

LUCIE PELCOVÁ

## SOCHAŘ JOSEF STRACHOVSKÝ (1850–1913): TVŮRCE ČESKÝCH VLASTENECKÝCH POMNÍKŮ

Josef Strachovský byl jedním z mnoha českých sochařů 2. poloviny 19. století, kteří svým uměním doprovázeli a podporovali české národní hnutí. Zvýšená poptávka emancipující se české společnosti po ryze národním umění jim otevírala nové možnosti tvorby. Každý z nich přistupoval k zadaným úkolům podle svých uměleckých schopností, daných nejenom velikostí jejich talentu, ale také vzděláním a vzory, jimiž se řídili. Do historie českého sochařství se Strachovský zapsal především svojí pomníkovou tvorbou 19. století, které jako málokteré jiné, tomuto oboru přálo a zdůrazňovalo nejen jeho umělecký, ale hlavně společenský význam. Již od konce 19. století bývají všichni sochaři této epochy buď přímo, nebo alespoň podvědomě, srovnáváni se zářivým talentem Josefa Václava Myslbeka (1848–1922). To nevyhnutelně formovalo názor, že jejich výtvarný projev byl, až na některé výjimky, umělecky chudý. Také Strachovského tvorba byla podle umělecké kritiky údajně poznamenána umělcovým nepevným a nedůsledným realismem a slabostí jeho talentu. Podobné vysvětlení je ovšem velice zjednodušené. Pokud chceme Strachovského tvorbu opravdu pochopit, nemůžeme se opírat pouze o formální analýzu, nýbrž musíme sledovat také dobové souvislosti a funkci, kterou jeho díla plnila v kontextu potřeb a zájmů české společnosti 2. poloviny 19. století.

Josef Strachovský se narodil 19. září 1850 v Kutné Hoře. Jeho otec Hynek byl truhlářským mistrem a tomuto řemeslu se po absolvování čtyř tříd hlavní školy vyučil také Josef. Po pěti letech ale odešel do Prahy k řezbáři Janu Kášovi, kde zůstal čtyři roky jako učeň. Roku 1871 se stal samostatným řezbářem a vrátil se do Kutné Hory.<sup>1</sup> Nicméně u řezbářství zůstat nechtěl. Toužil studovat sochařství a stát se akademicky vzdělaným umělcem. Vydaje spojené se studiem na akademii ve Vídni, Německu nebo Itálii si ovšem Strachovského rodina nemohla dovolit a pražská Akademie výtvarných umění až do roku 1895 specializovanou sochařskou školu neměla. Mladému nadějnému umělci nakonec po-

---

<sup>1</sup> Archiv Národní galerie v Praze, fond Pozůstalost Josefa Strachovského, sign. AA 2919.

mohl kutnohorský lékař a mecenáš František Stáně (1814–1897), který se uvolil Strachovského finančně podporovat.<sup>2</sup> Díky tomu se mohl roku 1872 konečně odebrat na studia do Mnichova. V Mnichově byl Strachovský nejprve přijat do Mayerova uměleckého ústavu, kde pracoval na sochách s náboženskou tematikou, a roku 1874 přestoupil na mnichovskou akademii. Zde byl po ročním studiu jmenován asistentem profesora Michaela Wagnmüllera (1839–1881). Ale ještě téhož roku se vrátil do Čech a přihlásil se na pražskou Akademii výtvarných umění, kde absolvoval školní rok 1875/1876. Jako samostatně tvořícímu sochaři se mu tehdy nepodařilo získat v Praze žádnou zakázku, a proto šel pracovat jako výpomocná síla k sochaři Bohuslavu Schnirchovi (1845–1901). Strachovský v jeho ateliéru pracoval několik let a podílel se nejen na trigách pro Národní divadlo, ale také na pomníku Vítězslava Háška na Karlově náměstí v Praze (1881).

Strachovského samostatnou pomníkovou tvorbu otevírá pomník Karla Havlíčka Borovského v Kutné Hoře z roku 1883 [obr. 1], jehož postavení organizačně a finančně zajišťoval místní Spolek pro vybudování Havlíčkova pomníku. Nejvhodnější návrh na pomník měl být vybrán ve veřejné soutěži, které se zúčastnili pouze tři sochaři – Tomáš Seidan (1830–1890), Josef Maudr (1854–1920) a Bohuslav Schnirch. Porotě, která měla rozhodnout o výsledku, se ovšem žádný z návrhů nezdál zcela vyhovující, a proto byli umělci vyzváni, aby se do soutěže přihlásili znovu a pokusili se najít šťastný kompromis mezi pojetím Seidanovým a Maudrovým.<sup>3</sup> Miroslav Tyrš (1832–1884), člen poroty, který ve věci Havlíčkovy sochy platil za hlavního arbitra, uveřejnil v *Národních listech* kritiku soutěžních modelů. Píše, že všichni umělci zachytili Havlíčka v okamžiku, kdy se hájí před soudem. Tento námět je sice pro umělce velice lákavý a pro Kutnou Horu vhodný, ale přináší sebou problém, jak optimálně spojit živou pózu dramatické události s klidem, pro plastiku do jisté míry nutným. Ani ve výrazu by se umělci neměli nechat citově strhnout jedinečností znázorněné situace, poněvadž, v souladu s vlastní funkcí pomníků, musí být zachována všeobecně známá charakteristika zobrazené osoby. Tyrš sám uznal, že vyhovět těmto kritériím není jednoduché. Schnirch a Seidan zůstali podle něho u oné plastické umírněnosti až chladnosti. Maudr svůj model pojal s důrazem na danou situaci daleko živěji, můžeme říci až bojovně. Různé části těla se křížují a celek působí na pomníkovou sochu příliš neklidně.<sup>4</sup> Vyzvání k podání nových návrhů se nesetkalo s odezvou; Maudr odřekl, Schnirch neodpověděl, Seidan nejistě přislíbil.

