

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Martina Knapová

**Výstava Augusta Rodina v Praze 1902, její okolnosti a
vlivy**

**Conditions and Impacts of the Auguste Rodin's Exhibition
in Prague 1902**

Poděkování

Děkuji především vedoucímu mé bakalářské práce prof. PhDr. Petru Wittlichovi, CSc. za metodické vedení a věcné připomínky, které mi při zpracování tématu poskytl. Dále děkuji pracovníkům Archivu Národní galerie v Praze za konzultace poskytnuté k lokalizaci vybraných archivních materiálů.

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

Podpis

.....

.....

Abstrakt

K základním cílům této bakalářské práce patří zejména sled událostí, které zapříčinily konání výstavy Augusta Rodina v Praze roku 1902, s jejich následnými dopady na soudobou uměleckou scénu v Čechách. Úvodní kapitola se ve zkratce zabývá vývojem složitých a dlouholetých vztahů mezi Prahou a Paříží, jež bezprostředně souvisely s pražskou výstavou. Následující kapitola pojednává o přípravách, které předcházely konání výstavy samotné. V této části práce jsou zmíněny kroky, které Spolek výtvarných umělců Mánes podnikl k tomu, aby se celá kulturní událost mohla v Praze uskutečnit (vzájemná korespondence Stanislava Suchardy s Augustem Rodinem, speciální vydání dvojčísla Volných směrů, návštěva delegace pražské radnice u Rodina v Paříži, zapojení se Josefa Mařatky do organizace výstavy apod.). Námět další kapitoly velmi těsně navazuje na předchozí část a představuje praktické záležitosti, jež bylo nutné zvládnout před slavnostním otevřením Rodinovy výstavy veřejnosti. V pořadí pátá kapitola vystihuje Rodinův příjezd do Prahy a nejdůležitější body bohatého programu, který byl pro významného francouzského sochaře připraven. Zásadní druhá část této bakalářské práce se zabývá podněty, které Rodinova návštěva Prahy i jeho tvorba představily a s nimiž se musela domácí scéna následně vyrovnat prostřednictvím rozličných způsobů a prostředků, které se promítly na české umělecké scéně. Tato část práce obsahuje jednak základní škálu kritik Rodinova díla i osobnosti uveřejněných převážně v dobových periodikách (názory F. X. Šaldy, kritiky K. B. Mádla ad.), ale také mapuje vliv Rodinovy tvorby na české umělce, zejména sochaře. Rozsáhlé množství děl inspirovaných Rodinovým přístupem je v práci zastoupeno několika umělecky kvalitními příklady (především tvorba Josefa Mařatky a Bohumila Kafky, Rodinových žáků, dílo Jana Štursy z dvacátých let 20. století, kresby Otakara Španiela atd.). Práci zakončuje kapitola představující zblízka kauzu uměleckého díla Kovový věk, jež se obecně pojí s českým prostředím, konkrétně s Prahou. Bakalářská práce je zároveň obohacena o soupis děl Augusta Rodina z katalogu pražské výstavy 1902.

Klíčová slova: Auguste Rodin, Spolek výtvarných umělců Mánes, Josef Mařatka, přelom 19. a 20. století, Kovový věk, sochařství, Praha, Paříž

Abstract

One of the main goals of this thesis is to map and describe the events which resulted in the Auguste Rodin's exhibition in Prague 1902 and its impacts on the Czech contemporary artistic scene. First chapter shortly focuses on the evolution of often complicated relationship between Paris and Prague and its connection to the exhibition. Following chapter elaborates on the preparations which took place before the actual exhibition, such as the steps which had to be taken by the Manes Association of Fine Artists to make the event happen (mutual correspondence between Stanislav Sucharda and Auguste Rodin, unique issue of the magazine *Volné Směry*, Prague municipal's delegation visit at Rodin's studio in Paris, Josef Mařatka's involvement in the organization of the exhibition etc.). Next chapter continues to describe the steps which had to be taken before the grand opening to general public. Fifth chapter covers Rodin's arrival to Prague and the most important items of his agenda, which had been prepared for this significant French sculptor. Second, and substantial, part of this thesis elaborates on the fallout caused by Rodin's work and his visit to Prague and the various means that local artists came up with when trying to deal with it. This part of the thesis not only includes the basic range of critiques of Rodin's work and his personality published mostly in contemporary periodicals (F. X. Šalda's notions, K. B. Mádl's critiques etc.), but also maps the influence of Rodin's work on Czech artists, especially sculptors. A great number of art pieces inspired by Rodin's innovation are represented by a few examples of high-quality art (namely the work of Josef Mařatka and Bohumil Kafka, Rodin's disciples, pieces of Jan Štursa from the Twenties and drawings by Otakar Španiel). Final chapter concludes the thesis by introducing the case of the sculpture *Bronze Age* which is generally connected with Czech lands, namely Prague. This thesis also includes the list of Auguste Rodin's pieces as it was presented in the official catalogue of the exhibition in 1902.

Key words: Auguste Rodin, Manes Association of Fine Artists, Josef Maratka, Turn of the 19th and 20th Century, *Bronze Age*, Sculpture, Prague, Paris

Obsah

1. Úvod	9
2. Situace na přelomu století aneb česko-francouzské politické přátelství.....	11
3. Horlivé přípravy pražské výstavy Augusta Rodina	14
4. Realizace výstavy	17
5. Rodinův pobyt v Praze	20
6. Reakce na osobnost sochaře Rodina a jeho pražskou výstavu.....	24
6.1 Stanislav Sucharda	25
6.2 František Xaver Šalda	26
6.3 Karel Boromejský Mádl	27
6.4 Jiří Karásek ze Lvovic	28
7. Vlivy Rodinovy sochařské tvorby na české umělce	30
7.1 Josef Mařatka	31
7.2 Stanislav Sucharda	35
7.3 Ladislav Šaloun	36
7.4 Jan Štursa	37
7.5 Bohumil Kafka	39
7.6 Quido Kocián	41
8. Rodinův vývojově pokrokový přístup ke kresbě.....	43
8.1 Ohlasy Rodinovy kresby na české scéně	43
8.1.1 Josef Mařatka	44
8.1.2 Otakar Španiel.....	45
9. Kauza s dílem Kovový věk, které údajně moralitu veřejnosti kazí	46
10. Závěr.....	50
11. Seznam citované literatury a archivních materiálů	52
12. Příloha I	55
13. Příloha II	58

14. Obrazová příloha	59
15. Seznam vyobrazení.....	93

Seznam použitých zkratk

Archiv ND – Archiv Národního divadla v Praze

NG – Národní galerie v Praze

SVU Mánes – Spolek výtvarných umělců Mánes

UPM – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

pat. – patinovaný

v. – výška

1. Úvod

Práce by se měla věnovat především výstavě Augusta Rodina v Praze roku 1902, tento námět ovšem nelze výhradně chápat jako samostatný tematický solitér. Zmíněná výstava úzce souvisela s rozličnými dobovými událostmi u nás i ve Francii. Hlavním smyslem mé bakalářské práce by se tudíž mělo stát zasazení výstavy do vybraných souvislostí, ať už byly čistě uměleckého rázu či s mírným politickým podtextem.

Na přelomu 19. a 20. století u nás rostl význam uměleckých spolků a z hlediska budoucího uměleckého vývoje bylo potřeba vhodným způsobem utvrdit vedoucí postavení některého z nich. Nejdůležitějšími kandidáty byly Spolek výtvarných umělců Mánes, fungující od roku 1887, a Jednota umělců výtvarných, k jejímuž založení došlo roku 1898. Oba progresivní spolky spojovala především snaha o nalezení pevné a do budoucna perspektivní umělecké vazby mezinárodního významu, která by způsobila rozvíření domácí scény. Zdejší kulturní nadšenci se snažili najít svou modlu v podobě evropského umělce, nejlépe francouzské národnosti. V úvahu přicházelo postupně několik osobností, od novátorského Edgara Degase až po obdivovaného Puvisse de Chavannes. Nakonec se zmíněným „poslem pokrokového umění v Čechách“ stal francouzský sochař Auguste Rodin, kterého na svou stranu získal SVU Mánes. Od tohoto okamžiku již nestálo nic v cestě členům SVU Mánes, aby se plni entusiasmu a mnohých vidin vrhli do příprav Rodinovy kolektivní výstavy. Ta se záhy stala důležitou kulturní událostí roku 1902 a díky ní si „vítězný“ spolek na dohlednou dobu zajistil jakousi ideovou patronaci nad českým uměním, jeho směřováním a formováním.

Uskutečnění pražské výstavy záviselo z velké části na kontaktu Augusta Rodina s Josefem Mařatkou, mladým a umělecky nadějným sochařem českého původu. Ten působil u Mistra v ateliérech dlouhé čtyři roky, během nichž se obeznámil nejen s osobností samotného Rodina, ale i s jeho novátorským přístupem k tvorbě soch. Mařatka se tak stal zásadním prostředníkem ve fázi vyjednávání české delegace s Augustem Rodinem ohledně zařizování a realizování výstavy.

Nelze opomenout i další z aspektů, díky nimž byla Rodinova výstava v Praze uspořádána. Její konání bylo také do jisté míry založeno na dlouholetých politických vztazích mezi Prahou a Paříží, které podle mnohých názorů stojí spíše v pozadí celé výstavy. Přichází ovšem v úvahu, jak se budu snažit naznačit v následujících kapitolách, že tyto mezinárodní vztahy zaujímaly daleko výraznější úlohu a dokonce tvořily jakýsi rámeček celé události. Ve

zkratce lze říci, že v souvislosti s výstavou začalo sbližování naší země s Francií už samotným hledáním vazeb na Evropu, jejichž nalezení zajistilo vítěznému uměleckému spolku finanční podporu pražského magistrátu. Díky organizaci výstavy docházelo ke vzájemné korespondenci obou zemí. Magistrát u nás navíc v té době fungoval, pokud to vůbec lze takto definovat, jako neoficiální autonomní orgán na poli rozhodování v oblasti kultury.¹ Rakouské státní orgány se totiž většinou příliš nezajímaly o dění na české kulturní scéně přelomu století. Toto tvrzení je ovšem nutno brát s otazníkem, jelikož vývoj politické situace v trojúhelníku zemí Francie, Čechy a Rakousko-Uhersko podléhal i dalším, složitějším nuancím.

Doufám, že tato bakalářská práce přinese jakýsi ucelenější náhled na problematiku výstavy a její realizace. Vynasnažím se o to, abych z mnoha útržkovitých informací, které jsou ohledně tématu k dispozici, vytvořila systematicky uspořádaný celek. Ráda bych se také pokusila vyzdvihnout dopady, které výstava zanechala na zdejší kulturní scéně, ať už se například jednalo o bezprostřední vlivy na české umělce nebo o dlouhé „propírání“ nemorálnosti Rodinova odlitku Kovový věk.

¹ Marie HALÍŘOVÁ (ed.): Pocta Rodinovi 1902-1992 (kat. výst.), Praha 1992, 3.

2. Situace na přelomu století aneb česko-francouzské politické přátelství

Na přelom 19. a 20. století bývá obecně nahlíženo jako na důležité období česko-francouzské snahy o vytvoření vzájemných přátelských vazeb, zejména v rovině politické a umělecké. Ovšem ani toto sblížování obou zemí nelze hodnotit pouze z jednoho úhlu pohledu. Čechy si od nově uzavřeného přátelství s Francií slibovaly zejména menší závislost na Vídni a přínosnější umělecké kontakty, které by českému prostředí dopomohly k začlenění se do širšího evropského dění. V té době tak byly u nás pozitivně přijímány téměř jakékoliv náznaky francouzské kultury, které ztělesňovaly svobodné umělecké vyjadřování a znamenaly jakýsi příslib modernosti. Paradoxem nicméně zůstává, že v samotné Francii stále názor Akademiků nekompromisně ovlivňoval uměleckou scénu té doby.

Před zlomovým rokem 1900 byly již kulturní styky mezi Francií a naší zemí velmi živé. Z toho důvodu se leckterý z českých umělců vydal za poznáním nových výtvarných metod právě do Paříže. Mezi umělce, hledající pokročilé umělecké vzdělání pod „francouzskou taktovkou“, patřili například Jaroslav Čermák, Václav Brožík, Luděk Marold či Alfons Mucha, tedy převážně generace druhé poloviny 19. století, jež opět začala manifestovat za potřebu školení v cizině. Přesnými slovy vystihl později touhy českých umělců Miloš Jiránek, když roku 1901 poznamenal: „*Do Paříže jsme projektovali řadu let všechny neukojené tužby a přání, Paříž byla Santa Lucia každému z mojí generace a jistě i ze starších a příštích. (...) Nám odchovaným od dětství západnickými a speciálně francouzskými vlivy byla Paříž jaksi poslední civilizační etapou, již nutno absolvovat...*“² Pravdou je, že Paříž si v té době opět užívala statutu výsadního uměleckého centra a právem tak někdy bývá ono období kolem zlomového roku 1900 označováno ve francouzštině souslovím „*la belle époque*“, tedy krásné časy. Velkolepost doby dokládá i jubilejní Světová výstava, která byla uspořádána roku 1900 právě v Paříži. Mnoho Čechů si nenechalo ujít tuto příležitost k objevování nových uměleckých trendů a navštívilo v době konání výstavy hlavní město Francie, jak dokládá například plakát od Viktora Olivy [1].

Již roku 1896 podal mladočeský politik Karel Kramář interpelaci do Vídně, zda by v Čechách mohly být zřízeny konzuláty cizích zemí. Podobný návrh byl ovšem již předtím, roku 1892, zamítnut.³ Nové rozvíření tohoto politicky aktuálního tématu však způsobilo, že rakouský ministr zahraničí ustoupil a následně udělil souhlas ke zřízení diplomatického zastoupení cizích zemí v Čechách. V důsledku toho byl v roce 1897 v Praze otevřen

² Milena LENDEROVÁ: Zdenka Braunerová, Praha 2000, 149.

³ Jana HOROVÁ: Praha – 1900 – Paříž (=Slovo k historii 36), Praha 1992, 9-10.

francouzský konzulát jako druhý v pořadí (od 60. let zde měly zřízený konzulát jen Spojené státy americké). Prvním francouzským konzulem v Praze se stal dne 26. dubna téhož roku zkušený diplomat Alfred-Louis-Charles-Gontran Mérour de Valois, jenž ve své nové pozici setrval dlouhých šest let. Do své funkce nastoupil jako aktivní podporovatel česko-francouzských vztahů. Vyzdvihoval hlavně možné obchodní úspěchy Francie na základě rychle se rozvíjející mezinárodní spolupráce a uvědomoval si silnější politickou převahu své země při boji s rozpínajícím se germanismem. Nicméně postupem času se postoje tohoto diplomata radikálně proměnily a jeho politická náklonnost vůči Čechům kolem roku 1900 skončila.⁴ Neschvaloval zejména zatvrzelý zájem české delegace o návštěvu Paříže roku 1902 u příležitosti oslav 100. výročí narození Victora Huga (*La Centenaire de Victor Hugo*). Před konáním této události dokonce napsal pařížskému ministrovi zahraničních věcí, že je třeba Čechy přijmout co nejchladněji a dát jim najevo, že francouzská vláda je nepovažuje za rovnocenné partnery.⁵ Na základě svého jednání se konzulovi dokonce podařilo zamezit výjezdu české sněmovní delegace do Paříže v roce 1902, ovšem nemohl zabránit odjezdu delegace pražské městské rady, kterou vedl nově zvolený primátor JUDr. Vladimír Srb. Ten udržoval přátelské styky s představiteli pařížské radnice, zejména s Louisem Daussetem již od roku 1900 (viz pozn. 7).

Výše zmíněný úryvek z dopisu od francouzského konzula Valoise měl rozhodně částečný vliv na to, jak bylo následně s českými zástupci v Paříži jednáno. Naše delegace nebyla podle dobových ohlasů přijata s náležitými oficiálními poctami, dostalo se jí pouze milého přivítání od pařížské radnice, dále od předsedy francouzského Národního shromáždění Paula Deschanela a Justina Selvèse, budoucího ministra zahraničních věcí. Nic z toho ovšem nebránilo Čechům, aby se neúčastnili bohatého programu, který byl pečlivě připraven v rámci oslav konaných ve dnech 26. února až 2. března 1902.⁶ Sedmičlenná česká delegace [2], zastoupená primátorem Vladimírem Srbem⁷, jeho náměstkem Eustachem Neubertem, čtyřmi městskými radními a tlumočnickem dr. Emanuelem Čenkovem⁸, přijala například pozvání pařížské radnice, aby se zúčastnila odhalení sádrového modelu spisovatele Victora Huga, který byl umístěn na Place des Vosges. Původně bylo provedení pomníku zadáno Augustu

⁴ Stéphan REZNIKOW: Frankofilství a česká identita (1848-1914), Praha 2008, 242-245.

⁵ HOROVÁ (pozn. 3) 24.

⁶ nn.: La Centenaire de Victor Hugo, in: Le Petit Parisien 3. 3. 1902, 1.

⁷ Primátor královského hl. města Prahy v letech 1900-1906, politickou orientací staroček; důležité bylo, že Srb navázal v roce 1900 kontakt s nacionalistou Louisem Daussetem, který se o rok později stal předsedou pařížské městské rady, čímž začaly vzájemné návštěvy – 1901 delegace Paříže na 4. všesokolském sletu v Praze, poté 1902 česká delegace v Paříži.

⁸ Vlastním jménem JUDr. Emanuel Stehlík.

Rodinovi, ovšem jeho nevšedně pojatý projekt rázně zamítla vybraná umělecká komise.⁹ Zhotovení díla bylo posléze přenecháno sochaři jménem Louis-Ernest Barrias [3, 4], který snad lépe vystihoval francouzské konvence.

