

Pražské sochařské výstavy 1898–1916

Příspěvek k problematice galerijní prezentace sochy

Prague sculpture exhibitions 1898–1916

A contribution to the theme of gallery sculpture presentation

Disertační práce

Jana Cermanová



Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta
Ústav hospodářských a sociálních dějin
Historické vědy – hospodářské a sociální dějiny – dějiny techniky
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Štaif, CSc.
Praha 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

Jana Cermanová

Poděkování

Děkuji prof. Jiřímu Štaifovi za vstřícnost a vedení práce. Dále pak Mgr. Jiřímu Borovskému a Mgr. Tomáši Hylmarovi za neopakovatelnou atmosféru bádání v Archivu hlavního města Prahy a Archivu Národní galerie. Též děkuji všem ostatním, kteří jakkoli přispěli k jejímu vzniku.

Abstrakt disertační práce

Pražské sochařské výstavy 1898–1916

Příspěvek k problematice galerijní prezentace sochy

Sochařství jako umělecká disciplína zažilo v Čechách kolem přelomu 19. a 20. století nesmírně dynamický vzestup. S jistým zpožděním tak následovalo tolik obdivovaný vzor Francie, kde v roce 1910 Charles Morice s odkazem na Rodina a jeho žáky dokonce konstatoval převahu moderního sochařství nad malbou. Také v Čechách, zejména zásluhou dominantní osobnosti učitele J. V. Myslbeka, dozrála velmi ambiciózní skupina sochařů, která byla připravena řešit vzrůstající společenskou poptávku po dílech monumentálního charakteru, jež si zvláště v podobě pomníků takřka podmanila veřejný prostor města. Sochaři se věnovali zakázkám dekorativních soch pro architekturu i objednávkám funerální povahy, které jim zaručovaly jistý příjem a otvíraly cestu k vlastní volné tvorbě. Především ale onen „mor pomníkový“ poutal k sochařství všeobecnou pozornost a zajišťoval umělcům společenskou prestiž. Sochaři se začali více účastnit uměleckého dění a podstatnou měrou se podíleli na řešení aktuálních výtvarných problémů. Konjunktura, kterou zažívalo sochařství veřejného prostranství, se přenesla rovněž do soudobých výstavních sálů, kde si plastika nárokovala nepřehlédnutelné místo a na rozdíl od soch vznikajících na zakázku se v řadě případů stala nositelem velmi moderní formy i obsahu. Galerijní prezentace sochy ztratila parametry historizující glyptotéky a prošla výraznou reformou. Expozice soch či výstavy, na nichž byla sochařská díla zastoupena, nabyly podoby moderních sofistických přehlídek, jejichž autoři měli na zřeteli vytvoření velmi kompaktní umělecké podívané.

Právě pojetí galerijní prezentace sochařských děl na přelomu 19. a 20. století je předmětem mé disertační práce. Na základě katalogů zjišťuji vzrůstající participaci sochařů na

pražských výstavách Krasoumné jednoty a Spolku výtvarných umělců Mánes (od roku 1911 si všímám rovněž Skupiny výtvarných umělců). Zabývám se zastoupením konkrétních autorů a následnou reflexí jejich účasti v soudobé publicistice (K. B. Mádl, F. X. Šalda, Miloš Jiránek, Karel Čapek, aj.). Prostřednictvím analýzy fotografií otištěných v soudobých uměleckých i populárních časopisech (mj. Volné směry, Dílo, Český svět, Zlatá Praha) hodnotím změny zvyklostí kolem vystavení sochy jako uměleckého díla. Zkoumám, jak dalece se v českém prostředí uplatňují soudobé výstavní trendy reprezentované zejména principem amor vacui, mobilním systémem vnitřní architektury nebo teorií Gesamtkunstwerku. Zaměřuji se také na užití a následné opuštění aplikace secesní ornamentiky ve výstavních sálech. V mezích možností pramenného materiálu věnuji pozornost barevnosti výstavního prostředí. Zajímá mě rovněž atmosféra velkých pražských výstav zahraničních sochařů (Rodin, Meunier, Bourdelle), přijetí těchto akcí místním publikem a zhodnocení poznatků při realizacích sochařských přehlídek českých autorů. S pomocí dostupných pramenů (evidenční knihy Krasoumné jednoty v Archivu Národní galerie v Praze a SVU Mánes v Archivu hlavního města Prahy) studuji prosazování drobné plastiky na trhu s uměním. Zabývám se také měnícím se společenským a uměleckým statusem sochařů a posuzuji, do jaké míry se tyto aktivně podíleli na organizaci soudobého výstavního dění a jeho reformě.

Dissertation synopsis

Prague sculpture exhibitions 1898–1916

A contribution to the theme of gallery sculpture presentation

Sculpture as an artistic discipline experienced a dynamic rise in the Czech lands at the turn of the 19th and 20th centuries. This followed the much admired example of France, where Charles Morice, referencing Rodin and his pupils, asserted the dominance of modern sculpture over painting in 1910. Thanks in large part to major art world figure and educator J. V. Myslbek, the Czech lands also saw the development of a highly ambitious group of sculptors poised to address a growing social demand for monumental works (particularly memorials) that recaptured the city's public space. Sculptors worked on architectural commissions for decorative sculptures and on orders for funerary objects, which guaranteed them an income and enabled them to pursue their own creative work. However, it was chiefly this "flood of monuments" that attracted public attention to sculptors and garnered them social prestige. Sculptors became more deeply involved in art events and played a major role in addressing contemporary art world issues. The public boom enjoyed by sculpture carried over into exhibition halls, where works of sculpture claimed a highly visible place and, in contrast to commissioned sculptures, could be very modern in form and content. Gallery presentations of sculpture works changed significantly and ventured beyond the parameters of the historicizing Glyptothek. Exhibitions of, or including, sculpture became modern, sophisticated affairs whose authors had in mind the creation of a highly compact artistic spectacle.

This dissertation deals with the presentation of works of sculpture at the turn of the 19th and 20th centuries. Through catalogue research, I find sculptors who participated

in Prague exhibitions held by the Fine Arts Union (Krasoumná jednota) and the Mánes Association of Fine Artists (Spolek výtvarných umělců Mánes) as of 1907, I also look at the Artists' Group (Skupina výtvarných umělců). I deal with the representation of particular artists and the subsequent reflection of their participation in contemporary journalism (K. B. Mádl, F. X. Šalda, Miloš Jiránek, K. Čapek, A. Novák et al.). By analysing photographs published in art journals and popular magazines of the time (e.g. Volné směry, Dílo, Český svět, Zlatá Praha), I assess changes in the modes related to the exhibition of sculptures as works of art. I am also interested in looking at the atmosphere of the large Prague exhibitions of the work of foreign artists (Rodin, Bourdelle, Meunier), the local public's reception of these events and an evaluation of the knowledge applied in holding sculpture shows of Czech artists. I use available sources (records of the Fine Arts Union in the National Gallery in Prague Archive and of the Mánes Association of Fine Artists in the City of Prague Archives) to examine the promotion of small-scale sculptures on the art market. I also deal with the changing social and artistic status of sculptors and look at the degree to which they played an active role in organising and reforming contemporary exhibition practice.

Obsah

PROLOG	1
ÚVOD	3
CHARAKTERISTIKA PRAMENŮ A LITERATURY, SOUČASNÝ STAV BĚDÁNÍ	11
PRAMENY A TIŠTĚNÉ PRAMENY	11
LITERATURA	14
KRASOUMNÁ JEDNOTA	
1. VÝSTAVY POŘÁDANÉ V REŽII KRASOUMNÉ JEDNOTY	20
2. VŠEOBECNÁ ZEMSKÁ VÝSTAVA 1891	26
3. ČEŠTÍ SOCHAŘI NA VÝSTAVÁCH KRASOUMNÉ JEDNOTY	28
3.1 GENERACE SOCHAŘŮ – ZAKLADATELŮ	28
3.2 SOCHAŘSKÁ DÍLA NA VÝROČNÍCH SALONECH VERSUS ZASILATELSKÝ OBCHOD S UMĚLECKOU PLASTIKOU BEDŘICHA KOČÍHO	29
3.3 VÝSTAVA SOCHAŘSKÉHO DÍLA BOHUSLAVA SCHNIRCHA IN MEMORIAM, 1901/2	33
3.3.1 <i>Obraz Bohuslava Schnircha v soudobém tisku</i>	33
3.3.2 <i>Výstava</i>	35
3.3.3 <i>Instalace</i>	37
3.3.4 <i>Bohuslav Schnirch a problémy soudobého sochařství</i>	38
3.4 NÁSTUP MYSLBEKOVY ŠKOLY	39
3.4.1 <i>Mladá plastika a propagační materiály</i>	41
3.4.2 <i>Bohumil Kafka jako prototyp mladého Mánesáka na výročních výstavách Krasoumné jednoty</i>	42
3.4.2.1 <i>Samostatná výstava Bohumila Kafky, Rudolfinum 1904</i>	46
3.4.2.2 <i>Koncepce výstavy</i>	46
3.4.2.3 <i>Instalace</i>	47
3.4.2.4 <i>Prodejnost</i>	48
3.4.3 <i>Jan Kalvoda, reprezentant Jednoty výtvarných umělců v sálech Rudolfinu</i>	50
4. VÝSTAVA SOCHAŘSKÉ TVORBY VILÍMA AMORTA, 1913	53
5. ČEŠTÍ NĚMCI NA VÝSTAVÁCH V RUDOLFINU	56
6. CIZINCI NA VÝSTAVÁCH KRASOUMNÉ JEDNOTY	63
6.1 JEDNOTLIVCI A UMĚLECKÁ SDRUŽENÍ NA RUDOLFÍNSKÝCH SALONECH	63
6.2 VÝSTAVA CONSTANTINA MEUNIERA, 1906	70
6.2.1 <i>Soudobý obraz Constantina Meuniera v českém prostředí</i>	70
6.2.2 <i>Instalace</i>	72
6.2.3 <i>Publikum</i>	76
6.2.4 <i>Kritika výstavy</i>	79
MÁNES	
1. ZMĚNY VE VÝSTAVNÍ ESTETICE	82
1.1 PROFESIONALIZACE UMĚLECKÉHO VÝSTAVNICTVÍ	82
1.2 RAUMKUNST	85
1.3 SOCHA JAKO UMĚLECKÉ DÍLO V GALERIJNÍM PROSTŘEDÍ	88
1.4 SOCHA A SVĚTLO	90

2.	VÝSTAVA DĚL AUGUSTA RODINA, 1902	92
2.1	KORESpondENCE PRAHA-PARÍŽ	93
2.2	INSTALACE JANA KOTÉRY	96
2.3	OČEKÁVÁNÍ	104
2.4	PUBLIKUM	106
3.	VOLNÁ PLASTIKA V MĚSTSKÉM PROSTORU	110
4.	UMÍSTĚNÍ PLASTICKÉHO DÍLA V INTERIÉRU	115
5.	BARVA	121
6.	ORNAMENT	126
7.	SOCHA JAKO OBJEKT UMĚLECKÉ A REPORTÁŽNÍ FOTOGRAFIE	134
8.	ČEŠTÍ SOCHAŘI NA ČLENSKÝCH VÝSTAVÁCH MÁNESA	136
8.1	FRANTIŠEK BÍLEK	137
8.1.1	<i>Polarita obrazu Bílkovy tvůrčí osobnosti</i>	137
8.1.2	<i>Účast na výstavním dění spolku Mánes</i>	139
8.1.3	<i>Instalace v kostele sv. Martina ve Zdi</i>	145
8.2	BOHUMIL KAFKA	148
8.2.1	<i>Obraz osobnosti</i>	148
8.2.2	<i>ČESKÉ UMĚNÍ, 1903</i>	150
8.2.3	<i>PARÍŽSKÉ PLODY</i>	152
8.2.4	<i>Druetova galerie</i>	158
8.3	VÝSTAVA SOCHAŘŮ SPOLKU MÁNES V BRNĚ	160
8.4	DROBNÁ PLASTIKA V GALERIJNÍM PROSTŘEDÍ	163
8.5	PLAKETY A MEDAILE	167
8.6	SKICI	173
9.	ZAHRANIČNÍ SOCHAŘI NA VÝSTAVÁCH SPOLKU MÁNES	177
9.1	SOCHAŘI NA SOUBORNÝCH VÝSTAVÁCH ZAHRANIČNÍCH UMĚLCŮ	177
9.2	VÝSTAVA DROBNÉ PLASTIKY LOUISE DEJEANA, 1907	181
9.2.1	<i>Camille Mauclair na postu mezinárodního kurátora</i>	181
9.2.2	<i>Dejean jako tvůrce módní plastiky</i>	183
9.2.3	<i>Instalace</i>	185
9.3	ÉMILE ANTOINE BOURDELLE, 1909	185
9.3.1	<i>Bourdelle versus Rodin</i>	185
9.3.2	<i>Obraz Émila Antoina Bourdella v tisku</i>	188
9.3.3	<i>Instalace</i>	192
9.3.4	<i>Pražské akvizice Bourdellových děl</i>	198
9.4	MEZI RODINEM A PICASSEM – FRANCOUZSKÁ PLASTIKA V ČESKÝCH SÁLECH PŘED NÁSTUPEM AVANTGARDY	201
SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ		
1.	SOCHA A VÝSTAVY SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ	210
1.1	OTTO GUTFREUND PŘED VSTUPEM NA VÝSTAVNÍ SCÉNU	210
1.2	I. VÝSTAVA SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ	213
1.3	II. VÝSTAVA SKUPINY	216
1.4	III. VÝSTAVA SKUPINY	226
1.5	IV. VÝSTAVA SKUPINY	228
2.	45. VÝSTAVA SPOLKU MÁNES	231
SOCHAŘSKÝ ATELIÉR: DÍLNA, BYT NEBO SOUKROMÁ GALERIE?		
SPECIFIKA SOCHAŘSKÉHO ATELIÉRU		
STANISLAV SUCHARDA – VÝSTAVA IN MEMORIAM, 1916		

ZÁVĚR.....	243
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	250
LITERATURA.....	250
ČLÁNKY V KATALOZÍCH, SBORNÍCÍCH A ČASOPISECH.....	256
MEMOÁRY	259
TIŠTĚNÉ EDICE PRAMENŮ	259
KATALOGY	260
ARCHIVNÍ FONDY.....	260
PERIODIKA.....	261
VÝSTAVY POŘÁDANÉ SPOLKEM VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ MÁNES V LETECH 1898–1916	263
NÁVŠTĚVNOST VÝSTAV POŘÁDANÝCH SPOLKEM VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ MÁNES V LETECH 1902–1916	270
PŮVOD OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	271

Prolog

Ve středoevropském prostoru zřejmě neexistuje druhé místo, jehož moderní kulturní historii by ovlivňovaly sochy v takové míře, jako je tomu v případě Hořic v Podkrkonoší. Město, v jehož blízkosti se v devatenáctém století nacházely nesčetné zásoby kvádrových křemenných pískovců, nabízelo již od roku 1884 možnost specializovaného sochařského vzdělání a na základě tohoto specifika se zdejší kulturní veřejnosti podařilo v roce 1908 otevřít uměleckou galerii, zaměřenou na budování sbírky moderních českých sochařských děl. Fascinace sochou provázela město i v průběhu 20. století a v roce 1966 se staly Hořice dějištěm prvního sochařského sympozia, jež navázalo na ideu rakouského sochaře Karla Prantla (1923–2010) o pracovním setkávání sochařů, kteří v podmínkách přírodního ateliéru realizují sochu přímo v definitivním materiálu. V Hořicích tak do konce 60. let vznikla výjimečná galerie monumentálních soch pod širým nebem. Zdánlivě kulturně hluchá léta sedmdesátá a osmdesátá přinesla sice zákaz konání symposií, nicméně sochou okouzlení Hořičáci, srostlí již s několika generacemi talentovaných tvůrců, věnovali mimořádnou pozornost galerijní prezentaci jejich děl. Uvolňující se politická situace dovolila již v roce 1989 navázat na původní sympoziální tradici a ta je v určité pozměněné podobě udržována dodnes.

Krátké seznámení s dějinami kulturních aktivit, v jejichž středu figuruje socha stylově náležející do širokého spektra od historizujícího portrétu z 19. století až po „*svérázné živočichy vyžadující péči*“¹ z počátku století 21., mi umožnilo nastínit každodenní realitu, v níž se jako

¹ Karel Srp tak označil objekty Kryštofa Kintery z oblasti oživilých předmětů (například Samohybný kyblík nebo Sex vysavače a vrtačky).

kurátorka sbírky výtvarného umění Muzea a galerie v Hořicích pohybuji. Výzkum sbírky galerie, jejíž jádro tvoří soubor secesních plastik, plaket a medailí, stejně jako instalace výstav, jejichž častým předmětem jsou opět plastická díla, náleží k mým profesním úkolům. Spojením těchto stěžejních okruhů mé pracovní náplně zcela přirozeně vznikl badatelský zájem o dějiny sochařských výstav se zvláštním důrazem na počátky moderního výstavního aranžmá.

...

„Socha není dematerializací skutečnosti jako malba, ale materializací obrazů, vzniklých v nitru.“

Otto Gutfreund

Úvod

Zásadní význam pro rozvoj moderního umění mají podle předních badatelských autorit výstavy. Přelom 19. a 20. století s sebou přitom přinesl doslova výstavní boom na poli výtvarného umění. Vedle tradičních uměleckých salonů byly pořádány výstavy nově se ustavujícími spolky mladých progresivních autorů, otvíraly se umělecké expozice v rámci velkolepě pojímaných národních výstav i mezinárodních přehlídek. V takto široce koncipovaném výstavním provozu reprezentovalo výtvarné umění nejen atribut vkusu, ale stejně tak i stvrzení hospodářské prosperity či prostředek zahraniční politiky. Výstavní dění přitahovalo pozornost stále širšího okruhu veřejnosti a výstavní sály se stávaly nejen prostředníkem výtvarných požitků, ale také jakýmsi místem „en vogue“ pro společenská setkávání, navazování kontaktů a přemítání o povznášející úloze krásných umění. Právě období od první výstavy děl spolku výtvarných umělců Mánes až po veřejné vystoupení členů Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě je v tomto ohledu považováno za klíčové a byla mu v dílčích studiích věnována patřičná pozornost. Částečně s ohledem na časové vymezení klasické studie o moderních uměleckých výstavách Donalda E. Gordona², ale především z důvodu postižení výstavy díla Stanislava Suchardy, jež je pro mé téma v několika ohledech mezní, jsem jako nejzazší bod bádání stanovila rok 1916.

Specifikem mého výzkumu výstavního dění se stal akcent na sochařská díla a jejich prezentaci. Pro takto nastavené téma bylo nejprve nutné zmapovat prostor, do něž socha jako umělecké dílo a výstavní objekt vstupovala. Na základě katalogů zjišťuji participaci sochařů ve vybraných expozicích všech sdružení, jež se soudobého pražského výstavního provozu

² Gordon, Donald E., *Modern Art Exhibition 1900–1916*. München 1974.

účastnily (Krasoumné jednoty, Umělecké besedy, Jednoty výtvarných umělců, Spolku výtvarných umělců Mánes a konečně od roku 1912 Skupiny výtvarných umělců). Realizace zdánlivě široce koncipovaného rozboru výstav byla možná pouze s ohledem na nepoměrně menší zastoupení plastických děl oproti malbě. Toto vymezení s sebou přineslo výhodu ucelenějšího pohledu na problematiku, bez zřetele na selekci, kterou vykonal pozdější dějepis umění.

U vybraných výstav se zabývám zastoupením konkrétních autorů a následnou reflexí jejich účasti v soudobé publicistice (F. X. Harlas, F. X. Jiřík, K. B. Mádl, F. X. Šalda, Miloš Jiránek, Karel Čapek, Arne Novák aj.). Na základě rozboru zpráv recenzentů se také snažím ozřejmit, do jaké míry mohlo být soudobé publikum obeznámeno s dílem autora ve chvíli, kdy mu byl na výstavní scéně věnován větší prostor či zvýšená pozornost, a jakou zájmovou skupinu mohla výstava oslovit. Zjišťuji, zda se dobové hodnocení shoduje či rozchází se stanovisky pozdější uměnovědy.

Jelikož sochařské zastoupení na výstavách před první světovou válkou mělo v mnoha případech podobu velmi kvalitních děl zahraničních tvůrců, snažím se zhodnotit, nakolik byl obraz soudobého evropského sochařství, stvořený na základě pražského výstavního dění, reprezentativní. Zajímá mne, do jaké míry se na jeho podobě podílely pokrokové a konzervativní složky spolkového spektra. Pražských výstav této éry se čile účastnili také německo-čeští sochaři. Pokouším se rozkrýt, jaká byla jejich pozice na výstavní scéně a jak jejich podíl hodnotila česká umělecká kritika.

Sochařský materiál, vymezený výše nastíněným způsobem, mi v první řadě poskytl podklady pro studium změn týkajících se galerijní prezentace sochy. Prostřednictvím analýzy a interpretace fotografií otištěných v soudobých uměleckých i populárních časopisech (mj. Volné směry, Dílo, Český svět, Zlatá Praha) se pokouším objasnit vývoj, kterým tato oblast na počátku 20. století prošla. Zkoumám, jak dalece se v českém prostředí uplatňovaly evropské výstavní trendy, reprezentované zejména principem amor vacui, mobilním systémem vnitřní architektury nebo teorií Gesamtkunstwerku. Zaměřuji se na užití a následné opuštění aplikace secesní ornamentiky ve výstavních sálech. V mezích možností pramenného materiálu věnuji pozornost barevnosti výstavního prostředí. V soudobé teorii umění pátrám po autorech, kteří by kriticky korigovali probíhající vývoj v oboru. Zajímá mě rovněž atmosféra velkých pražských

výstav zahraničních sochařů (Rodin, Meunier, Bourdelle), přijetí těchto akcí místním publikem a zhodnocení poznatků při realizacích sochařských přehlídek českých autorů. A konečně si pokládám otázku, nakolik se sochaři sami aktivně podíleli na organizaci výstavního dění a jeho reformě.

Práce je rozdělena do tří základních částí. V každé z nich věnuji pozornost jednomu ze stěžejních uměleckých sdružení působících na pražské výstavní scéně v letech 1898–1916. V rámci jednotlivých oddílů se zabývám zastoupením českých i zahraničních sochařů na vybraných akcích a v závislosti na dostupných pramenných materiálech také reflexí jejich účasti v soudobém tisku. Konkrétní sochařské výstavy analyzuji z hlediska změn výstavního aranžmá. Pořadí uměleckých spolků se řídí posloupností, s níž vstupovaly do výstavního provozu a vymezovaly se vůči stávajícím výstavním praktikám svých rivalů. Kapitola o prezentaci sochařských děl v expozicích spolku Mánes, obsahuje rovněž pasáže, které ozřejmují nový přístup autorů výstav k soše jako uměleckému dílu a výstavnímu exponátu v galerijním prostředí. Jakýmsi postskriptem předkládané práce a indicií dalšího vývoje prezentace volné sochy ve 20. století se mi stala výstava tvorby Stanislava Suchardy v roce 1916.

Plastická díla, představovaná pražskému publiku na výstavách zhruba v prvním dvacetiletí nového století, zrcadlila závažné změny, které se dotýkaly jejich stránky formální i obsahové a které posléze dovedly sochařství až k opuštění figurálního principu. Takto závažná situace na poli českého sochařství mohla nastat jenom díky vývoji, kterým tento výtvarný obor prošel zejména v druhé polovině 19. století.

Sochaři v Praze postrádali oproti Vídni, Mnichovu či Drážďanům velmi dlouho možnost akademického či alespoň specializovaného vzdělání. Pražská výuka neměla až do založení Myslbekova ateliéru na umělecko-průmyslové škole (1885) vlastní program. Mladí adepti sochařství tak procházeli tradičním školením v kamenických dílnách, které do roku 1856 fungovaly jako cechovní organizace, a poté mohli využít možnosti absolvovat kreslířský kurz na pražské akademii nebo studovat na některé z evropských akademií, třeba ve výše zmíněných centrech. Problémem pro mladé umělce bylo především uplatnění, neboť zakázek v oblasti pomníků či architektonických dekorací nabízela česká předbřeznová společnost jen velmi málo a stěžejní objednávky zůstávaly v oblasti sepulkrální plastiky. Poptávku po akademicky

školených sochařích navíc v první polovině 19. století oslabovala zažitá praxe, v níž sochař řemeslně realizoval dílo podle výtvarného návrhu akademického malíře (tímto způsobem spolupracoval například sochař Václav Prachner s ředitelem akademie malířem Josefem Berglerem). Mimo oblast monumentálního sochařství vytvářeli umělci multiplikáty komorních plastických děl, jež se uplatňovaly v interiérech. Zvláštní význam trojrozměrné figurální skici umocňovalo její využití jako pomůcky pro výuku kresby na akademiích.

Za těchto obtížných podmínek vstupovali sochaři svými díly do konstituujícího se českého moderního výstavního dění, jehož podobu tou dobou určovala výhradně Krasoumná jednota. Zastoupení sochařů na výroční výstavě nebylo ani zdaleka tak hojné a reprezentativní, jako tomu bylo v případě malířů. Příčiny je nutné hledat nejen v celkově nižší úrovni oboru a jeho menší umělecké základně, ale také v technických a finančních limitech sochařů, kteří museli exponáty dopravovat na výstavy na vlastní náklady. Často proto volili kompromisní řešení a obeslali výstavu pouze keramickým či sádrovým odlitkem nebo kresebným návrhem, grafickým listem vzniklým podle realizace anebo fotografií sochy. Tento přístup do jisté míry odrážel skutečnost, že účast sochařů na výstavě byla motivována nikoliv existenčními hledisky (neboť hlavní zdroje obživy nalézali sochaři v přímých zakázkách), nýbrž reprezentační potřebou. Protože plastika se v počátcích své galerijní prezentace stávala předmětem zájmu koupěschopné klientely jen výjimečně, byli sochaři mnohem více vyvázáni z tržních tlaků, a to jim umožňovalo svobodněji se rozhodovat, které ze svých děl určí jako vhodné k veřejnému vystavení. Podobu výstavního aranžmá si pro toto období můžeme spíše jen domýšlet, neboť k němu existuje jen minimum obrazové dokumentace.

Celková situace začala být pro sochaře příznivější od poloviny 19. století, když jim pracovní příležitosti zprostředkoval probouzející se stavební ruch. Nejprve se jednalo o dekorativní výzdobu sakrálních (do)staveb a později především o rozsáhlou monumentální plastickou výzdobu budov reprezentujících českou národní ideu. Jako nejprestižnější typ sochařské zakázky se touto dobou začal v českém městském prostoru uplatňovat figurální pomník. V závěru století doprovázel prudký rozvoj hospodářství i rychlý stavební vzestup. Fasády činžovních domů i budov občanské vybavenosti, projektované v historizujících slozích a následně v secesním tvarosloví, skýtaly velkolepý prostor pro dekorativní ztvárnění. Takto široce rozvržené možnosti uplatnění sochařské tvorby se logicky odrazily na uměleckém

i společenském vzestupu oboru. Tyto předpoklady vedly v roce 1896 k založení sochařského oddělení na zestátněné Akademii výtvarných umění. Mladé akademicky vzdělané sochaře spojoval ambiciózní tvůrčí přístup. Vedle děl, jejichž podoba byla kompromisem vzešlým z podmínek privátní či veřejné zakázky, získávali sochaři stále větší prostor pro vyjádření své umělecké představy prostřednictvím volného autorského díla. Především těmito pracemi obesílali sochaři na počátku 20. století pražské výstavy.

Základní schéma výstavního provozu v Praze na přelomu 20. století, vymezené na jedné straně akcemi Mánesa a na druhé aktivitami Krasoumné jednoty³, v soudobém společensko-kulturním kontextu chápané značně polaritně, mi posloužilo jako výchozí vzorec pro bádání v oblasti výstavní estetiky, která kolem přelomu století pronikla do evropských výstavních sálů, Prahu nevyjímaje.

Krasoumná jednota představovala na pražské výstavní scéně nejdéle se pohybující a dlouho také jediné sdružení. Vznikla v roce 1835 z iniciativy soukromých mecenášů ze Společnosti vlasteneckých přátel umění. Krasoumná jednota fungovala po vzoru německých Kunstvereinů jako komerční akciový podnik, založený na nákupu uměleckých děl pro slosování mezi akcionáři. Vedle organizace výročních výstav vydávala pro své členy grafické prémie a finančně podporovala vznik monumentálních děl ve veřejném prostoru. Reorganizace stanov spolku v roce 1840 otevřela výstavní síně pracím zahraničních autorů a Pražané tak mohli obdivovat obrazy, sochy a předměty uměleckého řemesla nejprve německé a rakouské, ale posléze i širší evropské provenience. Výroční výstavy se zprvu konaly v různých pražských prostorách, počínaje Klementinem přes několik šlechtických paláců až po Žofín. Zásadní změny týkající se výstavního provozu nastaly v roce 1885 v souvislosti s dostavbou Domu umělců. Krasoumná jednota získala v prostorách Rudolfiny výstavní sály na svou dobu zcela mimořádné kvality. Kustodi obrazárny cestovali po prestižních evropských

³ Výtvarný odbor Umělecké besedy, jako další realizátor výstav tradičně konzervativního charakteru, se na přelomu 20. století nacházel ve značném útlumu. Aktivity Umělecké besedy v oblasti galerijní prezentace sochařských děl byly již v roce 1871 předznamenány návštěvnickým fiaskem retrospektivy Václava Levého. Z další činnosti třeba připomenout podporu Besedy při realizaci umělecké Jubilejní výstavy v roce 1891 a konečně opět nepřilíživě úspěšnou posmrtnou výstavu děl dlouholetého předsedy výtvarné sekce, sochaře Bohuslava Schnircha. Působení Besedy při realizaci sochařských výstav v Praze má víceméně marginální charakter.

muzeích umění, aby načerpali inspiraci pro moderní pojetí instalace uměleckých děl. V Praze poté použili poslední novinky své doby z oblasti výstavního aranžmá: sametové závěsy a sametem potažené paneláže, barevné tónování stěn, těžké koberce s výraznými vzory, masivní historizující pohovky či množství zelených rostlin v kořenáčích. Přestože se tento způsob aranžmá záhy přežil, v Rudolfinu byl praktikován ještě na počátku nového století, kdy tu návštěvník salonu mohl shlédnout v průměru kolem osmi set exponátů. Takovému množství vystavovaných děl musela být zákonitě podřízena kvalita instalace. Výroční výstavy si u soudobé kritiky vysloužily označení bazar, které výstižně charakterizovalo chaotičnost jejich „pêle-mêle“uspořádání. Právě vůči této výstavní realitě se po přelomu století vymezovaly skupiny pražských secesionistů.

Mladí výtvarníci, nespokojení s poměry v konzervativních institucích, začali na sklonku 19. století tyto spolky hromadně opouštět a vytvářet progresivní národní umělecké frakce. Postupně se tak mimo jiné odštěpili secesionisté mnichovští, berlínští, vídenští, pražští a krakovští, aby vyhlásili válku *sterilní výtvarné rutině i všem formám nevkusu*. Jejich programy byly vždy spojeny s radikální výstavní politikou, která se rozhodně distancovala od kolísavé kvality a nekonceptnosti výběru exponátů na soudobých výstavách. Zásadní výhrady měli secesionisté rovněž ke způsobu, jakým byla umělecká díla ve výstavních sálích prezentována. Systém salonních výstav, který publiku nabízel sály zaplněné zmatečným množstvím exponátů různorodé umělecké a řemeslné kvality, byl secesionistům trnem v oku. Od počátku usilovali o rehabilitaci tohoto stavu a vesměs se jim záhy podařilo zbudovat vlastní výstavní budovy, v nichž mohli realizovat své představy o moderní umělecké expozici.

Pražští secesionisté zformovali nejprve dvě uskupení: Spolek výtvarných umělců Mánes a Jednotu výtvarných umělců. Druhá ze jmenovaných organizací, založená na jaře roku 1898 jako sdružení výtvarníků střední generace, kteří z důvodu nerespektování zájmů výtvarného odboru opustili Uměleckou besedu, se považovala za širokou reprezentaci umělců české národnosti. Preference národních zájmů jako klíčový bod programu představovala pojítka spolku k Jednotě umělců výtvarných, jež vznikla v revolučním roce 1848 z iniciativy Josefa Mánesa. Vůbec prvním starostou spolku se stal Josef Václav Myslbek a v jeho řadách figurovaly i další sochařské osobnosti, mimo jiné Ludvík Wurzel, Celda Klouček, Josef Mauder, Vilím Amort, Franta Úprka, ale třeba i Josef Kalvoda nebo Ladislav Šaloun. Finančně Jednotu

podporovala řada institucí, například Zemský výbor pro království České, česká akademie, Obchodní a živnostenská komora v Praze, Rada království hlavního města Prahy. Nicméně palčivý problém v podobě chybějícího výstavního pavilonu či alespoň sálů se Jednotě dlouho nedařilo řešit. Na počátku své výstavní činnosti pořádala akce v domě U Nováků ve Vodičkově ulici, využívala prostor Topičova salonu⁴, vystavovala v sálech Rudolfinu a od roku 1912 v nově otevřeném Obecním domě. Výstavní program, hlásající demokratické podmínky pro své členy, se odvíjel od tradicionalisticky orientované spolkové základny. Tím se „akademická“ Jednota musela přirozeně stávat jakýmsi protipólem „mladého“ Mánesa, jehož výstavy odrážely progresivní umělecké směřování spolku a byly založeny na selektivním výběru exponátů. Na odmítavém postoji k výstavním praktikám salonního rázu se nicméně obě korporace shodovaly.

Spolek výtvarných umělců Mánes, jemuž v českém prostředí přelomu 20. století nepochybně náležela úloha nositele nových výtvarných tendencí, vstoupil do pražského výstavního dění v polovině 90. let, když uspořádal výstavu svému předčasně zesnulému členu, talentovanému mladému sochaři Františku Hoškovi. Tento výstavní prolog byl záhy následován členskou výstavou, jež byla zrealizována u příležitosti oslav desátého výročí založení spolku. Mánes, který tou dobou rovněž nedisponoval vlastní výstavní budovou, postavil první expozice v Topičově salonu a v Novoměstských sálech ve Vodičkově ulici (U Štajgrů). Přestože Mánesáci již v roce 1897 rozhodně odmítli soudobý výstavní standard reprezentovaný instalacemi výročních salonů Krasoumné jednoty⁵, jejich první výstavy z tohoto zažitého úzu vybočovaly jen v rámci technických možností. Charakter instalace byl tedy dosud udáván nejednotným mobiliářem, přítomností dekorací v podobě perských koberců i přebytkem zeleně. Rovněž vzdálenosti mezi vystavovanými díly byly výsledkem kompromisu mezi kvantitativním a estetickým hlediskem. Soudě podle informací uvedených v katalogích, není u výstav do roku 1900 zřejmý autor výstavního aranžmá a pojetí v tradičním duchu svědčí spíše o kolektivním řešení. Situace se ovšem záhy mění a instalace výstav se

⁴ Jednalo se o jednu výstavní síň s proskleným stropem ve dvoře nakladatelství na Ferdinandově (Národní) třídě postavenou v roce 1894 dle návrhu Jana Zeyera.

⁵ Své odmítavé stanovisko formulovali v kolektivní recenzi 58. výroční výstavy Krasoumné jednoty v Rudolfinu v roce 1897. Volné směry I, 1896–1897, s. 337.

stávají doménou zejména mladých architektů. V roce 1902 zbudovaný secesní pavilon pod Kinskou zahradou se stal spolkovým chrámem umění a obratná kulturní politika spolku nakonec dokázala prodloužit původně několikaměsíční provizorium na dlouhých patnáct let. Pojetí galerie jako jakési umělecké svatyně, jež bylo příznačné pro soudobou výstavní architekturu, mělo pro Prahu konotační význam, neboť řada členů skutečně položila na její oltář osobní oběti, a to i finanční. Ostatně ambiciózní výstavní program, který v pavilonu probíhal, byl poté hlavní příčinou trvale neutěšené hospodářské situace spolku. Galerie nacházející se na Smíchově, tedy až do roku 1909 za hranicemi metropole, disponovala nejmoderněji fungujícím výstavním prostorem v Čechách. Uvnitř jeho zdí stavěli umělci instalace, jež ilustrovaly zrod moderního výstavního aranžmá.

Posledním sdružením výtvarníků, které na sklonku sledovaného období významně pozměnilo způsob vystavení uměleckých děl, byla Skupina výtvarných umělců. V roce 1911 ji založili secesionisté, kteří se pro radikální umělecké postoje rozešli s názorově konzervativnějšími členy Mánesa a k nimž se přidali i další spříznění literáti, architekti a teoretikové. Sochařské tvorbě se z členů Skupiny věnovaly jen dvě osobnosti, vedle Otto Gutfreunda to byl ještě Emil Filla. Nicméně období, kdy Filla intenzivně modeloval, již náleží mimo rámec, vymezený pro tuto práci. Autorem moderních plastických objektů, pro něž architekti Skupiny hledali nejvhodnější podoby instalace, tak byl téměř výhradně Otto Gutfreund. Jeho rozšíření principů kubistické estetiky na oblast sochařství vykazovalo nesporně revoluční charakter spojený se silným vizuálním účinkem. Vystavení Gutfreundových soch tak představovalo pro architekty ze Skupiny jistě mimořádnou výzvu.

Instalace uměleckých výstav představovala kolem přelomu století pro své tvůrce novou podnětnou tvůrčí oblast. Specifikem tvorby moderních instalací se stala autorská kázeň, nezbytná pro vytvoření optimálních podmínek pro umělecké dílo jako rozhodujícího nositele výtvarného účinku. Umělci, kteří se tvorbou výstavních aranžmá na přelomu století zabývali, přistupovali k nové výzvě s respektem a zvláštním zaujetím. Jak se jim dařilo řešit nesnadné problémy v konkrétní oblasti galerijní prezentace sochy, se mimo jiné pokusím osvětlit na následujících stránkách.

Charakteristika pramenů a literatury, současný stav bádání

Prameny a tištěné prameny

Téma moderních instalací v kontextu umělecké výstavní scény v Praze na přelomu 19. a 20. století se jeví jako překvapivě pozapomenuté téma a to i přesto, že výzkumu výstavního dění a jeho kulturní, společenské i politické role je přiznáváno stále významnější místo. Takto zeširoka pojatý průzkum výstavnictví by měl doplnit obraz uměleckých expozic přelomu století, jenž vzešel z výhradního zájmu o vystavující umělce nebo vystavované objekty. Bádání v oblasti výstavnictví a s ním spojené soudobé estetiky, v případě této práce akcentující pozici sochy, je založeno v první řadě na syntéze poznatků získaných na základě interpretace obrazového a písemného pramenného materiálu.

Podobu moderních výstavních instalací můžeme rekonstruovat pouze díky dochovaným snímkům, které organizátoři pořizovali za účelem propagace akcí. Fotografie byly publikovány v soudobých odborných i publicistických časopisech nebo získávaly podobu pamětních pohlednic. Snímky zachycující pohled do expozice nicméně nejsou ani zdaleka tak četným pramenem jako reprodukce děl jednotlivých umělců. Fotografie, s nimiž jsem při výzkumu pracovala, pocházejí ze tří základních provenienčních okruhů. Snímky ze stěžejních výstav SVU Mánes jsou součástí spolkového fondu, který je uložen v Archivu hlavního města Prahy. Dochované pohlednice, které Krasoumná jednota vydávala k výročním výstavám, jsou uloženy ve fondu Společnosti vlasteneckých přátel umění v Archivu Národní galerie v Praze a snímky rozmanité povahy jsou dohovány jako obrazové přílohy uměleckých a společenských časopisů (pracovala jsem především s Volnými směry, Českým světem, Zlatou

Prahou a Uměleckým měsíčníkem). Snímky zachycující pohled do expozice ovšem nevznikaly ke všem soudobým uměleckým výstavám. Jejich výpovědní hodnota ve vztahu k mému badatelskému záměru je mnohdy omezena výsečí z celkové expozice, která nutně nemusela zachycovat vystavované sochy. Fotografie jsou přirozeně monochromní a představa o barevnosti výstavního aranžmá je tak jen velmi neurčitá. Zčásti ji mohou dotvořit autorské náčrty, barevné návrhy mobiliáře či dekorativních prvků nebo v barvě zachycené výtvarné dojmy návštěvníků-umělců. Zprávy o barevnosti výstavy mohli tlumočit i recenzenti, kteří však ve svém hodnocení výstav instalaci většinou zcela pomíjeli a soustředili se pouze na vystavené exponáty a zastoupené autory.

Nedílný pramen pro rekonstrukci vzezření sochařských výstav tvoří katalogy, které právě v této době přestávají být nutným přítěžkem výstavy a nabývají podoby moderních uměleckých průvodců expozic. Katalogy nás seznamují se jmény zastoupených autorů, s názvy a materiální kvalitou děl, s jejich cenou a často obsahují i údaje o složení výstavní komise. Pro výzkum aranžmá představují primární údaje jednak jména autorů instalace, jednak plány dispozice výstavního prostoru. Jejich zveřejnění v katalogu nicméně nebylo pravidlem. Katalogy většiny zkoumaných výstav jsou dostupné v oddělení dokumentace Národní galerie nebo v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Jak již bylo výše zmíněno, podstatné informace o podobě instalací výstav byly obsaženy ve zprávách soudobých recenzentů. Z řady kritiků musíme jmenovat zejména Karla Boromejského Mádlu, jehož impresionistický styl disponoval předpoklady pro zachycení nejen toho podstatného z celkové atmosféry výstavy, ale i postřehů dílčí povahy. Vedle běžných kategorií Mádl nezřídka zmiňuje barevné vyladění prostoru, hodnotí celkovou úpravu interiéru a pozoruje vazby mezi jednotlivými díly. Mádlovo velebení reformních snah Mánesa po stránce obsahu i formy výstav však končí s radikalizací spolkového výstavního programu. Pro české umění zásadní setkání s dílem Edvarda Muncha již Mádlovo konzervativněji orientované myšlení není schopno absorbovat a projevy moderního umění dále ostře odsuzuje i v dílech umělců sdružených v Osmě a posléze ve Skupině výtvarných umělců. Pro popis rysů instalace v ostře odmítavých kritikách již není místo. Vnímavý přístup k otázkám výstavního aranžmá se objevuje také v hodnocení Miloše Jiráka. Jiránek vedle širokého kulturního rozhledu disponoval rovněž znalostí jak kritické, tak i výtvarné práce a jako aktivní člen SVU Mánes byl

osobně zaangażován ve výstavní reformě. Ze spektra českých uměleckých kritiků tak mohl právě on nejvýstižněji hodnotit stanoviska organizátorů o výsledné podobě výstav. I Jiránkovy příspěvky jsou však zacíleny především na vystavovaná díla. Intuitivní metoda a jedinečná schopnost zobecnění, příznačné pro kritické dílo F. X. Šaldy, ve svém velkorysém slovesném podání zpravidla vykreslovaly celkovou náladu expozice. Podrobnosti o výstavním aranžmá však můžeme pouze tušit mezi řádky. Rokem 1907 vstoupil do arény výtvarné kritiky Karel Čapek a velmi aktivně zde působil po celé desetiletí. Splendidní beletristický styl jeho raných recenzí záhy vystřídal střízlivější projev založený na obrovské erudici, teoretických předpokladech a schopnosti vycítit v uměleckém projevu trvalé kvality. Čapek, který se stal mluvčím kuboexpresionistické generace, představoval jakousi smírčí sílu názorového rozkolu Skupiny výtvarných umělců a Mánesa. V intencích mého výzkumu je Čapkovo kritické dílo výtěžitelné jen omezeně, především pro představu, s jakým přijetím se výstavy v Praze potýkaly. Řada kritických textů hlavních glosátorů výtvarné scény byla publikována v souborných edicích jednotlivých autorů.⁶ Texty, které v těchto výběrech obsaženy nebyly, a kritiky dalších autorů jsem vyhledávala v soudobém tisku.

Důležitý pramen pro bádání o organizaci sochařských výstav a způsobech prezentace plastických děl představují poznatky aktérů výstavního dění. Jedná se na jedné straně o informace, které se objevují v korespondenci organizátorů výstav, a dále také o teoretické stati architektů, jimž byla koncepce celkové instalace zpravidla svěřena. Jan Kotěra, Otakar Novotný, ani Janák s Gočárem, jako vůdčí osobnosti disciplíny uměleckého zaranžování výstavního prostoru, se k tématu přímo nevyjádřili. Nicméně z jejich publikovaných textů, které se zabývají mimo jiné koncepcí interiéru nebo slohovostí obecně, je možné vysledovat některé konkrétní představy o úpravě vnitřního prostoru ve vztahu k uměleckým dílům. Architekti publikovali své teze nejprve zejména ve Volných směrech a od roku 1909 ve specializovaném časopisu Styl. Pro architektky ze Skupiny výtvarných umělců tvořil bázi Umělecký měsíčník.

⁶ MÁDL, Karel Boromejský, *Umění včera a dnes: pětadvacet výstav „Mánesa“: kronika deseti let 1898–1908*, Praha, 1908; ŠALDA, František Xaver, *Kritické projevy IV–IX, (1898–1915)*, Praha, 1951–1954; JIRÁNEK, Miloš, *O českém malířství moderním a jiné práce*, Praha, 1962; IDEM, *Dojmy a potulky a jiné práce*, Praha, 1959; ČAPEK, Karel, *O umění a kultuře (I. díl)*, Praha, 1984.

Konečně mým záměrem bylo alespoň v mezích možností dostupného pramenného materiálu rekonstruovat také obraz sochařských výstav viděný zvenku – tedy očima publika. V těchto intencích je možné zužitkovat zprávy v projektu přímo neangažovaných umělců a soudobých výtvarných recenzentů jakožto skupiny poučeného publika. Dojmy a reflexe vyvolané intenzivním výstavním zážitkem jsou přítomny v memoárové literatuře umělecky orientovaných osobností.

Literatura

Zabýváme-li se kulturními dějinami Prahy na přelomu 19. a 20. století, není možné opomenout pro toto téma zásadní práce Petra Wittliche⁷ a Tomáše Vlčka⁸, které přinášejí syntetizující pohled na oblast umění ve společensko-kulturním kontextu doby. Petr Wittlich navíc představuje současnou nejpřednější badatelskou autoritu pro oblast českého moderního sochařství⁹, které tvoří základnu pro můj výzkum výstavního dění s důrazem na sochu a způsob její galerijní prezentace. Wittlichovy práce mi posloužily jako základní materiál pro orientaci v problematice. Především s jeho interpretací evropského moderního sochařství jsem konfrontovala informace, jež jsem načerpala z katalogů uměleckých výstav a z textů výtvarných kritiků z počátku 20. století. Mým záměrem bylo rekonstruovat obraz sochařských výstav v podobě přibližující se realitě, kterou na přelomu století zažíval uměnilovný obyvatel Prahy. Informace o sochařích, kteří byli ve své době aktivně účastní výstavního dění, nicméně jejich práce nespĺnily kritéria moderního hodnocení umělecké kvality díla, jsem čerpala ponejvíce ze slovníku československých výtvarných umělců Prokopa Tomana¹⁰,

⁷ WITTLICH, Petr, *Česká secese*, Praha, 1982.

⁸ VLČEK, Tomáš, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha, 1986.

⁹ Například WITTLICH, Petr, *České sochařství ve 20. století, 1890–1945*, Praha, 1978; IDEM, *Sochařství české secese*, Praha, 2000; IDEM, *Sochařství na přelomu století*, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890–1938 (IV/1)*, Praha, 1998, s. 95–125.

¹⁰ TOMAN, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců, I. a II. díl*, Praha, 1947–1950.

z Ottova slovníku naučného a z článků recenzentů soudobého výstavního dění. Pro ucelenější pohled na sochařství sklonku 19. a počátku 20. století je namístě seznámit se s poválečnou syntézou Vojtěcha Volavky¹¹ a navazujícím výzkumem Anny Masarykové¹².

Sochařské výstavy náležející ještě plně do 19. století se staly předmětem zájmu Víta Vlnase a Tomáše Sekyrky.¹³ Autoři na základě záznamů v katalogích Krasoumné jednoty sestavili reprezentativní přehled autorů a děl na výročních výstavách v druhé a třetí třetině 19. století. Na základě výsledků jejich bádání je možné pro přelom století konstatovat nejen zásadní nárůst počtu plastických děl na pražských výstavách, ale rovněž značnou proměnu v jejich námětové oblasti. Navazující období a s ním spojené změny při realizaci sochařských výstav postihl Václav Erben ve svém příspěvku o sochařském oddělení umělecké expozice na Všeobecné zemské výstavě v roce 1891.¹⁴ Erben zejména upozornil na nepoměr v kvalitě mezi vystavenými sochami, jež byly určeny pro architekturu, a volnou autorskou tvorbou. Výstavami, které probíhaly v režii Krasoumné jednoty až do roku 1918, se zabýval Vít Vlnas v katalogu výstavy k dvoustému výročí „založení“ Národní galerie v Praze.¹⁵ Sochařství však zohledňuje jen okrajově. Výzkumem pražského výstavního dění ve vymezeném období, především s ohledem na publikum a koupěschopnou klientelu, se zabýval Zdeněk Hojda.¹⁶ Jeho studie nicméně reflektují oblast sochařství pouze v omezené míře, jejíž příčiny je nutné hledat ve stavu, v němž se plastika jako výstavní objekt na přelomu století nacházela. Jednak

¹¹ VOLAVKA, Vojtěch, *Sochařství devatenáctého století*, Praha, 1948.

¹² MASARYKOVÁ Anna, *Národní galerie (5. díl), České sochařství 19. a 20. století*, Praha, 1963.

¹³ VLNAS, Vít – SEKÝRKA, Tomáš, Sochařství na výstavách Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1821–1875, in: *Bulletin Národní galerie*, Praha, 1991, s. 137–145.

¹⁴ ERBEN, Václav, Mezi inspirací a produkcí. Sochařství na Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, in: *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety* (katalog výstavy), Plzeň – Praha, 1991, s. 13–16.

¹⁵ VLNAS, Vít, Výroční trh obrazový. Krasoumná jednota a její výstavy před rokem 1918, in: IDEM (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy v Národní galerii v Praze, Praha, 1997, s. 184–200.

¹⁶ HOJDA, Zdeněk, Die Prager Kunstaustellungen 1886–1914. Ihr Publikum und Ihr Verkaufserfolg, in: *Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa*. Festschrift für Jan Havránek zum 60. Geburtstag, Wien – München, 1988, s. 251–273; IDEM, Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?, in: *Město v české kultuře 19. století* (sborník symposia v Plzni, 4.–6. března 1982), Praha, 1983.

probíhal menší počet samostatných sochařských akcí, sochy byly na výstavách méně zastoupeny a o plastická díla byl ze strany nakupujících nesporně nižší zájem. Ze závěrů Hojdova statistického výzkumu jsem tak využila především údaje o návštěvnosti jednotlivých expozic. Pražskými výstavami v letech 1898–1914, s větším či menším zohledněním jejich sochařského zastoupení, se zabývali rovněž Roman Prahel, Lenka Bydžovská, Radmila Kreuzziegerová (Mánes) a Miloslav Lamač a Pavel Liška (Skupina výtvarných umělců). Jejich pracím budu věnovat pozornost v souvislosti s rozbořením literatury, jež se přímo dotýká výstavního aranžmá.

Zásadní skutečnosti dotýkající se galerijní prezentace sochy se v českém prostředí odehrály v souvislosti s organizací reprezentativních výstav zahraničních sochařů, jejichž instalace představovaly pro pražské organizátory zvláštní výzvu. Vedle slovníkových hesel¹⁷ jsem jako podkladovou studii o moderním evropském sochařství používala zejména Zdenkou Volavkovou-Skořepovou komentované *Myšlenky moderních sochařů*¹⁸. Informace o francouzské plastice a jejím přijetí v českém prostředí jsem čerpala z Pečírka *Francouzského moderního sochařství*¹⁹, které vyšlo v meziválečném období. Tématem účasti cizích sochařů na pražském výstavním dění se zabývala nejprůběžněji Anna Masaryková ve svém článku *Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty*²⁰. Masaryková jako jediná představila čtenářům Meunierovu výstavu a dotkla se i dalších dvou velkých sochařských akcí, které Praha na počátku století hostila, přehlídky Rodinova a Bourdellova díla. Zejména výstava soch a kreseb Augusta Rodina v roce 1902 svým dalekosáhlým dopadem na české moderní umění poutala pozornost značného množství badatelů, třebaže otázky výstavního aranžmá byly zmiňovány jen výjimečně. Za všechny jmenujme alespoň autory statí v katalogu výstavy *Pocta Rodinovi* z roku 2002, kam vedle Petra Wittlicha přispěla i Magdalena Juříková nebo Marie Halířová.²¹ Poznatky o expozici děl Émila Antoina Bourdella rozšířili svým výzkumem

¹⁷ TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, London, 1996.

¹⁸ VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka, *Myšlenky moderních sochařů*, Praha, 1971.

¹⁹ PEČÍRKA, Jaromír, *Francouzské moderní sochařství*, Praha, 1935.

²⁰ MASARYKOVÁ, Anna, *Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty v Praze*, in: *Acta Universitatis Carolinae, 1965, Philosophica et Historica 1*, Praha, 1965, s. 199–205.

²¹ *Pocta Rodinovi*. Katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy 18. 12. 1992 – 31. 1. 1993, Praha, 1992.

jednak opět Petr Wittlich²² a nejnověji Kateřina Fabelová ve svém článku „Bourdelle à Prague en 1909 et son rapport aux artistes tchèques et à Auguste Rodin“²³. Karolína Fabelová se zabývala také zprostředkovatelskou rolí Camilla Mauclaira při organizaci výstavy maleb Henryho Le Sidanera a plastik Louise Dejeana.²⁴ Rozbohem účasti zahraničních sochařů na národnostně zaměřených výstavách Mánesa se ve sledovaném období nikdo nezabýval.

Změny ve výstavní estetice, jež na počátku 20. století přiblížily aranžmá výstav soudobému standardu, nebyly pro české prostředí dosud souhrnně zpracovány. Teoretickou záštitu a rovněž informace pro srovnání se situací v dalších středoevropských centrech mi poskytly studie vídeňské historičky Sabine Forsthuber a Marion Ackerman z Mnichova.²⁵ Pasáže dotýkající se vytčené problematiky se nacházejí v některých publikacích českých autorů, již věnovali pozornost dílčím problémům z dějin umění a kultury přelomu 20. století. Konzervativní výstavní principy užívané při instalacích uměleckých děl na výstavách Krasoumné jednoty popsal Vít Vlnas v katalogu výroční výstavy Národní galerie.²⁶ Kotěrovu tvorbu v oblasti architektonické úpravy výstav a instalace děl zhodnotila Radmila Kreuzziegerová v katalogu výstavy Jan Kotěra (1871–1923), zakladatel moderní české architektury.²⁷ Tématu analogie mezi českým a vídeňským pojetím instalace výstav se dotkl Roman Prahel v příspěvku o vztazích českého spolku Mánes a vídeňského Hagenbundu.²⁸ Lenka Bydžovská se tématu věnovala v textech o Topičově salonu a česko-mnichovských vztazích

²² WITTLICH, Petr, E. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze, in: *Umění*, 1961, roč. 9, č. 5, s. 476–484.

²³ FABELOVÁ, Kateřina, Bourdelle à Prague en 1909 et son rapport aux artistes tchèques et à Auguste Rodin, in: *Umění* 57, 2009, č. 4, s. 364–384.

²⁴ IDEM, La collaboration entre Camille Mauclair et l'association Mánes, a l'occasion de l'exposition Henri Le Sidaner et Louis Dejean et de l'exposition des impressionnistes françaises a Prague, in: *Umění*, 2010, roč. 58, č. 3, s. 242–255.

²⁵ FORSTHUBER, Sabine, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991. ACKERMANN, Marion, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, München 2003.

²⁶ VLNAS, V., 1997, s. 191–192.

²⁷ KREUZZIEGEROVÁ, Romana, Kotěra organizátor, in: Jan Kotěra (1871–1923), zakladatel moderní české architektury. Katalog výstavy v Obecním domě v Praze, 19. 12. 2001 – 24. 3. 2002, Praha 2001, s. 241–255.

²⁸ PRAHEL, Roman, Hagenbund a Mánes. Mezi Vídní a Prahou, in: *Umění* 45, 1997, s. 456.

v éře secese.²⁹ Fotografie z výstav Skupiny výtvarných umělců otiskl Miloslav Lamač ve své zásadní studii o předválečné výtvarné avantgardě.³⁰ Souhrnnější pohled na pražské kubistické výstavy přinesl Pavel Liška.³¹ Konečně Tomáš Winter nedávno doplnil problematiku poznatky srovnávajícími instalace pražských výstav Skupiny výtvarných umělců se soudobým kubistickým experimentem ve Francii.³²

²⁹ BYDŽOVSKÁ, Lenka, Topičův salon, in: *Topičův dům. Nakladatelské příběhy 1883–1949*. Katalog výstavy, výstavní síň České spořitelny v Praze 5. 10. – 31. 10. 1993, Praha, 1993, s. 39; IDEM, Éra secese v Mnichově a v Praze, in: PETRASOVÁ, Taťána – PRAHL, Roman (edd.), *Mnichov – Praha. Výtvarné umění mezi tradicí a modernou*, Praha, 2012.

³⁰ LAMAČ, Miloslav, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, Praha, 1988, s. 181–189.

³¹ LIŠKA, Pavel, Významné pražské výstavy v letech 1911–1922, in: ANDĚL, Jaroslav – LIŠKA, Pavel – ŠVESTKA, Jiří – VLČEK, *Český kubismus 1909–1925. Malířství, sochařství, architektura, design*, Praha, 2006, s. 78–85.

³² WINTER, Tomáš, Maison cubiste po česku, in: *1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze*. Katalog výstavy v Obecním domě v Praze 24. 10. – 31. 1. 2013, Praha, 2012, s. 100–110.

KRASOUMNÁ JEDNOTA



1. Výstavy pořádané v režii Krasoumné jednoty

Každoroční výstava uměleckých děl, pořádaná Krasoumnou jednotou v době Velikonoc, představovala téměř do konce 19. století největší a nejvýznamnější výtvarnou přehlídku v Praze. Tento „salon“ v nově otevřených prostorách Rudolfiny shlédlo v roce 1885 bezmála patnáct tisíc návštěvníků, o dva roky později pak dokonce téměř dvacet tisíc.³³ Velmi úspěšné z hlediska návštěvnosti bývaly také takzvané mimořádné výstavy Krasoumné jednoty. Ty nejúspěšnější shlédlo během měsíce i více než dvacet tisíc návštěvníků.³⁴ Tato čísla svědčí o skutečně mimořádném zájmu publika o tento druh kulturního vyžití. Výtvarné akce, které v té době pořádala Umělecká beseda nebo soudobé komerční výstavní síně (Lehmanův a Topičův salon, Wiesnerova galerie Ruch), se takovým návštěvnickým zájmem rozhodně pochlubit nemohly. Přestože s blížícím se koncem století zájem veřejnosti o výtvarné přehlídky ochaboval, držela Krasoumná jednota stále v počtu návštěvníků uměleckých výstav primát.

Výstavní sály Rudolfiny však záhy získaly prvenství i v množství negativních ohlasů. Zejména prostor, který tu byl věnován tvorbě cizích, zvláště pak německých autorů, vyvolával od počátku kritiku českých umělců.³⁵ Situaci přirozeně komentovali výtvarní recenzenti a ještě před první světovou válkou, kdy už byla tato skutečnost jen dílčí pravdou, ji v úvaze o výstavním dění jako danost zmiňuje F. X. Harlas: *„Jinak předstihují však pavillon pod Petřínem a velké sály v nejvyšším patře Obecního domu první naši výstavní galerii [= Rudolfinum], kde má slovo umění mezinárodní a pak „dvoujazyčné“, totiž umění Němců z Čech. Naše umění má více vůle a místa v paláci u Prašné brány a v pavilloně Mánesa“*.³⁶

³³ VLNAS, V., 1997, s. 194.

³⁴ Jednalo se o dvě výstavy oblíbeného ruského malíře Wassilije Wereschtschagina. HOJDA, Z., 1988, s. 260.

³⁵ Spolky českých Němců vystavovaly v Rudolfinu samostatně, práce cizinců představovaly velký podíl děl zastoupených na výročních výstavách Krasoumné jednoty. Více k problematice MASARYKOVÁ, A., 1965, s. 199–205.

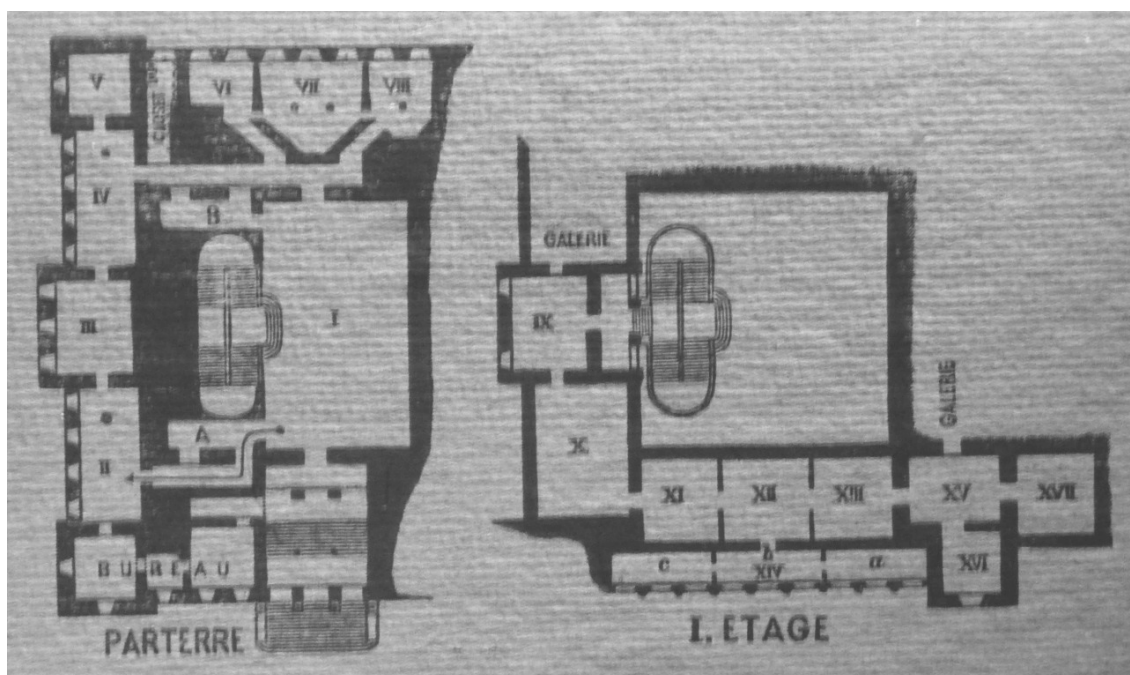
³⁶ HARLAS, F. X., Výtvarné umění, in: *Topičův sborník I.*, Praha 1913–1914, s. 353.

Nevyváženost zastoupení českých a cizích umělců byla jen jednou z mnoha výtek, pro které se výstavy v Rudolfinu stávaly koncem století předmětem kritiky. Výroční salon byl dále odsuzován pro nekoncepční výtvarný program, neexistenci výstavní poroty nebo zastaralý způsob výstavního aranžmá. Celkově převážně odmítavé stanovisko pokrokových pozic k rudolfinským akcím bylo později převzato jako podklad pro spíše negativní hodnocení přepisované českou historiografií. Nicméně galerie v Rudolfinu byla na počátku minulého století stále význačným výstavním prostorem a umělci, přestože jej kritizovali, zde ve značném počtu nadále vystavovali. Přes kolísavou kvalitu prezentovaných děl i opovrhovaný způsob celkového uspořádání nabízely rudolfinské sály milovníkům umění strhující výtvarnou podívanou.

Ve svých vzpomínkách na období objevování pražské výstavní scény přiznává výročním přehlídkám intenzivní atmosféru také Václav Vilém Štech. *„Byla to podívaná úžasná; od aranžmá s drapériemi a palmami k moři pláten a soch, jež seznamovaly Prahu s mezinárodní produkcí, předváděly evropské speciality zvláštních témat. Od norských fjordů a klamivě skutečnostně malovaných hroznů k zajímavým žánrům a dětským roztomilostem i orientální exotice. Nechápal jsem ovšem technické vtipy a senzačnosti představovaných anekdot, poutavost, senzačnost i náladovost této pestré přehlídky, jenom žasl a obdivoval. [...] Vše, co jsem tehdy viděl, budilo úžas, vzněcovalo fantazii, vábilo neobyčejností, ať složitostmi scén nebo soumraky a náladami. Bylo zvěstí z jiného světa. Nevynechal jsem potom žádnou z těchto výstav, na něž čeští umělci velmi žehrali. [...] Nechápal jsem souvislosti, nezajímaly mne otázky dekorativnosti, jen jsem se díval a nábožně obdivoval.“*³⁷ Jeden z předních českých historiků umění a obhájce české výtvarné avantgardy tak přiznal, že tolik zatracované výstavy v Domě umělců působily neobyčejně podmanivým dojmem. O tom, že návštěva Rudolfinu nepředstavovala společenské faux pas ani mezi zastánci radikálních výtvarných názorů svědčí vzpomínky Kláry Heyrovské, kterou v roce 1902 pozval do Rudolfinu na první schůzku její pozdější manžel a aktivní člen Mánesa, Arnošt Hofbauer. *„Líbí se mu tam sice málo věcí, ale má tam přece některé své „milánky“.*³⁸

³⁷ ŠTECH, Václav Vilém, *Vzpomínky, díl 1. V zamlženém zrcadle*, Praha, 1969, s. 106–107.

³⁸ HOFBAUEROVÁ-HEYROVSKÁ, Klára, *Mezi vědci a umělci*, Praha, 1947, s. 195.



Obrázek 1 Architektonické řešení výroční výstavy KJ, Rudolfinum 1902, půdorysné schéma



Obrázek 2 Výroční výstava KJ 1902 (vlevo L. J. Kofránek, *Studie mladého děvčete*)

Výstavy Krasoumné jednoty byly na sklonku 19. století dosud zaranžovány víceméně klasickým způsobem ve stylu salonní instalace. Obrazy sice již nezabíraly kompletní plochu stěn a byly rozvěšeny většinou ve dvou řadách nad sebou, prostor mezi jednotlivými díly byl nicméně zcela minimální. Rozmístění děl nepodléhalo tématickým ani národnostním kritériím a organizátoři zřejmě dospívali k výsledné podobě aranžmá pouze na základě intuitivní metody. V instalaci se výrazným způsobem uplatňovaly předměty, které s výtvarnými díly souvisely jen velmi vzdáleně. Jednalo se mimo jiné o orientální koberce, které překrývaly pohovky pro návštěvníky, „kultivovaly“ pozadí uměleckých děl nebo halily kuželkovou balustrádu schodiště. Těžkými tkaninami orientálních vzorů bývaly zpola zakrývány i vstupy do jednotlivých sálů v celé galerii. V expozicích se uplatňoval velmi nejednotný výstavní mobiliář a taktéž odpočinkové zóny pro návštěvníky byly vybaveny značně rozličným nábytkem: vedle jednotlivých židlí modernějšího designu se tu dosud uplatňovaly masivní historizující divany. Zastaralé výstavní principy přežívaly v Rudolfinu tak dlouho jistě i proto, že úpravou jednotlivých výstavních sálů i rozmístěním děl nebyli pověřováni specialisté, ale zajišťovali je členové výstavního výboru a pomocní aranžéři bez odborného školení. Mimoto umístit do prostoru galerie více než šest set exponátů najednou³⁹ a učinit to elegantně a účelně by představovalo výzvu i pro zkušeného odborníka.

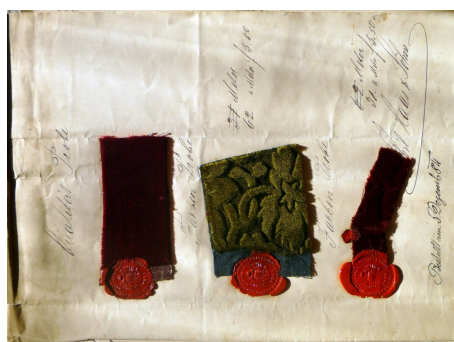
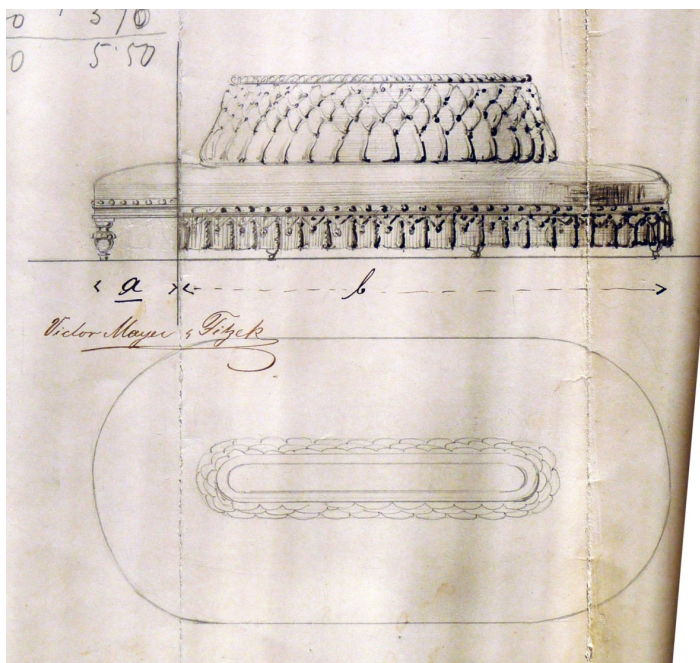
Sochám, zejména těm rozměrným, byl věnován prostor čestného dvora v přízemí. Tato dispozice logicky vycházela z větších prostorových nároků objemných plastik i z náročné manipulace s nimi. Několik monumentálních soch volně rozmístěných v sále utvářelo pohledové dominanty celé výstavy. Arkádám haly byly představeny posuvné panely pokryté těžkými samety temných odstínů, na nichž visely rozměrné obrazy. Některé proluky mezi malbami vyplňovaly drobnější sochařské práce, umístěné na podstavcích přiměřené velikosti. Právě menší plastiky, rozmístěné i v prostoru haly, se téměř ztrácely v záplavě zelených rostlin. Pokud byly podstavce pod sochami vůbec vidět, měly opět velmi rozličnou podobu.

³⁹ Pro představu uvedme, kolik exponátů výroční salony Krasoumné jednoty kolem přelomu století předváděly a jaký počet z tohoto množství představovaly sochařské práce: V roce 1898 bylo na výročním salonu vystaveno 718 prací, z toho 37 plastických děl. O rok později představoval podíl sochařských prací 45 z celkového počtu 755. Sestupnou křivku počtu celkových exponátů v následujících letech kopíroval i snižující se počet zastoupených plastických děl.



Obrázek 3 Výroční výstava KJ 1901, sál věnovaný plastice a grafice (zleva: Meunier, Popp, Reichel, Pekárek, Wilfert, Busch)

Vedle jednoduchých piedestalů ve tvaru kvádru, často alespoň provizorně unifikovaných textilním potahem, byly sochy instalovány na dekorativně profilovaných kamenných soklech. Sochařské portréty pravidelně okupovaly všechny koncové sloupky zábradlí dvouramenného schodiště vedoucího do druhého patra. V jeho sálech nacházel návštěvník další plastická díla. Ve většině případů byly sochy rozestavěny podél stěn bez ohledu na prostorové a obsahové vazby na ostatní výtvarná díla. Náročnějším objektům byl ve větších sálech vyhrazen ústřední prostor místnosti, kde sehrávaly roli výtvarných solitérů.