<sup>2</sup> Státní okresní archiv (dále jen SOKA) Kutná Hora, Pozůstalosti z muzea, MUDr. Stáně, 131/81, kart. č. 19.

<sup>3</sup> V porotě zasedli historik umění Miroslav Tyrš, architekt a malíř Bedřich Wachsmann, malíř František Ženišek, sochař Josef Václav Myslbek a předseda spolku Václav Bach; srov. Lucie Pelcová, *Josef Strachovský (1850–1913) – pomníková tvorba* [diplomová práce]. Brno 1998, s. 30–46.

<sup>4</sup> Miroslav Tyrš, in: *Národní listy* XXII, 1882, č. 74, 16. 3., s. 4. Srov. Zdeněk Hojda – Jiří Pokorný, *Pomníky a zapomínky*. Praha–Litomyšl 1995, s. 65–73. – Maudrův model, odlitý do bronzu, je ve sbírkách českého malířství 19. století Národní galerie v Praze.

V této situaci přijel do Kutné Hory mladý, tehdy ještě neznámý sochař Josef Strachovský a nabídl spolku, že podá nový návrh, respektující požadavky poroty. Představitelé spolku souhlasili, ale zároveň se obrátili na Miroslava Tyrše se žádostí, aby Strachovskému při jeho práci radil. Na základě této domluvy konzultoval Strachovský s Tyršem hliněný model sochy a na jeho doporučení provedl některé drobné opravy ve výrazu tváře, ve formě svrchního šatu a v celkové siluetě.<sup>5</sup> Když byl model hotový, napsal Tyrš do Kutné Hory dobrozdání, v němž schvaluje návrh k přijetí a dodává, že bylo učiněno všechno, „*aby ne snadný úkol charakteristického, životného a zároveň z mezí umění plastického nevybočujícího pomníku K. Havlíčka se rozřešil, pomníku který na místě svém zajisté dobře účinkovati bude*“.<sup>6</sup>

Miroslav Tyrš napsal o tomto díle také nejdůležitější umělecký posudek, který byl při příležitosti odhalení pomníku otištěn v *Národních listech*. Tyrš, který se na koncepci sochy osobně podílel si uvědomoval, že je pro umělce velmi ne snadné, vzít na sebe tak závažný úkol, jakým je právě Havlíčkův pomník. Strachovský se podle Tyrše této úlohy ujal s porozuměním a citem. Havlíčka zobrazil pravdivě a věrně, tak jak žil v paměti současníků a zároveň vyhověl uměleckým předpokladům, bez nichž by se jeho dílo minulo monumentálním účinkem. Závěrem Tyrš shrnuje, že se Strachovský projevil jako rozhodný realista, a to zejména v modelaci tváře, vlasů, vousů, rukou a oděvu. Tento realismus spolu s podrobným provedením všech detailů přispívá k „*jakési zvláštní intimnosti dojmu, kterou při osobnosti, v té míře populární jak Havlíček jest, za přiměřenou uznati musíme*“.<sup>7</sup> Toto kladné hodnocení Strachovského díla, pocházející z pera erudovaného znalce, bylo všeobecně přijato a kutnohorská socha na dlouhou dobu národu úspěšně ztělesňovala Havlíčkovu podobu.

Strachovského socha Karla Havlíčka vytvořená pro Kutnou Horu se stala předlohou k dalším pomníkovým realizacím. Poprvé k tomu došlo v roce 1891, a to pro pomník ve Vysokém nad Jizerou. Se souhlasem Josefa Strachovského

<sup>5</sup> Sochařovu práci na Havlíčkově soše pro kutnohorský pomník kromě Tyrše průběžně sledoval také předseda spolku Václav Bach, který jako poslanec zemského sněmu často pobýval v Praze.

<sup>6</sup> SOKA Kutná Hora, Sokol Kutná Hora, reg. č. IV, kart. č. 38. Pomník Karla Havlíčka, i s podstavcem vysoký téměř šest metrů, byl postaven na Rybném trhu, který byl v souvislosti se stavbou pomníku upraven a vyrovnán terasou a přejmenován na Havlíčkově náměstí. Havlíčkova postava stojí v mírném kontrastu s předsunutou pravou nohou; pravá ruka je jakoby v řečnickém gestu výrazně pozdvižená, s dlaní obrácenou vzhůru. Havlíček je oblečený do čamary a přes levé rameno má přehozený dlouhý plášť s kožešinovým límcem, který mu splývá po zádech, odkud v bohaté draperii vede pod pravou paží dopředu. Zde si jej postava přidržuje v lokti ohnutou levou rukou. Plášť zahaluje téměř celou spodní polovinu těla. Havlíčkova hlava s hustými, vlnitými vlasy a mohutným knírem je pootočená vpravo a hledí zachmuveně dolů. Zamračené čelo dodává energické tváři přísný a pevně odhodlaný výraz. Provedení sochy v hořickém pískovci svěčil Strachovský firmám Ducháček a Žďárský v Praze. Podstavce ze stejného materiálu vytesal kutnohorský sochař Tomáš Šídlo podle plánu architekta Antonína Wiehla; bronzovou kartuš na přední stranu podstavce odlil Václav Mašek v Praze.