O zástupcích českého lidu se také s oblibou zmiňoval francouzský, převážně nacionalisticky zaměřený tisk (La Patrie a La Voix Nationale) nebo denní noviny (Le Petit Journal, Le Petit Parisien apod.). Velmi kladně byl v denním tisku například hodnocen procítěný projev Vladimíra Srba při zahájení oslav. Pražský primátor emotivně vyzdvihl Francii jako ideální zemi, kde vládne svoboda, a zdůrazňoval, že Češi budou sdílet její radosti i bolesti:

*„(...) Oui, nous aimons La France; elle est l'écho harmonieux de tout ce qu'il y a de grand et de noble au monde. Nous l'aimons pour sa beauté, sa bonté, sa bravoure; nous l'aimons pour tout ce qu'elle représente d'idéal et de liberté; nous partageons aujourd'hui ses joies, nous partagerons demain ses douleurs...“.*¹⁰

Zásadním počinem české delegace však bylo získání zajímavých uměleckých kontaktů, které zpečetily česko-francouzské styky i v jiné rovině než politické. Právě jednou z tehdy důležitých nalezených vazeb bylo objevení moderního výrazu skrze novátorskou tvorbu sochaře Augusta Rodina, o čemž pojednávají následující kapitoly.

⁹ Emanuel ČENKOV: Oslava Victora Huga v Paříži roku 1902. Paměti poselstva královského hlavního města Prahy, Praha 1902, 11.

¹⁰ nn.: La Centenaire de Victor Hugo, in: Le Petit Parisien 26. 2. 1902, 1-2.

3. Horlivé přípravy výstavy Augusta Rodina v Praze

Příprav výstavy se s radostí ujal Spolek výtvarných umělců Mánes, který chtěl tímto způsobem dosáhnout vedoucího postavení na české kulturní scéně. Již před rokem 1900 fungoval spolek poměrně úspěšně, začal vydávat časopis *Volné směry*, které se postupně profilovaly z původního literárního zaměření na uznávané umělecké periodikum s množstvím odběratelů. Mimo vydávání vlastního časopisu pořádal SVU Mánes také členské výstavy, jim však chyběla mezinárodní úroveň. Proto členové spolku vkládali takové naděje do pořádání pražské výstavy francouzského sochaře, kterou myšlenkově připravovali již od roku 1898.¹¹

Dne 22. září 1900 napsal Stanislav Sucharda za SVU Mánes i *Volné směry* Rodinovi dopis (do francouzštiny přeložený pravděpodobně dr. Emanuelem Čenkovem), v němž sochaře prosil o svolení, zda by mohla být ve speciálním dvojčísle *Volných směrů* reprodukována Rodinova díla: *...všichni stojíme teprve na počátku úkolu, který nám umění uložilo: vyjádřit naši slovanskou národní povahu uměním, které bude skutečně naše. Nemáme téměř žádné předchůdce a umělecké tradice, teprve včera jsme se zbavili akademismu; my mladí přicházíme k Vám, abychom našli posilu a oporu. A Vaše dílo, Mistře, je pro nás tím nejvznešenějším poučením.*¹² Arnošt Hofbauer a Miloš Jiránek, členové spolku Mánes, byli pověřeni, aby dopis předali Mistrovi osobně. Vypravili se tedy do Paříže, kde si Rodin během Světové výstavy 1900 otevřel na náměstí d'Alma vlastní pavilon, v němž vystavoval svá sochařská díla i kresby. Dne 28. října 1900 umožnil Auguste Rodin Jiránkovi, aby svými kresbami zprostředkoval sochařovo dílo pro české publikum. Následkem toho došlo v dohledné době k vydání speciálního dvojčísla *Volných směrů*, které posílilo propagaci Rodinova díla na české scéně. Obálku k dvojčíslu, jež neslo název *Hommage de soumission à Auguste Rodin* (Pocta Augustu Rodinovi), navrhl Arnošt Hofbauer. Inspiraci k jejímu vzhledu zřejmě převzal z Rodinova díla *Muž s přeraženým nosem*. Tehdejší členové redakce časopisu (Jan Kotěra, Jan Preisler a Ladislav Šaloun) nechali ve speciálním vydání otisknout také Úvod ke katalogu pařížské výstavy od uměleckého kritika Alexandra, článek Gustava Geffroye, dále menší příspěvky několika francouzských autorů a články od členů SVU Mánes. Závěrečnou stať se rozhodl napsat sochař a tehdejší předseda spolku Mánes, Stanislav Sucharda. Tímto způsobem byla čtenářům *Volných směrů* dána představa o základních charakteristikách Rodinovy tvorby, což mělo napomoci k lepšímu chápání uměleckých děl francouzského sochaře.

¹¹ Alain BEAUSIRE: *Quand Rodin exposait*, Paříž 1988, 225.

¹² LENDEROVÁ (pozn. 2) 150-151.

Jelikož obsah dvojčísla Volných směrů z roku 1901 pravděpodobně veřejnost zaujal, napsal Sucharda dne 24. ledna 1902 Rodinovi další dopis. V něm se zmínil, že na základě velmi kladných ohlasů by mělo být sochařovo dílo představeno dychtivému publiku v širším rozsahu, než nabízelo speciální vydání periodika. Sucharda dále na Rodina apeloval, aby co možná nejrychleji odpověděl, jelikož v prostorách velkého sálu paláce barona Nádherného ve Vodičkově ulici¹³ by bylo možné zahájit chystanou výstavu již 15. března 1902. V prvním patře paláce barona Nádherného si totiž nechal SVU Mánes zřídit kanceláře potřebné pro chod redakce spolkového periodika Volné směry a výstavní síň, jejíž prostory projektoval Kotěřův žák, architekt Emanuel Pelant. Kvůli finálnímu rozhodnutí představit větší rozsah Rodinovy dosavadní práce, než se původně předpokládalo, se ale prostor k výstavním účelům nakonec nevyužil.¹⁴

Zatímco se pražská delegace účastnila programu pařížských oslav 100. výročí narození Victora Huga, domluvil iniciativně Josef Mařatka, Rodinův žák a asistent, návštěvu Čechů v Mistrově ateliéru v Rue de l'Université. Tenkrát nastala nejvhodnější příležitost požádat Rodina o zapůjčení děl na jeho kolektivní výstavu v Praze. Mařatka spolu s malířem J. F. Limetem upozornili tisk na chystané setkání v ateliéru a zajistili tak další publicitu české delegace.

Pražští hosté si po příjezdu do ateliéru prohlédli nejen Rodinův nedoceněný pomník Victora Huga, nýbrž i další práce, na kterých zde Mistr svědomitě pracoval. Auguste Rodin později pozval českou delegaci také do Meudonu, svého druhého působiště, kde nakonec přislíbil účast na pražské výstavě. Jak Josef Mařatka popsal ve svých vzpomínkách, bylo nasnadě, aby ihned, ještě při optimistické Mistrově náladě, označil sochy, o kterých se předpokládalo, že budou zaslány do Prahy [5]. Z předchozích zkušeností totiž Mařatka dobře věděl, že Auguste Rodin již mnohokrát ochotně přislíbil zapůjčení svých děl zájemcům ze zahraničí, ale těsně před plánovanou událostí si celou akci bez udání důvodu rozmyslel.

Skutečnost, že Mařatka měl tu čest spolupracovat s Rodinem, s sebou přinesla značné výhody, které ovlivnily českou uměleckou scénu následujícího časového období. Sám Mařatka se do příprav očekávané výstavy zapojil s neskryvanou radostí a mnohými vizemi, jak dokládá entusiastický dopis zasláný Stanislavu Suchardovi, tehdejšímu předsedovi SVU Mánes: *„Bude to světová událost kterou se cizina upozorní na nás na naší Prahu, ted' už byl*

¹³ Václav Vilém ŠTECH: V zamlženém zrcadle I., Praha 1969, 111-112; V.V. Štech uvádí ve svých vzpomínkách, že se jednalo o Vodičkovu ul., zatímco Milena Lenderová hovoří o Ferdinandově třídě, což je ale dnes ulice Národní – viz LENDEROVÁ (pozn. 2) 152.

¹⁴ ŠTECH (pozn. 13) 111.

*začátek zde v Paříži už vědí Francouzové kdo jsou ti Češi teď už si nás nebudou plíct s Mađarama ale ještě nevědí, jak jest to s kumštem u nás a tímto ukážeme, koho si vážíme a kdo si váží nás, a že z toho bude výsledek ohromný pro naše umění to ani netřeba podotýkat.*¹⁵

I přestože bylo již konání Rodinovy výstavy v Praze dohodnuto, stále se nedařilo nalézt vhodný prostor k jejímu pořádání. Jak jsem již naznačila, první myšlenka k organizování výstavy v paláci barona Nádherného rychle zanikla. Další možnost, jež přicházela v úvahu, počítala s umístěním plánované Rodinovy výstavy do Průmyslového paláce, jehož prostory slíbil ke krátkodobému zapůjčení spolku Mánes Šubrt, jenž zastupoval Uměleckou besedu. Průmyslový palác by snadno pojmul celou expozici a sám Rodin byl s těmito prostory nadmíru spokojen, neboť požadoval zejména kvalitní osvětlení přirozeného charakteru, které by v nejlepším případě dopadalo na sochy právě seshora.¹⁶ Nakonec se do problému pořádání výstavy zapojili také zástupci tehdy samostatné předměstské části Smíchova, a to zásluhou Stanislava Suchardy. Dne 15. března roku 1902 byla v presidiu pražské městské rady přijata skupina mluvčích ze Spolku výtvarných umělců Mánes. Delegation, zastoupená Ladislavem Šalounem a p. Fiedlerem, předložila dopis psaný Stanislavem Suchardou, ve kterém žádal jménem spolku Mánes městskou radu o spoluúčast na přípravách výstavy. Městská rada žádosti vyhověla a dne 18. března roku 1902 byli z jejích řad jmenováni představitelé přípravného sboru výstavy - JUDr. Karel Groš, JUDr. Jan S. Novák, Josef V. Novák a František Adolf Šubert. Již koncem března téhož roku řešil nově ustanovený pražský výbor zejména umístění tak významné výstavy. Zanedlouho bylo schváleno postavení nového pavilonu pro výstavní účely SVU Mánes. Redakční odbor, pomocný orgán přípravného výboru, dále připravil pro francouzský tisk řadu zpráv informujících o dosavadní organizaci pražské výstavy. Kromě toho se městská rada později značnou měrou podílela především na financování výdajů spojených s příjezdem samotného Rodina do Prahy. Podle archivovaných účtů přispěla rada na celou akci sumou tisíc korun, zbytek nákladů za pronájem kočárových povozů, zakoupení kytic a vyplacení sloužících si rozdělilo k úhradě více spolků - Umělecká beseda, Jednota výtvarných umělců, Česká akademie věd a umění, Spolek českých žurnalistů a samozřejmě také Spolek výtvarných umělců Mánes.¹⁷

¹⁵ Jaroslava MENDELOVÁ: Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze, in: Documenta pragensia VIII., Praha 1988, 213.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Helena KORBELOVÁ: Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze, in: Documenta pragensia II., Praha 1981, 107, 117.

4. Realizace výstavy

Před otevřením pražské Rodinovy výstavy veřejnosti bylo nutné zajistit v co nejrychlejším čase záležitosti praktického charakteru, neboť slavnostní zahájení, definitivně posunuté z 1. května na 10. května roku 1902, se nezadržitelně blížilo každým dnem více.

Vybrané sochy, které nechal Mařatka odeslat z Paříže tajně, dorazily do Prahy s dostatečným časovým předstihem a nastal problém s jejich vyhovujícím uskladněním. Tou dobou nebyl ještě plně dostavěn výstavní pavilon v Kinských zahradách a sochy proto byly prozatímne uloženy do skladiště bývalého vojenského kostela sv. Vojtěcha při Královodvorských kasárnách u Prašné brány.¹⁸

Mezitím začaly být na různých místech Prahy rozvěšovány plakáty, které lákaly veřejnost k návštěvě blížící se kulturní události svým moderním zpracováním. Vladimír Županský čerpal hlavní inspiraci k jejich návrhu z mediálně známé kauzy se sochou Rodinova Balzaca, jejíž linie přenesl v dekorativním ladění na plakát [6]. Při výsledné realizaci plakátu zvolil autor jednoduché barevné harmonie zemitých barev a pracoval s dojmem stylizované monumentality, když sochu Balzaca zobrazil z mírného pohledu. Volbu sochy Balzaca pro tento účel lze od spolku Mánes považovat za mírně provokativní. Dílo totiž bylo veřejnosti velmi dobře známé zejména aférou, kterou vyvolalo při svém odhalení na pařížském Salonu roku 1898. Většina publika tenkrát sochu zhodnotila velmi kriticky, což přineslo samotnému Rodinovi velké zklamání. A právě tím, že se socha Balzaca stala dominantním motivem pražské výstavy, jako by SVU Mánes ukazoval svůj kladný postoj k uznání tohoto uměleckého díla.

Návrh leptu pro pozvánku na zahajovací večer [7], obdobu francouzských *vernissages*, byl svěřen Maxmiliánovi Švabinskému.

Výstavby provizorního pavilonu se ujal architekt Jan Kotěra, který byl vybrán pro tento úkol spolkem Mánes jako prototyp umělce nové doby, neboť se nedlouho předtím vrátil ze školení ve Vídni. Jak napovídají následující slova kritika K. B. Mádl, všeobecné mínění o potenciálu Kotěrovy tvorby bylo značné: „...*věděli jsme, že nám v něm vzniká nová, opravdu nová síla, jaké je české architektuře v té chvíli třeba jako soli, nemá-li tato na dále tonouti v uměleckém konzervatismu jinde již překonaném. Vrací se (Kotěra) domů, do Čech, jako umělec pokrokový, jako architekt, který s přesvědčením muže, ve spásu svojí věřícího, žije a*

¹⁸ Josef MAŘATKA: Vzpomínky a záznamy, Praha 2003, 86.

tvoří v moderním proudění.“¹⁹ Vytvoření celého pavilonu z ocelové konstrukce trvalo pouhé čtyři týdny včetně instalace děl do výstavního prostoru, přičemž hotový celek ztělesňoval všechny dobové moderně ideální představy. Tato „*tvrz pýchy a snu*“²⁰, jak se o stavbě kdysi vyjadřoval literární kritik František Xaver Šalda, se sama o sobě stala obdivovaným prvkem výstavy. Kotěřův pavilon tak předvedl nadějnost české architektury k jejímu dalšímu rozvoji. Náklady na zbudování stavby činily podle účtu vystaveného firmou Hubáček 13 549,35 tehdejší měny.²¹

Zajímavostí zůstává, že původně byl pozemek v Kinského zahradě spolku Mánes pouze propůjčen, a to s podmínkou, že musí kdykoliv na vyzvání rady nechat stavbu do čtrnácti dnů na svůj náklad odstranit.²² Provizorně postavený pavilon u příležitosti konání Rodinovy výstavy v Praze pak nicméně ještě poměrně dlouho na svém místě odolával tlakům ze strany městské rady i radních Smíchova. Zbořen byl až roku 1917, do té doby zde konal SVU Mánes další výstavy.²³

V současné době Kotěřův pavilon [8, 9] již nestojí, ale podle svědectví z dobových fotografií je zřejmé, že dominantním tématem celé stavby byl princip kontrastu a překvapení. Propracovaný vstupní portál byl umístěn asymetricky v téměř holé, ničím nezdobené fasádě. Nad vchodem byla umístěna dekorační luneta, kterou maloval Karel Špillar.²⁴ Formu portálu vsunutého mezi dva robustní pylony mohl Kotěra odvodit z průčelí Whitechapel Gallery v Londýně od Harrisona Townsenda (1898) [10], na což poukázal zejména Rostislav Švácha. Ony mohutné pylony Kotěrova pavilonu zdobily v horní části naturalisticky ztvárněné prstence věnců.²⁵ Dřevěná konstrukce štítu pravděpodobně evokovala lidové hrázděné stavby. Představa folklóru a tradice patřila zejména po Národopisné československé výstavě, konané v Praze roku 1895, mezi populární a hojně využívané prvky v architektuře.

Vnitřek pavilonu [11-15] byl členěn na vstupní prostor a dva výstavní sály shora osvětlené denním světlem, v nichž měli návštěvníci možnost zhlédnout nejen osmdesát osm sochařských děl a studií, ale také několik desítek Rodinových kreseb. Velmi pěkný, i když jen zběžný popis instalace podal Václav Vilém Štech. Z jeho projevu nicméně číší nadšení

¹⁹ Karel Boromejský MÁDL: Přichozi umění, in: Volné směry III, č. 3, 1899, 119.

²⁰ Rostislav ŠVÁCHA: Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny 20. století, Praha 1986, 53.

²¹ Magdalena JUŘÍKOVÁ: Výstava A. Rodina v zrcadle archivních dokumentů, in: Marie HALÍŘOVÁ (ed.): Pocta Rodinovi 1902-1992 (kat. výst.), Praha 1992, 15.

²² nn.: Výstavní pavillon „Manesa“, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy IX, č. 9, 3. 5. 1902, 53.

²³ ŠVÁCHA: (pozn. 20) 48.

²⁴ nn.: Rodinova výstava v Praze, in: Zlatá Praha, XIX, 2. 5. 1902, 324.