Obrázek 4 Sofa pro návštěvníky Rudolfiny; umístění v expozici výroční výstavy KJ 1900 (nahore), návrh (uprostřed), návrh barevnosti (dole)

2. Všeobecná zemská výstava 1891

Sochařská část uměleckého oddělení na Všeobecné zemské výstavě v Praze v roce 1891 poskytla poměrně reprezentativní pohled na stav tohoto oboru v Čechách a do jisté míry předznamenala situaci českého sochařství ve výstavních sálech Rudolfiny na sklonku 19. století.⁴⁰

Sochařství, jemuž byla vyhrazena dvorana zadní části výstavního pavilonu, bylo zastoupeno nesporně méně než malířství a tato skutečnost ilustrovala dosud druhořadou roli oboru v soudobé výstavní praxi. Vedle menšího množství volných autorských děl bylo sochařství představeno zejména v podobě dekorativních soch a ozdobných prvků, které byly koncipovány jako součást historizujících budov. Tento stav vyplýval z primární existenční závislosti sochařů na zakázkách dekorativní a sepulkrální povahy. Volná tvorba představovala pro sochaře pouze zlomek a jakýsi osobní vrchol jejich produkce. Plastika proto byla v povědomí široké veřejnosti přijímána více jako výzdobný prvek architektury než jako samostatný umělecký projev.



Obrázek 5 H. Daumier: Smutné vzezření
Sochařství umístěného mezi
Malířství, 1857, litografie

⁴⁰ Sochařské expozici na Jubilejní výstavě v roce 1891 se věnoval ERBEN, V., 1991, s. 13–16.

Skutečnost, že sochařská díla vystavovaná na uměleckých přehlídkách během 19. století náležela svou povahou téměř výhradně do oblasti úzce svázané s architekturou, je patrná i z výzkumů výročních výstav Krasoumné jednoty, které pro období druhé a třetí čtvrtiny 19. století prováděl Vít Vlnas a Tomáš Sekyrka.⁴¹ Jejich studie naznačila, že rozdíl v kvalitě mezi stavební zakázkou a volnou tvorbou se stal jedním ze závažných problémů novodobé sochařské tvorby, který do značné míry utvářel podobu sochařských výstav přinejmenším v 19. století.

V případě všeobecné výstavy dobová kritika tento rozdíl příliš nezohlednila. Pokud plastickým dílům vůbec věnovala pozornost, zdůrazňovala až na výjimky jejich nižší kvalitu ve srovnání s malířským standardem. Porota však dala mírou uměleckého ocenění přednost volné tvorbě, která jednoznačně dominovala nad ostatní sochařskou produkcí výraznou invencí i kvalitou provedení. Zatímco v řadě případů spolupráce sochaře s architektem byla inferiorita plastického díla ve vztahu k celku kódována ve výsledném vzhladu stavby, podoba volné plastiky závisela výhradně na přístupu autora.

Sochařské oddělení umělecké výstavy mělo mapovat výsledky, kterých česká plastická tvorba dosáhla v průběhu posledního století. Z tohoto důvodu byla zastoupena i skupina starších autorů v čele s Václavem Prachnerem, Emanuele Maxem a Václavem Levým. Výhradní místo v expozici zaujímaly všeobecně oceňované sochy Josefa Václava Myslbeka *Oddanost a studie ke Sv. Václavovi* a Schnirchova *skica pomníku krále Jiřího pro Poděbrady*. Překvapivého uznání a výjimečné pozornosti se dostalo sochařskému zpodobení Krista od mladého sochaře Ludvíka Wurzela. Zastoupeni byli také přední dodavatelé dekorativní plastiky pro architekturu, sochaři Antonín Popp, Josef Mauder, Josef Strachovský a Antonín Procházka. Mladé tvůrce úspěšně reprezentoval Čeněk Vosmík, Vilém Amort a ve Vídni tvořící Vojtěch Šaff a Mořic Černil. Návštěvníci expozice mohli spatřit i díla dvou dosud neznámých začínajících sochařů Ladislava Šalouna a Františka Bílka.

Václav Erben označuje vystavená plastická díla za slohově obtížně zařaditelná, neboť různé vlivy a stylové prvky se promítaly i v pracích jednoho autora v jednom období.

⁴¹ VLNAS, V. – SEKYRKA, T., 1991, s. 137–145.

Na českou tvorbu nepochybně působilo ateliérové i akademické školení sochařů ve Vídni a Mnichově, stejně jako neopominutelný vzrůstající vliv soudobého francouzského sochařství.

Z výše nastíněné autorské základny, námětových oblastí i stylového (ne)vymezení vycházela a na ni navazovala sochařská tvorba prezentovaná kolem přelomu století na výročních salonech v Rudolfinu.

3. Čeští sochaři na výstavách Krasoumné jednoty

3.1 Generace sochařů – zakladatelů

Účast českých autorů na výročních salonech Krasoumné jednoty na sklonku 19. století napovídá, že sochařství jako umělecká disciplína získalo v Čechách dosud nebývalý ohlas. Analýza zastoupení umělců přináší poměrně ucelený přehled o tom, kdo se na poli českého soudobého sochařství pohyboval, vzhledem k nekritickému způsobu výběru děl však už nikoliv o kvalitě tohoto oboru u nás. Sály Domu umělců byly zaplněny sochami, jež měly vyhovět vkusu nejširší veřejnosti. Zastoupení proto byli umělci napříč generacemi, s rozmanitou spolkovou příslušností a odlišným uměleckým cítěním.

Ve výstavních katalozích se objevují jména sochařů narozených na sklonku 40. a v 50. letech, kteří se jen vzdáleně vedle Myslbeka a především po boku Schnircha podíleli na výzdobě pražských reprezentačních budov a pružně reagovali na pomníkovou horečku, která v 80. letech propukla v českých městech. Tato generace byla ještě odkázána na školení v kamenických dílnách, případně v ateliérech zavedených sochařů typu Tomáše Seidana. Za dalším odborným školením museli umělci odcházet do ciziny, kde měli možnost pomáhat na realizaci zakázek předních evropských sochařů nebo vstupovali na zahraniční akademie, zejména ve Vídni, Mnichově nebo Drážďanech. Z této generace se rudolfinských výstav na konci 90. let s úspěchem účastnil například Antonín Popp, Josef Strachovský nebo Antonín

Procházka. Zastoupeni bývali zejména portréty a dekorativními návrhy pro architekturu, tedy oblastmi pro jejich tvorbu typickými. Poněkud jinou sochařskou linii reprezentoval Jindřich Kautsch, jeden z prvních českých tvůrců moderní medaile, který v devadesátých letech pražské salony obesílal z Paříže.



Obrázek 6 Výroční výstava KJ 1900, v průhledu dveří Myslbekova studie *Arda*

3.2 Sochařská díla na výročních salonech versus zasilatelský obchod s uměleckou plastikou Bedřicha Kočího

Velmi silně zastoupeni bývali na rudolfinských výstavách kolem přelomu století sochaři narození v 60. letech. Jednalo se na jedné straně o absolventy sochařské školy Edmunda von Hellmera na vídeňské akademii, který tou dobou ještě zosobňoval sochařství konvenující s historizujícími slohy. Ve Vídni se školil například Čeněk Vosmík, Vojtěch Šaff, Josef Kvasnička a Stanislav Sucharda. Na druhé straně se v této generaci objevují první absolventi sochařského ateliéru, který od roku 1885 vedl Myslbek na uměleckoprůmyslové škole. To byl i příklad Bohumila Vlčka, Ludvíka Wurzela nebo Stanislava Suchardy.

Řada výše zmíněných autorů utvářela jakýsi eklektický proud soudobého sochařství, který svou námětovou oblastí i formálním zpracováním mohl zřejmě oslovit nejširší část publika. Tomuto závěru nasvědčuje skutečnost, že většina jmenovaných byla v roce 1900 zařazena do katalogu České plastiky⁴², s nímž Bedřich Kočí zahájil zasilatelský obchod se sádrovými odlitky soch vybraných autorů. Kočí, který podnik zacílil na širokou veřejnost, zařadil do výběru především autory, jejichž díla nejpravděpodobněji konvenovala s převažujícím vkusem cílové skupiny, jíž měla být se zřetelem k cenám zřejmě maloburžoazie. Nicméně rozhodující zůstávala ochota samotných sochařů zúčastnit se a to mohlo být důvodem, proč ve výběru nefiguroval žádný ze soudobých nestorů českého sochařství. Spíše než přezíravý přístup k takovému způsobu výtvarné inzerce však v tomto případě sehrála roli preference konkurenčního podniku, neboť díla J. V. Myslbeka byla obdobným zásilkovým způsobem nabízena ke koupi u Františka Topiče. Ve výběru Bedřicha Kočího byli autoři řazeni abecedně v následujícím sledu: Vilím Amort, František Hergesel, Quido Kocián, Jindřich Říha, Stanislav Sucharda, Karel Šindelář, Bohuslav Vlček, Čeněk Vosmík a Ludvík Wurzel. Díla, která spojoval realistický způsob modelace, představovala vzhled do námětového spektra soudobého sochařství se zřetelem k domnělému vkusu příslušníků střední třídy. V nabídce náboženského okruhu je hned několik soch, jež variují mariánské téma (Amort, Šindelář, Vosmík), dále řada krucifixů (Amort, Vosmík), anděl míru, Vlčkova miniatura kopie sv. Luitgardy pro Karlův most a reliéf zpracovávající námět svatojiřské legendy (Šindelář). Další tématický okruh představovaly sochařské podobizny kulturních osobností. Kočí předpokládal zájem především o dosud žijící nebo nedávno zesnulé literáty, ale pronikli sem i Mikoláš Aleš nebo V. V. Tomek. Samostatnou námětovou oblast představovaly žánrové venkovské výjevy nebo samostatné žánrové figurky, jimž se věnovali Šindelář s Wurzlem a Vlčkem. Konečně v katalogu nemohl chybět pro pomníkovou sochařskou tvorbu druhé poloviny 19. století typický syžet v podobě Mistra Jana Husa (Říha, Amort). Stanislav Sucharda byl do projektu zapojen lyrickou *Ukolébavkou (1892)*, jejíž obecná popularita byla ještě umocněna nadšením kolem národopisné výstavy v roce 1895, a dvěma plastikami, které alespoň tématicky

⁴² *Česká plastika*. K výběru vánočních, novoročních a vůbec příležitostných darů uměleckých k výzdobě českých příbytků. Umělecké nakladatelství Bedřicha Kočího, Praha, 1900. Fond Anna Masaryková, Archiv Národní galerie Praha.

ilustrovaly oblibu pohádkové tematiky na přelomu století. Jakýsi moderní experiment musela v katalogu představovat Kociánova v dlouhém secesním kánonu modelovaná *Šárka* (1897).

Porovnáme-li katalog Bedřicha Kočího se zastoupením českých sochařů na výročních výstavách Krasoumné jednoty kolem roku 1900, je patrné, že sochaři zaangažovaní v zasilatelském podniku tvoří zároveň i podstatnou část vystavujících na pražském salonu. V námětové oblasti vystavených prací již obdobnou shodu konstatovat nemůžeme. Na výročních výstavách tvořily významnou skupinu děl sochařské portréty, a to jak podobizny osobností kulturních dějin, jež vznikaly na objednávku jako komemorativní prvky v rámci městských reprezentativních budov, tak portréty modelované na zakázku privátních zákazníků nebo jako volné autorské práce. Objevily-li se ve výstavních sálech sochy s náboženskou tematikou, měly sofistikovanější podobu, než vymezoval rámec Kristus – Marie. Krasoumná jednota, stejně jako Kočí, nabízela publiku žánrové výjevy z provenience trojlístku Vlček – Šimek – Wurzel. Další sochařské práce v rudolfinské galerii reprezentovaly rozmanitost volné autorské tvorby.

Zatímco Kočí sestavoval výběr pro pomyslounou konkrétní klientelu, její kulturní potřeby a finanční možnosti, organizátoři výročních salonů uplatňovali výběr víceméně v intencích odstranění nejkřiklavějších příkladů řemeslného diletantství. Soubor sochařských prací, který mohl návštěvník Rudolfiny shlédnout, odrážel především představu každého jednotlivého autora o umělecké kvalitě, reprezentativnosti a prodejeschopnosti jeho díla.

Josef Rada, Jaroslav Skála, Václav Novák, stejně jako řada dalších autorů, známých z rudolfinských sálů i z katalogu nakladatele Kočího, reprezentuje dnes vesměs zapomenutou tvář sochařství přelomu 19. a 20. století. Jejich tvorba ovšem ve své době vytvářela reálný kontext pro modernistické práce jejich progresivnějších kolegů. Soudobé populární časopisy hojně publikovaly reprodukce plastických děl, které vykazovaly různou míru akademizmu, a tyto práce se tak stávaly složkou vizuální zkušenosti širších vrstev společnosti. Jistě je na místě položit si otázku, do jaké míry se akademizující sochařství stalo součástí kořenů populární kultury například ve smyslu, jaký naznačila pro oblast malířství svým projektem *Bytosti odnikud Marie Rakušanová*.⁴³ Akademizující tendence v sochařství přelomu století jsou

⁴³ RAKUŠANOVÁ, Marie, *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*, Praha, 2008.

v současné době předmětem zájmu Sandry Baborovské z Galerie hlavního města Prahy a bude jistě zajímavé seznámit se s výsledky jejího výzkumu.



Obrázek 7 Reprodukce děl z katalogu Česká plastika zasilatelského obchodu s uměleckým zbožím Bedřicha Kočího.

3.3 Výstava sochařského díla Bohuslava Schnircha in memoriam, 1901/2

3.3.1 Obraz Bohuslava Schnircha v soudobém tisku

Vzhledem k tomu, že Bohuslav Schnirch (1845–1901) pracoval na výzdobě většiny reprezentativních novorenesančních budov v Praze, mohlo by se zdát, že musel být na začátku století respektovanou osobností, jejíž dílo bylo známé široké veřejnosti. K. B. Mádl ve svém nekrologu sochaře ovšem tuto domněnku zpochybňuje: „*Kdo však vyjímaje zevrubných biografii, vzpomíná si, že by se zvláštním dojmem byl stál před Musami na balustrádě Národního divadla? Kdo zvedne oči u vytržení k tympanonu nad jeho proscénium? Kdo ví co určitého o velkých skupinách při kopuli Musea král. Českého? Kdo se těší z pomníku Hálkova na Karlově náměstí? Kdo by si vyhledal Schnirchovy plastiky na Prašné bráně nebo na atice Rudolfiny?*“.⁴⁴ Podle Mádra bylo tedy dekorativní sochařství spojené s architekturou, které představovalo pro většinu sochařů poslední čtvrtiny 19. století významnou pracovní příležitost, veskrze anonymní záležitostí. Pokud neměla soudobá veřejnost potuchy, kdo je Ludvík Wurzel, Antonín Popp nebo František Hergesel, proč by měla znát Bohuslava Schnircha? Nejpravděpodobnější odpověď bychom určitě našli nikoliv ve výstavních sálech, nýbrž v oblasti tvorby figurativních pomníků slavných osobností, jejichž prestižně vnímaná role ve veřejném prostoru města představovala pro sochaře nejjistější předpoklad, jak získat pro svou tvorbu ohlas v řadách kulturní veřejnosti. Pomníky, které představovaly velké téma ovlivňované řadou společensko-politických faktorů, se pro sochaře stávaly synonymem věhlasu i frustrace. Schnirchův profesní život toho byl ostatně zářným příkladem.

Vedle návrhů dekorativních plastik pro architekturu představovaly návrhy pomníků stěžejní oblast tvorby, jíž býval Bohuslav Schnirch zastoupen na soudobém výstavním dění. Uznání veřejnosti mu přinesl již *model jezdeckého pomníku krále Jiřího* pro Poděbrady, který vystavil na Jubilejní výstavě v roce 1891. F. X. Harlas jej později označil za „...*Schnirchovo nejpopulárnější dílo, a právě tak solidně, tak svědomitě udělané jako všechny plastiky z jeho*

⁴⁴ MÁDL, K. B., 1908, s. 59–60.

ruky. Je však právě tak chladně klidné.⁴⁵ V tomto hodnocení se ostatně shodl s K. B. Mádlm, jenž o desetiletí dříve jako představitel tehdy radikálního křídla umělecké kritiky o Schnirchově tvorbě napsal: „...v jeho uměleckém díle je více chladného rozumování nežli horké tvůrčí síly...“.⁴⁶ Strohost jako podstatnou charakteristiku Schirchovy tvorby uvádějí i současní badatelé.

Tento soudobou kritikou negativně hodnocený moment sochařského výrazu se Schirchovi podařilo překonat až v díle, které mu současně s uměleckým úspěchem přineslo i největší trauma. Bohuslav Schnirch si během soutěže na *Svatováclavský pomník*, kdy získal spolu s Myslbekem sloučenou první a druhou cenu, vydobyl nepřehlédnutelnou pozici mezi sochaři a částečně i v povědomí veřejnosti. Umělecká kritika jeho návrh hodnotila dokonce lépe než Myslbekův. „Střízlivé a chladné umění Schnirchovo roztálo...“⁴⁷, „Schnirch neměl jako umělec chvíle šťastnější, nežli když koncipoval tohoto jezdce.“⁴⁸ Mádl paradoxně upozorňoval na vliv, který mělo Myslbekovo dílo na Schnirchovy pozdní práce a který byl dle něho nejvíce patrný právě na skice Svatého Václava. Plastika českého patrona, do níž sochař „něco měkce českého, něco lyricky rozněžnělého vлил“⁴⁹, představovala pomyslný vrchol Schnirchovy tvorby, a to jak podle autora samého⁵⁰, tak dle kritiky a životopisců. Shodují se, že Schnirchova skica z roku 1894 svým zpodobením vyhovovala vkusu a představám široké veřejnosti více než pojetí Myslbekovo. „Kdyby bylo plebiscitem rozhodnuto, byl by tento sv. Václav dán národu.“⁵¹ Nicméně společenskými kontakty ovlivněný výsledek soutěže znamenal pro Schnircha profesní tragédii.⁵²

⁴⁵ HARLAS, F. X., *Sochařství a stavitelství*, Praha, 1911, s. 66.

⁴⁶ MÁDL, K. B., 1908, s. 60.

⁴⁷ HARLAS, F. X., 1911, s. 67.

⁴⁸ MÁDL, F. X., 1908, s. 63.

⁴⁹ HARLAS, F. X., 1911, s. 67; srov. WITTLICH, Petr, *Sochařství*, in: *Čtvero knih o Praze, Praha národního probuzení: architektura, malířství, sochařství, užité umění*, Praha, 1980, s. 268.

⁵⁰ DUŠEK, V. J., *Bohuslav Schnirch*. Katalog výstavy v Domě umělců v Praze, Praha, 1901, s. 11.

⁵¹ DUŠEK, V. J., 1901, s. 11; srov. WITTLICH, P., 1980, s. 268.

⁵² K soutěži na sochu sv. Václava pro Václavské náměstí DVOŘÁKOVÁ, Zita, *Josef Václav Myslbek. Umělec a člověk uprostřed své doby*, Praha, 1979, s. 208–210.

Vztah mladé umělecké generace ke Schnirchovu dílu pak charakterizuje například Hofbauerova kritika návrhu sochařské výzdoby *Grégrovy hrobky* (1898)⁵³, poslední větší Schnirchovy práce, která již následovala aktuální tendence v soudobém sochařství a vykazovala inspiraci francouzskou plastikou. V době, kdy se mladší sochaři v čele se Stanislavem Suchardou rozcházeli s uměleckým odkazem svého učitele J. V. Myslbeka, pak nebyla z jejich řad sebemenší vůle věnovat dílu jeho celoživotního – na novorenesanční umění orientovaného – soka jakoukoliv pozornost.⁵⁴

3.3.2 Výstava

Posmrtná výstava tvorby Bohuslava Schnircha představovala v Praze první náročně koncipovaný výstavní projekt se sochařským zaměřením. Předčasný skon a s ním spojená výstava přinesly Schnirchovi jakési pomyslné výstavní vítězství nad jeho celoživotním úspěšnějším rivalem Myslbekem, který do roku 1901 samostatně nevystavoval.⁵⁵ Krasoumná jednota uspořádala přehlídku na popud a za významné podpory Umělecké besedy, jejímuž výtvarnému odboru Schnirch dlouhodobě předsedal. Umělecká beseda, toho času nedisponující vlastním výstavním prostorem, tak vzdala hold váženému a angažovanému členovi spolku. Vzhledem k předpokládanému obecnému renomé Schnirchovy tvorby a rovněž jeho dílem proklamovanému vlastenectví zřejmě obě instituce předpokládaly zaručený úspěch podniku. Zhruba polovina modelů na výstavě byla zapůjčena z majetku institucí vlastnících objekty s finálními realizacemi soch, zbytek – zřejmě pocházející

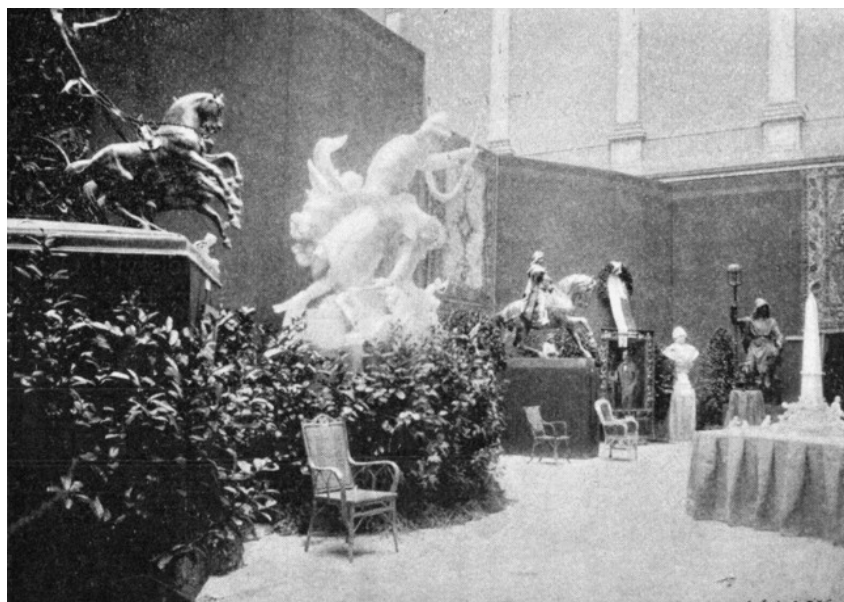
⁵³ *Volné směry* 1899/1900, roč. 4, s. 76; návrh sochařského zpracování hrobky Julia Grégra byl představen již na vánoční výstavě Umělecké besedy v roce 1899, v rámci Schnirchovy posmrtné výstavy potom pod katalogovým číslem 40.

⁵⁴ Kolem přelomu století již vlna obdivu, související s vlasteneckým nadšením pro výkony umělců angažovaných na stavbě Národního divadla, odezněla a hodnocení sochařské tvorby Bohuslava Schnircha získává střízlivější charakter, jehož základní rysy souzní se současnou umělecko-historickou kritikou jeho díla. Srov. WITTLICH, P., 1980, s. 261–268.

⁵⁵ První souborná výstava Myslbekova díla proběhla rovněž až po sochařově smrti v roce 1922 z iniciativy Mánesa.

ze Schnirchovy pozůstalosti – byl Krasoumnou jednotou zcela v duchu její výstavní politiky nabízen k prodeji.

Vzhledem k velkorysému pojetí akce (vystaveno bylo 72 soch, 34 kreseb a 15 fotografií) byl pro obecnostvo shromážděn skutečně reprezentativní výběr modelů Schnirchových významných realizací a rovněž skic a kreseb k sochám, jež provedeny nebyly. Podle fotografií, které z výstavy přinesl soudobý tisk, bylo množství návrhů představeno v poměrně velkorysém měřítku, což bylo vzhledem k převládajícímu zaměření Schnirchovy tvorby na dekorativní a monumentální plastiku zcela na místě. Jak se dalo očekávat, přední atrakcí výstavy se stal *návrh na Svatováclavský pomník*.⁵⁶ Druhý výstavní „tahák“ představovaly návrhy *Trig* pro Národní divadlo, jejichž několikere modely jakoby symbolizovaly celé třicetiletí Schnirchovy aktivní sochařské tvorby a figurovaly na řadě ilustrativních fotografií. Vystaveny byly rovněž některé návrhy z oblasti funerální plastiky a portrétní studie. Volná tvorba se vyskytovala ve zcela omezené míře, převážně v podobě studií na antická témata z období Schnirchova římského pobytu na počátku 70. let.



Obrázek 8 Instalace výstavy sochařského díla B. Schnircha, Rudolfinum 1902

⁵⁶ Například *Zlatá Praha*, 1902, roč. 19, č. 13, s. 155.

3.3.3 Instalace

Pojetí instalace ničím nevybočovalo ze zavedených rudolfinských zvyklostí. Fotografie nám zprostředkovávají pohled do čestného dvora v přízemí budovy, kde byly vystaveny modely a sochy větších měřítek. Prostor vymezovalo panó potažené textilií, vytvářející zároveň pozadí pro sochy instalované po jeho obvodu. Přítomny byly i další nezbytné rekvizity Domu umělců, jako těžké perské koberce a bujná zeleň rozestavěná kolem pedestalů. Sokly různých tvarů byly vesměs také potaženy látkou, celkové vyznění výstavy ovšem rozhodně nesměřovalo k nějaké jednotné koncepci. Je zřejmé, že ani tato v mnohém jedinečná přehlídka sochařské tvorby českého umělce nepřinutila výbor Krasoumné jednoty profesionalizovat výstavní praktiky.

Přesto musela expozice působit na návštěvníka daleko kompaktnějším dojmem než umělecká tržiště, na která byl zvyklý třeba z vánočních výstav Umělecké besedy. To bylo dáno samotným charakterem výstavy, úzce specializované na plastické objekty, kresby a fotografie sochařských děl, navíc vytvořené jediným autorem. Výstava byla očištěna od sedimentů uměleckého řemesla, které jinak bývaly běžnou součástí téměř všech výstav se zastoupením sochařských prací. Předměty uměleckořemeslné produkce většinou vytvářely jakési samostatné interiéry nebo do jisté míry vstupovaly mezi exponáty umělecké expozice. I přes mnohé rysy výstavy, které vycházely vstříc obecně rozšířenému estetickému úzu⁵⁷ a mohly tak indikovat úspěch přehlídky u veřejnosti, však akce nakonec nesplnila očekávání pořadatelů. Po měsíčním trvání v adventním čase skončila s účastí 921 návštěvníků jako velký propadák. O případném prodeji exponátů bohužel nemáme žádné pramenné doklady.

⁵⁷ Schnirch diváka nepřekvapuje, pracuje s tradiční symbolikou klasicistního sochařství, na niž už je divák mimoděk zvyklý právě z realizací na stavbách v exteriéru. Jeho sochy jsou nicméně dokonale sochařsky zvládnuty a působí ušlechtilé.



Obrázek 9 Instalace výstavy sochařského díla B. Schnircha, Rudolfinum 1902

3.3.4 Bohuslav Schnirch a problémy soudobého sochařství

Překvapivý neúspěch akce nás navrací zpět k Mádlovým úvahám. *„Životní dílo Schnirchovo v posmrtné výstavě poskytuje případnou ilustraci k tomu, jaké místo v životě našem plastice je vykázáno.“*⁵⁸ Mádl na Schnirchově příkladu upozorňoval na silnou závislost sochařství na konkrétních zakázkách. Pro volnou tvorbu nachází prostor pouze v raném tvůrčím období umělce, kdy dotyčný musí budoucí objednavatele upozornit na svůj umělecký potenciál. Mádl dále uvažuje o uplatnění drobné plastiky v soukromém interiéru a pro konkrétní Schnirchova díla antického stříhu opět nevidí mnoho příležitostí. Volná socha v exteriéru města je pro něho v českých poměrech dosud záležitostí jen těžko představitelnou, což příznačně ilustruje jen o trochu pozdější problém s instalací Rodinova *Kovového věku*. Nicméně orientaci na volnou plastiku Schnirchovo dílo v podstatě nevykazuje. Pod vlivem římské stáže se soustředil na návrhy studní a fontán, jež mohly v českém prostředí jen stěží najít uplatnění. *„Na plochách našich náměstí nedovedeme si zatím představit jiné práce plastické, nežli pomník. (...) Po plastice monumentální máme zatím víc touhy než činu,*

⁵⁸ MÁDL, K. B., 1908, s. 5.

*pro plastiku dekorativní na budovách veřejných i soukromých domech máme ruku nejvíce otevřenou.*⁵⁹ I tímto výrokem Mádl charakterizuje dobovou situaci, jež utvářela povahu nejen Schnirchova díla. Konečně neopomíjí ani oblast náhrobní plastiky a přiznává jí významné místo v sochařské produkci. „*Naše velké hřbitovy jsou dosud vlastně naše největší musea plastik. Nic nevadí, že obsahují spousty řemeslnických prací. Vedle nich přicházejí umělci zase vždy častěji ke slovu a ne vždy jsou tak vázáni a omezeni v ideji a formě...*“⁶⁰ K. B. Mádl tímto referátem postihl situaci soudobého sochařství a trefně popsal celou řadu jeho podstatných problémů. Bohuslava Schnircha tak in memoriam pasoval do role reprezentanta sochařství cele náležejícího devatenáctému století. Stejně stanovisko můžeme vyslovit i v hodnocení architektonického řešení a instalace díla na Schnirchově posmrtné retrospektivě.

3.4 Nástup Myslbekovy školy

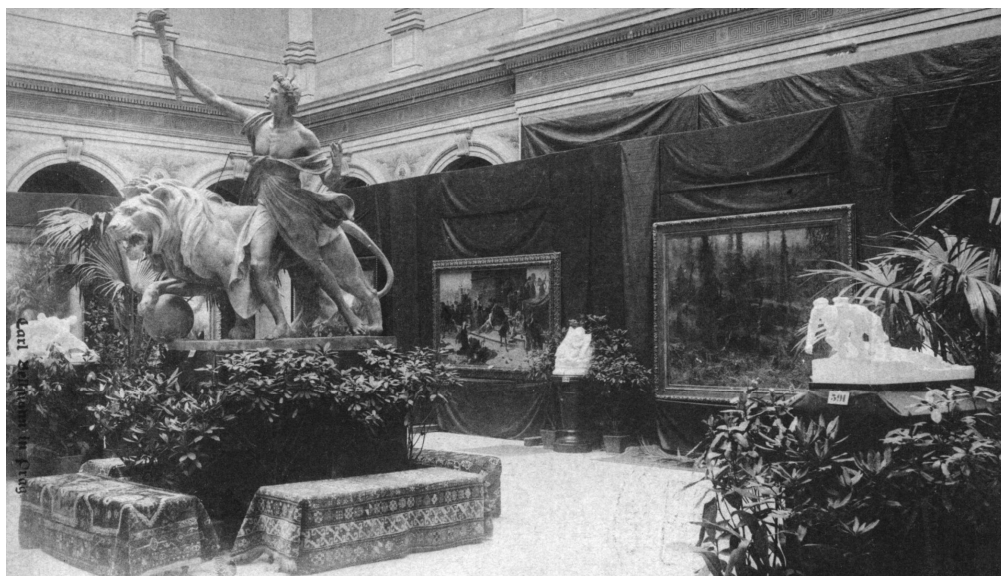
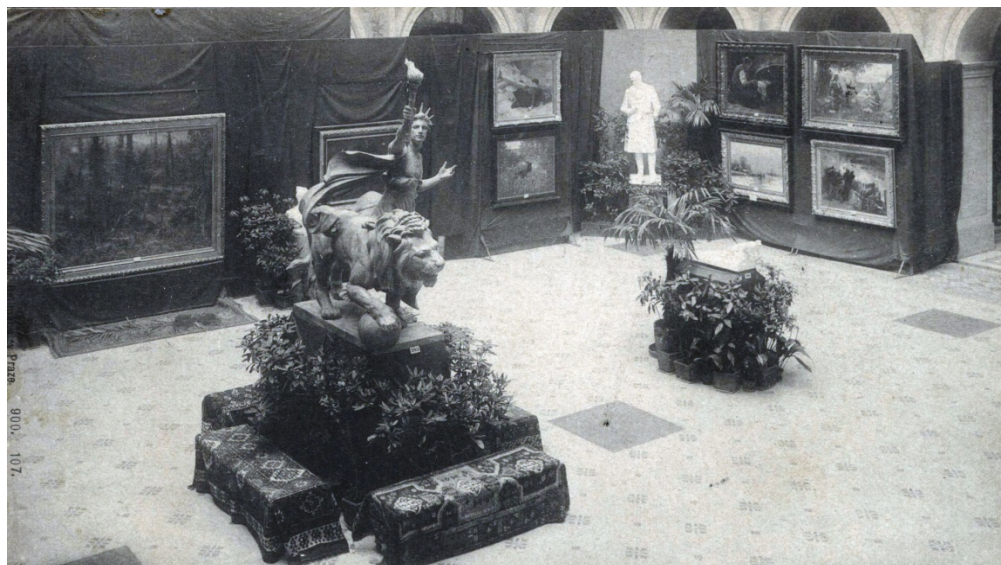
Na počátku nového století se obraz, který výroční výstavy Krasoumné jednoty podávaly o soudobém sochařství, začal proměňovat. Zásadní podíl na této změně měli mladí žáci J. V. Myslbeka. Již studenti, které odchoval v sochařském ateliéru na umělecko-průmyslové škole, vykazovali notnou dávku technických schopností a inovativního nadání. V roce 1896 otevřená a Myslbekem vedená sochařská škola na právě zestátněné pražské akademii znamenala další zkvalitnění studijních podmínek, které se odrazily na utváření nových sochařských individualit. Absolventi, mladí a ambiciózní sochaři, kteří se cítili být nedílnou součástí širší umělecké komunity, věnovali daleko větší pozornost volné autorské tvorbě a toužili ji představit kulturní veřejnosti. S počátkem 20. století reprezentovali Myslbekovi žáci nepřehlédnutelnou součást českého výtvarného dění a stále větší pozornost na sebe strhávali i na výstavách Krasoumné jednoty.

První závan změn, jež se měly na poli české plastiky záhy odehrát, představovaly sochy Františka Bílka, kterými obesílal pražské salony od poloviny 90. let. Intervenci do hájemství

⁵⁹ IDEM, 1908, s. 68.

⁶⁰ IDEM, 1908, s. 67.

dekorativní, portrétní, žánrové a konvenční náboženské plastiky učinil tedy nejprve nikoliv Myslбекův, ale Maudrův a Injalbertův žák. Bílek obesílal výstavy i poté, co mu mimořádný prostor pro prezentaci sochařské tvorby začal poskytovat Mánes. Na salonu v roce 1901 Krasoumná jednota dokonce uvedla reprezentativní výběr bezmála čtyřiceti Bílkových kreseb a grafik.



Obrázek 10 Výroční výstava KJ 1901, parter se sochami A. Poppa *Pokrok a síla* a J. Mařatky *Ledaři*

Další průlom do fixních výstavních praktik v Rudolfinu nastal na salonu v roce 1900. Oceněné dílo čerstvého absolventa akademie Josefa Mařatky *Ledaři na Vltavě* (1900) tehdy zaujalo výjimečné místo v centrální části čestného dvora a bylo instalováno v těsném sousedství monumentální alegorické skupiny Antonína Poppa, jednoho z nejproduktivnějších sochařů Myslbekovy generace. Reprodukce jeho plastiky byla zařazena rovněž do obrazové části výstavního katalogu, a to ihned za již zmiňované Poppovo dílo. Spolu s Mařatkou představili na této výstavě své sochy také další Myslbekovi žáci: Josef V. Pekárek, Bohumil Kafka a Quido Kocián. Posledně jmenovaný vystavil svou kritikou oceňovanou *Šárku*, jež ovšem způsobila zmražení jeho vztahů s Myslbekem. Kafkova účast na výstavě naopak svědčí o jeho nadstandardním poměru k učiteli, neboť v době konání výstavy byl dosud žákem akademie a k obeslání salonu potřeboval Myslbekův souhlas.

3.4.1 Mladá plastika a propagační materiály

Krátce po přelomu století jakoby nová generace českých sochařů ovládla nejen rudolfinské sály, ale rovněž obrazové propagační materiály výročních výstav. Tři ze čtyř plastických děl, otištěných v katalogu z roku 1902, reprezentovaly tvorbu absolventů Myslbekovy školy. Před *Šermířem* byla reprodukována fotografie Kociánova *Mrtvého Abela* a *Studie mladého děvčete* od Ladislava Kofránka. Čtvrtá reprodukce zachycovala sochu Alberta Bartholomé a ilustrovala typickou podobu obrazové přílohy předchozích katalogů, jež mimo jiné vycházela z velké obliby francouzských akademiků druhé poloviny 19. století. Kafkova a Kofránkova plastika figurovaly taktéž na upomínkových pohlednicích, které Krasoumná jednota vydávala u příležitosti jednotlivých salonů. Vysvětlení přinášejí jednak vlastní prostorové kvality monumentální sochy, která se na fotografii zachycující pohled do interiéru galerie uplatňuje vizuálně lépe než stěna opanovaná závěsnými obrazy, a protože právě sochy se staly ústředním motivem téměř všech Krasoumnou jednotou vydaných upomínkových pohlednic, přičemž v mnoha případech se jednalo o práce českých autorů, je nasnadě též vysvětlení, že na počátku 20. století považovali organizátoři rudolfinských přehlídek tuzemskou plastiku za artikl pro návštěvníky výjimečně atraktivní. Skutečnost, že se na pohlednice vedle děl zavedených sochařů dostávaly i práce nejmladších autorů, je nesporným

dokladem obrovských ambicí nastupující generace, kterou nemohly přehlížet ani konzervativnější složky pražské umělecké scény.⁶¹



Obrázek 11 Výroční výstava KJ 1904, vpravo Kociánův *Mrtvý Ábel*

3.4.2 Bohumil Kafka jako prototyp mladého Mánesáka na výročních výstavách Krasoumné jednoty

Na výroční výstavě v roce 1900 byl Kafka zastoupen dvěma reliéfy (jedním z nich byla *Glorifikace Josefa Mánesa*), ale skutečný výstavní debut si odbyl až o rok později, tedy v době, kdy již zastával asistentický post u Suchardy na uměleckoprůmyslové škole. Na salonu v roce 1901 byla Kafkova *Mrtvá labuť*, utápějící se v tradiční zeleni na úpatí schodiště, instalována v dobré společnosti. V čestném dvoře byly představeny jak Rodinovy *portréty Victora Huga*

⁶¹ Již v roce 1900 jsou na jedné z pohlednic dobře viditelní Mařatkovi *Tahači ledu*. O rok později figuruje na vzpomínkové fotografii vedle studie *Arda* od J. V. Myslbeka a Kafkova *Mrtvá labuť*. V roce 1904 je vydána pohlednice zachycující několik soch z Kafkovy souborné výstavy a objektem další pohlednice je téhož roku Kociánův *Mrtvý Ábel*. V roce 1907 se na dvou fotografiích objevuje Štursovo *Melancholické děvče*. Na dalších pohlednicích nacházíme práce mladých pražských sochařů německé národnosti, taktéž Myslbekových žáků, Aloise Riebra a Karla Wilferta mladšího.

a *Puise de Chavannes*, tak monumentální Myslbekova studie *Arda*. Kafka měl v Rudolfinu ještě další tři plastiky, ale pouze *Mrtvou labuť*, „jež vzbudila pozornost a upoutala interes k mladému sochaři, vyvolivšímu si výbojně nezvyklý a obtížný motiv“⁶² označovali i pozdější Kafkovi životopisci jako první sochařsky vyzrálou práci.⁶³



Obrázek 12 Výroční výstava KJ 1901, parter, vlevo Kafkova *Mrtvá labuť*, *Ardo* od J. V. Myslbeka

Kafka se účastnil také následujícího salonu, kde zájem veřejnosti poutala jeho *Studie k raněnému šermíři*, oceňovaná pro svou „vyrovnanost a harmonii.“⁶⁴ Plastika zaujímala nepřehlédnutelné místo ve dvoraně parteru. Kafka modeloval postavu *Šermíře* ještě jako student Akademie a právě touto plastikou měl vyvolat pověstný Myslbekův hněv: student pokračoval v práci na soše v životní velikosti, přestože u školních prací bylo povoleno pouze dvoutřetinové měřítko. Na Myslbeka nakonec odhodlání mladého sochaře zapůsobilo, vystavil sochu na akademii a odměnil Kafku první cenou. Peripetie, provázející vznik nejen Kafkova

⁶² MRÁZ, K. D., Bohumil Kafka, in: *Nová česká revue*, 1904, s. 52. Pseudonym K. D. Mráz používal výtvarný kritik a teoretik Karel Domorázek (1875–1943).

⁶³ Srov. MÁDL, K. B., 1908, s. 351; IDEM, *Bohumil Kafka, jeho dílo od roku 1900 do roku 1919*, Praha, 1919, s. 6; WITTLICH, P., 2000, s. 320.

⁶⁴ MRÁZ, K. D., 1904, s. 640.

Šermíře, ale rovněž některých dalších prací studentů Myslbekovy speciálky, vířily stojaté vody mladého sochařství. Stigma, kterým byly sochy zprvu poznamenány, se nakonec stávalo garantem zájmu ze strany širšího publika. O výjimečné kvalitě Kafkovy rané práce a rovněž o zdařilé instalaci soch na rudolfinské přehlídce svědčí vzpomínka V. V. Štecha. Jeho pozornost na výroční výstavě upoutaly právě „(...) dvě sochy mladých českých autorů, jež tvořily středy světelné dvorany. Jedna byl mužský akt Bohumila Kafky „Raněný šermíř“, proti němuž kontrastně působila druhá, svěží mladé tělo L. Kofránka „Studie mladého děvčete“, otírající se velmi přirozeně ručníkem.“⁶⁵



Obrázek 13 Výroční výstava KJ 1902, v centru *Raněný šermíř* od B. Kafky

Kafka byl v roce 1902 v Rudolfinu nejhojněji zastoupeným mladým sochařem. Je zřejmé, že roční asistentura na uměleckoprůmyslové škole u Suchardy a s ní spojené existenční jistoty mu umožňovaly realizovat ve větší míře i vlastní tvůrčí nápady. Ostatně po pedagogické pozici na akademické půdě, zaručující fixní plat a možnost využívání školních

⁶⁵ ŠTECH, V. V., 1969, s. 197. Štech píše dále o zastoupení mladých: „V koutě byla celkem nenápadná „Studie“ Jana Štursy, představující ženu v šatech, sedící na malé skutečné židli. Tehdy vystavoval i Kvido Kocián symbolicky pojaté plastiky; byl to nástup jedné generace Myslbekových žáků, v níž Štursa se celkem ztrácel.“

ateliérů, toužila většina mladých sochařů. Postů bylo ovšem poskrovnu: na akademii u Myslbeka a na umělecké průmyslovce v ateliéru Suchardy a Kloučka. Nejisté možnosti uplatnění zvláště v oboru monumentálního sochařství vedly již dříve mladého Kafku k úvahám nad směřováním vlastní profesní dráhy. V době, kdy končil studium u Suchardy, ještě zvažoval, zda má pokračovat ve školení na akademii u Myslbeka nebo na průmyslovce u Celdy Kloučka. V této záležitosti psal matce: „*Oboje je stejně krásné, dekorativní umění i tzv. vysoké umění, oboje stejně těžké!*“ a o kousek dál: „*Kloním se ale stále spíše k Myslbekovi.*“⁶⁶ Přesto byla řada Kafkových raných prací pojata značně dekorativně, na což měl nepochybně vliv bezprostřední kontakt se Suchardou, a soudobá kritika právě tyto práce vysoce cenila.



Obrázek 14 Suchardova škola dekorativního modelování na umělecko-průmyslové škole, 1906

Karel Domorázek upozorňoval na *návrh náhrobku profesora Maydla*, kde Kafka zvolil čistě ornamentální pojetí. S použitím rostlinného motivu řešil Kafka také *náhrobek publicisty A. P. Veselého*⁶⁷ a znovu tím potvrdil silnou pozici soudobého dekorativního sochařství.

⁶⁶ PROCHÁZKA, Václav, *Bohumil Kafka 1878–1942, životní dílo*, Praha, 1962, s. 6.

⁶⁷ Publikován v *Českém světě*, 1904/1905, roč. 1, s. 60.

Ornamentální tvorba byla na přelomu století společensky vysoce hodnocenou disciplínou a plně korespondovala s tehdejšími pojetím modernity – vždyť ukázky prací z Kloučkovy a Kastnerovy školy, jež byly orientovány především dekorativním směrem, přinášely i Volné směry. Také celá řada soutěží, které tento umělecký časopis vypisoval, měla přinést nové stimuly právě do oblasti ornamentiky, která z čistě uměleckých oborů již prostupovala do každodenního života secesní společnosti. Loosova pejorativní optika pohledu na dekorativismus byla této době ještě zcela vzdálena.

3.4.2.1 Samostatná výstava Bohumila Kafky, Rudolfinum 1904

První samostatný soubor plastických děl nevystavoval Kafka v pavilonu pod Petřínem, jak by se jistě na mladého člena Mánesa slušelo, ale v rámci 65. výroční výstavy Krasoumné jednoty. Kafkův ambivalentní vztah k výstavním sálům v Rudolfinu ilustruje poměr celé generace mladých sochařů z Mánesa vůči Krasoumné jednotě. Přestože spolek pražských secesionistů platil za neúprosného kritika výstavních podniků Krasoumné jednoty, sochařská díla jeho členů se na výročních salonech v první dekádě nového století objevovala s železnou pravidelností. Vystavovala zde kompletní generace Myslbekových žáků a jediný, kdo si s Rudolfinem nezádal, byl opakovaně jmenovaný předseda Mánesa, Stanislav Sucharda. Miloš Jiránek účast Mánesáků na výstavě k výročí císařského jubilea v roce 1908 vysvětloval obeláním přehlídky díly ze soukromých majetků bez vědomí konkrétních autorů. Toto zdůvodnění ovšem nemohlo obstát s ohledem na hojnou účast členů Mánesa na každoroční přehlídce.

3.4.2.2 Koncepce výstavy

Vraťme se však k souboru Kafkových děl, jemuž Krasoumná jednota vyhradila prostor v roce 1904. Vystaveno bylo 21 prací, provedených převážně v sádře, což přirozeně souviselo se sochařovým mládím a finanční náročností provádění děl v definitivním materiálu. Skladba vystavených prací nutně odrážela jednak dosavadní zaměření Kafkovy tvorby, jejíž těžiště leželo tak jako u většiny mladých autorů v oblasti portrétu a náhrobní plastiky, tedy odvětvích,

kteře byly určovány největší společenskou poptávkou, jednak byla tematická struktura vystavených děl jistě zčásti diktována i konzervativnějším prostředím Rudolfinu, kde by se nekonformní plastiky Kafkova raného období zřejmě neprodaly. Upozadění sochařovy volné tvorby mohlo ovšem plynout i z prostého důvodu, kterým byl nedostatek reprezentativních prací tohoto druhu. Zaslouženou pozornost poutal *portrét Antonína Friče*, zřejmě i samotným autorem vysoce ceněný a v expozici situovaný do samého středu.⁶⁸ „Životnost této podobizny jest i v nepříznivém materiálu (sádře) svým rozložením ploch a výrazných rysů neodolatelná.“⁶⁹ Na speciálním tmavém paravánu u zdi byl zavěšen dekorativní věnec z náhrobku profesora Maydla, o kterém jsme se zmiňovali již výše. Kafkovu budoucí orientaci na symbolistní témata předznamenal v Rudolfinu dvě práce, *Belgefor a Shledání se milenců*, jejichž duchovní obsah podle K. B. Mádlu determinovalo mysteriózní ovzduší Kafkova rodného kraje.⁷⁰

3.4.2.3 Instalace

Architektonického řešení výstavy a instalace soch se v případě Kafkova souboru ujal další člen Mánesa a žák Jana Kotěry, architekt Emanuel Pelant.⁷¹ Vyznění expozice tak mělo charakter zcela odlišný od standardních výstav v Rudolfinu, kde dosud vládl amatérský přístup kuratoria k řešení aranžmá. Pelant navrhl pro výstavu nejen úpravu stěn sálů s výrazným dekorativním vlysem, ale také nápaditý mobiliář. Celá instalace měla velmi jednotný a vzdušně působící charakter. Odlehčené dřevěné sokly s jednoduchým geometrickým motivem v horní části korespondovaly s ostěním dveřních otvorů. Zeleň, umístěná v květináčích shodné dekorativní úpravy, byla tentokrát separována, aby nerušila vyznění uměleckých děl. Podobnou – snad ještě o něco lehčí – dřevěnou konstrukci pro popínavou zeleň použil v roce 1906 architekt Otakar Novotný jako dominantní dekorativní prvek hlavního sálu s plastikami

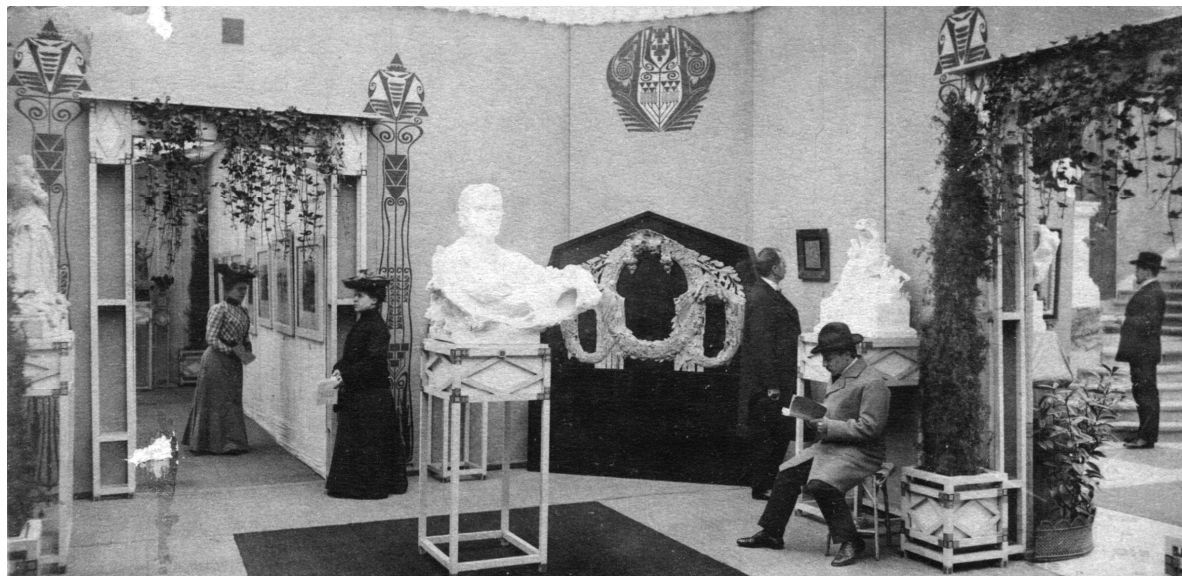
⁶⁸ Figuruje rovněž na jedné z upomínkových pohlednic na výroční výstavu Krasoumné jednoty v roce 1904.

⁶⁹ MRÁZ, K. D., 1904, s. 642; srov. WITTLICH, P., 2000, s. 321.

⁷⁰ Mádl narážel na východočeský lidový spiritismus, který se na přelomu 20. století v novopacké oblasti těšil zvláštní oblibě. Wittlich vidí za Kafkovým exaltovaným symbolistním projevem zejména vliv radikálně barokní tradice. WITTLICH, P., 2000, s. 324. Vrcholné barokní inspirace ovšem Kafka nacházel právě v oblasti východních Čech.

⁷¹ VLNAS, V., 1996, s. 192. Vlnas Pelantovi chybně připisuje instalaci výstavy v roce 1903. Tento údaj uvádí již MASARYKOVÁ, A., 1965, s. 202.

v pavilonu Mánesa. Pro návštěvníky výroční výstavy musela Pelantova instalace představovat nečekaný závan čerstvého vzduchu do jinak zkostnatělých útrob Rudolfina.



Obrázek 15 Výroční výstava KJ 1904, samostatná expozice děl B. Kafky

3.4.2.4 Prodejnost

Kafkova výstava byla poměrně zdařilá i z hlediska prodejnosti děl, tedy činitele pro funkčnost výstav pořádaných Krasoumnou jednotou zásadního. Vzhledem ke skutečnosti, že sochy nabízené ke koupi ve výstavních sálech nacházely obecně své majitele jen velmi těžce, můžeme prodej tří Kafkových drobných plastik považovat za mimořádný úspěch. Jistě nepřekvapí, že všechny sochy jsou variacemi portrétu Josefa Mánesa, jehož kult zakladatelské osobnosti českého moderního výtvarnictví právě touto dobou kulminoval. Kafka se v raném tvůrčím období zpodobněním Josefa Mánesa zabýval opakovaně – vznikly jak práce reliéfní, tak sochařské podobizny⁷² – a v podstatě se mu podařilo vytvořit Mánesovu vizuální podobu přejímanou do dnešních dnů. Také profil nových majitelů Mánesových portrétů měl

⁷² Intenzita, s jakou Kafka na počátku století hledal plastickou podobu Josefa Mánesa, byla opravdu mimořádná: *Glorifikace Josefa Mánesa* bronzová litá plaketa (1900), *Hlava Josefa Mánesa* (studie z pálené hlíny, 1903), *Poprsí Josefa Mánesa* (bronz, 1903), *Josef Mánes* (cínová litá plaketa, 1904), *Josef Mánes* (bronzová litá plaketa, 1904; zmenšenina této plakety ražená ve stříbře byla premií pro přispívající členy SVU Mánes na rok 1904.

předvídatelné parametry: *podobiznu Josefa Mánesa* zakoupila Moderní galerie, plakety ve stříbře a bronzu s Mánesovou podobiznou se dostaly do domácností uměnímilovné inteligence ze středních vrstev.⁷³

Malý zájem o plastická díla, nabízená k prodeji na uměleckých výstavách, potvrzují rovněž záznamy vedené spolkem Mánes v prvním desetiletí 20. století. Jediný nákup Kafkových prací uskutečnila až komise Moderní galerie, když z rozsáhlejší prezentace sochařovy tvorby v rámci 21. spolkové výstavy (1906/7) zakoupila cínový reliéf *Po koupeli v moři* (1905) a plastiku *Pelichajcího velblouda* (1905) v bronzu v celkové hodnotě 2500 korun.⁷⁴ I Kafkův příklad tedy dokládá zcela bezvýznamnou míru koupěschopnosti společnosti v oblasti volné plastiky českých autorů. Vedle sporadických nákupů z řad soukromníků představovala v podstatě jedinou nakupující instituci česká sekce Moderní galerie, jejíž akviziční politika ovšem od počátku vzbuzovala soustavnou kritiku uměleckých kruhů. I přesto se domnívám, že výběr sochařských prací, jež Moderní galerie zakoupila během prvního desetiletí své existence, je pro sochařský obor reprezentativnější a ve větší míře charakterizuje jeho soudobé tendence, než tomu bylo u jiných výtvarných odvětví.

Příklad Bohumila Kafky, mladého absolventa Myslbekovy sochařské školy na akademii, ukazuje, že Mánesem v tisku ostře vyznačená hranice mezi výstavním děním v pavilonu pod Kinskou zahradou a výstavních sálech Domu umělců, byla přinejmenším pro sochaře z jedné strany velmi prostupná. Vedle již zmiňovaných autorů Pekárka, Kociána, Kofránka, Mařatky, Štursy, vystavovali v Rudolfinu také Šaloun, Španiel, Krepčík a další. Jejich jména mizí z výstavních katalogů až na sklonku první dekády nového století. Souvisí to jistě i s určitým profesním dospěním těchto autorů, kteří tou dobou již řeší řadu oficiálních městských zakázek a na vzestupu je jak jejich vliv uvnitř mateřského spolku, tak jejich společenské renomé, takže nutnost vystavovat a prodávat za všech okolností již zřejmě není tak naléhavá. Salony Krasoumné jednoty tím ovšem přišly o sochařské práce nejkvalitnější a nejpokrokovější skupiny českých vystavovatelů.

⁷³ ANG, Fond Společnost vlasteneckých přátel umění, Seznamy soukromníků nakupujících na výstavách Krasoumné jednoty (po roce 1896), AA 1419.

⁷⁴ AHMP, Fond SVU Mánes, Návštěvní knihy výstav 1902–1909, inv. č. 4380, sig. 4.2.1, karton.

3.4.3 Jan Kalvoda, reprezentant Jednoty výtvarných umělců v sálech Rudolfiny

Za reprezentanta soudobého progresivnějšího směru českého sochařství, jehož jméno se v rudolfinských katalozích v dekádě od roku 1902 opakovaně objevuje a který nebyl ve spojení s Mánesem, můžeme označit Josefa Kalvodu⁷⁵. Sochař, jenž prošel hořickou kamenosochařskou školou, praxí v severských zemích a posléze i Myslbekovou speciálkou na akademii, dospěl po roce 1905 k senzualně lyrickému vyjádření, jež v námětech i výtvarném pojetí vykazovalo jisté inspirační spojitosti s tvorbou Jana Štursy (1880–1925).

Kalvodovu dílu tohoto období dominoval motiv ženy a dívky. Dívčí portréty a akty a torza ženských těl tesaná přímo do kamene představovala kompozičně i lineárně vytříbené práce, které byly ve své době vysoce ceněny. Kalvoda opakovaně získal Turkovu cenu a cenu České akademie věd a umění. Třebaže byl zpočátku ovlivněn obdobnými uměleckými tendencemi jako generace sochařů přelomu století a sdílel s nimi i vývoj od naturalistického lidopisně zabarveného žánru k Rodinem inspirovaným impresivně modelovaným plastikám symbolických obsahů, nenáležel nikdy k vedoucím uměleckým osobnostem své doby a postupně se stále více přimyká k tradicionalisticky orientovaným uměleckým kruhům. O tom svědčí i jeho příslušnost k Jednotě umělců výtvarných, jejíž konzervativní program v podstatě vycházel z realistické tvorby 19. století a která zejména po roce 1909 představovala protipól nejen avantgardních hnutí, ale i Spolku výtvarných umělců Mánes. Kalvoda s „Jednotou“ pravidelně vystavoval a jeho práce byly hojně reprodukovány na stránkách spolkového časopisu Dílo. Oproti tomu konkurenční časopis Volné směry Kalvodovy sochy, a to i ty, jež vznikly právě v prvním desetiletí nového století a plně korespondovaly s aktuálními vývojovými proudy, zcela opomíjel. Právě sochařova příslušnost ke konzervativnějšímu křídlu české umělecké obce, jež byla vzhledem k rodinnému spříznění s přední osobností „Jednoty“ Aloisem Kalvodou a Josefově mírné povaze zřejmě neměnnou skutečností, měla ve vztahu k sochařovu dílu retardující efekt. Kalvoda se rozešel se skupinou mladých ambiciózních sochařů, s nimiž studoval na akademii a kteří vstoupili do Mánesa, a ztratil tím možnost bezprostřední konfrontace svého uměleckého snažení

⁷⁵ HOROVÁ, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, 1995, s. 335; TOMAN, P., 1947, s. 457.

s nejprogresivnějším výhonkem českého sochařství. Vážný handicap představovala také Kalvodova neúčast na zahraničních výstavách, které byly rovněž vesměs spojeny s aktivitami opozičního Mánesa. Konečně i modernisticky orientovaná česká umělecká kritika jeho díla dlouhodobě přehlížela.

Třebaže Kalvodovy rané práce vykazovaly nesporné kvality, a to i v kontextu dalece přesahujícím rámec konzervativní „Jednoty“, ve výstavním dění před první světovou válkou se mu nedostalo nijak výjimečné pozornosti. Jakýsi hebký a citlivý tón, charakteristický pro většinu Kalvodových soch, se snad postupně stával jejich přítěží. Souborné výstavy sochařského díla se Josef Kalvoda dočkal až in memoriam na 42. výstavě Jednoty umělců výtvarných v Praze v roce 1926.⁷⁶



Obrázek 16 Jan Kalvoda, *Studie*, 1906, pískovec

Na počátku druhé dekády nového století Krasoumná jednota sice nadále pokračovala v programu profesionalizace výstavního procesu i redukce kvantity vystavovaných děl,

⁷⁶ ŠUMAN, V., *Posmrtná výstava malíře Ferdinanda Engelmüllera, sochaře Josefa Kalvody, malíře Jakuba Schikanedera*. Katalog XLII. výstavy Jednoty umělců výtvarných v Praze, Obecní dům 30. leden – 26. únor 1926. Vystaveno bylo 53 děl (Kalvodovy práce mají čísla 316–368).

nicméně ke zvýšení kvality prezentovaných soch zde před první světovou válkou nedošlo, ba spíše naopak. Program byl stále více orientován na české umění, přidrží se ovšem Rudolfinem prověřených autorů především z Jednoty umělců výtvarných. Konzervativní charakter výstav byl dosud vázán na komerční povahu podniku i složení výstavních jury, jejichž kvalita byla velmi rozkolísaná. V komisích se objevují jména Hanuše Folkmanna (1910), Franty Úprky (1911), ale i Františka Hnátka (1914), který reprezentoval sice kvalitní, nicméně reprodukční sochařství. Ani potenciál mladších nadaných kolegů českých Němců, Karla Wilferta ml. (1912) a Aloise Riebra (1913), se vyjma děl jich samých ve složení výstav nijak podstatně neodrazil. V letech 1910 až 1914 se na výstavách v Domě umělců dále objevovala díla Josefa Maliny, Františka Fabiánka, Antonína Hrdličky, Vilíma Amorta, Josefa Kalvody nebo Jaromíra Čermáka.



Obrázek 17 Oddělení Jednoty výtvarných umělců na výstavě v Obecním domě 1912, vpravo J. Kalvoda *Po koupeli* a *Zhroucený muž*

4. Výstava sochařské tvorby Vilíma Amorta, 1913

V rámci výroční výstavy Krasoumné jednoty na jaře roku 1913 bylo posmrtně vystaveno sochařské dílo Vilíma Amorta (1864–1913)⁷⁷. Po roce 1900 reprezentovala dnes téměř neznámá Amortova tvorba konzervativní realistickou polohu českého sochařství. Ve sféře dekorace fasád, v níž ovšem Amort dosáhl značné virtuozity, bylo jeho dílo ještě poplatné neobaroku. Konzervativnímu výtvarnému názoru zůstal věrný do konce života a moderna pro něj zůstala jakýmsi nesrozumitelným a nepřátelským územím. Amortovo odmítavé stanovisko bylo navíc umocňováno převážně kritickým hodnocením ze strany pokrokových skupin.⁷⁸

Amort byl v podstatě selfmademanem, neboť jediné odborné školení získal v ateliéru Bohuslava Schnircha. Tuto okolnost považoval za stigmatizující a často ji označoval za důvod neúspěchu svých prací ve veřejných soutěžích. Dlouhodobé neúspěchy při získávání monumentálních zakázek jej však od sochařství neodradily a po celý tvůrčí život se aktivně účastnil i výstavního dění. Mimo výstavní sály se zájemci s Amortovými díly pravidelně setkávali na stránkách časopisů *Svět* a *Český svět*. Amortovy sochy byly ve své době zřejmě považovány za díla konvenující vkusu široké veřejnosti, neboť je v roce 1900 zařadil Bedřich Kočí do katalogu *České plastiky*⁷⁹, s nímž hodlal zahájit zasilatelský obchod se sádrovými odlitky soch vybraných autorů.

⁷⁷ KRUMMHOLZ, Martin, *Kalvárie života a díla Vilíma Amorta*, *Umění* 52, 2004, s. 372–381; SVITÁKOVÁ, Andrea, *Sochař Vilím Amort (1864–1913)*, nepublikovaná diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2012; MASARYKOVÁ, A., 1963, s. 35; HOROVÁ, A., 1995, s. 26; TOMAN, P., 1947, s. 19.

⁷⁸ MÁDL, K. B., *Národní politika*, 1. 11. 1903. S Amortovým dílem sympatizoval například K. M. Čapek. Amortova díla na vánoční výstavě v roce 1898 Jiránek hodnotí pozitivně.

⁷⁹ *Česká plastika. K výběru vánočních, novoročních a vůbec příležitostných darů uměleckých k výzdobě českých příbytků*. Umělecké nakladatelství Bedřicha Kočího, Praha, 1900. Fond Anna Masaryková, Archiv Národní Galerie v Praze.

Amort v roce 1898 spoluzakládal konzervativně orientovanou Jednotu umělců výtvarných a až do svého exemplárního vyloučení v roce 1909 byl rovněž členem výtvarného odboru Umělecké besedy. Vedle účasti na výročních výstavách Krasoumné jednoty tak Amort s oběma uskupeními opakovaně vystavoval. Jeho působení ve výše jmenovaných uměleckých spolcích bylo ovšem charakterizováno jednáním náchylným k vyhrocování konfliktů, které pramenilo z Amortova bolestínského životního postoje. Sochařovo rozporuplné vystupování v obou spolcích také relativizuje jejich iniciační impuls ve věci Amortovy posmrtné retrospektivy a jako pravděpodobnější se jeví spekulace o osobní intervenci Amortova zetě Václava Kočky, který se později rozhodným způsobem zasadil o záchranu Amortova díla. V úvahu přichází rovněž přičinění Amortových vlivných přátel typu Josefa Maudra. Pro bádání o výstavě Amortovy sochařské tvorby v roce 1913 je otázka po podnětech k jejímu uspořádání zcela zásadní, neboť expozic, které by alespoň v tomto rozsahu představily díla soudobých sochařů, se v Praze ve sledovaném období uskutečnilo jen omezené množství a na souborné vystavení marně čekaly i práce ve své době více respektovaných autorů. Díla obdobně zaměřených Amortových kolegů z JUV, kteří jakoby své práce rovněž konzervovali v historizujících slozích, Krasoumná jednota běžně vystavovala. Jednalo se však především o solitérní práce v rámci výročních výstav nebo spolkových akcí Jednoty. Amortova konfliktní povaha navíc problematizovala získávání zakázek ryze uměleckého charakteru a sochař tak téměř po celý život zápasil s hmotným nedostatkem. Případné finanční vylepšení rodinného rozpočtu, které by mohl zajistit prodej v Rudolfinu vystavených děl, vylučuje skutečnost, že většina plastik zřejmě vůbec nebyla ke koupi určena, anebo byla jejich cena silně nadhodnocena. Sádrový akt *Nekonečná touha* byl například nabízen za 15 000 korun, což byla cena, za kterou neprodávaly svá díla v definitivním materiálu ani soudobé sochařské authority typu Stanislava Suchardy.

V Rudolfinu byl vystaven soubor 28 děl a další tři monumentální práce byly začleněny mezi umělecká díla dalších autorů, instalovaná ve zbylých sálech galerie.⁸⁰ Vystavené sochy reprezentovaly různé oblasti Amortovy sochařské tvorby: návštěvníci si tak mohli prohlédnout především sochy s náboženskou tematikou, portréty, sepulkrální a pomníkovou tvorbu, ale

⁸⁰ 73. výroční výstava Krasoumné jednoty pro Čechy, Rudolfinum duben – květen 1913. Amortovo dílo bylo vystaveno v sále I, IV, VIII a X, katalogová čísla plastik 26, 86, 133–160 a 203.

i pohádkové a folkloristické studie. V celku i částech zde bylo představeno jedno z Amortových životních děl – skupina *Ukřižovaný*, na níž pracoval od roku 1898 bezmála dvanáct let a jež mu přinesla i kýžený úspěch. Právě monumentální socha Krista s Marií a Magdalénou, jakož i varianta Marie a Magdalény v aktu, které byly ve své době umělecky ceněny, byly instalovány mimo Amortův hlavní sál. Na výstavě snad záměrně scházelo stěžejní dílo raného období, jímž byl návrh Husova pomníku pro Prahu z roku 1893, který spíše souhrou náhod než svou kvalitou zvítězil v prvním kole soutěže. Nešťastný osud této sochy totiž vyvolal u Amorta osobní trauma, s nímž se nikdy nedokázal zcela vyrovnat.

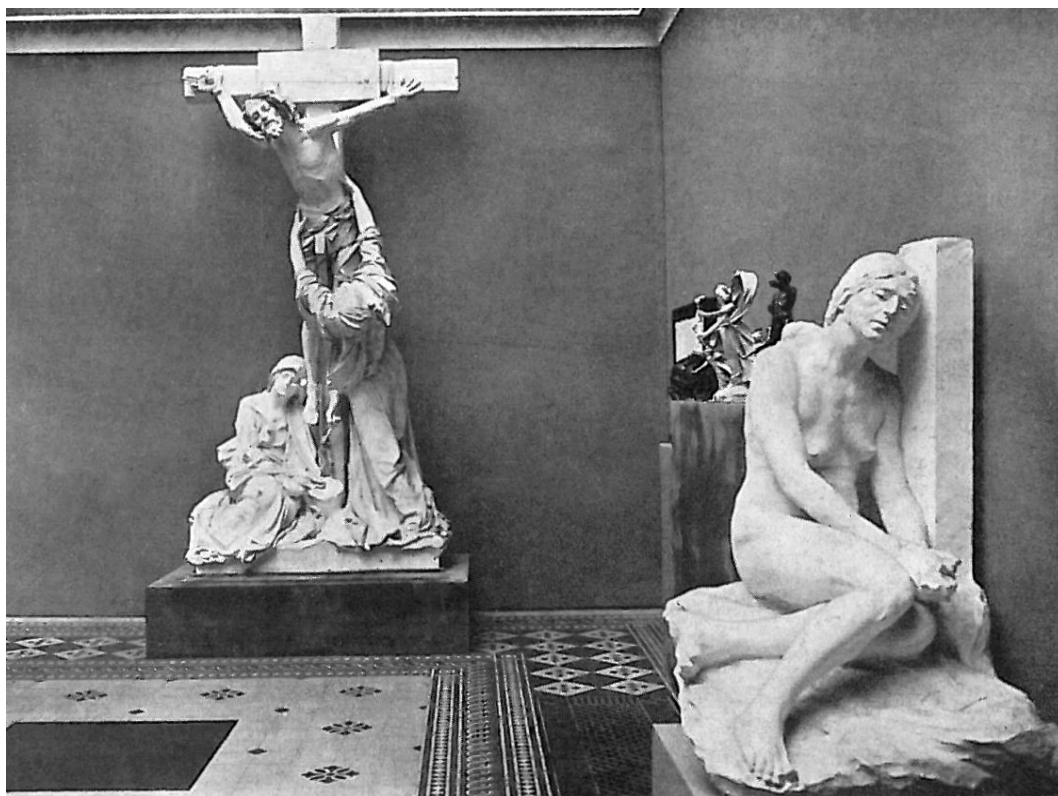


Obrázek 18 Výroční výstava KJ 1913, samostatná expozice V. Amorta

Přes tradicionalistickou orientaci výstavního programu Krasoumné jednoty považují představení Amortovy tvorby v roce 1913 za překvapivě reakční a vysvětlují je jako formu satisfakce in memoriam iniciovanou z blízkého okruhu Amortovy rodiny či přátel.

V roce 1913 byly v rudolfinské galerii patrné pokroky směrem k modernímu střídmému způsobu prezentace sochy. Dle dochovaných fotografií byly plastiky instalovány na jednoduchých soklech a stěny výstavních síní byly laděny do tmavších odstínů. Květinové dekorace již zcela zmizely. Porovnáme-li Amortovu expozici například s 43. výstavou SVU

Mánes, kde byla mimo jiné instalována díla Beneše, Horejce nebo francouzských sochařů Bernarda a Poupeletové, zásadní rozdíl nepředstavuje způsob, jakým byla díla prezentována, ale jejich nesporně modernější obsah a forma.