<sup>7</sup> Miroslav Tyrš, Konkurz na pomník Havlíčkův v Kutné Hoře, *Národní listy* XXIII, 1883, 26. 8., s. 4 (přetištěno in: Renáta Tyršová /ed./, Dra Miroslava Tyrše: *Úvahy a pojednání o umění výtvarném* II. Praha 1912, s. 108–111).

bylo provedení sochy podle kutnohorského originálu svěřeno kamenické dílně bratřanců Ducháčkových v Praze, která se podílela na výsledném provedení většiny Strachovského pomníků. O deset let později tato firma zhotovila také třetí pískovcovou sochu Havlíčka, která od roku 1901 stojí v Borové – Havlíčkově rodišti. Další dvě Havlíčkovy sochy byly roku 1910 odlity v bronzu kovolitcem Václavem Maškem v Karlíně – jedna z nich byla určena do Chicaga v Americe, druhá na Basilejské (dnešní Havlíčkovo) náměstí na Žižkově v Praze.<sup>8</sup> Pomníkovou sochu Karla Havlíčka od Strachovského tedy známe celkem v pěti verzích. To umožňuje sledovat, jak se v průběhu zhruba třiceti let tento pomníkový typ vyvíjel. Model sochy zůstával stejný, měnily se jen podstavce, velikosti (měřítka) a materiál. Přesto tyto prvky dokázaly ovlivnit celkové vyznění díla. Bohatě členěný a jemně zdobený podstavec kutnohorského originálu z roku 1883 svým tvaroslovím Havlíčkově soše dobře odpovídá a pomník jako celek působí harmonicky. Ve Vysokém stojí socha na soklu z roku 1891, který ovšem navrhl Strachovský podle původního plánu architekta Aloise Bureše z roku 1886. Tento velmi střídme členěný hranolový podstavec je pro sochu snad až příliš mohutný. Slohově odpovídá neorenesanci období přísného historismu. Vysoký, štíhlý sokl pomníku v Borové pochází z roku 1901 a je dílem architekta Antonína Turka. Ten zde sice tradičně použil renesančních architektonických článků, ale důraz na vertikální elegantní linie již odpovídá novému vkusu z přelomu století. Pokud ponecháme stranou chicagský, zbývá nám poslední pomník, a to v Praze na Žižkově, odhalený roku 1911. V tomto případě se změnil nejen podstavec, ale také materiál sochy. Sokl má v duchu 20. století tvar zcela jednoduchého, kamenného kvádru. Socha nebyla provedena v kameni, tak jako všechny předešlé, ale byla odlita do bronzu. Díky tomu byl Strachovského Havlíček alespoň jednou zpracován nejvýraznější sochařskou technikou 19. století. V době, kdy se práce s kamenem stala pouhou řemeslnickou záležitostí, se totiž ukázalo, že nejvhodnější technikou pro umělecké experimentování a hledání moderního realistického vyjádření je odlévání do bronzu. Odlévání umožňuje dokonalejší převedení umělceva modelu do konečného materiálu a neztrácí se při něm tolik „sochařského rukopisu“, jako když je socha podle modelu vytesávaná v řemeslnické dílně do kamene. Bronzové sochy vykazují jemnější a přesnější modelaci. Jejich draperie jsou měkčí, přirozeně sledující rytmus pohybu, takže nepůsobí tak tvrdě, jako roucha soch kamenných. A tento rozdíl můžeme vidět rovněž na žižkovské soše.

Strachovského socha se stala nejpoužívanějším pomníkovým zobrazením Karla Havlíčka. Uplatnila se jak na společensky velmi exponovaném pomníku z osmdesátých let 19. století, tak na pomníku z počátku 20. století, kdy byla sochařská díla hodnocena již podle jiných uměleckých kritérií. Při modelování Havlíčkovy sochy se umělec soustředil především na detailní provedení portrétu a oděvu, takže postava jako celek nemá takovou jasnou a pádnou monumentálnost, jakou známe z děl Myslbekových. Klasizující draperie, působící jako kostým, potlačuje sochařské zpracování těla a snaha po výmluvném gestu vyznívá

<sup>8</sup> Srov. L. Pelcová (cit. v pozn. 3), s. 38–45.

rovněž poněkud teatrálně. Tento „upravený“ realismus odpovídá jednak sochařovu školení na mnichovské akademii a jednak názorům tehdejšího předního estetika Miroslava Tyrše, pod jehož vlivem Strachovský tvořil svůj původní model. Vzhledem k tomu, že se Tyrš v případě Havlíčkova pomníku projevil jako zastánce jistého klasizujícího realismu, který Strachovskému vyhovoval, neměl umělec důvod ani potřebu tvořit jinak.