²⁵ ŠVÁCHA (pozn. 20) 54.

soudobé generace nad dobově moderním celkovém uspořádání vystavovaných exponátů, včetně jejich zapojení do vnitřního prostoru pavilonu: „Vedlo k němu schodiště, jež ústilo v jakési atrium, které vyplnil tehdy Rodinův Polibek. (...) Z atria šlo se do jakéhosi salónku, jenž shromáždil kresby a malé bronzy, také studii hlavy Balzacovy. Podélnou osu budovy, rovnoběžnou s chodníkem spodního náměstí, zabrala dvorana s vrchním světlem, jež měla místo podlahy trávnik s pěšinou vedoucí kolem soch posazených do trávniku buď přímo, nebo na vysoké sloupy. Byla to instalace překvapující a účinná.“²⁶

Oficiální otevření pražské výstavy proběhlo s velkou slávou dne 10. května roku 1902 a celá tato kulturní akce trvala po prodloužení až do 10. srpna téhož roku, i když původně měla výstava skončit již 15. července 1902. Zahájení Rodinovy výstavy se událo za přítomnosti zástupců významných, umělecky zaměřených spolků (Česká akademie pro vědu, slovesnost a umění, Umělecká beseda a Spolek českých žurnalistů) a pod patronátem rady královského hl. města Prahy. Slavnostní projev pronesl na úvod František Ladislav Rieger.²⁷

Po zpřístupnění výstavy širší veřejnosti byl o ní zaznamenán poměrně velký zájem, například k datu 1. srpna 1902 se návštěvnost výstavy vyšplhala až k číslu 13 086 lidí. Vstupné se dělilo do tří cenových kategorií. V pondělí se platily dvě koruny bez výjimky, aby zde měli ryzí zájemci o umění ničím nerušený prostor ke svému rozjímání a bádání. Ostatní dny v týdnu pak mohl kdokoliv zhlédnout výstavu za jednu korunu. Po prokázání se studentským nebo dělnickým průkazem stálo vstupné pouze padesát haléřů. Spolek Mánes pořádal pro zájemce téměř každodenní komentovaný program, který měl na starosti vždy jeden z jeho členů.²⁸

²⁶ ŠTECH (pozn. 13) 111-112.

²⁷ Anna MASARYKOVÁ: Josef Mařatka, Praha 1958, 27; REZNIKOW (pozn. 4) 241.

²⁸ nn.: K příjezdu Augusta Rodina do Prahy, in: Národní listy XLII, č. 145, 28. 5. 1902, 3; nn.: Rodinova výstava v Praze, in: Národní listy XLII, č. 212, 3. 8. 1902, 3.

5. Rodinův pobyt v Praze

Auguste Rodin přijel do Prahy vlakem dne 28. května 1902, aniž by tušil, že do té doby v Praze převládaly spíše negativní názory v souvislosti s jeho výstavou, kterou měl údajně spolek Mánes organizovat proti osobě českého sochaře Josefa Myslbeka, který reprezentoval konzervativnější a v Čechách ustálenou polohu sochařství.²⁹ Po příjezdu proběhlo Rodinovo přivítání v Praze ve velmi bujaré atmosféře, jak dokumentuje tehdejší denní tisk. Na nádraží francouzského sochaře uvítal člen delegace městské rady Josef V. Novák. Rodin, znavený dlouhým cestováním, byl ubytován v hotelu Central v Hyberské ulici, v jedné z prvních secesních budov na našem území, která byla postavena podle projektu architekta Friedricha Ohmanna. Hned další den již čekal francouzského sochaře pečlivě připravený a na zážitky i oficiální akce bohatý program. V dopoledních hodinách Auguste Rodin soukromě navštívil svou výstavu, uspořádanou pod Kinskými zahradami, aby mohl posoudit provedení expozice. Poté se zúčastnil slavnostního uvítání na Staroměstské radnici [16]. Téhož dne se rovněž konalo oficiální znovuotevření výstavy, kde zaznělo několik zahajovacích proslovů. Nejprve se ujal slova Stanislav Sucharda, tehdejší předseda spolku Mánes, následně pokračoval pražský purkmistr JUDr. Karel Groš. Pravděpodobně nejzajímavější řeč tehdy přednesl malíř Arnošt Hofbauer, který reprezentoval mladou uměleckou generaci. Jeho slova, plná naděje a chuti zlepšit úroveň domácí umělecké scény, si mnozí pozvaní vyslechli s nadšením:

Drahý Mistře,

Spolek českých umělců Mánes mne pověřil velkou poctou, abych Vás pozdravil při příležitosti zahájení Vaší výstavy. Vaše výstava je událostí pro celý náš národ, jest událostí pro umělecké vzdělání. Je to po prvé, co k nám přichází cizí umění a že jsme schopni je chápati. Dosud nám to bylo opravdu nemožné, neboť náš národ umělecky byl mladý, byl nucen se starati hlavně o svůj umělecký vývoj. Až nyní si můžeme troufat poznávat, aniž bychom se obávali ztráty své individuality, nyní si můžeme troufat upřít své oči na zářivé vrcholy, které se zvedají mimo naše hranice, přísně posuzovat výsledky svých snah uměleckých a hledati síly a odvahy, abychom mohli následovat cestu uměleckého pokroku.

A abychom se osvěžili, abychom zesílili, co by mohlo býti lepší než dílo Vašeho genia, ze kterého vyzařuje Vaše tvůrčí síla, svérázná a vznešená! Jsme přesvědčeni, že výstava Vašeho díla bude míti ozdravující vliv na vývoj českého umění.

²⁹ MAŘATKA (pozn. 18) 93.

*My, mladí lidé, mladí umělci, chápeme a ctíme hlavně to, co je odvážného, nového ve Vašem umění. Pro vliv osobní, který nám přinášíte, pro novou budoucnost, kterou nám otevíráte, voláme: Drahý, vážený Mistře, upřímné a srdečné díky!*³⁰

Po slavnostním znovuzahájení výstavy následoval velkolepý banket v hotelu Central [17, 18], jak jinak než konaný na počest důležitého zahraničního hosta. Večer navštívil Auguste Rodin Národní divadlo, ovšem informace z literárních pramenů ohledně zhlédnutého představení se značně liší. Někde bývá uvedena opera Dalibor, jinde Prodaná nevěsta. V archivu Národního divadla jsem ovšem našla, že ten večer byla na programu opera hudebního skladatele Karla Kovařovice Psohlavci, jejíž provedení bylo toho večera přímo dedikováno na počest Augusta Rodina. Tato opera s prvky lidového folklóru měla premiéru dne 24. dubna 1898 a od té doby se podle soupisu repertoáru Národního divadla hrála několik sezón.³¹

V sobotu 31. května zahrnoval Rodinův program zejména návštěvu bujaré slavnosti v letohrádku královny Anny v Královské zahradě u Pražského hradu, jež se konala k počtě Julia Zeyera. Výtěžek z této slavnosti měl být použit na stavbu pomníku jmenovaného českého básníka a prozaika v Chotkových sadech.

I přes velmi bohatý oficiální program uskutečnil Rodin několik soukromých návštěv. Zastavil se například u Stanislava Suchardy v jeho bubenečské vile. Uvádí se, že rovněž navštívil společně se Zdenkou Braunerovou její rodinné sídlo, tzv. Braunerův mlýn v Roztokách u Prahy. Rodin také na žádost Josefa Mařatky navštívil ateliér Josefa Myslbeka ve Stromovce, kde český sochař právě pracoval na pomníku sv. Václava.

Velké kulturní obohacení hlavního města v podobě Rodinovy návštěvy skončilo dne 1. června 1902, kdy francouzský sochař odjel na pozvání malíře Joži Úprky na Moravské Slovácko. Auguste Rodin se tak vydal poznávat moravský folklór zblízka, což mu přineslo mnoho zážitků, na něž později rád vzpomínal. Jak sám jednou poznamenal, byl doslova unesen nádhernou krajinou i lidovými kroji. Při cestě na Moravu Rodina doprovázel jednak Stanislav Sucharda, ale také Zdenka Braunerová. Mistrův krátký pobyt na Moravě skončil dne 2. června 1902, kdy se vydal zpět na cestu do Paříže.

Po svém návratu do rodné země poslal Auguste Rodin dopis pražskému purkmistrovi Karlu Grošovi, datovaný ke dni 25. června 1902. V českém překladu byl text dopisu plný vřelých díky uveřejněn v periodiku Národní listy:

³⁰ MASARYKOVÁ (pozn. 27) 28.

³¹ Program ND, 30. 5. 1902, repríza, Archiv ND.

„Pane starosto města Prahy,

po svém návratu z Prahy, kde byl jsem pozdraven na počest Francie a též jako umělec sochař, cítím velice milou povinnost, abych poděkoval Vám i městu. Praha jest jedním z nejvelebnějších měst a mysl moje často vracela se do Říma, do města, jež nejvíce Praze se podobá. Vy, pane starosto, spolu s městskými radními značně jste se zasadil o to, aby byla uspořádána zvláštní výstava mých děl; spolek Mánes svou šlechetnou oddaností uskutečnil a dovršil naše společné přání. Při srdečném uvítání na radnici, prokázána mi byla čest, že jsem seděl po boku velkého občana a náměstkové předsedovi, Frič a Neubert, mne pozdravili, leč jazyk můj nebyl s to, aby vyjádřil city radostné, jež jsem choval, zejména aby Vám vyslovil, jak pozoruhodná jest energie a síla, kterou jsem všude zřel. Skromná moje osoba byla na několik dní povznesena tím tak velice srdečným uvítáním a uchová si na ně slavnou a nevyhladitelnou vzpomínku. Nebyl bych úplný, kdybych se nezmínil o kráse slavnosti, kde v jaře rozkvetlých sadech paláce aristokratická krása pražských žen, jejich chůze i toaletta, tak půvabná a elegantní, připomínaly mi ráj Dantův. Nemohl jsem ještě opatřiti překlad pražských listů. Končím, jsa šťasten, že mé soše Kovový věk dostalo se cti, aby umístěna byla ve velké zasedací síni radnice a jsem Váš oddaný Auguste Rodin.“³²

I přes avízovaný negativní přístup veřejnosti byl nakonec Auguste Rodin přivítán v Praze se všemi poctami a jeho výstavu přijala veřejnost dle dobových ohlasů vesměs kladně. Vliv, kterým zde Rodinova vystavovaná díla bezprostředně zapůsobila na soudobé umělce, ale také následně na mnoho dalších generací, byl obrovský. Nesporně se tudíž tato výjimečná událost nasmazatelně vryla do kulturní historie Prahy. Sám Rodin si české hlavní město velmi oblíbil, jak dokládá i výše zmíněný dopis adresovaný starostovi Prahy. Městská rada ze slušnosti odkoupila bronzový odlitek Rodinovy sochy Kovový věk, nicméně její pozdější instalaci provázely rozporuplné názory, o nichž se ještě zmíním v jedné z následujících kapitol.

Spolku Mánes Rodin na oplátku zanechal další ze svých děl, figuru Bourgeois de Calais, a peněžní obnos na pražské chudé.³³ Dílo Baigneuse, které dnes patří do inventáře Národní galerie, Auguste Rodin věnoval Zdence Braunerové, jež ho doprovázela na Moravské Slovácko.³⁴ Spolek Mánes navíc daroval francouzskému sochaři jako upomínku na krásné časy strávené v Praze dílo Maxmiliána Švabinského s názvem Rodinova inspirace (Pocta Rodinovi, 1902) [19], kde autor krásně propojil zobrazení alegorie a reality.

³² nn.: Styky česko-francouzské, in: Národní Listy XLII, č. 194, 16. 7. 1902, 4.

³³ MAŘATKA (pozn. 18) 100.

³⁴ Národní galerie odkoupila dílo z malířčiny pozůstalosti roku 1950.; Claudie JUDRINOVÁ: Rodinovy kresby v Praze, in: Marie HALÍŘOVÁ (ed.): Pocta Rodinovi 1902-1992 (kat. výst.), Praha 1992, 9.

Korespondence mezi významným francouzským sochařem a Prahou pokračovala i v následujících letech po uskutečněné výstavě. Rodin si dopisoval zejména se členy spolku Mánes, tedy Suchardou, Štencem a Hofbauerem. Později byl sochař prohlášen jednak čestným členem SVU Mánes³⁵ a roku 1913 také jmenován pražskou Akademií i jejím čestným členem.³⁶ Po delší době byl kontakt s Rodinem udržován pouze příležitostnou vzájemnou korespondencí. Například roku 1910, kdy Rodin slavil své sedmdesáté narozeniny, mu městská rada Prahy poslala srdečné blahopřání k dosaženému životnímu jubileu a dárek v podobě plakety s nápisem *Au Maître Auguste Rodin – 1840-1910 Le 14. Novembre – Hommage de la ville de Prague*, kterou zhotovil Stanislav Sucharda.³⁷

Zajímavostí zůstává, že pražská výstava v roce 1902 pomohla zviditelnit Rodinovu slibně se rozvíjející cestu za slávou a uznáním. Jednou, když Rodin hostil německého velvyslance ve svém domě v Meudonu, dostal otázku, jak je možné, že malý český národ dokázal uspořádat a organizačně zvládnout průběh tak velké Mistrovy kolektivní výstavy. Rodin poukázal na Mařatku a odvětil: „*K tomu není třeba velikého národa, k tomu stačí ‚enthousiasme‘ několika. A jeden z nich sedí vedle vás.*“³⁸

³⁵ František Xaver ŠALDA: Auguste Rodin: Umění, in: Šaldův zápisník I., Praha 1990, 195.

³⁶ LENDEROVÁ (pozn. 2) 158.

³⁷ nn.: Praesidiální sdělení, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy XVII, č. 21, 15. 11. 1910, 365.

³⁸ Archiv NG v Praze, fond Josef Mařatka 82 – rukopisy (Čtyři roky u Rodiny, 28), AA 2991.

6. Reakce na osobnost sochaře Rodina a jeho pražskou výstavu

Výstava Augusta Rodina v Praze se bezesporu stala velice inspirující záležitostí počátku dvacátého století a znamenala mnoho pro české umělce i pro samotného Rodina. Před sochařovým příjezdem na vlakové nádraží sice nepřevládala v Praze podle dobových vzpomínek přívětivá atmosféra, ale nakonec se jeho tvorba stala středem pozornosti a sklídila vesměs pozitivní kritiky. Velmi trefně poznamenal německý umělecký kritik Richard Muther, že tak, jak byl přivítán Rodin v Praze a na Moravě, byli dříve vítáni pouze králové.³⁹

Předtím, než se začnu zabývat názory souvisejícími s pobytem Augusta Rodina v Praze, chtěla bych zde připomenout i některé výroky Arsèna Alexandra, francouzského uměleckého kritika, které sepsal v úvodu ke katalogu Rodinových děl vystavených na náměstí Place d'Alma v Paříži v roce 1900. Jeho slovní obhajoba Rodinovy tvorby byla později v českém překladu otištěna ve speciálním vydání Volných směrů roku 1901. Arsène Alexandre zdůraznil nekompetentnost Akademiků k tomu, aby soudili negativními kritikami Rodinovo dílo, jelikož v té době již zlaté časy akademismu mýjely a naopak většina z uměleckých znalců nové epochy shledala díla akademického vkusu nedostačujícími. S měnícím se přístupem k umění začalo ubývat těch, kteří hlásali o „mravní nebezpečnosti“ Rodinových soch, a začalo přibývat těch, kterým tatáž díla přinášela spíše množství emocí a hlubokých dojmů. Alexandre považoval tudíž za velmi pravděpodobné, že nebezpečná mohla připadat Rodinova tvorba pouze lidem, které zneklidňovala tím, že ji nedokázali plně pochopit. Právě z nepochopení podstaty Rodinova díla pramenilo jeho označení jako „revolucionáře“, avšak podle Alexandra nepovstalo nikdy sochařovo dílo ze záliby v jakémkoliv druhu revoltování, ale pouze z ryzí záliby ve vnímání krásy života a přírody. Zároveň ale Alexandre připouštěl, že obyčejní soudobí diváci s největší pravděpodobností nemohli docenit Rodinův přínos hned, jakmile poprvé spatřili sochy, nýbrž až po delším rozjímání. To podle něj může být způsobeno faktem, že Rodinova díla lze považovat spíše za literární než sochařská, tudíž jim údajně chybí dojem hotovosti.

Velmi zajímavě Alexandre porovnával Rodinovu tvorbu s dílem hudebního skladatele Richarda Wagnera. Analogické momenty shledával ve vůdčích motivech, které se staly synonymy tvorby obou umělců a stále se v ní opakovaly.⁴⁰

³⁹ MAŘATKA (pozn. 18) 133.

⁴⁰ Arsène ALEXANDRE: Úvod ke katalogu Rodinovy výstavy, in: Volné směry V, č. 5, 1901, 97-103.

Slova kritika Alexandra jako by přesně vystihla smýšlení dobových diváků a odhalila jádro problému s uznáním Rodinovy tvorby.

6.1 Stanislav Sucharda

Názory Stanislava Suchardy byly spojeny výhradně se spolkovým periodikem *Volné směry* a příliš se nelišily od myšlenek ostatních členů spolku. Není pravděpodobně třeba zdůrazňovat, že určitý nátlak na veřejnost ze strany spolku Mánes se před konáním Rodinovy výstavy v Praze odehrával, a to zejména skrze dvojčíslo *Volných směrů* z roku 1901. Zde byly kladné názory ohledně osobnosti a díla Rodina doslova kumulovány. Je zřejmé, že tím spolek Mánes jistě sledoval propagování francouzského sochaře, nicméně si nemyslím, že celá výstava byla zorganizována proti Josefu Václavu Myslbekovi, jak bývá uváděno v některých literárních pramenech. Spíše se v tehdejší době točilo vše kolem dobového hesla hledání vazeb na Evropu. Spolek Mánes měl to štěstí, že nově nalezené vazby na Francii dokázal také potvrdit plánovanou výstavou Augusta Rodina v Praze. Celé speciální dvojčíslo *Volných směrů* tak považuji za urputnou snahu entusiastických členů SVU Mánes, aby představili nepřipravenému českému publiku možnost modernějšího sochařského výrazu.