Obrázek 19 Výroční výstava KJ 1913, samostatná expozice V. Amorta

5. Čeští Němci na výstavách v Rudolfinu

Rudolfinská galerie nabízela výstavní prostor i česko-německým umělcům⁸¹ a ti pravidelně obesílali výroční výstavy Krasoumné jednoty. Na rudolfinském salonu v roce 1903

⁸¹ SEKYRKA, Tomáš, Tschechen und Deutsche in der bildenden Kunst 1848–1938, *Germanoslavica II (VII)*, 1995, č. 1, s. 93–100.

a 1905 měl Verein der Deutschen Bildenden Künstler im Böhmen (Jednota německých výtvarných umělců v Čechách)⁸² samostatný oddíl. Od roku 1895 poskytoval Dům umělců Vereinu sály pro samostatné skupinové výstavy a v roce 1910 zde začal vystavovat Deutsch-Böhmischer Künstlerbund (Německo-český umělecký svaz)⁸³, s nímž se vedle předsedy Franze Metznera představovali i ve Vídni žijící sochaři Arnold Hartig (1878–1972) a Ludwig Hujer (1872–1968).

Z česko-německých sochařů, kteří bývali svými díly zastoupeni na výstavách v Rudolfinu, vzbuzoval nejvíce pozornosti Franz Metzner (1870–1919). Rodák ze Všerub přesídlil na počátku nového století z Berlína do Vídně, kde v letech 1903–1907 vedl sochařský ateliér uměleckoprůmyslové školy. Franz Metzner náležel ve své době nepochybně k nejznámějším umělcům pocházejícím z Čech⁸⁴ a německá kritika mu věnovala náležitou pozornost.⁸⁵ Z pozice sochařské celebrity se Metzner účastnil evropského výstavního dění. Jeho pozice v Čechách byla ovšem problematická. Svým druhem archaismu vyvolávaly Metznerovy sochy velmi starogermánské představy⁸⁶, z čehož vycházelo i velice kontroverzní hodnocení české umělecké kritiky. Osobitě stylizované figury nicméně představovaly paradigma pro dekorativní práce celé řady mladých pražských autorů, kteří je však zjevně byli ochotni akceptovat až skrze Bourdellovo dílo.

⁸² Verein zde uspořádal vánoční výstavy v letech 1895 a 1896. Samostatné výstavy měl v Rudolfinu v letech 1907, 1908, 1911 a na přelomu let 1911 a 1912. S vypuknutím první světové války Verein zanikl. Deutsch-Böhmischer Künstlerbund realizoval v Rudolfinu tři výstavy, a to v letech 1910, 1912, 1914.

⁸³ K výstavní činnosti Spolku česko-německých umělců RUMÍŠKOVÁ, Marie, *Deutsch-böhmischer Künstlerbund*, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2009, s. 15–22; naposledy KLÍNKOVÁ, Hana, Německá povidla a český koláč. Výstava českých německých výtvarníků v pražském Rudolfinu v roce 1912, in: *1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze*, Praha, 2012, s. 180–192.

⁸⁴ Patrik Šimon srovnává Metznerovo renomé s postavením Alfonse Muchy. ŠIMON, Patrik, *Zamlčená moderna. Iluze a sny. Středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880–1930*. Praha, 2009, s. 54.

⁸⁵ LUX, Joseph August, Neuen Brunnen und Denkmäler von Franz Metzner, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1906, s. 659–668.

⁸⁶ WITTLICH, P., 1998, s. 318.



Obrázek 20 Výroční výstava KJ 1904, samostatná expozice F. Metznera

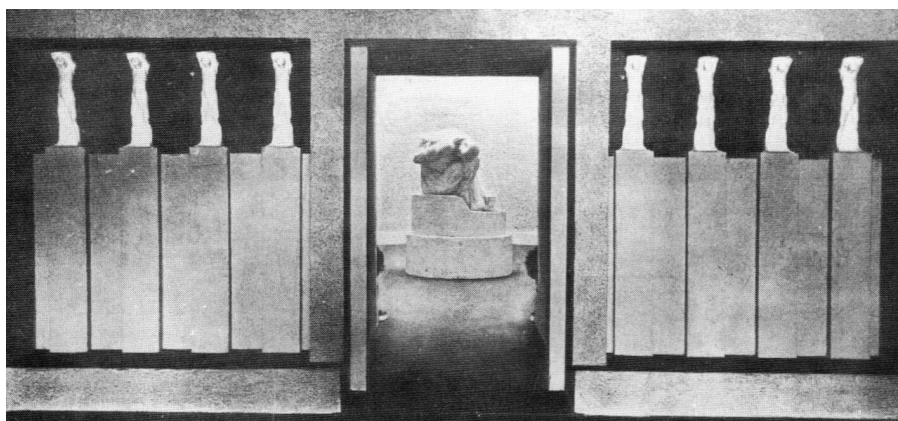
Na první samostatné výstavě spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund v roce 1910 vyprovokoval soubor 30 Metznerových soch v českém tisku lavinu pejorativní kritiky, která byla i z pozic erudovaných vedena ostrou dikcí. Pro Karla Čapka se termín *metznerismus* stal synonymem nadsazené sochařské šablony. „(...) *Tvrdě a drsně jsou vymodelovány jeho plastiky a ani pod drapérií jim nejsou odpuštěny svaly, onen řeznický půvab atletičnosti, tak drahý Metznerovi; ale konečný dojem jest pocit násilnosti, surovosti a špatné síly, jež se stala manýrou.*“⁸⁷ Ve stejném duchu píše v Uměleckém měsíčníku o Metznerových sochách i druhý z Čapků.⁸⁸ K pomyslnému vrcholu kritického hodnocení dospívá recenzent Moderní revue Josef Marek. „*Co páše p. Metzner, nelze nazvati ani neuměním, toť přímo protiumění. Vrhá se na krásu jako býk na nymfu a znásilňuje ji slepě a sveřepě. Všechna grandiosnost je u něho*

⁸⁷ ČAPEK, Karel, Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, *Stopa* 18. 3. 1910. Citováno dle ČAPEK, K., 1984, s. 120.

⁸⁸ „[...] *tupá symetričnost, pravidelnost a naprostá státičnost Metznerových soch... v pravdě nemá co dělat s rovnováhou.*“ JČ [Josef Čapek], Výstava spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 182.

*monstruosností, všechna plastická lepost těla je surově karikaturní grimasou, všechna lehkost a vznos je cirkovou těžkou atletikou.*⁸⁹ Kritika, odchovaná převážně lyrickým naladěním české secesně symbolistní plastiky, nebyla ochotna Metznerův přísně dekorativní styl přijmout. Z řady odmítavých kritik českých recenzentů vystupuje překvapivě posudek mladičkého Štěpána Ježe, pozdějšího šéfredaktora konzervativně orientovaného Díla.⁹⁰ Pozitivní hodnocení tlumočili přirozeně všichni němečtí recenzenti, zejména v kulturním měsíčníku *Deutsche Arbeit*, který v letech 1901–1920 představoval stěžejní tiskovinu přinášející zprávy o kulturním dění v česko-německém kontextu.

Sochy Franze Metznera vyvolávaly mezi díly prezentovanými na pražských sochařských výstavách zřejmě nejvášnivější diskuze. Na vině byla nesporná individualita jeho uměleckého projevu, které se v českém prostředí dostalo nacionálně zatížené interpretace, podporované Metznerovým trvalým spojením s Vídní a Berlínem.



Obrázek 21 K. Moser, instalace 20. výstavy Wiener Secession, 1904; pohled z předsálí do atria s Metznerovými sochami

Spolu s Jednotou německých výtvarných umělců v Čechách i na výročních výstavách v Rudolfinu vystavovali rovněž žáci Myslbekovy speciálky na akademii, Karel Wilfert mladší (1879–

⁸⁹ MAREK, Josef, *Výstavy*, *Moderní revue* 22, 1910, s. 336.

⁹⁰ JEŽ, Štěpán, *Rudolfinum*, *Deutschböhmischer Künstlerbund*, *Lumír* 38, 1909–1910, č. 7, s. 335–336.

1932), Adolf Mayerl a Alois Rieber.⁹¹ Wilfert a Rieber se na akademii sešli mimo jiné s Kafkou, Kalvodou a Kofránkem, tedy skupinou velmi talentovaných sochařů a sami se jim nadáním bezpochyby vyrovnali. Spolužáci z akademie byli navíc dobrými přáteli, jejich společenské a pracovní kontakty nebyly v nejmenším narušovány rozdílnou národnostní příslušností.



Obrázek 22 Studenti sochařské speciálky na akademii (zleva: Kafka, Wilfert, Kofránek, Čapek, sedící Rektor a Rieber)

Výroční výstavy Krasoumné jednoty začal Wilfert obesílat ihned po ukončení studia. Vedle pro svou dobu charakteristických návrhů pomníků se prezentoval zejména stabilně kvalitními žánrovými portréty a podobiznami významných osobností. Některé jeho práce z raného období tvorby vykazují velmi osobitou stylistickou polohu: na výroční výstavě v roce 1904 byl například zastoupen expresivní polychromovanou *Hlavou siláka*. V expozici Jednoty

⁹¹ Wilfert ml. i Rieber mají heslo v Tomanově slovníku: TOMAN, P., 1950, zde je uvedena starší literatura.

O Wilfertovi ml. a Mayerlovi více WEINMANN, Josef, *Egerländer Biografisches Lexikon mit ausgewählten Personen aus dem ehemaligen Reg.-Bez. Eger, Band II*, Bayreuth, 1987 a SCHREINER, Lorenz, *Kunst in Eger. Stadt und Land*, München – Wien, 1992. Mayerlovu účast na výstavě spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund v Rudolfinu v roce 1912 zmiňuje KLÍNKOVÁ, H., 2012, s. 180–192. Dílem Wilferta ml. a Mayerla se v poslední době zabýval Zbyněk Černý z Muzea Cheb.

německých výtvarných umělců v Čechách v roce 1907 zaujímal výjimečné postavení Wilfertův *portrét Goetheho* ve vysokém reliéfu určený pro secesní kašnu ve Františkových Lázních, který architekt instalace umístil na hrubou omítku falešného pilíře mezi vstupy do expozice. Wilfert byl svázán s rodným Chebem a jeho jméno postupně z pražského předválečného výstavního dění zmizelo. V roce 1910 naposledy vystavoval se spolkem Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, o dva roky později je sice členem výstavní komise rudolfinského salonu, ale jeho jméno již mezi vystavujícími chybí.

Wilfertův krajan a spolužák z ročníku na akademii, Alois Rieber (1876–1944), se výstav v Rudolfinu účastnil v letech 1901–1914 velmi pravidelně. Jeho citlivým portrétním bustám byla opakovaně přiznána pozornost v obrazové příloze výstavních katalogů, které věnovaly sochám většinou jen mizivý prostor. Rieberovy podobizny osobností německé kultury Adalberta Stiftera, Arthura Schopenhauera nebo Karla Marii Webera byly také zařazeny do uměleckých sbírek města Prahy.

Českým Němcům poskytoval Dům umělců skutečně významný prostor pro prezentaci jejich umělecké tvorby. Propagační materiály týkající se výročních výstav Krasoumné jednoty byly logicky tištěny dvojjazyčně, a to včetně upomínkových pohlednic. Rudolfinum bylo za velkorysý přístup k umělcům německé národnosti soustavně terčem ohnivé české kritiky. Hodnotíme-li sochařská díla, která mohl návštěvník Rudolfinu vidět, patřila tvorba pražských Němců Karla Wilferta mladšího a Aloise Riebera rozhodně k těm kvalitním. Rané sochy Riebera a Wilferta nesly nepochybně otisk Myslbekovy speciálky i vření uvnitř mladé pražské sochařské komunity, a třebaže tématicky reagovaly na jiné podněty, jejich formální zpracování nezapře blízkost k sochařství české secese. V kontextu umění česko-německých autorů je plastická tvorba, s výjimkou díla Franze Metznera, zcela opominutou oblastí.⁹² Přitom právě zhodnocení tvorby Myslbekových žáků německé národnosti, kteří byli s Čechami zemsky identifikováni, by jistě napomohlo další definici specifik pražského sochařského školení.

⁹² Sochařství s výjimkou díla Franze Metznera (MOHR, Jan, *Franz Metzner, socha a architektura mezi secesí a monumentem*. Katalog výstavy v Severočeském muzeu v Liberci, 2006) se zdá v kontextu problematiky umění česko-německých autorů značně nezhodnocenou oblastí. Anna Janištinová uvádí pouze Hujera a Hartiga ve výčtu umělců zakládacích listiny Künstlerbundu, JANIŠTOVÁ, Anna, Praha a Čechy, in: *Mezery v historii 1890–1938. Polemický duch Střední Evropy. Němci, Židé, Češi*, Praha, 1994, s. 45.



Obrázek 23 Výroční výstava KJ 1903, sál se sochařskými podobiznami od A. Riebra a K. Wilferta ml.

V otázce architektonického řešení a instalace výstav, alespoň v případech, k nimž se dochovala obrazová dokumentace, je patrné, že pojetí, jež preferovali členové spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, se rozcházelo s představami architektů z Mánesa. Příkladně v postavě Julia Schmiedla, který pro Rudolfinum prokazatelně navrhoval aranžmá výstav v letech 1907 (výroční výstava Krasoumné jednoty), 1910 a 1912 (výstava spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund), získali pražští Němci významného propagátora silně dekorativní koncepce vycházející z pojetí Josefa Hoffmanna. Rovněž autor aranžmá výstavy Vereinu v roce 1907 zvolil Hoffmanovým vzorem ovlivněné řešení. Vestavěné příčky, jimiž členil výstavní prostor, získaly hrubou omítku (působivost hrubé omítky ve výstavním sále prověřili již organizátoři legendární Beethovenovy výstavy v Olbrichově pavilonu), pracoval s typickým geometrizujícím ornamentem i výraznou keramickou mozaikou. Ostatně poučení z centra monarchie mohli členové Jednoty získat již na přelomu let 1902 a 1903 během své první samostatné, i když dle kritiky nepříliš vydařené výstavy ve věhlasné vídeňské galerii Miethke.

6. Cizinci na výstavách Krasoumné jednoty

6.1 Jednotlivci a umělecká sdružení na rudolfinských salonech

Evropská sochařská tvorba, představovaná pražskému publiku na výstavách Krasoumné jednoty, měla kolem přelomu století velmi rozličné podoby. Díla slavných francouzských akademiků Barriase, Falguiéra, Bartholoméa, Injalberta nebo Léonarda se ve sledovaném období objevovala na přehlídkách opakovaně a jistě zvyšovala úroveň i přitažlivost rudolfinských výstav.⁹³ Katalogy uvádějí i jména Marquesta, Charpentiera, Frémieta (1824–1910) a dalších dnes pozapomenutých, ale ve své době respektovaných autorů. Marquestův mramorový ženský akt *Galathea* se stal předmětem obdivu publika na salonu v roce 1903 a do svých sbírek jej posléze jako nákladnou akvizici zakoupila Moderní galerie. Francouzská medailérská škola reprezentovaná tvorbou Alexandra Charpentiera (1856–1909) měla iniciační vliv pro znovuzrození tohoto oboru v Čechách. Charpentierova díla představovala ceněný umělecký artikl, kterému věnovali pozornost nejen sbírkotvorné instituce, ale také soukromí sběratelé. Oblibu a prestiž díla Emanuela Frémieta, jenž se proslavil sochami se zvířecí tematikou, jistě potvrzuje i skutečnost, že v roce 1902 si Josef Václav Myslbek zakoupil jeho bronzovou plastiku *Rytíře*.⁹⁴ Myslbekovi, jehož nechuť k cestování byla veřejným tajemstvím, posílal z Paříže odlitky a fotografie soch jeho přítel Vojtěch Hynais. Plastiky vystavené v Rudolfinu pro něj pak představovaly v podstatě jedinou možnost autentického kontaktu s díly uznávaných západních vzorů. A je velmi

⁹³ Srov. MASARYKOVÁ, A., 1965, s. 202–203.

⁹⁴ Emanuel Frémiet, Rytíř ze XIV. století, katalogové číslo 427, zakoupil J. V. Myslbek za 420 Korun. ANG, Fond SVPU, Seznamy soukromých nákupů na výstavách Krasoumné jednoty, 1897–1906, AA 1419.

pravděpodobné, že ke studiu obdivovaných Francouzů akademické orientace posílal na výstavy Krasoumné jednoty i své žáky.⁹⁵

Na rudolfinských salonech mohli ovšem návštěvníci narazit také na progresivní křídlo francouzského sochařství. V roce 1901, tedy ještě před pražskou výstavou v pavilonu Mánesa, vystavoval v Rudolfinu August Rodin. Zastoupen byl bronzovou miniaturou *Polibku*, jehož prodej mohl být z pohledu organizátorů reálný i v Praze a dvěma poprsími osobností francouzské kultury. Portrét malíře *Puvise de Chavannes*, jehož mladí čeští umělci respektovali, poutal nepochybně jejich pozornost. Jedna ze studií podoby *Victora Huga* pro jeho pařížský pomník, kterým Rodin vzbudil ve Francii vlnu kontroverzí, mohla rovněž vyhovovat profrancouzskému naladění pražské kulturní veřejnosti. Úspěch Rodinovy pražské výstavy v roce 1902 byl jistě podnětem k obeslání výročního salonu Krasoumné jednoty pro Émila Antoina Bourdella. Rodinův spolupracovník, jenž pražskému obecenstvu ve vztahu k modernímu umění přisuzoval notnou dávku citu a tolerance, měl bezesporu zájem upoutat jeho pozornost. Již roku 1903 poslal do Prahy plastiku *Sen*, o rok později vystavuje znovu: *Beethovenovou bustu* a dekorativní dívčí portrét *Růže a fialky*, které později zařadil i do výběru pro pražskou retrospektivu. Dvěma kameninovými *Ženskými hlavami* byl Bourdelle zastoupen i na výstavě následující.

Obrázek 24 Výroční výstava KJ 1902, oddělení krakovské Sztuky



⁹⁵ Pro generaci Myslbekových žáků představovalo osobní seznamování s evropskými uměleckými poklady současnosti i minulosti nedílnou součástí vzdělání a poznávání sbírek muzeí i aktuálních přehlídek evropských galerií věnovali mnoho času.

Téměř pravidelně byly ve sledovaném období vystavovány plastiky belgického sochaře Constantina Meuniera, jehož dílo bylo v kontextu soudobého evropského sochařství skutečně mimořádně populární. Meunierovo sociálně procítěné podání realismu nacházelo publikum v řadách – a to v pravém slova smyslu – nejširší veřejnosti. Současně splňovala Meunierova díla i požadavky formální bravury a umělecké invence a pozornost jim věnovala také umělecká kritika, opět ve velmi velkorysém názorovém spektru. Soubornou přehlídku Meunierova díla in memoriam zprostředkovala Pražanům Krasoumná jednota v roce 1906 a doplnila tak trojici monumentálně koncipovaných sochařských výstav zahraničních tvůrců, které před první světovou válkou připravil Mánes Rodinovi a Bourdellovi.

Po přelomu století získávají na rudolfinském salonu stále větší prostor „samostatné“ expozice uměleckých spolků nebo výrazných individualit. Belgičtí sochaři se v Rudolfinu představili v roce 1901 v rámci přehlídky mladších umělců belgických. Mezi vystavujícími se objevil mimo jiné i publiku již dobře známý Paul Du Bois (1859–1938). Mladší jmenovec ředitele sochařského oddělení na École des Beaux-Arts Paula Dubiose (1829–1905), svou drobnou plastikou, oscilující až na hranici s uměleckým řemeslem a secesními plaketami, reprezentoval jednu z linií sochařské produkce, jež vycházela vstříc soudobé poptávce na trhu. Reprodukce Du Boisova portrétního reliéfu byla zařazena i do obrazové přílohy katalogu výroční výstavy, který můžeme považovat za ilustrativní vzorek vkusu organizátorů přehlídky. Soudobým oceněním Du Boisova díla byla skutečnost, že Moderní galerie zakoupila v roce 1899 jeho *Dekoratívni bustu*. O rok později našel cínový *Polibek* svého majitele v Hansi Meyerovi (1871–1942), klíčové postavě pražské německé univerzitní chemie.

V roce 1902 se na výroční výstavě Jednoty představila krakovská Sztuka, reprezentující polské secesionisty. Skutečnost, že polský spolek vystavoval na pražském salonu, je přinejmenším zarážející, neboť Sztuka představovala jakousi polskou paralelu Mánesa. Sochařskými díly se v Praze uvedli Konstantin Laszczka (1865–1956) a Václav Szymanowski. Dílu obou sochařů byla ve své době v kontextu umění střeoevropského prostoru příznávána značná individualita a vysoce je hodnotil i přední vídeňský umělecký kritik Ludwig Hewesi⁹⁶.

⁹⁶ KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania, Sztuka, Wiener Secession, Mánes. The Central European Art Triangle, in: *Artibus et Historiae* 27, č. 53, 2006, s. 223–224.

O tři roky později obeslalo pražskou výstavu sochařské sdružení Düsseldorf 1900, semknuté kolem düsseldorfské akademie a profesora Karla Janssena (1855–1927). Při této příležitosti se Pražanům poprvé představil mladičkový Wilhelm Lehmbruck (1881–1919), tou dobou ještě žák akademie. V roce 1904 vystavovali v Praze sochaři sdružení v Markském svazu umělců a spolku pro zvelebování umění v Berlíně, mezi jinými také znojemský rodák Hugo Lederer (1871–1940), tou dobou pracující na Bismarckově pomníku pro Hamburk.

Zatímco reprezentanti německého sochařství představovali na výstavách v Rudolfinu nepřehlédnutelnou skupinu, sochaři z Vídně zasílali do Prahy tradičně velmi málo exponátů. Někteří autoři původem z Čech vystavovali v rámci uskupení česko-německých umělců. Nicméně díla sochařů původem z Moravy – Carla Wolleka (1862–1935), Theodore Charlemona (1859–1938) nebo Antona Hanaka (1875–1934), kteří se hráli ve vídeňském umění přelomu století zásadní roli, Pražané obdivovat nemohli, snad s výjimkou děl Franze Barwiga (1868–1931). Koncem roku 1911 se v sálech Rudolfinu představili umělci sdružení v Hagenbundu.⁹⁷ Výstava se odehrála těsně před otevřením sálů určených pro prezentaci českého umění v Obecním domě a probíhala současně se soubornou výstavou Mánesa ve Vídni. Zatímco pražští sochaři participovali od roku 1902 na výstavách Hagenbundu opakovaně, pro většinu členů vídeňského spolku znamenal rok 1911 premiéru. Oficiální styk Mánesa s Hagenbundem před první světovou válkou představoval součást umělecké politiky obou spolků, která měla přinést další prostředky do státem dotovaného výstavního provozu.⁹⁸ Skutečnost, že pražskou výstavu Hagenbundu hostily sály Rudolfinu, mohla být jakýmsi umělecko-politickým konsensem, který neznamenal distancovanost Mánesa od této akce – sály Rudolfinu měly prostě jen vídeňským umělcům zajistit i klientelu, která pavilon pod Kinskou zahradou nebyla zvyklá navštěvovat. Co se týká sochařského zastoupení, objevily se v Praze mimo jiné práce pozdějšího dlouholetého předsedy Hagenbundu Karla Stemolaka (1875–1954) nebo sochařky Elzy Kalmár-Kövesházi (1876–1954)⁹⁹. Výstava byla v českém tisku přijata vstřícně a K. B. Mádl věnoval ve svém referátu pozornost také vkusně řešené instalaci. Zajímavým dojmem působila například tapeta s motivem jarních větvíček, na níž byla rozvěšena vídeňská krajinomalba. Z fotografií je patrné,

⁹⁷ PRAHL, P., 1997, s. 452–453.

⁹⁸ PRAHL, P., 1997, s. 450.

⁹⁹ PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine, Elza Kövesházi Kalmár, eine österreichisch-ungarische Bildhauerin, in: *Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, Wien, 1998, s. 115–143.

že sochy byly umístěny na velmi prostých kubických soklech. Mádl celkový dojem shrnul jako klidný, „*snaha jde víc za jakostí než neobyčejností*“¹⁰⁰.



Obrázek 25 Výstava vídeňského sdružení Hagenbund, Rudolfinum 1911, *Mateřství*
K. Stemolaka

Obraz širokého spektra národností sochařů, kteří v Rudolfinu vystavovali, doplňují reprezentanti severských států. Pro příklad uveďme norskodánského sochaře Stephana Sindinga (1846–1922), kterému Krasoumná jednota v roce 1905 vystavila soubor prací, na nichž je patrný vliv soudobých symbolistických tendencí. Vedle modelu *Valkýry*, jejíž realizace v bronzu byla později instalována v kodaňském Churchillově parku, se v expozici výrazně uplatnilo zejména monumentální sousoší *Adorace*, které snad mohlo inspirovat mladého Bohumila Kafku k jeho *Jarním vzdechům*. Přestože Arnošt Procházka Sindingovy plastiky ostře zkritizoval¹⁰¹, zřejmě konvenovaly vkusu pražského obecnstva, neboť se z výstavy prodaly hned dvě sochy. Obě putovaly do bytů pražské inteligence.¹⁰²

¹⁰⁰ MÁDL, K. B., Hagenbund v Rudolfinu, *Zlatá Praha*, 1912, roč. 29, s. 118.

¹⁰¹ CYRIAK, Hubert (Arnošt Procházka), *Moderní revue*, 1905, roč. 11, s. 438–439.

¹⁰² V roce 1905 zakoupil Sindingovu Stařenu přírodovědec Karel Pisařovic a sochu Heimdall Dr. Julius Petschek. ANG, Fond SVPU, Soukromé nákupy na výstavách Krasoumné jednoty (1897–1906), AA 1419.

Návštěvníci Rudolfiny měli možnost obdivovat i impresionisticky modelované žánrové portréty ruského sochaře Pavla Petroviče Trubeckoje (1866–1938), který ve své době právě pro oblast psychologizující podobizny platil za respektovanou autoritu. Sochařka Clara Westhoffová (1878–1954), životní partnerka Rainera Marii Rilkeho a Rodinova žačka, se ještě před svým uvedením v pavilonu pod Petřínem se sdružením Worpswede představila několika portréty na výročním salonu. Jiná z později slavných německých sochařek, Käthe Kollwitzová (1867–1945), se v roce 1904 a 1911 v Praze uvedla jako autorka technicky náročných sociálně citěných grafických listů.



Obrázek 26 Výroční výstava KJ 1905, S. Sinding *Adorace*

Hodnotíme-li výstavy Krasoumné jednoty v letech 1898–1914 z hlediska účasti zahraničních sochařů, nemůžeme je rozhodně nařknout z nedostatku zajímavostí. Evropská sochařská tvorba byla na sklonku 19. a v první dekádě 20. století zastoupena na pražských

salonech jistě reprezentativněji než soudobé malířství.¹⁰³ Velikonoční výstavy stále představovaly pro Pražany významnou možnost očitého kontaktu s díly soudobého evropského sochařství. Vzhledem k menšímu objemu plastických děl ve srovnání s malbou (ve sledovaném období představovala plastika zhruba pětinu vystavovaných prací) a zvláště pomineme-li předměty z hraniční oblasti uměleckého řemesla, zdá se rovněž orientace diváka ve složité soustavě rozličně kvalitních prací roztroušených v různých sálech galerie mnohem reálnější. Bezpochyby záleželo především na jeho výtvarném vkusu a případném poučení.

Z přímého srovnání s expozicemi zahraničních sochařů na výstavách SVU Mánes vyplývá, že oba spolky se zejména v období zhruba do roku 1907 v mnohém překrývaly a s řadou jmen se mohlo publikum takřka současně setkat jak v pavilonu pod Kinskou zahradou, tak v Rudolfinu. Mánes, pro jehož výstavy byla díla vybírána na základě kritického dialogu členů spolku nebo se na jejich organizaci podíleli čeští či zahraniční teoretici, nesporně předkládal návštěvníkům materiál více pročištěný od toho, co bylo tehdejší pokrokovým křídlem chápáno jako umělecký balast. Opět se tedy vracíme k problému nikoli absence kvality, ale enormní otevřenosti a bezkonceptnosti výstav Krasoumné jednoty. Tato skutečnost ovšem zcela logicky vyplývala z jejího institucionálního založení jako komerčního akciového podniku, jenž vedle organizace prodejních výstav provozoval výherní uměleckou loterii. Určujícím hlediskem podoby výstav bylo přiblížit se vkusu soudobého publika a tak v jeho řadách nalézt kupce pro vystavená díla. Aspekt rozličné individuální preference osvětluje snahu organizátorů nabídnout publiku co nejširší výběr. Jednota nelpěla na konzervativních tendencích, ani nepodporovala tendence pokrokové, jediným cílem jejího snažení byl finanční profit, který byl určen k podpoře umění či umělců samotných. Snahy o obrodu výtvarného vkusu publika se nacházely zcela mimo oblast jejích aktivit.

Na sklonku první dekády 20. století došlo v koncepci výročních salonů k podstatným změnám. Pokračující trend v poklesu počtu exponátů nesouvisel se zvýšením kvality vystavovaných prací, ba přímo naopak. Plastika v širokém pojetí, tedy včetně hodnotných děl evropského sochařství, z pražských salonů zmizela.

¹⁰³ Na základě analýzy katalogů výročních výstav Krasoumné jednoty mohu stanovisko Víta Vlnase, který pro poslední čtvrtinu 19. století hovoří o reprezentativnější podobě vzorku soudobého evropského sochařství než malířství, rozšířit i na první dekádu století 20. VLNAS, V., 1997, s. 198.

6.2 Výstava Constantina Meuniera, 1906

6.2.1 Soudobý obraz Constantina Meuniera v českém prostředí

Práce belgického sochaře a malíře Constantina Meuniera (1831–1905), představitele sociálně cítěného realismu sklonku 19. století, získaly ve své době nebývalou popularitu napříč generacemi i společenským prostředím. Meunier si svou citlivou interpretací světa těžce manuálně pracujících získal všeobecný respekt a jeho ostrými fasetami modifikovaná forma realismu působila neotřele a moderně.

Díla Constantina Meuniera byla pravidelně zastoupena na významných evropských výstavách a byla vysoce ceněna soudobou kritikou.¹⁰⁴ V roce 1897 se tak zájemci o Meunierovo dílo mohli seznámit s reprezentativním souborem jeho prací na výstavě v nedalekých Drážďanech, o níž přinesl zevrubný referát v České revue K. B. Mádl.¹⁰⁵ V Čechách představovala pravidelně Meunierovy sochy Krasoumná jednota: kolem přelomu století byl belgický sochař zastoupen na všech jarních výstavách, mnohdy i více díly. Mánes zařadil Meunierovy práce do expozice Moderní francouzské umění (1902) a nedlouho poté přiznal umělci zvláštní pozornost prostřednictvím Volných směrů, kde se čtenatel vedle množství reprodukcí mohl seznámit s obsáhlou kritickou studií zasvěceného propagátora Meunierova díla, Georga Treue.¹⁰⁶ Skonu Constantina Meuniera věnovali rozsáhlé eseje přední čeští umělečtí kritici. Arne Novák označil Meuniera za tvůrce „*plastické synthese životních forem současného pracovního světa*“¹⁰⁷ a srovnával jeho epického ducha, jehož „*uchvátila moderní, průmyslová doba drsnou a přísnou krásou svojí práce a svého činu*“ s Rodinem, který „*dal se úplně zaujmout složitou a novou soustavou jejího citu a její vášně*“¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Srov. GORDON, Donald E., *Modern Art Exhibitions 1900–1916*, München 1974, s. 346.

¹⁰⁵ *Česká revue*, 1897, roč. 1, s. 29, 137.

¹⁰⁶ Text Georga Treue je použit také v pražském katalogu k Meunierově výstavě.

¹⁰⁷ NOVÁK, Arne, Constantin Meunier, *Nová česká revue*, 1905, roč. 2, s. 519.

¹⁰⁸ IBIDEM.

Také F. X. Šalda v článku „Konstantin Meunier čili talent poctivosti“¹⁰⁹ charakterizuje sochařovo dílo na základě přímé konfrontace s tvorbou Augusta Rodina. Šaldovo hodnocení v sobě nezapře autora *Geniovy mateřštiny*: „(...) kde tvárná potence Rodinova tryská sopečnou silou a větví se paprskovitě nejrůznějšími směry, teče Meunierova tvůrčí síla tenkým pramenem, jeho jedinou nití. Ale vnitřní svojí hodnotou, noblesou své celosti a poctivosti obstojí tento umělec i vedle Rodina (...)“¹¹⁰. Uznávání čeští recenzenti moderních sochařských výstav si všímali Meuniera takřka stejně často jako Rodina a právě na příkladu těchto dvou uměleckých osobností velmi často demonstrovali základní linie směřování soudobého evropského sochařství. Stejným způsobem přistupoval k Meunierovu dílu i Karel Boromejský Mádl.¹¹¹

V roce 1906 bylo sochařské dílo Constantina Meuniera českému kulturnímu publiku dobře známé. Vzhledem ke společenské situaci, která souzněla se sociálně kritickým obsahem Meunierova sochařství, byly jeho práce atraktivní i pro širokou veřejnost a reprodukce jeho děl se poměrně hojně objevovaly v soudobém tisku. Fotografie jeho prací přinášel například obrázkový časopis *Český svět*, kde Meunierovo jméno zaznělo jak v souvislosti s význačnými francouzskými sochaři 19. století (seriál o pařížských uměleckých sbírkách), tak ve vztahu k připravované pražské výstavě. Otištěn byl text seznamující čtenáře se stručným životopisem a základními rysy Meunierovy tvorby a časopis průběžně publikoval fotografie Pomníku práce i dalších signifikantních děl.¹¹²

Meunierova tvorba tematikou i formálním zpracováním bezpochyby působila na jeho současníky moderně. Sociální ladění ji navíc činilo srozumitelnou, a tudíž akceptovatelnou i pro konzervativnější skupiny publika. Dělnická otázka byla kolem přelomu století natolik aktuální záležitostí, že propůjčovala Meunierovu dílu takřka známku nedotknutelnosti i v očích tradicionalističtější smýšlející kritiky. Radikálové ho přijímali jako výrazově silné,

¹⁰⁹ ŠALDA, F. X., *Kritické projevy 6*, 1905–1907, 1951, s. 64–65.

¹¹⁰ IBIDEM, s. 65.

¹¹¹ „Meunier dokázal, že je horník a hutník neméně hoden objeviti se v uměleckém díle plastickém jako Hektor loučící se s Andromachou a Rodin vlil druhým odvahu mít vlastní vidiny a básnický vášnivý prožívání života vtělit v sochařský výtvar.“ MÁDL, K. B., 1908, s. 249.

¹¹² *Český svět*, 1906, roč. 2, č. 31, *Český svět*, 1906, roč. 3, č. 1.

s nezaměnitelným rukopisem, Meuniera nicméně nepovažovali za vůdčího iniciátora progresivních směrů, což ostatně další umělecký vývoj potvrdil.

6.2.2 Instalace

Pražská výstava následovala téměř bezprostředně poté, co velkou kolekci Meunierových děl představil vídeňskému publiku Hagenbund, a zdá se, že z velké části převzala Vídní prověřený koncept. Expozice byla velmi rozsáhlá – představeno bylo zhruba 200 děl. Převážně se jednalo o sochy a reliéfy, ale plnohodnotnou součástí výstavy představovaly i obrazy.

Působivá instalace, vycházející z vestavění náročné vnitřní architektury, byla dílem Josefa Urbana (1872–1933)¹¹³, který ji koncipoval pro Zedlitzhalle.¹¹⁴ Aranžmá pojal ve velmi jednoduchém stylu, jímž umocnil silnou obsahovost Meunierových děl. Právě strohý výraz vnitřní architektury a mobiliáře výstavy působil v roce 1906 značně nezvyklým a ve srovnání s jinými výstavními akcemi, které ovládala ještě secesní estetika, rovněž pokrokovým dojmem.

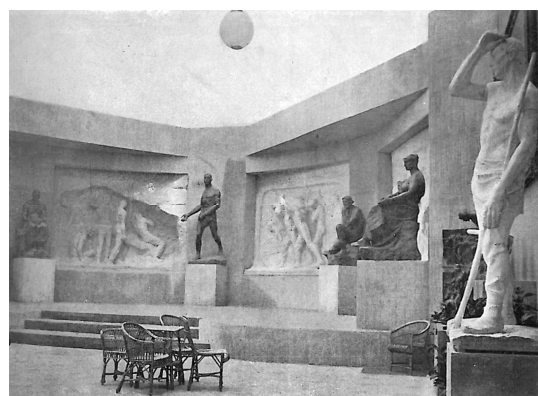
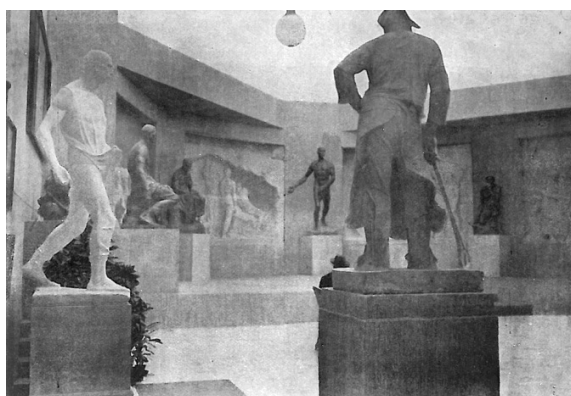
Josef Urban v čele Hagenbundu reprezentoval demokraticko-liberální směr vídeňského uměleckého výstavnictví, tedy jakousi středovou alternativu k exkluzivitě aktivit Wiener Secession a konzervatismu činnosti Künstlerhausu. Urban, jenž se proslavil řešením výstavy pořádané v roce 1898 Künstlerhausem k panovnickému jubileu a podílel se také na podobě rakouské expozice na světové výstavě v Paříži, platil v oboru řešení výstavních instalací za uznávanou autoritu. Jeho způsob galerijního aranžmá měl poskytnout dílům vystavujících členů rovnocenné podmínky a představoval protiváhu k principu distributivní hierarchie, který při instalacích hojně využívali architekti Wiener Secession Josef Hofmann a Koloman Moser. Galerijní formou prezentace uměleckých děl, výstavním pojetím i obdobnou náplní připomínaly výstavy Hagenbundu expozice pražského Mánesa. V jisté době dokonce obě instituce používaly i velmi podobný nábytek.¹¹⁵ Analogií v oblasti aranžmá výstav mezi

¹¹³ Např. KRISTAN, Marcus, *Joseph Urban*, Wien, 2000.

¹¹⁴ Die 20. Ausstellung des Hagenbundes (5. 10. – 18. 11. 1906), FORSTHUBER, S., 1991, s. 114.

¹¹⁵ PRAHL, R., 1997, s. 456.

Mánesem a Hagenbundem si ostatně všiml již Mádl, když o výstavě v pavilonu pod Kinskou zahradou napsal: „I když připomíná Urbanovo arrangement z poslední výstavy Hagenbundu ve Vídni, přes to však má svojí zvláštní vlídnost a přívětivost.“¹¹⁶ Urbanova činnost výstavního architekta byla tedy v Čechách prokazatelně dobře známa.



Obrázek 27 Instalace výstavy C. Meuniera ve Vídni (vlevo) a v Praze (vpravo)

V případě výstavy prací Constantina Meuniera přenesli organizátoři Urbanovo aranžmá do Prahy v téměř nezměněné podobě, tedy alespoň do té míry, do jaké to prostor Rudolfiny umožňoval. Stěžejní exponát výstavy „Pomník práce“¹¹⁷, sestávající ze čtyř rozměrných reliéfů

¹¹⁶ MÁDL, K. B., Výtvarné umění. Výstava „Mánesa, *Česká revue*, 1903, roč. 6, s. 647.

¹¹⁷ WOLFF, Fritz, Constantin Meunier „Denkmal der Arbeit“, ausgestellt bei Keller & Reiner Berlin, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1906, s. 405–414.

a pěti volně stojících figur, zasadil Urban do jakéhosi monumentálního architektonického rámu. Návštěvník vystoupal po několika stupních na trojúhelníkové pódium a stanul v centru geometricky koncipovaného objektu. Do mělkých nik, navržených symetricky po obou stranách, umístil reliéfy, v nichž se Meunier sochařsky vyslovil k tématům průmyslu, hornictví, obchodu, dopravy a zemědělství. Reliéfy byly rytmicky prostřídány figurálními sochami umístěnými na vysokých podstavcích. Ose pomníku dominoval *Rozsévač*, následoval *Kovář*, *Horník*, *Stařec* a *Matka s dítětem*. Urban uvnitř výstavního sálu zprostředkoval divákovi pocity vyvolané autentickým kontaktem s monumentálním dílem. Použil tedy prostředků jevištního výtvarnictví a publiku nabídl prožitek divadelního typu.

Úpravy pro Meunierovu výstavu představovaly zřejmě nejzásadnější architektonickou adaptaci galerijního prostoru, kterou Urban navrhl pro vystavení sochařských děl. Její součástí byly ještě masivní nástěnné rámy určené k integraci dalších reliéfů a podlouhlé stupňovité sokly pro vystavení velkého počtu drobných plastik. Tyto podélné podstavce, sloužící zároveň jako dělící příčky, představovaly ve své době velmi oblíbený kousek výstavního mobiliáře a byly hojně užívány pro členění velkých výstavních hal, v nichž se konaly například světové výstavy umění.¹¹⁸ Zbývající sochy umístil Urban na jednoduché podstavce a rozmístil je volně do prostoru sálu. Estetická kvalita celkového pojetí výstavy značně převyšovala standard, na který byli návštěvníci Domu umělců zvyklí. Takto ambiciózně architektonicky řešené aranžmá sochařské výstavy již nenalezlo v Praze obdobu.

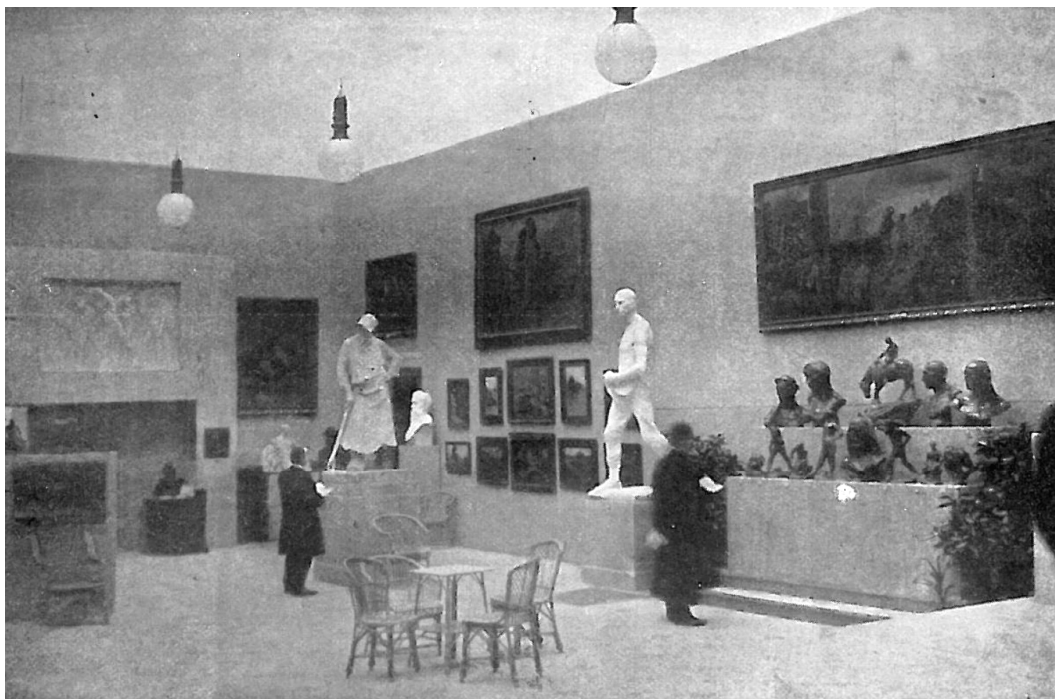
Přestože Meunierova retrospektiva, jejímž oficiálním pořadatelem v Praze byla Krasoumná jednota, používala prokazatelně shodné instalační principy a stejný výstavní mobiliář, jaký Urban navrhl pro prostory vídeňského Hagenbundu a s největší pravděpodobností byl tento materiál také z Vídně zapůjčen, není tato informace uvedena v žádném z pražských propagačních materiálů a nereflektuje ji ani soudobá kritika. Tato skutečnost je přinejmenším neobvyklá, zvláště bereme-li v úvahu skutečnost, že návrhy instalací výstav byly po přelomu století již obecně respektovaným oborem a autorské řešení

¹¹⁸ The International Exhibition of Modern Art, New York 1913 (Amory show). Výstava byla instalována v budově nedávno postavené neoklasicistní zbrojnice. Sochařská díla byla prezentována zhruba na pětíně výstavního prostoru. Srov. ACKERMANN, Marion, 2003, s. 38.

Josefa Urbana je v případě Meunierovy vídeňské expozice pramenně doložitelné.¹¹⁹ Možnost, že údaj o autorovi instalace byl pro Krasoumnou jednotu nepodstatný, působí tedy nevěrohodně. V případě Krasoumné jednoty, jež byla v národnostních otázkách nadmíru velkorysá a nestranná, neobstojí ani vysvětlení, že spolek považoval informaci o podílu umělce spojeného se státní vídeňskou uměleckou reprezentací za neatraktivní a v zájmu žádoucího úspěchu výstavy tuto skutečnost záměrně zamlčel.

Totožný nebo přinejmenším velmi podobný soubor Meunierových prací byl před Vídní a Prahou představen také v Bruselu. Expozice připravená za podpory umělcových dědiců byla otevřena na jaře roku 1905 v paláci Cinquantenaire. O podobě instalace ale bohužel nemáme představu. Nabízí se tedy otázka, zda bruselská výstava nebyla koncipována jako komerční putovní projekt, který si v případě zájmu mohly kulturní instituce jednotlivých zemí najmout a ve vhodném prostoru zrealizovat. V tom případě by byly parametry řešení expozice alespoň do určité míry nastaveny dopředu. Urbanova autorská invence na podobě vídeňského a pražského aranžmá by za těchto podmínek byla podstatně menší, a proto snad v Praze nezohledněná. Putovní výstavy byly na počátku 20. století již osvědčenou alternativou například pro zpřístupňování umění regionům a v českém prostředí tímto způsobem vystavoval i Mánes s Jednotou. Například soubor soch Františka Bílka vystavený v mnichovské Heinemannově galerii byl následujícího roku v identické podobě představen v Lipsku a Hamburku. Pro takto ambiciózně koncipovaný sochařský soubor věhlasného autora ovšem nenacházím ve své době paralelu.

¹¹⁹ Tuto skutečnost nezmiňuje ani MASARYKOVÁ, A., 1965.



Obrázek 28 Výstava tvorby C. Meuniera, Praha 1906, *Pomník práce*

6.2.3 Publikum

Meunierova pražská výstava probíhala zhruba měsíc na přelomu let 1906/1907 a jak již bylo řečeno, následovala přehlídky v Bruselu a Vídni. Organizátoři rudolfinské reprízy tak mohli navázat na poznatky svých předchůdců a využít jejich zkušeností třeba v otázce propagace. Zahraniční zkušenosti jim mohly také napovědět, jak velkou pozornost veřejnosti dokáže Meunierovo dílo upoutat. Přestože totožná akce s největší pravděpodobností vyvolá v každém specifickém kulturním prostředí rozdílnou reakci, pozitivní zkušenosti předchůdců mohly pro pořadatele představovat vůbec prvotní stimul pro vstup do rizika. A Meunierovo umělecké renomé i sociální tematika signifikantních děl již samy o sobě představovaly příslib zájmu širokých vrstev obecnstva, které se uměleckých výstav běžně neúčastnily. Krasoumná jednota nechtěla takovou příležitost promarnit a věnovala přípravám akce opravdu výjimečnou pozornost.

K výstavě vydala zvláštní katalog s úvodním textem Geoga Treue. Sešit ze série „mimořádné výstavy“ dále obsahoval náčrt kompozice, popis *Pomníku práce*, kompletní

seznam vystavených děl a citáty o Meunierovi z pera slavných osobností. Součástí katalogu byly i reprodukce několika soch a ceny prodejných děl. Katalog ovšem svou celkovou kvalitou představoval zklamání, zvláště porovnáme-li jej třeba s katalogem k výroční výstavě Krasoumné jednoty roku 1907, který graficky upravil August Brömse.¹²⁰

Výstavu navštívilo 8740 návštěvníků a toto poměrně vysoké číslo¹²¹ dokládá, že pořadatelé v otázce propagace nenechali nic náhodě. Jednota pečlivě informovala veřejnost o Meunierově osobnosti i tvorbě a rozesílala dokonce text s pozváním k návštěvě výstavy do vybraných institucí.¹²² Zdeněk Hojda, který se zabýval návštěvností pražských uměleckých výstav v letech 1886–1914 uvádí, že zhruba polovinu návštěvníků Meunierovy výstavy tvořili ti, kteří si zakoupili zlevněnou hromadnou vstupenku. Obecenstvo výstavních sálů Rudolfiny představovalo velmi specifickou skupinu, neboť ji z velké části tvořili dělníci. „*Výrazem silně sociálně kritické Meunierovy plastiky tak neomylně našly své adresáty. Přicházely totiž pracovní skupiny přímo z továren: 110 dělníků z Breitfeld & Daněk, 368 z městské plynárny, velká – 847 osob čítající – skupina z dělnické tiskárny, atd.*“¹²³ Obdobné složení obecenstva se mohlo na výstavě srovnatelných uměleckých kvalit jen stěží zopakovat.

O tom, že příslušníci dělnické třídy začali na výstavách kolem přelomu století vystupovat jako neopominutelná skupina konzumentů umění, ovšem svědčí i aktivity, které v tomto směru podnikali například představitelé Wiener Secession, jejichž program měl při srovnání s povahou Meunierova díla mnohem radikálnější charakter. Seskupení, v podstatě závislé na patronátu bohatých vídeňských podnikatelů, nabízelo dělníkům nedělní hromadné prohlídky výstav za zlevněné vstupné a ještě jim k tomu přidávalo katalog zdarma!¹²⁴ Mimořádný zájem dělnických spolků o skupinovou prohlídku výstavy je doložen také v případě Rodinovy pražské přehlídky.

¹²⁰ Katalog 68. výroční výstavy Krasoumné jednoty 1907, Praha, 1907.

¹²¹ HOJDA, Z., 1983, s. 260.

¹²² MASARYKOVÁ, Anna, Výstavy umění, umění výstavám, in: *Panorama*, 1990, s. 28.

¹²³ HOJDA, Z., 1983, s. 262

¹²⁴ KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, S., 2006, s. 221.

Určitým vyvrcholením výše popsané tendence v pražském prostředí se na sklonku léta roku 1902 stalo otevření uměleckého oddělení na Dělnické výstavě. K. B. Mádl úroveň expozice ostře zkritizoval a přirovnal ji k průměrným výstavám v Rudolfinu, u Topiče nebo k akcím připraveným Uměleckou besedou. Alegoricky pojaté plastiky akademického stříhu mu v prostředí, které mělo přiblížit život a práci dělníků, připadaly prázdné až nepatřičné. Z vystavujících sochařů jej zaujali pouze Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun a Franta Úprka, jejichž dílo Mádl vnímal v apolitickém, čistě humanistickém duchu.¹²⁵

Právě pro výše uvedené kvality byly tolik ceněny i Meunierovy práce. Přesto jim byl ve své době často přiznáván politický rozměr a dostávalo se jim přídomek „socialistické“. Zmíněnou orientaci sochařova díla však rozhodně vyvraceli již soudobí recenzenti: *„Meunierovo umění je prosto všelijaké tendence, která by mimo hranice uměleckého cítění a tvoření ležela. Jeho umění čistě lidské, a proto tak silné a dojmavé, je to umění nejvyššího soucitu s lidem poměry porobeným, s moderními robotníky, ...“*¹²⁶

Jak mohla návštěva výstavy působit na konzervativní, ale vnímavé publikum, jež navíc projevovalo sklon k jistému ztotožnění s těžkými osudy dělníků, ilustruje deníkový záznam sochaře Vilíma Amorta. *„Největší sochař světa, průkopník myšlenky práce, tvůrce postav dělnických, apoštol lidskosti. Není druhý, jest sám. Překročil přes staletí vpřed, vyrval všecko ze své duše a nejjednodušší formou podal lidstvu. Postavil práci dělníka na oltář jako svátost jedinou... Výstava jeho děl je chrámem největšího umění sochařského. Rodin je velký, ale díla Meuniera jsou větší proto, že v nich hluboký cit a prostota, sebevědomí prosté a lidskost. (...) Odnosl jsem si dnes opět sváteční dojmy z jeho výstavy, mám Hod Boží, čerpám tu sílu z jeho lidské práce, z těch silných jeho děl...“*¹²⁷ Vedle horečného vyznání obdivu k Meunierovým

¹²⁵ „Někdy jen energickým vyzvednutím jeho realistního zjevu glorifikují svým uměním těžkou práci rukou lidských, jindy připouštějí k němu jistou dávku socialistických tendencí, více však čistě humanitních nežli třídně stranických.“ MÁDL, K. B., 1959, s. 229.

¹²⁶ IDEM, 1959, s. 127; BURGET, Eduard – KUDRYS, Milan, „Bud' práci čest!“ První dělnická výstava v Praze 1902, *Dějiny a současnost*, 2000, č. 3, roč. 22, s. 20–24.

¹²⁷ KRUMHOLZ, M., 2004, s. 379. Amort pocházel z velmi chudých sociálních poměrů a cesta k vysněnému povolání sochaře pro něj nebyla snadná. Také proto jej zřejmě sociálně zaměřené Meunierovo dílo tak silně zasáhlo.

pracím se Amort z pozice pražského sochařského outsidera vymezil k vlivu, kterým Meunierovo dílo na sklonku století zasáhlo tvorbu pražských sochařů. „*A co epigonů naroste u nás nyní po jeho velké výstavě. Vždyť při úspěchu souborné výstavy jeho roku 1897 v Drážďanech u nás Sucharda s Nadprodukcí a Šaloun s „dělníkem v klidu“ (Kovář či Dělník z huti) hned přišli, a Wilfert se stávkou atd. – jak ubohé, jak banální! Ale budiž, doba epigonská nese s sebou opičení se po velkých sochařích (Meunier, Rodin) a po jiných.*“¹²⁸

Meunier svým uměleckým vzorem na české sochaře jistě silně zapůsobil, nicméně faktické důsledky tohoto příkladu byly omezené. Skutečnost, že si koncem devadesátých let žánrové výjevy a postavy z prostředí těžce pracujícího lidu nárokovaly své místo v tematice české sochařské produkce, přirozeně souzněla s aktuální historickou situací. Znak Meunierova vlivu na tento tematický okruh nachází Petr Wittlich zejména ve vývoji k modelaci formy plasticky úhrynnější a plynulejší¹²⁹ a jako konkrétní příklad uvádí plastiky Vladimíra Astla (př. Žízeň, 1905).

6.2.4 Kritika výstavy

Ohlas Meunierovy retrospektivy byl v Praze vesměs velmi příznivý. Vzhledem k Meunierově pevné umělecké pozici, která in memoriam zřejmě ještě posílila, byla ostatně taková odezva předvídatelná. Objevil se ovšem i kritický hlas, jenž zazněl ve Volných směrech. Nebyl namířen proti Meunierovým sochám a malbám, ani proti Urbanovu architektonickému a instalačnímu řešení, ale napadal složky výstavy, jejichž režii měla na starosti pořadatelská Krasoumná jednota. Trnem v oku se kritikovi stala především nereprezentativnost výběru a kvalita odlitků Meunierových děl, kdy „*některé z nejvýznačnějších prací jednak scházely úplně, jednak byly vystaveny v malých prodejních replikách, které někdy až diskreditovaly vzpomínku na velké originály (...)*“¹³⁰. Autor recenze, Miloš Jiránek, tak ovšem napadl vlastní podstatu výstav pořádaných v režii Krasoumné jednoty, jejichž komerční charakter byl veřejně

¹²⁸ IBIDEM.

¹²⁹ WITTLICH, P., 2000, s. 60.

¹³⁰ Výstava Meunierova, *Volné směry*, 1906, roč. 11, s. 81–82, text připsán M. Jiránkovi. JIRÁNEK, M., 1962, s. 230–231.

přiznanou součástí výstavní politiky. Jiránek nebyl spokojen ani s instalací ústředního díla výstavy a na monumentálním *pomníku Práce* jej pobouřilo diletantské sestavení jednotlivých částí. Zbytek recenze, v němž se věnoval zhodnocení Meunierova díla, vyzníval v duchu ohnivého slohu F. X. Šaldy: „*nebyl to velký živelný génius, přetvořitel celého umění, ale krásně mužný talent velké opravdovosti (...)*“¹³¹.

Členové Mánesa měli vůči výstavní politice Krasoumné jednoty trvale výhrady a redaktoři Volných směrů prakticky všechny akce podrobili drtivé kritice. Jak již bylo zmíněno, vytýkali Jednotě převahu kvantitativního hlediska nad kvalitativním, nekoncepčnost programu, převažující orientaci na zahraniční umění a další prohřešky, a to přestože řada členů Mánesa se výročních výstav v Rudolfinu pravidelně účastnila. V případě Meunierovy retrospektivy bylo důvodů ke kritice ovšem poskrovnu a Jiránkova nespokojenost vyznívá tentokrát poněkud planě, spíše jako zažitá součást spolkové animozity. Anna Masaryková, která se výzkumu výstavního dění v režii Krasoumné jednoty věnovala, označila obsáhlou výstavu Meunierova díla za zdaleka nejlepší soubor, který Jednota v průběhu desetiletí v Rudolfinu vystavila.¹³²

¹³¹ IBIDEM.

¹³² MASARYKOVÁ, A., 1965, s. 203.

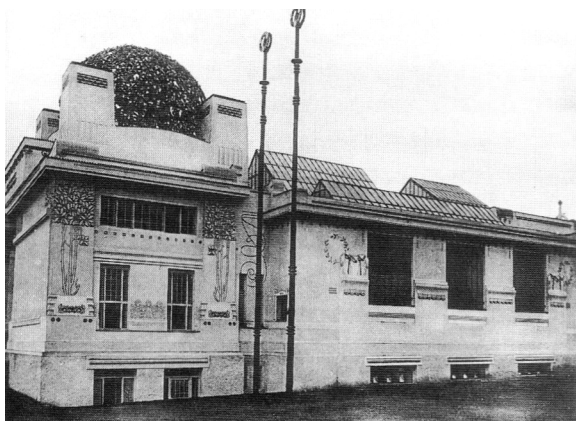
MÁNES



1. Změny ve výstavní estetice

1.1 Profesionalizace uměleckého výstavnictví

Přelom 19. a 20. století přinesl se vznikem esteticky se vyhraňujících uměleckých spolků změny v principech vystavování uměleckých děl směrem k ryze výtvarnému pojetí. Budovy, v nichž bylo umění prezentováno, získávaly podobu jakýchsi chrámů umění, zvláštních typů svatyní, jež ukrývaly velmi variabilní interiéry, naplněné překvapivými uměleckými díly, a to vše ve výstavním celku zprostředkovávalo divákovi jistě nevšední estetický zážitek. Moderní umělecké galerie si zbudovali mimo jiné i výtvarníci seskupení ve Wiener Secession nebo polské Sztuce.¹³³ Stavba založená na obdobném východisku vznikla z iniciativy SVU Mánes také v Praze.



Obrázek 29 Pavilon Wiener Secession (vlevo) a budova Přátel výtvarných umění v Krakově (vpravo)

¹³³ Autorem návrhu pavilonu Wiener Secession (1898) byl Josef Maria Olbrich, budovu Přátel výtvarných umění v Krakově (1899), kde pravidelně vystavovala Sztuka, navrhl Franciszek Maczynski.

Pavilon spolku Mánes byl postaven pod Kinskou zahradou na Smíchově na jaře roku 1902. Spolek tehdy využil profrancouzského politického naladění pražské radnice, která povolila stavbu prozatímních výstavních sálů pro expozici děl Augusta Rodina. Budovu navrhl Jan Kotěra, jenž našel inspiraci v pozoruhodných projektech soudobých evropských galerií.¹³⁴ Drobná stavba s dřevěnými prvky byla za terasovitou zdí nadsazena úpatí petřínského svahu, což výrazně monumentalizovalo její vnější vyznění. Kotěra komponoval pavilon o dvou odlišně velikých výstavních sálech na výrazně asymetrickém půdorysu. Do vstupního vestibulu, nad nímž se zvedala skleněná kopule, se vcházelo po širokém schodišti slavobránou, sevřenou mezi dva krátké věžovité pylony s dekorem štukových věnců. Kotěra, jenž v návrhu zužitkoval fantaskní architektonické představy¹³⁵, vytvořil projekt galerie, který plně obstál v evropské konkurenci budov určených pro umělecké výstavy.



Obrázek 30 S. Sucharda, plaketa z cyklu *O krásné panně Lilianě*, 1902–1909

¹³⁴ Rostislav Švácha uvádí londýnskou Whitechapelskou uměleckou galerii Harrisona Townsenda a Velkovévodský dům v umělecké kolonii v Darmstadtu. ŠVÁCHA, Rostislav, Raná tvorba 1898–1905, in: *Jan Kotěra (1871–1923), zakladatel moderní české architektury*, Praha, 2001, s. 123.

¹³⁵ Petr Wittlich upozornil na podobnost vstupní partie pavilonu s motivem vstupu do hradu na Kotěrově ilustrační kresbě k Povídce o černém rytíři. WITTLICH, P., 1982, s. 177. Další analogii představují pohádkové kulisy hradu navržené Kotěrou pro scénu Dvořákovy Rusalky. Zámek s bránou mezi pylony a věží ovládl představu Stanislava Suchardy o sídle princezny v cyklu plaket *O krásné panně Lilianě* (1902–1909). F. X. Šalda označil v katalogu Rodinovy výstavy pavilon za „tvrz pýchy a snu“.

Uvnitř mystických staveb vznikala prostor, který se stal pro umělce výzvou k vytvoření moderní koncepce prezentace uměleckého díla. V novém přístupu hrály dominantní roli ukázněnost a uměřenost. Zvláštní důraz byl kladen na vztahy mezi prezentovanými díly. Obrazy byly zavěšovány v jedné řadě a sledovaly jedinou linii. Mezi exponáty byly udržovány dostatečné odstup, tak aby jednotlivé práce vzájemně nerušily svůj účinek. Z výstavních sálů byly vytěsněny předměty, které s prezentovanými díly souvisely jen nepřímo a rušily diváka během koncentrace na „skutečné umění“. Celek vytvářel zdání vzdušnosti ve znamení principu „amor vacui“.

Aranžmá uměleckých výstav se na přelomu století stalo jakousi samostatnou disciplínou na pomezí několika výtvarných oborů, která usilovala o vytvoření komplexního návrhu výstavního interiéru. Výtvarníci, především architekti, kteří instalace navrhovali, se vyrovnávali s jejich efemérním charakterem neustálým experimentováním a hledáním nových neotřelých možností. Každá výstava představovala jedinečnou možnost aplikovat nápady do praxe, a to ve velmi krátkém čase a s brzkou zpětnou vazbou od obecnosti, tedy záležitost v oblasti trvalé architektury jen stěží představitelnou. Oproti klasickému oboru interiérového designu mohli výstavní architekti tímto způsobem rychle vzbudit senzací a vyvolat diskuzi, mohli také kultivovat vkus veřejnosti. Zaranžované výstavní prostory nabízely obecnosti velmi specifickou podívanou někdy až divadelních kvalit, v níž umělecká díla vystupovala ve velmi různorodých prostředích. Styčné body nově se utvářejícího oboru navazovaly na poznatky, jež například Owen Jones tlumočil ve své knize *Grammar of Harmony*¹³⁶. V českém prostředí především rozvíjely koncept hnutí Arts and Craft, jehož duchovním otcem byl John Ruskin¹³⁷ a vykonavatelem vůle William Morris.

Plnohodnotnou složkou výstavní politiky se touto dobou stala také důsledná propagace akcí. Umělci navrhovali pro jednotlivé výstavy speciální plakáty. Za účelem vytvoření výtvarně nejzdařilejšího a nejpoutavějšího plakátu byly dokonce vypisovány umělecké soutěže.¹³⁸ Ke každé výstavě byl vytištěn katalog, jehož grafické zpracování bylo

¹³⁶ JONES, Owen, *Grammar of Harmony*, London, 1868.

¹³⁷ Wittlich označuje Ruskinovy *Fragmenty* vycházející ve *Volných směrech* za první a zakládající výtvarnou teorii české secese.

¹³⁸ PRAHL, Roman, Plakát 1. výstavy SVU Mánes. Provokace mezi revoltou a utopií. In: *Umění 40*, 1992, č. 1, s. 23–35.

zadáno některému z výtvarníků. K návštěvě výstavy bylo publikum vyzýváno prostřednictvím soudobého tisku. O výstavách referovaly odborné umělecké časopisy i běžná periodika a populární žurnály. Nicméně ani v takto umělecky nastavených podmínkách výstavního dění se ze zřetele zcela neztrácel ekonomický aspekt. Výtvarné dílo mělo být na výstavě nejen obdivováno, ale rovněž mělo mezi obecnstvem nalézt svého kupce. Přesto je nutné upozornit na specifikum výstavní politiky Mánesa, který na rozdíl od Krasoumné jednoty nebyl čistě prodejní výstavou. Ideologie výstav pořádaných Mánesem byla velmi idealistická: povýšit nízkou uměleckou úroveň výstav, poučit a povznést vkus obecnstva. Logicky to vyplývalo i ze skutečnosti, že organizátory byli sami mladí umělci, ještě plni předsevzetí, přesvědčení o síle, kvalitách a pokrokovosti svého tvoření. Kritériem úspěchu výstavy byl v jejich očích především pozitivní ohlas kritiky a obecnstva, nikoli jen počet prodaných exponátů.

1.2 Raumkunst

Ohniskem vývoje moderní výstavní disciplíny se na přelomu století stalo vídeňské hnutí secesionistů. Ve spolkovém pavilonu se v rychlém sledu střídaly ambiciózní a novátorské výtvarné projekty, vůči nimž se posléze vymezovali tvůrci výstavních aranžmá napříč Evropou. Olbrichova vize otevřeného vnitřního prostoru, zhmotněná v secesní výstavní budově, ilustrovala soudobý vývoj opouštějící od dosud uplatňovaných výstavních postupů zaměřených na plochu zdí, s nimiž byla většina exponátů svázána. Aktuální výstavní trend poskytoval autorům instalací jednotlivých výstav maximální možnou volnost, aby s ohledem na jedinečnost každé expozice rozčlenili volný prostor pomocí přemístitelných příček, případně dalšího speciálně navrženého mobiliáře. Do takto upravených sálů teprve architekti umísťovali výtvarné předměty, které se mnohdy v podobě plastických a uměleckořemeslných děl odpoutávaly od zdí a přepážek a přebíraly prostorotvorné kvality. Tímto způsobem bylo možné zadaptovat na moderní výstavní prostory i velké sály, jež původně plnily zcela odlišnou funkci. Výstavními sály se tímto způsobem stávaly průmyslové haly i zbrojnice. Ve Vídni se například Hagenbund prezentoval v přestavěné budově někdejší tržnice. Ze srovnání

s možnostmi Olbrichova pavilonu dokonce vyšla Zedlitzhalle jako prostor lépe přizpůsobitelný proměnlivému aranžmá výstav.¹³⁹

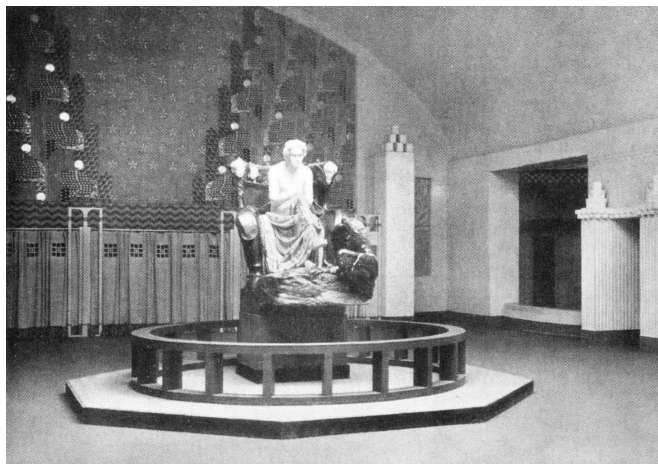
Architekti-aranžéři museli být jakýmsi renesančními osobnostmi – velmi mnohostranně nadanými umělci. Vedle vytvoření výtvarného návrhu instalace měli být do určité míry schopni projekt i fakticky realizovat. Praktické dovednosti v mnoha oborech jim měly napomoci poradit si s různými technikami i rozmanitými materiály. Při tvorbě výstavních aranžmá pracovali mimo jiné s dřevěnými deskami, štukem, lepenkou, papírmašé, látkami, dekorativními závěsy, sklem, papírem. Asi nejznámějšími vídeňskými protagonisty takové mnohostrannosti byli Josef Hoffmann a Koloman Moser.

Výstavy instalované ve spolkovém pavilonu Wiener Secession vykazovaly všechna kritéria spojovaná s termínem Raumkunst. Soudobá kritika pod tímto pojmem rozuměla „nejen vnitřní výzdobu prostoru. [...] Daleko více se jedná o to, upravit vnitřní prostor jednotným a vkusným způsobem a potom také uspořádat jednotlivé exponáty tak, aby v celku působily jako kompaktní umělecký soubor.“¹⁴⁰ V režii secesionistů se umění zaranžování výstavy stávalo vysoce sofistikovaným aktem, jenž se řídil původní vnitřní strategií a jehož záměrem bylo připravit divákovi co nejkomplexnější estetický zážitek. Především vybrané projekty raného výstavního období, tj. před členským rozštěpením Wiener Secession, usilovaly naplnit ideu Gesamtkunstwerku a vykazovaly specifické rysy „prostorotvorného umění“. Výstavy v této éře bývaly zpravidla zaměřeny na konkrétní témata (například japonské umění, kresbu a grafiku, umělecký průmysl), což je spojovalo s výstavami pražského Mánesa. Stávaly se ovšem i jakousi výtvarnou glorifikací určité idey, již byla podřízena všechna umělecká díla i jejich aranžmá. *Raumidee* jako jednotící princip, východisko i cíl instalace ovládala členění výstavního prostoru, řazení výstavních místností i rozmístění uměleckých děl. Uspořádání

¹³⁹ PRAHL, R., 1997, s. 446.

¹⁴⁰ „Man versteht darunter nicht bloss einen Innenraum auszuschnücken, insbesondere durch Verzierung der Wände usw. [...] Vielmehr handelt es sich darum, die Grundzüge des Raumes, den sogenannten Raumbau, einheitlich kunstvoll zu gestalten und sodann die einzelnen, den Raum füllenden Objekte so zusammenzuordnen, dass sich das Ensemble als solches gut sehen lassen kann.“ SCHMIDKUNZ, Hans, Raumkunst und Traumkunst, *Der Architekt*, 1907, roč. 13, s. 17. Jako umění zaranžování výstavy vykládá Raumkunst také Sabine Forsthuber. Například FORSTHUBER, S., 1991, s. 85–86.