Se Strachovského popisným realismem se ovšem setkáváme nejen v případě Havlíčkovy sochy, ale ve všech jeho portrétech a postavách, a můžeme jej tedy označit za charakteristický rys umělcovy tvorby. Velmi výrazně a jako adekvátní slohový projev se tento prvek uplatnil zejména v dalších dvou Strachovského pomníkových realizacích – v pomníku vynálezců ruchadla bratranců Veverkových pro Pardubice a v monumentu Jana Žižky pro Tábor. Pardubické sousoší bratranců Veverkových z roku 1883 pojal Strachovský jako žánrovou scénu, kdy rolník – vynálezce přišel s malým modelem ruchadla ke svému bratranci kováři do dílny a objasňuje mu svoji myšlenku [obr. 2].<sup>9</sup> Toto sousoší, spolu s poprsím Jana Evangelisty Purkyně, označila pozdější výtvarná kritika za nejlepší Strachovského díla. Konkrétně Karel B. Mádl, ke Strachovskému jinak velmi kritický, uznal, že jeho vynálezci ruchadla jsou bodré, zdravé a přirozeně sdružené postavy, které nejzdravěji a nejpříměji vyjadřují umělcův mírný realismus.<sup>10</sup> Sám Strachovský byl se svojí prací spokojený a přiznal, že se mu na pardubickém pomníku pracovalo lépe a volněji než na Havlíčkovi pro Kutnou Horu, kdy musel překonávat spoustu překážek a nemohl svobodně používat své myšlenky.<sup>11</sup> Miroslav Tyrš – člen konkurzní poroty, která Strachovského návrh vybrala jako nejhodnější, o něm opět napsal kritiku do *Národních listů*.<sup>12</sup> V podstatě zde opakuje výrok poroty o šťastně zvolené situaci a výtečném podání postav a oděvu. Poté, co Strachovský dokončil hlavní a podle rady porotců upravený model, uveřejnil Tyrš dodatek ke svému posudku, kde konstatuje, že sochař navržené změny provedl s jemným taktem, čímž vnitřní hodnotu skupiny

<sup>9</sup> Strachovského návrh na pomník byl vybrán v soutěži, k níž došlo v říjnu 1882. V porotě, která jednotlivé návrhy hodnotila, zasedli: sochař Bohuslav Schnirch, architekt Antonín Wiehl, Miroslav Tyrš a ředitel pardubické realky Jiljí Vratislav Jahn. Pomník byl původně situován do malého sadu před bývalou pardubickou synagogou, u křižovatky Chrudimské a Přeloučské silnice (dnešní prostor Domu služeb). Roku 1958 došlo k přemístění do parčíku u kostela sv. Jana Křtitele. Sousoší v hořickém pískovci vytesala firma bratranců Ducháčkových a podstavec ze stejného materiálu zhotovila Wurzlzova kamenická dílna v Praze. Srov. Z. Hojda – J. Pokorný (cit. v pozn. 4), s. 73–78; L. Pelcová (cit. v pozn. 3), s. 46–54. – Protože podobizny ani jednoho z bratranců se nedochovaly, musel se Strachovský spolehnout na svoji fantazii a letmé popisy současníků. Na jejich základě vytvořil výrazný typ staršího, ale temperamentnějšího kováře a mladšího, klidnějšího rolníka – vynálezce, který drží železný model ruchadla.

<sup>10</sup> Karel B. Mádl, *Umění výtvarná*. In: *Památník na oslavu padesátiletého panovnického jubilea Jeho veličensva císaře a krále Františka Josefa I. Vědecký a umělecký rozvoj v národě českém 1848–1898*. Praha 1898, s. 55–56.

<sup>11</sup> SOKA Pardubice, fond Hospodářský spolek pro okresy Pardubice, Holice a Přelouč. 1862–1933, inv. č. 70–72, 74, kart. 10.

<sup>12</sup> Miroslav Tyrš, *Pomník Havlíčkův v Hoře Kutné od J. Strachovského*. *Národní listy* XXII, 1882, č. 291, 27. 10., s. 5 (přetištěno in: R. Tyršová /cit. v pozn. 7/, s. 113–115).

ještě zvýšil. „Nyní ku překvapujícímu realismu u vylíčení postav jednotlivých“, pokračuje Tyrš, „též kompozice naskrze jednotná a přiměřená se druží. Pardubice obdrží tím pomník velice zdařilý a ve svém způsobu zcela originální“.<sup>13</sup>

Druhé místo v soutěži na pardubický pomník získal společný návrh sochařů Antonína Procházky (1894–1903) a Františka Hergesela (1857–1929) [obr. 3]. Kompozičně je jejich návrh velice blízký realizovanému sousoší Josefa Strachovského, námětově se ale liší. Procházka s Hergeselem znázornili situaci, kdy nástroj sám je již hotov a vynálezce s pozdviženou rukou předpovídá jeho velkou budoucnost. Sedící kovář drží ruchtadlo a zasněně hledí před sebe. Na jeho rameni spočívá ruka vpravo vedle stojícího bratrance – rolníka. Tato myšlenka ovšem porotě nevyhovovala, a proto se přiklonila k řešení Strachovského. Ani jistá elegance v pohybu postav neodpovídala podstatě výjevu a hlavně povaze vynálezců. Na druhé straně byla s pochvalou uznána plastická kompozice sousoší, zejména konfigurace obou postav. Tyrš pak dodává, že jejich kompozice v mnohých ohledech připomíná Josefa Václava Myslbeka.<sup>14</sup> Procházka a Hergesel skutečně šli „ve šlépějích Myslbekových“, jak říká Karel B. Mádl, a „jeho formace jest jim kánonem“.<sup>15</sup> Není bez zajímavosti v tomto smyslu srovnat jejich soutěžní návrh a Myslbekův model sousoší *Libuše a Přemysl* k sochařské výzdobě Palackého mostu (1881).<sup>16</sup> Skladbou jsou si obě díla velmi blízká, takže můžeme předpokládat, že se Procházka s Hergeselem nechali inspirovat právě tímto Myslbekovým sousoším. Vidíme zde shodné uspořádání postav, stejné vztahy mezi nimi, podobné pózy a rozložení hmoty. Obě stojící postavy pohybem ruky ukazují do budoucnosti, zatímco ty sedící naslouchají a představují si prorocká slova. S touto vyváženou kompozicí ovšem Procházka s Hergeselem do jisté míry převzali také Myslbekův mýtický až lyrický obsah a aplikovali ho na úkol zcela odlišné povahy. Vytvořili tak sousoší českých sedláků s jakýmsi, alegorickým vyzněním. Pro pomník venkovským lidem opravdu lépe vyhovoval názorný, jasný a divadelně ilustrativní projekt Strachovského s charakteristickými postavami a autentickými kostýmy. Stačilo jen odstranit drobné kompoziční nedostatky. Konečná podoba pardubického sousoší prozrazuje, že Strachovskému při úpravách jako vzor posloužila právě Procházkova a Hergeselova, respektive Myslbekova skupina.