Stanislav Sucharda, tehdejší předseda spolku Mánes (v letech 1900-1904), měl přehled o přípravách celé výstavy a dlouho udržoval s Augustem Rodinem vzájemnou korespondenci, v níž také otevřeně ventiloval své názory ohledně práce francouzského sochaře s hmotou. Sucharda považoval Rodina za nesmírně důležitého umělce, jeho nekonvenčnost vyzdvihoval právě v periodiku *Volné směry*. Jak Sucharda poznamenal, velkým přínosem Augusta Rodina do vývoje českého sochařství bylo, že se jeho tvůrčí požadavky nespokojily jen s pouhou elegancí a krásou francouzské plastiky, což byl ve Francii po dlouhou dobu jakoby „úzus národního slohu“. Bohužel kvůli nepřizpůsobivosti publika byl Rodin hlavně zpočátku posuzován negativně, což Sucharda velmi radikálně odsoudil: „*Fanaticky znationalisovaná většina inteligence i výtvarnictva ohražuje se proti drzosti takového smělého jednotlivce, který chce něco odlišného – otravného – nebezpečného.*“⁴¹

Podle Suchardy se Auguste Rodin odlišoval od ostatních umělců hlavně tím, že se ze všech sil snažil pochopit přírodu, její procesy i zákonitosti. Příroda se pro něj stala hlavní inspirací, z níž čerpal zejména repertoár pravdivých pohybů. Je očividné, že Stanislav

⁴¹ Stanislav SUCHARDA: Sochař Rodin, in: *Volné směry* V, č. 5, 1901, 144.

Sucharda, sám také sochař, sdílel sympatie k odhodlanému Rodinovi, který se rozhodl jít svou vlastní cestou a vytvářet moderně pravdivá díla.

6.2 František Xaver Šalda

Jako důležitá osobnost české literární kritiky se František Xaver Šalda rovněž zabýval Augustem Rodinem, jeho osobností i tvorbou. Obojí vyvolalo v Čechách obrovskou vlnu zájmu zejména mezi milovníky umění nebo právě literárními kritiky. Šalda se ovšem nezajímal o rozruch kolem Rodina, ale spíše o nitro sochaře, z něhož pramenila tak osobitá tvorba. Právě vnitřními pohnutkami sochaře se Šalda zabýval ve svém prologu k Rodinově pražské výstavě v roce 1902, který nazval *Géniova mateřština*, a dále v doplňující přednášce, jež byla následně sepsána v roce 1917.

Auguste Rodin si plně zaslouhuje být nazýván géniem, podle Šaldy člověkem, který sice nevědomě, ale s jistou razancí ovládá své vnitřní já, díky němuž je poté schopen tvořit díla čistá a plná emocí. Psychickou mateřštinu, kterou Šalda ztotožňuje s lidským já, údajně obdržel každý z rodu homo sapiens již při narození. Málokdo však umí své vlastní „mateřštině“ naslouchat, natož jí plně porozumět. Podle Šaldy tkví specifikum Rodinovy tvorby právě ve způsobu, jakým využívá psychické mateřštiny během svého dlouhého a pečlivého tvůrčího procesu. Sochařova dokončená díla nás pak díky tomu neochvějně nutí k odpovědím v ušlechtilějším jazyce, než je náš každodenně používaný, naučený, umělý jazyk, kterým si zjednodušujeme dle potřeb rutinní povinnosti života. Rodin podle mínění Šaldy našel mateřštinu v ryzí formě, protože hledal podněty ke své tvorbě na samém dně tvůrčího chaosu, díky čemuž pak jeho práce vycházely z nejpřirozenějších lidských pudů a dokázaly si získat pozornost několika generací. Rodinovy sochy zachycují neskutečné množství emocí, jež můžeme vycítit, ať chceme či nikoliv. *„Podmanivé a vítězné kouzlo některých jeho soch, které vás jímá a drží, dá se pochopit jen tak, že jsou geniův autograf – první vlastní horké a vášnivé črty psychické ruky, bez retuší, nepřepsané a nepřizpůsobené.“*⁴²

Zároveň Šalda dodal, že tento geniální sochař nežil z prostředníků, které by kopíroval, ale jeho umění vycházelo tzv. z první ruky, čili splňovalo zásady géniovy mateřštiny doslova i do písmene. V jeho tvorbě se tak odvíjel naprosto plynulý přerod z prvotního sochařova vnuknutí až ke kvalitnímu zpracování a pečlivému dotvoření díla.

⁴² František Xaver ŠALDA: *Géniova mateřština*, in: *Boje o zítřek*, Praha 2000, 81.

Šalda přednesl i další důvody, díky nimž zařadil Rodina do umělecké kontinuity jako dovršitele impresionismu.⁴³ Rodin se prý snažil o zachycení okamžiku, důležité pomíjivé chvíle, která by dílo ozvláštnila a vnesla do něj prvek větší reálnosti. Rodin již nekomponoval sochu pomocí logiky, ale spíše pomocí pocitů. Neznamená to ovšem, že by Rodin pouze improvizoval, podle Šaldy rovněž oplýval *velkým uměleckým intelektem*⁴⁴, který mu pomáhal myšlenkově roztřídit a aplikovat právě získané dojmy na vznikající dílo. Podle F. X. Šaldy se Rodin svým vkusem přiblížil Leonardovi da Vinci a Práxitelovi, dvěma největším kouzelníkům krásy a snu v lidském rodě uměleckém.⁴⁵ Vkus dále souvisí se smyslem historickým, což Šalda popisuje jako výhodnou vlastnost, díky níž se umělec nechá poučovat minulostí svého oboru a je schopen přijmout z minulosti zajímavé tvůrčí podněty. Šalda nepochybuje, že Rodin oplýval i smyslem historickým, neboť se prý inspiroval v mnoha epochách. Jeho díla jako *Kovový věk* a *Jan Křtitel „citují“ Donatella, Občané z Calais* vycházejí ze soch gotických katedrál, v díle *Polibek* a *Eva* je údajně možné najít analogie s tvorbou Michelangela, Rodinovy mužské portréty byly naopak spíše inspirovány sochařským uměním 18. století, nejvíce pak Houdonem. Nakonec ještě Šalda dodává, že tyto umělecké citace nejsou v Rodinově případě pouze mechanickým kopírováním dřívějších nápadů, nýbrž invenčním přebásněním starých mistrů.⁴⁶ Pro jakéhokoliv umělce není snadné přebírat vlivy z minulosti a přitom si uchovat i svou jedinečnost, protože se při této fázi tvorby snadno sklouzává k bytí pouhým manýristou či eklektikem. Rodin bezchybně propojil naturalismus s historismem a stal se tak nepochybně moderním malířem.

6.3 Karel Boromejský Mádl

Mádl patřil k předním českým kritikům devadesátých let 19. století a pravidelně přispíval do několika tehdejších periodik, například do *Zlaté Prahy*, kde se mimo jiné zaobíral osobností sochaře Augusta Rodina. Tvrdil, že tento francouzský umělec může být jmenován jako geniální sochař hned vedle Michelangela, jelikož také dokázal zobrazit člověka ovládaného silnými duševními emocemi bez umělých přídavků. Podle Mádlova mínění patřil Rodin mezi „umělecké zjevy“, jejichž dílo nikdy nezůstane ve stínu kvůli zájmu obou skupin, odpůrců i obdivovatelů. Dále Mádl zdůraznil, že slova jako naturalismus nebo realismus

⁴³ František Xaver ŠALDA: *Auguste Rodin*, in: *Boje o zítřek*, Praha 2000, 88.

⁴⁴ ŠALDA (pozn. 42) 89.

⁴⁵ *Ibidem* 91.

⁴⁶ *Ibidem* 92.

reprezentují v souvislosti s velikostí Rodinovy tvorby pouze planou terminologií, která ani zdaleka nestačí pro vystižení podstaty díla.⁴⁷

K samotné pražské výstavě Rodinových děl Mádl poznamenal, že vpadla do naprosto nepřipraveného města, jelikož sešit Volných směrů, věnovaný přicházející události, dostatečně nepřipravil půdu k poznání a pochopení sochařova díla. Entusiasmus lidí při příjezdu sochaře považoval Mádl pouze za „davový pud“ vyprovokovaný tiskem a toto tvrzení zdůvodnil následovně:

„A průměrný Pražan, umělecky zanedbaný, netečný, okem lenivý, zabořený do svých titěrných klepů uměleckých, což proň značí jen divadelních, který teď zprávami popichován putuje ke Kinského zahradě do pěkného pavilónu výstavního, ten že by naráz a jako v zázračném osvětlení měl v mžiku prodělati proces, který v Paříži po čtvrt století ještě není úplně skončován?“⁴⁸

Podobně v negativním smyslu se o přívalu reklamy, s níž byla lidem výstava představována, vyjadřoval i Jiří Karásek ze Lvovic nebo Stanislav Kostka Neumann, který poznamenal, že je to nedůstojné takového sochařského génia.

S náznakem lehké ironie psal rovněž Mádl komentáře k velmi diskutované problematice umístění Rodinova odlitku Kovový věk. Celé této pražské kauze jsem věnovala samostatnou kapitolu.

6.4 Jiří Karásek ze Lvovic

Lze vidět, že se způsobem propagace Rodinovy výstavy v Praze nesouhlasilo více lidí. K tématu se, jak jsem již naznačila, vyjadřoval také Jiří Karásek ze Lvovic, a to v časopise *Moderní revue*: „*Jedinou nevkusností tu je řvavé akcentování nacionálního momentu jak při zahájení, tak při příjezdu p. Rodinově do Prahy – dík několika žurnalistům, kteří zdají se míti zrovna tak málo pochopení pro vkus vůbec, jako pro dílo p. Rodinovo speciálně.*“⁴⁹

Jinak se ovšem Jiří Karásek zaměřil na zhodnocení výstavy a pochválil zejména úpravu celé výstavní budovy. Pavilon od Jana Kotěry byl podle jeho slov distingovaný a podílel se na celkovém zvýšení požitku z vystavovaných děl. Podobným způsobem dotvářel dojem z výstavy i návrh plakátu s delikátně volenými barvami od Vladimíra Županského, i když podle Karáska nepřinesl mnoho zajímavých invencí.

⁴⁷ Karel Boromejský MÁDL: Auguste Rodin, in: *Zlatá Praha XIX*, č. 27, 1902, 313-314.

⁴⁸ Karel Boromejský MÁDL: Rodinova výstava (1902), in: *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, 138.

⁴⁹ Jiří KARÁSEK ZE LVOVIC: Výstava děl sochaře Augusta Rodina v Praze, in: *Moderní revue* č. 6, 1902, 477.

Jiří Karásek ze Lvovic se o Rodinově osobnosti vyjadřoval s uznáním, podobnými slovy jako František Xaver Šalda. Přirovnal dokonce dílo sochaře, který údajně jako první vnesl do své práce s materiálem více přirozenosti než malebnosti a pohlédl tak do nejhlubší propasti lidských pocitů, k tvorbě Féliciena Ropse nebo Charlese Baudelaira.⁵⁰ Rodin podle názoru Jiřího Karáska úspěšně vrátil sochařství „*od nakupeného ballastu malebnosti zase k původní pravdě, primitivnosti, vrátil ji z mrtvosti zase k životu.*“ Rodin považoval za sochaře, který měl tak dokonale zvládnutou techniku, jež díky tomu mohla ustoupit do pozadí, a mohlo zároveň dojít k zdůraznění autorovy ideje celku.⁵¹

⁵⁰ KARÁSEK ZE LVOVIC (pozn. 49) 475.

⁵¹ Ibidem 474-475.

7. Vlivy Rodinovy tvorby na české umělce

V Čechách se velmi záhy po zviditelnění Rodinovy osobnosti vytvořily příznivé podmínky pro akceptování i pochopení jeho v mnoha ohledech specifické tvorby. Vhodných okolností k tomu, aby se zde uchytil Rodinův ucelený systém práce s hmotou, bylo hned několik. Mnoho českých umělců vyjíždělo v druhé polovině 19. století za hlubším poznáním právě do Paříže, kde následně vytvořili poměrně kompaktní komunitu, jejíž umělecké cíle se postupně proměňovaly na základě recepcí soudobého kulturního dění ve Francii. Čeští umělci, kteří se vrátili po čase zpět do vlasti, s sebou přinášeli nové podněty. Tímto způsobem se naše domácí scéna pomalu vyvíjela v souladu s evropskými moderními tendencemi a jakékoliv další příchozí podněty z Francie se zde mohly snadněji uchytit. Celé situaci také velmi pomohli Rodinovi žáci českého původu, zejména Josef Mařatka, který měl jako první tu čest náležet k okruhu Rodinových nejbližších spolupracovníků. Díky těmto skutečnostem měla Rodinova výstava v Praze značný vliv na další směřování tvorby zdejších umělců, zejména sochařů.

Rodinův systém práce s hmotou byl dosud nevídaný. Modelace jeho děl vycházela z vnitřního pohybového dynamismu, který jako by tlumočil různá citová a myšlenková pohnutí autora. Rodinovo dílo také překvapovalo svou komplexností využitých řešení odlišného charakteru, které sochař mistrně propojil, aniž by porušil harmonický zážitek z díla. Auguste Rodin hladce kombinoval naturalistickou přesvědčivost se smyslovou, impresionistickou stránkou nebo třeba secesní prvky s barokními principy.

Soudobá generace českých sochařů se tedy s konečnou platností dočkala nového impulsu, který urychlil radikalizaci názorů jak ohledně nezvyklého uchopení tématu sochy, tak i zpracování jejího povrchu. Čeští sochaři se učenlivě snažili aplikovat nové poznatky na svá díla, což mělo za následek oživení domácí umělecké scény výrazově silnými sochařskými díly, jejichž povrch byl ve větší či menší míře ozvláštňen prohlubněmi odrážejícími světlo.

I přesto, že pokroková tvorba Augusta Rodina skýtala množství převratných řešení, přestala být po čase pro české sochaře atraktivní ve svém uceleném systému. Poměrně brzy, již ke konci prvního desetiletí 20. století, tak nastal opětovný návrat ke zjevné kompaktnosti plastiky. Po vzoru francouzského umělce Émila-Antoina Bourdella, který též vystavoval v Praze, byl znovu nastolen požadavek pevného řádu a čistého tvaru.

Výstava Bourdella v Praze roku 1909, kterou opět domluvil Josef Mařatka, naznačila hromadnější odklon od „rodinovského dynamismu“ směrem ke zklidnělé formě a znamenala pomyslný předěl v umělecké tvorbě leckterých sochařů. Také po tomto mezníku samozřejmě

Rodinův vliv pokračoval, ovšem byl charakterizován spíše jednotlivými návraty některých českých sochařů k této problematice. S ohledem na rozsah bakalářské práce jsem si zde stanovila jakýsi mezník pro potřebné zachycení a zdokumentování vlivu Augusta Rodina na české sochaře. Současně se splněním cíle mé práce ovšem považuji tento mezník za orientační a v případě několika umělecky kvalitních děl jsem záměrně určenou hranici přesáhla.

7.1 Josef Mařatka

Sochař Mařatka získal vysněné Hlávkovovo stipendium ještě v době, kdy byl žákem Josefa Václava Myslbeka, a plný očekávání odjel roku 1900 do Paříže. Několikrát zde navštívil právě probíhající výstavu Rodina na Place de l'Alma, přičemž nepřestával doufat, že by se v blízké době mohl stát jedním z Mistrových žáků. Nakonec se mu poštěstilo a po přímluvě malíře Jeana Limeta a spisovatele Pierra Maëla (přátel Augusta Rodina) začal od konce srpna 1901 až do roku 1904 navštěvovat Rodinovy ateliéry. Tím, že se Mařatka stal Rodinovým spolupracovníkem, pronikl k podstatě Mistrovy tvorby jako málokdo. I při své vlastní práci se později řídil pravidlem, že každá část lidského těla má svůj výraz, jak poznamenal ve svých vzpomínkách.⁵²

Tvorba Josefa Mařatky nemohla být ovlivněna přímo až pražskou výstavou, neboť již před jejím konáním byla Rodinovým systémem silně poznamenána. Mařatka převzal Rodinovu „slabost“ pro dramatičnost a nadsazenou výrazovost, částečně i jeho mistrnou práci s povrchem hmoty. Využíval rovněž účinků světla, které se odráželo v prohlubních povrchu a dodávalo plastikám na požadované dramatičnosti. Podle neotřelého názoru badatelky Anny Masarykové mohl být Mařatka na nápor dramatické světelné modelace velmi dobře připraven, jelikož v Čechách byla pevně zakořeněna barokní tradice vzrušených gest a plasticky prorývaného, světlem modelovaného povrchu soch.⁵³ Pravdou zůstává, že i když Mařatka bravurně navázal na tvorbu Augusta Rodina, čímž předstihl vývoj jiných českých sochařů, nenašel zde po návratu z Paříže uplatnění odpovídající jeho úrovni.

Jako věrný Rodinův žák, se ovšem po zhlédnutí pražské výstavy Bourdella, kterou dokonce pomáhal organizovat, začal také pomalu obracet ke zklidnělé syntéze tvaru a klasičtějšímu pojetí své další tvorby. Trochu tím navázal zpětné vazby na lekce svého prvního učitele, Josefa Václava Myslbeka.

⁵² Archiv NG v Praze, fond Josef Mařatka 82 – rukopisy (Pravda o sochaři Rodinovi), AA 2991.

⁵³ MASARYKOVÁ (pozn. 27) 10.