(ve smyslu posloupnosti i souvztažnosti) exponátů jak z formálního, tak z obsahového hlediska se často řídilo hieratickým způsobem instalace. Nejpříznačnější projev takové výstavní strategie představovala výstava rozvíjející účinek Beethovenova umění v roce 1902.¹⁴¹



Obrázek 31 J. Hoffmann, instalace 14. výstavy Wiener Secession, 1902; pohled do hlavního sálu s Klingerovou sochou Beethovena

Nicméně Wiener Secession v některých případech uplatňovala až krajně vyhocenou variantu výstavního modelu, rozvádějící požadavek souznění celku do absurdních důsledků. Pojetí výstavy se mnohdy stávalo důležitějším prvkem než prezentovaná umělecká díla. V jedné ze soudobých vídeňských kritik se čtenáři dokonce mohli dočíst, že „*hlavním exponátem výstavy je Hoffmannem navržená celková úprava výstavních místností*“.¹⁴²

Přestože se inspirační zdroje nové disciplíny dostávaly do Prahy vesměs právě z rakouské metropole nebo alespoň přes ni, čeští architekti výstav se na vídeňském vzoru nestali závislí a mezní polohu vídeňských výstav nepřevzali. Sebestřednost aranžmá rané výstavní fáze Wiener Secession byla i důvodem, proč projekty berlínských a mnichovských secesionistů, stejně jako pražského Mánesa, vykazovaly ve srovnání s Vídní podstatně

¹⁴¹ FORSTHUBER, S., 1991, s. 68–89.

¹⁴² „*Das Hauptausstellungsobjekt ist die von Hoffmann herrührende Ausgestaltung der ganzen Ausstellungsräume.*“ Ver Sacrum 1900/2, s. 343. Citováno dle ACKERMANN, M., 2003, s. 46.

konvenčnější charakter. Kritéria analogie programu a výstavních postupů s pražským Mánesem splňoval ze sdružení, účastnících se vídeňského výtvarného dění, nejpříhodněji Hagenbund skrze výstavy manifestující umělecký styl Josefa Hoffmanna, o jehož charakteru jsme se již zmiňovali v souvislosti s Meunierovou expozicí.

1.3 Socha jako umělecké dílo v galerijním prostředí

Na přelomu 19. a 20. století se začal zcela proměňovat způsob, jakým tvůrci soudobých galerijních expozic přistupovali k uměleckému dílu jako výstavnímu objektu. Nejednalo se již jen o to, sochu či obraz veřejně vystavit, ale začínal být stále více zohledňován aspekt, jakým způsobem se tak dělo. Prioritou se stával požadavek po vytvoření nejlepších možných podmínek pro působení každého jednotlivého díla, stejně jako vyznění uměleckého souboru jako celku.

Pro sochu se stává podstatným momentem zejména její postupné uvolňování od nejrůznějších typů opor, s nimiž byla ve výstavních sálech předchozího období striktně spojována. Plastické dílo se odpoutává od zdi a panó, zbavuje se zelených rostlin a jako volná socha vchází do výstavního prostoru. Třebaže dosud zůstává spojena s podstavcem, může i v jednotě s ním výrazně dynamizovat instalaci. Jako objekt ve volném prostoru opakovaně vstupuje do pohledových rovin diváka a tím na sebe strhává větší pozornost. Pro pochopení problémů, s nimiž se tvůrci instalací sochařských výstav potýkali, hledající nejvhodnější podmínky pro vystavení plastického díla, je namíste připomenout některá specifika, jež jsou s galerijní prezentací sochy spojena.

Socha jako monochromní¹⁴³ plastický objekt požaduje ve vztahu k divákovi zvláštní součinnost. Pozorovatel sochu reflektuje hned několikanásobně: v hmotě, tvaru i významu. Zaujímá vůči soše určitou prostorovou distanci, sblížuje se s ní, mentálně i fyzicky se s ní

¹⁴³ Charakteristika se vztahuje k převládající barevné podobě plastického díla ve vymezeném období.

porovnává a přijímá dílo i svou vlastní tělesností.¹⁴⁴ Pro plnohodnotné vyznění si socha nárokuje specifické kvality prostředí. Tvar i povrch sochy jsou podřízeny zrakově přehodnocené hmatovosti, která mimo jiné citlivě reaguje na prostor, světlo a umístění plastiky, tedy hodnoty, které v oboru výstavnictví sehrávají stěžejní roli.¹⁴⁵

Plastické dílo má v expozici postavení nezpochybnitelného nositele účinku, nicméně instalací je možné výsledné působení díla zvýšit či naopak omezit. Plastika v expozici může být ovlivněna jak optickými efekty, tak celkovou atmosférou prostředí. V zájmu optických požadavků je zejména nezbytné zajistit pozorovateli náležitý odstup. Při jeho určování je možné opřít se o tzv. zorný úhel vidění lidského oka, ze kterého plyne vztah velikosti a správné pozorovací vzdálenosti. Z důvodu další eliminace nežádoucích zrakových účinků by měly být sochy ve výstavním prostoru rozvolněny a mělo by se tak dít právě s ohledem na požadavek zajištění nejlepších podmínek pro pozorování menších i rozměrnějších děl. V tomto směru je důležitý rovněž vztah volné plastiky k pozadí, jehož nevhodná strukturální úprava nebo barevnost mohou mít na vyznění sochy negativní vliv. Socha v pozici objektu výstavy uměleckých děl by na jedné straně měla mít možnost zapůsobit na diváka jako solitér, zároveň by však neměla být z celku izolována a měla by tvořit jeho plnohodnotnou součást tak, aby měl návštěvník možnost vnímat rytmus instalace a vyznění celého souboru. Z důvodu koncentrace diváka je namísto omezit v expozici rušivé prvky, které by svým příliš nápadným charakterem odváděly od plastických děl divákovu pozornost.

Objemovost jako jedna ze základních charakteristik předurčuje sochu, aby byla nahlížena z více stran. Jednotlivé pohledové směry ovšem mohou publiku zprostředkovat výjevy značně odlišné po stránce výtvarné i významové. Právě umístěním sochy v prostoru výstavního sálu může autor expozice napomoci divákovi nalézt pohledy nejpůsobivější. Mimo jiné i v tomto zájmu mohou být prostory výstavního sálu členěny na intimnější části. Architektonická dispozice sálu reagující na požadavky libreta navíc vytváří i základní prostorové vodítko návštěvníka po expozici.

¹⁴⁴ ŠTASTNÁ, Marie, *Socha a architektura. Vztah plastiky a architektury v Ostravě ve 20. století*, Ostrava, 2008, s 11.

¹⁴⁵ BALEKA, Jan, *Výtvarné umění. Výkladový slovník: malba, sochařství, grafika*, Praha, 1997, s. 338.

1.4 Socha a světlo

Světlo představuje pro sochu reálné a objektivní vnější prostředí. Světelné podmínky, v nichž se socha nalézá, se dotýkají její vizuální podstaty a spoluvytváří její význam a obsah. Typem osvětlení, které rovněž v závislosti na použitém materiálu vizuálně utváří hmotu sochy, mohou být vnější, ale i vnitřní kvality sochy zásadně pozměněny. Osvětlením části sochy, potlačením některých jejích částí, zkreslením jejích proporcí, vlastním nebo vrženým stínem i dalšími světelnými efekty mohou být podpořeny podstatné vlastnosti objektu, ale také mohou být se sochou spojovány významy, které autor díla vůbec nezamýšlel.¹⁴⁶

Nejobjektivnější prostředí pro galerijní prezentaci sochy tak utváří osvětlení z horní části stěny a stropu. Plastiky se pak ocitají již ve světle rozptýleném, jež osvětluje povrch celého objektu rovnoměrně, takže nevznikají žádné tvrdé stíny, odrazy nebo reflexy. Takové podmínky v podstatě nejpříhodněji simulují světelnou situaci ateliérů, v nichž plastická díla vznikají. Soudobou normou výstavních sálů na přelomu století již bylo vrchní osvětlení. Organizátoři výstav si také uvědomovali, že proud denního světla je dále nutné regulovat v závislosti na jeho proměnlivé intenzitě. K tomu užívali bílých záclon, jež bývaly přetaženy přes světlík, čímž byl simulován efekt rastrovaného nebo mléčného skla, které světelný tok dále rozbíjelo a vyrovnávalo jeho rozdíly. Clona byla ovšem fixní a neumožňovala regulaci světelných podmínek v neaktuálnějším smyslu, který sochaři pomocí posuvných závěsů uplatňovali v ateliérech. Závěsy nabývaly také dekorativní funkce, zvláště byly-li jejich přesahy po stranách našaseny, jak vešel aktuální módní trend.

Z hlediska moderních výstavních principů, které zohledňují proměnlivost světla v závislosti na denním čase, ročním období i povětrnostních podmínkách, je pro zajištění nejlepšího prostředí pro výtvarná díla i vzhledem k zachování plynulého výstavního provozu nezbytné přisvětlovat exponáty doplňkovým umělým světlem. Optimální podmínky vytváří zejména směrovatelný zdroj umístěný v přiměřené výšce a vzdálenosti, kterým je možné reagovat na potřeby každého konkrétního díla. Z fotografií je patrné, že velmi moderním

¹⁴⁶ Srov. BALEKA, J., 1997, s. 354.

systemem umělého přisvětlování exponátů disponoval Topičův salon, kde se již v roce 1898 používaly reflektory upevněné na liště zavěšené od stropu, tedy způsob galerijního osvětlení, který se hojně užívá dodnes. V rudolfinských sálech zajišťovaly umělé osvětlení lustry ve tvaru jednoduché skleněné koule na dlouhém závěsu. Obdobný typ osvětlovací techniky využívala ve stejné době i vídeňská Zedlitzhalle. Z obrazového materiálu, který je dostupný k výstavám v pavilonu Mánesa, bohužel není druh umělého osvětlení čitelný. Vysvětlením by mohla být i skutečnost, že pokud se nějaký prvek osvětlení do záběru připlétl, byl posléze z estetických důvodů vyretušován, jak je rovněž patrné z některých soudobých fotografií.

Mnohoznačný účinek, který mohou plastickému dílu přiřknout vnější prostorové a světelné podmínky, okomentoval v jedné ze svých úvah již klasik umělecké kritiky 19. století, Charles Baudelaire: „*Sochařství má četné nevýhody, zákonité důsledky svých prostředků. Hrubé a skutečné jako příroda, je zároveň nejasné a nepochopitelné, protože ukazuje příliš mnoho tváří najednou.*“¹⁴⁷ Baudelaire, který na přelomu století platil za moderní kulturní autoritu, se nad problémy spojenými s nahlížením sochy zamýšlel v úvaze *Proč je sochařství tak nudné?* a jeho závěry byly jen málo optimistické jak pro sochaře, tak pro diváky. „*Marně se sochař snaží o jediný pohled; návštěvník figuru obchází a může si zvolit sto různých pohledů, jen ne ten pravý; a je to pro umělce ponižující, že náhodným působením světla nebo účinkem umělého osvětlení se objeví jiná krása než ta, již zamýšlel. Obraz je jen tím, co umělec chce; není možné pozorovat jej jinak než v jeho světle. Malířství má jen jeden pohled; je výlučné a despotické: proto také je malířův výraz mnohem silnější.*“¹⁴⁸ Otázkou zůstává, zda se tvůrcům sochařských výstav na počátku 20. století, kteří problém instalace plastického díla řešili nepochybně s velkým zaujetím, podařilo Baudelairovo kritické stanovisko vyvrátit.

¹⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha, 1968, s. 161.

¹⁴⁸ IBIDEM.

2. Výstava děl Augusta Rodina, 1902

Zásadní význam Rodinovy výstavy v Praze pro vývoj českého moderního umění je nezpochybnitelným historickým faktem a k novému zhodnocení jeho dosahu se pravidelně vrací badatelské autority.¹⁴⁹ Roli, jakou sehrála tato akce ve vztahu k nově se utvářející disciplíně galerijního výstavnictví, bylo věnováno podstatně méně pozornosti, a to přestože vliv Rodinovy výstavy byl v tomto směru rovněž signifikantní.

V roce 1902 představovala expozice v Praze dosud první soubornou výstavu Rodinových děl za hranicemi Francie. V roce 1901 byl větší soubor Mistrových prací vystaven například v Olbrichově pavilonu ve Vídni.¹⁵⁰



Obrázek 32 Instalace Rodinových děl na 9. výstavě Wiener Secession, Vídeň 1900

¹⁴⁹ Mimo jiné POCTA RODINOVÍ, 1992; KORBELOVÁ, Hana, Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze, in: *Documenta Pragensia 2*, Praha, 1981, s. 106–124; WITTLICH, Petr, 1982, s. 196–201.

¹⁵⁰ 9. Secessionausstellung 1901, 13. 1. – 28. 2. FORSTHUBER, S., 1991, s. 56–57. Více k zastoupení Rodina na evropském výstavním dění kolem roku 1900 GORDON, D. E., 1970.

Instalaci, v níž byly Rodinovy skulptury konfrontovány s dílem italského malíře Segantiniho, navrhl Alfred Roller. Vystaveni byli *Občané z Calais*, *Kovový věk*, *Eva*, *Stará žena*, *Kráčející muž*, *Hlava Balzaca* a další díla představená později v Praze. Inspiraci pro výstavní aranžmá však Mánesáci v Rollerově pojetí nenalezli, neboť ve Vídni byly Rodinovy sochy poměrně konvenčním způsobem rozestavěny po obvodu místností.

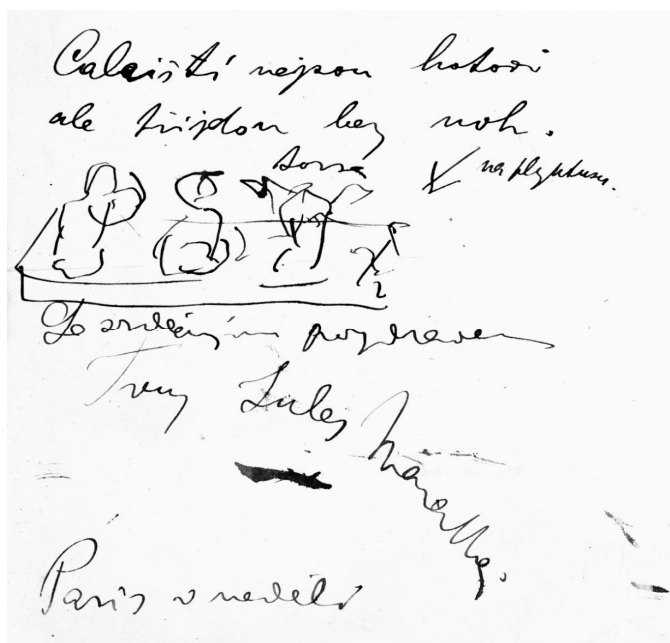
O rok později bylo v pavilonu pod Petřínem k vidění 88 sochařských prací a 75 rámu s kresbami. Mezi českými umělci našel Rodin vnímavé a tvořivé prostředí, které bylo schopno jeho dílo zhodnotit, přijmout i využít. Rodin se stal ideálem celé generace sochařů, která sama měla posléze zásadní vliv na další směřování celého oboru. Pokud se tato výstava stala jakýmsi předobrazem pro následující akce po stránce obsahové, tj. vystavovat kvalitní evropské moderní umění, stala se vzorem také z hlediska formy vystavení děl. Aranžmá realizované pro Rodinovy sochy mělo v českém prostředí zcela průlomový charakter a způsobem instalace se vůči němu posléze vymezovala řada následujících výstav.

2.1 Korespondence Praha-Paříž

Praktickými otázkami realizace výstavy se zabývali nejen Mánesáci v Praze, ale v dopisech z Meudonu je s nimi soustavně řešil také Josef Mařatka, v té době asistent v Rodinově ateliéru. Rozsáhlá korespondence Mařatky s předsedou spolku Stanislavem Suchardou uložená ve fondu Mánesa v AMP přináší detailní vhled do příprav akce. Vzhledem k dlouhodobým nejasnostem kolem výstavního prostoru, v němž se Rodinova retrospektiva měla uskutečnit, Mařatka neustále připomínal Mistrovy požadavky: odpovídající prostor – rozlehlý a vysoký – s dostatečným horním osvětlením. Mařatka odkazoval na pavilon na Place de l'Alma, který si Rodin nechal zbudovat o dva roky dříve pro expozici svých prací během mezinárodní výstavy v Paříži.¹⁵¹ Rodin rovněž žádal pokud možno samostatnou místnost

¹⁵¹ Čeští umělci se v tomto prostoru vlastně poprvé osobně seznamovali s Rodinovým dílem. Mařatka si o expozici z Place de l'Alma poznamenal: „*Díla byla ponejvíce v sádře, ale hodně jich bylo v bronzu a v mramoru. Menší dílka na sádrových podstavcích. Překrásná byla instalace. Vše v bílém. Na visutých oknech jemně žluté záclonky.*“ MAŘATKA, Josef, *Vzpomínky a záznamy*, Praha, 2003, s. 34.

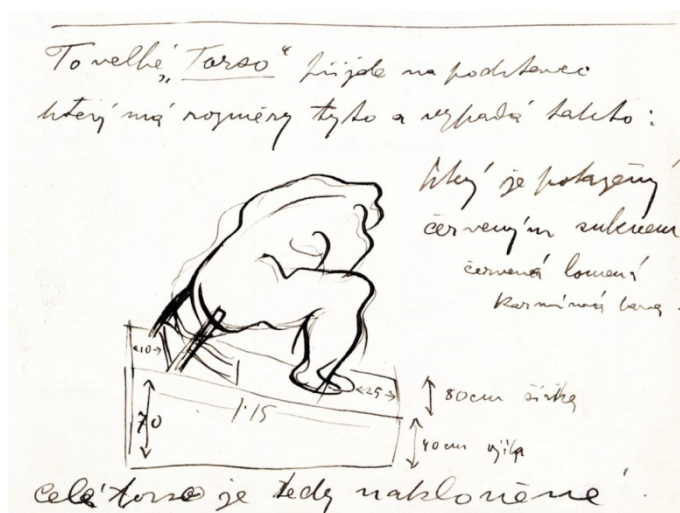
pro vystavení kolekce kreseb. Běžně užívané výstavní sály v Praze, tedy Topičův salón a sály u Štajgrů, Mařatka s ohledem na předpokládaný rozsah přehlídky předem zavrhl. Rodin zase rozhodně odmítal, aby bylo jeho dílo Pražanům představeno v odsvěceném sakrálním prostoru (probíhala jednání o kostele sv. Martina ve Zdi, který později posloužil pro na svou dobu bizarní instalaci výstavy Františka Bílka). V úvahu tak připadal ústřední prostor Průmyslového paláce, jenž byl ovšem na smluvený termín rezervován pro Svatojánskou průmyslovou výstavu nebo výstavba nové budovy, která se však zdála být vzhledem k časové tísní zcela nereálnou. Za získání vhodných výstavních sálů v Praze intenzivně agitoval i Alfons Mucha jako respektovaná umělecká osobnost s výjimečným společenským postavením v obdivované Paříži. Díky částečnému zpolitizování celé kauzy se Mánesákům nakonec podařilo získat již dlouho žádaný pozemek pro stavbu nového pavilonu a objekt zde v rekordně krátkém čase postavit.



Obrázek 33 J. Mařatka, náčrt umístění torz z pomníku *Občané z Calais*, kresba perem na papíře

Další Mařatkovy dopisy tedy řeší již vlastní transport vybraných děl do Prahy a konkrétní technické parametry jejich instalace v nově zbudovaném pavilonu. Sochy byly

přivezeny vlakem, a přestože je k transportu připravoval Mařatka osobně, došlo během cesty k několika drobným defektům. Riziko poškození sádrových odlitků soch během přepravy bylo poměrně vysoké a organizátoři ho museli brát v úvahu. Rodinovi se osobně zodpovídal Mařatka a Mistrův hněv by byl v případě vážných poškození směřován na jeho osobu. Mařatka velmi důkladně tlumočil Suchardovi, jakožto předsedovi spolku, všechna Rodinova přání a ten se usilovně snažil, aby „v instalaci ve všem starému vyhověl.“¹⁵² Jednalo se tak například o použití konkrétních podstavců pro konkrétní díla. Mařatka v korespondenci vysvětloval, jakým způsobem mají být sádrové odlitky k soklům přišroubovány, sděloval i barvu látek, na kterých měly být plastiky vystaveny. Rodin rovněž žádal o zajištění vitrín pro plastiky drobných rozměrů. Mařatka nenechával nic náhodě, svědomitě vyřizoval Mistrovy požadavky a v dopisech kreslil řadu skic pro ilustraci jednotlivých příkladů. Na živé korespondenci Prahy s Meudonem je tak možné demonstrovat Rodinovu mimořádnou osobní invenci v záležitostech pražské instalace. Ze strany meudonského asistenta se pak jednalo o skutečně nadstandardní nasazení ve věci zdařilé realizace Rodinovy pražské výstavy.



Obrázek 34 J. Mařatka, skica instalace Velkého torza, kresba perem na papíře

¹⁵² AHMP, Fond SVU Mánes, Výstavní činnost, Výstava děl Augusta Rodina 1902, dopis Stanislava Suchardy Josefu Mařatkovi, inv. č. 3973, sig. 4.1, karton 43.

2.2 Instalace Jana Kotěry

2.2.1 Hlavní sál

Vlastní úprava výstavních prostor, návrh dekorace stěn i projekt rozmístění květinové výzdoby, jakož i základní rozvržení instalace jednotlivých soch, byly dílem Jana Kotěry. Protože mladý architekt zároveň projektoval i samotnou budovu pavilonu, získal tak možnost vytvořit funkční i estetický celek. Působivé výtvarné řešení hlavního sálu založil na kontrastu bílé masy převážně mramorových soch odrážející se od sytého podkladu zeleného trávníku. „*Podsvětlně tichým a dřímotným dojmem působí šedě bledé, stlumené světlo, které plní sál. Bledě zelená tráva, temnější vavřínové stromky a šedý tón zdí tvoří půdu, z níž roste, tyčí se, vře a kypí bílá massa Rodinových soch.*“¹⁵³ Návštěvník pohybující se po pískových cestičkách v prostoru osvětleném vrchním světlíkem tak zcela přirozeně nabýval přesvědčení, že zásadní veličinou formující podstatu Rodinovy tvorby je příroda sama. V tomto duchu se o Rodinově díle vyjadřovala většina soudobých kritiků¹⁵⁴ a Kotěra tedy logicky hledal cestu k instalaci Rodinova díla skrze jím deklarované prostředky, tedy interpretaci přírody svým osobitým způsobem. Hojnost květinové dekorace byla kolem přelomu století ještě neopominutelnou součástí instalací výstav. Kotěrova koncepce využití zeleně nabývající podoby jakési galerijní zimní zahrady se zcela volně rozptýlenými sochami však musela ve své době působit velmi neotřele. Sochy sice zůstaly připoutány k soklům, jejich jednoduchá dřevěná konstrukce příznávající použitý materiál i způsob výroby se však opět vymykala zavedenému úzu. Pouze menší část prací byla vystavena na dekorativně pojatých mramorových podstavcích rozmístěných podél zdí sálu. Sloupky s korintskými hlavicemi, na nichž běžně stávala některá díla v meudonském ateliéru, vybral pro pražskou výstavu přímo Rodin a poslal je do Prahy spolu se sochami. Rodinovy rozhýbané figury nenuceně tančily galerijním arboretem a obecnostvo zvyklé na

¹⁵³ *Volné směry*, 1901/1902, roč. 6, s. 211.

¹⁵⁴ Mimo jiné i K. B. Mádl: „*Jeho umění nemá zbla literárnosti sobě, jeho zjevy žijí o sobě, takřka animálním způsobem; jeho umění nezná atributů a vehiklů přívlastkových. Příroda se vši svojí obsáhlostí obdivuhodně ústrojnosti má proň jedno jediné vtělení a to je člověk, jeho zjev beze všech umělých přídatků.*“ MÁDL, K. B., Auguste Rodin, in: *Zlatá Praha*, 1902, roč. 19, s. 2.

„konvenční krásu abstraktní šablony“¹⁵⁵ musel onen „nesmírný repertoár pravdivých pohybů“¹⁵⁶ přinejmenším zaskočit, ne-li šokovat. Kotěra s podporou kolegů z Mánesa zinscenoval jakýsi výstavní obraz divadelních kvalit, jenž lákal citlivého návštěvníka, aby do něj vstoupil, slibuje mu „*ucítit sílu génia a ovanutí jeho, které se s duší vaší sděluje*“.¹⁵⁷ Na téměř jevištní vyznění instalace měla bezpochyby vliv Kotěrova scénografická tvorba pro Národní divadlo, kde takřka současně s Rodinovou výstavou pracoval na výtvarných dekoracích pro operu *Rusalka*.¹⁵⁸ Kotěrovy scénografické aktivity jej přibližovaly k okruhu vídeňských výstavních architektů¹⁵⁹, pro něž oblast aranžmá výstav a jevištního výtvarnictví platily za spojitě nádoby.

Vliv vídeňského prostředí byl patrný také z komplexnosti pojetí výstavy. Budova pavilonu, návrh jejího interiéru i instalace konkrétní výstavy plně korespondovaly s teorií Gesamtkunstwerku, kterou Kotěra na své rané projekty aplikoval. Mladý architekt se v rámci souborného řešení díla zabýval i návrhy uspořádání zahradní zeleně.¹⁶⁰ V aranžmá Rodinovy výstavy se české výstavnictví nejvíce přiblížilo kompaktnímu řešení vypointovaných projektů vídeňských secesionistů, jejichž exemplárním příkladem se stala Beethovenova výstava právě v roce 1902.¹⁶¹

¹⁵⁵ SUCHARDA, Stanislav, *Katalog výstavy děl Augusta Rodina*, 1902.

¹⁵⁶ IBIDEM.

¹⁵⁷ IBIDEM.

¹⁵⁸ Srov. PTÁČKOVÁ, Věra, *Scénografie*, in: LAHODA, Vojtěch – NEŠLEHOVÁ, Mahulena (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/I*, Praha, 1998, s. 193.

¹⁵⁹ FORSTHUBER, S., 1991. Josef Hoffmann, Koloman Moser i Josef Urban se věnovali také scénografii.

¹⁶⁰ V roce 1902 navrhoval Kotěra zahradu pro Trmalovu vilu ve Strašnicích.

¹⁶¹ 14. Secessionaustellung 1902. FORSTHUBER, S., 1991, s. 68–80.



Obrázek 35 Kotěrova instalace soch A. Rodina ve velkém sále pavilonu, pohled do sálu k návrhu *Hugova pomníku*



Obrázek 36 Kotěrova instalace soch A. Rodina ve velkém sále pavilonu, pohled k foyeru s *Polibkem*

Na prestižním místě v čele hlavního sálu byl vystaven *fragment pomníku Victora Huga*, socha, jež měla pro Rodina signifikantní význam. Složitá historie vzniku skulptury a její následné odmítnutí ze strany pařížských oficialit z ní učinily Rodinovu citovou záležitost. Docenění této práce v rámci pražské výstavy mělo být pro něj určitou satisfakcí. Již v dopisech z Paříže Mařatka v této věci intervenuje: „... budeš rozumět, proč máte žádat toho velkého Victora Huga do Prahy, aby když ne tady vyhrál to v Praze! Aby se vám tam vešel, třeba rozbouřte dveře“.¹⁶² Plastika obdivovaného spisovatele přehlížející z nejzazšího bodu celou instalaci se stala jakýmsi pomyslným „božstvem“ výstavy i její ochrannou známkou. Rovněž plastice *Vnitřního hlasu*, která představuje detail meditativní figury z Hugova pomníku, se dostalo v rámci instalace mimořádné pozornosti. Mařatka dokonce preferoval *Huga* za možnou akvizici pro Prahu, tou se však nakonec stal *Kovový věk*, dílo, které pražský magistrát zakoupil se značně politickým podtextem a na nějž čekala v Praze dosti spletitá budoucnost. Nicméně ikonou Rodinovy pražské výstavy učinila historická paměť právě *Kovový věk* zřejmě až na základě následných událostí.

Síla Kotěrovy novátorské instalace musela být zcela evidentní. V. V. Štech ji později označil za „překvapující a účinnou. [...] Na začátku zvyšovala instalace senzačnost a tím i přitažlivost události, která vzrušovala Prahu, ačkoliv Rodinovo umění setkávalo se s tichou nedůvěrou, krčením ramen nebo skepsí sotva vyslovovanou.“¹⁶³ Tvůrci expozice tak v podstatě využili velmi moderní výstavní strategie. Stalo se tak zřejmě spíše mimoděk, neboť podezřívát skupinu Rodinovým dílem zcela okouzlených Mánesáků z vypočítavosti by v tomto případě nebylo na místě.

2.2.2 Malá síň pavilonu

Kotěra údajně vyprojektoval pavilon během tří dnů a stavba dřevěné budovy trvala neuvěřitelné čtyři týdny. Do výstavních prostorů se vstupovalo po majestátním schodišti portálem, nad nímž se tyčily dva dekorativní pylony ve stylu bran starověkých chrámů.

¹⁶² AHMP, Fond SVU Mánes, Výstavní činnost, Výstava děl Augusta Rodina 1902, Dopis Josefa Mařatky Stanislavu Suchardovi, inv. č. 3973, sign. 4.1, karton 43.

¹⁶³ ŠTECH, V. V., 1969, s. 112.

Ke střední místnosti ve tvaru osmistěnu, v níž byl dominantně instalován *Polibek*, přiléhá v ose vstupu menší čtvercový prostor a vpravo větší obdélníkový sál s půlkruhovým zakončením.

Malá výstavní síň během Rodinovy výstavy více odpovídala galerijnímu pojetí prostoru. Horní polovina stěn byla zdobena secesním ornamentem, jenž znázorňoval výrazné květinové girlandy. Zbývající prostor vyplňovaly rámy s paspartovanými kresbami. Sál byl pomocí čtveřice panelů se zabudovanými vitrínami symetricky rozdělen na šest kójí. Ve vitrínách byly umístěny drobné sochařské práce. Boční sloupky panelů byly zároveň využity jako sokly k instalaci portrétních děl. Vystaveny byly busty *Daloua*, *Falguièra*, *Rocheporta* a socha *Bouře*. Místnosti vévodil bronzový odlitek *Kovového věku*. Barevnost interiéru nám napovídá pastel, na němž František Šimon zachytil dvě dámy u Rodinových kreseb.¹⁶⁴ Přestože musíme přihlídnout k soudobým omezeným reprodukčním možnostem a případné autorské stylizaci, je pravděpodobné, že stěny i paneláž v místnosti měly cihlově červené ladění. Malá síň pavilonu tak nabývala podoby zcela kontrastní ke vzhledu hlavního výstavního prostoru.



Obrázek 37 Kotěrova instalace Rodinova *Polibku* ve foyeru pavilonu

¹⁶⁴ *Zlatá Praha*, 1903, roč. 20, č. 14, s. 161.

Rodinovy kresby, jež tvořily podstatnou část expozice malého sálu, představovaly ve své době dosti neobvyklou složku sochařské výstavy a v kontextu Rodinova díla zůstávaly dlouho nejdiskutabilnější položkou.¹⁶⁵ Rodin nepovažoval kresebné práce za podpůrný prostředek, vedoucí k nalezení výsledného tvaru trojrozměrné sochy, ale kresba pro něj představovala samotný základ veškerého uměleckého tvoření. To potvrzuje i Rodinův přístup k vlastnímu kresebnému dílu, jež byl ochoten vystavovat i nezávisle na sochách.¹⁶⁶ Rodin skicoval podle modelů, které se zcela volně pohybovaly po ateliéru. Navíc jej svým nenuceným pohybovým projevem fascinovaly zejména tanečnice a měl-li možnost, dával jim přednost před profesionálními modelkami. V českém prostředí, kde byla za základ sochařské práce považována především plastická skica vytvořená podle pózujícího aktu, musely Rodinovy kresby – mnohdy eroticky pojaté¹⁶⁷ – působit naprosto revolučním dojmem. Dráždivý účinek měla také zdánlivá nehotovost Rodinových prací na papíře. Miloš Jiránek, umělec jistě moderně smýšlející a vstřícný k pokrokovým trendům, se v roce 1900 po zhlédnutí expozice na place de l'Alma vyznával ze svých pocitů, které v něm vyvolal první kontakt s Rodinovými kresbami: „... docela mne zarazily kresby vystavené současně. (...) hlavně série tužkou kreslených a jedním, někdy dvěma tóny kolorovaných ženských aktů ve všemožných podivných pozicích. Pamatuji se, jak jsem šel tehdy vstříc příteli Hofbauerovi, který přišel asi za hodinu po mně, se slovy: Sochy jsou báječné, ale kresby – má snad právo si takhle kreslit pro sebe, ale nemá to vystavovat!“¹⁶⁸ Po intenzivnějším seznamování s Rodinovými tužkovými akty Jiránek své odmítavé stanovisko přehodnotil, přesto si trval za výrokem „že první dojem na upřímného diváka sotva může být jiný (než odmítavý). Rodin klade ve svých

¹⁶⁵ Srov. HALÍŘOVÁ, Marie, Rodinova kresba a čeští sochaři Mařatka, Kafka, Štursa, in: *Pocta Rodinovi*, 1992, s. 10–13. JUDRINOVÁ, Claudie, Rodinovy kresby v Praze, in: *Pocta Rodinovi*, 1992, s. 9.

¹⁶⁶ V roce 1908 představil Mánes samostatnou expozici Rodinových kreseb. Pro pražské publikum musela výstava sochaře složená pouze z kreseb představovat zcela nový typ sochařské prezentace. 25. výstava SVU Mánes. August Rodin, Ludvík V. Hofmann, pavilon pod Kinskou zahradou 15. 2. – 15. 3. 1908.

¹⁶⁷ Soudobí recenzenti, kteří se erotické stránce Rodinových kreseb na počátku 20. století věnovali, se většinou shodli, že je sochař vytvořil z ryze uměleckých pohnutek, a to aby co nehlouběji pochopil všechna úskalí plastického zachycení pohybu. PĚ. MAUCLAIR, Camille, *August Rodin (člověk, myšlenky, dílo)*, Praha, 1907, s. 71–73.

¹⁶⁸ JIRÁNEK, M., 1962, s. 168.

*kresbách na inteligenci diváka tak nesmírné požadavky, že se snad každý musí k jich porozumění teprve vychovávat.*¹⁶⁹

Přestože Jiránkovo hodnocení sdílel kolem roku 1900 i autor Rodinovy monografie a milovník českého umění Camille Mauclair (česky 1907)¹⁷⁰, u české žurnalistiky Rodinovy kresby překvapivě nevyvolaly sebemenší vzrušení. Soubor kreseb vystavený v Praze byl zřejmě méně odvážný než pařížský a bezpochyby tu sehrála roli i určitá bezvýhradná adorace Rodina jako tvůrce¹⁷¹, která souzněla se soudobým nadšením kulturou obdivované francouzské republiky. I Rodinovo přijetí v Praze bylo v podstatě koncipováno politicky v duchu vysoké státnické návštěvy, se všemi poctami a bohatým kulturně-společenským programem.

¹⁶⁹ JIRÁNEK, M., 1962, s. 169.

¹⁷⁰ „Přistupuji nyní ke kresbám Rodinovým, jež nejsou určeny k tomu, aby vešly v obecnou známost; jakmile však byly poznány, způsobily překvapení a zaražení. Kresby Rodinovy (...) nejsou samy o sobě uměleckým dílem; jsou to záznamy myšlenek, záznamy nesrozumitelné, pokud je nepřirovnáme se sochařskými výtvary, jichž první myšlenku nebo variantu označují.“ MAUCLAIR, C., 1907, s. 67. Rodinův osobitý vztah ke kresbě nepochopil ani Stanislav Sucharda, když v katalogu pražské výstavy oceňuje Mistrovy pohybové skici pro následné plastické vyjádření psychických stavů, ale nepřipouští možnost jejich samostatné umělecké existence. „... (Rodin) kreslí-li, je mu kresba jen narychlo zachycenou pomůckou k jeho vlastní práci sochařské...“ SUCHARDA, S., 1902.

¹⁷¹ „Rodin má své úspěchy, a vlastně nepřichází do Prahy dobývat, nýbrž v gloriole triumfátora, a před tím se sklání všechny šíje, ať z přesvědčení, nebo z davového pudu.“ MÁDL, K. B., 1959, s. 138. „Umělec přicházel však z Paříže, a to rozhodovalo v tehdejší společnosti, takže záporných ohlasů vůbec nebylo.“ ŠTECH, V. V., 1969, s. 112.



Obrázek 38 J. Kotěra, instalace soch a kreseb A. Rodina v malém sále pavilonu, *Kovový věk*, portréty Daloua, Falguièra



Obrázek 39 J. Kotěra, instalace soch A. Rodina v malém sále pavilonu, *Kovový věk*, portrét Rocheforta a socha Bouře

2.3 Očekávání

Jak silně působilo Rodinovo dílo na běžné návštěvníky pavilonu, můžeme pouze spekulovat. K. B. Mádl se ještě před otevřením výstavy ptá: „*Bude to entusiasmus? Bude to zřejmý nebo tlumený a skrývaný odpor?*“¹⁷². Odpověď našel v průběhu výstavy, kdy převládající pocity obecnstva označil jako zmatek a rozpaky. Stejně vnímal výstavní dění i mladý V. V. Štech: „*(Výstava) přicházela do nepřipraveného prostředí jako poselství z jiného světa.*“¹⁷³

Ze záplavy krátkých článků zvoucích k návštěvě výstavy, které byly publikovány v běžném tisku a přidržovaly se obdivně nadšeného tónu, se vymyká Mádlůva recenze otištěná v Národních listech. Mádl upozorňoval na kvality, ale zároveň komplikovanost Rodinova díla. Absenci hodnotných statí, které by srozumitelnou formou osvětlovaly sochařovu tvorbu pražskému obecnstvu, považoval za jednu z hlavních příčin budoucího nepochopení Rodinových soch a kreseb v řadách širší veřejnosti.

Na místě je zmínit Šaldův fenomenální prolog, jenž byl přednesen na vernisáži, otištěn v katalogu výstavy a ve Volných směrech. Šalda pojal oslavu Rodinova mimořádně originálního díla jako deklaraci nové jednoty života a umění, vzešlé z duchovních kvalit a nároků současníků. Text s potenciálem kolektivní generační výpovědi hluboce zasáhl mladé Mánesáky a Šaldova přírodně-hlubinná interpretace Rodina tvůrce se stala dalším z podkladů pro sochařovu pražskou sakralizaci. Nicméně Šaldovým uměleckým parafrázím byla nadána porozumět zřejmě pouze elitní skupina návštěvníků. Přínos brilantního textu pro zprostředkování Rodinovy tvorby kulturní veřejnosti bych proto viděla jako sporný. Suchardův text z katalogu, jenž nemá Šaldův patetický tón, musel být širší veřejnosti přístupnější a srozumitelnější. Sucharda byl v rozboru Rodinova díla názornější, svá stanoviska demonstroval na příkladech konkrétních děl a tím svůj výklad Rodinovy tvorby více zpřístupňoval publiku.

¹⁷² MÁDL, K. B., *Zlatá Praha*, 1902, roč. 19, č. 27, s. 1.

¹⁷³ ŠTECH, V. V., 1969, s. 112.

Vraťme se nyní k Mádlovi referátu v Národních listech. Autor zde podal velmi nelichotivou charakteristiku běžného konzumenta uměleckých výstav a pozastavil se nad otázkou proč by „*průměrný Pražan, uměleky zanedbaný, netečný, okem lenivý, zabořený do svých titěrných klepů uměleckých*“¹⁷⁴ měl po shlédnutí expozice pod Kinského sady pravdivě docenit Rodinovo mnohvrstevné dílo. Mádlovo střízlivé konstatování tak mohlo snad nejvíce odpovídat dezorientaci, kterou Rodinovy práce u pražské veřejnosti musely vyvolat. „*Výstava A. Rodina značí vpád do Prahy, nenadálý, nečekaný vpád do nepřipraveného města, vpád čehosi cizího, neslýchaného, rozvířujícího. Před tímto čímsi stojí většina beze slov, zamklá, zaražená, zbojácnělá, nevěřící svým vlastním smyslům, nedůvěřující svým citům, ztrácející sdílnost a otevřenost. Množství, dav ocitá se v naprosté opozici vůči psanému slovu.*“¹⁷⁵

Navzdory nadšené reakci nejširší české publicistiky mohlo Rodinovo dílo nejoprávněněji zasáhnout nejspíš skupinu pokrokově smýšlejících umělců, zvláště pak těch sdružených kolem pořádajícího spolku, kteří se během příprav výstavy s Francouzovým dílem dále intenzivně seznamovali, a tudíž měli největší šanci pochopit i jeho spletité nuance a nejprogresivnější polohy.

Patrik Šimon v úvaze *Nebylo prázdnoty... / Mezi Rodinem a Munchem* srovnává zcela korektní přijetí Rodinovy výstavy v roce 1902 s explozivní odezvou, kterou o tři roky později v Praze vyvolalo Munchovo dílo a pokládá si otázku, zda „*Rodinova výstava v Praze nebyla určena pro starší generaci „Mánesáků“ a Munchova pro jejich generaci mladší.*“¹⁷⁶ Myslím, že přinejmenším pro plasticky tvořící mladé umělce bylo Rodinovo dílo v roce 1902 dosud velmi podnětné a vyrovnáváním se s tímto obrovským vzorem dosáhli velmi autentických uměleckých výsledků. Přestože Rodin byl po úspěchu soukromé výstavy na Place d'Alma již obecně uznávanou osobností moderního sochařství, přinejmenším jeho asamblážové sochy rozvolňující tradiční figurální kánon nebo do soch a kreseb transponovaná vysoce erotická dispozice musela působit značně nekonvenčně i na nejmladší českou uměleckou generaci. Tyto kvality ostatně činily Rodinovo dílo nesporně moderním i poté, co v roce 1905 upoutal

¹⁷⁴ MÁDL, K. B., 1959, s. 138.

¹⁷⁵ MÁDL, K. B., 1959, s. 137.

¹⁷⁶ ŠIMON, P., 2009, s. 23.

obecnou pozornost uměleckého světa Maillol. Rozdíl bych tedy hledala spíše v disproporci mezi tiskovou recepcí obou výstav, kdy síla kulturně-politického vzoru republikánské Francie v podstatě zbrousila ostřejší hrany Rodinových soch.

2.4 Publikum

Navzdory náročnosti uchopení Rodinovy tvorby referoval soudobý tisk o masách, proudících do pavilonu pod Petřínem, a žurnalisté ke shlédnutí výstavy vytrvale pobízeli nové návštěvníky. Také organizátoři se snažili, vedeni ideovými a jistě i praktickými hledisky, přivábit na výstavu soch slavného Francouze co nejširší veřejnost. Obecenstvo přicházející „ochutnat“ Rodinova díla poháněl jistě jak hluboký zájem, tak pouhá zvědavost. Tomu vedle konečného čísla návštěvníků výstavy nasvědčuje také široké spektrum sociálních prostředí, z nichž publikum vycházelo. Vedle oficiálních pozvánek k účasti na vernisáž, které Mánes rozeslal vybraným pražským elitám, o nich informují například seznamy žadatelů o hromadnou návštěvu.¹⁷⁷ Spolkům a školám byly nabízeny výrazné skupinové slevy a organizátorům se tak podařilo podnítit značný zájem právě o tuto formu prohlídky.

Není pochyb, že návštěvu výstavy si nenechali ujít příznivci moderních uměleckých tendencí a dost možná se sem vraceli i opakovaně. Stejný přístup bychom ovšem jen stěží čekali u zastánce konzervativního proudu pražské umělecké scény, jakým byl sochař Vilím Amort. Urputný kritik děl svých generačních druhů, a to zejména těch, jež by bez Rodinova příkladu nikdy nevznikla, znal Mistrovy práce již z katalogu pařížské výstavy. Jak si poznamenal do deníku, přehlídku v Praze navštívil hned několikrát a považoval ji za jediný počin spolku Mánes, který byl hodný uznání. Amort – stejně jako Mádl nebo snad po jeho vzoru –

¹⁷⁷ Jednalo se mimo jiné o následující spolky: Dělnická beseda Havlíček v Libni, Odborný spolek dělníků pekařských v Praze, Spolek Typografia v Praze, Jednota učitelů Komenský v Praze, Filiálka dřevodělníků v Praze VII, Ústřední škola dělnická v Praze, Podpůrný a vzdělávací spolek kameníků v Praze VII, Spolek strojuvůdců v Čechách. AHMP, Fond Mánes, Výstavní činnost, Výstava děl Augusta Rodina 1902, Seznamy žadatelů o hromadnou návštěvu výstavy, inv. č. 3973, sig. 4.1, karton 43.

přirovnával Rodinovu genialitu k Michelangelovi. Vzhledem ke konzervativní povaze svého uměleckého názoru i vrstevnatosti Rodinova díla však nebylo možné, aby jej docenil v plném rozsahu. Nejmodernější rysy zůstaly Amortem nepochopeny, sochař tak nikdy nepřijal Rodinovu metodu práce s fragmenty soch.¹⁷⁸

O tom, že na výstavu chodily i mladé dámy z rodin pražské inteligence svědčí vzpomínky Kláry Hofbauerové-Heyrovské. Dceři profesora pražské univerzity, jež se odmalička pohybovala v prostředí vědců a umělců, bylo v roce 1902 osmnáct let a ve svých pamětech vzpomíná, jak se v Kotěrově pavilonu setkala s Arnoštem Hofbauerem, který ji expozicí osobně provedl a upozornil na sochařovy pohybové kresby. Heyrovská patřila bezesporu do skupiny bystrých a zčásti i poučených návštěvníků.¹⁷⁹ Její meziválečná vzpomínka na Rodinova díla je sice zatížena soudobým odsudkem secese, časovou distancí i životní zkušeností, přesto podává impresivní obraz zážitku z mládí.¹⁸⁰

Všichni návštěvníci pavilonu mohli využít nabídky projít si výstavu s odborným komentářem. Dílo Augusta Rodina přibližoval návštěvníkům například docent Matějka¹⁸¹, na jehož „*nepoetický, ale odborný výklad ze stanoviska vývoje novodobého francouzského umění*“¹⁸² vzpomínal později V. V. Štech. Zcela protikladnou podobu vykazuje

¹⁷⁸ KRUMMHOLZ, M., 2004.

¹⁷⁹ „*Tatínek vodí mě už po léta na umělecké výstavy (...) Odbírá „Kunst für Alle“ a „Alte Mister“.* – *Přijde-li nové číslo, jdu si sednout do salonku a v tichu je zbožně prohlížím.*“ HOFBAUEROVÁ-HEYROVSKÁ, K., 1947, s. 144.

¹⁸⁰ „*Náhodou se setkávám s Hofbauerem na Rodinově výstavě, kam prý chodívá několikrát v týdnu. Rodin promlouvá k nám prostě a směle proti pseudoklasickým, hladkým a prázdným konvečním plastikám anebo bezcitně uměle pokrouceným skulpturám secesním. Charakteristické jest, že Vilém II. prý Rodina nenávidí. Ale není to jen živá dokonalost materiální, z jeho soch mluví i mohutné plastické myšlenky. Celé ustrašené tělo Evino dýše životností. Mládím silný je Kamenný věk, asketický Jan Křtitel, cudný a vroucí Polibek a ironický a opovržlivý Balzac. Vášeň jeho Modlitby znám z dob náboženských pochyb mládí a Duši, tělo hocha, připoutané na těžké koňské nohy, chápu těž, znajíc obtíže neuskutečnitelných plánů. Vracíme se k Občanům callaiským, kde se až gotickou vážností Rodin snaží vyjádřit výraz šesti různých mužů, jdoucích na smrt pro záchranu svého města.*“ IBIDEM, s. 194–195.

¹⁸¹ Bohumil Jaroslav Matějka (1867–1909) docent dějin umění na AVU a technice, mimořádný profesor na univerzitě.

¹⁸² ŠTECH, V. V., 1969, s. 112.

koncept přednášky R. B. Máchy, uložený ve fondu SVU Mánes.¹⁸³ V referátu, jehož forma naznačuje, že byl rovněž přednesen přímo ve výstavním pavilonu, autor interpretuje Rodinovo dílo optikou dekadentní estetiky okruhu Karáskovy Moderní revue.

Máchovo nadšené hodnocení Rodina zapadá do celkové atmosféry okouzlení tvorbou a osobností francouzského sochaře, jíž se Praha během výstavy zcela oddala a jíž podlehl i příslušníci názorově vyhraněných uměleckých proudů. Mácha věnoval v referátu pozornost jak obvykle diskutovaným dílům (*Kovový věk, pomník V. Huga, Balzac, Eva*, aj.), tak zejména výrazným erotickým kompozicím (*Prchající láska, Pomíjející láska, Hřích, Pokušení sv. Antonína*), jejichž tematika se dala výborně vyložit v intencích dekadentně chápané sexuality. Rodinovy ženy se v Máchově výkladu proměnily v nelítostné *femmes fatales*, nádherné vampy, jež si pohrávají s touhami mužů. Sexuálně laděným námětům z dekadentního rejstříku věnoval Rodin pozornost již v 90. letech, kdy mimo jiné intenzivně pracoval na *Bráně pekla*. Variace na téma nerovného páru, lesbické lásky či osudové ženy nabízely nesporně velkorysejší alternativy zpracování než lyricky cítěná erotika. Pro Rodina představovala pozitivně chápaná sexualita nepochybně velmi závažnou motivační sféru modifikující jeho tvůrčí výraz směrem k moderní plastice. David J. Gesty dokonce postavil svou tezi o moderní genialitě Rodinova umění právě na mytizaci jeho sexuální potence.¹⁸⁴ Máchova interpretace skrze dekadentní nenaplněnou a mučivou pohlavní tělesnost je nicméně pro Rodinovo dílo zavádějící. Konečně Rodinovi životopisci tvrdí, že sochař měl k některým již ve své době slavným erotickým sousoším kritický vztah a považoval je – s ohledem ke komplikovaným dílům portrétním – spíše za úspěšný a nekonfliktní tržní artikl.¹⁸⁵

¹⁸³ AHMP, Fond SVU Mánes, Výstavní činnost, Výstava děl Augusta Rodina 1902, Koncept přednášky R. B. Máchy, inv. č. 3973, sign. 4.1, karton 43.

¹⁸⁴ GETSY, David J., *Rodin, Sex and the Making of Modern Sculpture*, New Haven, 2010.

¹⁸⁵ „Když odnášeli mou skupinu polibku, musili s ním kolem Balzaca, kterého jsem nechal schválně na dvoře, abych ho viděl na pozadí volného nebe; nebyl jsem nespokojen se zjednodušenou silou svého mramoru (Polibku). Ale když ho přenesli, měl jsem pojednou dojem, že je měkký, že klesá před Balzákem jako slavné torzo Michelangelovo před krásnou antikou, a cítil jsem v duši, že mám pravdu, i kdybych byl sám proti všem.“ Camille Maclair, *La technique de Rodin. La Revue des Revues*. Citováno dle JIRÁNEK, M., 1962, s. 167.

Pokud návštěvník nevyužil možnosti projít si výstavu s průvodcem, měl k dispozici katalog, kde byla část děl představena prostřednictvím krátkých textů. Publikum mělo možnost přečíst si o stěžejních dílech erudované výklady světově proslulých glosátorů Rodinova díla (Rogera Milèse, Gustava Geffroye či Rogera Marxe). Organizátoři pražské výstavy dali tímto jasně na srozuměnou, které Rodinovy práce považují za stěžejní.¹⁸⁶

Expozice měla být otevřena od 10. května do 15. července, ale organizátoři nakonec termín ukončení ještě o měsíc posunuli. Rodinova výstava tak přilákala do pavilonu v Kinského sadech vůbec největší počet návštěvníků v jeho historii (13 446), přesto skončila pro pořádající spolek deficitem. Organizátoři si byli finanční náročnosti takové akce předem vědomi a původně plánovali spojit své síly s celou řadou institucí. Většina však do riskantního podniku vstoupit odmítla, a tak se Mánes musel spolehnout na spíše pouze morální oporu akademie, Umělecké besedy a spolku žurnalistů a především na záštitu města. Magistrát, skrze podporu nákladného výstavního projektu demonstrující náklonnost francouzskému republikánskému zřízení, byl tentokrát neobvykle vstřícný jak při rychlém vyřizování formálních pohledávek, tak v přidělování peněžité subvence. Josef Mařatka, spojující s výstavou velké naděje českého umění¹⁸⁷, měl zprvu obavy o dostatečně reprezentativní charakter podniku. S výsledkem mohl být jistě více než spokojen. Nadšení a fyzické nasazení českých umělců ve věci Rodinovy výstavy muselo jeho očekávání snad i předčít.

¹⁸⁶ Díla s komentářem zahraničních kritiků: *Fragment pomníku V. Huga, Fragmenty skupiny Měšťané z Calais, Eva, Rochefort*; další práce hodnotil zřejmě F. X. Šalda: *Stará žena, Sochař a jeho múza, Falguière, Sochař Dalou, Kovový věk, Bellona, Člověk a jeho myšlenka, Prchající láska, Studie k Sv. Janu, Válka, Vnitřní hlas*.

¹⁸⁷ „Bude to světová událost, kterou se cizina upozorní na nás na naši Prahu, teď už byl začátek zde v Paříži už vědí Francouzové, kdo jsou ti Češi, teď už si nás nebudou plést s Maďary, 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 mi netřeba podotýkat.“ AHMP, Fond SVU Mánes, Výstavní činnost, Výstava děl Augusta Rodina, Dopis Josefa Mařatky Stanislavu Suchardovi z 5. 3. 1902, inv. č. 3973, sig. 4.1, karton 43.



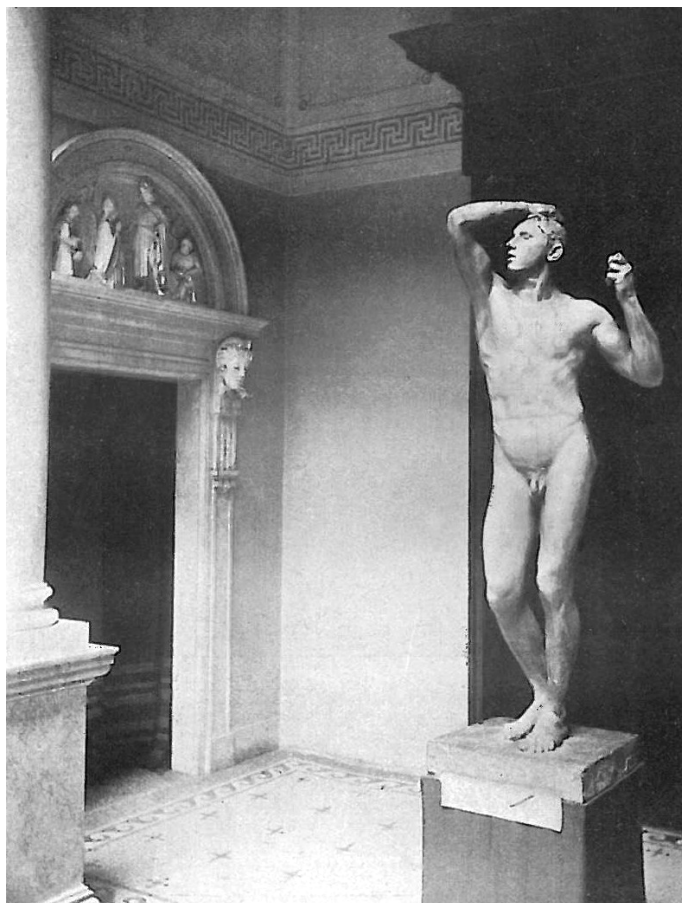
Obrázek 40 J. Mařatka, skica *Praha vítá Rodina*, kresba perem na papíře

3. Volná plastika v městském prostoru

Přes opatrný postoj městské rady ke všem výdajům spojeným s Rodinovou pražskou výstavou zakoupilo město na doporučení uměleckých autorit bronzovou sochu „*Kovového věku, onoho nahého muže, který, stoje, jakoby se z těžkých mrákot probouzel a s námahou probíral*“¹⁸⁸. Pražská municipalita se nechala inspirovat Paříží, kde byl právě *Kovový věk* veřejně vystaven v Lucemburské zahradě. Protože byla socha zakoupena z veřejných prostředků, očekávalo se, že bude vystavena na všeobecně přístupném místě. K. B. Mádl ještě v průběhu výstavy doporučoval instalovat sochu venku „*v některém parku městském, aby její prostota, případnost akce, přirozenost linie každému kolemjdoucímu do oka padla*“¹⁸⁹. Další pražské osudy tohoto díla symptomaticky dokumentují bezradnost magistrátu v otázkách umístění volné plastiky v městském prostoru.

¹⁸⁸ MÁDL, K. B., 1908, s. 62.

¹⁸⁹ IBIDEM.



Obrázek 41 Instalace *Kovového věku* v Muzeu města Prahy, 1904

Mádl již dříve upozorňoval na konzervativní přístup Prahy, potažmo dalších českých měst, v otázce osazování soch v městských parcích a na veřejných prostranstvích. V městském exteriéru byla podle Mádla společensky akceptovatelná vlastně pouze socha v podobě pomníku. „*Od šedesátých let žije u nás tato výlučná představa, od toho času máme svoji pomníkovou horečku, ale – pomníků takměř nemáme.*“ Mádl v Praze přelomu století nachází vlastně jen pomník Jungmannův a Hádkův. „*Všechno ostatní je stále jen v zámyslech a neukončených projektech.*“¹⁹⁰ A rada města Mádlovi nedůvěru v osvícený postup potvrdila, když záhy po skončení výstavy rozhodla o deponování *Kovového věku* v jednacím sále Staroměstské radnice, a to přestože odborná veřejnost jednoznačně doporučovala osadit sochu v parku na Žofíně. Mádl záležitost komentoval s ohledem na domnělý důvod tohoto

¹⁹⁰ IBIDEM, s. 68.

rozhodnutí, kterým byla ochrana mravní bezúhonnosti návštěvníků veřejných sadů. Záležitost vzbudila vášnivou diskuzi v uměleckých kruzích a karikaturistu Josefa Weniga vyprovokovalo toto zdánlivé české puritánství k vytvoření kresby, na níž městský byrokrat zakrývá pohlaví sochy husitskou pavézou. Kritici zdůrazňovali, že socha je veřejným majetkem Pražanů a ti by k ní tudíž měli mít přístup. Především jí však měl být dopřán „*volný prostor, široký proud nespoutaného světla*“¹⁹¹. Ještě v roce 1905 se ovšem plastika stále nacházela na místě zcela protichůdného charakteru, a to v budově městského muzea na podestě druhého patra.¹⁹² Odtud se stěhuje do přijímací síně presidia městské rady a v roce 1911, tedy bezmála deset let po jejím zakoupení, stále není rozhodnuto, kde bude socha definitivně instalována. Znovu se dostávají do hry již dříve projednávané sady na Žofíně a nově také venkovní dvorana budovy Moderní galerie. Debata byla znovuotevřena i v odborné rovině. K problému se vyjadřovala speciální „sadová komise“ a z pozice profesora Uměleckoprůmyslové školy také sochař Stanislav Sucharda. Ten doporučil instalovat *Kovový věk* ve dvoraně budovy Moderní galerie, kde dostatek volného prostoru „*připouští možnost harmonické úpravy okolí a tím zesílení plastického účinku sochy*“.¹⁹³ Tento argument nakonec rozhodl a zajistil soše nové působiště.

V souvislosti s kauzou umístění *Kovového věku* upozornili redaktoři *Volných směrů* na obecnější rovinu této problematiky a pátrali po příčinách absence moderních plastických děl bez komemorativního obsahu v odpočinkových zónách veřejného prostranství. V českém prostředí nenacházeli kontinuální tradici volné sochy zakomponované do rámce architektonicky upravené zahrady. Nově zakládané veřejné parky považují za bezkonceptní podniky a „*že nebylo tu potřeby, přibrati plastiku k zvýšení účinku dekorativního, nebo jen k vystavení dobrého díla pod širým nebem, to oloupilo Prahu za posledních 20 let o mnoho*“.¹⁹⁴

¹⁹¹ *Volné směry*, 1911, roč. 15, s. 32.

¹⁹² *Český svět*, 1904/1905, roč. 1, s. 35–36.

¹⁹³ *Volné směry*, 1911, roč. 15, s. 32.

¹⁹⁴ *Plastika v pražských veřejných parcích*, in: *Volné směry*, 1906/7, roč. 11, s. 80–81. Problému nedostatečného využití volných sochařských děl ve veřejném prostoru si všímají i méně odborné časopisy. Srov. „*Umělecká výzdoba veřejných prostranství u nás velmi je chudá. Máme málo pomníků a fontan a skulptur toliko výzdobě parků a náměstí určených, nejsou-li ve spojení s nějakou budovou jako její součásti, nemáme jich vůbec. Není peněz na tyto zbytečnosti, které jinde, v Paříži, v Berlíně, staví stát i obec v ušlechtilé snaze učiniti město krásným*.“ *Máj*, 1908, roč. 7, s. 651.



Obrázek 42 Instalace *Kovového věku* v přijímací síni prezidia městské rady, 1908

Již na přelomu 19. a 20. století nabádá umělecká kritika k odbornému řešení úkolu pod vedením specialistů – zahradního architekta a umělecké komise, která by ze soudobé produkce vybírala vhodná plastická díla, popřípadě by vzhledem ke konkrétnímu charakteru místa přímo zadávala objednávku. Sochy, které by pod širým nebem bezprostředně využívaly proměn světelných podmínek, by nejen kultivovaly městský prostor, ale přirozeně také estetické cítění kolemjdoucích. „*Možno-li umění popularizovati vůbec, jest toto jediná cesta k němu: stavěti je lidu přímo na oči, do cesty, ale ukazovati mu díla jen silná, sugestivní moci a výjimečné krásy.*“¹⁹⁵

Požadavky vyřčené na stránkách pokrokového uměleckého časopisu mají nepochybně moderní rozměr, a třebaže obsahují i značnou dávku idealismu, i o více než sto let později jim můžeme jen máloco vytknout, tedy pokud nás ke kritickému hodnocení utopie článku nepřivádí

¹⁹⁵ Plastika v pražských veřejných parcích, in: *Volné směry*, 1906/7, roč. 11, s. 80–81.

razantní vystřízlivění způsobené řešením obdobných problémů na počátku 21. století. Nicméně je zřejmé, že volná socha v ryze dekorativním pojetí vstupuje na počátku nového století, třebaže váhavě, do hry o veřejný prostor, který byl dosud vyhrazen výhradně pomníku.

Budeme-li ovšem pátrat po volných sochách dekorativních kvalit, jež se ještě za dob monarchie skutečně dostaly do pražského veřejného prostoru, čeká nás zklamání. Přestože se jednalo o díla, která vznikla ještě před první světovou válkou a jistě celá řada z nich mohla být v exteriéru umístěna již dříve, došlo k jejich osazení většinou až v meziválečném období. Společnost musela zřejmě pro toto pojetí sochy v městském prostoru ještě dožrát a první světová válka posléze odsunula řešení obdobných otázek zcela mimo životní realitu. Tak například Mařatkův *Polibek* (1910) byl na Petříně osazen v roce 1921, *Touha* (1907) od Vilíma Amorta našla své místo až po roce 1932 se založením petřínské Růžové zahrady, Štursova *Toaleta* (1910) si na své místo v Nerudově ulici musela počkat do roku 1922.

Zvláštní příklad ve veřejném prostoru instalované a tématicky zcela neobvyklé volné sochy představuje *Krakonoš* Hořicích v Podkrkonoší. Do městských sadů byl pod dohledem autora předlohy, sochaře Ladislava Šalouna, umístěn již v roce 1908. Socha byla dle třetinového modelu vytesána do hořického pískovce v dílnách místní kamenosochařské školy a ministerstvo kultu a vyučování ji na žádost městské rady posléze Hořicím věnovalo. *Krakonoš* představuje velmi expresivně pojaté poprsí bájně postavy vládce hor, jenž v dlani svírá dvě maličké děti. Zběsilý výraz obra, rozevláté dlouhé vlasy i muskulatura paží příznačně personifikují divokou sílu přírodních živlů velehor. Po námětové stránce *Krakonoš* zapadá mezi další umělecká díla, jež byla na přelomu století inspirována tolik oblíbenými pohádkovými motivy.¹⁹⁶ Převedení plastiky do monumentálního měřítka a následná instalace sochy ve veřejném parku maloměsta v prvním desetiletí 20. století ovšem působí jako rarita a příčiny tohoto nezvykle pokrokového činu je namístě hledat ve zcela specifickém klimatu města ovlivněném působením sochařské školy.

¹⁹⁶ Srov. WITTLICH, P., 1982, s. 177.



Obrázek 43 Šalounův *Krakonoš* osazený v roce 1908 v městských sadech v Hořicích v Podkrkonoší

4. Umístění plastického díla v interiéru

Kotěrova instalace Rodinových soch v Praze naznačila nové přístupy k uchopení sochy jako exponátu a představovala určitou kvalitu, s níž se museli další tvůrci výstavních aranžmá vyrovnat. Ve středu jejich zájmu se ocitlo umělecké dílo, jehož vlastnosti ve vztahu k prostředí bylo nezbytné podrobit kritickému zkoumání. Gosátoři soudobé výstavní praxe upozorňovali na širší problematiku umístění a začlenění uměleckého díla do interiéru. Dle soudobých kritiků určovalo kvalitu vlastního prostoru především přehledné horizontální a vertikální členění a dotvářel jej dostatek světla a barevné ladění. Tato charakteristika vystihovala rovněž kvality, které si nárokoval moderní výstavní prostor. Při galerijní prezentaci výtvarných děl hodnotili

recenzenti nejvýše dosažení jakési intimní atmosféry ve výstavě. Mádl se v tomto směru pochvalně zmiňoval již o prvních výstavních podnicích Mánesa¹⁹⁷ a později tuto kvalitu ocenil přímo v souvislosti s plastickými díly vystavenými v rámci expozice Francouzského moderního umění v roce 1902. „*Plastiky jsou rozestaveny, ne ve vojenských řadách a tvrdých centrových bodech, nýbrž jak byste je umístili jako součást umělecké dekorace domácího salonu a E. Derréa „Rty ve květech“, ženská opojená hlava, je vystavena, jakoby ji něžné ruce dívčí byly vypravily a delikátně ozdobily.*“¹⁹⁸



Obrázek 44 Výstava Francouzské moderní umění 1902, ve středu instalace Derréovy plastiky *Rty ve květech*

Mádlovo stanovisko naznačuje, že způsob, jakým byly sochy prezentovány v galeriích, byl úzce propojen se soudobou praxí vystavení plastiky v obytném interiéru. Této problematice vyčlenil ve svých úvahách prostor vídeňský teoretik a umělecký kritik Joseph

¹⁹⁷ „*Jste spíše v úpravném salonu, domácí vybrané galerii muže dobrého vkusu, nežli ve veřejné výstavě, množstvím množství se dovolávají.*“ MÁDL, K. B., 1908, s. 19.

¹⁹⁸ MÁDL, K. B., 1908, s. 85.

August Lux, s jehož dílem byli obeznámeni i čeští umělci a architekti a od roku 1909 je kulturní veřejnosti zprostředkoval časopis Styl. Uplatnění plastiky v moderním interiéru věnoval kapitulu ve své knize *Moderne Wohnung und Ihre Ausstattung*, kde o jejím umístění mimo jiné napsal: „Stále platí, že plastické dílo musí být začleněno do prostoru, mělo by stát na významném místě, mělo by přitáhnout zrak a mělo by mít možnost odolat kritickému pohledu.



Obrázek 45 Kotěrovy interiéry vily p. Jenštejnské

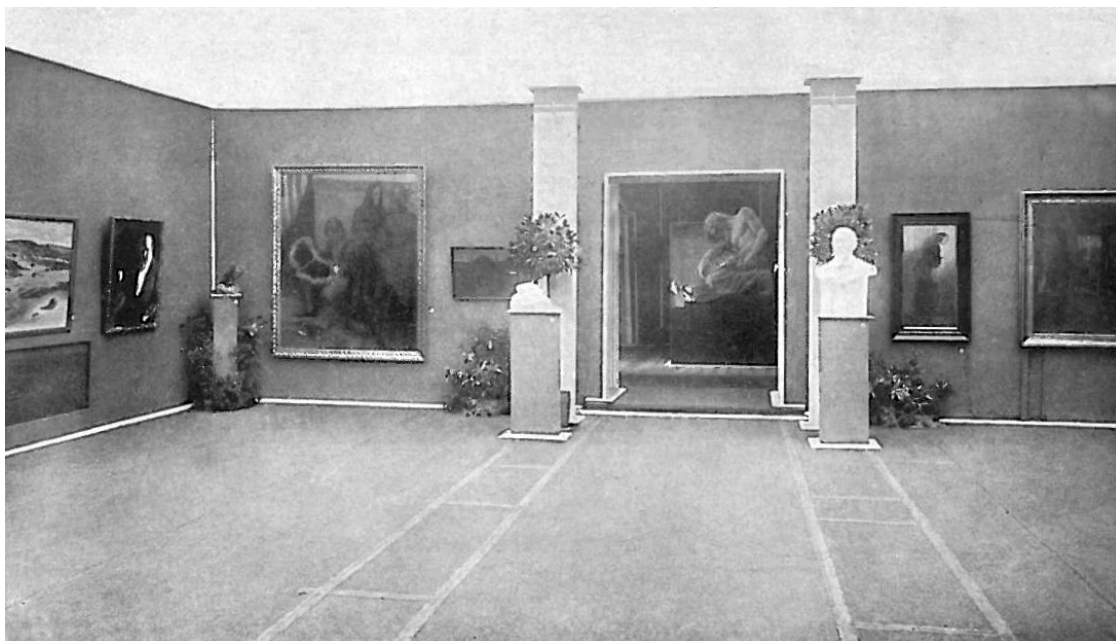
(...) Pro větší plastiky není v bytě místo, vybočují z rámce, pokud se svým okolím nejsou v souladu, narušují jeho jemnou harmonii...¹⁹⁹. Luxovo akcentování obtížnosti vystavení plastického díla v interiéru mělo obecnější platnost a svým způsobem se vztahovalo i na

¹⁹⁹ „Man sagt sich wieder, das plastische Kunstwerk muss sich in den Raum einordnen, soll an bedeutsamer Stelle steh'n, einen Augenruhepunkt bilden und dem prüfenden Blick standhalten können. LUX, Joseph August, *Moderne Wohnung und Ihre Ausstattung*, Wien und Leipzig, 1905, s. 98.

galerijní prostředí. Usazení plastiky ve výstavním sále bylo náročné jak z hlediska plnohodnotného uplatnění jí samé, tak co do vztahu k ostatním vystaveným dílům. Lux například v článku o stěžejním počínu vídeňské Wiener Secession, jímž vystavení Klingerovy sochy Beethovena nesporně bylo, hovoří o tzv. dekorativním principu neboli metodě „distributivní hierarchie“, kde „[...] s prostorovou vzdáleností od hlavního díla roste samostatný význam jednotlivých děl a naopak, čím blíže jsou hlavnímu dílu, tím větší je podřazenost malířské a sochařské výzdoby“.²⁰⁰ Hieratický princip využívali architekti v Olbrichově pavilonu zvláště při instalaci specifických projektů, pro něž vystavovaná díla přímo vznikala, a tudíž mohla svou povahou vyjít vyznění celkového aranžmá vstříc. Ve své podstatě byly ovšem zásady dekorativního principu z jeho logické podstaty velmi přirozené a svým způsobem se jím řídili například i nepřilíš koncepčně instalující aranžéři Krasoumné jednoty. Teoreticky mohl tento princip zaštitit také členění galerijního prostoru na samostatné kóje pro vystavení jediného díla (příklad *Torza Pallas Athény* na Bourdellově výstavě) nebo opakované vystavování objemnějších plastik ve vstupním vestibulu pavilonu pod Kinskou zahradou.

Umístění sochy monumentálních rozměrů představovalo pro autory výstav specifický problém, jenž se logicky stupňoval, jednalo-li se o nevelkou galerii, tak jako v případě pavilonu SVU Mánes. K dispozici tu byly vedle vestibulu dva výstavní sály, přičemž ten rozměrnější byl v případě většiny výstav rozčleněn na intimnější prostory. Běžně zde tedy nebylo možné využít prověřené metody a vystavit prostorově náročnou plastiku jako dominantní dílo, zcela ovládající monumentální sál. I větší sochy proto bývaly vystavovány jako součást vestibulu či menších síní a obecenstvo se pak potýkalo s nedostatečným odstupem pro kvalitní sledování díla.