Snad ještě lépe než v pardubickém pomníku se Strachovského pojetí realismu uplatnilo při detailní rekonstrukci historické postavy Jana Žižky pro nový pomník do Tábora [obr. 4].<sup>17</sup> Slavného českého vojevůdce zachytil Strachovský

<sup>13</sup> Miroslav Tyrš, Pomník vynálezců ruchtadla. *Národní listy* XXIII, 1883, č. 32, 7. 2., s. 4.

<sup>14</sup> M. Tyrš (cit. v pozn. 12), s. 5.

<sup>15</sup> K. B. Mádl (cit. v pozn. 9), s. 60.

<sup>16</sup> Vojtěch Volavka, *Soupis sochařského díla Josefa Václava Myslbeka*. Praha 1929, s. 30–34.

<sup>17</sup> S myšlenkou postavit Žižkoví v Táboře pomník přišli členové tamní Občanské besedy již v roce 1870 a práce byla 1874 svěřena Myslbekovi. Sochu v červnu 1877 vršovický slévač František Grun, odlítek mohutné sochy (výška cca 2, 80 m) se ale ukázal jako velmi nekvalitní a již v létě následujícího roku musel být odstraněn. Návrh nové sochy měl nejprve vypracovat sochař Antonín Wild, který zemřel dříve, než stačil svůj model dokončit, a tak se městská rada musela obrátit na jiné sochaře s žádostí o podání návrhů. Umělci se měli řídit vlastní koncepcí a neměli přihlížet k dřívějšímu Myslbekovu modelu. Pokus šlo o historické údaje

v okamžiku, kdy s neohroženým klidem uděluje bitevní rozkazy. Žižka stojí v mírném kontrastu s volnou pravou nohou. Levou rukou se opírá o dlouhý, těžký meč, sahající mu až k pasu. V pravici drží palcát a velitelským gestem jím napřahuje před tělem vlevo dolů. Tento palcát zde není pouhou zbraní, ale slouží spíše jako atribut vojevůdce, jako jakási husitská maršálská hůl. Žižkův oděv, zbroj i zbraně provedl Strachovský do nejmenších podrobností přesně podle historických výzkumů.<sup>18</sup>

Roku 1880, tedy čtyři roky před dokončením nové sochy pro Tábor, byla v Čáslavi odhalena jiná Žižkova socha, tentokrát od Josefa Václava Myslbeka. Vzhledem k tomu, že šlo o stejné úkoly v přibližně stejné době, tak si na nich můžeme názorně ukázat rozdílný individuální styl těchto dvou umělců. Myslbekův Žižka stojí klidně a pevně, bez jakéhokoli gesta, pouze ve spuštěných rukou drží palcát. Neobrací se k divákovi, je zcela pohroužen do děje nějaké dávno minulé bitvy. Není zde proto, aby stavěl na odív svoji moc a sílu. Jediné, co ho zajímá, je boj odehrávající se pod jeho velením. Cítíme, že celým jeho tělem prochází napětí a vzrušení, přestože veškerý pohyb sochy je omezen jen na přirozené nakročení. Postava vyzařuje připravenost kdykoliv zasáhnout a rozhodnout o výsledku boje. Myslbek oprostil svého Žižku od formálních předsudků vztahujících se na pomníkové sochy. Vojevůdce zde nerozkazuje, netriumfuje ani nepózuje. Je zobrazen zcela přirozeně, pádnou, celistvou formou a v tom spočívá Myslbekova originalita a velikost. Strachovského Žižka se na první pohled od Myslbekova příliš neliší. Hlavní rozdíly je nutno hledat v uměleckém vyjádření. Zatímco Myslbek Žižku představuje bezprostředně a civilně, Strachovský zůstává u tradičního pomníkového postoje a gesta. Jeho vojevůdce je tu pro obecenstvo, kterému demonstruje svoji slávu. Opět se zde setkáváme se Strachovského ilustrativním provedením a důrazem na historickou přesnost a působivost kostýmu.