Josef Mařatka začínal u Rodina modelováním rozličných částí lidského těla, k jejichž procesu tvorby mu Rodin dával podnětné připomínky, čímž si důkladně osvojil základy Rodinova systému. Tyto Mařatkovy fragmenty lidského těla ovšem dalekosáhle přerůstají obyčejné přípravné záznamy, stávají se spíše sondou do nitra vnitřního dynamismu a samy o sobě dokáží vyjádřit určité emocionální momenty. Nejznámějším výrokem Rodina je, když na adresu Mařatkových studií poznamenal: „*Chantez plus...*“, což volně řečeno znamenalo jakousi pobídku, aby se Mařatka nebál dát uměleckému dílu více výrazu, třeba i za cenu drobné nadsázky.⁵⁴

Za těchto okolností vznikla například díla *Studie dvou ženských nohou (1901)*, *Studie levé ruky (1901)*, bravurní *Pravá mužská ruka (též Velká ruka; 1902)* [20] či *Dívčí torzo (1902-1903)*, které bylo zamýšleno jako pohybová studie. Podobného zaměření je také *Tlustá žena (1903)* [21], další z Mařatkových děl, které nápadně vychází z Rodinovy plastiky *Koupající se ženy (1888)* [22], ovšem Mařatka se u svého díla zaměřil více než Rodin na detailní provedení naturalistické složky.

Jednu z prvních vlastních interpretací, kterou Josef Mařatka za svého pobytu v Paříži vytvořil, bylo dílo *Příchod jara (1901)* [23]. Při pohledu na tuto bronzovou plastiku drobného rozměru upoutá naši pozornost zejména akt klečící dívky. Modelace celé plastiky nenesé větší známky práce s metodou povrchového impresionismu, což mohlo rovněž vycházet z Rodinových ranějších prací. Obojí, obdobnou formu poměrně hladké modelace povrchu i koncepci dvou postav za sebou, mohl Mařatka odvodit z Rodinova díla s názvem *Faun a nymfa (1886)*, které je ovšem mnohem dynamičtější. Konkrétně pózu klečící dívky lze najít v Rodinově tvorbě v nepřeborném množství variací, například v plastice *Klečící Faunka (1884)* [24] nebo *Probouzející se Venuše (1887)* [25]. Sám Rodin k volbě této pozice poznamenal, že její kompozice nechává vyniknout ženským tvarům, a to zejména v případech, kdy má zobrazená žena ruce za hlavou. Takto uspořádané ruce ovšem Mařatka v plastice *Příchod jara* nezdůraznil, jelikož mu nešlo pravděpodobně tolik o zdůraznění erotična, nýbrž o lyrické vyznění sochy.

Mařatka samozřejmě vytvořil množství děl, na něž byl zjevně aplikován Rodinův systém, ovšem ne ke všem se mi podařilo dohledat dalekosáhlejší a zajímavé analogie. Všechna následující Mařatkova díla vycházejí z důkladných studií možností lidského těla, nicméně v těchto případech se již dostala do hry také autorova invence. Na soše *Španělské tanečnice (1902)* nás například upoutá nazad zvrácená hlava, zatímco při tvorbě plastik

⁵⁴ MASARYKOVÁ (pozn. 27) 24.

Navlékání punčochy (1903) nebo Pařížanka (1903) Mařatka pokračoval v inspirativním vyjádření tvarů ženského těla.

Nedílnou součástí Mařatkovy tvorby představují podobizny, na něž více či méně aplikoval Rodinův systém až do konce prvního desetiletí 20. století. K těmto dílům patří například Podobizna Vlasty Zindlové (1907-1908) či Podobizna Míly Slavičkové (1909). Pravděpodobně nejvýznamnějším Mařatkovým dílem v této oblasti je busta Antonína Dvořáka (1906-1911). Motiv zavřených očí skladatele vychází především z faktu, že autor dílo zhotovil dle posmrtné masky portrétovaného. Proto mohl lépe zachytit charakter osobnosti i jakési vnitřní napětí. Motiv zavřených očí ovšem také završuje určitou genezi podobně zobrazených portrétů, kterou lze mapovat od Michelangelových Otroků, přes hlavu Orfea v díle Gustava Moureaux až k tvorbě Rodina, která zároveň tvořila jakýsi svorník mezi tvorbou zmíněného vrcholně renesančního mistra a Josefa Mařatky.

Sochař Mařatka se též zajímal o překvapivá a odvážná kompoziční řešení. Výsledek snažení ilustruje například dílo Na vlnách (1903) [26], které kromě zajímavé kompozice přináší bohatě promodelovaný povrch sochy. Tělo ženy jako kdyby na jedné straně vyrůstalo z neotřele zpracovaného soklu, tzn. přesně v intencích Rodinovy tvorby, ale zároveň tvořilo samostatnou jednotku, lehce oddělitelnou od zmiňovaného základu. Nicméně je zřejmé, že právě při vytváření této plastiky se Mařatka svým učitelem hluboce inspiroval. Akt ženy je zachycen ve velmi nevšední póze, o níž lze předpokládat, že ji Mařatka odvodil z Rodinova díla Fugit amor (c. 1886 – bronz) [27], nebo též z jedné z Rodinových eroticky laděných kreseb ženského těla [28]. K vrcholu Mařatkových pokusů s možnostmi kompozičních řešení však patří jeho další dílo s názvem Opuštěná Ariadna (1903). Lyricky laděná plastika s perforovaným středem působí odvážně a harmonicky zároveň. Není pouhou kopií Rodinova stylu tvorby, ale již přináší i vysokou invenci autora. Jejím vzniku předcházela práce nazvaná Studie sehnuté ženy (1903) [29].

Z Mařatkových pozdějších děl bych ráda zmínila pomník letce Santose Dumonta (1903-1904 studie), při jehož tvorbě zužitkoval český sochař zkušenosti, které získal v Rodinově ateliéru. Podobiznu oslavovaného brazilského vzduchoplavce pojal Mařatka pravdivým způsobem podle zákonů přírody (i Rodina) a zapracoval na výrazové stránce portrétovaného. Sokl zpracoval dle intencí Mistrovy tvorby jako velký, náznakem amorfni balvan. Zajímavostí je, že badatelka Anna Masaryková opět zdůraznila v případě tohoto pomníku silnou provázanost s tradicí českého baroka, a to zejména v pojetí mraků. Ty mohou

dle jejího názoru vycházet z pojetí českých barokních mariánských sloupů.⁵⁵ Každopádně se dílo může pyšnit velmi smělou koncepcí, kdy letec proráží oblaka svým nakloněným tělem. Tímto svým dílem se Mařatka myšlenkově zabýval dlouhou dobu, jak vyplývá z dopisů psaných Suchardovi, a dokonce v Paříži setrval, aby viděl slavného vzduchoplavce na vlastní oči. Právě díky tomu se oddálil Mařatkův příjezd zpět do Čech a s tím i sochařova výpomoc na Palackého pomníku.⁵⁶

V roce 1904 se Mařatka vrátil z dlouholetého pobytu v Paříži zpět do Čech a přemýšlel, jak využít nově získaných zkušeností. Jelikož chtěl své dosavadní poznatky zprostředkovat české veřejnosti, uspořádal výstavu pod patronací SVU Mánes, kde vystavil své pohybové i torzální studie.⁵⁷ Z dalšího směřování jeho tvorby, bych ráda zmínila ještě několik děl.

O analogiích návrhu pomníku Hany Kvapilové (1907-1908) [30] k Rodinově tvorbě jsem v literatuře žádnou zmínku nenašla, přesto si nemohu odpustit určité srovnání. Nakupením a beztvarym uspořádáním tělesné hmoty připomíná Mařatkův pomník Rodinova Balzaca. Podobně se touto slavnou Rodinovou sochou inspiroval také Ladislav Šaloun, když v letech 1911-1914 vytvořil pomník Mistra Jana Husa v Hořicích.

Podobně jako Rodin zpracoval Mařatka také téma lidského objetí, a to hned ve více variantách. Mezi umělecky kvalitnější díla tohoto charakteru patří zejména dvě plastiky, Polibek - stojící (1909-1911) [31] se zdá být lehce inspirovaný v základním schématu Rodinovým dílem Věčné jaro (1884) [32], zatímco Mařatkův Polibek – sedící (c. 1910) [33] byl nepochybně inspirován Rodinovým obdivovaným dílem Polibek (1886) [34]. Hned na první pohled se obě Mařatkova díla vyznačují přejatými rysy z Rodinovy tvorby, ovšem kompozice českého sochaře se zdá být kompaktnější, jeho dílo tím vyzařuje silnější náboj.

S diskusním otazníkem by se dalo v této kapitole hovořit o následujících dvou Mařatkových dílech s názvy Mladá matka (1910) a Drama (1908-1910) [35]. Zpracování těla Mladé matky se svou dynamikou přibližuje Rodinovým uměleckým dílům ranějšího období a jistě tematicky čerpalo z Rodinovy stejnojmenné sochy (c. 1885). Mařatka opět využil jisté uhlazené náznakovosti až skicovitosti oproti Rodinovi, jehož práce vznikla o mnoho let dříve. Vzdálenou ideu pro plastiku Drama může tvořit Rodinův Myslitel (c. 1880) nebo Sedící nahý muž (c. 1876) [36], zamýšlený jako studie k právě zmíněnému dílu Myslitel.

⁵⁵ MASARYKOVÁ (pozn. 27) 32.

⁵⁶ Archiv NG v Praze, fond Stanislav Sucharda 92 – korespondence přijatá (Josef Mařatka, 1902), AA 2991.

⁵⁷ MAŘATKA (pozn. 18) 221.

Ohledně prezentování velkolepého pomníku nesoucího název Praha svým vítězným synům (1929-1932) v rámci této kapitoly mám jisté pochybnosti.⁵⁸ Podle dostupné literatury považuje například Anna Masaryková pomník za dílo, v němž došlo k propojení většího množství uměleckých podnětů. Podle názoru badatelky představuje pomník syntézu tradičních prvků od tvorby Myslbeka i Rodina až po ryze moderní výraz. Připouštím, že při letném pohledu na reprodukci Mařatkovy pomníku v něm lze spatřit analogii k Rodinovu dílu *Měšťané z Calais (1884-1895)*, nicméně bych to na rozdíl od Masarykové nenazývala jejich „moderním pandánem“.⁵⁹ Rozestavení sedmi legionářů ve skupině u obelisku pražského pomníku považuji za daleko rovnoměrnější a statictější než u Rodina. Mařatka ponechal u zobrazených postav zanícený výraz.

Na sochaře Josefa Mařatku lze tedy v rámci této kapitoly nahlížet jako na stěžejní osobnost svého oboru v Čechách, ačkoliv se mu po návratu z ciziny nedostalo tak velkého docenění, jakého by si jistě zasloužil. Učenlivý a ctižádostivý Mařatka se svým rejstříkem děl nejvíce přiblížil stylu Rodinovy tvorby, čímž obohatil domácí scénu o jedinečné umělecké kusy.

7.2 Stanislav Sucharda

Sochař Stanislav Sucharda byl přirozeně Rodinovým stylem poznamenán, jelikož měl možnost si vzhledem k pořádání pražské výstavy s Rodinem dopisovat, což zjevně přispělo k utvrzování se v pokrokových názorech na uměleckou tvorbu. Při svém dalším tvůrčím vývoji si Sucharda nicméně ponechal více podnětů z lekcí svého učitele Josefa Václava Myslbeka, než aby se plně uchýlil k Rodinovu dynamismu. Podle jeho vzoru se ovšem Sucharda snažil uvolnit sochařský rukopis a hlouběji se začal zabírat ženským aktem.

K Suchardovým nejvýznamnějším dílům, které mohly být ovlivněné Rodinem, patří jistě pomník Františka Palackého v Praze (1898-1912). Podle slov samotného autora s ním však již od první skici spolupracoval Josef Mařatka.⁶⁰ Ten se dále uplatnil při práci na polovičním modelu, na návržení velkých postranních modelů i na vytvoření jedné sochy z letící skupiny. To jistě navozuje otázku, do jaké míry byl Sucharda pod Rodinovým vlivem, nebo zda se více přikláněl k názorům Josefa Mařatky. Různé studie k jednotlivým částem

⁵⁸ Dílo bylo sice během nacistické okupace našeho území zničeno, nicméně po revolučním roce 1989 se projevil snahy dílo obnovit podle původní dochované dokumentace, a to na původním místě u Emauzského kláštera.

⁵⁹ MASARYKOVÁ (pozn. 27) 16.

⁶⁰ Stanislav SUCHARDA: *Historie pomníku Františka Palackého v Praze*, Praha 1912, 17.

pomníku, například Velká studie k pomníku Palackého (1909) [37] či Útisk (1909), ovšem dokládají dynamické tendence také u Suchardy.

Velmi zajímavé se ukázalo být srovnání Suchardovy Podobizny paní Zindlové (1911) [38] s tematicky stejným, o několik let starším dílem (1907-08) od Mařatky [39]. Sucharda pojal obličej více „myslbekovsky“, zatímco Mařatka se stále vyrovnával s Rodinovým poučením.

S jistotou se dá říci, že i Sucharda přispěl výše zmíněnými díly k rozšíření Rodinovy tradice u nás, ovšem také byl z velké části ovlivněn všudypřítomným elementem Josefa Mařatky. Díky tomu bych raději poukázala na Suchardovy organizátorské dovednosti při přípravách pražské výstavy, ačkoliv jeho tvorba z doby, kdy byl sochař více ovlivněn Rodinovým dynamismem, rovněž zaujímala významné místo na poli české kultury.

7.3 Ladislav Šaloun

Při rekapitulování v práci uvedených děl Ladislava Šalouna se markantně vyjímá téma osobnosti Mistra Jana Husa, jehož pomníky pojal autor vždy alespoň s odleskem inspirace Rodinovou tvorbou.

Do druhého kola soutěže na pražský Husův pomník [40] se přihlásilo několik nadějných českých sochařů, kteří se snažili o výstižný umělecký výklad Husovy morální velikosti, jelikož odkaz této slavné historické osobnosti zajímal i prostou veřejnost. Šalounův projekt byl vyhodnocen jako vítězný, i když více opřený o poznání Rodinova díla byl návrh Suchardův. Ten se snažil vyjádřit již zmíněnou mravní velikost Husa gigantickým měřítkem figury.⁶¹ V souvislosti s přípravou pražského Husova pomníku vznikly v Šalounově ateliéru také hlavy s výraznou mimikou a zavřenými očima, jež nesou například názvy Koncentrace (1905) a Meditace (též Kontemplace; 1907-1908).⁶²

Postava středověkého mučedníka zřejmě Šalouna natolik fascinovala, že vytvořil také jeho pomník v Hořicích (1911-1914) [41]. Hlavní postava Husa zde na první pohled připomíná hmotovým rozložením Rodinova Balzaca (1891-1898), ale na rozdíl od známějšího francouzského předchůdce má hořická figura jiné gesto ruky, mírně odlišné zpracování objemu a zapojení hmoty do soklu. Svým postojem si socha Husa udržuje větší spojení s okolím i lépe navazuje kontakt s divákem.

⁶¹ Petr WITTLICH: České sochařství ve XX. století, Praha 1978, 51.

⁶² Ibidem 52, 54.

Z období prvního desetiletí 20. století bych zmínila ještě tři další Šalounovy sochy, které mají dle mého názoru blízko k Rodinově tradici. Nedlouho po pražské výstavě vytvořil Šaloun své dílo *Únik ze života* (též *Doznívající píseň*; 1905) [42], nápadně připomínající Rodinovu plastiku *Mužská hlava* (1902-1904), jež patřila k jedné z figur užitých na *Bráně pekel* (1880-1917).

Velmi dynamickým dílem od Šalouna je *Salambo a Matho* (též *Vášeň*; 1909) [43], drobná bronzová plastika s erotickým nábojem, která mi obecně přišla nejvíce odvozená z Rodinova dynamického ladění.

Další Šalounova plastika *Rabbi Löw* (1910) opět přebírá masivní objem i nedbalou práci s opracováním hmoty. Z pozdějších let bych zmínila ještě plastiku *Oběť* (1917-1919) znázorňující mužské tělo v pokleku se šátkem na očích. Tato socha může svým charakterem a emocionálním vyzněním mírně připomenout Rodinovu plastiku *Adam* (c. 1880).

Lze konstatovat, že Ladislav Šaloun patřil k důležitým osobnostem českého sochařství přelomu 19. a 20. století a že rovněž patřil k těm, kterých se Rodinův vliv dotkl ve větší míře, a to téměř bezprostředně po konání Mistrovy výstavy v Praze. Šaloun však nepřevzal pouze jednu polohu ze systému francouzského sochaře, ale rozvíjel a zkoumal možnosti jeho stylu postupně. Zatímco na začátku tvorby tohoto období převzal tento sochař především nakupení hmoty a její blokovité uspořádání, později se spíše zaměřil na dynamiku těla. Právem tak patří mezi zmiňované osobnosti v této kapitole.

7.4 Jan Štursa

Dílo Jana Štursy, v mnohých ohledech spíše novoklasicistní, se rovněž nechalo ovlivnit dobovým fenoménem Rodinova vlivu. V bezprostředně následujících letech po pražské Rodinově výstavě se Štursa pohyboval zejména v okruhu *Moderní revue* a jeho sochy byly spíše pod vlivem literárního symbolismu. Český sochař přejímal Rodinovu formu váhavě, ale plně se ztotožňoval s jeho potřebou vyjádřit vnitřní pochody lidského nitra. Nevyhýbal se ani studiu světelného působení na povrch plastiky, jak podle Petra Wittlicha dokládá například dílo *Puberta* (1905). Na rozdíl od Rodina ovšem světlo u Štursových děl zjemňuje formu.⁶³

V prvním desetiletí 20. století se Štursova tvorba ubírala převážně melancholickým směrem, i přesto zde ovšem můžeme najít díla, která nesou jisté znaky Rodinova vlivu. V siluetě plastiky *Zamyšlený muž* (1905-1906) [44] lze spatřit ozvěny Rodinovy slavné sochy

⁶³ WITTLICH (pozn. 61) 85.

Myslitele (1902), ovšem při bližším pohledu se již detaily obou provedení liší a Štursa zde sklouzl k dekorativnějšímu pojetí.

