných postav. Stanislav Sucharda mimo jiné i explicitně píše, že mu velmi záleží na tom, aby on osobně vytvořil též bronzovou mužskou figuru, na jejímž patinování (finální povrchové úpravě) se chtěl navíc vlastnoručně podílet. Vojta Sucharda v celé záležitosti figuroval výlučně jako pomocník a prostředník, který kvůli dílčím úkolům m. j. dojížděl z Prahy do Rakovníka nebo do Hradce Králové.

Martin Krummholz