Srovnání s Myslbekem je vždy velmi obtížné a svádí k jednostranným závěrům. Pokud se ovšem na tuto otázku podíváme očima dobového vkusu, pochopíme, že mu Strachovského dílo vyhovovalo právě těmi prostředky, které pozdější kritika označila jako překonané. Strachovský skutečně vytvořil velmi efektní a přesvědčivě působící sochu. Nemá sice v sobě onu Myslbekovu vnitřní sílu

---

o Žižkově osobě, měli se přidržet nejnovějších výzkumů historika V. V. Tomka, především jeho spisu *Jan Žižka* (1879). Na základě této výzvy obdržela porota byly čtyři návrhy, z nichž k užšímu posouzení byly vybrány dva – Josefa Strachovského a Antonína Wagnera (1834–1895). V dubnu 1884 se komise obecního zastupitelstva rozhodla pro model Strachovského s odůvodněním, že „socha tohoto při stejných vlastnostech a při stejné umělecké ceně bude nejméně o 1000 zlatých lacinější nežli socha Wagnerova“. Sochu v hořickém pískovci provedla dílna bratřů Ducháčkových; žulový podstavec, který navrhli architekti Jan Zeyer a Antonín Wiehl, byl převzat z původního Myslbekova pomníku. Srov. *Tábor. Týdenník pro zábavu a poučení* XXI, 1884, č. 16, 19. 4., s. 5; Z. Hojda – J. Pokorný (cit v pozn. 4), s. 151; L. Pelcová (cit. v pozn. 3), s. 54–62. Viz též Jindřich Šámal, Dva Myslbekovy návrhy na Žižkův pomník a neznámé jeho dopisy. *Umění* V, 1957, s. 141–146; Idem, Jindřich Šámal, K návrhu B. Schnircha na Žižkův pomník v Táboře. *Ibidem* VI, 1958, s. 189–192.

18 Vzadu u Žižkovy paty vyrůstá jako statická podpěra mohutný dubový pařez, jenž zároveň připomíná, že se Žižka podle legendy pod dubem narodil a pod dubem také zemřel. Socha je vysoká více než dva metry.

a živost, zato ale publiku dosti názorně ztělesňovala všeobecnou představu o hutsitém hejtmanovi. Strachovského styl se k práci tohoto typu dobře hodil. Umělec dokázal přesně vystihnout, co se od něj očekává a věděl, že v těchto veřejných zakázkách není radno příliš umělecky experimentovat. A nebylo vždy jednoduché zavděčit se veřejnému mínění. „*Lid český učinil si představu určitou o národním svém hrdinovi a představa ta hluboko vryta jest v mysl lidu, že jakmile vysloví se jméno Žižky, ihned se jeví obraz velkého válečníka před duševním zrakem v rysech jasných, přesných, nepřipouštějících žádné odchylky*“.<sup>19</sup> Z toho, jak nadšeně byl Strachovského Žižka přijat, je jasné, že se i tentokrát úspěšně. A možná více než Myslbek se svým Žižkou, neboť lidé na pomnících nehledali krásu uměleckých prostředků, kterými se sochaři vyjadřují, ale především jednoznačný národní symbol. Podobnost obou děl nabízela již tenkrát možnost srovnání. O Strachovského soše noviny napsaly: „*Helma i roucho, brnění a zbroj odchylují se poněkud tvarem od Žižky čáslavského. Pokud se znalcové vyslovili, jest Žižka Strachovského nejlepším dosud obrazem nejslavnějšího vojevůdce českého*“.<sup>20</sup>

Na rozdílný přístup Strachovského a Myslbeka ke zpracování podobného úkolu můžeme poukázat také v souvislosti s dokončením dalšího Strachovského pomníku roku 1886. Jde o pomník Boleslava Jablonského v jeho rodišti Kardašově Řečici.<sup>21</sup> Úkolem Josefa Strachovského v této zakázce bylo vytvořit pomníkovou sochu kněze – básníka. Je zřejmé, že tento námět nedával umělci příležitost oživit sochu ani nějakým výrazným, efektním gestem, jaké nacházíme u jeho Havlíčka, ani nápadnou pózou a zajímavým kostýmem, jaký známe zase z postavy Jana Žižky. Strachovský byl nicméně příliš svázán s tradičním chápáním figurálního pomníku, než aby zde podal zcela civilní obraz konkrétního člověka, jaký později vytvořil Myslbek v soše Jana Valeriana Jirsíka určené pro pomník do Českých Budějovic.<sup>22</sup> Tyto dva příklady ovšem nemůžeme srovnat zcela automaticky, protože je mezi nimi jednak velký časový rozdíl a jednak tu opět hraje roli odlišný sochařský materiál. To, co zde můžeme sledovat, aniž by byl jeden nebo druhý umělec v nevýhodě, je onen již zmíněný, rozdílný individuální styl. Myslbek v Jirsíkovi znázornil člověka bez formálních schémat, v celém rozsahu jeho existence od šatu, postoje, podoby až k jeho duchu.<sup>23</sup> Strachovský si ještě potřeboval vypomáhat ve své době obvyklými prostředky. Nechal postavu opřít o nízký podstavec, aby tak získal rytmický, oživující pohyb v celém těle, který je respektován také lehce skloněnou hlavou. Neobešel se ani bez názorného, ale v podstatě prázdného gesta, jenž je v souladu s charakterem díla velmi umírněné. Nicméně, Strachovského současníci hodnotili jeho

<sup>19</sup> *Tábor* 1884 (cit. v pozn. 17), č. 43, 25. 10., s. 2.

<sup>20</sup> *Tábor* 1884 (cit. v pozn. 17), č. 26, 28. 6., s. 3.