Ze stejného základu vycházejí dvě Štursovy plastiky Ráno (1906) a Koupání vlasů (1908) [45], jež mají společné pojetí soklu jako masivní a neopracované hmoty, z níž jako by přímo vyrůstala hladká modelace figur. Socha Ráno, provedená ve vápenci, představuje nevelký akt sedícího děvčete s hlavou položenou na kolenou. Akt dívky v soše Koupání vlasů lze velmi vzdáleně porovnat s Mařatkovým Studiem sehnuté ženy (1903), u níž byla ovšem prvotní idea zcela odlišná. Zatímco Jan Štursa vyjadřoval tímto svým dílem pocit, Mařatkovo Torzo bylo zamýšleno pravděpodobně pouze jako odvážná pohybová studie. I z toho důvodu má Štursovo Koupání vlasů zřejmě analogicky blíže k Rodinovu dílu Danaovna (1884-1885) [46], které je více introspektivní, a to zejména proto, že obličej ležícího aktu je zakryt a otočen na druhou stranu než tělo.

Uměleckým dílem ze stejného období je dále Štursovo Appassionato (1906) [47], charakteristické svými vjemově dramatickými záseky do francouzského vápence. Jedná se o mužský akt s hlavou zapadlou do zkřížených rukou, což podle Mašina připomíná Rodinův Vnitřní hlas (1896-1897) [48] a vzdáleně i Michelangelovy Otroky, jež byly koneckonců inspirací i pro samotného Rodina.⁶⁴ Možná bych doplnila, že postoj Štursova aktu mírně navazuje na Rodinovo dílo Krácející (1877-1907) [49], na rozdíl od něj má ovšem daleko statičtější charakter, jelikož postava nepřenáší váhu z jedné nohy na druhou.

Právě až v dílech vytvořených kolem roku 1920 jako by si Štursa plně uvědomil existenci Rodinova dynamismu a snažil se jej důsledněji aplikovat. Tento zásadní obrat reprezentují v jeho tvorbě zejména dvě sochy, Padající Ikaros (1919) a Raněný (1920-1921) [50]. Druhá zmiňovaná plastika představuje padajícího vojáka. Podobná idea provázela Štursovu tvorbu již delší dobu a je dokonce dosti pravděpodobné, že si Štursa v mysli s touto tematikou pohrával od dob svého pobytu ve Vojenské nemocnici kolem roku 1914, kdy také vznikla první kresba s tímto námětem. Vedle jeho nemocničního pobytu se jednou z mnoha inspirací stala rovněž reportážní fotografie z časopisu Der Tag [51], která byla nalezena ve Štursově pozůstalosti. Nebylo to tedy poprvé, kdy Štursu zaujala autentičnost okamžiku, podobným způsobem již dříve odvodil plastiku Pohřeb v Karpatech (1918). Podle Jiřího Mašina existuje i další vjem, který mohl mít značný vliv na konečné zpracování Raněného. Jak badatel tvrdí, Štursu silně ovlivnilo setkání s dílem Přemyslovského Ukřižování v Jihlavě, odkud mohl sochař převzít vyklonění těla padajícího Raněného.⁶⁵ Podoba této plastiky, jejíž

⁶⁴ Jiří MAŠÍN/ Tibor HONTY: Jan Štursa 1880-1925. Geneze díla, Praha 1981, 15.

⁶⁵ Ibidem 38, 40, 45.

námět vycházel ze skutečných hrůz válečných událostí, prošla autorovým dlouhým myšlenkovým vývojem. Akt muže byl převeden do dramatické kompozice zobrazené v neurčitým časoprostoru. Podle mého názoru může být také nahlíženo na plastiku Raněného jako na pohybovou variaci dvou Rodinových soch, Marnotratného syna (1889) [52] a Padajícího (1882). I když je postavení obou Rodinových figur odlišné od Štursova Raněného, lze jistě najít shodu v pohybu, který je na hranici lidské vůle, jež může být ještě na poslední chvíli změněna, a odevzdanosti dané situaci.

Štursovo pozdní objevení možností Rodinova systému v sochařství souviselo velmi těsně i s jeho uvolněním kresebného rukopisu, jak se zmíním v následující kapitole. Obrat k dynamismu lidského těla i sochařovy nelehké životní okamžiky, to vše pomohlo dotvořit vnitřní náboj jeho děl. Štursova tvorba daného období je tedy značně vyzrálá, ambiciózní a kvalitní v mnoha ohledech, i když tvoří jakýsi pozdní „výhonek“ hlavního proudu Rodinova vlivu.

7.5 Bohumil Kafka

Sochař Bohumil Kafka se pravděpodobně vydal na základě ohlasů z Rodinovy pražské výstavy na studijní cestu do Paříže. Je známo, že se s Místrem znal právě ze slavností a banketů konaných u příležitosti této výstavy. V Paříži, městě prosyceném uměleckou atmosférou, zůstal nejprve krátce v roce 1902 a následně zde vydržel několik let (trvale ve městě pobýval mezi lety 1904-1908). Našel rovněž příležitost k tomu, aby navštěvoval Rodinův ateliér. Paříž měla na Kafkův tvůrčí potenciál blahodárný účinek, neboť zde během svého pobytu vytvořil řadu děl. Jednalo se především o drobné figurální výjevy, často odpozorované ze skutečnosti, a zajímavé studie zvířat. Ve své tvorbě pařížského období začal Kafka rozvíjet impresionistickou povrchovou modelaci až do využití světelných valérů.⁶⁶ Druhou polohu jeho tvorby tvořily sugestivní až symbolistní realizace, díla jako *Somnambula (1905)* nebo *Mumie (1905)*. V Paříži se Kafka plně prosadil roku 1906, kdy zde pořádal samostatnou výstavu v prostorách sochaře Adriena-Auréliena Hébrarda. Ohledně této důležité události se traduje, že vernisáže Kafkovy výstavy se dokonce zúčastnil Auguste Rodin. Domnělé setkání obou umělců, Rodina i Kafky, při otevření výstavy rovněž zachycuje jednoduchá kresba Hugo Boettingera [53], ovšem ta nebyla zachycena podle pravdivého sledu

⁶⁶ HALÍŘOVÁ (pozn. 1) 41.

událostí. Bohémský Rodin se totiž ve skutečnosti na Kafkovu výstavu ten večer z osobních důvodů nedostavil.⁶⁷

Po úspěchu pařížské výstavy byl Kafka jmenován členem Société du Salon d'Automne. Po roce 1908 se však jeho tvorba začala ubírat jiným směrem, čerpal podněty spíše z děl Bourdella či Maillola.

Kafkovo dílo *Ruina života (1902)* [54] vyznívá velmi kontemplativně a zároveň si nelze nevšimnout autorovy silné snahy o zprostředkování všední reality života. Ruce sepnuté v přesvědčivé modlitební gesto byly jistě inspirovány Rodinovými studii stejné části těla. Kafkův zájem o zachycení reality dokládá i zpracování povadlého ženského obličeje, jehož rysy jsou protkané vráskami. Pojetí hrubě opracovaného soklu tak už pouze dotváří naturalistický vzhled díla.

Z ranějších prací bych dále zmínila dílo *Schoulená žena (1904)* [55] či *Probuzení (1905)*, kde se opět Kafka zabýval momentálním zachycením lidského těla. Zobrazená póza Schoulené ženy se příliš neodchyluje od pohybového rejstříku Augusta Rodina. Velmi vypovídající by v tomto případě bylo srovnání s Rodinovým dílem *Taneční pohyb „D“*, No.1 (1910-1911) [56], ovšem pouze za předpokladu, že by Mistrova plastika vznikla dříve.

Eroticky laděná Kafkova plastika *Jarní vzdechy*⁶⁸ (c. 1905) opakuje v případě ženy pózu, do níž Rodin s oblibou stylizoval své akty. Klečící muž ještě zvyšuje kompaktnost a erotično celého díla. Zdá se, že při tvorbě této plastiky pracoval autor s vnitřním dynamismem, který ovšem přetvořil do statické pózy. Podobně se dle mého názoru vypořádal Kafka s vnitřním napětím ve své další plastice, nazvané *Věčné drama (1905)*. Na obou výše zmíněných dílech lze vidět posun v práci s jejich povrchem hmoty. Jiné, měkčí opracování se zdá být oním dokladem zájmu o světelné valéry a značí mírný posun v Kafkově tvorbě.

Pozdější Kafkova práce s názvem *Paní Mauclairová (1906)* opět reprezentuje měkčí práci s modelací povrchu, celá plastika nese znatelnější známky stylizace, než tomu bylo v jeho ranějších pracích. Z obličeje portrétované nicméně vyzařuje znatelné vnitřní pohnutí.

Ve stejné době dále Kafka vytvořil například díla *Hasnoucí hvězdy (1906)* nebo *Šílení (1906)* [57], obě plastiky mají velmi dynamickou kompozici.

Zajímavým Kafkovým dílem, které bych na závěr ráda zmínila, je pamětní deska geologa Františka Pošepného (1907) [58], kterou vytvořil pro město Jilemnice. Na tomto méně známém reliéfním díle mě zaujala muskulaturní alegorická postava muže, jejíž

⁶⁷ Informace poskytnuta Petrem Wittlichem.

⁶⁸ Totéž dílo bylo vytvořeno také v opuce (1915), jehož materiál dává vyniknout muskulatuře postav, tedy mi připadá více v intencích Rodinovy tvorby.

ztvárnění jistě vychází z rodinové lekce. Zbytek pamětní desky je ovšem pojat v klasičtějším duchu.

Není překvapením, že Kafkova tvorba byla Rodinovým stylem poznamenána, nicméně stále si oproti dílu Josefa Mařatky zachovávala větší propojenost se symbolistním vyzněním. Kafka se u Rodina obohatil zejména o pohybový rejstřík zobrazovaných postav i o naturalistické chápání jednotlivých detailů, což jej posunulo na vyšší uměleckou úroveň.

7.6 Quido Kocián

Roku 1904 se Quido Kocián odhodlal navštívit Paříž, kde ho Josef Mařatka uvedl do Rodinova ateliéru. Víme, že se Auguste Rodin znal s Kociánem již z doby pořádání pražské výstavy, neboť téhož roku daroval českému sochaři svou portrétní fotografii s věnováním. Kociánovo dílo si v rámci této kapitoly také jistě zaslouží pozornost, ačkoliv nečerpalo podněty pouze z rodinového dynamismu, ale bylo spíše eklektické. Osobitost Kociánovy tvorby závisela z velké části na jeho momentálním psychickém rozpoložení, které bylo ovlivněné různými okolnostmi, například jeho střetem s Myslbekem. Občas se tak jeho díla stávala hlubokou introspekcí do nitra lidské duše, jindy se klonil spíše k symbolickému vyznění svých soch.

Pro účely této kapitoly jsem nakonec vybrala několik děl, která se dle mého názoru přibližují znakům Rodinova systému. Nebylo ovšem snadné určit míru společných prvků francouzského a českého sochaře, neboť Kocián vytvářel výrazová díla s naturalistickými prvky ještě předtím, než se v Praze konala výstava francouzského sochaře. To dokládá například dílo *Umělcův úděl (1900)*, které Kocián zpracoval velmi pokrokově s náznakem naturalismu, ovšem ještě odlišného pojetí, než byl ten Rodinův.

Ve stejném roce, kdy se konala Rodinova pražská výstava, vytvořil Kocián expresivní dílo s názvem *Život je boj (1902)*. Dynamicky působící tělo muže se zavázanýma očima zaujme především svým symbolistním vyzněním, ale opět i naturalistickými detaily. Drobná bronzová plastika Houslový tón (soukromá sbírka) připomíná hmotově Rodinova Balzaca.

Známé je též Kociánovo dílo *Nemocná duše (1903)* [59] plné vnitřního výrazu, v němž je figurální složka propojena s nahrubo opracovaným soklem, jehož povrch sochař zvrásknil prohlubněmi. Postava muže je silně disproporční, zaujímá ovšem diváky svým postojem. Přichází v úvahu, že Kocián našel k tomuto pohybu inspiraci u Rodina, konkrétně u jeho díla *Polyfemos a Ákis (c. 1886)* [60].

Quido Kocián pro mne zůstává nejzajímavějším objevem v rámci této kapitoly, jelikož jeho dílo vyrůstalo z naturalistického pochopení lidského těla ještě dříve, než mohlo být naplno konfrontováno s Rodinovou tvorbou. Svým vývojem dále přešlo přes recepci určitých znaků Rodinovy tvorby, až se nakonec stočilo do vlastního osobitého pojetí. Kociánova tvorba probíraného období působí vyzrálé a stále si uchovává ráz expresivity.

Pravdou zůstává, že Rodinův vliv byl u nás neustále přiživován dalšími podněty, díky nimž jeho tvorba neupadla v zapomnění. Nadále pokračovala příležitostná korespondence mezi francouzským sochařem a Stanislavem Suchardou či dalšími zástupci města Prahy, jak jsem již zmiňovala v jedné z předchozích kapitol. Postupně začínala veřejnost stále více doceňovat Rodinův přínos. Roku 1907 také vyšel český překlad sochařovy monografie (v roce 1900 vyšel originál) od francouzského uměleckého kritika Camilla Mauclaira. Titul u nás tradičně přeložil dr. Emanuel Čenkov. O rok později se opět v Kotěrově pavilonu u Kinského zahrady konala druhá Rodinova výstava na našem území, tentokrát zaměřená na kresebné práce. Není pravděpodobně třeba zdůrazňovat, že i v následujících letech byly učiněny další zápůjčky Rodinových děl, zvláště kreseb.

Není tomu tak dávno, kdy byla v Čechách uspořádána v jubilejním roce 1992 velká Rodinova retrospektiva probíhající souběžně na třech místech v Praze, a sice v klášteře sv. Anežky České, v Rudolfinu a na Staroměstské radnici.

8. Rodinův vývojově pokrokový přístup ke kresbě

Při psaní této práce nelze opomenout techniku kresby, kterou Rodin pojímal jako neoddělitelnou složku své práce. Jeho kresebná díla většinou nevznikala jako pouhé předlohy k budoucí tvorbě, ale fungovala zcela nezávisle [61]. Tím, že Rodin své kresby také důsledně vystavoval, připravil publikum na určité vývojové novátorství i v této umělecké oblasti.

Auguste Rodin zachycoval pomocí kresby své bezprostřední dojmy a myšlenky, čemuž přizpůsobil i techniku. Někdy žádal své modely, aby se volně pohybovaly po ateliéru, zatímco sochař zevrubně zachytil jejich konturu těla, jindy kreslil statictější akty. Pod pojmem „rodinovská kresba“ si tedy člověk vybaví lehce načrtnutý akt (ve většině případů ženského těla), jemuž nechybí dojem smyslnosti, aktuálnosti a přirozenosti. Není divu, že Rodinovy kresby nebyly dlouhou dobu veřejností přijímány, ale především odsuzovány za svou nezvyklou provokativnost a skicovitost. Uvedené pravděpodobně souviselo se skutečností, že podobné kresby nebrali soudobí kritici vážně, pouze jako letmé záznamy autorových myšlenek. Za nevhodné k prezentaci označil Rodinovy kresby i český umělec Arnošt Hofbauer, který navštívil roku 1900 Mistrovu výstavu v Paříži: *„Sochy jsou báječné, ale kresby – má snad právo si takhle kreslit pro sebe, ale nemá to vystavovat!“*.⁶⁹

8.1 Ohlasy Rodinovy kresby na české scéně

Zajímavostí je, že rovněž na pražské výstavě v roce 1902 bylo možné zhlédnout Rodinovy kresby, jak dokládají dobové fotografie. V katalogu SVU Mánes nicméně nebyl zaznamenán jejich seznam, jako by je soudobá veřejnost naprosto přehlížela.

Nedlouho po pražské výstavě se případným zájemcům naskytla další příležitost ke zhlédnutí poměrně široké škály Rodinových kreseb, když byla uspořádána výstava v Praze 1908. Návštěvníci zde tehdy měli možnost zhlédnout přes sedmdesát Rodinových kreseb, které se vzájemně doplňovaly s několika pastely od německého malíře Ludwiga Hofmanna. O konání v pořadí druhé pražské výstavy se zasloužili tehdejší předseda spolku Mánes Jan Kotěra⁷⁰ a tajemník spolku Jan Štenc. Ti dne 5. listopadu roku 1907 požádali o zápůjčku Rodinových kreseb z výstavy, která se ve stejné době konala v pařížské galerii Bernheim.⁷¹

Od této chvíle se obecně zvyšoval zájem o Rodinovu kresbu. Letmo bych dále zmínila roky 1935, 1947, 1956 nebo 1967, kdy měla česká veřejnost možnost zhlédnout další

⁶⁹ Miloš JIRÁNEK: Kresby A. Rodina, in: Volné směry V, č. 5, 1901, 128.

⁷⁰ Předseda SVU Mánes v letech 1907 a 1917.

⁷¹ HALÍŘOVÁ (pozn. 1) 9.

Rodinovy kresby.⁷² Jednalo se ovšem o prezentace daleko menšího rozsahu, počet vystavených exemplářů nepřesahoval číslo dvacet.

Rodinovy kresby samozřejmě ovlivnily i české umělce, a to zejména skrze působení Josefa Mařatky, který pravděpodobně přinesl do Čech jejich metodiku. V menší míře se této spontánní metodě kresby věnovali například Bohumil Kafka či Jan Štursa, kteří ovšem neopomínali přejímat i další možná východiska. První jmenovaný se věnoval spontánní kresbě převážně za svého dlouhodobějšího pobytu v Paříži (1904-1908), kdy byl zřejmě nejvíce obohacen Rodinovým vlivem. Oproti francouzskému sochaři se nicméně Kafka zaměřil spíše na skici zvířat podle živého modelu, která chodil zachycovat do Jardin des Plantes, zoologické zahrady v Paříži, jak zmiňuje básník Reiner Maria Rilke.⁷³

Štursova tvorba byla rovněž založena na kresbách, které zejména po roce 1919 vytvářel podle volně se pohybujících modelů v intencích Rodinovy metody. Znamená to tedy, že se Štursova kresba vyvíjela v souladu s jeho sochařskou tvorbou, jelikož také ve 20. letech 20. století dospěl k pokrokové práci s hmotou. Co se týče kresby, využíval Štursa zejména tužku, pero či štětec a často své kresby lavíroval. Svým volným provedením se Štursa velmi přiblížil pojetí Rodinovy bezprostřední kresby [62], což porovnává právě tento obrázek s obr. [64]. Český sochař také často využíval několika kreseb k posunutí a rozvinutí své myšlenky, v některých případech dokonce uplatňoval poměrně bezprostřední kresbu i jako základ studií ke konkrétnímu sochařskému dílu.