²⁰⁰ „Mit der räumlichen Entfernung vom Haupt-Werk wächst die selbständige Bedeutung der Kunstwerke. Und umgekehrt: je näher dem Hauptwerk, desto größer die Unterordnung des malerischen und plastischen Schmuckes unter den führenden Gedanken.“ LUX, Joseph August, XIV. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession 1902, Klingers Beethoven und Moderne Raumkunst, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1902, roč. 10, s. 477.



Obrázek 46 20. členská výstava spolku Mánes 1906, průhled z hlavního sálu do foyeru na Bílkovu sochu *Mojžíše*

Tohoto prohřešku si všímá K. B. Mádl, když o instalaci sochy *Mojžíše* na XX. členské výstavě Mánesa napsal: „Vprostřed žlutě barvitého vestibulu [...] vyzvedli na vysoký podstavec mocnou sochu F. Bílka. Prostor kolem ní je příliš malý pro její rozměry, co jistě zmenšuje dojem, který si musíte sečítáním částečných pozorování z blízka uměle sestrojít.“²⁰¹ Částečnou kompenzaci poskytoval publiku sofistický systém průhledů z místnosti do místnosti, který umožňoval sledovat sochu sice z dostatečné distance, ale pouze ve vstupem vymezeném úhlu. Zinscenování průhledů mezi jednotlivými díly představuje významný tvořivý moment sochařské instalace, zvláště takové, která sestává z většího počtu plastických děl, jimž je třeba zachovat možný pohledový odstup. Autor je tak nucen neustále kalkulovat s jednotlivými díly jako se solitéry, stejně jako se součástmi celku. Jeho cílem je vyvarovat se přílišné kumulaci hmot, ve které by se jednotlivé prvky navzájem rušily, a zohlednit vztah volné plastiky k ploše pozadí. Postavení působivé sochařské výstavy je a bylo na prostorových vztazích mezi díly do značné míry závislé a již na počátku minulého století byly na tuto oblast kladeny vysoké

²⁰¹ MÁDL, K. B., 1908, s. 332.

nároky. Mánes až na výjimky vystavoval plastická díla jako součást expozic malby a grafiky. Při instalaci soch tak musely být zohledňovány jejich vzájemné vztahy, stejně jako jejich poměr k vystaveným obrazům.

Problematikou vystavení různorodých uměleckých děl se ve svých úvahách o Gesamtkunstwerku zabýval Max Klinger, jehož tvůrčí zaměření, zahrnující širokou škálu oborů, jej k tomu jaksi přirozeně předurčovalo. I on označuje vzdálenost jak ve směru horizontálním, tak vertikálním za zásadní regulativ umělecky zaranžovaného prostoru, neboť právě prostřednictvím této veličiny, jež určuje prostorové vztahy mezi jednotlivými díly, mohl autor rytmizovat a dynamizovat celou instalaci. Z pozice praktikujícího sochaře a malíře věnoval Klinger patřičnou pozornost umístění sochy a obrazu v jednom sále. *„U každého monumentálního prostoru máme potřebu u čistě architektonických spodních jednoduchých prvků hledat plastická díla, která tvoří pojítko [...] k fantazijním dílům v horní části místnosti.“*²⁰²

Autor dlouhé řady architektonických řešení a instalací děl pro výstavy Mánesa, Otakar Novotný, se přímo k teorii výstavní tvorby zřejmě nevyjádřil. Nicméně problematiku uplatnění obrazu a sochy v moderním interiéru se dotkl v článku *Interieur, architekt a obecnstvo* v časopise Styl. Novotný především obecně zpochybňuje kvalitu děl, kterým majitelé věnují ve svých bytech prostor, a tím upozorňuje na nízkou úroveň vkusu koupěschopné uměnímilovné klientely. *„Naše porůznu kupované a příležitostně darované obrazy nemají s interieurem pranic společného, nejvýše že dovedou činit dobrý barevný motiv, jakýmkoliv jiným předmětem nahraditelný a odtud jejich vypadávání z rámce celkového.“*²⁰³ Právě vytvoření kompaktního prostoru, jehož přirozenou součástí by byla umělecká díla, má Novotný především na mysli. Architekt v těchto intencích odmítá kompromisní řešení usazením hotového uměleckého objektu do již existující podoby interiéru a východiskem se mu stává pouze komplexní pojetí každého jednotlivého případu. *„Možnosti jsou jen dvě: komponovat uměleckou výzdobu, obrazy a sochy do architektonického prostředí, nebo*

²⁰² „Wir haben bei jedem Monumentalraum Bedürfnis, an den rein architektonischen unteren einfachen Gliederungen plastische Werke zu suchen, [...] die Vermittlung bilden zu den Phantasiewerkender höheren Raumteile.“ KLINGER, Max, Malerie und Zeichnung, s. 18; citováno dle FORSTHUBER, S., 1991, s. 81.

²⁰³ NOVOTNÝ, Otakar, Interieur, architekt a obecnstvo, in: Styl, 1909, roč. 1, s. 70.

*koncipovat prostor už s ohledem na některý předem daný a vynikající předmět umělecký.*²⁰⁴

Novotný přistupuje k řešení velmi maximalisticky, z teoretického hlediska je jeho stanovisko jistě korektní, nicméně praktický zřetel toto pojetí relativizuje. Třebaže se výše citované pasáže Novotného textů netýkají oblasti výstavní tvorby, je patrné, že problematika instalování uměleckého díla pro něj, jako pro architekta, představovala velmi podnětnou tvůrčí sféru. Nakonec právě řešení výstavního aranžmá pro konkrétní sochy a obrazy mu skýtalo na tomto poli prostor pro praktický experiment.

V českém prostředí se mi pro období počátku 20. století nepodařilo nalézt jiného teoreticky zaměřeného autora, který by věnoval pozornost přímo specifikům vystavení plastického díla. Ve třicátých letech se zabýval umístěním sochy v interiéru Josef Kaplický (1899–1962), mimořádně všestranná osobnost české výtvarné kultury.²⁰⁵

5. Barva

Významnou roli ve vztahu k jednotlivým dílům i v souhrnném vyznění výstavy sehrávalo barevné ladění stěn i mobiliáře. Konec 19. století ještě náležel různým odstínům teplých tmavých barev, jež dle soudobých kritérií znamenaly úlevu pro namáhané oči.

²⁰⁴ IBIDEM.

²⁰⁵ „Umístění soch a obrazů v interiéru bude otázkou citlivou, kde mnoho místa bude nutno ponechati intimnímu poměru majitele k předmětům, které má rád, a kde by bylo falešné, kdyby otázky zlatých řezů dovedly oddáliti tyto předměty lásce majitele a a udělati z nich pouhé „kompoziční punkty“ v interieuru“. Prosté otázky, jako požadavek, aby socha byla umístěna ve výšce, pro kterou je dělána, budou důležitější. Plastika postavená na leštěný nábytek není plastikou, je bibelotem, je hračkou. Vždy vyniknou její plastické vlastnosti lépe, bude-li v kontaktu se zdí; se zdí, které byl ponechán co nejvíce její charakter zednické práce, která co nejméně je zdí salonu. Drobné plastiky, shromážděné na desce kamenné, betonové, štukové, vsazené do zdi, budou vsutku plastikami. Tím spíše plastika velká bude chtít být umístěna v kontaktu se stavbou, na materiálu co nejpriměnějším.“ KAPLICKÝ, Josef, Interieur a socha nebo obraz?, in: *Umění*, 1935, roč. 8, s. 72–73.

Do temně rudého nebo olivového sametu byla odívána většina evropských muzeí umění.²⁰⁶ Od převládající neutrální tmavé tonality se s pronikáním secesní estetiky do oblasti výstavnictví upouští a také galerijní prostory začíná ovládat barva. V otázkách barevnosti interiérů čerpalo středoevropské prostředí inspiraci nejprve z estetiky anglického hnutí Arts and Crafts, později vznikla v kruzích vídeňských secesionistů teorie odkazující na Goethovo zaujetí pro jednoduchost. Její protagonisté se přihlásili k Adalbertu Stifterovi, jehož úvahy o barevnosti interiéru byly na přelomu století hojně citovány. Největší zásluhy o kritiku soudobé výstavní praxe a propagaci moderně pojatého interiéru a s tím spojené barevnosti, náležely Josephu Augustu Luxovi a Ludwigu Hevesiovi.

Reportáž časopisu Ver Sacrum o expozici Wiener Secession na světové výstavě v Paříži v roce 1900 líčila výstavní prostory následovně: „*Stěny jsou potaženy pevnou látkou s šedým a žlutavě bílým žiháním, na níž jsou žluté a bílé aplikace; dřevěné příčky jsou vyrobeny z dubového dřeva v matném tmavě hnědofialovém odstínu. Obleky portýrů a přehozy na pohovkách ze zlatožlutého sametu jsou provedeny dle návrhu Kolmana Mosera. Stěny v síni s akvarely jsou potaženy šedomodrou látkou; na příčky a nábytek bylo použito leštěné dřevo z bílého javoru.*“²⁰⁷ Vysoké úrovně rakouského výstavnictví si čeští umělci všímali a bezpochyby zde čerpali podněty. „*Secese ukázala, že dovede výstavy aranžovat mnohem líp, než umějí Francouzi*“²⁰⁸, svěřoval Miloš Jiránek čtenářům své dojmy z pařížské světové výstavy. Výrazná secesní barevnost inspirovaná vídeňským příkladem tak vstupuje rovněž do českých výstavních sálů. K. B. Mádl popisuje v září roku 1902 mimo jiné i barevné pojetí místností, v nichž jsou instalovány francouzské moderní plastiky. „*Rudé, zelenavé a šedavé síně se střídají; pokryt podlah harmonuje s barvou stěn; [...]*“²⁰⁹ Prostředí, jaké obklopovalo

²⁰⁶ Tmavým sametem byla potahována i panó rudolfinského čestného dvora, kde bylo tradičně vystavováno nejvíce plastických děl.

²⁰⁷ „*Die Wände sind mit dickem, grau und gelblich-weiß meliertem, segelleinwandartigem Stoff bespannt, darauf licht, gelb und weiße Applicationen; die Holztheile sind aus dunkelbraun-violett gebeizter, matter Eiche. Die Portièren und Sofaüberzüge aus goldgelber Seide wurden nach einer Zeichnung von OM. Koloman Moser [...] ausgeführt. Im Aquarellraum sind die Wände mit graublauem Stoff bespannt; die Holztheile und Möbel sind aus weiß poliertem Ahorn.*“ Ver Sacrum, 1900/2, s. 288; citováno dle ACKERMANN, Marion, s. 46–47.

²⁰⁸ JIRÁNEK, M., 1962, s. 204.

²⁰⁹ Francouzské moderní umění, 30. srpen – 2. listopad 1902. MÁDL, K. B., 1908, s. 85.

Štursovy, Kafkovy a Kofránkovy sochy na výstavě členů SVU Mánes v roce 1905 popisuje opět Mádl. „Preislerovy malby visí na černošedých stěnách a tento tichý, nikterak ponurý podklad dobře jim svědčí. Není banální, aniž zase tak přerafinovaný [...].“ Ostatní místnosti v „Manesu“ mají stěny bílé nebo šedé, krátká střední chodba žluté, vstupní komnatka ohnivě oranžové, ve výklencích energickou polychromií ornamentů pokryté. Teď působí živě a naladuje vzrušivě; dříve s modravým svým vzduchem působila tiše, skoro melancholicky. Nové rozdělení místností a povlaky stěn nejsou kapricí, nýbrž z rozumné odvahy a taktosti umělecké vzniklé a také tak působí.²¹⁰

Vedle hladkých sytě zbarvených stěn sálů se trvalé oblibě aranžérů těšila přírodní jutová tkanina. Tento materiál představoval cenově dostupnou variantu textilie, která umožňovala v relativně krátkém čase upravit velké prostory dočasných výstav. Navíc přírodní zbarvení juty vyhovovalo coby neutrální prostředí pro většinu vystavovaných děl. Juta bývala ovšem i barevně tónována, jak o tom svědčí referát Miloše Jiráka o 2. výstavě SVU Mánes. „Stěny nově potaženy juttou natřenou šedozeleým tónem [...].“²¹¹ Jutovou tkaninou bývaly hojně potahovány rovněž posuvné příčky a sokly a tímto způsobem bylo dosahováno jednotného efektu výstavního prostoru. Význam celkového pojetí sálů pro vyznění jednotlivých výtvarných prací zdůrazňoval opět Jiránek: „Takto pořízena nutná dekorace celku, která různost děl má spojovat v nerušený, klidný celkový dojem, a ne se hlučně hlásit na úkor vystavených děl.“²¹²

Kolorit, který architekti navrhovali pro úpravu veřejných výstav, přirozeně souvisel i s jejich projekty na barevné řešení vnitřního zařízení privátních staveb. Tyto dvě oblasti se vzájemně prostupovaly a ovlivňovaly. Barevnost veřejně přístupných výstavních sálů mohla publiku posloužit jako předobraz pojetí vlastního bytu. Na počátku 20. století již nebyl pro užití barvy v interiéru aplikován žádný striktní barevný kodex. Přední německý kritik Karl Scheffler, českým čtenářům známý například prostřednictvím textů ve Volných směrech, se k problematice barevnosti vyjádřil pro mnichovský časopis Die Kunst. „Dodržovat pravidla

²¹⁰ 16. výstava výtvarných umělců „Manes“, duben – květen 1905. MÁDL, K. B., s. 271–272.

²¹¹ *Volné směry*, 1898/99, roč. 3, s. 60.

²¹² IBIDEM.

*sestavená pro jednotlivé místnosti, jak to dekoratéři po léta činili, již není možné, neboť není nic tak individuálně pocitováno jako barva [...]. Barevné ladění bytu by si měl rozhodnout sám majitel, protože každý barevný odstín může na různé jedince působit rozdílně. [...] Přirozeným následkem toho musí naše inteligence zušlechťovat své vrozené cítění pro barvu; praktické cvičení očí přináší nejkrásnější výsledky.*²¹³

Především výrazná světlá lokální barevnost se uplatňovala nejen v soudobém výstavním interiéru. Použitím různých barev a s ohledem na jejich psychologický účinek, jenž je stimulován dojmem jejich teploty a aktivity, měli tvůrci možnost modifikovat prostor i náladu instalace. Autoři si libovali v neobvyklých barvách i barevných kombinacích; preference patřily různým tónům fialové, žluté, modré a zelené. Secese také rehabilitovala bílou a černou barvu. Černá byla užívána při práci se secesní zvládnutou linií a jako linka oddělující jednotlivé barevné plochy. Architektonický detail fasády i interiérový ornament nabízel prostor pro zlatou barvu. S nástupem kubistické estetiky se barevnost změnila a pro kubistický interiér byla příznačná až jakási „strakatost“, která ve své době vzbuzovala odmítavý postoj veřejnosti.

²¹³ „Regeln für einzelne Räume aufzustellen, wie die Dekorateure es seit Jahren thun, ist das ganze unmöglich, weil nichts individueller empfunden wird als die Farbe. [...] Den Charakter der Stimmung sollten eigentlich nur die Bewohner entscheiden, weil ein Ton auf verschiedene Menschen ganz verschieden wirken kann [...]. Die nächste Konsequenz ist dann freilich, dass die Gebildeten unseres Volkes ihre eingeborenen Empfindungen für farbige Erscheinungen mehr kultivieren müssen; eine zweckmässige Gymnastik des Auges führt zu den schönsten Resultaten.“ SCHEFFLER, Karl, Notizen über die Farbe, *Die Kunst*, Band 4 (Angewandte Kunst), 1901, s. 194; citováno dle ACKERMANN, M., 2003, s. 52.



Obrázek 47 F. Šimon Tavík, Malá síň Rodinovy výstavy, 1902, kresba pastelem na papíře

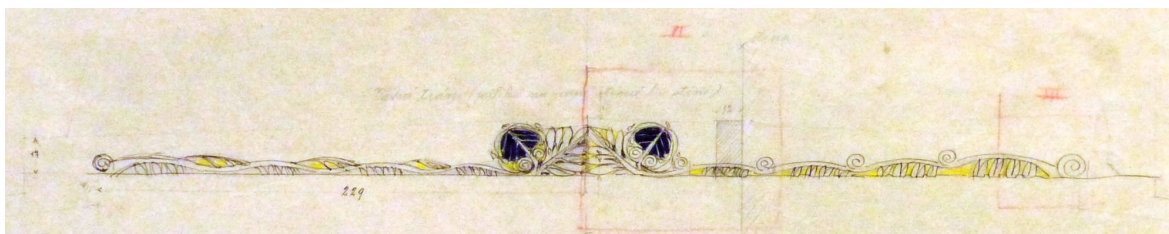
Plastiky prezentované na výstavách počátku 20. století byly převážně sádrové modely nebo bronzové odlitky, kamenné skulptury byly mezi vystavovanými objekty v menšině. Zřídka se objevila díla ze dřeva, hliněné modely nebo keramické sošky. Tím byla jasně předurčena jejich barevnost: jednalo se o nejrůznější odstíny bílé a barvy bronzu. I v případě, že byly plastiky opatřeny patinou, byl zachováván okruh přírodních barevných odstínů, do nichž byly sochy oblékány, takže barevné spektrum bylo rozšířeno o barvy slonovinové kosti, odstíny béžové a hnědavé, zelené, temně modré a černé.

Barevnost Rodinovy pražské výstavy popisoval Mádl následovně: „*Tam byla jen zeleň rostlin, šed' zdí a běl sádry, tedy mnoho studeného.*“²¹⁴ Polychromované sochy byly v českých výstavních síních sledovaného období výjimkou. Výrazné barvy přisoudili svým dílům až avantgardní sochaři druhého desetiletí 20. století, jejichž výběr ještě stihl zařadit do svého výstavního programu před 1. světovou válkou Mánes. Alexander Archipenko zpochybnil tradiční pojetí sochy hned v několika směrech a barva při tom vždy sehrála podstatnou roli.

²¹⁴ MÁDL, K. B., 1908, s. 85.

Jeho objekty nezískávaly výsledný tvar přidáváním nebo ubíráním hmoty, nýbrž stloukáním, drátováním a slepováním částí z dosud zcela neobvyklých, výstředně barevných materiálů. A co víc, Archipenko začal dokonce barvu používat k vlastní modelaci tvaru sochy. V českém sochařství získala barva dominantní postavení až ve dvacátých letech v dílech sociálního civilismu, jehož nejryzejší polohy bezpochyby dosáhl Otto Gutfreund svými kolorovanými hliněnými žánry.

Výstavní praxe 19. století vešla uzavřít každou sochu do oázy bujné zeleně a vytvořila tak jakýsi kodex pro pozorování plastických děl. Zelená aureola navíc plastiky zcela izolovala a negovala možné relace s dalšími díly. Teprve secesní estetika začala plastiku z vegetabilního objektu vyvazovat a položila důraz také na její barevné začlenění do výstavního celku.



Obrázek 48 Kotěřův návrh barevného ornamentu pro výstavu v St. Louis 1904

6. Ornamet

Nový způsob prezentace uměleckých děl, preferující ve všech ohledech kvalitativní hlediska nad kvantitativními, provzdušnil dosud přeplněné výstavní síně. Obrazy zavěšené převážně v jedné řadě, nejvýše snad v řadách dvou, mohly být usazeny do optimální pozorovací roviny. Osvobozením z těsného styku se sousedy získala díla dostatek prostoru, který umožňoval návštěvníkům nerušený kontakt s jednotlivými pracemi. Převážná část stěn se stala především zklidněným okolím pro vystavovaná díla. Sochy byly do značné míry vyproštěny ze zajetí zeleně a odkrytý podstavec se stal předmětem uměleckého ztvárnění.

S ohledem na soudobé umělecké trendy i nově uplatňovanou výstavní estetiku, jež kladla důraz na celistvé pojetí expozice, se na stěnách i mobiliáři otevřel prostor pro uplatnění ornamentu, jenž tvořil *svorník secesního hnutí v stěžejní otázce nového stylu*.²¹⁵

Již při instalacích prvních výstav spolku Mánes, které se konaly v Topičově salonu a v sálech U Štajgrů, nacházel secesní naturalistický ornament své uplatnění. Pro druhou spolkovou výstavu navrhl Vladimír Županský dekorativní pás, který měl podpořit neotřelý a kultivovaný vzhled zadaptovaných výstavních prostor. Originalitu jeho řešení ocenil Miloš Jiránek: *„K dekoraci přispěl Vladimír Županský vlysem, který je sám o sobě uměleckým dílem, stojícím vysoko nad běžnou úrovní; porovnejte prosím tyto formy tak jednoduché, a přec svrchovaně elegantní kupř. s moderní ornamentikou vídeňskou, a rozdíl vynikne hned zcela jasně: tam módní, na efekt vypočítaná pastiš cizích vzorů, zde originální, poctivá práce, jejíž eleganci divák vycítí, ale plnou cenu jenom odborník zcela pochopí“*²¹⁶. Jiránkova kritika namířená proti stylové abstrakci tzv. belgické linie, která ovládala aranžmá sálů vídeňských secesionistů, vycházela ze specifika pražské variace secesního dekorativního systému, který byl vázán na naturalistický základ v duchu Ruskinových zákonů „Love of Nature“.

Zlatá éra užití secesního ornamentu v českém výstavnictví nastala po otevření Kotěrova pavilónu pod Kinskou zahradou. Zvláště v pojetí raných „mánesáckých“ výstav představovaly různé adaptace rostlinného ornamentu dominantní prvek expozice (figurální či zoomorfnní variantu přírodního ornamentu nedokládá žádná z analyzovaných fotografií). Již na Rodinově výstavě spadaly Kotěrovy masivní květinové girlandy až k vystaveným kresbám. Příští výstava francouzského moderního umění, opět zinscenovaná Janem Kotěrou, zúročila secesní linii se stylizovanými florálními prvky na všech komponentech vnitřní architektury i mobiliáři.

²¹⁵ WITTLICH, P., 1982, s. 315.

²¹⁶ Vídeňské dekorativní vzory kritizuje Jiránek i v recenzi následující výstavy Mánesa: *„P. Novák je podnikavý muž: postavil u Štajgrů docela pěknou výstavní místnost a nechal k ní vyzdobiti schodiště tak „moderním“ způsobem, tím hrozným „secesionistickým“ stylem, který v poslední době všude po Praze řadí, že ten vchod, který má diváka už předem naladiti, svým nevkusem vám napřed už otravuje požitkem. P. Novák to asi myslel dobře, ale špatně to dopadlo: a ještě hůře je, že i v zařízení výstavní místnosti, které má tuším pan Kadraba na svědomí, vládne zase jen Wiener Secession. Což u nás ještě ani odborníci nepřišli na prázdnotu toho prkýnkového slohu? Sami se tím nejhůř odsuzují.“* JIRÁNEK, M., 1962, s. 52.

Ornament obíhal výstavní sály, vytvářel architektonicky cítěné portály průchodů, uplatnil se na dělicích příčkách i na soklech. V některých případech dospěl až k překvapivému stupni zjednodušení, takže sestával pouze ze zdvojené linie a na ni vázaných střídmych geometrických prvků. Je patrné, že forma ornamentální abstrakce, vycházející z přírodních pravd, jak kázal Ruskin, nacházela v pavilonu pod Petřínem poměrně záhy své místo.



Obrázek 49 J. Kotěra, instalace výstavy Francouzské moderní umění, 1902

Jan Kotěra se ze svého vztahu k ornamentálnosti nového slohu vyznal již v roce 1900 v článku *O novém umění*²¹⁷. Formuloval zde svá stanoviska týkající se nové secesní architektury, zejména jejího účelu. Podle Kotěry konstrukce stavby vytváří prostor, na jehož zkrášlení působí svou vlastní podstatou. Bez nově koncipované konstrukce nebylo možné utvářet slohově novou architekturu ani její výzdobu. Kotěra tedy považoval ornament za složku zcela odvislou od konstrukčního řešení celku stavby. Ornament neměl zůstat pouhým pasivním elementem, měl zároveň konstrukci členit a podporovat.

²¹⁷ KOTĚRA, Jan, O novém umění, několik tezí o architektuře a uměleckém průmyslu, in: *Volné směry*, 1900, roč. 4, str. 189–195.

Kotěrova kritická stanoviska dále rozvíjeli jeho žáci, mezi nimiž zejména Otakar Novotný podstatně zasáhl do vývoje podoby výstavního aranžmá. Svá stanoviska o funkčním významu ornamentu formuloval v článku o moderním interiéru. „*Všichni estéti pokládají čistou formu tektonickou za kostru, jež je podkladem ornamentu a symbolice, které dávají teprve našim výtvorům pečeť uměleckou. Avšak postupuje-li architekt správně, tvoří celkově, hotově; pravý ornament není dekorací, nýbrž posledním uměleckým výrazem účelnosti.*“²¹⁸ Novotný při řešení následujících výstav v pavilonu spolku ornament užíval ve stále menší míře. Postupně byl ornament, jenž byl fixován ve stylizované rostlinné podobě, vytěšňován a zůstala mu vyhrazena pouze nejhornější část zdí těsně pod světlíkem. Členská výstava na sklonku roku 1906, postavená právě v režii Otakara Novotného, měla již od dekoru velmi oproštěný výraz a autor expozice jakoby zde předznamenával další směřování svého architektonického díla, v němž záhy dosáhl velmi střízlivého projevu. V jeho pojetí ornamentální výzdoba z výstavních sálů postupně zcela zmizí.



Obrázek 50 J. Kotěra, Josef Gočár, instalace českého oddělení na Rakouské výstavě v Londýně, 1906

²¹⁸ NOVOTNÝ, O., 1909, s. 69.

Výrazné postavení ve vztahu k sochám získal ornament na výstavě v Londýně v roce 1906. Návrh instalace pro českou expozici v rámci pavilonu Rakouska-Uherska je připisován Janu Kotěrovi.²¹⁹ Nicméně celkové aranžmá vykazovalo rysy, které vypovídají o výrazné invenci mladého Kotěrova spolupracovníka Josefa Gočára na konečné podobě expozice. Sochy umístili na mohutné leštěné sokly černé barvy, jež rozestavěli po obvodu místnosti nebo je zasadili do mělkých nik. Široké ornamentální pásy, stoupající až ke stropu, opět variovaly stylizovaný přírodní motiv a vytvářely sochám buď přímé dekorativní pozadí, anebo jakési pomyslné rámy. S výše jmenovanými částmi instalace konvenovalo ostění dveří a nezbytný nábytek v odpočinkové zóně, opět v leštěné povrchové úpravě. Výrazným mobiliářem černé barvy i masivním dekorem, který vstupoval do přímé relace s vystavenými díly, působila instalace nevšedním dojmem, zcela ovšem souzněla s Gočárovými ranými návrhy dekorativní povahy, na nichž v této době pracoval.²²⁰

Odvozovaná podoba naturalistického secesního ornamentu pronikala do životního prostoru liberálních měšťanských vrstev a postupně ovládala jejich každodennost. Secesní ornament se stal všudypřítomným vnějším jednotícím prvkem, čímž ovšem docházelo k jeho umělecké devalvací. V očích pokrokové umělecké komunity se stal jakýmsi stigmatem kulturně-společenského milieu středních vrstev. Synonymem naturalistické verze secesního ornamentu se stal dekorativní ateliér Celdy Kloučka na pražské umělecko-průmyslové škole. Kloučkův ornament „byv zneužit, stal se zástěrkou, kterou se snažil každý podnikatel zakrýt slabost svých výtvorů a tak jemný a krásný kdysi ornament Kloučkův, zkomolený a zprofanovaný štukatéry, stal se postrachem moderním architektům“.²²¹ Intenzita, s jakou ornament ovládal fasády měšťanských domů, vstupoval do bytů a uplatňoval se na jejich zařízení i předmětech denní potřeby, nacházela protiváhu v úsilí progresivních uměleckých kruhů o nalezení nových výtvarných východisek. Výstavní disciplína, v jejímž kontextu vzniká vnitřní architektura a instalace, měla svou experimentální povahou v tomto směru bezpochyby významné postavení.

²¹⁹ Zprávy a poznámky, *Volné směry*, 1905–1906, roč. 10, s. 77.

²²⁰ Například kulatá poupata uplatňující se na zábradlí Binkovy vily v Krucemburku. Srov. LUKEŠ Zdeněk (ed.), *Josef Gočár*, Praha 2010, s. 22.

²²¹ *Dílo*, 1910, roč. 8, s. 51; citováno dle WITTLICH, P., 1982, s. 315.

O skutečnosti, že ornament nebyl ani v dobách své velké slávy užíván v galerijním prostředí bez rozmyslu a ohledu na kontext vystavovaných děl, svědčí instalace Meunierovy retrospektivy ve vídeňské Zeithalle a posléze v pražském Rudolfinu v roce 1906. Meunierovy plastiky, zpodobňující prosté, těžce pracující lidi, Urban zasadil do střízlivé, ornamentu zbavené vnitřní architektury, jež silou jednoduchosti umocňovala vyznění samotných soch. Jakékoliv dekorativnosti byla zproštěna rovněž výstava díla Franze Metznera, kterou již o rok dříve uspořádal spolek Verein deutscher bildenden Künstler in Böhmen v rámci výroční výstavy v Rudolfinu. Metznerovy sochy, jejichž silná stylizace, stejně jako vídeňské úspěchy, vzbuzovaly v českých kruzích kontroverzní reakce, byly vystaveny v samostatné místnosti rozčleněného parteru Domu umělců. Expozici, v níž byly vystaveny sádrové odlitky děl spolu s fotografiemi Metznerových soch realizovaných pro architekturu, vládla jednoduchost. Výrazově strohé bílé sádry, bílé stěny, prosté bílé sokly, bílé pasparty fotografií, vše působilo v celku velmi efektně.²²²



Obrázek 51 J. Schmiedl, instalace výroční výstavy KJ 1907, v popředí Štursovo *Melancholická děvče*

²²² Metznerova tvorba získala v roce 1904 prostor na 20. výstavě vídeňské secese, jejíž aranžmá bylo dílem Kolmana Mosera. Stejně jako v Praze se stala ústředním dílem působivě vystavěné expozice plastika *Erde* (Země). Tato socha zazněla již před vstupem do vlastního sálu, neboť byla umístěna v průhledu vstupu, kdy ji pomyslný dekorativní rámeček vytvářely čtyři identické sochy jiných instalované na vysokých podstavcích na každé straně průchodu. Hieratický instalační princip ve vztahu k plastice *Erde* byl dodržen v hlavní výstavní místnosti, jejíž pomyslnou klenbu nesli typičtí Metznerovi Atlanti (viz obr. 21).

Geometrize ornamentu ve smyslu skotského příkladu Charlese Rennie Mackintoshů či převzetí modernistických vzorů Josefa Hoffmanna a Kolomana Mosera, dvorních výtvarníků Wiener Werkstätte, tvůrce instalací v pavilonu Mánesa v plném rozsahu nezasáhla. Instalaci vídeňského stříhu si však mohlo pražské publikum prohlédnout v konkurenčním Rudolfinu, když jej v roce 1907 netradičním pojetím výroční výstavy ohromila Krasoumná jednota. Jistě nepřekvapí, že autorem úpravy sálů byl pražský Němec Julius Schmiedl, od roku 1909 výhradní architekt podoby výstav spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund. Celou expozicí se prolínal geometrický ornament vycházející dle Hoffmannova příkladu z uspořádání rozdílně velkých a rozmanitě orientovaných čtverců. Schmiedl se přidržel rovněž vžitě kontrastní barevnosti vídeňského vzoru. V takto modifikovaných prostorách Rudolfinu si mohli diváci poněkud paradoxně prohlédnout vysoce kvalitní českou sochařskou tvorbu v podobě plastických děl Jana Štursy nebo plaket Otakara Španiela. Štursovo záhy vysoce ceněné *Melancholické děvče* se stalo i ústředním dílem výstavních pohlednic.

Vedle hojně užívaného ornamentálního pásu našla ve výstavnictví počátku 20. století uplatnění také dekorativní tapeta. Zejména díky sílícímu vlivu hnutí Arts and Crafts se návrhy moderních tapetových dekorů podle Williama Morrisa rychle šířily i na kontinentě a zejména papírová tapeta se stala kvalitní a dostupnou alternativou pro rychlou úpravu nejen výstavních sálů. Oblíbené byly na přelomu století rovněž různé plisované látky, které se natahovaly kolmo po celé délce stěn a tento podklad se používal jako pozadí pro vystavovanou sochu či obraz nebo jako členící prvek.²²³ Na členské výstavě v roce 1903 použili Mánesáci zřasené látky v duchu ornamentu, když svíslé pruhy textilie rytmicky prostřídali s rostlinným motivem. Výjimečné se z pohledu soudobé výstavní praxe zdá užití zřasené textilie také na potažení podstavců soch.

²²³ V takovémto aranžmá byly vystaveny například Rodinovy sochy na IX. výstavě Wiener Secession v roce 1900.



Obrázek 52 J. Kotěra, instalace výstavy České umění, 1903; v popředí sochy L. Šalouna

Úprava výstavních prostor ve smyslu modifikace vnitřního architektonického uspořádání a adaptace dekorací byla logickou součástí každého výstavního projektu. Nicméně v pražských síních nebyla podmínkou konání nové expozice. Výstavní výbor Krasoumné jednoty přistupoval ještě na počátku 20. století k úpravě sálů s notnou dávkou diletantismu a Mánes, s ohledem na trvale deficitní hospodaření, musel ambiciózní nápady svých architektů mírnit. Nejednou se tak nová výstava konala v prostorách, které měly takřka nezměněnou podobu předchozí expozice, a to včetně ornamentálních prvků. Retrospektiva Josefa Mánesa se tak například v roce 1903 ocitla v silně secesně cítěných prostorách zděděných po přehlídce soudobého českého umění.

Příklon ke kubistickému tvarosloví, který se odehrál na výstavách Spolku výtvarných umělců, přinesl do pražských výstavních síní ještě o trochu kompaktnější pojetí instalace, z něhož se ornament – tentokrát v kubistickém pojetí opakujícího se lomeného elementu – vytratil. Zůstala ryzí podoba autorské vnitřní architektury, která vytvářela dokonalé a v případě sochařských exponátů takřka výhradní prostředí pro plastiky Otto Gutfreunda.

7. Socha jako objekt umělecké a reportážní fotografie

Účinky umístění plastického díla v interiéru na jeho vyznění byly kolem přelomu století přehodnocovány jistě i vzhledem ke vzrůstající specializaci oboru fotografie uměleckých děl. Stále kvalitnější snímky volných plastik tvořily nedílnou součást sochařských monografií, stejně jako obrazovou přílohu uměleckých a publicistických časopisů²²⁴. Sochařské exponáty figurovaly na pamětních pohlednicích, které vydávala přední evropská muzea umění a výstavní síně. Snímky monumentálních soch osazených v exteriéru tvořily součást sochařských retrospektiv a doplňovaly celkový obraz autorovy tvorby. Umělecky cítěné fotografie soch a obrazů byly v tomto období již samy považovány za umělecká díla. Mánes tuto skutečnost deklaroval v roce 1911 uspořádáním výstavy snímků fotografa Eugène Drueta, jehož proslavily především náladové snímky Rodinových soch.²²⁵

Pro interiérovou fotografii trojrozměrného díla bylo podstatné především světelné ztvárnění objektu a vystižení jeho materiálu. Ateliérové fotografie, v mezích soudobých technických možností, zaznamenávaly plastiku zpravidla izolovanou od prostředí hladkým pozadím protaženým až pod sochu. Velké množství snímků zachycuje sádrové odlitky modelů instalované na tmavém pozadí. Nicméně i v tisku se objevovaly snímky hliněných modelů umístěných na dřevěných podestách se stopami sochařského materiálu, jejichž podmanivá atmosféra, navozující pocit momentky, podtrhovala autenticitu zobrazovaného díla.

²²⁴ Emancipace sochařství jako uměleckého oboru byla na počátku 20. století patrná rovněž v počtu fotografií plastických děl otištěných ve volno-časových časopisech, například ve *Zlaté Praze* nebo *Českém světě*.

²²⁵ 37. výstava SVU Mánes. Sběrka fotografií Eugène Drueta z Paříže. Praha 1911. Snímky uměleckých dělpředních francouzských tvůrců. Druet byl jedním z profesionálních fotografů, které Rodin zaměstnával, aby pořizovali snímky jeho vznikajících děl. Rodin si na některé fotografie dokresloval nápady či korektury, které nebyly přeneseny do konečné podoby díla a ze snímků vznikly jakési osobité umělecké asambláže. *Photography, Eugène Druet*, in: *Guide to the Musée Rodin Collections*, Paris, 2008, s. 184, 188, 189.

Mánes i Krasoumná jednota nechávaly pořizovat také fotografie, jež zprostředkovávaly pohledy do jednotlivých částí výstav. Nacházela-li se v expozici plastická díla, bylo téměř jisté, že se některé z nich objeví jako dominantní objekt snímku. Pokud měla monochromní fotografie drobného formátu zprostředkovat podobu hned několika vystavovaných uměleckých děl, uplatňovala se v celku socha svou plasticitou lépe než obraz. Fotografie z výstav, které Mánes pořádal v pavilonu pod Kinskou zahradou, byly pravidelně publikovány ve Volných směrech. Jednalo se jak o průhledy výstavami, tak o snímky konkrétních děl. Mánes tímto způsobem seznamoval čtenáře spolkového periodika s vysokou úrovní vystavovaných prací i s celkovým aranžmá výstavy. Fotografie měly vysoké umělecké ambice a byly pořizovány zásadně bez stafáže. Tím se liší od snímků z provenience Krasoumné jednoty, na nichž se publikum vyskytovalo téměř pravidelně. Jednota vydávala fotografie jako upomínkové pohlednice, přítomnost diváků na snímku měla zřejmě demonstrovat všeobecnou diváckou oblibu rudolfinských akcí a přilákat další potenciální obecenstvo. Otázkou zůstává, zda byly přirozeně působící situace na fotografiích zaranžovány fotografem nebo se skutečně jednalo o snímky reportážního charakteru, jejichž pořízení již v této době fotografická technika umožňovala a v populárních časopisech se hojně objevovaly.

Výstavní dění představovalo ve své době vyhledávanou společenskou událost, o níž v tomto duchu informovala i soudobá periodika. Zprávy o slavnostních vernisážích, které reprezentovaly zcela nový typ prestižní kulturní akce, byly v Českém světě – nejvýznamnějším soudobém obrazovém časopise v češtině – doprovázeny ilustrativními fotografiemi. Vedle významných umělců na nich figurují zejména příslušníci dalších elit. Klára Heyrovská vzpomínala na vernisáž jarní výstavy Mánesa v roce 1903 jako na populární a respektovanou kulturní událost: „*Malý pavilon pod Kinskou zahradou je přeplněn návštěvníky a vystavujícími. Sešla se tu celá Praha umělecká, literární, hudební a společenská.*“ Vzbudila-li takový ohlas běžná členská výstava Mánesa, měly vernisáže, na nichž byly přítomny významné umělecké a kulturní osobnosti obdivované republikánské Francie téměř charakter oficiálních státních oslav. Snímky z vernisáží výstav prozrazují autorství Rudolfa Brunnera-Dvořáka (1864–1921)²²⁶, kmenového autora Českého světa a nejslavnějšího momentního fotografa přelomu století.

²²⁶ SCHEUFLER, Pavel – HOZÁK, Jan, *Krásné časy, Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*, Praha, 1995; SCHEUFLER, Pavel, *Galerie c.k. fotografů*, Praha, 2001.

Na snímcích výstav z pavilonu Mánesa lze nalézt mimo jiné signatury renomovaných grafických firem, nejprve Unie Vilím²²⁷ a posléze po roce 1908 i Štencova grafického závodu²²⁸. Pohlednice výročních výstav Krasoumné jednoty, jež nesou označení Karel Bellmann v Praze, vydával ve svém podniku Artur Bellmann-Maschka²²⁹. Firma, kterou v roce 1893 pod původním názvem převzal po svém otci, se kolem přelomu století stala nejvýznamnějším vydavatelem pohlednic v Čechách.

Díky pokročilým technickým možnostem fotografické techniky, profesionálním schopnostem autorů snímků a programovému přístupu uměleckých spolků k propagaci expozic vznikalo tedy kolem přelomu století výjimečné množství fotografií zachycujících aranžmá výstav. Právě tyto snímky, které postupně nabývaly podoby umělecko-historického pramene, se staly základním materiálem pro rekonstrukci podoby uměleckých instalací.

8. Čeští sochaři na členských výstavách Mánesa

Od 90. let 19. století sehrávali sochaři uvnitř české umělecké komunity stále výraznější roli a významným způsobem se podíleli na veškerých aktivitách Mánesa. Přesto výstavní sály pavilonu pod Kinskou zahradou nebyly nikdy ve svém celku určeny výhradně k prezentaci sochařského díla některého z českých autorů. Nejblíže k samostatné výstavě v Kotěrových sálech měl Josef Václav Myslbek. Po letech odmítání začali Mánesáci v jeho tvorbě – především portrétní – nalézat nepopíratelné kvality a byli připraveni mu vzdát veřejný hold. Z výstavy zřejmě sešlo hlavně kvůli neochotě ze strany Myslbeka, jenž nebyl na výzvy svých někdejších

²²⁷ Česká grafická Unie a. s. (Unie Vilím) vznikla v roce 1900 spojením tiskáren Jana Otty a Josefa Richarda Vilímka se závodem fotografa a grafika Jana Vilíma (1856–1923). Fotografie výstavy Francouzského moderního umění v roce 1902,

²²⁸ Fotografie Bourdellovy výstavy v roce 1909. U Štence od roku 1908 také vycházejí Volné směry.

²²⁹ Zdroj: www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotografove,b,bellmann-maschka-maschka-bellmann-artur-arthur,94.html [citováno 12. 10. 2012].

kritiků ochoten reagovat. Myslbek se nezúčastnil žádné výstavy v pavilonu pod Kinskou zahradou ani v pozici čestného hosta a soubor jeho portrétů, který Mánes vystavil až in memoriam v roce 1922²³⁰, byl již instalován v Gočárově rondokubistické síni ve Vodičkově ulici.

Mánes nabízel sochařské práce českých autorů vždy v rámci kolektivní výstavy svých členů a spíše jen výjimečně byl některému z autorů přidělen větší prostor. V raném výstavním období spolku byla zvláštní pozornost věnována tvorbě Františka Bílka, kterou Mánes tímto způsobem i hájil v rozvířených umělecko-kritických diskuzích. Opakovaně vystavoval v pavilonu větší soubory Stanislav Sucharda, jehož vedoucí pozice mezi umělci střední generace Mánesa byla potvrzována opětovným zvolením předsedou spolku. Především Suchardova medailérská tvorba se těšila oblibě i v řadách širší veřejnosti. Jednorázovou příležitostí vystavit obsáhlejší výběr z díla získal v roce 1905 Bohumil Kafka. V roce 1910 byly v poněkud pozměněném kontextu vystaveny větší soubory prací Josefa Mařatky a Jana Štursy.

8.1 František Bílek

8.1.1 Polarita obrazu Bílkovy tvůrčí osobnosti

Přestože František Bílek strávil stěžejní část svého tvůrčího života mimo českou metropoli a provázela jej pověst samotáře a poustevníka, jeho účast na pražském výstavním dění byla zhruba v prvním desetiletí nového století velmi stabilní. Dalo by se říci, že postupně se ustálila i podoba kritického ohlasu, kterého se Bílkově galerijně prezentované tvorbě dostávalo. Většina recenzentů přiznávala Bílkovým pracím mimořádnou originalitu a formální bravuru, nicméně se nedokázala ztotožnit s jejich vyhroceně spirituálním obsahem. V letech 1898–1912 byl Bílek jako člen Mánesa spojen zejména s výstavními aktivitami tohoto spolku.

Bílek, narozený na počátku 70. let, si pozornost umělecké kritiky získal již svým zastoupením na Jubilejní výstavě v roce 1891, tedy nedlouho poté, co dokončil studia sochařství u profesora Maudra na průmyslové škole a ještě před osudovou stipendijní cestou

²³⁰ 58. výstava SVU Mánes, Josef Václav Myslbek, soubor portrétů. Síň Mánes, Praha, duben 1922.

do Paříže, kde vstoupil do ateliéru sochaře Jeana Injalberta na akademii Colarossi a vytvořil Myslbehem zavržená díla *Orba je naší viny trest a Golgota – hora lebek*. Po období odsouzení ze strany českých uměleckých autorit a Bílkově chýnovském exilu začaly od poloviny devadesátých let veřejně zaznívat hlasy sochařových apologetů, kteří jej označovali za nepochopeného génia a vyzdvihovali moralizující křesťanské zaměření jeho umění.²³¹

Srozumitelnost Bílkových prací a jejich recepce kulturní veřejností byla nicméně od počátku problematická. Náboženská tematika Bílkovy tvorby, na první pohled předznamenávající univerzální pochopitelnost, nekorespondovala v sochařově pojetí s obecně vžitou katolickou doktrínou a vycházela z autorova subjektivního prožívání religiozity. Zdenka Braunerová, Bílkova přítelkyně a odhodlaná propagátorka jeho díla, diváky entuziasticky nabádala: „*Umění Bílkovo je toho druhu, že chápáno musí být zvolna a pomalu*“²³². I ona však připouštěla, že Bílek „*patří více do říše myslitelů a básníků než sochařů v přímém smyslu slova*“ a jeho umění „*mluví slovem prostým, hlasem silným a přesvědčujícím, avšak nesrozumitelným obyčejnému na křik uvyklému sluchu*“.²³³ Právě Braunerová zdůrazňovala Bílkovu tvůrčí genialitu²³⁴ a předpovídala mu velkou uměleckou budoucnost. „*Tedy to, že umění Bílkovo nezdá se dnes mnohému jasné, ještě nijak nesvědčí proti němu a nevylučuje možnost, že budoucnosti se jasným zdát bude*“.²³⁵ Ve stejném duchu hodnotil Bílkovo dílo Émile Antoine Bourdelle, jehož uchvátila originalita sochařových prací během návštěvy Prahy v roce 1909. Bourdelle svým postojem předznamenal, že Bílkovo dílo mělo svou osobitostí a univerzalistickými přesahy ambice zaujmout i v cizině. Většina soudobých recenzentů uměleckých výstav nicméně zaujímala vůči Bílkově tvorbě střízlivý postoj a zcela nekritický není například ani Mádl či Šalda.

²³¹ FILIP Aleš – MUSIL Roman, Diskuze o Františku Bílkovi uvnitř katolické moderny, in: HALÍŘOVÁ Marie – LARVOVÁ Hana (ed.), *František Bílek (1872–1941)*, Galerie hlavního města Prahy, 2000, s. 73.

²³² BRAUNEROVÁ, Zdenka, Úvod k Bílkovým modlitbám, *Nový Život*, 1898, roč. 3, s. 12

²³³ IBIDEM, s. 11.

²³⁴ Genialitu přiznávají Bílkově tvorbě i soudobí badatelé, Wittlich ji vidí ve schopnosti nalézt pro ideový program odpovídající originální formální prostředky.

²³⁵ IBIDEM, s. 16.

Na druhou stranu měl Bílek i celou řadu zapálených odpůrců, kteří se s vypjatým mysticismem jeho prací nedokázali vyrovnat a dráždila je právě jejich svébytnost, zcela se vymaňující všem oficiálním doktrínám. Zvláště ze strany oficiální katolické církve byla Bílkova interpretace křesťanských témat přijímána velmi rozpačitě. Vyhrocená názorová polarita kritiků Bílkovy tvorby byla typická zejména pro rané období jeho tvorby a představovala zcela přirozenou reakci společnosti na zprvu šokující a kontroverzní charakter jeho děl. Na počátku století došlo k jisté konsolidaci hodnocení Bílkových prací, o čemž vypovídá i zvýšený zájem, který Bílkovi přiznávala umělecká i zábavní publicistika.²³⁶ Nesporně silný vliv mělo kolem přelomu století Bílkovo dílo na mladé sochaře. Inspirace Bílkem, patrná především z přístupu k existenciálním a spirituálním tématům, se projevila i ve výstavním dění a mladí autoři obesílali akce sochami se zjevně „bílkovskými“ názvy.²³⁷

8.1.2 Účast na výstavním dění spolku Mánes

Již v roce 1897 oslovil Stanislav Sucharda z pozice předsedy spolku Mánes Františka Bílka, aby se zúčastnil výstavních aktivit spolku. Nová příležitost k veřejnému vystavení tvorby představovala pro Bílka vedle obecného uznání společenského renomé především možnost oslovit svými myšlenkami širší publikum. Bílkově tvorbě se dostalo výjimečné pozornosti hned na prvních dvou členských přehlídkách spolku v roce 1898²³⁸, kde se jeho díla stala pomyslnými vrcholy expozice. Užší kontakt s mladými výtvarníky z Mánesa však znamenal pro Bílka i jisté zklamání, neboť jeho profetistické názory nenalezly mezi Mánesáky nejmenšího ohlasu a většina členů je považovala přinejmenším za značně kontroverzní.

²³⁶ V roce 1900 věnoval Mánes Bílkově tvorbě celé číslo *Volných směrů* (4). Reprodukce prací byly doplněny textem Zdenky Braunerové, která téhož roku doprovodila slovem Bílkovu monografii, vydanou opět Mánesem. Reprodukce jeho děl se opakovaně objevovaly v časopise *Český svět* a Bílkovu tvorbu reflektoval i *Máj*.

²³⁷ Názvy Štursových děl *Duše čisté naše vášně krotí, Tak hřích vždy na nás zradu páchá* připomínají Bílka. Wittlich 2000, s. 355; např. Franta Úprka vystavoval v Rudolfinu dílo s názvem *Kristus nalezen v chrámě. I divil se moudrosti jeho*.

²³⁸ I. členská výstava SVU Mánes 5. 2. – 5. 3. 1898, Topičův salon; II. členská výstava SVU Mánes 3. 11. – 3. 12. 1898, Topičův salon.



Obrázek 53 Pohled do instalace 2. výstavy spolku Mánes v Topičově salonu, 1898



Obrázek 54 Pohled do instalace 2. výstavy spolku Mánes v Topičově salonu, 1898; Bílkova *Studie ke Kristovi* (vlevo) a *Studie dekorace domu hyperproducenta* od Suchardy (vpravo)

Zcela jiný poměr zaujali umělci z Mánesa k Bílkovu jazyku výtvarnému. V Radikálních listech uveřejnil Miloš Jiránek postřehy z podzimní výstavy a Bílkovo sochařské dílo v nich poutalo jeho mimořádnou pozornost. „*Nebyla mi jeho [Bílkova] práce vždy srozumitelná, ba ani sympatická, ale jeho vysoká snaha stavěla přece vždy každé jeho dílo mimo konkurenci.*“²³⁹ Originalitu Bílkových prací, které podle něj vznikaly mimo soudobé módní tendence, přirovnával k tvorbě Mikoláše Alše, „mánesáckého“ idolu. Bílek obeslal výstavu, která se konala v Topičově salonu, dvěma plastikami: *Orbou* a *Studíí ke Kristu*. Jiránek vedle vysokého uměleckého dojmu ocenil také precizní technické provedení obou prací. Bílkovy sochy musely vedle dalších vystavených plastik – kvalitních, nicméně mnohem tradičněji pojatých²⁴⁰ – působit zcela nekonvenčně. Způsob prezentace Bílkových soch vykazoval ovšem ještě salonní ráz. *Orba*, instalovaná pod Dryákovým secesně dekorativním obloukem, byla umístěna na vysokém podstavci s textilním krytím a obklopena tradiční bujnou zelení. Rovněž orámování *Studie ke Kristu* zřasenou textilií a její vystavení mezi dvěma vzrostlými tújemi ještě nenapovídalo nic o výstavní estetice, kterou začne Mánes uplatňovat již záhy po přelomu století.

V pořadí třetí výstava spolku Mánes v Novoměstských sálech v paláci u Nováků (1900)²⁴¹ vyhradila Bílkovi prostor pro představení rozsáhlého souboru sochařských i kresebných prací. „*Jeho docela zvláštní umění ještě nikdy se veřejnosti v takové rozloze neukázalo.*“²⁴² Kotěra sály rozčlenil systémem vestavěných polopříček, jejichž módní lehkou konstrukci profilovala secesní křivka. Řezby, sádky, kameniny i kartony byly vystaveny ve speciální kóji, upravené v temně modrém odstínu. Samostatný oddíl byl vyhrazen *Golgotě*, zvláštnímu boxu dominoval reliéf *Jsme vláčeni vášněmi* zasazený v masivním autorském rámu. Portrét otce vyřezaný do surového kmene (*Můj otec*) byl ponechán na zemi bez podstavce, *Podobizna matky* byla umístěna na soklu kuželovitého tvaru. Na obdobných kónických

²³⁹ JIRÁNEK, M., 1962, s. 34

²⁴⁰ Šaloun, Pekárek a Schusser vystavovali studie k portrétům, Mařatka žánr *Štěstí* a Sucharda *Studii dekorace domu hyperproducenta*, svéráznou variaci na sociálně-kritické téma.

²⁴¹ 3. členská výstava SVU Mánes 14. 10. – 15. 11. 1900, Novoměstské sály, Vodičkova ul. Praha. Bílkovy práce jsou v katalogu uvedena pod čísly 7–27.

²⁴² MÁDL, K. B., 1908, s. 41.

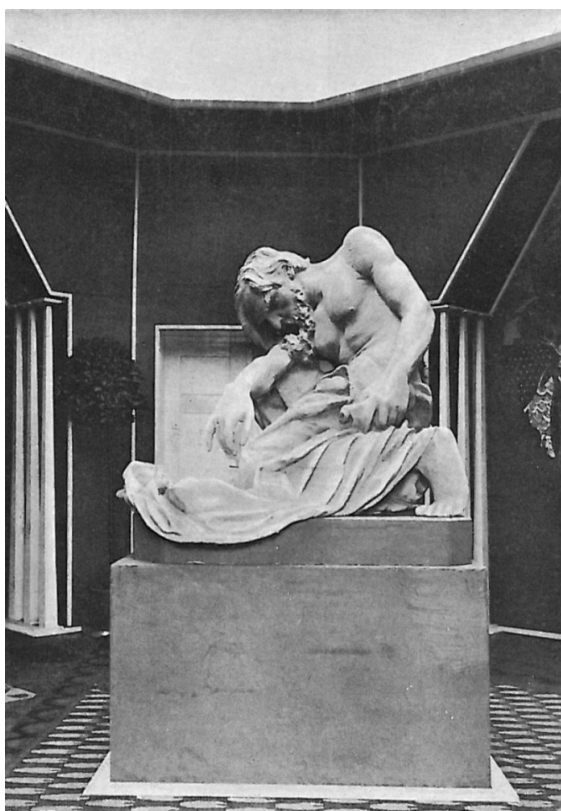
soklech, rozmístěných v expozici, byly instalovány i další sochy. Rozměrný karton *Matko!* i podstatně subtilnější reliéf *Madonna*, vystavené v bezprostřední blízkosti, dynamizovaly další úsek expozice. V jednotlivých sálech se dosud významně uplatňovaly zelené rostliny. Zejména dispozice výstavy, založená na intimních zónách pro vystavení jednotlivých děl nebo souborů příbuzných prací, stavěla 3. členskou výstavu Mánesa na evropskou úroveň výstavnictví.



Obrázek 55 Kotěrova instalace 3. výstavy spolku Mánes v Novoměstských sálech „U Štajgrů“, 1900

V recenzi výstavy zmiňoval Mádl obrovský zájem, který Bílkovo dílo vzbuzovalo také mimo výstavní sály. O návštěvu sochařova ateliéru v rodném Chýnově byl údajně na přelomu století obrovský zájem, který ještě umocňovala umělcova veřejně proklamovaná asociálnost. *„Chýnovský samotář přichází se ukázat světskému světu. Celý rok se dvéře v jeho výstavné poustevně netrhnou a nic nepomáhá odmítavá ohláška na vratech předního dvorku. Turističtí zvědavci, nadšení milovníci i chytří využitkovatelé přicházejí procesím. Jedni horují bez výhrady, druzí ukájejí tam prostou kurioznost, třetí těží ve svůj prospěch, že divný to umělec takto myslí,*

tvoří a pracuje. Dnes chýnovský eremita, hloubavý Jihočech, poslal do Prahy málem celé svoje atelier na oči těm, před nimiž se zavírá a skrývá. Přijdou ovšem v první řadě přátelé, ale možná myslí si, že přesvědčí některé z těch, kteří naň dosud nevěří.²⁴³ Originalita a bravura formálních prostředků, jimiž se Bílek vyjadřoval, byly obecně uznány, za ně již ve výstavních sálech bojovat nemusel. Iniciačním prvkem k účasti na soudobém výstavním dění proto zůstávala snaha po veřejném uznání jeho osobité filozofie.



Obrázek 56 Instalace Bílkova *Mojžíše* ve foyeru pavilonu, 20. výstava spolku Mánes, 1906

Po souborné výstavě českého umění v roce 1903²⁴⁴ obeslal Bílek členskou výstavu na jaře roku 1906.²⁴⁵ Monumentálně koncipovaná plastika *Mojžíš píšící* byla instalována

²⁴³ MÁDL, K. B., 1908, s. 41.

²⁴⁴ VII. výstava SVU Mánes, České umění, pavilon pod Kinského zahradou, 15. 3. – 20. 5. 1903.

²⁴⁵ XX. výstava SVU Mánes, pavilon pod Kinského zahradou, 8. 4. – 17. 6. 1906.

na vysokém podstavci uprostřed žlutě laděného foyeru. Mádl tomuto způsobu vystavení vytýkal absenci možného odstupu od sochy, což návštěvníkům znemožňovalo její plnohodnotné pozorování. Zřejmě nejlepšího výsledku pro zachycení celku sochy mohl divák dosáhnout, pokud využil průhled vstupem a sledoval dílo ze vzdáleného bodu uprostřed hlavního sálu, přesně tak, jak učinil soudobý fotograf, když chtěl pořídit snímek sochy (viz obr. 46). Přes Mádlovu oprávněnou kritiku takového způsobu vystavení monumentální plastiky se ve vstupní hale pavilonu střídaly prostorově náročné sochy a kompozice pravidelně. Dominantou oktogonu se vedle Rodinova *Polibku* a Bílkova *Mojžíše* staly mimo jiné i *Kašna* a *Čas* od Ladislava Šalouna nebo Bourdellova kompozice *Satyra*. Stísněný prostor středového vestibulu skýtal jen omezený odstup od sochy, dílu ovšem zaručoval několikanásobně akcentované postavení v celku výstavy a z hlediska upoutání pozornosti návštěvníka byla tato pozice jistě nesmírně výhodná.



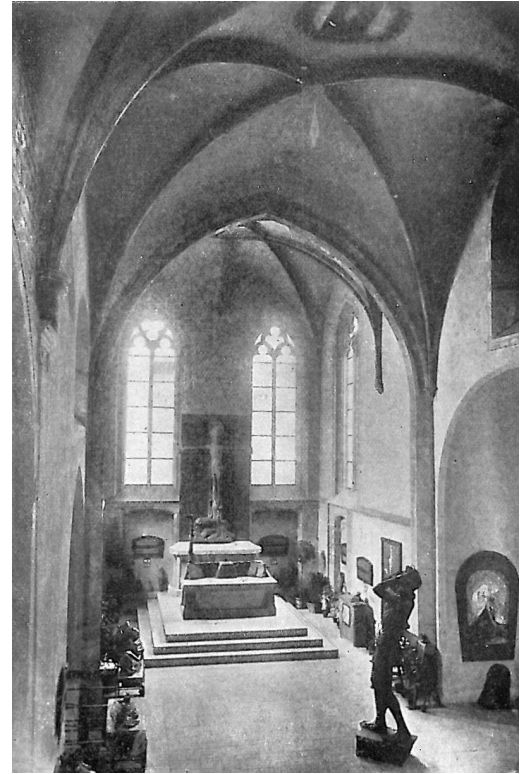
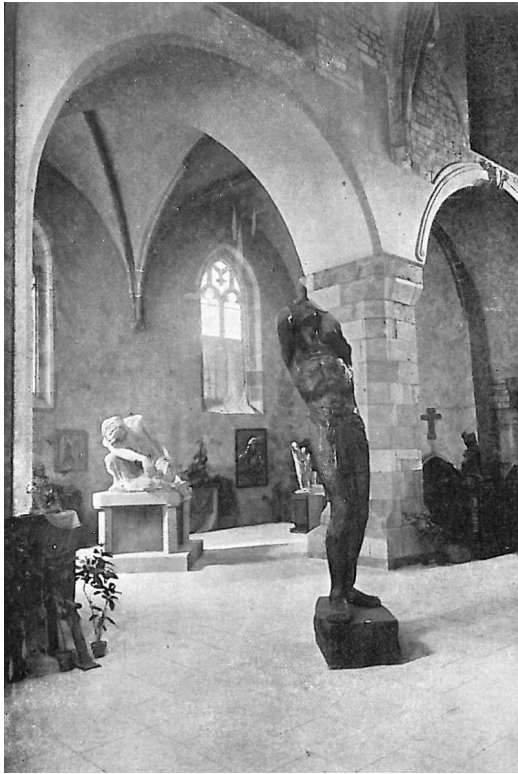
Obrázek 57 O. Novotný, instalace 21. výstavy spolku Mánes, Šalounův *Čas* a Úprkova plastika *Při mši* ve foyeru pavilonu

8.1.3 Instalace v kostele sv. Martina ve Zdi

Na skutečnost, že Bílkův chýnovský ateliér se stal jakousi veřejnou galerií, upozornil již Mádl. Otevřeně demonstroval Bílek svůj kladný vztah k alternativním výstavním prostorům v zimě roku 1903, když otevřel výstavu v ateliéru v Novomlýnské ulici a upozornil na ni inzerátem ve Volných směrech. Tento fakt jednak znovu relativizuje Bílkovu pověst samotáře stranícího se světa a rovněž naznačuje alternativy k oficiálnímu výstavnímu dění.

V roce 1908 uspořádal Svaz československého studentstva Františku Bílkovi soubornou výstavu. Spolek, pro nějž Bílek navrhoval pomník básníku a studentovi Janu Votavovi, později také zaštil putování tohoto souboru po českých městech. K výstavě byl vydán katalog s textem Arnošta Procházky, který za tímto účelem soustředil své poznatky o Bílkově díle, které formou drobných příspěvků glosoval již bezmála desetiletí.

Z hlediska dějin sochařských expozic byla pražská Bílkova výstava v roce 1908 výjimečná s ohledem na prostor, v němž se uskutečnila. Pravděpodobně vzhledem k finanční náročnosti pronájmu výstavního sálu v Praze, ale dost možná právě se zřetelem k vypjaté duchovní povaze Bílkova díla, se výstava uskutečnila v lodi kostela sv. Martina ve Zdi, který jsme zmiňovali již v souvislosti s Rodinovou výstavou. Výdobytky moderní výstavní disciplíny byly v tomto případě ponechány stranou a organizátoři vsadili vše na jednu kartu: zasazení Bílkových soch do sakrálního gotického prostoru vytvořilo atmosféru výstavy, která mohla být jen stěží opakovatelná. Takto nestandardně řešená instalace sochařských děl musela zákonitě vyvolat velmi protichůdné reakce. Vedle nadšených ohlasů, které přiznávaly zřešelému prostředí kamenného kostela výjimečné předpoklady pro interpretaci Bílkových meditativně zaměřených děl, se objevila rovněž recenze, která divadelní pojetí tohoto řešení nekompromisně odsoudila.



Obrázek 58 Pohled do instalace výstavy děl F. Bílka v kostele sv. Martina ve Zdi, 1908

Výstava Bílkových prací v kostele sv. Martina ve Zdi se stala předmětem kritiky, kterou publikoval příslušník nejmladší žurnalistické generace, teprve osmnáctiletý Karel Čapek. Čapek byl Bílkovi vzdálen věkem i názorovou spřízněností s radikální frakcí českého umění, kterou kodifikoval v roce 1911 vstupem do Skupiny výtvarných umělců. Recenze patří k Čapkovým raným kritickým textům a vyznačuje se silně satirickou notou. Atmosféru výstavy Čapek popisuje jako „kuriózní uměleckou mši v ponuré parádě gotických zdí svatomartinského kostelíka“²⁴⁶ a považuje ji spíše za projev Bílkovy záliby v teatralitě než za výraz náboženského vytržení. Čapek Bílka v rychlém sledu označuje za evangelistu, nebeského zasvěcence, mystika, Pýthii českého umění, somnambula i teologického stratéga. „Proto práce Bílkovy jsou násilné a nabubřelé, křečovité vykřikování zaškracených dogmat, bolestné porody božích synů chorobně potracených následkem rozčilujících halucinací hysterické rodičky“.²⁴⁷

²⁴⁶ ČAPEK, K., 1984, s. 27.

²⁴⁷ IBIDEM, s. 28.



Obrázek 59 Výstava děl F. Bílka v kostele sv. Martina ve Zdi, 1908, Jan Křtitel

Při čtení Čapkova textu se neubráníme pocitu, že si mladý autor práci na pasážích nesmírně slovesně užíval a hýčkal se verbálními možnostmi, které mu kritické hodnocení Bílkovy tvorby skýtalo. Ani Čapek však Bílkovým dílům neupíral dobrý plastický výraz a schopnost monumentalizovat formu. Neodpustil si však připomínku, jíž zřejmě vystihl názor širší kulturní veřejnosti: „*Kdyby Bílek tvořil a nevěštil, byl by silným umělcem.*“²⁴⁸ Porovnáme-li ovšem dobové snímky zachycující pohledy do expozice v kostele sv. Martina ve Zdi a pozdější fotografie z Bílkova ateliéru ve vile na Hradčanech, musíme připustit, že instalace z roku 1908 byla zřejmě velmi blízká Bílkově představě o ideálním prostředí pro jeho díla.

²⁴⁸ IBIDEM.

8.2 Bohumil Kafka

8.2.1 Obraz osobnosti

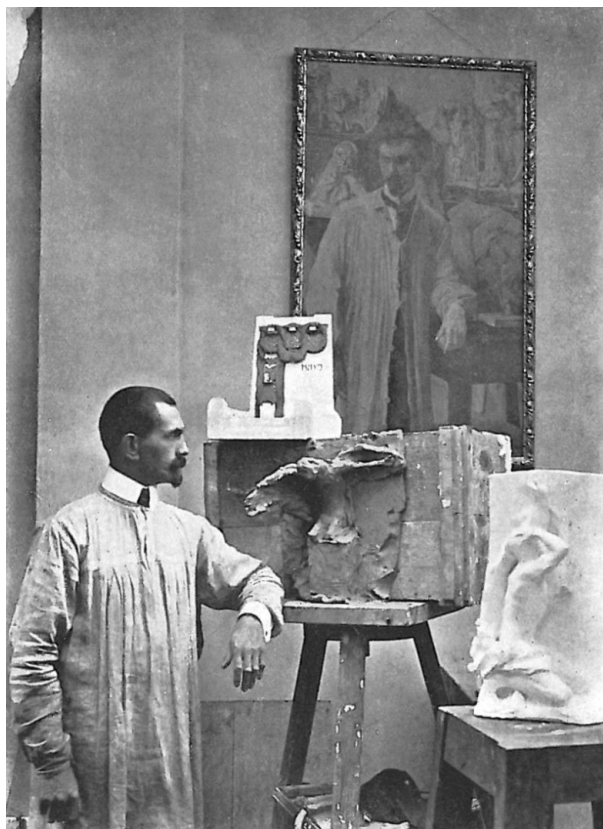
Obraz osobnosti a díla sochaře Bohumila Kafky²⁴⁹, který před námi vystává na základě umělcových výstavních aktivit a jejich následného kritického ohlasu, je neobyčejně barvitý. Připomeňme si, že počátky Kafkovy účasti na veřejných výstavách lze vysledovat ještě v dobách jeho studia na akademii, kdy se souhlasem profesora Myslbeka začal vystavovat v Rudolfinu. Na výročních výstavách Krasoumné jednoty byl zastoupen i při dalších příležitostech, a to přestože již od roku 1898 patřil do spolkového tábora Mánesa. Před první světovou válkou se Kafka věnoval především zakázkám z oblasti portrétní a náhrobní plastiky. Díky stipendiu a příznivé životní situaci během pobytu v Paříži se posléze mohl v nebývalé míře oddat volné tvorbě. Právě s plastikami, které vytvořil za těchto pro umělce ideálních podmínek, se Kafka významně uplatňoval na výstavách a pro jejich námětovou i formální originalitu za ně sklízel mnohá ocenění.

Ve vztahu k výstavnímu dění nezůstával Kafka pouze v pozici pasivního vystavovatele a podílel se rovněž na vlastní organizaci akcí. Především kontakty s osobnostmi francouzské kultury, které navázal během svého pobytu v Paříži v letech 1904–1908, podstatně přispěly k realizaci několika významných pražských výstav před první světovou válkou. Prokazatelně Kafka participoval na přípravách výstavy Henryho Le Sidanera a Louise Dejeana a při organizaci pražské přehlídky Bourdellova díla.

Jistou pozici v sochařské komunitě si Bohumil Kafka získal ještě před odjezdem do Paříže v roce 1904. Uznání, které poté jeho dílům přiznala uznávaná francouzská kritika, pro něj

²⁴⁹ Ve druhé polovině 20. století se životu a dílu Bohumila Kafky věnovali především Václav Procházka a Petr Wittlich. Způsob, jakým interpretují Kafkovu ranou uměleckou tvorbu, se v hlavních rysech shoduje s pohledem jejich předchůdců, kteří byli Kafkovými současníky. Zejména postřehy K. B. Mádla a Karla Domorázka stvrdily nadčasovost kritického obrazu Kafkova umění, jenž byl koncipován již na počátku minulého století. Jednadvacáté století spolu s výzkumnými a výstavními aktivitami zaměřenými na umění dekadence či počátky expresionismu přineslo opětovný zájem o rané dílo Bohumila Kafky. URBAN, Otto (ed.), *V barvách chorobných: idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*, Praha, 2006; RAKUŠANOVÁ, Marie (ed.), *Ikřičte ústa! Předpoklady expresionismu*, Praha 2007.

znamenal raketový vzestup společenské prestiže také v Čechách. Kafka se v kontextu českého sochařství stal nesporně jednou z nejviditelnějších osobností, třebaže se nepodílel na řešení velkých pomníkových zakázek, které vzbuzovaly největší zájem i silné emoce širší veřejnosti. Reprodukce Kafkových děl se objevovaly v uměleckých i obrázkových časopisech, tisk referoval o jeho úspěších doma i v zahraničí. Nezřídka na snímku vedle plastiky figuroval také její tvůrce.