<sup>21</sup> Pomník Boleslava Jablonského vznikl na objednávku spolku „Jablonský“, působícího v Praze a v Kardašově Řečici. Pomník v hořickém pískovci vytesala opět dílna bratraců Ducháčkových; podstavec byl vytvořen podle návrhu vinohradského stavitele Aloise Bureše; srov. L. Pelcová (cit. v pozn. 3), s. 62–67.

<sup>22</sup> Model k bronzové soše českobudějovického vlasteneckého biskupa Jana Valeriana Jirsíka dokončil Myslbek 1919, k odhalení pomníku došlo až v roce 1924; srov. V. Volavka (cit. v pozn. 15), s. 96–97.

<sup>23</sup> V. V. Štech, *Jos. V. Myslbek. Studie*. Praha 1922, s. 68.



dílo velmi pozitivně. Podle referenta *Světozoru* Jablonského socha „rozмноžuje a ustaluje tak co nejprospěšněji pověst Strachovského jako umělce hluboce uvažujícího a mistrně realisticky provádějícího“ a vyznamenává se „veškerými známými přednostmi vynikajícího českého sochaře – portrétisty“.<sup>24</sup>

Jako portrétista ovšem Strachovský vynikl především v pomníkové soše Jana Evangelisty Purkyně z roku 1887, kterou pojal ve formě portrétního poprsí v nadživotní velikosti [obr. 5]. Tento památník, postavený v Libochovicích – Purkyněho rodišti, uzavírá řadu velkých pomníkových zakázek Josefa Strachovského, a tím zároveň jeho stěžejní tvorbu.<sup>25</sup> Při rekonstrukci Purkyňovy podoby se mohl Strachovský opřít o několik jeho podobizen pořízených ještě za vědcova života a o jeho posmrtnou masku. S tou mimochodem pracoval také Myslbek, když roku 1879 modeloval reliéf Purkyňova poprsí pro pamětní desku na dům v Praze, kde slavný vědec žil a zemřel.<sup>26</sup> Soudobé a kupodivu i pozdější kritiky shodně ocenily Purkyňův pomník jako jedno ze Strachovského nejlepších děl. Karel B. Mádl výstižně poznamenal, že „hlava českého fyziologa při vši měkkosti má význačnost a velký rys“ a spolu s pomníkem bratranců Veverkových zůstanou pro Strachovského „asi provždy díla charakteristická“.<sup>27</sup> Podobně Purkyňův pomník hodnotí také Jaroslav Kamper v *Národním albu* a dodává, že tento oduševnělý portrét ukazuje Strachovského umění v plné vyspělosti a „jest z nejlepších moderních pomníků na českém venkově“.<sup>28</sup>

Poprsí Jana Evangelisty Purkyně je skutečně Strachovského nejpůsobivějším portrétem. Charakter tohoto díla ovlivnila nepochybně jeho funkce. Místo běžné portrétní bysty tu měl umělec vytvořit monumentální, oslavný portrét na pomník. Podobný úkol již Strachovský jednou řešil, když v roce 1885 vytvořil na Olšanských hřbitovech náhrobní pomník Josefa Baráka [obr. 6]. Ačkoliv mají obě tato díla podobnou kompozici, vyznívají přeci jen odlišně. Především Barákův pomník není vzhledem k své funkci tak monumentální. Velkolepý účín portrétu, jaký známe z libochovického pomníku, je zde potlačen dvěma truchlícími postavami, které jsou příznačné právě pro funerální plastiku. V Purkyňově poprsí Strachovský dokázal zachytit postavu velice plasticky, v plných, živých tvarech, a přestože v detailech jeho popisný realismus zůstává, díky dovednosti vystihnout podobu a slavnostní formu můžeme Purkyněho bez nadsázky srovnat s raným i Myslbekovými bystami, například Františka Palackého (1885). I v této své pomníkové realizaci tak Strachovský prokázal schopnost umělecky vyhovět charakteru příslušné zakázky. Podobně pracoval i Myslbek a sám potvrdil, že způsob, jakým na zakázce pracuje závisí na povaze úkolu a požadavcích námětu.<sup>29</sup>

Pro Strachovského tvorbu je symptomatické, že jeho největší a společensky nejdůležitější díla vznikala v průběhu osmdesátých let. V následujícím desetiletí

<sup>24</sup> *Světozor* XX, 1886, č. 17b, 30. 7., s. 543; *Světozor* XX, 1886, č. 12, 26. 2., s. 190.

<sup>25</sup> Podstavec k pomníku navrhl architekt Antonín Barvitiuss a celý pomník vytesala v hořickém pískovci dílna bratranců Ducháčkových; srov. L. Pelcová (cit. v pozn. 3), s. 67–71.

<sup>26</sup> V. Volavka (cit. v pozn. 15), s. 23.

<sup>27</sup> K. B. Mádl (cit. v pozn. 9), s. 55.

<sup>28</sup> *Národní album. Sbirka podobizen a životopisů českých lidí*. Praha 1899, s. 28.

<sup>29</sup> V. V. Štech (cit. v pozn. 22), s. 30.

již žádnou pomníkovou zakázku nezískal, a tak se podle možností věnoval alespoň architektonické plastice, náhrobkům a drobnějším pracím. V té době se také dostává do tíživé finanční situace, která byla mimo jiné spojena s chronickým revmatismem, chorobou, upoutávající umělce často na dlouhou dobu na lůžko. V dobách, kdy nemoc ustoupila, pak velice těžko sháněl práci, protože ji většinou dostávali mladší sochaři. Po přelomu století o Strachovském ztrácíme zprávy. Přestal se podílet na uměleckém životě a dožil v ústraní. Zemřel v noci 9. července 1913 na srdeční mrtvici a byl pochován do rodinné hrobky na vnohradském hřbitově.