8.1.1 Josef Mařatka

Český sochař Josef Mařatka zřejmě přenesl do Čech metodiku rodinovské kresby podle volně se pohybujícího aktu, jelikož měl příhodnou možnost ke vstřebání veškerých podnětů díky úzké spolupráci se svým mentorem Augustem Rodinem. Kresbě se Mařatka věnoval s velkým zájmem a přikládal jí značný význam, jak dokládá rozsáhlé množství dochovaných volných listů i skicářů [63]. Mařatka si podobně jako Rodin rozšiřoval kresbou aktů své obzory v oblasti vnímání a chápání lidského těla. Obrisy svých aktů zachycoval většinou zběžně, zatímco požadované plasticity tvaru docílil v některých případech lavírováním. Málodky se Mařatka uchýlil ke stylizaci tvaru, většinou upřednostňoval bezprostřední zachycení optické zkušenosti. Jeho pojetí kresby vycházelo zejména z povědomí, které získal v době, kdy pracoval u Rodina v ateliéru, tzn. inspiroval se i

⁷² JUDRINOVÁ (pozn. 34) 9.

⁷³ Wolfgang LIPPMANN: Rilke, Bratislava 1987, 187.

podobným stylem kresby, který Rodin v témž období používal [64]. Mezi Mařatkovy nejvýznamnější sbírky kreseb patří ty inspirované dobově známými tanečnicemi Ruth St. Denis (1906-1909) a Olgou Gzovskou (1914) [65], což dokládá mimo jiné fakt, že měli s Rodinem stejná tematická východiska i nutkavou potřebu zachycovat pohyb lidského těla.

Kresba Josefa Mařatky rovněž podléhala určitému vývoji, který ovšem stále vycházel z naturalistického vnímání zobrazovaného. Na pozdějších kresbách lze pozorovat snahu o zklidnění formy a důslednější zachycení plasticity, což pravděpodobně souviselo s momentem, kdy se Mařatka přiklonil v sochařství k následování příkladů Bourdella a Maillola.

8.1.2 Otakar Španiel

Český sochař Otakar Španiel prošel umělecko-řemeslným školením, nejprve studoval na rytecké škole v Jablonci, poté na medailérské škole ve Vídni. Teprve po roce 1902, kdy v Praze zhlédl Rodinovu výstavu, se začal více zajímat o tvorbu plastik a z vlastní iniciativy odjel na studijní cestu do Itálie, kde v intencích Rodinova vývoje sledoval sochařské renesanční tradice. Po návratu do vlasti vstoupil Španiel do ateliéru Josefa Václava Myslbeka, kde příliš nemohl využít nové podněty z italské cesty ani svou vlastní invenci. Zanedlouho se tedy vypravil na další zahraniční cestu do Paříže, kde nakonec strávil osm let (1904-1912). I když se mu během pobytu několikrát naskytla příležitost potkat se osobně s Rodinem, nechal se jím (podobně jako Štursa) více ovlivnit až ve dvacátých letech 20. století. Španiel rovněž nechával své modely, aby se volně procházely po místnosti, a zachycoval je v rychlých akvarelových studiích rodinovského charakteru. Obecně se říká, že nejzdařilejší Španielovy kolekce těchto spontánně zachycených kreseb pocházejí z let 1924-1927 [66].

Na Španielových nestylizovaných kresebných pracích tohoto typu lze velmi dobře pozorovat jakýsi kontinuální vývoj i stylovou závislost na tvorbě Rodina [67]. Nejprve, na rozdíl od Mařatky a Štursy, kreslil Španiel akty podle pózujících modelek. Tato díla charakterizuje přesně provedený obrys rámuující promyšleně rozložené barevné plochy aktu. Teprve ve dvacátých letech 20. století přistoupil k vytváření aktů podle volně se pohybujících modelů. V tomto případě se jedná o lehké akvarelové studie, které slouží jako bezprostřední záznamy momentu. I zde si ponechal důraz na obrysovou linii, své akty stínuje. Později, ve 30. letech, se snažil o znatelnější plastické cítění.

9. Kauza s dílem *Kovový věk*, které údajně moralitu veřejnosti kazí

Dílo *Kovový věk* (*L'Âge d'airain*) [68] provázal skandál již od samotného počátku, kdy bylo představeno veřejnosti. Auguste Rodin začal na soše pracovat po návratu z cesty do Itálie, tedy v letech 1875-1876. I když měl při svém putování možnost nasbírat množství inspiračních podnětů zejména z florentského sochařství, nejvíce ho pravděpodobně zaujala dynamika Michelangelovy tvorby, jež také následně posloužila jako výchozí bod k vytvoření díla *Kovový věk*. Rodin nejprve představil sádrové provedení sochy na výstavě Cercle Artistique et Littéraire v Bruselu roku 1877, a sice pod názvem *Poražený* (*Le Vaincu*). Ještě téhož roku byl tentýž sádrový model k vidění pod názvem *Kovový věk* na proslulém pařížském Salonu. O tři roky později byl uměleckému světu ukázán také odlitek díla v bronzu.⁷⁴ Široké publikum reagovalo na celkové vzezření muskulaturní sochy vesměs kriticky mířenými poznámkami, které pramenily z naprostého nepochopení podstaty i tematiky díla. *Kovový věk* vyvolával množství otázek a spekulací, z nichž některé následně přerostly ve veřejné aféry, a to nejen ve Francii.

Auguste Rodin vytvořil dílo *Kovový věk* fascinován lidským tělem a jeho pohybem, čímž rezolutně popřel úzus akademických póz. Na základě tohoto novátorského procesu se musel sochař bránit proti nařčení, že sochu odlil podle živého modelu. Vášnivá diskuse, zda se jednalo o pouhý odlitek či nikoliv, trvala dlouhou dobu a byla poměrně zásadní, jelikož veřejně degradovala Rodinův novátorský přístup k tvorbě. Na svou obhajobu vyfotografoval sochař ve stejné póze vojáka belgického ženijního ústavu Augusta Neyta, který mu stál při vzniku sochy modelem. Díky tomu si členové ustanovené poroty mohli všimnout drobných nuancí mezi tělem živého modelu a Rodinovou interpretací ve výsledné soše. Nakonec jury rozhodla na základě názorů uznávaných kolegů z uměleckého oboru v Rodinův prospěch. Stát byl na základě rozhodnutí komise morálně donucen k odkoupení díla *Kovový věk* do svého vlastnictví. I přes určité očištění Rodinovy pověsti se i nadále nepřestávalo spekulovat, co by vlastně mělo umělecké dílo tematicky vyjadřovat. Sám Mistr totiž neposkytl k výslednému provedení sochy téměř žádné vysvětlení. Veřejnost se zabývala také otázkami ohledně záhadného pohybu ruky, která naznačuje pohyb směřovaný k čelu. Právě kvůli tápání v ikonografické oblasti, bývá dílo pojmenováváno různými názvy (*Bronzový věk*, *Člověk prvních dob*, *Zraněný voják*, *Probouzející se Humanita* apod.). Nicméně v poslední době se nejvíce ustálilo právě označení *Kovový věk*.

⁷⁴ Stanislav SUCHARDA/ František Xaver ŠALDA: Katalog výstavy děl sochaře Augusta Rodina v Praze, 10. 5. 1902 – 15. 7. 1902, Praha 1902, nepag.

O tom, že by městská rada Prahy zakoupila některé z vystavených uměleckých děl, se začalo uvažovat již během prvních týdnů probíhající pražské výstavy v roce 1902. Stanislav Sucharda zaslal městské radě fotografie prodejných děl s přesnými názvy a údaji o ceně. Teprve až na druhém zasedání rady bylo rozhodnuto, že vybraným dílem pro Prahu bude bronzový odlitek sochy Kovový věk. Dílo doporučil radě k zakoupení jak Alfons Mucha, tak zástupci uměleckých sdružení. Kupní cena činila tehdy pět tisíc korun tehdejší hodnoty, ale v pozdějších letech vystoupala na 60 000 korun, jak dokazuje soupis uměleckých památek města Prahy z roku 1929.⁷⁵ Zpočátku byla Rodinova socha Kovový věk umístěna v malé zasedací síni Staroměstské radnice, nicméně se také jednalo hned od počátku o jejím umístění na Žofině, které velmi podporoval Stanislav Sucharda. Český sochař dokonce přislíbil, že se svými kolegy vytvoří pro dílo podstavec, bude-li dílo umístěno na Žofině mezi palmami.⁷⁶ Sucharda se očividně snažil o navození podobného prostředí, jaké obklopovalo originál sochy v zahradě Lucemburského paláce v Paříži.

Nakonec bylo prvním dekretem městské rady z roku 1903 rozhodnuto o umístění Rodinova díla v Městském muzeu na Poříčí. Už v této době se totiž městská rada zabývala mravopočestností odlitku, proto byl tehdy ze stolu rezolutně „smeten“ jakýkoliv návrh k umístění díla ve veřejných prostorách. Zástupci města dokonce odhlasovali, že Kovový věk nepatří mezi umělecká díla, ale je pouze sochou, která je „s to moralitu obecnstva kazit.“⁷⁷

Usnesení o umístění Kovového věku mimo zorné pole veřejnosti neuniklo ani dobovým kritikům, kteří reagovali porůznu. Překvapivé rozhodnutí komentoval například kritik Karel Boromejský Mádl slovy: „Proč by ne? Vždyť oboje (socha i muzeum) patří jedné instituci.“⁷⁸ Mádlova trefně mířená poznámka s náznakem ironie naznačuje jistou rezignaci na celou kauzu, kam vlastně sochu umístit, aby podle usnesení městské rady příliš nepohoršovala každého kolemjdoucího. Naopak V. V. Štech se ve svých vzpomínkách zmínil, že uvítal umístění odlitku v interiéru: „Mělo (město Praha) pak nesnáze s umístěním krásného aktu bez drapérie. Nebyl postaven – jak se tenkrát žádalo – v parku, nýbrž v lapidáriu Městského muzea. Řekl bych, že správně. V Luxemburské zahradě tato interiérová socha nepůsobí.“⁷⁹

⁷⁵ nn.: Přehled událostí, in: Národní listy XLIV, č. 121, 1. 5. 1904, 3; nn.: Soupis a ocenění uměleckých památek města Prahy, in: Národní listy LXIX, č. 17, 17. 1. 1929, 5.

⁷⁶ nn.: Umění, in: Moravská orlice XL, č. 213, 17. 9. 1902, 6.

⁷⁷ Karel Boromejský MÁDL: Ne na Žofině, in: Národní listy XLII, č. 260, 21. 9. 1902, 13.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ ŠTECH (pozn. 13) 114.

Další dekret z roku 1905 posléze rozhodl, že socha bude instalována v přijímací síni presidia městské rady.⁸⁰ Zřejmě ani toto umístění z neobjasněných důvodů plně nevyhovovalo, jelikož už v roce 1908 lze najít v periodiku *Volné směry* zmínku o uschování sochy v Pavilonu města Prahy na Výstavišti, proti čemuž protestovali zejména umělci, neboť Pavilon byl většinu času pro veřejnost uzavřen. V tu chvíli dosáhlo jednání zástupců města vrcholu absurdity, neboť jejich snažení o umístění odlitku na místo, které navštěvovalo co nejméně lidí, bylo více než zjevné. Ohledně díla *Kovový věk* tak začaly vznikat různé dobové karikatury, anekdoty, úsměvné básničky i drby, které veřejně kolovaly v dobových periodikách i v ústním podání.

Zlomový moment v kauze s umístěním sochy nastal kolem roku 1910, kdy ob. st. Emler navrhl, aby bylo vzato v úvahu umístění *Kovového věku* do některého z pražských sadů.⁸¹ Tuto možnost začala ihned projednávat pražská Sadová komise, neboť stále více zastánců sochy uvažovalo o vystavení díla na veřejnosti, tedy v exteriéru. Roku 1911 schválila umístění uměleckého díla do Žofínských sadů, přičemž Stanislav Sucharda byl požádán o vyjádření svého názoru. Český sochař tuto myšlenku nejprve silně prosazoval, vždyť se jednalo o jeho dávné přání. Socha, která po nějakou dobu na Žofíně opravdu stála, se zde mohla vyjímat ještě dlouho, pokud by se téměř záhy neobjevilo tolik stížností. Protestující davy zejména namítaly, že když v létě funguje na Žofíně plovárna, lidé zde poslušně nosí plavky, zatímco *Kovový věk* se zde bezostyšně vystavuje v celé své bronzové přirozenosti.⁸² Z tohoto důvodu byla stále neuzavřená problematika opět aktuální a vznikaly další diskuse na téma vhodného umístění díla.

Dokonce i sám Sucharda se částečně pod tlakem většiny přiklonil po čase k umístění Rodinova díla na dvůr Moderní galerie Království českého⁸³, jelikož začal mimo jiné nabývat dojmu, že by socha nevelkých rozměrů „*utonula*“ na Žofíně mezi vysokými a statnými stromy. Zdůraznil, že dílo *Kovový věk* potřebuje pohledový odstup, proto doporučil právě Moderní galerii, jelikož zde by mohly být případně provedeny úpravy okolí tak, aby vzniklo pro sochu optimální prostředí.⁸⁴ Umístěním do organizovaného terénu by socha jistě nabyla na optickém významu i plastičnosti. Suchardův zdařilý návrh umístit odlitek na nádvoří

⁸⁰ KORBEOVÁ (pozn. 17) 123.

⁸¹ nn.: Komise Sadová, in: *Věstník obecní královského hlavního města Prahy XVII*, č. 21, 15. 11. 1910, 377.

⁸² nn.: *Osud sochy*, in: *Našinec XLVII*, č. 78, 5. 4. 1911, 2.

⁸³ Moderní galerie Království českého byla zřízena r. 1902 císařem Františkem Josefem I. v místech dnešního Veletržního paláce; dále Moderní galerie.

⁸⁴ nn.: *Dějí se v Praze divy*, in: *Rozvoj IV*, č. 44, 5. 11. 1910, 4; nn.: *Rodinův Kovový věk bude konečně definitivně umístěn*, in: *Volné směry XV*, č. 1, 1911, 30.

Moderní galerie schválilo zanedlouho její kuratorium, které si rovněž vyžádalo za stejným účelem původní modely Myslbekových soch pro Palackého most.⁸⁵ Byla by to jistě provokativní kombinace, kdyby se zamýšlené propojení této skupiny uměleckých děl podařilo naplno realizovat až do konce.

Kolem roku 1914 lze v dobových periodikách opět dohledat kusé informace, jež dokládají, že se odlitek Kovového věku opět nacházel na Staroměstské radnici, konkrétně v síni č. 1. Tehdy se totiž objevila spekulativní myšlenka, zda nebyla socha tajně odklizená do sklepního lapidária tamní budovy. Domněnku však rezolutně popřel primátor JUDr. Karel Groš.⁸⁶ Ve dvacátých letech 20. století se sice socha stále nacházela na radnici, ovšem objevily se nové hlasy, které volaly po umístění díla Kovový věk zpět na Žofín. Do povědomí veřejnosti se také dostala zpráva, že sám Auguste Rodin si přál, aby bylo jeho dílo umístěno právě na Staroměstské radnici, jelikož se zde dočkal opravdu vřelého přijetí.⁸⁷

Kolem roku 1930, když už kauza díla Kovový věk nepatřila mezi nejaktuálnější a spíše se probíral například „osud“ Štursova Raněného, se krátce uvažovalo, zda Rodinův odlitek neumístit přímo před Staroměstskou radnici. Avšak tento pomyslný dialog s pomníkem Mistra Jana Husa od Ladislava Šalouna nebyl nikdy realizován.⁸⁸

Dobový tisk se postupem času ohledně díla Kovový věk odmlčuje a ojedinělé výroky na stránkách periodik se již převážně zabývají uměleckým přínosem sochy. Pozvolna tak z tisku vymizely jakékoliv hanlivé či posměšné poznámky na adresu díla a spíše se nostalgicky vzpomínalo na Rodinovu výstavu v Praze 1902 i na sochařův „dar“ městu Praze.

Dne 1. května 1963 byla zřízena Galerie hlavního města Prahy jako samostatné kulturní zařízení, do jejíž sbírky vlastně dílo Kovový věk právem spadalo od roku 1902, kdy jej oficiálně zakoupilo Praesidium královského hl. města Prahy. V průběhu formování myšlenky ohledně vzniku městské galerie bylo ovšem Rodinovo dílo Osvětovým odborem hl. města Prahy zapůjčeno Sbírci moderního umění NG.⁸⁹

⁸⁵ nn.: Schůze 28. března – z referátu osobního, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy XVIII, č. 6, 6. 4. 1911, 118.

⁸⁶ nn.: Rodinův „Kovový věk“, in: Národní listy LIV, č. 183, 7. 7. 1914, 3.

⁸⁷ nn.: Ven s Rodinovým „Kovovým věkem“, in: Národní listy LXII, č. 76, 17. 3. 1922, 4.

⁸⁸ nn.: Osud Štursova Raněného, in: Lidové noviny XXXVIII, č. 641, 21. 12. 1930, 9.

⁸⁹ Dekret č. j. 48281VI-46; Archiv NG v Praze, fond Anna Masaryková 136, nesetříděno.