Obrázek 60 B. Kafka v pražském ateliéru, v pozadí Kafkův portrét od F. Šimona

Kafka se rozhodně neprezentoval jako ostýchavý charakter. Veškeré dostupné materiály osobní povahy napovídají, že se jednalo o umělce s velice precizním a cílevědomým přístupem k životu i dílu, který si dokázal tvrdě stát za svým přesvědčením. Na reprezentaci vlastní tvorby měl Kafka osobně velký podíl. Je to patrné, jak z aktivní účasti na výstavním dění, tak z Kafkovy systematické fotodokumentace sochařského díla. Třebaže neměl literární ambice, kterými by teoreticky zaštiťoval svou tvorbu, jako někteří jeho generační kolegové,

můžeme celou řadu Kafkových názorů a pohnutek nalézt v jeho osobní korespondenci, jejíž důsledné archivaci se celý život věnoval.²⁵⁰

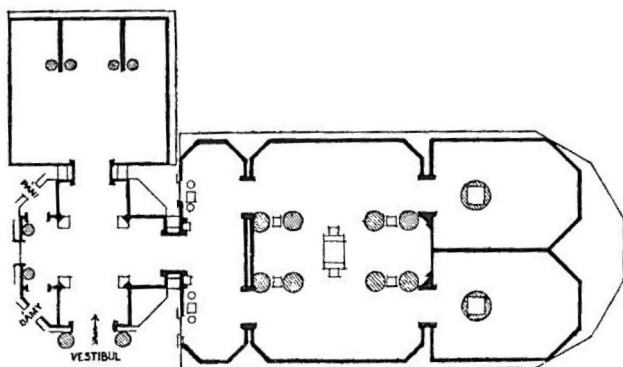
8.2.2 České umění, 1903

V Praze s Mánesem se Kafka poprvé představil v roce 1903 na 7. členské výstavě s podtitulem České umění. Kafkovy práce byly vystaveny spolu se sochařskými díly Františka Bílka, Ladislava Šalouna a Stanislava Suchardy. Pozornost komise upoutal Kafka *Markýzou (Ruina života)*, kterou modeloval o rok dříve jako přímý ozvuk díla Augusta Rodina. S pracemi geniálního Francouze se seznámil nejprve prostřednictvím pražské výstavy a záhy poté během šestiměsíčního pobytu v Paříži, kam mohl odcestovat díky Hlávkovu mecenátu. V *Markýze* Kafka osobitým způsobem zpracoval podněty Rodinovy metody založené na komponování figury z fragmentů. Kafkovo pojetí představuje velmi riskantní hmotovou kompozici, kdy hlava ženy je posazena přímo na sepjaté ruce a zcela schází tělo busty, tedy podstatná stavební část sochy. Kafka zde pracoval s odvážnou plastickou zkratkou radikálně zasahující do klasického kánonu sochařské konstrukce.²⁵¹ Je nesporné, že takto zásadní intervenci do tradičního sochařského přístupu muselo provázet rozporuplné přijetí. Karel Domorázek v souvislosti s *Markýzou* píše o nezvyklé až zarážející formě a přiznává, že nejprve „*sám nad ní referentsky hlavou zakroutil*“.²⁵²

²⁵⁰ Dosud neuspořádaný fond Bohumila Kafky v Archivu Národní galerie šíří i stupněm rozpracovanosti samotným sochařem dokládá precizní systematický přístup autora k materiálům dokumentujícím jeho život a tvorbu. Za účelem zpracování monografie s fondem v současné době pracuje profesor Wittlich.

²⁵¹ PROCHÁZKA, Václav, Bohumil Kafka. Katalog výstavy v Podkrkonošském muzeu v Nové Pace a Galerii plastik v Hořicích, 1978. Srov. WITTLICH, P., 2000, s. 320–321.

²⁵² MRÁZ, K. D., 1904, s. 640.



Obrázek 61 J. Kotěra, instalace výstavy České umění, 1903; vlevo půdorysné schéma,
B. Kafka, *Markýza*, 1902 (vpravo)

Jak dále přiznal, Kafkův přiléhavý opis bídy a krutosti stáří přijal teprve po seznámení s kontextem vzniku plastiky. K. B. Mádl, v této době ještě reprezentant pokrokově orientovaného proudu umělecké kritiky, v recenzích Kafkova díla *Markýza* překvapivě vůbec nezmiňuje. Můžeme spekulovat, zda ji přímo odmítl jako plod naprosto scestné linie autorova díla, nebo ji pouze nepovažoval za zásadní práci sochařovy rané tvorby. Vzhledem k výraznosti plastiky se přikláním k první variantě.

Aranžmá výstavy bylo tentokrát pojato dvěma kontrastními dekorativními přístupy. Na vestavěných členících architektonických prvcích, jež byly provedeny ve dvou barvách, se uplatňoval secesní naturalistický ornament v podobě obilných klásků. Dvojí tonalitě podléhaly také některé podstavce pod sochy s vysokou patou. Odlišně byly pojednány stěny vybraných sálů, jež rytmizovaly pruhy zřasené textilie tvořící pozadí vystavených obrazů a soch. Stejnou látkou byly potaženy i ostatní podstavce ve výstavě. Sochy byly instalovány například představením před vystupující zkosené rohy sálů nebo jako ukončující prvky dělicích příček. Kafkova *Markýza* byla umístěna bezprostředně za jedním ze vstupů do samostatného

oddělení a v těsném sousedství Bílkových *Slepců* (1902), tedy zcela kontrastně objemově koncipované sochy, což mělo nesporně umocnit vyznění její neobvyklé konstituce.



Obrázek 62 Pohled do instalace výstavy České umění, 1903; za příčkou Kafkova *Markýza* a Bílkovi *Slepci*

8.2.3 Pařížské plody

Když Kafka obdržel druhé Hlávkovo stipendium a na podzim roku 1904 odjížděl znovu do Paříže, komentovala to soudobá kritika s obavou: „*Houšť cizích vlivů snese se na mladého umělce, jemuž vytýkali „rodinismus“... Doufejme, že právě v tomto attacku mistrů pevně obstojí jeho armáda a že umělec vyjde jako vítěz – sám nad sebou.*“²⁵³ Když se po čtyřech letech natrvalo vrátil, odborná veřejnost jej nadšeně vítala: „*Rodin? Nepochybně, ale žádný*

²⁵³ K. D. Mráz, *Český svět*, 1904, roč. 1, s. 53.

rodinismus, nýbrž v jeho světle vlastní cesty.²⁵⁴ I konzervativní křídlo české umělecké kritiky hodnotilo Rodinův vliv na Kafkovu tvorbu zdrženlivě. „V Paříži asi nepotřeboval vyhledávat nové prameny pro osvěžení své umělecké potence, neboť Kafka celým svým nadáním přímo upomíná na francouzské sochaře přítomné doby. Není v jeho pracích ani stopy po „škole“ nebo tradici, ale také po „rodinismu“[...] Kafka běže ze svého [...]“²⁵⁵



Obrázek 63 B. Kafka v pařížském ateliéru; vpravo *Věčné drama*, na stojanu *Mumie*, vlevo na bedně *Pelichající velbloud*, za ním na polici *Vizionář*, *Srna s mládětem*, *Slon*, *Po koupeli v moři* a další sochy

²⁵⁴ MÁDL, K. B., 1908, s. 353. Wittlich například upozorňuje na křečovitější, erotičtější i primitivnější vyznění Kafkova *Věčného dramatu* oproti Rodinovým erotickým kompozicím. U Rodina nenajdeme nic tak exaltovaného, jako jsou Kafkovy plastiky *Vizionář*, *Mumie*, *hlava Jana Křtitele*, *Bakchandlie* a *Šílení*. WITTLICH, P., 2000, s. 324.

²⁵⁵ HARLAS, F. X., 1911, s. 125.

Bohumil Kafka dokázal francouzskou inspiraci maximálně vytěžit, propojit s podněty ozývajícího se rodového spiritualismu, oddat se exaltované dekadentní atmosféře doby a po stránce formální i obsahové vytvořit řadu naprosto ojedinělých plastik. Mádl v jedné z recenzí popisuje, jak se sochařova imaginace plasticky proměňuje „v obrazy nezvyklých, neobyčejných systémů, kterak takové zjevy přerůstají někdy ve fantomy a skoro strašidelná zjevení.“²⁵⁶ Kafkovo odvážné vzkročení do neprobádaných sfér symbolistně expresivního sochařství mu přineslo uznání francouzské umělecké kritiky a s ní spojenou společenskou prestiž. V roce 1906, rok po Bourdellovi, mu věhlasný pařížský kovolijec A. A. Hébrard uspořádal samostatnou výstavu. Katalog uvedl textem Camille Mauclaira, nepochybně přední kulturní osobnosti své doby, a mladého Kafku v něm označil za *velkého sochaře*. Téhož roku byl Kafka jmenován členem Sociétés du Salon d'Automne v Paříži a mimořádným členem Sociétés Nationale de Beaux-Arts.



Obrázek 64 H. Böttinger, Otevření Kafkovy výstavy v Paříži

²⁵⁶ MÁDL, K. B., 1908, s. 352.

Tvůrčí plody první části francouzského období představil Kafka v Praze na spolkové přehlídce Mánesa v zimě roku 1906/7.²⁵⁷ Pavilón pod Petřínem mu jako uznání jeho dosavadních tvůrčích úspěchů poskytl velkorysý prostor pro vystavení dvaceti plastik. Mádl expozici hodnotil velmi vysoko a snažil se k ní strhnout pozornost veřejnosti. „*Výstava není retrospektivní, a proto obsahuje jen něco prací z posledních dvou let pařížského pobytu Kafkova. Co do rozměrů po výtce drobnou plastiku, ne tak co do hodnoty a významu.*“²⁵⁸ Vystaveny byly především práce z předchozího roku. Mimo jiné se jednalo o *Spící ženy, Hasnoucí hvězdy, Věčné drama, Mumii, Pelichajícího velblouda, Šílené, Somnambulu, Srnu s mláďaty, Slůně*, tedy práce, které již získaly renomé ve francouzské metropoli a aureola republikánského umění je doprovázela do Prahy. V souvislosti s touto výstavou upozornil K. B. Mádl také na kvality Kafkových pocitových reliéfů, v nichž se sochař značně přiblížil malířské optice pohledu.²⁵⁹ I tyto práce byly vystaveny již v souboru u Hébrarda.

Z celku vystavených exponátů představovaly všechny prezentované sochy zhruba třetinu, tedy jistě kvantitativně neopominutelnou část. Vyjma Kafky vystavovali ze sochařů rovněž Ladislav Šaloun, Josef Mařatka, Franta Úprka a Jan Štursa. Zejména 6 děl posledně jmenovaného, mezi nimiž byla i nekonformní vosková plastika *Utopené kočky* nebo přímo v kameni tesané dívčí torzo s názvem *Appassionato*, mělo jistě potenciál zaujmout publikum. Přes Kafkova a Štursova vyzývavá díla označil Miloš Jiránek, recenzent nesporně pronikavého úsudku, výstavu za průměrnou a o zastoupení sochařů se ve svém referátu vůbec nezminil.²⁶⁰ Nositeli výtvarného vývoje pro něj byli pouze Max Švabinský, Jan Preisler a skupina krajinářů v čele s Antonínem Slavíčkem.

Výstava nebyla úspěšná ani z hlediska návštěvnosti. Během dvou měsíců trvání ji navštívilo zhruba 3200 osob, což ji zařadilo na poslední místo mezi spolkovými přehlídkami,

²⁵⁷ 21. členská výstava SVU Mánes, pavilón pod Kinského zahradou, 17. 11. 1906 – 20. 1. 1907.

²⁵⁸ MÁDL, K. B., 1908, s. 350.

²⁵⁹ Srov. PROCHÁZKA, V., 1962, s. 6.

²⁶⁰ JIRÁNEK, Miloš, Die XXI. Ausstellung des Vereins bildender Künstler Mánes, in: *Čechische Revue* 1, 1907, s. 347–350. Citováno dle JIRÁNEK, M., 1962, s. 40–43.

keré Mánes zorganizoval v prvním desetiletí 20. století. Jiránkův indiferentní postoj k sochařské části výstavy i nezájem veřejnosti o v tisku tolik proklamovaný Kafkův „pařížský“ soubor nás navrací zpět k úvaze nad potenciálem českého publika vyrovnat se s novou vizuální kvalitou a rovněž o faktickém dosahu francouzského uměleckého protektorství, jehož na přelomu století zdánlivě nevyčerpatelná kapacita měla evidentně ve vztahu k umění českých autorů své limity. Kafka se z Paříže vracel poctěn uznáním tamních kritiků a členstvím v prestižních uměleckých sdruženích francouzské metropole. České publikum však zřejmě nedokázalo propojit ceněná vyznamenání s realitou, kterou se Kafka po návratu prezentoval v českém galerijním prostředí.

Většina Kafkových soch byla vystavena ve formě sádrových odlitků, nicméně k prodeji byly vždy nabízeny realizace v definitivním materiálu, tedy bronzové nebo mramorové sochy.



Obrázek 65 O. Novotný, instalace 21. výstavy spolku Mánes, 1906/7



Obrázek 66 O. Novotný, instalace 21. výstavy spolku Mánes, 1906/7

Díla byla na svou dobu poměrně drahá. Roli při stanovení tržní hodnoty děl sehrál bezpochyby nárůst Kafkovy společenské prestiže během pařížské stáže. V Praze poté ceny Kafkových soch šplhaly k horní hranici ocenění uměleckých děl. Volné plastiky drobného formátu v bronzu stály kolem třech tisíc korun, mramorové realizace by podle velikosti dosáhly dokonce hodnoty mezi šesti až deseti tisíci. Pro srovnání uvedme, že v téže době například Štursa nabízel své drobné práce z francouzského vápence za cenu do tří set korun, monumentální bronzové reliéfy Stanislava Suchardy se prodávaly za cenu okolo čtyř tisíc korun. Módní oleje Šimona Tavíka s francouzskou tematikou stály kolem dvou tisíc korun. Otázkou tedy zůstává, zda bylo vůbec možné, aby Kafka pro své Paříží obdivované, nicméně pro Pražany přeci jen značně expresivní a podivínské sochy, našel v Čechách kupce. Připomeňme, že významu francouzského ocenění nakonec neodolal pouze státní sektor a Moderní galerie zakoupila z výstavy dvě zcela nekonfliktní plastiky – *Velblouda* a reliéf *Po koupeli v moři*.

Autorem architektonického řešení a instalace výstavy byl Otakar Novotný, který jej ve vztahu k sochám koncipoval ve formě jakýchsi odlehčených vegetabilních kójí. Do středu hlavního sálu symetricky vestavěl dvě jednoduchá dřevěná loubí, každé o čtyřech sloupech, a jejich konstrukci potáhl zelenými popínavými rostlinami. Novotný tímto způsobem rozčlenil prostor hlavního sálu na intimnější zóny, které lépe vyhovovaly instalaci poměrně drobných plastik a umožňovaly vytvářet významově spřízněné skupiny. V průhledu na ose sestavy nechal Novotný zaznít obraz Jana Preislera *Jaro*. V návrhu aranžmá výstavy se architekt již na sklonku roku 1906 distancoval od secesního ornamentu a za jediný dekorativní prvek můžeme považovat právě dřevěnou konstrukci s přirozenou zelení. Třebaže doba ještě ornament potřebovala²⁶¹, jak bylo patrné například v Gočárově expozici Mánesa na výstavě v Londýně nebo na Kotěrově výzdobě interiéru muzea v Hradci Králové, Novotný v projektu instalace 21. výstavy Mánesa ověřoval možnosti, kterými by se mohla estetika výstavního oboru dále ubírat. Zatímco výstavní síň Rudolfiny, ale třeba i sály vídeňské Zedlitzhalle nebo Olbrichova pavilonu, plně ovládal geometricky stylizovaný ornament, Novotný již naznačil směřování ke konceptu „bílých stěn“.

8.2.4 Druetova galerie

Zajímavé srovnání v pojetí výstavního aranžmá při instalaci velmi podobného souboru soch umožňuje snímek z výstavy, kterou téhož roku uspořádal v Paříži Bohumilu Kafkovi fotograf Eugène Druet.²⁶² Umělec, proslavený spoluprací s Rodinem, vytvořil pro Kafku speciální album volných fotografií plastik²⁶³ a zřejmě během realizace této zakázky byla dohodnuta výstava sochařových děl v soukromé výstavní síni.

²⁶¹ WITTLICH, P., 1982, s. 325.

²⁶² Při popisu výstavy jsem bohužel neměla k dispozici katalog a veškeré informace jsou „vyčteny“ z fotografie otištěné v Českém světě. Řadu plastik lze nicméně s jistotou identifikovat: vystaven byl mimo jiné *Vizionář*, *Mumie*, *Jarní vzdechy*, *Probuzení*, *portrét Josefa Mánesa*, *Spící ženy*, *Srna s mláďaty*, *Šílení*. Další prezentací Kafkova díla v Paříži byla v roce 1908 účast na Podzimním salonu.

²⁶³ Reprodukce Kafkových soch provedla pro české prostředí Česká grafická společnost Unie v Praze.



Obrázek 67 Instalace výstavy soch B. Kafky v galerii E. Drueta

Druetova galerie měla podle publikovaného snímku velice intimní atmosféru a připomínala spíše prostředí domácího salonu. Místnost s vrchním osvětlením a dřevěným obložením stěn byla zařízena novobarokním nábytkem. Podlahu zakrýval těžký perský koberec. Sochy byly vzhledem k malé rozloze pokoje vystaveny jak podél stěn na skříňkách překrytých textiliemi a na prostých modelovacích stolcích, tak na stole uprostřed místnosti. Odlehlejší stěnu pokoje zdobily dvě rozměrné reprodukce reliéfních prací. Rostlinná dekorace byla omezena, typické vzrostlé palmy byly od soch izolovány. Na menším stolku v popředí snímku leží zřejmě zmiňované album s fotografiemi Kafkových prací, jež měly ve výstavě doplnit celkový obraz sochařova díla. Obdobným způsobem, jakým byla pojata instalace výstavy v Druetově galerii, mohly působit přehlídky děl v soukromých ateliérech sochařů, ať v Paříži nebo v Čechách. Důvěrná atmosféra Druetovy galerie v Paříži připomíná, že instalace pracující s konceptem bytového prostoru nebyla postavena zcela mimo hru a stále představovala určitou alternativu ke galerijnímu způsobu prezentace umění. Další vývoj tento způsob aranžmá umělecké výstavy vrátil zpět do galerijních sálů.

8.3 Výstava sochařů spolku Mánes v Brně

Při vstupu do pavilonu Mánesa byla plastika, zpravidla instalovaná ve vstupním oktogonu, prvním uměleckým dílem, s nímž se návštěvník setkal. Připomeňme, že také v Rudolfinu bylo publikum se sochami konfrontováno již bezprostředně po vstupu do budovy, neboť sochy monumentálnějších měřítek bývají při jarních přehlídkách vystaveny v prostorách parteru. Přestože zastoupení sochařských děl na souborných výstavách bylo oproti malbě obvykle v menšině, sochy představovaly nedílnou součást výstavy a jejich postavení nebylo ze strany organizátorů chápáno podřadně. Přesto většina soudobých recenzentů výstavního dění informovala o dílech sochařů až v samém závěru svých příspěvků, a to i v případech, kdy kritici sami přiznávali, že prezentované sochy převyšují svou kvalitou ostatní díla.²⁶⁴ Zprávy tak měly apendikální charakter a ve čtenáři musely zákonitě zanechávat pocit jakéhosi neplnohodnotného postavení sochařství v soudobých výstavních sálech. Za odstavec o sochách se jen občas řadil krátký text věnovaný architektonickým návrhům.

Tento novinářský úzus zůstával v platnosti, ačkoliv si většina kritiků byla vědoma, že plastická díla si v galerijním prostředí nárokují stále více místa a vzrůstající měrou se také podílejí na vysoké umělecké úrovni výstav. Tento stav reflektoval mimo jiné K. B. Mádl, když uvažoval o realizaci samostatné výstavy českého sochařství. *„Dnes by už stálo za to, učiniti pokus o výstavu výhradně českého sochařství, a třeba jen mladší a nejmladší generace, neboť je v ní ruch, jsou v ní klíčící a rozvíjející se i vyspělé talenty, jejichž produkce dobře vybraná, by ukázala nejvýše čilou bohatost práce a zvláště poetický směr myšlenkový, vyjadřovaný zjemnělou, ano hebkou formou.“*²⁶⁵

Pokus o kolektivní českou sochařskou výstavu podnikl Mánes v zimě roku 1904. Výstava se překvapivě konala v moravské metropoli, kde její realizaci zajišťoval brněnský Klub přátel umění vedený Františkem Marešem. Brňané chtěli ve spolupráci s Mánesem

²⁶⁴ Karel Čapek tak informuje o Gutfreundových plastikách na 4. výstavě Skupiny výtvarných umělců až v závěru textu. A to přesto, že je považuje za „nejdůležitější část výstavy“. ČAPEK, K., 1984, s. 382.

²⁶⁵ MÁDL, K. B., 1908, s. 248.

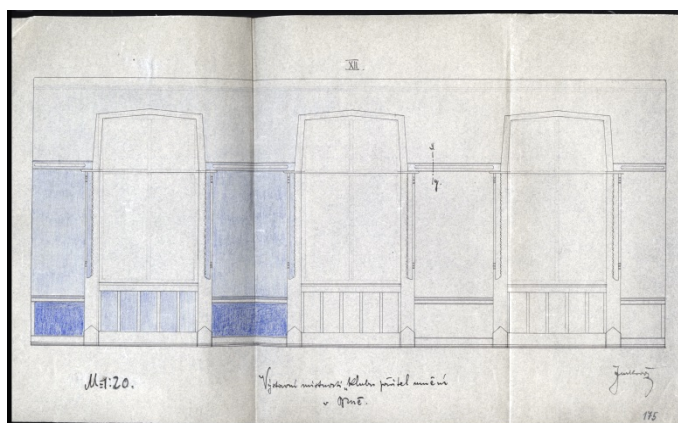
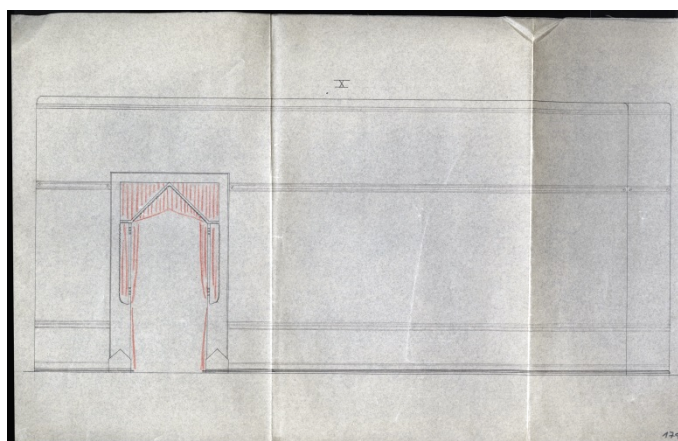
představovat české umění periodicky a najali za tímto účelem výstavní místnosti, které zadaptoval Dušan Jurkovič v penzionátu Vesny. Jako první měli být brněnskému publiku představeni sochaři, a to i ti původem z Moravy, kteří byli pohlceni pražským střediskem.

Brno bylo tradičně spjato s monarchií a přirozeně přijímalo umělecké podněty z rakouské metropole. Německo-moravští sochaři, kteří zde působili a vystavovali na přelomu století, studovali na prestižních akademiích ve Vídni, Mnichově a Berlíně a s těmito centry a jejich uměleckými vzory zůstávali svázáni po celý život. Hugo Lederer zakotvil v Německu, Carl Wollek stejně jako Theodor Charlemont, Anton Hanak a Franz Barwig se stali „dvorními“ umělci Vídně, v níž se natrvalo usadili. Jednoznačná orientace německo-moravského sochařství na německý jazykový a kulturní prostor představuje stěžejní odlišnost od českého sochařství, které pojila studijní zkušenost z pražské akademie nebo uměleckoprůmyslové školy a zcela jednoznačná orientace na francouzské sochařství.

Skutečnost, že Mánes vykročil se svými výstavními aktivitami mimo Prahu, nebyla žádnou zvláštností. Krátce po přelomu století začal spolek čile spolupracovat s muzeálními institucemi či organizátory průmyslových výstav v regionech a zajišťoval přísun kvalitního moderního umění na český i moravský „venkov“. Již v roce 1902 si umělecká díla členů Mánesa mohli prohlédnout obyvatelé Hradce Králové, Moravské Ostravy, Mělníka a Tábora, o rok později se konaly výstavy v Chrudimi, Hořicích a Plzni. Do roku 1909 představili Mánesáci své práce ještě v Olomouci, Kladně a Valašském Meziříčí. Poté jejich aktivity související s kultivací vkusu obyvatel mimo metropoli končí.

První výstava pro Brno byla zprvu koncipována velmi ambiciózně a zastoupeno na ní mělo být 13 sochařů²⁶⁶. Těžko dnes odhadujeme příčinu, snad jí byla nedůvěra k novému partneru či publiku v silně německé lokalitě, na každý pád umělci postupně začali své přihlášky rušit a nakonec se v Brně představilo pouhých pět autorů, kmenových členů Mánesa: Stanislav Sucharda, Bohumil Kafka, Otakar Španiel, Jan Štursa a Josef Kratina.

²⁶⁶ Bílek, Sucharda, Kafka, Štursa, Šaloun, Kocián, Hallmann, Kronský, Španiel, Havlíček, Pekárek, Kratina, Mařatka. Tedy i několik zajímavých mladých autorů, kteří se běžně výstavního dění Mánesa neúčastnili.



Obrázek 68 D. Jurkovič, návrhy úpravy sálů pro výstavu sochařů z Mánesa v Brně, 1904, tužka, pastelka, papír

Poslední ze jmenovaných obesílal výstavu z Paříže.²⁶⁷ O návrh celkové dispozice a aranžmá výstavy se postaral opět Dušan Jurkovič, který zde instaloval zhruba stovku děl.²⁶⁸

²⁶⁷ Nejreprezentativnější soubor sestavil pro Brno Stanislav Sucharda. Vystavil celou řadu portrétů, tři zásadní pomníkové studie, výběr z medailérské tvorby i práce tlačené v papíře. Také vystavení jednadvaceti Kafkových děl bylo pro mladého autora jistě velkou příležitostí. Sochař představil vedle variací na téma Josefa Mánesa a dalších portrétů například studie zvířat či odvážnou *Markýzu*. Kafkův výběr tak předznamenal sochařovu samostatnou výstavu na jarní přehlídce v Rudolfinu. Španiel vystavoval tradičně plakety a Štursovo zastoupení bylo v kontextu jeho tvorby marginální. Kratina, pro nějž brněnská výstava znamenala jednu z mála výstavních zkušeností s kolegy z Mánesa, se prezentoval především drobnými pracemi na pomezí uměleckého řemesla.

²⁶⁸ Katalog výstavy umění sochařského, v Brně 20. únor – 20. březen 1904. V katalogu je chybně uvedeno Jan namísto Josef Kratina.

Jurkovič adaptoval prostor pomocí členěných dřevěných obkladů ostění v kombinaci s textilními závěsy. Barevné ladění výstavních sálů bylo navrženo v odstínech modré a červené, tedy v tonalitě, která jen o dva roky později dominovala novostavbě architektovy vily v Žabovřeskách. Do jednoho z plánů dispozice sálů zanesl Jurkovič prvotní rychlou skicu rozvržení instalace soch. Bohužel se mi nepodařilo k výstavě dohledat obrazový materiál dokumentující konečné řešení expozice a nemůžeme tak porovnat, zda se podoba instalace v průběhu realizace výstavy ještě pozměnila.

V přehledu členských výstav Mánesa představovala brněnská expozice jediný ryze sochařský experiment, který pořadatele postavil před řešením výlučně sochařských problémů. Přestože brněnští organizátoři hodnotili výstavu jako velmi úspěšnou²⁶⁹, přehledný obraz stavu českého sochařství podat nemohla a její pražská repríza se nekonala.

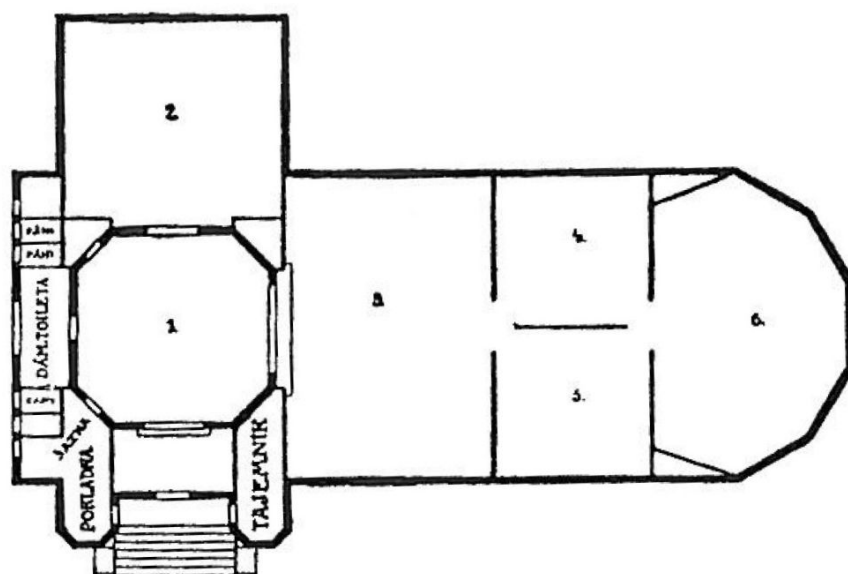
8.4 Drobná plastika v galerijním prostředí

Expozici, která měla ambice oslovit pražské příznivce plastického umění, uspořádal Mánes na podzim roku 1904. V rámci výstavy obrazů Antonína Slavíčka byla představena tvorba Josefa Mařatky, Stanislava Suchardy, Ladislava Šalouna a Bohumila Kafky.²⁷⁰

Celkovou dispozici a dekoraci výstavních prostor navrhl zřejmě ještě Jan Kotěra. Velký sál pavilonu rozdělil na tři části a prostřední místnost rozpůlil příčkou v ose vstupu. Právě odlehčená architektura dělicí příčky korespondovala s dekorativním pojetím soklů, které v poslední třetině výšky ztrácely výplň. Výstavní mobiliář byl laděn ve dvou barvách: tmavší harmonovala s odstínem stěn a světlejší se uplatnila na rohových lištách soklů i příčky.

²⁶⁹ „Výstava učinila v Brně dojem velmi dobrý, získali jsme mnoho nových přátel a doufáme, že porozumění pro umění dojde i v Brně znenáhla rozšíření. Výstavu navštívilo na brněnské poměry naše osob dosti (...)“ AHMP, Fond SVU Mánes, Výstavní činnost, Sochařská výstava Brno 1904, Dopis Františka Mareše (předseda Klubu přátel umění v Brně) spolku Mánes, inv. č. 3985, sig. 4.1, karton 45

²⁷⁰ Katalog 14. výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze. Antonín Slavíček, Bohuslav Kafka, Josef Mařatka, Stanislav Sucharda, Ladislav Šaloun. Listopad 1903 – leden 1904.



Obrázek 69 14. výstava spolku Mánes, 1904/5, půdorysné schéma



Obrázek 1 J. Kotěra, instalace 14. výstavy spolku Mánes, 1904/5



Obrázek 71 J. Kotěra, instalace 14. výstavy spolku Mánes, 1904/5

Instalace, složená z většího a také rozmanitějšího počtu sochařských děl, s sebou přinášela i jistá úskalí spojená s prezentací drobné plastiky. Zvláštností výstavy tak bezpochyby bylo použití vitrín, které Kotěra s ohledem na vizualitu celé expozice navrhl pro Mařatkovy drobné studie. Jednalo se o čtyři samostatně stojící boxy: jejich spodní část měla charakteristickou podobu soklu, na níž seděla prosklená zužující se vana, pod kterou byly ve dvou rovinách vystaveny Mařatkovy plastiky. Velmi drobné a křehké práce ze sádry a pálené hlíny tak byly na výstavě soustředěny do čtyř bodů, kde vždy v rámci vymezeném vitrínou tvořily samostatnou kompozici. K vitrínám byl pokaždé přisunut ještě jeden nebo dva sokly, na nichž byly vystaveny jen o něco málo větší plastiky. Každá skupina složená ze soklů a vitrín pak vytvářela jakýsi architektonicky cítěný prvek výstavy. Kotěra tak velmi citlivě a vkusně vyřešil nejen problém prezentace skutečně subtilních plastických skic, které nebylo

možné vystavit na samostatných soklech, ale současně také výrazně eliminoval možnost jejich mechanického poškození.



Obrázek 72 Pohled do Kotěrovy instalace výstavy Francouzské moderní umění, 1902

Vitrínu pro prezentaci drobných děl si pro pražskou výstavu přál i August Rodin. Osobní intervencí u pořadatele se za instalaci svých drobných plastik do skleněné vitríny zasazoval i sochař Josef Kratina: „...prosím za pěkné umístění, by věci přišly v platnost – k jejich významu [...]. V pádu-li není jiné vitríny, račte laskavě nechat udělat velkou vitrínu na mé útraty.“²⁷¹ Ve speciálním druhu vitríny nebo minimálně v proskleném rámu na zkoseném soklu bývaly vystavovány plakety a medaile. Galerijní praxe ovšem tomuto typu mobiliáře příliš nepřála. Vitríny byly používány spíše výjimečně a jejich doménou zůstávaly expozice muzeálního charakteru. Plastická díla drobných rozměrů bývala běžně vystavována po skupinách na větších a stupňovitých soklech, které obvykle nemívaly skleněné zakrytí. Tímto způsobem byly vystaveny třeba četné náladové práce Louise Dejeana, Henryho Nocqa nebo Émila Derrého na výstavě Francouzské moderního umění. Pro vystavení velkého množství

²⁷¹ AHMP, Fond SVU Mánes, Výstavní činnost, Sochařská výstava Brno 1904, Dopis Josefa Kratiny vedení spolku Mánes, inv. č. 3985, sig. 4.1, karton 45.

menších plastik na retrospektivě Constantina Meuniera navrhl Josef Urban široký podélný sokl s výraznou nikou po obou stranách a dvoustupňový piedestal situovaný ke zdi. Na obou typech podstavců byly sochy vystaveny vedle sebe v dlouhých pásech.

8.5 Plakety a medaile

Na sklonku století se do pražských výstavních síní vedle drobné plastiky prosazují ve větší míře i díla dosud spíše upozadované oblasti sochařské tvorby: medailérství. Vzestup tohoto oboru v Čechách úzce souvisel se jménem Stanislava Suchardy, jenž „*první z nové a své generace uvedl nám tuto drobnoplastiku v nový život, byť by se jí nebyl první výhradně věnoval.*“²⁷² Na zdroj, z kterého Sucharda i jeho vrstevník, ve své době světově uznávaný medailér Jindřich Kautsch, čerpali inspiraci, upozorňoval zvědavou veřejnost opět K. B. Mádl: „*Obrození medaille a drobného raženého nebo litého reliefu, těchto miniatur plastiky, došlo k nám, jako jinam z Paříže...*“²⁷³ Mádl tak potvrzuje, že orientace českého sochařství na francouzskou školu se týkala v podstatě bez výhrady všech oblastí sochařské tvorby. Sucharda i Kautsch navazovali především na medailérskou produkci vůdčích osobností pařížského okruhu Alexandra Charpentiera, Paula Dubiose a Louise Oscara Rottyho.

Charpentiere a Dubois kolem přelomu 19. a 20. století opakovaně vystavovali na výročních výstavách v Rudolfinu. Vzhledem k ploché koncepci rudolfinských přehlídek se však nejednalo o reprezentativní výběry z jejich díla. Vystavené práce měly spíše náhodný charakter, jenž nemohl českým zájemcům poskytnout průhled do soudobé francouzské medailérské tvorby. Oblibu Charpentierových a Duboisových děl v řadách pražského publika

²⁷² MÁDL, K. B., *Stanislav Sucharda, padesát plaket, medailí a podobizen*, Praha, 1912, s. 7.

²⁷³ MÁDL, K. B., 1912, s. 6.

dokládá skutečnost, že se v Rudolfinu opakovaně prodávaly, a to přes již zmiňovaný všeobecně malý zájem o plastická díla.²⁷⁴

Tvorbu francouzských medailérů ve výběru francouzského kritika Gabriela Moureya představil po přelomu století i Mánes. V kontextu poněkud vágního sochařského souboru, který byl pro expozici Francouzské moderní umění sestaven, reprezentovala medailéřská tvorba bezpochyby kvalitní součást výstavy. Snímek z výstavy otištěný ve Volných směrech informuje o způsobu, jakým v otázkách vystavení medailéřské tvorby postupoval Mánes coby hybatel vývoje výstavního aranžmá v Čechách. Soubory plaket Alexandra Charpentiera a Henryho Nocqa zaujímaly nepřehlédnutelné postavení v centrálním oktogonu spolkové budovy. Adjustovány byly v rozměrných rámech na textilním podkladu zhruba po deseti kusech. Tabla s plaketami byla vystavena na dvou zkosených soklech po stranách průchodu do velkého výstavního sálu.



Obrázek 2 Tabla s plaketami ve foyeru pavilonu, výstava Francouzské moderní umění, 1902

²⁷⁴ Vedle akvizice Uměleckoprůmyslového muzea z roku 1905 nakupovali Charpentierovy plakety také soukromí sběratelé, v roce 1902 například Vojtěch Lana.

V katalogu výstavy nebyly jednotlivé plakety blíže specifikovány, oba soubory nesly pouze označení autora, jeho tvůrčí působiště a stručný přípis „*rám s plaketami*“ v češtině a francouzštině. Tyto kusé katalogové záznamy však zcela souzněly s dobovými zvyklostmi. Standardní byl i naznačený způsob prezentace plaket a medailí. Medailéřská díla, jež ve smyslu objemovém postrádají sochařské kvality, představovala velmi specifickou oblast exponátů, jejichž vystavení se logicky řídilo jinými pravidly, než jaká byla běžně uplatňována na sochy.²⁷⁵ Plakety a medaile byly vystavovány na ploše a často v souborech, neboť vzhledem k drobnému formátu se jen stěží mohly v expozici uplatnit jako solitéry. Uspořádání jednotlivých děl v rámci souboru se řídilo grafickými zásadami. V celku tyto sestavy přijímaly buď podobu závěsného obrazu nebo, byly-li vystaveny ve stolové vitríně, povahu blížící se muzeálnímu exponátu. S takto pozměněným charakterem vstupovala medailéřská díla do vztahu s dalšími exponáty výstavy. Pro plnohodnotný divácký zážitek vyžadovala tato subtilní sochařská díla kvalitní nasvětlení, které umocnilo čitelnost jejich velmi nízkého reliéfu.

Zkušenosti ze zahraničí napovídaly, že medaile a plakety jako cenově dostupnější sochařské práce aspirovaly na získání klientely zejména mezi středními vrstvami. Zájem této skupiny kulturní veřejnosti mohli předpokládat i čeští medailéři. Průmyslová konjunktura a hojné spolkové a kulturní dění představovaly pro obor další příslib zakázek. Umělci navrhovali medaile jako čestné dary měst, odznaky nebo prémie spolků, na paměť významných událostí nebo na objednávku státních orgánů. Drobný formát a příznivá cena z nich činila ozdobu středostavovských domácností a žádaný sběratelský artikl. Na rozdíl od drobné plastiky, jež si v bytě nárokovala prostor na polici, psacím stole, skříni či jiném mobiliáři a jejíž vkusné umístění kladlo vysoké nároky na estetické cítění majitele, bývaly plakety vystavovány po způsobu závěsných obrazů a medaile bývaly uloženy a obdivovány jen při speciálních příležitostech jako sběratelský skvost. Doba secese objevila pro litou plaketu nový prostor při výzdobě nábytku, na níž spolupracovali sochaři s předními architekty. Vznikaly například nábytkové soubory koncipované pro konkrétní interiéry.

²⁷⁵ „*Medaille často opatřeny bývají uchem, nebo vsazeny jsou v rozmanitá, často umělecky upravená, ano i bohatě (zlatem, drahými kameny, emaillem atd.) vyzdobená orámování, která nesou ozdobná úška.*“
Heslo *Medaille*, Ottův slovník naučný, Praha, 1888–1909, s. 1053.

Zvýšený zájem, který česká uměnilovná veřejnost věnovala právě „...plaketě, onomu obdélníkovému plastickému obrázku, který si záhy dobyl všude ještě větší obliby nežli sama medaille“²⁷⁶ reflektoval v roce 1912 K. B. Mádl. V roce 1903 použil Mánes plaketu jako součást své členské prémie, čímž reagoval na vzrůstající popularitu, jíž se plaketa těšila v řadách spolkových přispěvatelů a rovněž na stoupající poptávku širší veřejnosti.²⁷⁷



Obrázek 74 A. Pfeifer, Přijímací síň, nad pohovkou plaketa S. Suchardy *Modlitba za otčinu*, kolem 1902

²⁷⁶ MÁDL, K. B., 1912, s. 6.

²⁷⁷ Jednalo se o Suchardova *Zahradníčka*. O rok později se prémie stalo opět dílo sochaře, tentokrát Kafkova bronzová jehlice s motivem *Josefa Mánesa*. V roce 1913 získali členové opět bronzovou jehlici, v tomto případě s podobiznou *Mikoláše Alše* od Otakara Španiela. V roce 1908 a 1911 měla prémie podobu keramického díla Jana Štursy (*Spící dívka se psem a Ráno*) a v roce 1914 Benešovy práce *Po koupeli*. Po Suchardově skonu v roce 1917 byl rozeslán jeho reliéf *Historie*. I v následujícím období jsou sochaři velmi často autory uměleckých prémie.

Česká výtvarná kritika věnovala medailérským pracím jen okrajovou pozornost, a to přestože Suchardovi i Španielovi se dostalo řady ocenění na mezinárodních výstavách. V roce 1904 si Sucharda přivezl zlaté medaile z výstav v St. Louis a Mnichově. Přehlídek v Bruselu (1910) a Gentu (1913) se vedle Suchardy úspěšně zúčastnil i Španiel. Medailérské tvorbě sochařů, ověřených světovými cenami, se však v českých výstavních síních nedostávalo odpovídající pozornosti. Samostatná výstava plaket a medailí byla dlouho takřka nemyslitelná, zbývaly tedy kolektivní výstavy a expozice, na nichž plakety a medaile vytvářely doprovod nejčastěji grafickým dílům²⁷⁸, za jejichž sochařskou protiváhu mohly být ve smyslu přístupnosti z pozic širší veřejnosti považovány.

Z českých medailérů vystavoval už před přelomem století v Rudolfinu Jindřich Kautsch (1898, 1901, 1908), později Otakar Španiel (1906, 1907, 1908) i nadaný pražský Němec a Myslbekův žák Karel Wilfert ml. Tvorba sochařů Josefa Maliny a Bohumila Vlčka, jejichž plakety se v katalogích také objevují, zájem kritiky nevzbuzovala. Na výstavách spolku Mánes představoval po roce 1900 opakovaně svou medailérskou tvorbu Stanislav Sucharda, od roku 1905 i Otakar Španiel²⁷⁹. Plaketám věnovali ve své rané tvorbě určitý prostor téměř všichni představitelé secesního sochařství²⁸⁰, díla Bohumila Kafky, Jaroslava Krepčíka nebo Stino Paukerta se však ve výstavních síních objevují v menší míře. Suchardův kolega Jindřich Kautsch v pavilonu pod Kinskou zahradou nikdy nevystavoval, třebaže právě on byl hlavním tlumočnickem francouzských výtvarníků medailérského oboru i prostředníkem s francouzskými technickými specialisty.

V letech 1902–1910 prodali Sucharda i Španiel některé ze svých plaket na výstavách Mánesa. Ceny se pohybovaly dle velikosti, náročnosti a techniky provedení a použitého materiálu v rozmezí od 20 do 160 korun. Plakety nakupovala vedle soukromníků také Moderní galerie nebo Ministerstvo kultury a vyučování. V galerijním prostředí byl nicméně i vzhledem

²⁷⁸ Například výstava grafických děl Františka Šimona Tavíka a plaket Otakara Španiela v Kutné Hoře v roce 1909.

²⁷⁹ Španiel prošel nejprve medailérskou školou vídeňské akademie a posléze se během pobytu v Paříži zdokonaloval u samotného Charpentiera.

²⁸⁰ Více WITTLICH, P., 2000.

k provizi realizován pouze zlomek uskutečněných nákupů výtvarných děl²⁸¹ a o poměrech v sochařských ateliérech bohužel nemáme potřebné záznamy. Jedno z mála svědectví o situaci na trhu s plaketami představuje dopis Stanislava Suchardy Františku Topičovi z roku 1913. Sochař se v něm podivuje nad skutečností, že se Topičův závod ve větší míře nevěnuje právě plaketě a dodává, že on sám jich jen v loňském roce prodal přes tisíc.²⁸² S tím se ovšem poněkud střetává tvrzení Martina Krummholze, že Suchardova medailérská tvorba vykazovala dlouhodobý finanční deficit.²⁸³ Při výše zmíněném odbytu by tuto skutečnost mohl osvětlit komplikovaný proces výroby plaket. Pro příklad uveďme vznik lité plakety, kdy sochař nejprve modeloval návrh v hlíně ve větším měřítku (u podobizen se jednalo většinou o životní velikost), poté nechal vytvořit sádrový odlitek a ten byl zkušenými řemeslníky redukován do parafínu. Teprve na základě parafínové verze díla byla vytvořena forma k odlévání do kovu. Odlitky byly ve většině případů ještě patinovány. Do celého procesu tak vedle sochaře vstupovali i další řemeslníci, jejichž práci bylo třeba zaplatit. Společně s cenou materiálu tak celkové náklady stoupaly, a pokud cena výsledného díla v násobku zhotovených odlitků nepokryla výrobní náklady, musel je sochař doplatit. Poněvadž teprve po přelomu století začal Franta Anýž budovat svůj uměleckoprůmyslový závod na zpracování kovů²⁸⁴, který měl později téměř monopol na výrobu Suchardových děl a značný podíl na produkci české plakety obecně, spolupracovali umělci nejprve s odborníky ze zahraničí. To celý proces zákonitě prodražovalo a výsledkem mohl být i finanční prodělek autora. Ani tato okolnost však nemohla počátkem století zabránit rozkvětu české medailérské tvorby a jejímu vstupu do výstavních sálů a na trh s plastickými díly.

²⁸¹ Publikace Stanislav Sucharda, Padesát plaket, medailí a podobizen, Praha 1912 uvádí jako další kupce Suchardových medailérských prací Umělecko-průmyslové muzeum v Praze, Městské Umělecko-průmyslové muzeum v Plzni, Muzeum pro východní Čechy v Hradci Králové, Monnaie v Paříži (povinné exempláře plaket ražených v mincovně pařížské), Société des Amis de la Médaille v Gand, The American Numismatic Society v New Yorku.

²⁸² KRUMMHOLZ, Martin, *Stanislav Sucharda 1866–1916*, Nová Paka, 2006, s. 24.

²⁸³ IBIDEM.

²⁸⁴ Prostředí ciselérské firmy Františka Houdka v Mikulášské ulici v Praze popisuje ve svých pamětech Karel Dvořák. DVOŘÁK, Karel, *Sochař vypravuje*, Praha 1958, s. 61–85.

8.6 Skici²⁸⁵

Sochařská tvorba se vlivem zvýšené společenské poptávky a následným exteriérovým působením dostávala do povědomí široké veřejnosti, její společenská prestiž vzrůstala a přirozeně se stupňoval rovněž zájem o práce sochařů představované v galerijním prostředí. Zákonitě se rozšiřovalo také spektrum vystavovaných děl a vedle konečných verzí soch začaly do výstavních síní pronikat sochařské skici.

Půdu pro veřejnou prezentaci sochařských skic a kreseb v Praze začali připravovat již organizátoři Rodinovy výstavy, když se navzdory zřejmé nepřipravenosti publika odvážili do výběru začlenit i tato svěží díla. Právě umělci sami si byli nejvíce vědomi hodnoty dychtivého zachycení první výtvarné představy, jež v sobě nese tolik bezprostřednosti a silného výrazu, které se často ulpíváním na detailu z finálního díla ztrácí. Vysoko skici hodnotili jak etablovaní umělci, tak příslušníci nejmladší generace. Stanislav Sucharda si v roce 1909 na toto téma poznamenal: „Ze své bohaté umělecké praxe vím, že skizza je vlastně to nejdůležitější. V tom, nač oko laika se dívá trochu svrchu, je vlastně již veškerá umělecká práce provedena.“²⁸⁶ Názorově se s ním shodoval i jeden z nejpokrokověji uvažujících členů vznikající výtvarné avantgardy, Bohumil Kubišta. „Veškerá tvárná bytost umělcova, jeho chápání výtvarné a priori dané a vrozené jeví se hlavně skicou, v níž in nuce musí býti obsaženy všechny prvky prostorového a plastického cítění. Skicování jak zpaměti, tak podle přírody jest měřítkem vrozeného uměleckého talentu...“²⁸⁷

Obecné uznání vysokých uměleckých kvalit přineslo skice status samostatného výtvarného díla a tuto skutečnost reflektovala mimo jiné i její častější přítomnost na soudobých výstavách. V případě sochařských skic bylo veřejné vystavení vázáno na fixaci

²⁸⁵ V soudobé výtvarné kritice někdy dochází k zaměňování pojmů skica a studie. Oba termíny jsou užívány pro rychlý sochařský záznam výtvarné představy. Sochařskou studii je nicméně nutné chápat jako jakousi přípravu k práci na díle, různě propracovanou část či celek sochy, na níž si autor ověřuje svůj výtvarný záměr.

²⁸⁶ Suchardova deníková poznámka z listopadu 1909. Citováno dle KRUMHOLZ, M., 2006, s. 14.

²⁸⁷ KUBIŠTA, Bohumil, *Novina*, 1909/10, roč. 3, s. 87–88. Citováno dle PADRTA, Jiří, *Teorie, kritika, polemika. Osma a Skupina výtvarných umělců*, 1992, s. 31.

jejich původního nestálého materiálu – sochařské hlíny. Aby se mohly stát výstavním exponátem, musely být hliněné skici vypáleny či odlity do sádry. Teprve nabytím formy v trvalejším materiálu se staly uznaným galerijním objektem a předmětem trhu s uměním. Jako sádrové či bronzové odlitky si je bylo možné zakoupit v ateliérech sochařů, u obchodníků s uměním či právě na výstavách.

Jisté vyvrcholení trendu, který přiznával skice plnohodnotné postavení mezi sochařskými díly, představovala 30. výstava spolku Mánes²⁸⁸, jejímž výhradním tématem se staly právě výtvarné skici. Značný pozitivní ohlas kritiky vyvolaly zejména práce sochařské. Karel Čapek sice nejprve relativizoval oprávněnost veřejného nahlížení do nejintimnější oblasti umělcovy práce, ale posléze právě jen v sochařských dílech našel „[...] *to, co je skutečně skicou, vágní a nejprvotnější koncepcí umělce, koncepcí, již se dosud nedotkla technika a vyjadřovací problémy, [...], aforistickou zkratkou, záznamem myšlení nebo pohybu, okamžikovým reflexem myšlení nebo vidění.*“²⁸⁹ Většina vystavených maleb, kreseb a grafik podle Čapka nesplňovala tyto základní podmínky pro označení skica a ve strážlivém hodnocení výstavy s ním souhlasil také Bohumil Kubišta.

Celkově tvořila sochařská díla zhruba třetinu všech vystavených prací a Čapkův referát ve Stopě byl téměř celý věnován především jim. Vedle Suchardových studií k pomníku Palackého a Španielových sochařských kreseb byly reprezentativními soubory zastoupeni Josef Mařatka (45 prací) a Jan Štursa (31 prací). „*Mařatka vždy skicuje pohyb, živou a prohýbající se, napjatou a muskulózní linii těla [...]; a tato pohyblivost přenáší se i do jeho plastik, do vychrtlých vznětlivých sošek napínajících se rozhodnou pózou a bouřlivým pohybem.*“²⁹⁰ Mařatkovy vzrušené momentky rodinového střihu se již dříve objevovaly na výstavách

²⁸⁸ 30. výstava SVU Mánes, výstava skizz. Praha, pavilon pod Kinskou zahradou 27. 11. 1909 – 9. 1. 1910.

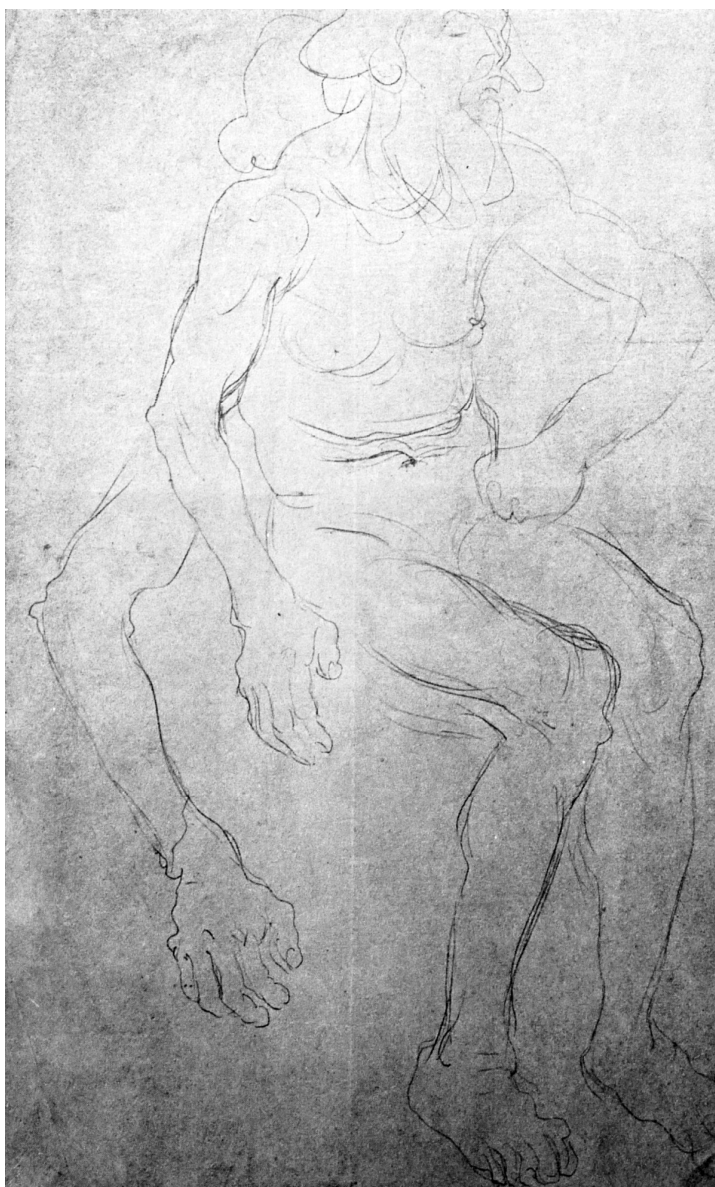
Celkovou dispozici a dekoraci výstavy navrhl Otakar Novotný. Z 367 vystavených děl bylo 93 pracemi sochařů.

30. členská výstava SVU Mánes je z hlediska výzkumu sochařské problematiky zajímavá rovněž z důvodu vystavení výjimečného souboru karikatur s náměty ze společenského života spolku Mánes od Hugo Böttingera. Autor mimo jiné hojně parodoval i své sochařské kolegy Bohumila Kafku a Stanislava Suchardu a umožnil veřejnosti pocítit něco z atmosféry spolkového života.

²⁸⁹ ČAPEK, K., 1984, s. 109.

²⁹⁰ IBIDEM.

daleko častěji než skici jiných autorů. Mařatka věnoval právě okamžitému sochařskému záznamu nehledané skutečnosti zvláštní pozornost, tak jak si to osvojil v dobách asistentury v Rodinově ateliéru. Nezvyklou početnost i výjimečnou kvalitu Mařatkových skic reflektovala umělecká kritika napříč rozličným názorovým spektrem. Oceňoval je jak pětadvacetiletý avantgardní Kubišta, tak i o generaci starší kritik dekadentně orientované Moderní revue Arnošt Procházka.



Obrázek 75 J. Mařatka, skica, kolem 1902

Vystavený Mařatkův a Štursův soubor obsahoval vedle plastických skic také kresby²⁹¹, které měly povahu zcela prvotních uměleckých záznamů. Kresba podle volně se pohybujícího modelu byla opět poměrně čerstvým francouzským importem. Na pražské akademii sice sochaři již nekreslili podle antických plastických vzorů a pracovalo se s živými modely, ty však byly fixovány ve strnulých pózách. Rychle naskicovaná kresba, již silně plasticky cítící sochař popisuje podstatné znaky rozhýbané figury, představovala pro české publikum nový typ uměleckého díla, s nímž se na výročních výstavách Krasoumné jednoty rozhodně setkat nemohlo. Této intimní oblasti sochařovy tvorby, již původní poslání jakéhosi uměleckého mezičlánku nepředurčovalo k veřejné prezentaci, byl dosud vyhrazen pouze prostor ateliéru. Vzpomeňme, že rozporuplného přijetí nejen v českých uměleckých kruzích se dostalo již Rodinovým kresbám, vystaveným v Paříži v roce 1900. Ani nejpokrokovější křídlo české umělecké společnosti nebylo tehdy připraveno vypořádat se s veřejnou prezentací silně eroticky naladěných skic, jejichž existence byla navíc příliš nezávislá a pro české prostředí jaksi nezvykle neukotvená v literárních vzorech. Teprve postupné doceňování bezprostřednosti zachycení okamžitého děje, kterého sochař při vlastním složitém procesu modelování sochy nemůže docílit, přineslo sochařským kresbám obecné uznání a otevřelo jim dveře výstavních síní. Střízlivě pak musíme konstatovat, že i v pavilonu pod Kinskou zahradou bývaly sály o něco otevřenější kresebným skicám renomovaných spolkových sochařů, u nichž byl jistý předpoklad zájmu ze strany kritiky i publika.

²⁹¹ Více k Štursovým kresbám WITTLICH, Petr, Kresby Jana Štursy, Praha, 1959.

9. Zahraniční sochaři na výstavách spolku Mánes

9.1 Sochaři na souborných výstavách zahraničních umělců

Jestliže v 19. století vystavovaly v Praze zejména jednotlivé umělecké individuality z ciziny, pak ve století 20. se zde především zásluhou spolku Mánes objevily i výstavy celých skupin a hnutí a národnostně orientované soubory. Otevřenost evropskému uměleckému dění, podrobená ovšem kvalitativnímu výběru, představovala od počátku jednu ze zásadních předností výstav Mánesa. V tomto bodě se Mánes odlišoval jak od Krasoumné jednoty, na jejichž salonech se evropské umění objevovalo, selekce ovšem v podstatě chyběla, tak od expozičních Jednoty umělců výtvarných, které byly koncipovány především jako přehlídky děl umělců české národnosti.

Ve středoevropském kontextu sdílel Mánes tuto prioritu například se sdružením Wiener Secession, které ve svém pavilonu rovněž hojně představovalo kriticky zhodnocené výsledky evropské sochařské tvorby. Obdobnou orientaci na soudobé umění ostatní Evropy vykazoval také druhý z vídeňských secesionistických spolků, Hagenbund. Ten věnoval zvláštní pozornost i uměleckým kolekcím jednotlivých národností středoevropského prostoru a díla svých členů vysílal zpočátku pravidelně na zahraniční výstavy.²⁹² Wiener Secession, Hagenbund i Mánes tedy navazovaly kontakty se zahraničními umělci a poskytovaly jim své prostory k vystavení jejich tvorby. Odlišný přístup k prezentaci soudobého evropského umění vykazovala polská Sztuka, která se projevovala jako hermeticky uzavřené sdružení, které

²⁹² PRAHL, R., 1997, s. 446.

nemělo nejmenší zájem na tom, zprostředkovat polskému publiku výstavy zahraničních umělců a tak jej seznamovat s orientací soudobého evropského umění.²⁹³

Ve srovnání s ostatními středoevropskými spolky se zaměření pražského Mánesa na francouzské malířství i sochařství jeví jako obzvlášť výrazné. Francouzská plastika byla předmětem dvou významných retrospektiv, které Mánes zahraničním umělcům v Praze uspořádal, sochaři tvořili neopominutelnou část přehlídky Francouzské moderní umění, Mánes představil Praze díla Josepha Bernarda, Aristide Maillola a prostřednictvím Volných směrů také mnoha dalších moderních francouzských sochařů. Pavilon pod Kinskou zahradou poskytoval prostor také umělcům dalších evropských národností, třebaže ne v takové míře. Sochy však představovaly k uměleckým souborům evropských národů většinou jen jakýsi dodatek, mnohdy velmi rozmanitý a stylisticky těžko zařaditelný.

V rámci výstavy Chorvatského umění²⁹⁴ v roce 1903 byla v Praze představena díla sochařů Ivana Meštroviće a Roberta Frangeše-Mihanoviće (1872–1940). Meštrović obesílal pražskou výstavu ještě jako student Akademie výtvarných umění ve Vídni a téhož roku začal také pravidelně vystavovat s vídeňskými secesionisty. Soubor představený v Praze byl ve své době dosud nejobsáhlejší zahraniční prezentací Meštrovićovy sochařské tvorby. Mladý autor se představil především jako zručný portrétista. Znaky „secesionistického plastického stylu“²⁹⁵, který charakterizoval Meštrovićovy sochy z vídeňského období, ani odkazy na pozdější orientaci na náboženská témata díla vystavená v Praze ještě nevykazovala. Znovu obeslal Meštrović výstavu v pavilonu pod Kinskou zahradou jako solitér v roce 1909. Sochy, jež

²⁹³ KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, S., 2006, s. 220.

²⁹⁴ 10. výstava SVU Mánes v Praze. Současné chorvatské umění péčí Družstva umjetnosti v Záhřebě. Praha, pavilon pod Kinskou Zahradou, 31. 10. – 13. 12. 1903.

²⁹⁵ Jelena Grabovac definuje znaky vídeňského secesionistického plastického stylu následovně: „(...) *fließende Modellierung, florale Elemente, traumwandlerisch oder zeremonial schreitende Figuren. Auf der inhaltlichen Ebene ist die antirationale Hingabe an elementare Natur – und Seelenkräfte charakteristisch.* Für die „secessionistische“ Plastik war auch charakteristisch, dass sie am meisten im Sinne eines Raumkunstwerkes, bzw. Gesamtkunstwerkes konzipiert wurde, das architektonische, skulpturale und malerische Elemente nach einem künstlerisch-subjektiven und nicht mehr nach einem gesellschaftlichen Konzept vereinigte. GRABOVAC, Jelena, *Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen Skulptur*. Diplomarbeit Universität Wien, 2010, s. 27.

tentokrát vykazovaly dříve chybějící atributy, zaujaly mladého Karla Čapka. V Meštrovičovi tušil nespornou uměleckou osobnost, nicméně jej již nechápal jako reprezentanta chorvatského umění a označoval jej za „*protežé Německa*“. Meštrovič byl nicméně touto dobou z vídeňského okruhu již vyvázan a pobýval v Paříži a následně v Římě. Jeho raná tvůrčí léta tak vykazovala stejnou dávku kosmopolitizmu, jaký byl na počátku 20. století vlastní většině mladých uměleckých individualit. Robert Frangeš byl v době konání výstavy již etablovaným umělcem, pedagogem a čilým organizátorem záhřebského kulturního života. Pro výstavu byla vybrána jeho medailérská tvorba a řada soch s náboženskými motivy.

Vedle výstavy norského malíře Edvarda Muncha, která vzbudila obrovské emoce napříč českou výtvarnou scénou a jejíž impuls vyvolal zvláště citlivou reakci u generace nejmladší, věnoval Mánes značnou pozornost rovněž tvorbě dalších severských umělců. Jakousi strohost a lidskou psychiku drásající disharmonii Munchových obrazů, jež tolik zasáhla rodící se českou avantgardu²⁹⁶, bychom však v plastikách severských autorů, vystavujících v Praze před první světovou válkou, hledali marně. Žádný z nich nesplňoval kritéria pro *tvůrce monumentální ohyzdnosti i křehkého šarmu, poloboha i polozvířete*. Severští sochaři se v první dekádě 20. století teprve začali vyhraňovat vůči silné Rodinovské lekci, kterou jim francouzský Mistr uštědřil během jejich dlouhých pobytů v Paříži. Expozice dánského umění²⁹⁷, kterou Mánes připravil na podzim roku 1905, zahrnovala díla renomované sochařky Anne Marie Carl-Nielsenové (1864–1945). Nielsenová byla v Praze zastoupena pěti bronzovými soškami zvířat. Drobné plastice s touto tematikou se na počátku století věnovala řada autorů a podle živých modelů zvířat pracoval v pařížské Jardin des Plantes i Bohumil Kafka. Práce Nielsenové však získaly ve své době mimořádný ohlas a její plastiky zvířat údajně ocenil sám Rodin.

Severské umění měl Mánes na programu i v roce 1910, kdy byly s díly dalších švédských výtvarníků vystaveny práce sochaře Carla Millesse (1875–1955). I v tomto případě se jednalo o osobnost, která později vstoupila do severského dějepisu umění. Milles po období impresionistické modelace odešel do Mnichova, kde se seznámil s pracemi Adolfa von Hildebranda, který tou dobou zásadně ovlivnil sochařský ateliér jinak upadající mnichovské

²⁹⁶ PADRTA, J., 1992, s. 27.

²⁹⁷ 17. výstava SVU Mánes. Dánské umění. Praha pavilon pod Kinskou zahradou, 4. 11. – 10. 12. 1905.

akademie. Hildebrand, objevující pro své žáky moderní neoklasicismus, zasáhl svými teoretickými úvahami i Miloše Jiráka, který v myšlenkách obsažených v knize *Problém formy ve výtvarném umění* nalézal obecné vzory pro další umělecké směřování. V této studii se Hildebrand mimo jiné zabíral problémem estetické autonomie sochařského oboru a stal se tak jedním ze zakladatelů teoretické báze moderního sochařství. Hildebrand orientoval Millesovu pozornost k italské renesanční plastice. Pobyt v Itálii Milles ukončil v roce 1908 a vrátil se zpět do Švédska, kde začal pro své sochy intenzivně hledat novou výtvarnou formu. Millesovo rané sochařské dílo je dnes jen málo známé, protože autor později většinu svých prací vzniklých před první světovou válkou sám zničil. Na sklonku prvního desetiletí 20. století se výstavního dění účastnil portréty významných osobností a drobnými žánry.

Přestože Munchova osobnost soustředila k severskému – potažmo norskému – umění všeobecnou pozornost, nepodařilo se mi zjistit, zda byl na některé z pražských výstav sledovaného období svými díly zastoupen norský sochař Gustav Vigeland (1869–1943). Vigelandovy sochy však měly mezi českými umělci své obdivovatele a přinejmenším Ladislav Šaloun se s norským sochařem znal i osobně. Právě Vigelandovy sochy z prvního desetiletí nového století, modelované ještě v severském naturalismu, mají největší potenciál tlumočit onu drsnou atmosféru a psychologii lidí žijících v oblastech blízkých polárnímu kruhu.²⁹⁸

V duchu politického antagonizmu stáli zcela mimo výstavní program Mánesa němečtí sochaři. Týkalo se to jak pražských Němců, s nimiž měli reprezentanti Mánesa mnohdy velmi přátelské vztahy, tak jejich vídeňských i říšských kolegů. Zatímco česko-německým i říšským sochařům zůstávaly otevřeny sály Rudolfiny, rakouské sochařství mělo skutečně jen výjimečnou možnost uplatnit se v pražském výstavním dění a jeho doménou zůstávaly brněnské výstavní sály a od roku 1911 Künstlerhaus, kde realizoval své aktivity Moravský umělecký spolek (Mährischer Kunstverein).²⁹⁹ Třebaže v tomto směru vyznívá vztah Mánesa k výstavním aktivitám v německém jazykovém prostoru velmi chladně, musíme připomenout,

²⁹⁸ Vigelandovy sochy a jejich psychologickou spřízněnost s uměním Edvarda Muncha ve své době reflektuje Jiří Karásek ze Lvovic. KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří, *Socializace umění, Rozhledy*, 1899–1900, roč. 9, s. 177–180.

²⁹⁹ JANÁS, Robert, *Výstavy spolku Mährischer Kunstverein v letech 1882–1918*, in: VRÁNOVÁ, Jana – SLAVÍČEK, Lubomír (ed.), *90 let Domu umění města Brna. Historie jednoho domu. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910–2000*, Brno 2000, s. 20–35.

že spolek se prostřednictvím svých členů od roku 1900 účastnil vídeňských akcí velmi pravidelně a to především obesíláním výstav Hagenbundu. Členové Mánesa si zřejmě záhy uvědomovali, že potvrzení jejich umělecké pozice Vídní je nutným krokem pro další etablování českého umění v širším evropském prostoru. Případ Jana Štursy byl více než výstižným příkladem.³⁰⁰

9.2 Výstava drobné plastiky Louise Dejeana, 1907

9.2.1 Camille Mauclair na postu mezinárodního kurátora

Výstava souboru drobných plastik francouzského sochaře Louise Eugena Dejeana (1872–1953), kterou Mánes uspořádal na jaře roku 1907, představovala vedle velkých expozic Rodina a Bourdella jedinou monograficky koncipovanou sochařskou přehlídku, jež se v pavilonu uskutečnila.

Obrázek 76 H. Böttinger, Mauclairův příjezd do Prahy v roce 1907, kresba tužkou



³⁰⁰ PRAHL, R., 1997, s. 447–452.

Zatímco organizace obou výše jmenovaných expozic probíhala v režii Mánesa a samotných autorů, prostředníkem realizace výstavy Dejeanových plastik se stal francouzský spisovatel a kritik Camille Mauclair³⁰¹. Ostatně Mánes nenechal si práci s tímto kurátorským konceptem poprvé. Prověřil ho již v roce 1902 během organizace přehlídky Francouzské moderní umění, o jejíž výsledné podobě rozhodl Mauclairův rival Gabriel Mourey. V historii výstav v pavilonu pod Kinskou zahradou poté figuruje ještě jedna význačná osobnost francouzské kultury, Alexander Mercereau, který v roce 1914 připravil výstavu, jež se do dějin zapsala pod označením „kubistická“. Vzhledem k tomu, že se jednalo o organizaci výstavy, která měla ambice představit publiku širokou skupinu umělců a vyžadovala tedy hlubokou znalost jejich díla, zdálo se být oslovení znalce francouzského umění ze strany Mánesa zcela logickým a odborným řešením.

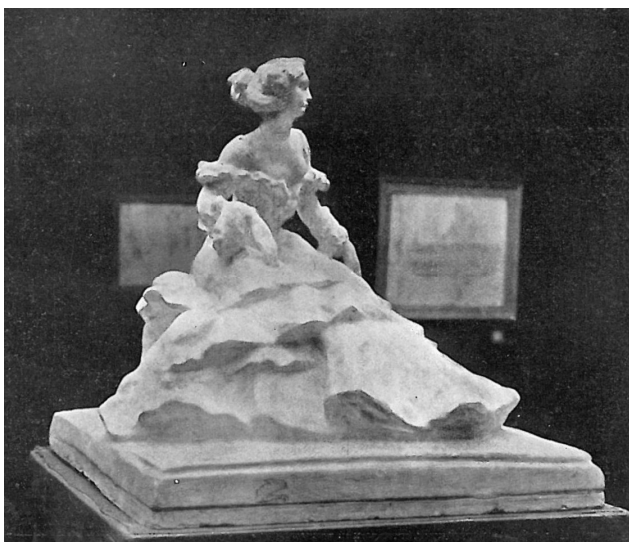
Mánes věnoval Dejeanovým žánrovým plastikám celou malou síň a foyer pavilonu, přičemž zásadní roli v tomto rozhodnutí jistě sehrálo doporučení Camille Mauclaira, které pomohlo Dejeanovým soškám obstát v kritických očích spolkové jury. Mauclair, jenž Mánesu současně zprostředkoval přehlídku impresionistických obrazů intimisty Henryho Le Sidanera, pravděpodobně nebyl prvotním iniciátorem Dejeanovy pražské výstavy, nicméně sochařova tvorba konvenovala kritikovu uměleckému vkusu. Mauclair však i přes erudici v oboru teorie umění a mimořádnou schopnost rozpoznávat kvality výtvarných děl nikdy neuznal význam avantgardních hnutí počátku 20. století.³⁰²

³⁰¹ Mauclairovým vztahem k českému prostředí se zabývá FABELOVÁ, Karolína, Camille Mauclair a české moderní umění, in: *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století. Plzeň, 8.–10. března 2001. Praha, 2002, s. 404–412.