Josef Strachovský získal akademické vzdělání v Mnichově u profesora Michaela Wagnmüllera, který byl považován za jednoho z největších přirozených talentů tehdejšího německého sochařství. Přestože studoval a později i sám vyučoval na mnichovské akademii, dokázal se odpoutat od běžného sochařského antikizování a vytvořil si zajímavý individuální styl. V jeho dílech se spojuje malebné a lehké pojetí skulptury s hrubšími realistickými rysy. Wagnmüllerovy postavy vykazují smysl pro rytmičnost, živost a ostrou charakteristiku. Hmotu svých soch oživoval používáním plastických kontrastů. Můžeme říci, že Wagnmüller měl blízko k baroknímu sochařskému pojetí a zastupoval tak jistý neobarokní proud, který se v Evropě plně uplatnil koncem 19. století.<sup>30</sup> Všechny tyto znaky Wagnmüllerova umění najdeme také u Josefa Strachovského. Neobarokní zaměření Strachovskému nepochybně vyhovovalo a projevovalo se v celé jeho tvorbě. Zvláště výrazné je zejména v jeho raných dílech, vzniklých v Mnichově a po návratu do Prahy. Své portréty a pomníky z osmdesátých let se Strachovský snažil vytvářet v souladu s tehdy vládnoucím a propagovaným monumentálním realismem. Ve srovnání s protagonistou českého sochařského realismu Josefem Václavem Myslbekem, vyznačují se však i tato Strachovského díla měkkými liniemi a formálně precizním realismem. Plně se ke svému malebnému stylu vrátil v drobnějších pracích z konce století, kdy s podobným programem přichází pseudobaroko. Jeho sousoší *Bořivojův křesť v kostele sv. Matouše v Postřelmově* u Šumperka z roku 1894 jasně dokládá, že kořeny Strachovského umění nepocházejí z antických odlitků kopírovaných na akademiích, ale že sahají k barokní tradici oživené německým sochařstvím sedmdesátých let.

Ve svých pomníkových zakázkách dokázal Strachovský plně vyhovět požadavkům, které na něj kladla tehdejší společnost, umělecká kritika i vkus diváků. Jeho díla byla oblíbená zejména pro svůj srozumitelný realismus, malebné, poněkud narativní pojetí a ve srovnání s akademickou dílnou bratří Maxů i pro jistou modernost v myšlence a zpracování. Když hodnotíme českou pomníkovou produkci 2. poloviny 19. století, zaujímá zde Strachovského tvorba nesporně druhé nejvýznamnější místo, hned za tvorbou Myslbekovou. Jeho umění sice neotevíralo cestu do budoucnosti a nebylo tak objevné jako umění Myslbekovo, ale bylo výborně přizpůsobeno své době a mělo svůj nepopiratelný význam.

<sup>30</sup> Friedrich Pecht, *Geschichte der Münchner Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München 1888, s. 304–305.

## DER BILDHAUER JOSEF STRACHOVSKÝ (1850–1913): EIN SCHÖPFER DER TSCHECHISCHEN PATRIOTISCHEN DENKMÄLER

Der Bildhauer Josef Strachovský, Mitglied der Generation der tschechischen Künstler, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre künstlerische Kräfte in den Dienst der tschechischen Nationalbewegung gestellt hat, war vor allem als Schöpfer der Denkmäler berühmt, die zum Andenken an die hervorragenden Persönlichkeiten der tschechischen Nation errichtet worden seien. Der Erfolg und die Anerkennung hat ihm schon im Jahre 1883 die erste Realisation solcher Art – Karel Havlíček Borovský–Denkmal in Kutná Hora (Kuttenberg) [Abb. 1] – gebracht. Weitere Werke haben dann in schnellen Reihenfolge gefolgt – 1883 das Denkmal der Erfinder des Sturzfluges der Vetterm Veverka in Pardubice (Pardubitz) [Abb. 2], 1884 das Jan Žižka–Denkmal in Tábor [Abb. 4], 1886 das Boleslav Jablonský–Denkmal in Kardašova Řečice (Kardasch–Řečitz) und endlich 1887 das Jan Evangelista Purkyně–Denkmal in Libochovice (Libochowitz) [Abb. 5]. Stilistisch sind die Leistungen des Josef Strachovský auf dem Gebiete des öffentlichen Denkmals durch den gemäßigt geprägten beschreibenden Realismus, der sich der Bildhauer während seines Studiums an der Münchner Akademie beim Professor Michael Wagnmüller zugeeignet hat, charakterisiert. In seiner Zeit wurde die Strachovský's künstlerische Auffassung hoch positiv geschätzt, weil sie alle Erfordernisse, die von der Seite der damaligen Gesellschaft, sowie der zeitgenössischen Kunstkritik, auf solche öffentliche Denkmalrealisationen gestellt wurde, gut erfüllt hat.

Původ fotografií – Fotonachweis – Photographic Credits:

1, 2, 4–7: Archiv Národní galerie v Praze; 3: reprodukce z knihy: Renáta Tyršová /ed./, Dra Miroslava Tyrše: *Úvahy a pojednání o umění výtvarném* II. Praha 1912.