10. Závěr

Smyslem této práce bylo pojednat o pražské kolektivní výstavě děl sochaře Augusta Rodina v roce 1902. O zmíněném tématu bylo sepsáno v uplynulých letech poměrně značné množství článků, publikací apod., což mimo jiné dokládá, že téma patří stále mezi aktuální a probírané mezníky v historii kulturních událostí Prahy. Snažila jsem se všechny poznatky systematizovat a propojit dohromady tak, aby vznikl ucelený text týkající se výstavy i jejích bezprostředních dopadů na souběžnou generaci umělců, zejména sochařů. Při psaní této práce jsem si nemohla nevděkovat různým faktickým odchylek ve využitých literárních zdrojích. Z toho důvodu jsem projevila snahu nalézt co nejpřesnější údaje na základě důkladného studia dobových periodik a dostupných archivních dokumentů.

Auguste Rodin byl v Praze uvítán nejen jako geniální umělec, ale zřejmě především jako zástupce Francie. Není se čemu divit, vždyť tehdejší česká společnost se upjala k představě následování všeho francouzského, zejména v oblasti kultury. Obojí, Rodinova osobnost i tvorba, velmi dobře vystihovalo atributy, které Spolek výtvarných umělců Mánes shledal dobově moderními a závažnými pro upevnění evropských uměleckých vazeb. Generace přelomu 19. a 20. století se tyto vazby snažila vší silou navázat, aby předurčila budoucí směry a tendence domácí umělecké scény. Výstava, která byla v Praze roku 1902 uspořádána, tak nejen zvýraznila postavení spolku Mánes na domácí scéně, ale také zájem a touhu nastupující mladší generace po nových podnětech. V zásadě zastávám názor, že tvrzení, jež poukazují na pořádání Rodinovy výstavy jako na lýtý boj vůči Josefu Václavu Myslbekovi, jsou viděna čistě jen z jednoho úhlu pohledu. Myslbekova tvorba svou autoritativností svazoala vize mladých umělců, kteří by se jistě časem vydali hledat nový směr a podnět ke změně. Projevy nastupující generace umělců by tedy stejně směřovaly k obdobnému, ale pozdějšímu projevu takové „revolty“, jakou v tomto smyslu nazýváme Rodinovu výstavu v Praze.

S tématem práce také úzce souvisel přístup zástupců města či jednotlivých městských částí k celé události. Ačkoliv mělo vedení města nemalý podíl na úspěchu Rodinovy výstavy, a to zejména díky svým politickým kontaktům s pařížskou radnicí nebo poskytnutím finančního zázemí pro organizaci akce na reprezentativní úrovni, nelze jeho jednání pouze schvalovat. Veškeré peripetie vzniklé po objednání bronzového odlitku Rodinova díla Kovový věk můžeme rovněž přičíst na vrub právě vedení města. Kladné přijetí sochy ze strany většiny bylo po dlouho dobu v nedohlednu, stále probíhaly vášnivé diskuze o

morálnosti díla i jeho umístění. Celkové vyznění této kauzy nakonec ukázalo, jak málo byla ve skutečnosti připravena většina tehdejší pražské populace na přímou konfrontaci s dobově moderním uměním. Odkoupení díla Kovový věk tak na jedné straně znamenalo jakési selhání městské rady, na druhé straně však symbolizovalo například váhavý začátek nákupů uměleckých děl, který vyústil do stále aktivnější poptávky po zakoupení kvalitních děl evropského rozměru.

Po shrnutí hlavních poznatků je vcelku zřejmé, že Rodinova výstava v Praze reprezentovala vedle nesmírného kulturního obohacení i politicky podbarvené gesto. Utkvělá snaha o vyjádření nesouhlasu s postavením Čech v Rakousku-Uhersku se ozývala v průběhu konání celé události a zejména Praha se chtěla radikálně vypořádat s přespřílišnou závislostí na Vídni jako uměleckém centru, k čemuž si vybrala rychlejší kulturní vzestup, než na jaký byla ve skutečnosti zcela adekvátně připravena. I když pokrokovost výstavy samotné zvládli zástupci města, SVU Mánes i veřejnost překlenout s nadšením, přebírání dopadů akce už bylo o něco váhavější. K uvedenému jsem se snažila přispět textem zpracovaným v jednotlivých kapitolách a zároveň doufám, že tím má bakalářská práce splnila vytyčený cíl, který jsem si před zahájením jejího zpracování stanovila.

Na závěr své práce bych ráda zmínila jedno z mnoha tvrzení, které Rodin kdysi vyřkl: *„Umění není v napodobení, - a jenom hlupáci si myslí, že můžeme něco vytvořit. Zbývá tedy jen interpretace přírody v jistém směru. Každý interpretuje ve smyslu, který je mu nejbližším; já jsem si konečně našel svůj.“*⁹⁰ A stejně jako si Rodin kdysi našel svůj výraz a jeho opodstatnění, tak se i česká umělecká scéna začala pomalu ubírat novým směrem. Odhodlání se k další změně v umělecké orientaci začalo na české scéně právě jednou výstavou zahraničního sochaře, která se uskutečnila díky nadšení skupinky pokrokově zaměřených osobností, a přes respektování celoevropských tendencí přispělo až k individuální reflexi každého českého moderního umělce.

⁹⁰ JIRÁNEK (pozn. 69) 134.

11. Seznam citované literatury a archivních materiálů

- BEAUSIRE Alain: Quand Rodin exposait, Paříž 1988
- ČENKOV Emanuel: Oslava Victora Huga v Paříži roku 1902. Paměti poselstva královského hlavního města Prahy, Praha 1902
- HALÍŘOVÁ Marie (ed.): Pocta Rodinovi 1902-1992 (kat. výst.), Praha 1992
- HOROVÁ Jana: Praha – 1900 – Paříž (=Slovo k historii 36), Praha 1992
- LENDEROVÁ Milena: Zdenka Braunerová, Praha 2000
- LIPPMANN Wolfgang: Rilke, Bratislava 1987
- KORBELOVÁ Helena: Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze, in: Documenta pragensia II., Praha 1981, 106-124
- MÁDL Karel Boromejský: Bohumil Kafka: jeho dílo od r. 1900 do r. 1918, Praha 1919
- MÁDL Karel Boromejský: Rodinova výstava (1902), in: Výbor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959, 137-140
- MAŘATKA Josef: Vzpomínky a záznamy, Praha 1987
- MASARYKOVÁ Anna: Josef Mařatka, Praha 1958
- MAŠÍN Jiří/ HONTY Tibor: Jan Štursa 1880-1925. Geneze díla, Praha 1981
- MENDELOVÁ Jaroslava: Josef Mařatka a Rodinova výstava v Praze, in: Documenta pragensia VIII., Praha 1988, 207-231
- NEUMANN Stanislav Kostka: Rodin v Praze, in: O umění, Praha 1958, 542-544
- PEČÍRKA Jaromír: Josef Mařatka, Praha 1942
- REZNIKOW Stéphane: Frankofilství a česká identita (1848-1914), Praha 2008
- SUCHARDA Stanislav: Historie pomníku Františka Palackého v Praze, Praha 1912
- SUCHARDA Stanislav/ ŠALDA František Xaver: Katalog výstavy děl sochaře Augusta Rodina v Praze, 10. 5. 1902 – 15. 7. 1902, Praha 1902
- ŠALDA František Xaver: Géniova mateřština, in: Boje o zítřek, Praha 2000, 79-84
- ŠALDA František Xaver: Auguste Rodin, in: Boje o zítřek, Praha 2000, 85-97
- ŠALDA František Xaver: Auguste Rodin: Umění, in: Šaldův zápisník I., Praha 1990, 195
- ŠTECH Václav Vilém: V zamlženém zrcadle I., Praha 1969
- ŠVÁCHA Rostislav: Od moderny k funkcionalismu: proměny pražské architektury první poloviny 20. století, Praha 1986
- WITTLICH Petr: České sochařství ve XX. století, Praha 1978

NÁRODNÍ LISTY

- MÁDL Karel Boromejský: Ne na Žofín, in: Národní listy XLII, č. 260, 21. 9. 1902, 13
nn.: K příjezdu Augusta Rodina do Prahy, in: Národní listy XLII, č. 145, 28. 5. 1902, 3
nn.: Přehled událostí, in: Národní listy XLIV, č. 121, 1. 5. 1904, 3
nn.: Rodinova výstava v Praze, in: Národní listy XLII, č. 212, 3. 8. 1902, 3
nn.: Rodinův „Kovový věk“, in: Národní listy LIV, č. 183, 7. 7. 1914, 3
nn.: Soupis a ocenění uměleckých památek města Prahy, in: Národní listy LXIX, č. 17, 17. 1. 1929, 5
nn.: Styky česko-francouzské, in: Národní listy XLII, č. 194, 16. 7. 1902, 4
nn.: Ven s Rodinovým „Kovovým věkem“, in: Národní listy LXII, č. 76, 17. 3. 1922, 4

VOLNÉ SMĚRY

- ALEXANDRE Arsène: Úvod ke katalogu Rodinovy výstavy, in: Volné směry V, č. 5, 1901, 97-103
JIRÁNEK Miloš: Kresby A. Rodina, in: Volné směry V, č. 5, 1901, 124-134
MÁDL Karel Boromejský: Příchodí umění, in: Volné směry III, č. 3, 1899, 117-142
SUCHARDA Stanislav: Sochař Rodin, in: Volné směry V, č. 5, 1901, 143-146
nn.: Rodinův Kovový věk bude konečně definitivně umístěn, in: Volné směry XV, č. 1, 1911, 30

OSTATNÍ PERIODIKA

- KARÁSEK ZE LVOVIC Jiří: Výstava děl sochaře Augusta Rodina v Praze, in: Moderní revue č. 6, 1902, 474-477
KLIMEŠ Josef: Rodin a S.V.U. Mánes, in: Listy S.V.U. Mánes I-II, 2002, 9
MÁDL Karel Boromejský: Auguste Rodin, in: Zlatá Praha XIX, č. 27, 1902, 313-314
nn.: Dějí se v Praze divy, in: Rozvoj IV, č. 44, 5. 11. 1910, 4
nn.: Komise Sadová, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy XVII, č. 21, 15. 11. 1910, 377
nn.: La Centenaire de Victor Hugo, in: Le Petit Parisien, 26. 2. 1902, 1-2
nn.: La Centenaire de Victor Hugo, in: Le Petit Parisien, 27. 2. 1902, 2
nn.: La Centenaire de Victor Hugo, in: Le Petit Parisien, 3. 3. 1902, 1
nn.: Praesidiální sdělení, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy XVII, č. 21, 15. 11. 1910, 365
nn.: Rodinova výstava v Praze, in: Zlatá Praha XIX, č. 27, 2. 5. 1902, 324

mn.: Schůze 28. března – z referátu osobního, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy XVIII, č. 6, 6. 4. 1911, 118

mn.: Osud sochy, in: Našinec XLVII, č. 78, 5. 4. 1911, 2

mn.: Osud Štursova Raněného, in: Lidové noviny XXXVIII, č. 641, 21. 12. 1930, 9

mn.: Umění, in: Moravská orlice XL, č. 213, 17. 9. 1902, 6

mn.: Výstavní pavillon „Manesa“, in: Věstník obecní královského hlavního města Prahy IX, č. 9, 3. 5. 1902, 53

ARCHIVNÍ MATERIÁLY

Archiv ND - program ND, 30. 5. 1902, repríza

Archiv NG v Praze - fond Josef Mařatka 82 - rukopisy

Archiv NG v Praze - fond Stanislav Sucharda 92 – korespondence přijatá

Archiv NG v Praze - fond Anna Masaryková 136 (nesetříděno)

12. Příloha I

Seznam děl z Rodinovy výstavy v Praze 1902⁹¹

1. Polibek (*Le baiser*)
2. Stará žena (*La vieille femme*)
3. Luna loučící se se zemí (*La luna et la terre*)
4. Sochař a jeho Musa (*Le sculpteur et sa Muse*) * ⁹²
5. Metamorphosa Ovidiova *
6. Pomíjející láska *
7. Studie
8. Podobizna kněze
9. Polyphème *
10. Studie
11. Falguière
12. Sochař Dalou
13. Tritoni
14. Odpoledne Fauna (*L'Après midi d'un Faune*)
15. Studie
16. Kovový věk (*L'Âge d'airain*)
17. Rochefort
18. Studie
19. Balzac (bronz) *
20. Studie
21. Jitřenka (*Étoile du matin*)
22. Studie
23. Sireny u vody (*Les Sirènes au milieu d'une pièce d'eau*) *
24. Balzac (pálená hlína; *Étude de Balzac*) *
25. Studie
26. Bouře (*Tempête*) *
27. Sv. Jan (bronz) *
28. - 97. Rámy s kresbami *
98. Ozvěna (*L'Écho*) *

⁹¹ SUCHARDA/ ŠALDA (pozn. 74) nepag.

⁹² Díla označená hvězdičkou byla prodejná.

99. Bellona *
100. Podobizna Rodina od Falguièra
101. Člověk a jeho myšlénka (*L'Homme et sa pensée*)
102. Padlá Danaovna (*Danaïde*)
103. Fragment skupiny Měšťané z Calais
104. Fragment skupiny Měšťané z Calais
105. Fragment skupiny Měšťané z Calais
106. Pastorale
107. Sv. Jan
108. Studie ruky (*La Main*)
109. Žena na knize (*Femme sur un livre*)
110. Prchající láska (*Fugit amor*) *
111. Studie k Měšťanům z Calais
112. Studie ženy (*Femme accroupie*)
113. Fragment Měšťanů z Calais (*Bourgeois de Calais*)
114. Žena ležící na boku (*Femme couchée sur le cote*)
115. Probouzející se Zora (*L'Aurore s'éveillant*)
116. Divá žena (*Faunesse debout*)
117. Muž v květinách (*L'Homme dans les fleurs*)
118. Studie ke sv. Janu (*Étude de St. Jean*)
119. Divá ženka (*Faunesse les jambes écartées*)
120. Romeo a Julie
121. Mme. Rodin
122. Fragment pomníku V. Huga
123. Hecuba (*Hecube aboyant*)
124. Studie
125. Divá ženka (*Faunesse*)
126. Válka (*La guerre*)
127. Studie
128. Mme. F.
129. Torso
130. Genius pro pomník Puvise de Chavannes
131. Studie
132. Studie hlavy (*Tête de femme sur une colonne*)

133. Vzkříšení (bronz; *Résurrection*) *
134. Studie
135. Hřích
136. Stín, fragment Pekelné brány (*L'Ombre*)
137. Studie Nereidky (*Étude pour une Nereide*)
138. Požehnání (*Les bénédictions*)
139. Orfeus
140. Plačící děvče (*Tête de jeune fille qui pleure*)
141. Torso
142. Česající se žena (*Groupe une femme qui se peigne entre deux Genies*)
143. Probouzející se Adonis (*Adonis se réveillant*)
144. Modlitba (*La prière*)
145. Eva
146. Skupina Siren (*Groupe des Sirènes*)
147. Marrat
148. Země (*La terre*)
149. Tři ženy v Očistci (*Groupe de trois femme au Purgatoire*)
150. Studie
151. Vnitřní hlas, detail pomníku Victora Huga (*La voix intérieure*)
152. Duše (*Femme centaure*)
153. Mrtvý Adonis (*Adonis mourant*)
154. Podobizna Rodina od Sl. Claudel-ové (bronz) *
155. Pokušení sv. Antonína (*Tentation de St. Antoine*)
156. Éva (bronz) *
157. Relief, fragment Pekelné brány

13. Příloha II

Seznam děl Augusta Rodina, která se nacházejí v inventářích pražských galerií⁹³

NG

- P 1037 - Studie k letící postavě Iris, poselkyně bohů, 1890-1891, sádra, v. 75 cm
P 1038 - Studie k letící postavě Iris, poselkyně bohů, 1890-1891, bronz
P 1039 - Poprsí Rochefortovo, 1884, sádra, v. 73 cm
P 1042 – Mučednice, 1885, sádra, š. 157 cm
P 1043 - Vnitřní hlas (Meditace), 1885, sádra, v. 156 cm
P 1044 - Vnitřní hlas (Meditace), 1885, bronz, v. 154 cm
P 1045 - Obrana (Válka), 1878, pat. sádra, v. 115 cm
P 1055 - Sv. Jan Křtitel, 1878, bronz, v. 199 cm
P 1056 - Muž s přeraženým nosem, 1864, bronz, v. 24 cm
P 1057 - Podobizna sochaře J. Daloua, 1883, bronz, v. 43 cm
P 1058 - Podobizna J. P. Laurence, 1881, bronz, v. 58 cm
P 1256 - Mučednice, 1885, bronz, v. 31 cm
P 1512 - Obrana, 1878, bronz, v. 112 cm
P 1513 - Podobizna V. H. Rocheforta, 1884, bronz, v. 73 cm
P 1541 - Gustav Mahler, 1909, bronz, v. 33 cm
P 1549 - Barbey d'Aurevilly, 1909, sádra, v. 50 cm
P 1647 - Georges Clemenceau (busta), 1911, bronz, v. 48 cm
P 3126 - Muž s přeraženým nosem, 1864, sádra, v. 25 cm
P 3812 - Bolest, 1882, sádra, v. 24
P 5962 – Balzac, 1897, bronz, v. 300
DP 1194 – Balzac, 1897, sádra, v. 300 cm

GHMP

- P-77 - Kovový věk, 1875-1877, zeleně pat. bronz, v. 182 cm

⁹³ Výše uvedená díla byla získána do sbírky NG v Praze zejména státním nákupem francouzského umění v r. 1923 a při příležitosti výstavy Francouzské moderní sochařství v r. 1935. Později byly dokupeny pouze jednotlivé kusy z Rodinovy tvorby.