³⁰² Mauclairovou rolí zprostředkovatele výstavy Henryho Le Sidanera a Louise Dejeana se zabývala: FABELOVÁ, Karolína, Karolína, La collaboration entre Camille Mauclair et l'association Mánes, à l'occasion de l'exposition Henri Le Sidaner et Louis Dejean et de l'exposition des impressionnistes françaises à Prague, in: *Umění* 58, 2010, č. 3, s. 242–247. Fabelová spekuluje nad možností, že Dejeana doporučil Bohumil Kafka, který se v pařížské sochařské komunitě dobře orientoval. Této variantě by nasvědčovala i vazba obou umělců na uměleckou slévárnu a galerii A. A. Hébrárda.

9.2.2 Dejean jako tvůrce módní plastiky

Dejean byl v roce 1907 autorem v pražském výstavním prostředí již známým. Opakovaně se jeho drobné dekorativní sošky na „*thema specificky pařížské: žena jako dáma*“³⁰³ objevily na výstavách Krasoumné jednoty a byly zahrnuty také do Moureyova výběru pro expozici Francouzského moderního umění. Vyznění tohoto souboru francouzské plastiky, kterou Mánes představil v roce 1902, však bylo poněkud rozpačité³⁰⁴ a její relativní úspěch byl ještě především ohlasem předchozí výstavy Rodinovy. O to překvapivější se zdá skutečnost, že o pět let později se objevují Dejeanovy plastiky v pavilonu znovu a je jim věnován daleko větší prostor.

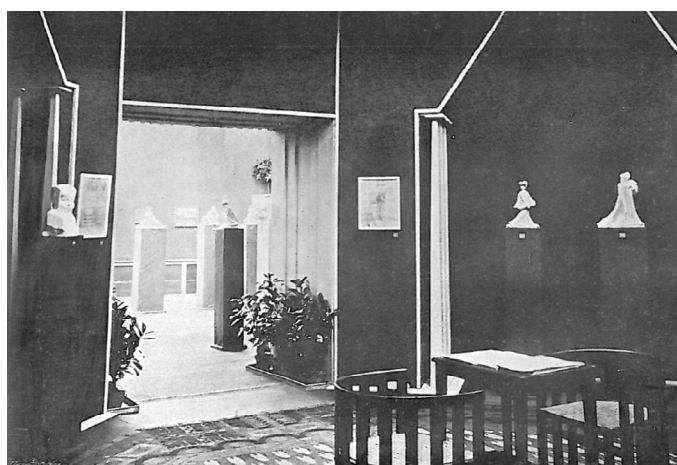


Obrázek 77 Dejeanova (vlevo) a Mařatkova variace na téma Pařížanky

³⁰³ MÁDL, K. B., 1908, s. 365.

³⁰⁴ „*Plastika je jen jako přídatkem této výstavy, spis je jako vkusná garnitura barevné hostiny, někdy nipyky v salonu.*“ MÁDL, K. B., 1908, s. 101–102. Kvalitou vystupovaly z jinak velmi průměrného sochařského souboru díla Constantina Meuniera a práce předního francouzského plaketisty Alexandra Charpentiera, tedy díla pražskému publiku dobře známá. Mádl v recenzi výstavy zaujal k Dejeanovým plastikám, které zařadil do společné skupiny s módními soškami Felixe Voulota a Henryho Nocqa, víceméně indiferentní postoj. Mádlůva reakce na Dejeanovu expozici v roce 1907 byla již kritičtější a zpochybňovala její formální i obsahové kvality.

Dejean byl členem skupiny Rodinových asistentů kolem Luciena Schnegga, kteří reagovali na Mistrův expresionisticky cítěný realismus, tak jak naznačovala převládající soudobá tendence, hledáním vzorů v archaickém umění. Vzhledem k tématu, formátu i zvláštní barevnosti patiny označovali soudobí kritici Dejeanovy plastiky za jakési novodobé analogie k antickým terakotovým soškám z Tanagry. Tento druh plastických miniatur se kolem přelomu století stal ve Francii velmi módní záležitostí a oblíbeným doplňkem středostavovských salónů. Překvapivě si je jako akvizici soudobého umění vybralo i Musée du Luxembourg³⁰⁵ a jejich výtvarné kvality hájil rovněž francouzský kritik Charles Morice v článku *O převaze francouzského moderního sochařství*³⁰⁶, který v roce 1910 přetiskly Volné směry. Českým sochařům zůstala tato poloha tvorby vzdálená, a přestože dámské figurky pařížského typu zkoušela modelovat řada z nich, frekventovanějším tématem se nikdy nestaly. Ačkoli Louis Dejean později řešil i problémy novoklasicky pojatých monumentálních děl, svými soškami Pařížanek se diskurzu o dalším vývoji moderního sochařství rozhodně nezúčastnil a zařazení výběru jeho prací do jinak velmi cílevědomé výstavní politiky Mánesa vyznívá v roce 1907 poněkud bezkonceptně.



Obrázek 78 Instalace děl L. Dejeana, pohled do foyeru pavilonu a průhled do malé síně

³⁰⁵ O špatné úrovni jediného pařížského muzea současného umění píše ŠTECH, V. V., 1970, s. 50.

³⁰⁶ „V běžné kritice jest chválení navyklým stylem mondainní půvab a eleganci postaviček Dejeanových. Mondainní! Umění Dejeanova nemá s tím nic společného. Moderní, realistický, s touhou po stylu, tento umělec ukazuje nám ženské zjevy z ulice tak, jak je vidí, a vidí je velmi přibližně tak, jako Mistři z Tanagry viděli své vrstevnice. Z časopisů, in: *Volné směry*, 1910, roč. 14, s. 360.

9.2.3 Instalace

Přitažlivě vystavit jednadvacet formátem zhruba stejných dvacetcentimetrových sošek muselo být poměrně obtížné. Organizátoři je navzdory drobnému rozměru umístili jednotlivě na vysoké a štíhlé sokly. Dejeanovu expozici v malé síni i foyeru doplnili Le Sidanerovými kresbami. Všechny plastiky na výstavě byly sádrové, nicméně k prodeji byly nabízeny bronzové odlitky. Můžeme spekulovat, jakým způsobem bylo odlítí do definitivního materiálu ošetřeno; zda mělo proběhnout až po skončení akce ve Francii u Hébrarda, což by pro kupujícího znamenalo poněkud zdoluhavou cestu k nabytému dílu, nebo jestli měl odlítí s pověřením autora zajistit Mánes.

Protože plastiky Louise Dejeana byly vystaveny souběžně s Le Sidanerovými obrazy, nemůžeme přesně zhodnotit zájem návštěvníků o sochařskou expozici tohoto typu.³⁰⁷ Le Sidanerovo dílo mělo v Čechách výhled na vstřícnější přijetí než Dejeanovy sošky, a to nejen vzhledem k obecnému renomé atmosférických intimních krajin a zákoutí. Le Sidanerova přehlídka měla nesporně i lepší propagaci a výhodu osobní angažovanosti ze strany Mauclaira, uznávaného reprezentanta francouzské kultury. „*Výstava Le Sidanerova [...] má za doplněk dvacet drobných plastik.*“³⁰⁸ Mádl tentokrát svým konstatováním v úvodu recenze vystihl reálnou situaci ve výstavním pavilonu.

9.3 Émile Antoine Bourdelle, 1909

9.3.1 Bourdelle versus Rodin

Rodin o sedm let dříve přicházel do Prahy jako nositel radikální umělecké tendence, jemuž byly zejména po věhlasné pařížské výstavě v roce 1900 přiznány kvality tvůrce

³⁰⁷ Za půldruhého měsíce se na výstavu přišlo podívat 2750 návštěvníků. Společnou výstavu obrazů Antonína Slavíčka a prací sochařů Suchardy, Šalouna, Kafky a Mařatky v roce 1905 navštívilo zhruba za stejné období o stovku návštěvníků méně, přestože Slavíček byl tou dobou již všeobecně obdivovaným krajinářem a sochařská část výstavy byla nesporně kvalitnější. Vítězství slavila v tomto případě přitažlivost všeho francouzského umění.

³⁰⁸ MÁDL, K. B., 1908, s. 365.

světového formátu. Bourdellovo³⁰⁹ dílo v roce 1909 bylo nejen v Čechách zcela neznámé. Ve Francii si Bourdelle nesl stigma Rodinova učedníka. Celých patnáct let až do roku 1908 pracoval v Rodinově okruhu a do té doby největší veřejnou zakázku – návrh *Pomníku Mrtvým* (pomník obráncům z roku 1870–71) v Bourdellově rodném Montaubanu, jíž vzbudil bouřlivou diskuzi, získal na základě Rodinova doporučení. Není divu, že bezprostřední a trvalá blízkost Rodinova originálního díla postupně vyvolala u neobyčejně nadaného a ambiciózního Bourdella touhu vymanit se z Mistrova vlivu. V tomto ohledu byl rok 1909 v Bourdellově životě mimořádně významný.

Po roce 1900, kdy ztroskotal společný projekt Bourdella s Rodinem a Desboisem na provozování sochařské akademie v Paříži, se Bourdelle začal svému tvůrčímu vzoru vzdalovat stále s větší intenzitou. „*Ale svou krásnou osobitost uvědomil si až u mne. Naučil jsem ho, aby nedůvěřoval své velké snadnosti...*“³¹⁰ Těmito slovy uváděl Rodin svého talentovaného spolupracovníka do pražského prostředí, aniž by snad postřehl, že jeho nejnadanější žák již dosáhl umělecké nezávislosti. Především veřejnou demonstraci svébytnosti svého sochařského díla měl Bourdelle na mysli, když se rozhodl v Praze vystavovat. Vzhledem k absolutnímu nedostatku informací o Bourdellově díle v českém prostředí však právě spojitost s Rodinem představovala pro pražské publikum zásadní stimul k návštěvě výstavy. Jméno „Rodin“ se stalo pro českou kulturní veřejnost jakousi ochrannou známkou Bourdellova díla. Rodinův text vévodil katalogu, odkazem na Rodina začínal svou zčásti zavádějící kritickou recenzi výstavy i K. B. Mádl. „*Jeho výstava v pavilonu „Manesa“ tvoří pokračování výstavy Rodinova díla, na niž také pořadatelé se odkazují, což je logické, jakože umění tohoto Jihofrancouze vyrostlo z předpokladů rodinovských.*“ Tento dějinný paradox pokračoval, když Bourdelle v Praze přednášel na téma *Rodin a sochařství*. Nadán zvláštním taktem využil zápalu posluchačů a pod záminkou oslavy Rodinova díla seznamoval publikum s vlastní estetikou, jež z vymezování se vůči Rodinovi vznikala. Jako alternativu k Rodinově expresivní modelaci a formální analýze Bourdelle navrhoval syntézu, architektonickou stavebnost i dekorativní systém.

³⁰⁹ WITTLICH, P., 1961; IDEM, Maillol a Bourdelle, *Výtvarná práce* 9, 1961, č. 25–26, 30. 12., s. 3; IDEM, Émile Antoine Bourdelle 1861–1929, *Výtvarná kultura* 5, 1981, č. 4, příl. s. 26–28.

³¹⁰ A. Rodin o É. A. Bourdellovi, katalog 28. výstavy SVU Mánes, pavilon pod Kinskou zahradou únor–březen 1909.

Bourdelle znal Prahu z vypravování přátel a dobře věděl, jakého ohlasu se zde Rodinovu dílu dostalo. „...a tak vzniklo v něm přesvědčení, že dnešní Praha vtiskuje umělci pečeť definitivního uznání, že moderní umění najde v Praze vždy obecenstvo schopné porozumění i rozhodného úsudku [...].“³¹¹ Bourdelle, jenž dosud pravidelně obesílal pařížské salony, avšak samostatně vystavoval pouze v roce 1905 u A. A. Hébrarda³¹², požádal na Rodinovo doporučení Josefa Mařatku o zprostředkování kontaktu s vedením Mánesa. Bourdellova výstava tedy představovala první expozici zahraničního výtvarníka v Praze, k níž dal podnět sám francouzský umělec a nikoliv členové českého spolku.³¹³ Sochařské dílo Jihofrancouze s řeckými kořeny bylo v českých výtvarných kruzích neznámé a neprobádanou oblast představovalo i pro členy pořádajícího spolku. Výjimku představoval F. X. Šalda³¹⁴, jehož vztahy s Mánesem však po roce 1907 velmi ochladly, a pak zejména sochaři, kteří měli možnost seznámit se s Bourdellem během dlouhých profesních pobytů v Paříži. Mařatka znal Bourdella z Rodinova okruhu a Kafka se s jeho dílem seznamoval prostřednictvím kovolijce Hébrarda.

Připomeňme, že Bourdelle zřejmě v reakci na věhlas Rodinovy pražské výstavy obeslal několikrát rudolfinský salon. Již v roce 1904 si pozorný návštěvník salonu mohl prohlédnout jednu z variant *Beethovena*³¹⁵ a stylizovaný dívčí portrét s názvem *Růže a Fialky*. Sochy v Rudolfinu bezesporu představovaly díla, jež Bourdelle považoval za reprezentativní, neboť

³¹¹ SUCHARDA, Stanislav, O dobrém sochaři. Úvod do studia díla Bourdellova. *Volné směry*, 1908/1909, roč. 13, s. 46.

³¹² STAUB, Helena (ed.), *Bourdelle a jeho žáci. Giacometti, Richter, Gutfreund*. Katalog výstavy ČMU a Musée Bourdelle, 1999, s. 21. Galerie kovolitce Hébrarda se nacházela v Paříži v Rue Royale číslo 8.

³¹³ FABELOVÁ, K., 2009, s. 364. O tom svědčí i oficiální pozvánka soudobého předsedy SVU Mánes Jana Preislera a tajemníka Jana Štence. Jinou verzi uvádí ve svých vzpomínkách Josef Mařatka: „*Po velkolepé výstavě A. Rodina v Praze roku 1902 navrhl jsem Mánesu, že bych opatřil výstavu Bourdella, což se taky uskutečnilo.*“ MAŘATKA, J., 2003, s. 114.

³¹⁴ První zprávu o Bourdellových sochách přinesl ve svých postřezích z Jarních salonů pařížských F. X. Šalda: „*A Bourdelle je vždycky zajímavý a nebanální i když neumí ještě plně vyvážit bouři svých nervů a svého srdce v uměleckou harmonii.*“ *Volné směry*, 1905/1906, roč. 10, s. 271.

³¹⁵ Jednalo se o sochu z roku 1901. Bourdelle se beethovenovské tematice věnoval od roku 1888 až do své smrti a zpracoval jej ve více než osmdesáti variantách. Více ZIMMERMANN, Aleš, *E. A. Bourdelle - Beethovenovský cyklus*. Zdroj: www.volny.cz/aleszimm/Bourdelle.html [citováno 12. 9. 2012].

jak *Beethoven*, tak *Růže a fialky*³¹⁶ se v Praze objevily znovu v roce 1909, kdy Bourdelle sestavení přehlídky věnoval jistě mimořádnou pozornost. Ve výběru částečně reagoval také na konkrétní požadavky pražských organizátorů. I přes vysoké mínění o vnímavosti a erudici českého publika, kterou umělci z Mánesa opakovaně zdůrazňovali³¹⁷, zřejmě Bourdelle soubor děl pro Prahu nakonec kriticky zkorigoval a do Čech neodeslal například *Velkou tragickou masku Beethovena*, dílo, v němž již v roce 1901 dosáhl krajní polohy expresionistického výrazu.

SPOLEK VÝTVARN. UMĚLCŮ „MANES“ V PRAZE
POKLÁDÁ SI ZA ČEST ZVÁTI VÁS K ZAHÁJENÍ
VÝSTAVY DĚL FRANCOUZSKÉHO SOCHAŘE
EMILA A. BOURDELLA, KTERÝ SÁM OSOBNĚ
K ZAHÁJENÍ SE DOSTAVÍ, NA SOBOTU
DNE 27. ÚNORA 1909 O 11. HODINĚ DOPolední
V PAVILLONU POD ZAHRADOU KINSKÝCH.

Obrázek 79 Pozvánka spolku Mánes na výstavu děl É. A. Bourdella, 1909

9.3.2 Obraz Émila Antoina Bourdella v tisku

Na rozdíl od Meunierovy a v podstatě i Rodinovy přehlídky představovala Bourdellova výstava pro Čechy zcela prvotní impuls pro poznávání sochařova díla. Bourdellovi bylo v době pražské výstavy čtyřicet osm let a velké zakázky a následně i velké pocty a věhlas na něho teprve čekaly. Rovněž jeho pedagogické působení na akademii Grande Chaumière bylo teprve budoucností a Češi zde studovali zejména ve dvacátých letech. Vedle Rodinovy reference to byla především odezva umělců a kritiky, která utvářela obraz sochaře a jeho díla a vzbuzovala tak o ně zájem v řadách uměnilovné veřejnosti.

³¹⁶ *Růže a fialky* byly vystaveny v centrálním oktogonu v nice nalevo od vstupu do hlavního sálu. *Beethoven* (1901) je zařazen v obrazové části katalogu.

³¹⁷ „[...] přišel do Prahy s neobyčejným zájmem, který způsobilo přesvědčení sugerované Rodinem, že úsudek pražského obecnstva o moderním umění má váhu zcela mimořádnou.“ JIRÁNEK, Miloš, É. A. Bourdelle v Praze, *Volné směry*, 1909, roč. 13, s. 111.

Otištěním fotografií soch³¹⁸ a publikováním přednášky o Rodinovi představily Bourdella Volné směry. Prostřednictvím časopisu spolku Mánes se o své dojmy ze setkání s francouzským sochařem podělil i Miloš Jiránek. Neinterpretoval konkrétní Bourdellova díla, ale snažil se čtenářům tlumočit alespoň část názorů na uměleckou tvorbu, kterými si temperamentní Francouz rychle podmaňoval progresivně smýšlející české sochaře.³¹⁹ Při návštěvách vybraných pražských ateliérů Bourdelle údajně velmi otevřeně komentoval přítomná díla. Francouz byl velice nadaným řečníkem a pedagogem a jeho proslovy musely být v každém ohledu emotivní. „*A poslouchajíce jeho bystré názory, snad příliš sochařské, snad jednostranné, cítili jsme všichni, že jen toho jest zapotřebí: přesvědčené pevnosti názorů, třeba zcela subjektivních*“³²⁰, svěřoval Jiránek nadšeně čtenářům. Hluboký dojem zanechal Bourdelle mezi pražskými umělci také svým respektem k místním středověkým památkám. Francouz rozborem konkrétních uměleckých děl transponoval svůj poměr k umění předklasickému, jehož „*blížkost samým pramenům života*“ a „*přímý poměr ke všem věcem*“ mu celý život imponoval.³²¹ Jiránkovi se v závěru příspěvku podařilo postihnout přínos Bourdellova osobního pobytu v Praze: „*[...] byl takto častým podnětem k zamyšlení a v mnohém ohledu lekcí právě proto, že to nebyl profesor autoritativních zásad a hlasatel neodvolatelných rozsudků, ale starší soudruh, un grand confrère, který přinesl s sebou vzduch silnějšího prostředí, živějšího uměleckého světa, opojné ovzduší onoho umění dneška, na němž spolupracovati, k němuž přispěti přínosem svojí rasy jest ctižádostí a nadějí naší generace.*“³²² Jiránkovo líčení Bourdellovy osobnosti bylo nejen působivé, ale nejspíš i výstižné a Jiránek jím vytvořil jistý precedens pro další hodnocení Bourdellovy osobnosti. Nakolik mohl Jiránkův zanícený text ovlivnit publikum Bourdellovy výstavy v době jejího konání, je ovšem diskutabilní, a to jak vzhledem k užší čtenářské základně specializovaného časopisu, tak

³¹⁸ *Volné směry* otiskly výběr Bourdellových prací včetně *podobizny Ingrese, torza Pallas Athény, Masky Pallas Athény, Penelopy, Odpočinku sochařky, Kyrysníka, Bojovníka, detailu ženy z Pomníku Mrtvým*. Výše zmíněná díla zařadil Bourdelle do pražské expozice.

³¹⁹ WITTLICH, P., 1961. Štech ve svých vzpomínkách popisuje, jak s Bourdellem navštěvoval ateliéry pražských sochařů a s jakou otevřeností Francouz hovořil o dílech českých umělců.

³²⁰ JIRÁNEK, M., 1909, s. 111.

³²¹ IBIDEM.

³²² IBIDEM.

ke skutečnosti, že vydání periodika výstavě předcházelo jen těsně a jeho dopad tak musel být nutně opožděn. Konečně reálný dosah stanovisek umělecké kritiky na výstavní publikum byl v předchozím textu již několikrát zpochybněn.

Dobové fotografie i novinové zprávy informují o početném dámském publiku výstav. Prostřednictvím Ženského světa sdělovala potenciálním návštěvnicím své dojmy z Bourdellovy výstavy Teréza Nováková. Spisovatelka, která již dávno překročila padesátku, se na přelomu století intenzivně zajímala o moderní umění, a to nejen optikou zacílenou na ženské výtvarnice. Nováková chápala roli kritika jako jakéhosi zprostředkovatele, jenž může obecenstvu pomoci uchopit výtvarné dílo a prohloubit tak jeho zážitek.³²³ V tomto duchu hodlala na čtenářky působit i v zájmu francouzského moderního umění. V Bourdellovi našla osobnost „vyjadřující myšlení i cítění moderního člověka v plné hloubce, celém rozmachu“.³²⁴



Obrázek 80 Výstava děl É. A. Bourdella. Bourdelle s chotí, A. Bunaud, V. V. Štech, B. Kafka a další; fotografie od Rudolfa Brunnera-Dvořáka

³²³ Umělecko-kritickým dílem Terézy Novákové se zabývala PACHMANOVÁ, Martina, Slyšet šepot duše v dunění moderního pokroku. K počátkům české ženské umělecké kritiky. In: BARTLOVÁ, Milena – PACHMANOVÁ, Martina (ed.), *Artemis a dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha Academia, 2008, s. 13–27.

³²⁴ NOVÁKOVÁ, Teréza, Výstava sochařských prací Emila Bourdelle, In: *Ženský svět*, 1909, roč. 9, č. 6, s. 89.

Vedle jiných kvalit zdůrazňovala jemnost Bourdellova díla, „*oduševnění lidské bytosti do nejprchavějších záchvěvů vystižené. Umění to mluví k duši, řekněme i k ženské duši zvláště; jest citové nade vše*“.³²⁵ Akcentem na silnou emotivnost jako jednu ze základních kvalit Bourdellova sochařského díla se Nováková shodla s autorem článku v Díle, časopise konzervativně orientované Jednoty umělců výtvarných. „*Bourdellovo nazírání na věc tvořenou vyrostlo jen z hloubky jeho citu*“ a dále „*Bourdelle nealegorizuje, nýbrž prostě lidsky odvažuje svoji lásku i svoje nadšení a přirozeně dává průchod svému citu*“.³²⁶

V Národních listech, tedy periodiku nejpřístupnějšímu široké veřejnosti, publikoval své postřehy z výstavy neúnavný K. B. Mádl. Jeho výklad Bourdellova díla byl veden z pozice erudovaného, nicméně již konzervativně smýšlejícího recenzenta. Mádl posuzoval velmi kriticky Bourdellovy kresby i malby a zcela například odmítl torzovitost některých soch. Tím se ovšem nevědomky přiznal k nepochopení Bourdellova tvůrčího záměru, v němž sochař usiloval o formální syntézu. Mádl tedy v podstatě kritizoval Rodina. Mádlův rozpačitý referát jistě mohl část potenciálního obecnstva od návštěvy výstavy dokonce odradit.

Kritici a umělci, kteří měli možnost Bourdella díky jeho pražské výstavě poznat, jej popisovali jako temperamentní osobnost s přátelským vystupováním a velkým pedagogickým nadáním. Na Francouzově sochařském díle zdůrazňovali po formální stránce zejména jeho jasnou stavebnost a monumentální výraz, jako vnitřní kvality hodnotí životnost a citlivost. S dějinným ohledem musíme přiznat, že se jim podařilo sestavit Bourdellovu přiléhavou uměleckou charakteristiku, z níž mohli posléze vycházet další zájemci o Bourdellovo dílo. Živý kontakt s Francouzovou tvorbou umožnil českým sochařům správně odhadnout potenciál Bourdellova díla a některé přiměl k rozhodnutí studovat je přímo v Paříži. Bourdellova výstava představovala významný impuls pro rodící se pražskou avantgardu.³²⁷ Otto Gutfreund, stimulován návštěvou výstavy a podpořen senzitivním otcem,

³²⁵ IBIDEM, s. 90.

³²⁶ Francouzský sochař É. A. Bourdelle v pavilonu Manesa. *Dílo*, 1909, roč. 7, s. 115. Tato reportáž byla poznamenána vzájemnou animozitou mezi Jednotou umělců výtvarných a Mánesem a recenzenta konkurenčního časopisu vedla k tomu, že článek o Bourdellově výstavě zčásti zneužil ke kritice sochařů z Mánesa.

³²⁷ Více ŠVESTKA, Jiří, Český kubismus – dilema rodící se středoevropské avantgardy, in: Český kubismus 1909–1925, 2006, s. 16.

odcestoval ještě téhož roku do Paříže, aby navštěvoval čerstvě otevřené kurzy v Grande Chaumiére. Odjezdu Jana Štursy v roce 1914 zabránila 1. světová válka. Bourdellovi a jeho dílu se v Praze dostalo reprezentativního a v uměleckých kruzích velmi vnímavého přijetí, ohlasem jej však někdejší výstava a návštěva Rodina dalece předčila.³²⁸ Vedle malé obeznámenosti široké veřejnosti s Bourdellovou tvorbou k tomu jistě přispěl i fakt, že výstava byla veřejnosti přístupná pouhý jeden měsíc, což vyznívá vzhledem k náročnosti uspořádání expozice jako značně neefektivní rozhodnutí.³²⁹

Bourdelle si hodnocení české umělecké kritiky nepochybně vážil. Články o jeho tvorbě, zmínky o výstavě a jeho návštěvě Čech mu pražští známí posílali do Paříže a on je pečlivě archivoval. Z Prahy odjížděl s uspokojením a nezkalenou vírou v kulturnost české metropole. Mladý Otto Gutfreund mohl tak zanedlouho z Paříže napsat: rodičům: „[...] *při všem bystrozraku a po všech informacích Bourdelle není ještě dobře obeznámen s našimi poměry, říkal kupříkladu, že město Praha podporuje umění, a jiné věci.*“³³⁰

9.3.3 Instalace

Výstava É. A. Bourdella měla pro Prahu iniciační význam nejen ve vztahu k dílu a osobnosti sochaře, ale i z hlediska aplikace nových instalačních principů do praxe. Autoři expozice plně vytěžili možnosti pavilonu v Kinského sadech, aby vytvořili unikátní instalaci,

³²⁸ Srov. SAVICKÝ, Nikolaj, *Francouzské moderní umění a česká politika 1900–1938*, Praha, 2011, s. 40–41.

Bourdellovo přijetí v Praze bylo velkou společenskou událostí, ale ohlasu Rodinova už zdaleka nedosáhlo. Skeptický pohled na Bourdellův přínos rezonuje v Pečírkově *Moderním francouzském sochařství*. Nevyvolala podstatné názorové střety. Srov. Štech s. 206 „*Barokně rozpjatý a aktivní Bourdelle nepřestával u pouhého bytí.(...) Proto byl ohlas jeho výstavy veliký nejenom v kruzích odborných, ale i u obecnstva, které cenilo dějovou a plastickou zajímavost.*“

³²⁹ Výstava trvala pouhý měsíc, vzhledem k ostatním výstavám Mánesa poměrně krátce (otevřena byla na konci února 1909). Důvodem mohla být plánovaná Bourdellova retrospektiva ve Varšavě, kterou ale organizátoři na poslední chvíli zrušili. Výstavu navštívilo zhruba 3500 návštěvníků, v počtu návštěvníků se tak dostala na průměr (Hojda uvádí, že se nedochovaly přesné údaje o počtu návštěvníků a tento údaj vznikl na základě záznamu počtu prodaných lístků).

³³⁰ ŠETLÍK, Jiří, *Otto Gutfreund, zázemí tvorby*, Praha, 1989, s. 87.

zacílenou na podtržení předností uměleckých děl na základě jejich optimálního umístění v prostředí a využití vzájemných vztahů mezi nimi.

Bourdellova pražská retrospektiva představila 58 soch a reliéfů, 18 kreseb a maleb a celek doplňovaly dvě fotografie *Pomníku Mrtvých* v Montaubanu. Jen několik týdnů před otevřením výstavy se Jan Preisler s Bohumilem Kafkou, kteří společně s Bourdellem výstavu korespondenčně připravovali, snažili sochaře přesvědčit, aby do Prahy odeslal další díla z posledního období. Pražští organizátoři slibovali uvolnit v pavilonu více místa, tak aby „sochy měly dostatek prostoru, nebyly natlačeny blízko zdí, a bylo možné jimi otočit, bude-li to potřeba...“³³¹. Bourdelle nakonec žádostem vyhověl a rovněž Mánes svým slibům ohledně instalace dostál. Expozice Bourdellových děl ve spolkovém pavilonu byla řešena s ohledem na moderní výstavní principy.



Obrázek 81 Výstava děl É. A. Bourdella, pohled do foyeru a průhled do malé síně na sochu *Umírajícího bojovníka*

³³¹ „...de placer des oeuvres librement, de ne pas les placer près du mur, et leur donner la possibilité, pouvoir prendre le tour, quand il le faut...“ Lettre de Mánes (de Bohumil Kafka) à Émile Antoine Bourdelle, Prague, le 26 janvier 1909, Archives du Musée Bourdelle, Paris. Citováno dle FABELOVÁ, K., 2009, s. 365.

Návrhem instalace byl zřejmě pověřen architekt Otakar Novotný. Na rozdíl od Kotěrova aranžmá pro Rodinovy sochy, které ještě úzce souviselo se secesní estetikou a bylo zinscenováno s notnou dávkou divadelnosti, byla expozice pojata v duchu zásad Bourdellovy sochařské práce: „méně znamená více“. Bourdelle usiloval o zásadní zjednodušení formy i prostředků, jichž užíval k jejímu utváření.³³² Zřetelný důraz na pročištění výstavních sálů od druhotné dekorativní zátěže s jasným cílem podtrhnout samo umělecké dílo koresponduje se směřováním architektury jako takové. Vždyť Kotěra s Novotným v čele českých modernistů pracovali touto dobou na vrcholných stavbách a zřejmá účelnost, vizuální strohost i důraz na přírodní struktury materiálů představovaly veličiny, které jako by se z jejich architektonických projektů propisovaly do návrhů instalací výstav nebo snad naopak?³³³

V roce 1908 publikoval další modernistický architekt, Adolf Loos, svou slavnou stať *Ornament a zločin*³³⁴, která jistě zásadním způsobem ovlivnila i obor výstavnictví. Podle Loose poukazovala ornamentální výzdoba na nedostatek vkusu a praktičnosti. Nová architektonická krása je podle Loose účelná a má barvu bílých zdí. Ve vztahu k Bourdellově výstavě je zajímavý moment, v němž Loos demonstroval modernost mimo jiné na sochařském umění Augusta Rodina a na hudbě Ludwiga van Beethovena, což z dnešního pohledu a vzhledem k jeho razantním postojům architektonickým působí poněkud konzervativně. To nicméně opět dokládá, jak autoritativní uměleckou osobností Rodin ve své době byl a jak obtížné muselo být pro Bourdella, aby přesvědčil veřejnost o své nezávislosti.

³³² „Bourdelle used his will and his intelligence to become less complicated. [...] He also moved away from complicated to more simple methods. The sculptor made his statues increasingly large by eliminating any element that served no purpose and by reducing the whole to only the necessary planes. The artist would readily explain that art was certainly something quite simple. It is we who are complicated“. Leaving Rodin behind? Sculpture in Paris, 1905–1914, Musée d’Orsay 2006. Zdroj: www.musee-orsay.fr [citováno 26. 3. 2012]

³³³ Kotěra s Novotným v této době zužitkovávali inspiraci dílem nizozemského architekta Hendrika Petrusa Berlageho a spolu s ní uváděli do praxe teze o „konstruktivním tvoření prostoru“. Vznikaly stavby z režných cihel, zviditelňující proporční a tektonické řešení. Projektované budovy však ještě nebyly absolutně puristické a detail mohl posloužit k oživení a zdůraznění konstrukce stavby. V roce 1906 přinesly článek o Berlagem *Volné směry*. Henrik Petrus Berlage, *Volné směry*, 1906, roč. 10, s. 285–286.

³³⁴ LOOS, Adolf, Ornament und Verbrechen, in: *Trotzdem 1900–1930*, Wien, 1988., s. 78–88.

Vraťme se k samotné instalaci výstavy. V základním konceptu se přidržela ověřeného rozvržení: vstupnímu prostoru, jehož stěny byly potaženy tapetou s pepitovým vzorem, dominovala prostorově náročnější kompozice *Satyra hrajícího na flétnu*, tentokrát ovšem vysunutá z osy místnosti tak, aby při vstupu divákovi nerušila průhled do malého sálu na sochu *Umírajícího bojovníka*. Rozmístění soch, pracující se sofistikovaným systémem průhledů, které mohlo být naplněno právě v případě sochařské instalace a které podpořila nová architektonická střízlivost sálů, bylo zajímavě řešeno i v ostatních částech výstavy. V malé síni, tradičně zasvěcené kresbám, malbám a drobným plastikám, byly zřejmě tentokrát vystaveny i reliéfy. Převážnou část soch pojal hlavní sál, zaranžovaný v tmavých tónech, které vytvářely plastickým dílům velmi prosté a nekonkurující prostředí a znamenitě podtrhly bělostné linie vystavených sáder.³³⁵ Sochy byly osazeny na jednoduchých soklech ve tvaru kvádrů s patkou, jež barevně korespondovaly s odstínem stěn. Další mobiliář v podobě keřků v květináčích, který v plánu instalace dosud přežíval, byl vytěsněn do postranních nik. Tenký ornamentální vlys, probíhající po celém obvodu sálu, ustoupil směrem vzhůru, zcela mimo pohledovou rovinu diváka, tak aby zklidněná plocha stěn nenarušovala vyznění soch. V hlavním výstavním sále byly v nejzazší části příčkou vyděleny dva samostatné prostory, každý určen především pro prezentaci jednoho díla: *torza Pallas Athény a fragmentu ženy z Pomníku Mrtvých*, čímž byl přirozeně akcentován jejich zvláštní význam v kontextu Bourdellova díla. Výlučné postavení ve velkém sále náleželo soše sochaře *Carpeauxe při práci* v nadživotní velikosti, která byla postavena proti vstupu a z pohledových důvodů si nárokovala středový prostor celého sálu. Návštěvníci mohli mezi sochami nalézt také pomyslný odraz „velikého“ *Carpeauxev* podobě jeho samostatně vystaveného poprsí. Protiváhu ústřední figury vytvářely například portréty Mecislava Goldberga a generála Phileberta, které Novotný instaloval jako symbolické strážce výstavy po stranách vstupu do hlavní síně.

³³⁵ Tmavou barevnost galerijních stěn pro intenzivnější vyznění prezentovaných děl doporučoval ve své studii z roku 1904 i Wassily Kandinsky. Do tmavého pozadí opřeli prezentované sochy například organizátoři Mezinárodní výstavy moderního umění v Chicagu v roce 1913.



Obrázek 82 Výstava děl É. A. Bourdella 1909, pohled do velkého sálu

Expozici otvíraly dvě formátem sice drobná, nicméně v Bourdellově tvorbě mezní díla, *Ležící akt* (Zora) a *Herakles lučištník*. Obě se za První československé republiky staly součástí českého státního nákupu francouzského sochařství. Další sochy byly rozmístěny zhruba ve dvou pomyslných řadách po obou stranách sálu a to s důrazem na rytmiku odstupů mezi sochami a s ohledem na ideální možnosti jejich pozorování. Bourdelle pro Prahu připravil velmi široce koncipovaný soubor, který měl reflektovat celý vývoj jeho sochařského názoru. Vedle již zmíněných plastik poutala pozornost poučených návštěvníků zejména jedna z variant sochařského ztvárnění Beethovenova genia (*Beethoven na horách*) nebo obdivovaná busta *Ingrese*, umístěná na příčné ose hlavního sálu, bezprostředně vedle hlavy *Sfingy*, kterou Bourdelle stejně jako *Zoru* poslal do Prahy na Kafkovu osobní žádost. Instalace byla důmyslně proložena žánry (například *Odpočinek sochaře*) a díly dekorativního založení, z nichž jmenujme alespoň *Penelopu*. Tyto práce, třebaže dnes nejsou řazeny k ryzímu jádru Bourdellovy tvorby, vytvořily v instalaci pražské výstavy významnou dynamizující složku, jež napomohla úspěšnému vyznění celého souboru.



Obrázek 83 Výstava děl É. A. Bourdella 1909, pohled do velkého sálu

I vzhledem k menšímu počtu vystavených prací působila instalace Bourdellova díla ve srovnání s předchozími přehlídkami zahraničních sochařů v Praze velmi střízlivě a vzdušně. Autor novinové noticky o průběhu vernisáže výstavy tak mohl otázku výstavního aranžmá shrnout následujícím konstatováním: „*Mistr vyjádřil nad vhodným uspořádáním vystavených předmětů a úpravou místností svrchovanou spokojenost...*“.³³⁶

9.3.4 Pražské akvizice Bourdellových děl

Bourdellova výstava se vymykala soudobému standardu i co do počtu prodaných děl.³³⁷ Pokud si z 58 vystavených soch osm našlo nového majitele, byl to skutečně neobvyklý úspěch. Obecně se umělecká díla s cenou navýšenou o výstavní provizi prodávala obtížně, v případě sochařských děl to platilo dvojnásob. Rovněž skutečnost, že byly nabízeny práce neznámého zahraničního modernisty, můžeme považovat za přitěžující okolnost. Vždyť na pražských výstavách se soukromým osobám jen občas prodaly sochy českých autorů, většinou drobné formáty nebo plakety, jejichž ceny se pohybovaly při spodní hranici ocenění uměleckých děl. Nákladnější práce nakupovala pouze Moderní galerie z veřejných prostředků, jejíž akviziční politika byla ovšem zaměřena na české tvůrce a před první světovou válkou nedokázala překročit stín přelomu století. V otázce nákupu soch nemohla poskytnout podnětný příklad ani Rodinova výstava, po které v Čechách zůstal pouze *Kovový věk*, a to v majetku města jako výsledek politické zdvořilosti.

Tentokrát však na výjimečnou příležitost získat moderní sochu mimořádné kvality upozorňovalo i konzervativně orientované periodikum: „*Ceny Bourdellových děl jsou tak levné, že by, pokud jsou prodejny, měly zůstat v Praze všechny. Jak je Bourdelle velkomyslný v rozdávání požitků uměleckých, tak je i v ocenění reálním svých věcí. Na tuto okolnost mělo se spíše denní žurnalistikou upozorniti, neboť připojených cen v katalogu dnes málokdo si všímá*

³³⁶ AHMP, Fond SVU Mánes, Výstava děl É. A. Bourdella, Novinový výstřižek, inv. č. 4009, sig. 4.1., karton 47.

³³⁷ Seznam prodaných děl na Bourdellově výstavě pořídil tajemník Mánesa pan Kieswetter. Výčet stejných děl ovšem v několika případech za jiné ceny uvádí ve svém dopise Bourdellovi Josef Mařatka. FABELOVÁ, K., 2009, s. 383.

ve výstavě, právě pro tu „výstavní“ jich výši.³³⁸ Výzva osvíceného redaktora *Díla* byla částečně vyslyšena. Pět Bourdellových soch se prodalo soukromým osobám, které pocházely z kruhu středostavovské inteligence. Bourdellovy plastiky se ocitly v pražských salonech lékařů a profesorů. O Bourdellova díla měli zájem také sami umělci, tedy další skupina tradičně se účastníci trhu s uměním. Jejich poptávka byla ovšem vyřizována mimo oficiální agendu výstavy. Avizovanou velkorysost Bourdelle naplnil ve všech ohledech, když štědře obdaroval užší okruh organizátorů pražské expozice a své přátele.³³⁹

Charakter prodaných děl svědčí o poučeném výběru nakupujících. V tomto ohledu mohli být návštěvníci pavilonu instruováni samotným autorem, který během svého pražského pobytu nezapřel přirozeně pedagogický naturel a pořádal jakési besedy nad vystavenými díly. Z výstavy se prodalo stylizované torzo *Pallas Athény* (1905). Socha, v níž Bourdelle docílil značného stupně zjednodušení a které si bezpochyby sám velmi cenil. Nového majitele si našla rovněž *maska Pallas Athény* (1889), raný, ale demonstrativní příklad signifikantní role masky v Bourdellově díle. Reprodukce obou výše jmenovaných prací byly součástí Bourdellovi věnovaného vydání *Volných směrů*. Zcela intuitivně zřejmě při výběru díla postupovala budoucí majitelka drobného náčrtu *Herakla v boji* (1908).³⁴⁰ Tato socha, jíž si Bourdelle údajně příliš necenil³⁴¹, ale které se dostalo četných mezinárodních ocenění a stala se posléze součástí sbírek prestižních muzejních institucí, se v roce 1923 v definitivní variantě stala také součástí českého státního nákupu francouzského umění.³⁴² Soška se ostatně velmi líbila

³³⁸ *Dílo*, 1909, roč. 7, s. 116. Ceny Bourdellových plastických děl se pohybovaly v rozmezí od sta do tří tisíc korun, v závislosti na použitém materiálu, velikosti díla a autorském ocenění. Nejdražší položku výstavy představovala paradoxně malba *Athénské dívky*, za kterou Bourdelle, jenž se dlouhá léta jako malíř podobizen živil, chtěl čtyři tisíce korun. Že se jednalo o ceny opravdu příznivé, napovídá srovnání s následující výstavou SVU Mánes (29.), tentokrát členskou, kde se prodávala Štursova sádrová *Eva* za tři tisíce. Kofránkův portrét stál čtyři sta a obrazy Václava Radimského mohli zájemci získat za tisíc korun.

³³⁹ Odlitek *Vůle* Bourdelle věnoval také Miloši Jiránkovi a zřejmě i některým dalším členům Mánesa. Několik sádrových odlitků věnoval Emanuelu Čenkovovi za to, že přeložil a vydal v Radikálních listech jeho kritiku umělecké scény v Čechách. Na radnici do Kutné Hory poslal *Umírajícího válečníka* a *Hlavu venkovanky*.

³⁴⁰ V katalogu byl reprodukován pod chybným označením Perseus.

³⁴¹ ŠTECH, V. V., 1969, s. 176.

³⁴² Více SAVICKÝ, N., 2011.

i mladému Gutfreundovi, který ji později znovu obdivoval na jedné z Bourdellových výstav v Paříži. Snad jako ozvuk oblíbených Rodinových studií rukou se prodala také Bourdellova variace námětu s označením *Ruka v zoufalství*. V Čechách zůstala v roce 1909 i dekorativní *Penelopa*, jejíž reprodukce byla rovněž otištěna ve *Volných směrech*.

Profrancouzské politické naladění opět velelo pražské radnici zakoupit z probíhající výstavy některé dílo. Tentokrát, jistě i vzhledem k neblahé zkušenosti s umístěním rozměrného mužského aktu od Rodina, se zastupitelé rozhodli pro drobnou bronzovou plastiku s názvem *Odpočinek sochařky* (1905–1908). Zatímco do Prahy provázela Bourdella ještě jeho první žena, na staroměstskou radnici se ironicky již v roce 1909 dostal portrét jeho žákyně a záhy i druhé ženy Kleopatry Sevastos. O koupi některé z Bourdellových prací uvažoval od počátku rovněž Mánes. Pozornost spolku poutala především *busta Ingrese*. Tu ovšem s vidinou exkluzivního umístění kdesi v sousedství Rodinova *Kovového věku* věnoval Bourdelle pražské radnici. Zklamaneč vedení Mánesa se tedy po jistých dohadech rozhodlo zakoupit poprsí *Vůle*. Bourdelle, jenž byl výstavou a pobytem v Praze nadšen, se cítil být spolku zavázán a sádrový odlitek sochy nakonec Mánesu daroval.

Zajímavý doklad o tom, jak skutečně organizace výstavy probíhala, přináší výše zmiňované zjištění, že Bourdelle na poslední chvíli doplnil původní soubor plastik pro pražskou výstavu o další práce. Právě plastika *Odpočinek sochařky*, kterou koupil magistráta která podle dobových fotografií byla instalována v hlavním sále bezprostředně vedle *busty Ingrese*, nebyla zahrnuta v průvodních seznamech ani v katalogu výstavy. O instalaci v malém sále pavilonu máme jen velmi omezenou představu, a tudíž není zřejmé, zda i tam byla vystavena díla, která původní výběr neobsahoval. V případě portrétu Bourdellovy druhé ženy se jistě nejednalo o zásadní práci, nicméně podobu dalších děl si můžeme domýšlet. Byla tu vystavena *Ceres*? Mohli návštěvníci vidět jiné varianty *Beethovena*? Proč tyto práce nerefletovala soudobá kritika? Proč byla recenzenty hodnocena stále stejná díla? Za použití historických metod nejsme schopni tyto otázky exaktně zodpovědět. Na tomto místě je nicméně nutné si uvědomit, že obraz, který nám o výstavách podávají katalogy, nemusí být nutně tím nejspolehlivějším. Výstavní disciplínu počátku 20. století tvořili lidé, kteří reagovali na aktuální situaci, a zřejmě nebylo výjimkou, že se podoba libreta v průběhu organizace

proměnila. Stále musíme mít na paměti, že podstatu výstavního dění netvořily obrazy a sochy jako pasivní objekty, ale doslova umělecká díla ve víru lidských emocí.

Na umělce, kteří ctili odkaz radikálního českého baroka³⁴³, zapůsobil příklad Bourdellových monumentálně a dynamicky koncipovaných soch heroických charakterů více než Maillolovy majestátní plně objemové plastiky, v nichž sochař usiloval o zobrazení jakéhosi obecného typu. Bourdellovo i Maillolovo úsilí o scelení sochařské formy, jež bylo důsledkem předchozího Rodinova analytického přístupu, vedlo ovšem svou podstatou k zachování figurativního principu v sochařství. Vzrůstající vliv antické sochařské tradice se odrážel v klasicizujících stylových mutacích a zejména otázka stylizace se dostávala do popředí zájmu. Bourdellovo dílo mělo na konci prvního desetiletí 20. století ty nejlepší předpoklady zapůsobit na vnímavé české publikum. Skutečnost, že reprezentativní přehlídka jeho soch se uskutečnila právě v Praze a citlivě řešenou instalací umocnila působení děl na diváka, jistě zintenzívnilo velmi silný vliv Bourdellovy tvorby na české sochaře napříč generacemi.

9.4 Mezi Rodinem a Picassem – francouzská plastika v českých sálech před nástupem avantgardy

V roce 1910 zužitkoval mladičký Antonín Matějček (1889–1950) poznatky ze stipendijního pobytu v Paříži a kurátorsky pro Mánes připravil výstavu soudobého francouzského umění s názvem Les Indépendants (Nezávislí). Matějček označil tímto termínem skupinu umělců s velkým zastoupením malířů již několik let známých pod pojmem fauvisté³⁴⁴, obohacenou o litografie Odilona Redona, který udržoval se skupinou přátelské

³⁴³ Barokních památek si čeští umělci nesmírně považovali a stěžejní pozici mezi nimi přiznávali již na přelomu století Braunovu Betlému v žiřečském lese. Východočeský Kuks byl také původně zvolen jako výletní destinace pro Bourdella během jeho pobytu v Čechách v roce 1909. Návštěva se z časových důvodů neuskutečnila.

³⁴⁴ Na výstavě byli zastoupeni: Braque, Derrain, Van Dongen, Matisse, Vlaminck, Marquet, Camoin, Friesz, Girieud, Manguin, Puy, Redon, Valloton aj.

kontakty. Matějček se rozhodl vystavit také malby Pierra Bonnarda a Félix Vallotona, kteří se dříve hlásili k nabistům. O tom, jakým dojmem mohla fauvistická plátina působit na pražskou veřejnost, napovídá úryvek z dopisu Otty Gutfreunda rodičům: „...doufám, že bych mohl získati nějaký obraz od Marqueta, francouzského malíře, velmi nadaného [...] vystavoval také na jaře v Praze v Independants. Nejsou to ale žádné zuřivé obrazy. Neodvážil bych se nic podobného poslati, protože bývají v Independants obrazy, které by mohly míti na tetu v nynějším jejím stavu tragický vliv, kdyby se na nich zhlídla. ...“³⁴⁵ Obklopeny škálou „zuřivých“ barev vervně malovaných fauvistických pláten byly Pražanům vůbec poprvé představeny dějovost fixující sochy Aristide Maillola (1861–1944). Jak si poznamenal Karel Čapek, Maillol byl zastoupen „dvěma plastikami nejklasičtějšího sochařského půvabu“³⁴⁶. Plastické a kresebné dílo Aristide Maillola vládlo touto dobou i obrazové příloze *Volných směrů*. Výjimečnou pozornost mezi pražskou pokrokově smýšlející uměleckou komunitou ovšem v souvislosti s výstavou nevzbudil Maillol, „který ukazuje směr a udává vývojovou linii současné generace“, jak konstatoval Gutfreund, ale rozměrná malba André Derraina *Koupání*. Na základě výnosu z kavárenské sbírky ji Mánes zakoupil a zavěsil ji do spolkové místnosti. Do povědomí světové odborné a uměnímilovné veřejnosti se výstava později zapsala díky Matějčkovi, který v katalogu vůbec poprvé použil termín umění expresionismu, „označující jeho směr z nitra ku vnějšímu projevu“³⁴⁷. Antonín Matějček se tímto výstavním počinem zařadil mezi přední propagátory moderního umění.

43. výstava spolku Mánes³⁴⁸, jež se konala v dubnu a květnu roku 1913 v sálech Obecního domu, nabídla vedle děl kmenových členů Mánesa i rozličné práce mnohých zahraničních hostů. Pro představu uveďme, že z pařížských umělců obeslal výstavu mimo jiné Emil Bernard, jehož primitivizující obrysový post-impresionismus byl v pavilonu vystaven již v roce 1909, ale také fauvisté Friesz, Camoin a Marquet, o nichž jsme se již zmiňovali v souvislosti s výstavou Les Independants. Rozsáhlým souborem originálních „impresionistických“ pláten byl zastoupen „německý Manet“, Max Liebermann. Takto široce

³⁴⁵ ŠETLÍK, J., 1989, s. 94–95.

³⁴⁶ ČAPEK, K., 1984, s. 117

³⁴⁷ ČAPEK, K., 1984, s. 115.

³⁴⁸ 43. výstava SVU Mánes, sály Obecního domu v Praze, 19. 4. – 15. 6. 1913.

pojatý koncept výstavy, v němž bylo obtížné nalézt vazby mezi jednotlivými díly, musel zákonitě zkomplikovat její celkové vyznění a na tuto skutečnost upozorňoval v recenzi i Karel Čapek, „[...] tak velice heterogenní, složená z látek tak nestejných, vyznačuje se jakýmsi tvrdým a málo příjemným rázem; není tu ono společné a jednotné, co lze nazvat atmosférou nebo naladěním; nahé a prosté, osamělé a uzavřené stojí tu dílo vedle díla, každé samo pro sebe, bez společné sugesce, zcela holé a striktní. [...] a lze-li tu mluvit o nějakém celku, je to celek aktuální chvíle obtížné a nejasné.“³⁴⁹ Soudobé evropské sochařství bylo reprezentováno dvěma francouzskými autory: Josephem Bernardem (1866–1931)³⁵⁰ a sochařkou Jane Poupeletovou (1874–1932). Především Bernardovo sochařské dílo jakoby i do Prahy přišlo hlásat definitivní smrt Rodinova vzoru. Tou dobou nic nenavštěvovalo tomu, že odkaz meudonského Mistra bude znovu oživen.

Bernard se po přelomu století dokázal vymanit ze silného a všudypřítomného Rodinova vlivu a v generaci jeho pokračovatelů si našel velmi osobitý sochařský rukopis kdesi „mezi Bourdellovým expresionismem a Maillolovým klasicismem“³⁵¹. Čapek v kritickém článku k pražské výstavě připomněl „[...] dosti dobré neoklasické skulptury J. Bernarda, jež by ani v našem sochařském vývoji nebyly beze smyslu.“³⁵² Sochařské expozici, jejíž část zahrnující také Bernardovy sochy, byla uspořádána symetricky na střed Liebermannova obrazu *Samson a Dalila*, vévodila monumentální plastika *Dívka se džbánem*³⁵³. V Praze vystavený sádrový model představoval již druhou variantu tématu a jeho hladce opracovaný, na světlo citlivý povrch naznačoval, že byl určen pro odlití do bronzu. Bernardova socha v definitivním materiálu byla jen o dva měsíce dříve významným reprezentantem francouzského sochařství

³⁴⁹ ČAPEK, K., 1984, s. 297–298.

³⁵⁰ Joseph Bernard, in: *L'Art et les Artistes*, Tome XIV, Octobre 1911 – Mars 1912, Paris 1912, s. 35–42.
Zdroj: www.archive.org [citováno 15. 2. 2011].

³⁵¹ „A perfect incarnation of the post-Rodin reaction, he carved out an independent path between the expressionism of Antoine Bourdelle and the classicism of Aristide Maillol.“ Musées d'Orsay, Joseph Bernard, *Straining Towards Nature*, Zdroj: www.musee-orsay.fr [citováno 4. 7. 2012]

³⁵² ČAPEK, K., 1984, s. 299.

³⁵³ Wittlich označuje *Dívku se džbánem* za možný předobraz poněkud loutkovitého stylu, který se objevoval i u Štursy. WITTLICH, P., 1978, s. 101.

na světové výstavě v New Yorku (Amory show 1913).³⁵⁴ Respekt soudobých kritiků si nicméně Bernard vysloužil již retrospektivou svého díla, jež byla zahrnuta do výstavy pařížského Podzimního salonu v roce 1911. Českým divákům přinesly ještě před výstavou reprodukcce Bernardových prací *Volné směry*.



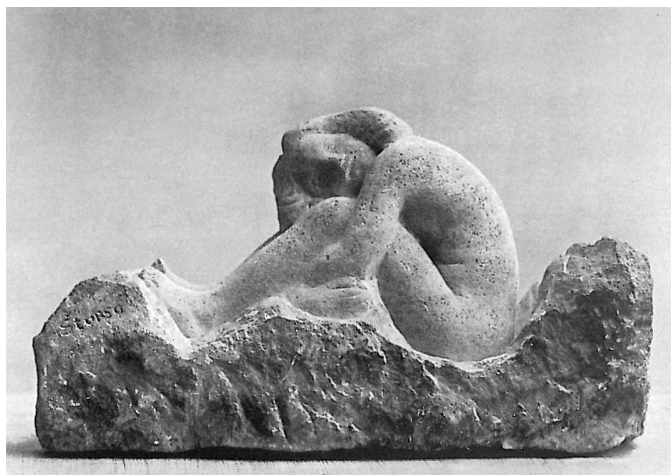
Obrázek 84 43. výstava spolku Mánes, 1913; v centru *Dívka se džbánem* J. Bernarda

Dívka se džbánem, jejíž ranná verze se stala počátkem Bernardovy klasicistně orientované umělecké výpovědi, se ovšem formálním zpracováním lišila od dalších v Praze prezentovaných soch. Vystavené archaizující ženské hlavy byly provedeny v kameni a hrubou texturou, jež přiznávala kontakt s kamenickým nářadím, kontrastovaly s hlazeným povrchem středové dívčí figury. Joseph Bernard se řadil mezi novodobé průkopníky metody *taille directe*, tedy přímého tesání sochy do bloku kamene, kterou předchozí praxe uvrhla do zapomnění. Dle staronové metody pracuje na soše autor sám a namísto modelu se opírá pouze o vnitřní představu. Z procesu tedy mizí reproduktivní přepis modelu sochy do bloku kamene, kterou měl na starosti zručný řemeslník v kamenosochařské dílně. Práce na soše se stává výhradním

³⁵⁴ Bronzová varianta *Dívky se džbánem* se dnes nachází ve sbírkách Národní galerie v Praze. Joseph Antoine Bernard, *Děvče se džbánkem*, 1910, bronz, v. 175 cm, inv. č.: P 1556.

aktem autora, jakýmsi dialogem mezi sochařem a kamenem, neboť právě jeho vlastnosti do značné míry určují podobu definitivního díla.

Kamenné sochy, tedy především mramorové a pískovcové, se na výstavách objevovaly běžně již v 19. století, jednalo se však především o skulptury vytvořené podle autorských modelů reprodukcí metodou. To byla praxe, kterou vznikaly všechny monumentální pomníky a později i případné volné plastiky v exteriéru. Lepších výsledků mohl sochař přirozeně dosáhnout, pokud si podle předlohy vytesal sochu do kamene sám. I takové skulptury se začaly na výstavách objevovat, zvláště po přelomu století, kdy se ke slovu přihlásila generace Myslbekových žáků, jejíž část byla původně v oboru kamenosochařství přímo školená v Hořicích. Socha jako v kameni přímo zaznamenaná autorská představa vznikala a na výstavách na počátku 20. století se objevovala jen zřídka. V této souvislosti není možné nezmínit drobné kamenné sochy Jana Štursa, jenž v kontextu českého sochařství před první světovou válkou dosáhl na tomto poli bravurních výsledků a takto vytvořenými sochami rovněž obesílal výstavy. V pražských výstavních sálech se tak objevily například *Appassionato* nebo *Ráno*.



Obrázek 85 Jan Štursa, *Ráno*, 1906, francouzský vápenec

Ostatně metoda autorského převedení představy nebo modelu sochy do bloku kamene s sebou nesla i sochařské finesy, jež byly na počátku 20. století příčinou jistých

analogií v dílech Jana Štursy a Josepha Bernarda. Drobné plastiky ženských aktů tak vykazují podobnou kontrastní práci s materiálem, výraznou špičákem tvořenou texturu v partiích vlasů i bloku kamene, z něž socha vyrůstá. Zatímco Štursova stylizace je v těchto dílech ještě secesní, Bernard v některých sochách docílil již archaického vyznění.

Jane Poupeletovou představil Mánes pražskému obecnstvu v roce 1913 jako třetí zahraniční sochařku, a to po Kláře Westhofové, která v roce 1902 v expozici skupiny Worpswede vystavila *Portrét dámy* a po Švédce Anně Marii Nielsenové, o jejíž prezentaci jsme se již zmínili výše. Jane Poupeletová se v roce 1900 přidala ke skupině „*La Bande à Schnegg*“, která vedle Luciena Schnegga sdružovala i další Rodinovy žáky.³⁵⁵ Především s nimi Poupeletová od roku 1904 také vystavovala. Čtenáři *Volných směrů* si o Schneggově skupině mohli v roce 1910 přečíst z pera Charlese Morice následující: „[...] *přes ubohé podmínky, jež svírají jejich činnost, vystupuje tu skupina sochařů, většinou mladých, a přináší nám díla nepopíratelně hodnotná, v nichž se projevuje svědomitost disciplíny plně pochopené a s láskou přijaté*“. Poupeletová se ve svém díle zaměřila na reflexi intimní atmosféry venkovského prostředí a věnovala se i ve své době velmi populárním zvířecím motivům³⁵⁶. V Praze byla zastoupena třemi drobnými bronzovými soškami zvířat a pálenou hlínou s názvem *Žena shlížející se ve vodě*. Čapek označil vystavené práce „*jako seriózní, prosté a klidné*“³⁵⁷. Vedle Prahy vystavovala Poupeletová i ve Vídni a ve Spojených státech.

Přestože malby na pražských výstavách zahraničních umělců v desetiletí před první světovou válkou významně převažovaly nad plastikami, rostoucí celosvětový zájem o sochařství se projevil i v Čechách. Vysokou kvalitu sochařských děl post-rodinovské generace měl jistě na mysli i francouzský kritik Charlese Morice, když v roce 1910 konstatoval převahu francouzského moderního sochařství nad malířstvím.³⁵⁸ Jeho článek přetiskly *Volné směry*

³⁵⁵ Členy skupiny byli následující sochaři: Lucien Schnegg, Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Robert Wlérick, Léon-Ernest Drivier, François Pompon, Louis Dejean, Charles Malfray, Auguste de Niederhausern, Henry Arnold, Jane Poupeletová a Yvonne Serruys.

³⁵⁶ Sošku *Krávy*, která byla v Praze v roce 1913 vystavena, zřejmě zakoupila Moderní galerie, neboť je součástí sbírky Národní galerie v Praze. Jane Poupeletová, *Kráva*, bronz, 24 cm, inv. číslo: P 1447.

³⁵⁷ ČAPEK, K., 1984, s. 297–299.

³⁵⁸ Z časopisů, *Volné směry*, 1910, roč. 14, s. 359–361.

a následně věnovaly plastikám Rodinových žáků značný prostor. V reprodukcích představily čtenářům mimo jiné díla Raymonda Duchamp-Villona (1876–1918), Luciena Schnegga (1867–1909), Josepha Bernarda (1866–1931) nebo Charlese Despiau (1874–1946). Despiau se sice žádné z pražských výstav před první světovou válkou nezúčastnil, nicméně je zřejmé, že jeho práce redaktorům *Volných směrů* imponovaly. Jejich výtvarnou intuici později potvrdil i V. V. Štech, jenž se s Despiauem v Paříži seznámil a vzpomínal na něj jako na sochaře „*přímého pohledu na realitu zvnitřněnou, bez zájmu o slohovost nebo architektonický účinek a velká gesta*“³⁵⁹. Štech mu již tehdy přiznával velké zásluhy v poznání dalších možností sochařství. Pro nesporné kvality byla jeho díla zařazena do prvorepublikového nákupu souboru francouzského umění³⁶⁰, přesto u nás zůstal Despiau i později prakticky neznámý.

Sochařská díla, s nimiž mělo pražské publikum dosud možnost se seznámit, byla věrná tradici zobrazení lidského těla, která ovládala sochařství od renesance po Rodinovu školu. V těchto dílech bylo zpodobení figury více či méně stylizované, ale stále ještě realistické, založené na smyslové zkušenosti. Zatímco malířství po roce 1910 díky Kandinskému, Kupkovi, Delaunayovi, Malevičovi a dalším nalézá pro svá díla zcela subjektivní realitu, role sochařství je v tomto procesu zatím okrajová. Této skutečnosti si byli vědomi i sami sochaři a Gutfreund na ni v kontextu evropského umění upozornil v rukopise věnovaném Maillolovu vlivu na soudobé sochařství. „*Sledujeme-li výsledky nového hnutí v umění, musíme přiznat, že sochařství v něm dosud nehrálo žádnou roli. V době impresionismu stál Rodin jako rovnocenný vedle malířů, kteří byli tvůrci onoho hnutí, a impresionismus není bez něho myslitelný. Současné umění nemá dosud svého sochaře. [...] Není možno srovnávat současné malířství a sochařství, protože malířství absolvovalo několik etap, které v sochařství postrádáme.*“³⁶¹

Nicméně ani české obecenstvo nemuselo dlouho čekat a radikální díla světové sochařské avantgardy, v nichž se umělci zřekli tradičních sochařských postupů zobrazení skutečnosti ve prospěch imaginace, se objevila i v pražských výstavních sálech. Přestože na českou výstavní scénu s rokem 1912 vstupuje Skupina výtvarných umělců, která

³⁵⁹ ŠTECH, Václav Vilém, *Vzpomínky, díl 2. Za plotem domova*, Praha, 1970, s. 52.

³⁶⁰ Více SAVICKÝ, N., 2011.

³⁶¹ ŠETLÍK, J., 1989, s. 224.

se výstavami zasadila o zprostředkování nejaktuálnějšího francouzského výtvarného kvasu pražskému publiku, většinu mezních děl soudobého sochařství přivezl do Prahy opět Mánes. Poprvé se tak stalo v roce 1914 v rámci souboru Moderního umění, který sestavil francouzský kritik Alexandre Mercereau.

SKUPINA
VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ



1. Socha a výstavy Skupiny výtvarných umělců

1.1 Otto Gutfreund před vstupem na výstavní scénu

Sochařská výstava stála již na samém počátku Gutfreundova uměleckého směřování. Zážitek z Bourdellových soch v pavilonu Mánesa v zimě roku 1909 inicioval u studenta pražské umělecké průmyslovky zájem o lekce sochařství v Paříži. Díky Bourdellovu vstřícnému naladění, pochopení Gutfreundova otce a finanční podpoře strýce mohl Otto ještě téhož roku odcestovat do města nad Seinou a začít navštěvovat Bourdellem vedené sochařské korektury.

Vedle studia uměleckých sbírek v pařížských muzeích sledoval Gutfreund i díla sochařů na výstavách soudobého umění a ve svém pronikavém hodnocení nešetřil české ani francouzské autority.³⁶² Záhy si začal uvědomovat rizika tolik rozšířeného lartpoullartismu a zamýšlel se nad přebujelostí a většinou jen průměrností děl, která obecenstvu aparát uměleckého výstavnictví předkládal. Ještě za pařížského pobytu začal rozhodně hájit uměleckou svobodu a odmítal tvořit za účelem vystavování.³⁶³ O tom, jakou důležitost měla ovšem pro mladičkému sochaře prezentace prací, jež modeloval z nejryzejších osobních pohnutek, svědčí jeho zájem o členství v SVU Mánes, o kterém psal z Paříže rodičům: „*Doma teď dělám portrét Matějčka a potom takovou skupinu zedníků (reliéf Cihláři, pozn. aut.), obě věci mi až doposud dobře pokračují. Rozhodl jsem se, že kdybych v létě doma nebo snad ještě zde něco udělal, co by za to stálo, že bych již na podzim vystavoval v Mánesu.*“³⁶⁴ Gutfreund podroboval vlastní díla vysoce kritickému hodnocení a tato složka jeho povahy se drala do popředí již při prvních pokusech o jejich veřejné vystavení. „*Neříkejte to, prosím Vás, ale ani*

³⁶² Gutfreund odsoudil například Kafkovy práce v Salonu Champs de Mars, a to přestože Kafka platil za Paříží respektovanou českou sochařskou hvězdu a sehrál i zásadní roli prostředníka při vyjednávání o Gutfreundově studiu u Bourdella.

³⁶³ „*Nechci mít nikdy vzorů ze současného světa, nechci vidět výstav slabých sochařů, nechci pracovat pro výstavy, mým vzorem je příroda, mým cílem antika a gotika.*“ ŠETLÍK, J., 1989, s. 19.

³⁶⁴ Dopis Otto Gutfreunda rodičům, v Paříži 23. dubna 1910. ŠETLÍK, J., 1989, s. 94.

*Soukupovi, protože ještě nejsem rozhodnut a nevím, co mi přijmou“.*³⁶⁵ S blížícím se návratem do Čech Gutfreund detailněji plánoval strategii svého vstupu na pražskou výstavní scénu a stupňoval se také jeho zájem o celkovou situaci na tomto poli. „*Budu-li něco do Mánesa posílat, chci rozhodně to poslat v kameni, vypadalo by to docela jinak, kdybych přišel hned napoprvé s věcí v materiálu než v hlíně nebo v sádře. [...] Členem Mánesa se stávám, jakmile je moje věc přijata do výstavy. Ostatně možná že se o prázdninách již přihlásím za mimořádného. Mám jen starost, aby se do té doby Mánes nerozbil, podle posledních událostí se zdá, že to s ním již dlouho nepotrvá, jenže v Praze se to nesmí říkat. ...*“³⁶⁶

Gutfreund měl věrohodné informátory, neboť situace v Mánesu byla tou dobou již značně napjatá a schylovalo se k výbuchu. Gutfreundův vstup do výstavních síní byl následujícími událostmi oddálen. Na první členské výstavě roku 1911³⁶⁷ bylo silně zastoupeno mladé pokrokové křídlo spolku (Beneš, Filla, Kubín, Šíma, Špála, Procházka). Jejich práce vzbudily velmi protichůdné reakce kritiky a konzervativní umělecká komunita sdružená kolem časopisu *Dílo* je sarkastickým způsobem odsoudila. Napětí ovšem zesílilo i uvnitř Mánesa samotného, kde radikální orientace mladých narážela na zdrženlivý nebo odmítavý postoj většiny starších členů a následkem vyhoceného diskurzu mladí umělci ze spolku vystoupili a založili Skupinu výtvarných umělců, která vedle výtvarníků sdružovala i teoretiky a literáty.³⁶⁸

Skupina institucionalizující působení české výtvarné avantgardy reprezentovala v pražském uměleckém životě radikální křídlo a jakousi časovanou rozbušku. Postupné vyhrocování sporů uvnitř Skupiny, jež vedlo k odštěpení části kmenových členů, posléze zcela zaujalo pokrokovou výtvarnou společnost před první světovou válkou a zaměstnávalo zejména její současné i někdejší členy.³⁶⁹ Gutfreund, svou povahou mírný a nekonfliktní, působil v těchto sporech většinou jako spojovací článek mezi zastánci protichůdných stanovisek. Na jaře roku 1911 však byly tyto spory ještě vzdálenou budoucností a Gutfreund se namísto Mánesu přidal k secesionistům, aby stál přímo u zrodu nového sdružení.

³⁶⁵ IBIDEM.

³⁶⁶ Dopis Otto Gutfreunda rodičům, v Paříži 12. 5. 1910. ŠETLÍK, J., 1989, s. 97.

³⁶⁷ 35. výstava SVU Mánes, pavilón SVU Mánes pod Kinskou zahradou, leden – únor 1911.

³⁶⁸ Ke vzniku Skupiny výtvarných umělců LAMAC, M., 1988.

³⁶⁹ Více PADRTA, J., 1992, s. 183.

Gutfreund představoval ve Skupině jediného umělce, který se věnoval výhradně plastické tvorbě a tato oblast jeho uměleckého snažení byla i předmětem veřejné prezentace. Kresby, které vznikaly jako přípravné studie budoucích plastických děl nebo autentické záznamy osobních prožitků, Gutfreund před válkou nevystavoval. Sochařinou se z členů Skupiny zabýval ještě Filla³⁷⁰, jehož první plastické pokusy pocházely z let 1913 a 1914, ale výrazněji modeloval až ve třicátých letech. Nejen na početní převaze, ale především na dominanci obsahové plnosti a vývojové soudržnosti Gutfreundova kubistického díla nejen v českém kontextu se shoduje většina umělecko-historických badatelů a již rok po Gutfreundově skonu postihl význam jeho kubistické periody i Emil Filla: „*Svou věcností byl určen státi se vedoucím sochařem kubismu. Aby mohl z malířského kubismu vytvořit soustavné kubistické sochařství, byl nucen si vše najít, vymyslet a uskutečnit sám.*“³⁷¹ Vedle zcela jedinečného vkladu ve formě expresionistických a kubistických plastik přispěl Gutfreund do fondu předválečného českého umění zejména svou teorií plastického tvoření.³⁷² Gutfreundovy teoretické stati, v nichž se pokusil vyjádřit své výtvarné cíle a v podstatě formuloval vlastní teorii moderního sochařství, byly i v evropských souvislostech zcela ojedinělé a konfrontovány mohly být v podstatě pouze s několika poznámkami Raymonda Duchamp-Villona. Ještě na podzim roku 1911 začala Skupina vydávat časopis, v jehož textové i obsahové části se objevovaly příspěvky, reflektující aktuální problémy soudobého sochařství jako nedílné součásti formující se výtvarné avantgardy.

³⁷⁰ K Fillovu sochařskému dílu od roku 1913 více ZEMINA, Jaromír, *Emil Filla sochař: práce z let 1913–1938*. Katalog výstavy v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, 2002.

³⁷¹ FILLA, Emil, *Příklad Ottý Gutfreunda, Volné směry*, 1928. Citováno dle VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka, *Myšlenky moderních sochařů*, Praha, 1971, s. 167.

³⁷² Literatura ke Gutfreundovu teoretickému vkladu kubistickému sochařství in: ŠETLÍK, J., 1989, s. 253.

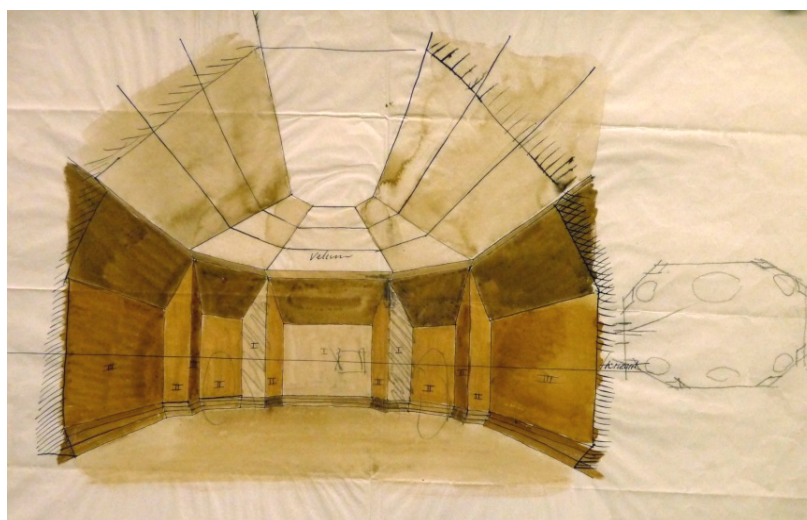
Nad prostorotvorným kódováním kubistických děl a rolí, kterou v tomto procesu sehraává plastický objekt, se později podnětně zamýšlel Vincenc Kramář: „*Kubismus má velmi blízko k plastice. Vždyť je možno definovati jej jako druh malby, jež, promítajíc do plochy různé pohledy na předmět, využívá nesmírné přednosti plastiky, podávajíc předmět ze všech stran, a do jisté míry s ní závodí, zhušťujíc do jednoho pohledu, co stává se majetkem diváka teprve při postupném obcházení volné plastiky. Plasticko-prostorové hodnoty jsou vůbec hlavním obsahem kubismu a podkladem jeho poesie.*“ KRAMÁŘ, Vincenc, *Grafické listy a plastika Emila Filly*. Katalog výstavy v budově SVU Mánes, Praha, 1935. Citováno dle ZEMINA, J., 2002.

1.2 I. výstava Skupiny výtvarných umělců

Gutfreund se hned od počátku svého působení ve Skupině představil jako nenápadný avšak nesmírně inteligentní a „užitečný“ člen. Těmito vlastnostmi lze charakterizovat rovněž jeho příspěvek k organizaci spolkových výstav. Jako zakládající člen Skupiny vystavoval hned při jejím prvním představení v roce 1912 v sálech čerstvě otevřeného Obecního domu.³⁷³ Inaugurační stejně jako všechny další pražské výstavy avantgardního sdružení se tak paradoxně odehrály v prostorách pozdně secesní a ve své době z pokrokových pozic již odmítané stavby. Reprezentativní sály Obecního domu měly řešit naléhavý nedostatek výstavních sál v Praze, kterými dlouhodobě trpěly všechny české výtvarné spolky. Poté, co dosloužil i výstavní pavilon Mánesa v Kinského sadech, bylo možné vystavovat v podstatě jen v Rudolfinu, kam ovšem avantgardní umělecká sdružení neměla přístup, a v komerčních výstavních prostorách. Bylo tedy logické, že se o nové městské sály měly podělit všechny hlavní strany zaangażované na soudobém českém výtvarném dění. Protože Umělecká beseda účast na „českém salonu“ odmítla, představily v lednu 1912 v Obecním domě tvorbu svých členů Jednota výtvarných umělců, SVU Mánes a Skupina výtvarných umělců. Jejich prezentace přirozeně odrážely vnitřní ústrojenství každého uskupení.

Úpravu interiéru a jeho vnitřní prostorové členění navrhl pro výstavu Skupiny Pavel Janák a v zájmu jednotné kubistické koncepce jej pojal v duchu krystalického tvarosloví. Janákovo aranžmá mělo scelit vystavovaný soubor předmětů zahrnující kubistické obrazy a plastiky, kubistický nábytek, modely a fotografie kubistické architektury i předměty uměleckého řemesla. Šíře představených exponátů zřetelně vypovídala o stylotvorném úsilí, které členové Skupiny programově rozvíjeli.

³⁷³ O výstavách Skupiny výtvarných umělců zejména LAMAČ, M., 1988, s. 180–191; LIŠKA, Pavel, Významné pražské výstavy v letech 1911–1922, in: ANDĚL, Jaroslav – LIŠKA, Pavel – ŠVESTKA, Jiří – VLČEK, Tomáš, *Český kubismus 1909–1925*, 2006, s. 78–85.



Obrázek 86 P. Janák, návrh interiéru I. výstavy SVU na Umělecké výstavě v Obecním domě, 1912, tuž, tempera, papír

Většina plastik byla instalována na úzkých krystalických soklech zužujících se směrem k podlaze, jež jakoby vyrůstaly ze zdi a zkosené paty lemující sál po celém obvodu. Sokly svým způsobem připomínaly protáhlé krakorce a Janák pro ně snad našel inspiraci ve tvarech gotické architektury. Některé podstavce byly v horní části opět kónicky rozšířeny. Důvod byl ryze praktický, bylo třeba, aby se na ně vešly předměty s rozměrnější podstavou. Prostor mezi sochami byl v horním plánu vyplněn malbami a v úrovni soklů dynamizován různými druhy vystaveného nábytku, který atmosféru výstavního sálu posouval směrem k intimnímu prostředí měšťanského interiéru a mohl tak obecnostvo nejnázorněji seznámit s novou ideou univerzálního kubistického slohu.

Celému prostoru dominovala podživotní verze Gutfreundovy *Úzkosti* umístěná na masivním fasetovaném soklu s kruhovou základnou. Sochařským dílům jistým způsobem konkurovaly architektonické modely instalované obdobným způsobem na soklech a nábytku. Jednotu výstavního prostoru podtrhovalo použití přírodní jutové tapety na stěnách sálu a podstavcích pod sochy. Z dalších známých Gutfreundových plastik byl vystaven *portrét Antonína Matějčka*, v němž Gutfreund ještě v bezprostředním ozvuku Bourdellova školení přistoupil k modelaci velmi jednoduchých a čistých objemů a drobná plastika dekorativního

charakteru s názvem *Toaleta*, kterou Vincenc Kramář zanedlouho zařadil do své sbírky.³⁷⁴ Gutfreund nakonec vystavil i reliéf *Cihláři*, na němž pracoval už v Paříži a portrét někdejšího starosty *Vladimíra Srba*.

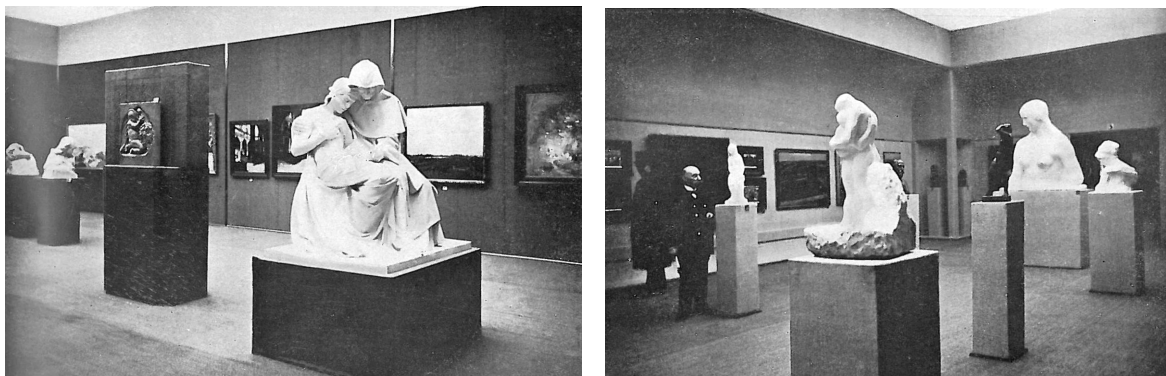


Obrázek 87 P. Janák, instalace I. výstavy SVU na Umělecké výstavě v Obecním domě, 1912

Výše zmíněné Gutfreundovy práce mohl návštěvník konfrontovat se sochami instalovanými na výstavách Jednoty a Mánesa, které probíhaly ve vedlejších sálech. Sochaři z Mánesa byli zastoupeni včetně svých nejmladších členů, Jaroslava Horejce a Ladislava Beneše. Štursa vystavil mimo jiné bronzovou *Sulamit Rahu* a Mařatka figury z budovy nové pražské radnice. Převážně realisticky orientovanou polohu soudobého sochařství našlo publikum v oddělení Jednoty výtvarných umělců. Vedle Franty Úprky, Bohuslava Stehlíka nebo Antonína Štrunce zde byl umístěn také reliéf Antonína Waiganta (1880–1918), stylizovaný v duchu pozdní geometrické secese. Je téměř nemožné, aby Gutfreundovy sochy, dosud sice pevně objemové,

³⁷⁴ Ke Gutfreundovým dílům v Kramářově sbírce viz LAHODA, Vojtěch, Vincenc Kramář a kubismus, in: *Český kubismus 1909–1925*, 2006, s. 64–71.

ale na povrchu členěné zalamovanými plochami, vyšly z tohoto srovnání jinak, než jako nepochopitelné a neestetické experimenty, usilující o rozbití staletími prověřeného úzu plastického zobrazení lidské figury. A Gutfreund se chystal zajít ještě mnohem dál.



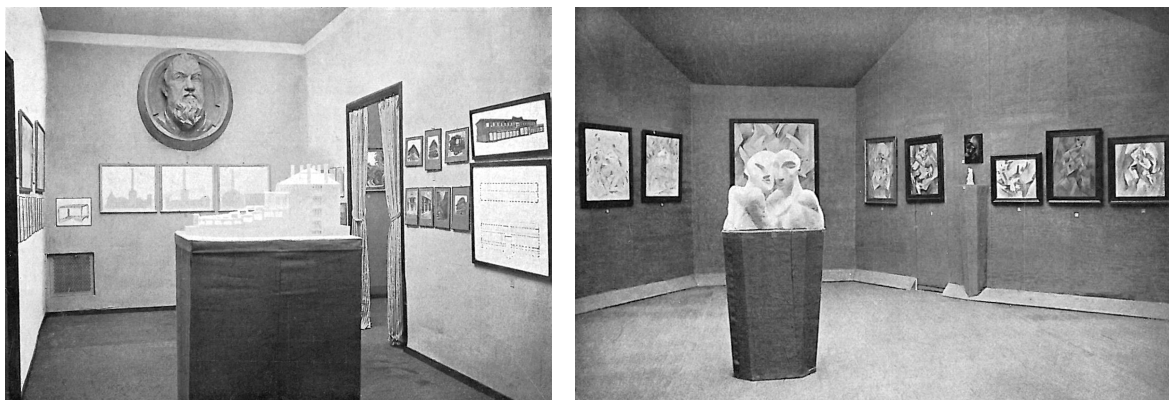
Obrázek 88 Umělecká výstava v Obecním domě, 1912: vlevo J. Mayer, instalace oddělení Jednoty výtvarných umělců, vpravo O. Novotný, instalace sekce SVU Mánes

1.3 II. výstava Skupiny

První veřejné vystoupení Skupiny a především jeho snahu o komplexnost kritizoval i její dosud respektovaný apologet F. X. Šalda. V Novině čtenáře okamžitě informoval, že na výstavě shlédl pouhé „*formule a schémata, ne umělecká díla, ne projevy a výrazy osobností a jejich životního bohatství*“³⁷⁵. Druhá výstava spolku však na sebe nenechala dlouho čekat a již ke konci prázdnin roku 1912 mohl Gutfreund napsat rodičům: „*Sháníme teď výstavu, bude to dosti veliké. Bude to ten sál, co měl Mánes, a ten, co jsme měli my. Gočár, který dělá instalaci, to chce mít takhle: (náskres) expozice SVU, 4 interiéry Pražských uměleckých dílen, menší obrazy a grafiky, expozice cizinců; na čelné stěně budu mít asi po jednom odlitku medailónů z mostu. Jiného asi mít nebudu, jen ještě nějaké drobnosti. Otvírat se má na sv. Václava. Obsílku už jsem včera dostal, mám se dostavit 19. září čistě umyt a strážliv. Patrně jsem loni nebyl ani umyt, ani*

³⁷⁵ ŠALDA, F. X., *Umělecká výstava v Obecním domě u Pražské brány*, Novina 1912. Citováno dle LAMAČ, M., 1988, s. 181.

střízliv, protože loni mi to nepsali, a letosano.³⁷⁶ Gutfreund se však nakonec finální organizace výstavy ani slavnostní vernisáže nemohl zúčastnit, neboť mu v září zemřel otec a smutné povinnosti jej tou dobou zaměstnávaly ve Dvoře Králové. Gutfreundovy sochy pro výstavu vybrali jeho skupinovní kolegové Filla s Janákem. Sochař byl zastoupen sedmi díly: vedle dvou odlitků medailonů pro Hlávkův most vystavoval mimo jiné také *Joba* a volnou plastiku *Souzvuk*.³⁷⁷



Obrázek 89 J. Gočár, instalace II. výstavy SVU na Umělecké výstavě v Obecním domě, 1912; sekce architektonických návrhů a modelů Gutfreundovým návrhem medailonu pro Hlávkův most (vlevo) a plastika *Souzvuk* (vpravo)

Výstava byla koncipována daleko ambiciózněji než předchozí akce, a to jak co do širě zastoupených uměleckých oborů (ve čtyřech sálech bylo vystaveno na 100 exponátů z oblastí malby, plastiky, grafiky, architektury, uměleckého průmyslu a nábytkových interiérů), tak začleněním děl představitelů evropské výtvarné avantgardy. Ovšem ani tento výběr prací členů Skupiny a jejich hostů nevyvolal u soudobých recenzentů, a to i těch, již zastávali

³⁷⁶ Dopis Otto Gutfreunda rodičům z 23. 8. 1912, ŠETLÍK, J., 1989, s. 115. Gutfreund píše o předchozí výstavě, jako by se konala minulý rok, předchozí a dosud jediná výstava Skupiny proběhla ovšem na začátku téhož roku.

³⁷⁷ 40.–41. odlitky medailonů s podobiznami K. Vlčka a Č. Gregora (Hlávkův most), 42. Prošba (asi Prométheus, dnes v NG P 6144, 43. Job, 44. Souzvuk (jako volná plastika známo jen z fotografie), 45.–46. Náčrtky reliéfů z let 1911–12 (buď reliéfní podobizna otce III nebo IV Autoportrét nebo Souzvuk nebo reliéf Dvě postavy). ŠETLÍK, J., 1989, s. 198.

v podstatě spřízněné radikální výtvarné názory, pozitivní hodnocení.³⁷⁸ Čapek tak například v úvodu svého referátu velmi výstižně definuje podstatu vztahu publika k modernímu umění³⁷⁹, nepřipouští však, že by podzimní přehlídka Skupiny poskytla významnější předpoklady k tomu, aby po jejím shlédnutí mohlo obecnstvo zaujmout „*všeobecně sympatický poměr k novému umění*“³⁸⁰. V pracích zahraničních hostů nenalézal podstatnější kvality a rovněž k dílům členů Skupiny zaujímal převážně kritický postoj, s výjimkou architektonických návrhů, jež mu byly ztělesněním nezávislosti moderní české architektury. V souladu se soudobým nevyjasněným vztahem českých kritiků k pojmu kubismus se i Čapek v celém textu důsledně vyhýbá jeho použití ve spojení s díly členů Skupiny a jejich práce označuje za expresionistické, čímž velmi záhy odhadl jejich vnitřní námětovou blízkost se soudobou německou avantgardou.³⁸¹ Přítomnost plastických děl ve výstavních sálech Čapek zcela ignoruje a jeho postoj jakoby rezonoval s Gutfreundovými – jistě i sebekriticky zaměřenými – úvahami o nicotné úloze sochařství ve vývoji avantgardního umění.³⁸² Příznivě nevyznívá ani recenze Bohumila Kubišty, který sice Gutfreundovy plastiky reflektuje, označuje je ovšem za nejednotné a do značné míry ovlivněné primitivními skulpturami, jejichž reprodukce přinášel *Umělecký měsíčník*. Výtka nekompaktnosti je pochopitelná vzhledem k vystavení reliéfů

³⁷⁸ Jediný kladný ohlas uveřejnil dle Gutfreunda Arne Laurin v Národním obzoru a sochař chtěl odkazem na něj potěšit truchlící rodinu ve Dvoře.

³⁷⁹ „*K zevnější charakteristice nejmodernějšího umění patří především jeho konflikt s názory obecnstva. Silami tohoto konfliktu je na jedné straně přirozená konzervativnost publika a na druhé straně přeměňující, novotvořící síla moderního umění. Rozum obecnstva je „bon sens“, praktická zkušenost, souhrn všeho denně zažitého; pro tento rozum je nutně vše nové protismyslným a přímo negativním, a proto také obecnstvo vždy spíše snese úpadek starého než novotu. Tak i přítomný konflikt, jenž dosahuje bouřlivosti nikdy nebývalé, není vlastně odsouzením moderního umění, nýbrž jeho přirozeným doprovodem.*“ ČAPEK, K., 1984, s. 220.

³⁸⁰ IBIDEM, s. 221.

³⁸¹ K expresionistické podstatě českého kubismu (kuboexpresionismu) ŠVESTKA, Jiří, Český kubismus – dilema rodící se středoevropské avantgardy, in: *Český kubismus 1909–1925*, 2006, s. 16–21.

³⁸² Na konci roku 1912 Karel Čapek spolu s bratrem Josefem, V. H. Brunnerem, Vlastislavem Hofmanem, Josefem Chocholem, Ladislavem Šimou a Václavem Špálou opouští z důvodů názorových a osobních rozporů Skupinu a brzy na to vstupují do SVU Mánes. Na začátku roku 1913 se Josef Čapek spolu s Antonínem Matějčkem stává redaktorem *Volných směrů*, které se pod jejich vedením orientují na soudobé avantgardní směry v umění a začínají tím konkurovat *Uměleckému měsíčníku*, který vede Filla s Benešem. Takto polarizovaná česká výtvarná scéna se posléze pustí do ohnivé diskuze o to „pravé“ pojetí kubismu.

pro Hlávkův most, tedy děl, jimiž sochař plnil úkol veřejné zakázky. Kubištův názor o odvozenosti Gutfreundova díla z primitivní plastiky ovšem neměl podstatnější reálný základ.

Přestože Čapek přímo nehodnotí Gočárovu architektonickou úpravu a instalaci výstavy, lze z jeho kladného poměru k vystaveným dílům architekta i jeho kolegů ze Skupiny dedukovat, že hlavní místnost se stropem, pro jehož formu zřejmě našel Gočár inspiraci ve tvarech diamantu, a kde pracuje s efektem světelných průzorů, splňovala Čapkovy nároky na původnost a modernitu řešení galerijního prostoru. I Gočárova instalace, stejně jako Janákovo pojetí předchozí výstavy, vycházela z idey demonstrovat zasazení uměleckého díla v reálném prostředí moderního měšťanského interiéru. Díky účasti Pražských uměleckých dílen, které se právě na tvorbu pro bytový interiér soustředily, byla tentokrát dříve pouze naznačenému pojetí přiznána velmi efektní podoba. Nové kvalitě výstavního uspořádání se dostalo pozitivního hodnocení z pera Bohumila Kubišty, a přestože nejsou plastická díla v jeho textu přímo zmiňována, můžeme jeho posudek bezpochyby vztáhnout i na ně: *„Čeho asi povšimne si každý návštěvník, jest snaha změnit obyčejný ráz úpravy výstavy v tom směru, že obrazy jsou spojeny v menších interiérech rázu pokojového společně s nábytkem, takže jsou jakousi zkouškou, jak působí moderní malba i architektura nábytková v občanském pokoji. Hlavně ve čtyřech centrálních kójiích jsou voleny obrazy i formátově tak, aby se doplňovaly s vystavenými skříněmi a s ostatním nábytkem. [...] Vcelku možno říci, že zkouška dopadla dobře.“*³⁸³



Obrázek 90 J. Gočár, instalace II. výstavy SVU na Umělecké výstavě v Obecním domě, 1912; oddělení německých expresionistů (vlevo) a interiér Pražských uměleckých dílen (vpravo)

³⁸³ KUBIŠTA, Bohumil, Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, *Česká kultura*, 1912/1913, roč. 1, s. 58–60.

Jak upozornil Tomáš Winter³⁸⁴, pro Skupinou prosazovaný stylotvorný koncept můžeme v pražských výstavních sálech hledat předchůdce v instalacích členských přehlídek spolku Mánes, jejichž ranou podobu teoreticky zaštilil F. X. Šalda svou proslulou přednáškou *Nová krása, její geneze a charakter* (1903)³⁸⁵. Především v období kolem přelomu století se na spolkových výstavách Mánesa objevovaly i návrhy secesního designu, fotografie architektury byly do konceptu výstav zařazovány pravidelněji a na podstatně delší dobu. Architekti, kteří pro Mánes řešili aranžmá výstav, ovšem nikdy nepracovali s koncepcí simulace reálného prostředí měšťanského salónu a exponáty z oblasti uměleckého řemesla i fotografie architektury či návrhy fasád vždy instalovali galerijním způsobem. Kritéria historické analogie výstavního aranžmá prvních dvou výstav Skupiny tak, dle mého názoru, lépe splňuje model instalace děl do fiktivních interiérů, uplatňovaný v dobách vrcholné secese například v sálech Rudolfiny. Tato Mánesáky opovrhovaná forma aranžmá se tak paradoxně v jakési pročištěné a přirozeně slohově modernizované verzi s výstavami Skupiny v roce 1912 navrátila na scénu.



Obrázek 91 Výroční výstava KJ 1903, interiér J. Navrátila

³⁸⁴ WINTER, T., 2012, s. 103.

³⁸⁵ ŠALDA, František Xaver, *Nová krása, její geneze a charakter*, in: *Boje o zítřek: meditace a rapsodie*, Praha, 1950, s. 91–119.

Obecnější příčiny výše popsaného vývoje výstavního úzu v pražském prostředí dokládá skutečnost, že paralelně s II. výstavou Skupiny v Obecním domě byla v Paříži na Podzimním salonu v Grand Palais otevřena specifická instalace kubistického domu – Maison cubiste³⁸⁶, na jejíž realizaci spolupracoval autor konceptu, francouzský malíř a designér André Maré, s řadou umělců. Kubistickou fasádu domu navrhl sochař Raymond Duchamp-Villon. Expozice, sestávající z haly, měšťanského obývacího pokoje a ložnice, byla zařízena nábytkem, koberci a předměty denní potřeby, především ve stylu Ludvíka Filipa. Imaginární byt, třebaže jeho útroby nevykazovaly stylovou jednotu, měl simulovat ideální prostředí pro vystavení obrazů francouzských kubistických malířů, mimo jiné Légera, Metzingera, Gleize. Pražská expozice Skupiny i pařížský Maison cubiste mají potenciál ilustrovat obecnou tendenci výstavní disciplíny reflektovat soudobé snahy po rehabilitaci umělecké hodnoty předmětů užitého umění a jejich spojením s moderním obrazem či sochou manifestovat společenskou životnost umění nového. Proto se ostatně určitá podoba instalace, blízkí se bytovému salonu, objevovala i v expozicích, na nichž se spolu s malíři a sochaři podílely další evropské umělecké dílny typu Wiener Werkstätte nebo německého Werkbundu.



Obrázek 92 A. Mare a spol., Měšťanský obývací pokoj v Maison cubiste na Podzimním salonu v Paříži v roce 1912

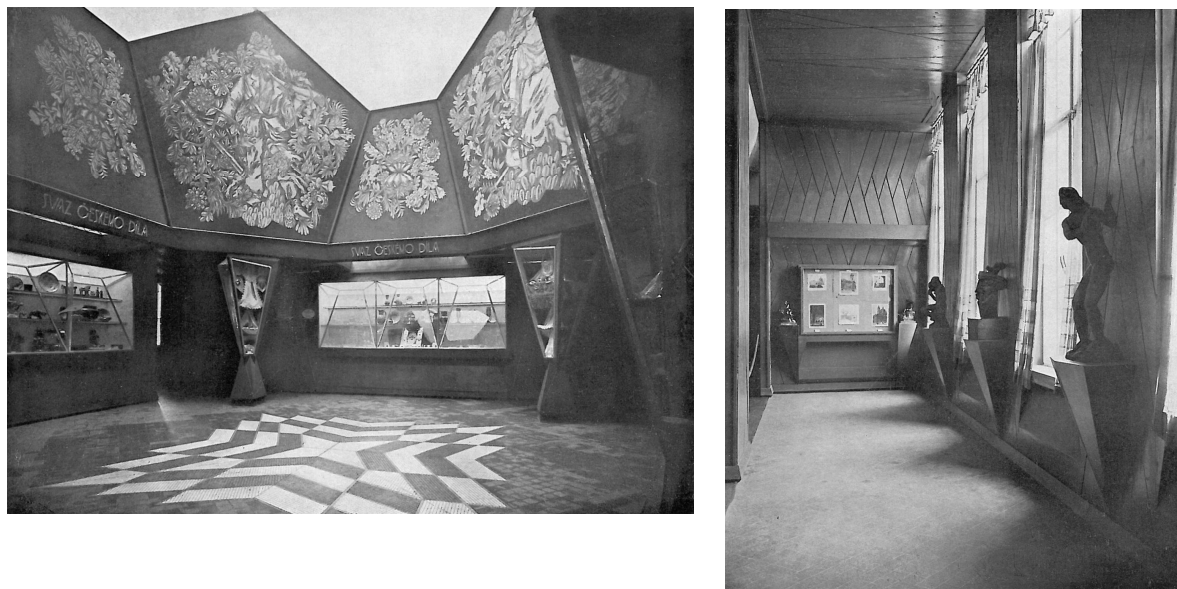
³⁸⁶ WINTER, T., 2012, s. 105–106, zde odkazy na další literaturu.

Úsilí českých kubistů o slohovou syntézu bylo ovšem nesporným specifikem. *"Praha se stala opravdovým městem kubismu, kde se stavěly kubistické domy s byty zaplněnými kubistickým nábytkem. Jejich obyvatelé mohli pít z kubistických šálek kávu, dávat do kubistických váz květiny, měřit čas na kubistických hodinách, svítit kubistickými svítilny a číst knihy s kubistickou typografií."*³⁸⁷ Dodala bych: a také navštěvovat umělecké výstavy instalované v kubistickém aranžmá. Česká „všeobjímající“ varianta kubismu poutá na počátku 21. století nesporně zájem široké kulturní veřejnosti a v oblasti designu poskytuje trvale inspiraci novým tvůrcům. Ve své době ovšem kromě nadšení ve spřízněných kruzích vyvolával kubismus v užitém umění a architektuře výhrady praktického i estetického rázu. Pro české architektky představovala skutečnost, že nedokázali českou architektonickou variaci kubismu exportovat do zahraničí, určitý neúspěch. Jedinou kubistickou „architekturou“, která se mimo oblast Čech před první světovou válkou objevila, bylo architektonické řešení a aranžmá expozice Svazu českého díla na výstavě Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v roce 1914. Podobu české výstavy navrhl architekt Otakar Novotný. Na konečném výtvarném vyznění se podstatně podílel František Kysela. Novotný měl k dispozici dvě místnosti, do nichž vestavěl architekturu v duchu Janákových krystalických forem. Po obvodu místnosti byly do vestavby zabudovány rozměrné vitríny, v jejichž vnitřním uspořádání došly opět zúročení formy krystalického tvarosloví. Další vitríny měly podobu jakýchsi asymetrických kubistických přesýpacích hodin, které působily zároveň jako fiktivní sloupy. Expozici plastických a grafických děl umístil Novotný do přídružené chodby. Sochy instaloval na krakorcovité podstavce podobné soklům z výstav Skupiny a rytmizoval jimi prostory mezi okny. Plastiky byly umístěny také na soklících, jež vyrůstaly z nástěnky pro grafické práce instalované na kratší stěně místnosti. Výstavy se zúčastnili sochaři Jan Štursa, Jaroslav Horejc a Břetislav Benda.³⁸⁸ V tomto kontextu se dochovala spíše ojedinělá reakce soudobé německé kritiky na podobu české instalace v duchu pražského kubismu. Novotného aranžmá zůstalo nepochopeno. Německý recenzent jej označil za „divoké a prudké“ a dokonce za jakýsi

³⁸⁷ ANDĚL, Jaroslav – LIŠKA, Pavel – ŠVESTKA, Jiří – VLČEK, Tomáš, Český kubismus 1909–1925, malířství, sochařství, architektura, design, Praha, 2006, s. 6.

³⁸⁸ Otakar Novotný, Počátky Svazu českého díla, *Věci a lidé 1*, 1947–48, s. 280–281.

nemístný instalační výstřelek. „Působí jako nedobrovolná parodie na geometrismus, jehož nebezpečí odhaluje na svém vlastním zvrhlém příkladě“.³⁸⁹



Obrázek 93 O. Novotný, instalace Svazu českého díla na výstavě spolku Werkbund v Kolíně nad Rýnem, 1914; sál s užitým uměním (vlevo) a chodba s plastikami (vpravo)

Vrátíme-li se k pražské expozici Skupiny, je z fotografií patrné, že Gočárova novátorská úprava se týkala pouze některých prvků a částí výstavy. Místnosti, kterou Janák upravil pro předchozí výstavu Skupiny, se změny výrazněji nedotkly, tedy alespoň co se týče způsobu prezentace sochařských děl. Drobné plastiky byly opět vystaveny na podlouhlých krakorcovitých soklech vystupujících ze stěny sálu a ústřední postavení na identickém fasetovaném podstavci zaujala namísto *Úzkosti* dnes neznámá Gutfreundova plastika *Souzvuk*. Důvodem tohoto pouze z části nového řešení musela být bezpochyby finanční tíseň Skupiny.

Hmotný nedostatek ostatně charakterizoval také Gutfreundovu životní situaci v letech předválečného členství ve Skupině. Veřejných zakázek bylo v tomto období poskrovnu

³⁸⁹ *Sie wirken wie eine unfreiwillige Parodie auf den Geometrismus, dessen Gefahren sie an dem eigenen Beispiel der Ausartung erhellen.*“ M. Eisler, *Die Kölner Werkbundaustellung*, 1. c., p. 481. Citováno dle FORSTHUBER, 1991, s. 168.

a pro mladého sochaře, sympatizujícího s avantgardním hnutím a navíc neoblomného dělat ústupky na úkor vlastního uměleckého přesvědčení, bylo o to těžší nějakou získat. Příjmy z vlastní tvorby, tedy prodeje soch, které nevznikly na zakázku, byly rovněž minimální. Možnost nabídnout plastiky ke koupi byla omezena v podstatě na známé, příležitostné návštěvníky ateliéru nebo okruh příbuzných. Větší šanci oslovit širší okruh zájemců a najít tak svého kupce měly plastiky prostřednictvím uměleckých výstav. Na prvních dvou pražských přehlídkách Skupiny Gutfreund žádné dílo neprodal. Pokud by se tak stalo, jistě by o tom informoval rodinu, s níž prostřednictvím dopisů sdílel běžné životní problémy i všechny umělecké úspěchy. Pražské obecnstvo, řečeno v duchu úvah Karla Čapka, nebylo schopno postavit se vůči Gutfreundovým plastikám citově a *vyposlouchat, vyrozumět vnitřní výraz moderního umění*³⁹⁰. Díky intenzivnímu korespondenčnímu styku s rodiči a sourozenci také víme, že právě z důvodu nedostatku možností vydělat si finanční prostředky sochařinou se Gutfreund v tomto období zabýval zprostředkováváním obchodů s uměleckými předměty.³⁹¹ V předválečných hladových letech uvažoval Gutfreund dokonce o roli učitele sochařství na „kubistické akademii“, kterou si na pražských Vinohradech otevřeli malíři Vincenc Beneš a Otakar Nejedlý.³⁹²

Na podzim roku 1913 začala být Gutfreundova hmotná situace dokonce natolik závažná, že uvažoval o opuštění vlastního ateliéru. Právě v tuto kritickou chvíli však Skupina vystavovala na samostatné výstavě v berlínské galerii Der Sturm³⁹³ a Gutfreund zde prodal

³⁹⁰ ČAPEK, K., 1984, s. 221.

³⁹¹ ŠETLÍK, J., 1989, s. 118.

³⁹² V jednom z dopisů upozorňuje Pavel Janák Gutfreunda na výstavu studentů moderní umělecké školy v nově dokončené budově Mozarteu (24. – 30. června 1913). Když Havlova galerie začala využívat reprezentační sál Mozarteu, rozšířilo se spektrum pražských privátních sálů, v nichž se konaly výstavy výtvarného umění. Na sklonku téhož roku se v Mozarteu konala i pro Prahu závažná výstava prací italských futuristů, na níž vystavoval i Umberto Boccioni. Plastika na této přehlídce ovšem nebyla zastoupena.

³⁹³ Členové Skupiny již v září–říjnu vystavovali na 1. německém podzimním salónu, který pořádala rovněž galerie Der Sturm a jenž měl být mezinárodní přehlídkou rozmanitých směrů a osobností moderního umění. ŠETLÍK, J. 1989, s. 199. Již v dubnu (od 5. do 10. 4.) roku 1913 vystavovala Skupina v mnichovském Goltzově salónu Neue Kunst. K výstavě nebyl vydán katalog, neznáme tedy kompletní seznam vystavených děl. V Českém světě byla otištěna Janákova fotografie zachycující část výstavní místnosti s Gutfreundovými plastikami *Při toaletě, Úzkost, Souzvuk, Hlava muže, Koncert*. *Umělecký měsíčník* referoval, že přehlídky se zúčastnili Beneš, Fila, Procházka,

dokonce dvě plastiky, *Souzvuk* a *Joba*, dohromady za 170 marek. Do Berlína zajížděl Gutfreund posléze pravidelně. Díky své vysoké inteligenci, širokému kulturnímu rozhledu a lidským vlastnostem zde navázal řadu kontaktů, s jejichž pomocí se snažil iniciovat další výstavy Skupiny v Německu.³⁹⁴ O možném zprostředkování prodeje soch jednal na jaře 1914 také s progresivním mnichovským galeristou Goltzem, v jehož sálech se v roce 1912 konala souborná výstava skupin Der Blaue Reiter a Die Brücke a o rok později zde vystavovala i Skupina. Při srovnání s pražským obecnstvem vykazovala německá kulturní veřejnost ve vztahu k moderním výtvarným tendencím nesporně větší míru pochopení a empatie a zdejší čilé výstavní aktivity Skupiny jsou toho nesporným důkazem. Pro téměř nezdravě sebekritického Gutfreunda představoval úspěch jeho prací na mezinárodním poli významný impuls pro pokračování ve vlastní tvorbě.



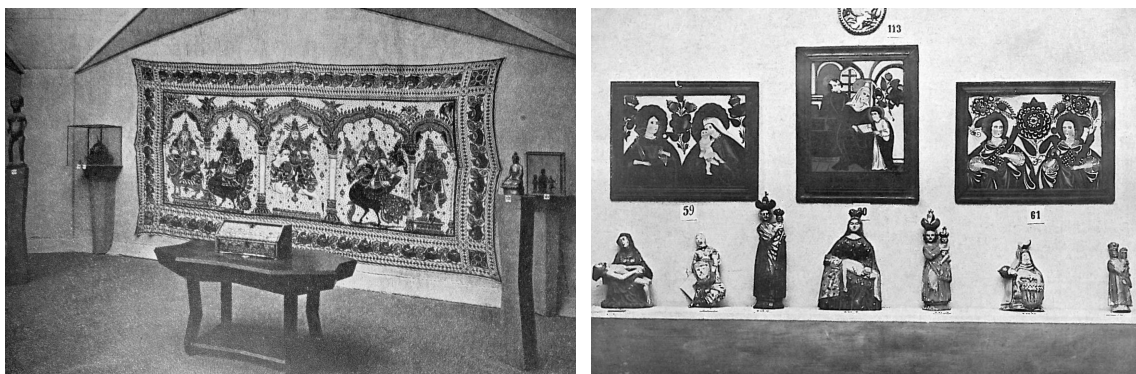
Obrázek 94 Výstava Skupiny výtvarných umělců v Goltzově salonu v Mnichově, 1913

Gutfreund, Gočár a Janák a bylo vystaveno čtyřicet děl. Z Janákovy fotografie je zřejmé, že umístění Gutfreundových plastik bylo diktováno stísněným prostorem, což poškodilo zejména vyznění *Úzkosti*. Ve srovnání s perfekcionistačným způsobem uspořádání pražských výstav je v Mnichově zřejmý ústup kvality. Nicméně i zde se jednalo o instalaci usilující o navození atmosféry reálného prostředí občanského bytu. Srov. LAMAČ, M., 1988, s. 185

³⁹⁴ ŠETLÍK, J., 1989, s. 119, 124.

1.4 III. výstava Skupiny

Ještě před výstavami v Berlíně a Mnichově byla v květnu 1913 otevřena III. pražská přehlídka Skupiny, opět v prostorách Obecního domu. Přestože česká avantgardní scéna byla v této době již rozštěpena a Karel Čapek stál v určitých otázkách vůči Skupině v názorové opozici, jeho postřehům o koncepci III. pražské výstavy nelze upřít výstižnost. „Výstava obsahuje v pestré směsi divoškou plastiku a textilie, lidové (bavorské) obrázky na skle, pár kousků starého umění a konečně moderní obrazy od Picassa, Braqua, Deraina, Grise a Sofficiho. Seskupení takové je dosti podivné, ale má tu vedlejší výhodu, že konečně je velmi zřejma podstatná nesouvislost těchto různých umění.“³⁹⁵



Obrázek 95 Výstava SVU v Obecním domě, 1913; oddělení exotického umění (vlevo) a sekce s drobnou lidovou plastikou (vpravo)

Sami organizátoři se k pojetí výstavy vyjádřili prostřednictvím Uměleckého měsíčníku, kde za jakýsi svorník jednotlivých exponátů označují upřímnost uměleckého vyjádření.³⁹⁶ Pojítkem koncepce, jež stavěla do přímé konfrontace předměty z nejrůznějších uměleckých oborů, časových period i geografických oblastí, tak byl v první řadě poměr, který k nim

³⁹⁵ Čapek, 1984, s. 315.

³⁹⁶ „Výstava sestavena byla s tendencí ukázati a položití důraz na kvalitu v novém umění; v připojených odděleních starého, lidového a exotického umění chce naznačiti, jak cítění v novém umění snaží se o bezprostřednost a přímou výrazu, jež je těmto starým uměním vlastní.“ *Umělecký měsíčník*, 1913, č. 6–7, s. 198.

zaujímalí členové Skupiny, tedy východisko velmi intimního charakteru. Pro návštěvníka, který k výběru přistupoval jaksi zvenku, bez tohoto osobního vkladu, muselo být logicky velmi obtížné se s takto rozmanitě koncipovaným souborem, navíc instalovaným v omezeném prostoru, vyrovnat. O něco lepší výchozí pozici měli bezpochyby čtenáři Uměleckého měsíčníku, jehož obrazová část měla obdobně široký záběr. Nicméně diference mezi čtenářem, který ve známém prostředí domova vstřebává novou estetiku prostřednictvím reprodukcí v časopise, a návštěvníkem výstavy, jemuž je vyhrazen poměrně krátký čas k tomu, aby se vyrovnal s emocemi vyvolanými bezprostředním zažitím reálných děl, má hluboce psychologický rozměr.



Obrázek 96 Pohled do instalace III. výstavy SVU v Obecním domě, 1913; Picassova *Hlava ženy*

Charakter výstavy, odlišný od předcházejících akcí Skupiny, se odrazil rovněž na jejím celkovém uspořádání, které tentokrát s ohledem na podstatu vystavovaných prací nenabízelo variaci na téma privátního salónu, ale reagovalo na individuální povahu jednotlivých skupin exponátů. Pokud se zaměříme na vystavená plastická díla, bezpečně největší pozornost obecnstva poutala *Hlava ženy* (1909) od Pabla Picassa, zapůjčená ze sbírky Vincenta Kramáře³⁹⁷, kterou Gočár umístil do sálu s malbami francouzských kubistů. Gočár navrhl

³⁹⁷ Reprodukci Picassova plastického díla přinesl vedle *Uměleckého měsíčníku* i obrázkový *Český svět* s textem: „Část francouzského oddělení s bronzovou hlavou Picassa. Jediná jeho plastika, unikum umělecké, jež dosud nikde nebylo vystaveno. Majetek Dr. V. Kramáře na Smíchově.“

speciálně pro tuto výstavu nový typ kubizujícího podstavce, jehož základní tvar vytvořil průnikem dvou jehlanů pootočených o 45 stupňů. Na těchto soklech byly instalovány jak moderní sochy, tak plastická díla exotické provenience. Některé z drobných orientálních plastik byly vystaveny pod skleněnými krychlemi, jež svou ochrannou funkcí zřejmě suplovaly na výstavě chybějící vitríny. Stěny hlavního sálu a sokly byly opět unifikovány přírodní jutovou tapetou, která udávala jakýsi barevný podtext výstavy.

1.5 IV. výstava Skupiny

Když v únoru 1914 zahájila Skupina IV. pražskou výstavu, mělo zainteresované obecenstvo za sebou již několik příležitostí zažít v Praze závažná díla evropské avantgardy. Po obrazech fauvistů, které byly k vidění v pavilonu pod Kinskou zahradou, a řadě expresionistických prací, jimiž byly obohaceny jak výstavy Mánesa, tak i Skupiny, se jednalo především o soubor pláten francouzských kubistů, který publiku na své předchozí výstavě nabídla Skupina, a rovněž o výběr z malby italských futuristů, jímž svůj program ozvláštnila galerie Františka Havla. Závažná plastická díla se však v těchto souborech v podstatě neobjevila. A podle výpovědi Karla Čapka nebyla širší kulturní veřejnost na setkání s nimi zdaleka připravena. Čapek se obecně kvůli a schopnostem pražského publika akceptovat kubistickou estetiku staví skepticky. „...*(kubistické) výstavy mají tak vážný a řekl bych těžký charakter, že by moudré publikum už mohlo býti jimi přesvědčeno, že toto umění nepopíratelným právem požaduje jeho seriózní duševní součinnosti. Jinak ovšem je těžko někoho nutiti k zálibě v tomto umění, jež vskutku není příliš přístupné; opakují, je k němu třeba jisté součinnosti, a ježto málo lidí je ochotno součiniti s „novotami“, osměluji se říci, že ti, kdo rozumějí (zvýrazněno K. Č.) kubismu, jsou zvláštní třídou lidí, kteří mají jiný poměr k umění a jinou radost z něho než ostatní.*³⁹⁸

V okamžiku, kdy hlavní sál výstavy Skupiny opanovaly Gutfreundovy kubistické plastiky, nemělo pražské obecenstvo prožitou žádnou obdobnou zkušenost a muselo pro něj být velmi

³⁹⁸ ČAPEK, K., 1984, s. 380.

obtížné vytvořit si k nim kladný poměr. Většina návštěvníků by se tak zřejmě lehce ztotožnila se závěrem pasáže, v níž Čapek hodnotil rizika vícehledového přístupu k sochám: „*Gutfreundovy plastiky platí jen pro jedno nebo dvě určitá stanoviska, jež má divák zaujmout; odjinud jsou beztvarym komplexem, ošklivým jako umělá skalka.*“³⁹⁹ Ostatně Gutfreund sám velmi pochyboval o připravenosti širšího obecnstva přijmout kubistické sochy za plnohodnotná umělecká díla a v dopise matce tak například vyjádřil obrovskou skepsi v záležitosti docenění daru své kubistické plastiky *Viki* v rodině středostavovského lékaře na malém městě.⁴⁰⁰ Kritika avantgardního umění vedená z konzervativních pozic měla v některých případech až vulgární dikci ve stylu „*umění nebo paskvil*“⁴⁰¹ a dávala za pravdu Čapkovým i Gutfreundovým obavám. Poučené recenze, jež z velké části vznikaly uvnitř samotné umělecké komunity, se postupně stávaly součástí ohnivého sporu o podstatu kubismu, což značně oslabovalo nezávislost posudků. V této situaci je třeba přiznat Čapkovi, který hodnotil IV. přehlídku Skupiny z opozičního tábora a označil Gutfreundovy plastiky za *nejdůležitější část výstavy*, mimořádnou schopnost vycítit v uměleckém díle vysokou kvalitu a nepodlehnout v soudech skupinovému antagonismu.



Obrázek 97 Pohled do instalace IV. výstavy SVU v Obecním domě, 1913; sál s Gutfreundovými sochami a negerskou plastikou

³⁹⁹ ČAPEK, K., 1984, s. 382.

⁴⁰⁰ „*Tomu doktorovi v Josefově bych byl rád něco dal, ale nemohu mu přece dát Viki nebo něco podobného, urazil by se ještě víc, než kdybych mu nic nedal.*“ ŠETLÍK, J., 1989, s. 122.

⁴⁰¹ S tímto podtitulem otiskla Zlatá Praha v roce 1913 reprodukci Archipenkovy plastiky *Rodinný život*.

Jádro IV. výstavy tvořily soubory prací Vincence Beneše, Emila Filly, Antonína Procházky, návrhy a kresby Josefa Gočára a Pavla Janáka. Česká sekce byla doplněna díly Picassa, Braqua, Deraina, Pechsteina a Muncha. Ve zvláštním sále byla představena rozsáhlá kolekce kreseb Zdeňka Kratochvíla a jako host Skupiny byl přizván Otakar Nejedlý. Výběr sedmi Gutfreundových soch⁴⁰² byl spolu s Fillovou *Hlavou* seskupen do oválné formace uprostřed hlavní výstavní místnosti. Na delší ose oválu blíže ke vstupu stálo *Kubistické poprsí*, na protější straně se instalace opřela o příčku, na níž visely obrazy. Přímo do sestavy kubistických soch, kterou obklopovaly malby zavěšené na zdech sálu, a to v poměrně hustém sledu, včlenil autor instalace tři negerské plastiky z oblasti Konga a Kamerunu. Touto přímou konfrontací sofistikované formy Gutfreundových děl s bezprostředností sochařských výtvořů afrických obyvatel byla charakterizována spíše pomyslná výtvarná stanoviska celé Skupiny než umělecká východiska samotného Gutfreunda. V zájmu dynamizace výstavy sochařských děl měl tento kontrastní krok své nesporné opodstatnění. Mimo základní rozvrh soch, nicméně v akční vzdálenosti k nim, byla umístěna hlava *Viki a* na zdi uprostřed sálu byl zavěšen *Koncert*. Všechny sochy byly umístěny na jednoduchých krychlových podstavcích.

Instalace IV. výstavy Skupiny, třebaže předvedla vrcholná díla českého předválečného kubismu, nebyla po stránce architektonické úpravy a vlastní instalace děl koncipována v duchu všeobjímajícího kubistického tvarosloví. Do výstavního sálu Obecního domu tentokrát nebyl vestavěn kubistický interiér a rovněž mobiliář měl velmi prostou podobu, jakoby zcela mimo slohovou příslušnost. Čeští kubisté alespoň v oblasti výstavního aranžmá překročili vlastní stín a posunuli se směrem k dalšímu vývojovému stupni ve znamení jasného a jednoduchého výrazu.

⁴⁰² *Viky*, *Cellista*, *Milenci (Objímající se postavy)*, *V posteli (Ležící žena s pohárem)*, *Hlava muže (Kubistické poprsí)*, *Hamlet*, *Don Quijote*, *Hlava ženy*, *Koncert (relief)*. Mimo závorky jsou uváděny názvy, pod kterými byly plastiky uvedeny v katalogu.

2. 45. výstava spolku Mánes

Díla evropské sochařské avantgardy, která dosud pražskému publiku výstavy Skupiny nezprostředkovaly, se stala ozdobou 45. výstavy spolku Mánes, která proběhla v únoru a březnu 1914 ve spolkovém pavilonu. Zatímco Skupina nabízela prostřednictvím vlivu Vincence Kramáře Pražanům závažné práce z galerie Daniela Henryho Kahnweilera, výhradního zástupce Picassa, Deraina, Braqua a dalších umělců, Mánes právě díky Vincenci Kramářovi k pracím těchto autorů přístup neměl. Tato skutečnost se příznačně odrazila v koncepci výstavy, kterou pro Mánes připravil francouzský spisovatel Alexandre Mercereau.⁴⁰³ V katalogu výstavy bylo přetištěno stanovisko organizátorů, kteří v rozporu se svými neortodoxními názory hlásali, že „tato výstava jest nejúplnější ze všech, jež byly kdy pořádány na celém světě, aby představovaly hnutí zvané více i méně vhodně „kubistickým“.“⁴⁰⁴ Diskutabilní soudy šířené z okruhu Mánesa vyvolávaly u obhájců původnosti Picassova a Braquova pojetí kubismu rychlou a břitkou odezvu. Definitivní rozkol české výtvarné avantgardy byl dokonán.

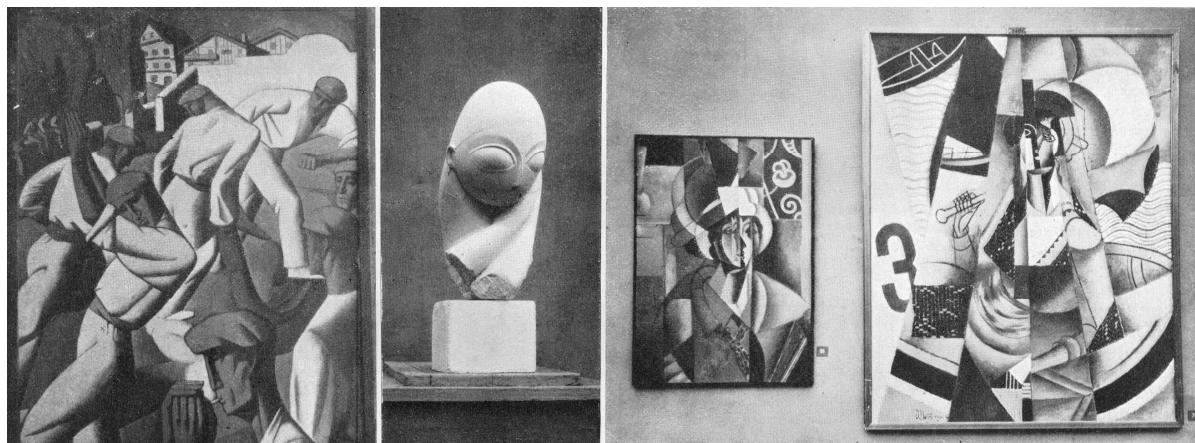


Obrázek 98 Pohled do instalace 45. výstavy spolku Mánes, 1914; A. Mercereau mezi Brancusiho *Polibkem* a Archipenkovým *Torzem* (vlevo) a *Cirkus Medrano* A. Archipenka (vpravo)

⁴⁰³ Vystavovali Robert Delaunay, Raul Dufy, Emil-Othon Friesz, Pier Modrian, Albert Gleizes, Jean Metzinger, André Lhote, Diego Rivera a další.

⁴⁰⁴ Alexander Mercereau, předmluva katalogu 45. výstavy SVU Mánes, 1914.

Jedinečnost, kterou ovšem Mercereauovu souboru nemohl nikdo upřít, tkvěla ve vystavení šestnácti plastických děl od Alexandra Archipenka, Constantina Brancusiho a Raymonda Duchamp-Villona. Sochařská část výstavy byla doplněna kolekcí šperků, které navrhl Julio Gonzaléz. S díly těchto umělců se dosud mohli Pražané seznámit pouze na výstavách v zahraničí a prostřednictvím reprodukcí v časopisech. Za hlavního představitele sochařství ve výstavě byl jak stoupenec, tak odpůrce označován Archipenko. Jeho plastiky měly v české publicistice značný vzhlas, vesměs však vyvolaný negativní kritikou. Rovněž v rámci sochařské části „*kubistické výstavy v Mánesu*“⁴⁰⁵ přitahovaly Archipenkovy plastiky největší pozornost. Čapek je označil za „*elegantní, jednoduché jako součástky podivuhodných strojů*“⁴⁰⁶ a upozorňoval na ryze sochařský původ jejich plnotvaré formy. S Archipenkem vstoupily na sochařskou výstavní scénu zcela nové kvality děl: neobvyklé materiály, jako jsou plech a sklo, nebo materiály tradiční použité v nestandardních souvislostech, stejně jako ohromující barevnost soch „*vydražďují diváky k posměškům*“⁴⁰⁷. Týká se to však nejen publika nepoučeného, zatíženého předsudky a nedůvěrou v moderní umění. Jedna z vystavených Archipenkových plastik, *Cirkus Medrano*, se dokonce stala pro příslušníky druhého pólu výtvarné avantgardy synonymem pro atmosféru celé výstavy.



Obrázek 99 Reprodukce děl ze 45. výstavy SVU Mánes, 1914; zleva F. Toben *Pelotaris*, C. Brancusi *Najáda*, J. Metzinger *Portrét ženy* a *Žena ve člunu*

⁴⁰⁵ Označení použil Vincenc Beneš v názvu recenze výstavy, *Umělecký měsíčník*, 1912/14, roč. 2, s. 331–336.

⁴⁰⁶ ČAPEK, K., 1984, s. 383–384.

⁴⁰⁷ BENEŠ, Vincenc, *Kubistická výstava v Mánesu*, in: PADRTA, J., 1992, s. 170.

Vincenc Beneš tlumočil názor v Uměleckém měsíčníku: „*Poslední práce Archipenka je Cirkus Medrano. Při tomto napadá mimoděk dojem, který má divák, vstoupí-li do velkého sálu výstavy: cirkus, varieté, jarmark, kde vše křičí, pere se a hledí upozornit. Umění – kubistické umění. Tedy Cirkus Medrano.*“⁴⁰⁸

Snímky dokumentující podobu sochařské instalace nám neumožňují rekonstruovat rozmístění soch v plném počtu vystavených exponátů. Nesporně působivá sekce vznikla v zadní části hlavního sálu před dělicí příčkou, na níž byl zavěšen obraz Alberta Gleizeze *Mlatci*. Na osu jednoho z nejmonumentálnějších a značně abstraktních kubistických pláten předválečného období, jež bylo drženo v temných tónech, byla ve dvou řadách rozmístěna trojice soch. Nejblíže obrazu byly instalovány Archipenkovy sádrové akty, směrem do sálu pokračovaly dvojice v pořadí Brancusiho *Polibek a Najáda* vlevo a Duchamp-Villonovo *Torzo* a portrét *Baudelaira* vpravo. Sochy byly umístěny na světlých kubických soklech s tmavými patkami a v prolukách mezi nimi se uplatňoval černý sedací nábytek. Vedle již zmiňovaných plastik mohli návštěvníci výstavy vidět i další později velmi slavné sochy, mimo jiné Brancusiho *Spící múzu* nebo reliéf *Milenci a Kočku* od Raymonda Duchamp-Villona.

Řada plastických děl, která Mercereau zařadil do výběru pro Prahu, se o rok dříve stala součástí sochařské kolekce světové výstavy v New Yorku, o níž jsme se již několikrát zmiňovali, především v souvislosti s obecnými trendy instalací. Podle deníku *New York World* údajně ani americké obecnstvo nevykazovalo vůči dílům Archipenka a Brancusiho zvláštní míru pochopení.

To, co můžeme v lepším případě označit jako bezradnost českého publika, ostatně provázelo v podstatě celou éru výstav Skupiny výtvarných umělců v Praze. Přijetí změněné formální podoby sochy bylo pro diváka složitější o moment tělesného poměrování, při kterém se subjektivizací plastického tvaru vyžadovalo nepoměrně větší nasazení ze strany recipienta.

⁴⁰⁸ IBIDEM.

UKAZUJE SE NA NECHÁPAVOST NÁVŠTĚVNÍKŮ VÝSTAVY SKUPINY
V REPRESENTAČNÍM DOMĚ - ZDE UKÁZKA Z CIZINY



„TO ŽE JE ‚FIVE O’CLOCK‘ V BOIS? MYSLEL JSEM, ŽE JE MALBOU Z BOJIŠTĚ
BALKANSKÉHO.“

Vyňato z „Figara“

Obrázek 100 Dobová anekdota z Českého světa, 1914

Sochařský ateliér: dílna, byt nebo soukromá galerie?

Specifika sochařského ateliéru

Intimní prostředí umělcovy dílny vzbuzovalo na počátku 20. století pozornost nejen vyhraněných uměleckých médií. Populární časopis Český svět například přinášel celý seriál o návštěvách v ateliérech nejen slavných umělců⁴⁰⁹ a otiskl například i reportáž ze závodu kovolijce Bendlmayera. S ohledem na sochařské ateliéry si však autor jednoho z medailonků posteskl: *„Poněkud sblížila nová doba naši společnost s dílnami, v nichž vznikají umělecká díla. Malířské atelier dávno není již tím tajemným, neznámým územím [...] ale málo známé jsou ateliéry sochařské.“*⁴¹⁰

Socha na fasádě novostavby, busta kulturního velikána ve foyer veřejné budovy či bronzový pomník historické osobnosti na náměstí, anebo i drobná plastika vystavená v galerijním prostředí, tedy hotové sochy, s nimiž se všímavý obyvatel města mohl setkat, neprozrazovaly nic o prostředí a podmínkách, v nichž vznikaly. Fotografie a texty přibližující pracovní atmosféru sochařovy dílny musely být pro řadu čtenářů velkým překvapením. *„Je to jiná práce a jiné milieu, a ta hlína, ta sádra, ten bronz (prášek na obronzování), ta voda (hodně se jí spotřebuje), ty latě a dráty, železa a skoby, ta podlaha zvlhlá, ty stopy hlíny všude – to vše nevypadá ani zdaleka tak vesele jako u mistra malíře v pátém patře. Jsme tu někde v přízemí, na dvoře – kdepak by ty ceny materiálu obstály na těch tenkých zrovna houpacích stropích moderních domů!“*⁴¹¹

⁴⁰⁹ Z atelierů nejmladších, sochař Antonín Hervert, Český svět, roč. 2, 1. 6. 1906.

⁴¹⁰ V ateliéru mistra Suchardy, Český svět, roč. 3, č. 5, 23. 11. 1906.

⁴¹¹ IBIDEM.

Obzvlášť mladí sochaři během studia nebo bezprostředně po jeho ukončení měli se získáním vhodného ateliéru většinou velké potíže. Často vzali zavděk málo vyhovujícím, ale levným prostorem, a navíc jej z finančních důvodů sdíleli s některým z uměleckých kolegů. Zařízení bývalo co nejjednodušší, nejen z důvodu nedostatku peněz. Do malého prostoru, kde hrál ostatně hlavní roli modelovací stůl, místo pro uložení sochařské hlíny a popřípadě hotové práce, by se ani žádný nákladný mobiliář nevešel.

Karel Dvořák si první ateliér najal za studií na umprum u Riegrových sadů Na Švihance.⁴¹² Přestože nájem nebyl vysoký, Dvořák běžně na jeho placení prostředky neměl a doufal, že si na něj vydělá prodejem svých prací. Zařízení tohoto ateliéru později podrobně popsal: „Z domova od rodičů jsem dostal postel, kulatou stoličku, velikou krejčovskou tabuli, nějaké to nádobíčko a dvě bedny. Stůl jsem zrobil tak, že do zdi v rohu ateliéru jsem zatloukl tyč, na druhou stranu jsem postavil bednu a přes tyto opěry položil tabuli. Spodek jsem zakryl jutou. Nad tento stůl přišla polička s knihami (dárek bratrů). Modelovací stůl a podium jsem si vlastnoručně urobil z beden, umístil soudek s hlínou – a ateliér byl zařízen. S jakou radostnou pýchou jsem rozvěšoval po zdech reprodukce antických soch z mnichovské Glyptotéky a různé své kresby, jichž jsem měl dostatek.“⁴¹³

U nepřilíh majetných a svobodných umělců bylo běžné, že prostor ateliéru byl současně bytem – ložnicí, jídelnou i studovnou dohromady. Ani mladí sochaři netvořili výjimku, přestože v jejich případě byla výtvarná práce ještě o něco „špinavější“, nárokovala si více místa a jejich ateliéry se podobaly spíše řemeslnickým dílnám. Co všechno mohlo patřit k nezbytnému vybavení sochařova bytu, popisuje v roce 1909 z Paříže Otto Gutfreund: „Mám doposud v bytě sommier-matraci, jednu židli s lenochem a jednu bez, lavoír, konev na nošení vody a nádobu na špinavou vodu, smeták, modelovací stůl, kladivo, kleště a malou pilku, dráty a podobné věci.“⁴¹⁴ Ateliéry musely ovšem vedle dílny a obytného pokoje plnit také

⁴¹² Štursa měl první samostatný ateliér v letech 1905–1906 Na Maninách a bydlel v Chodské ulici na Žižkově.

Kafka si v roce 1902 pronajal ateliér a byt po zesnulém sochaři Františku Stránském na Královských Vinohradech, v Blanické ulici.

⁴¹³ DVOŘÁK, Karel, *Sochař vypravuje*, Praha 1958, s. 98–99. V roce 1908 Mařatka popisoval zařizování ateliéru v Paříži určeného k práci na pomníku Santose-Dumonta v dopise rodičům. MAŘATKA, J., 2003, s. 125–126.

⁴¹⁴ ŠETLÍK, J., 1989, s. 80.

funkci jakési soukromé výstavní galerie, do níž přicházeli nejen sochařovi kolegové a přátelé debatovat o tvorbě a soudobém uměleckém dění, ale také potenciální zadavatelé sochařských zakázek.

Zásadní postavení sehrával v uměleckých ateliérech, stejně jako v galeriích, element světla. „*Atelier [...] vyžaduje co nejstejnějšího osvětlení nepřímého, jakého se mu dostává buď shora nebo vysokými okny, k severu obrácenými, při čemž vhodným zařízením záclon možno vnikání světla dovnitř přizpůsobiti...*“⁴¹⁵ Při výběru ateliéru věnovali umělci světelným podmínkám prostoru vždy mimořádnou pozornost. Když si chtěl po ukončení pražského studia Gutfreund vybudovat ateliér v domě rodičů ve Dvoře Králové, zkoumal možnosti osvětlení prostoru velmi zevrubně a hodlal je prodiskutovat i s řadou zkušenějších autorit, včetně Stanislava Suchardy a Bohumila Kafky. Co mu radil Josef Drahoňovský, jeho profesor z umělecké průmyslovky, píše Gutfreund v dopise otci: „*[...] Mimoto prý mám rozhodně také udělat hoření světlo. Na to klad velký důraz a povídal, že když dělám reliéf, mohu si zakrýt záclonou postranní okno a pracovat proti němu asi takhle: /nákres okna/, takže bych měl světlo z jedné strany...*“⁴¹⁶ Zacroňování oken a střešních světlíků bylo při práci sochaře jednoduchou praktikou, díky níž mohl umělec velmi snadno dosáhnout potřebných světelných výsledků. Josef Mařatka například pod skleněnou střechu svého ateliéru „*navěsil řadu různých velkých plachet, které se daly shrnovat, čímž si řídil směr a sílu osvětlení.*“⁴¹⁷ Než se sochař pustil do práce, věnoval takovému uspořádání plachet mnoho času, aby na sochu dopadalo pouze rozptýlené světlo.

Na vytvoření prvotního modelu sochy spotřebovali sochaři rozličné množství hlíny, kterou bylo třeba do ateliéru dopravit. Hlína, která se „*nakládala*“ na drátěný kříž, byla sama o sobě těžkou surovinou a aby z ní mohl sochař modelovat, musela se navíc výrazně provlhčit. Přeprava materiálu tak zásadním způsobem předurčovala umístění ateliérů v přízemních prostorách domů. V tomto duchu sděloval Otto Gutfreund ohledně svého budoucího ateliéru rodičům: „*Dále mi říkal Drahoňovský, chci-li mít ten ateliér navždycky, tak abych to hleděl*

⁴¹⁵ Heslo *Atelier*, Ottův slovník naučný, Praha 1888–1909, s. 944.

⁴¹⁶ ŠETLÍK, J., 1989, s. 76.

⁴¹⁷ MAŘATKA, J., 2003, s. 197.

*dostat, šlo-li by to jen poněkud, do přízemí, protože i s tou kladkou to dělá obtíže – mimoto pak věčné tahání hlíny do schodů je nepříjemné.*⁴¹⁸

Autoři velkých pražských pomníků ze začátku století si na základě společenského renomé a s ohledem na provedení veřejné zakázky mohli dovolit stavbu nákladných ateliérů, které byly součástí vilových komplexů. Svou vysokou uměleckou kvalitou se tyto objekty staly obdivovanými architektonickými památkami.⁴¹⁹

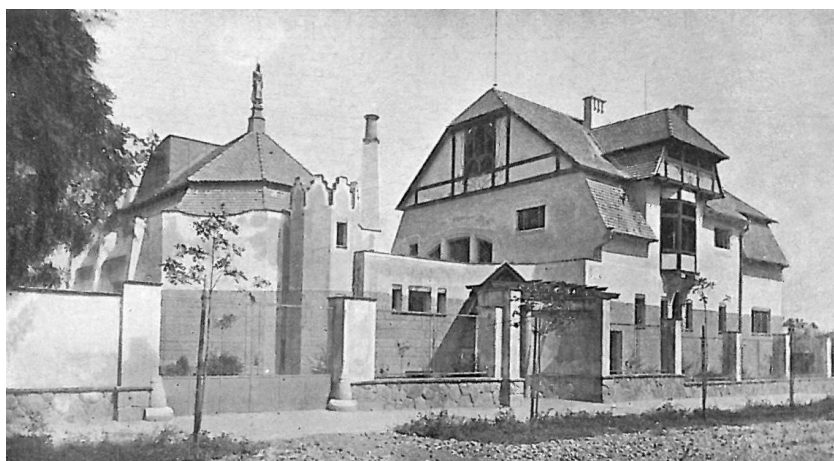
Stanislav Sucharda pocítil potřebu vlastní rozsáhlejší dílny poté, co vyhrál soutěž na pomník Františka Palackého a dosavadní prostory mu neumožňovaly pracovat na takto rozměrném díle. Ateliér vznikl jako mohutná budova s vrchním osvětlením a trojbokým závěrem, spojená s vlastní obytnou vilou úzkou chodbou, v níž byla umístěna sochařova knihovna. Ateliér byl ozdoben sochou středověkého rytíře, která souzněla se soudobou zálibou v obdobných motivech a umocňovala pohádkové vyznění stavby. S romantickou podobou budovy koresponduje i půvabná vzpomínka Suchardovy dcery Marty: *„(Ateliér) vypadal jako kostelík a byla v něm oblouková lampa od Křížika, která večer vydávala báječné světlo.*⁴²⁰ Celý komplex vznikl v letech 1904–1906 podle projektu architekta Jana Kotěry na nárožní parcele v pražské Bubenči. V této době byl již Sucharda vedoucím profesorem oddělení pro figurální modelování na uměleckoprůmyslové škole a předsedou spolku Mánes. Jan Kotěra, kolega z Mánesa a Suchardův přítel a spolupracovník, navrhoval vilu s ateliérem dle moderního trendu Gesamtkunstwerku, s konkrétní znalostí stavebníka a s ohledem na specifické potřeby sochaře. Již v návrhu domu také počítal s instalací některých Suchardových prací v interiéru a exteriéru budovy. Novostavba Suchardova ateliéru vzbuzovala pozornost od prvopočátku. Atmosféru umělcovy pracovny záhy po dostavbě popisoval přispěvatel Českého

⁴¹⁸ ŠETLÍK, J., 1989, s. 76.

⁴¹⁹ František Bílek si vilu v Praze na Hradčanech postavil podle vlastního projektu v letech 1910–12; dům byl pojat neobyčejně komplexně v duchu soudobého Gesamtkunstwerku a stavba se vyznačovala neobyčejně bohatou symbolikou. V jižní polovině domu byla dílna alias galerie se zvýšeným stropem a stěnami z režného zdiva. Více BABOROVSKÁ, Sandra – SRP, Karel (ed.), *František Bílek a jeho pražský ateliér*, Praha, 2010. Ladislav Šaloun si návrh vily s ateliérem vytvořil rovněž sám, důvodem byla práce na prostorově náročném pomníku Mistra Jana Husa pro Prahu. Secesní stavba se symbolistními prvky byla realizována v letech 1908–1910.

⁴²⁰ MICHLER, Stanislav, *Na návštěvě u Suchardů*, Nová Paka, 2006, s. 11.

světa: „Mistr Sucharda vystavěl si svoji dílnu za branou do širého pole, a je to velké, elektrickým světlem opatřené atelier.“⁴²¹ Recenzent Národních listů označil Suchardův atelier za velký, vysoký a vzdušný a považoval jej za jeden z nejprostrannějších a vůbec nejlépe zařízených sochařských atelierů v Praze.⁴²² Po ukončení prací na Palackého pomníku se ovšem takto velkoryse dimenzovaná dílna stala pro Suchardovu rodinu spíše ekonomickou zátěží, obzvláště když na běžných dílech mohl pracovat ve školní dílně. Novou náplň získal atelier za první světové války, kdy se prostory pražské akademie změnilly na vojenský lazaret. Sucharda dal tehdy svou dílnu k dispozici studentům.



Obrázek 101 J. Kotěra, Suchardova vila, exteriér, 1906

Stanislav Sucharda – výstava in memoriam, 1916

Ve válečném roce 1916, záhy po sochařově skonu, posloužil Suchardův rodinný dům, atelier a zahrada jako prostor, kde se uskutečnila retrospektiva umělcova díla. Toto řešení mohlo být vynuceno probíhajícím válečným konfliktem, ale mohlo být také od počátku záměrem organizátorů. Stanislav Sucharda se v poslední vůli vyslovil zcela proti pořádání

⁴²¹ V atelieru mistra Suchardy, *Český svět*, roč. 3, č. 5, 23. 11. 1906.

⁴²² Atelier musel mít obrovská vrata, aby mohly být obrovské modely v měřítku převezeny na koňských povozech do kovoliteckých závodů k odlití.

posmrtné výstavy⁴²³ a rodina mohla tímto způsobem – rafinovaně a jen v jistém ohledu – dostat jeho přání. Na výslovnou žádost zesnulého iniciovali pozůstalí vznik Suchardovy ceny pro nadaného žáka akademie. Na toto konto byl poukázán celkový výnos ze vstupného.



Obrázek 102 Interiér Suchardovy první vily v Bubenči, kolem roku 1900

Svým způsobem byl Suchardův rodinný dům muzeem umění již během jeho života, neboť sochař našel zalíbení v budování vlastní umělecké sbírky a pravidelně nakupoval jak díla svých přátel-umělců, tak zajímavé obrazy a sochy z výstav.⁴²⁴ Sochařova vila byla hojně

⁴²³ „Výstavu posmrtnou nepovolují žádnou. Je toho z mé ruky v Čechách tolik, že jsem udělal za dost své umělecké povinnosti... Nevedl jsem nikdy okázalý život a rád bych také neokázale odešel.“ KRUMMHOLZ, M., 2006, s. 26.

⁴²⁴ Sběratelským vášním podléhal například i August Rodin. Jeho záliba v antikvitách měla zejména podobu fragmentů starověkých děl a uměleckých předmětů z provenience východních kultur. Tyto předměty se v jeho domě a ateliéru vyskytovaly bezprostředně vedle jeho vlastních prací. S oblibou také umísťoval své drobné sošky do starožitných váz. Důkazem Suchardovy progresivní sběratelské linie je skutečnost, že do své sbírky zařadil jednu ze dvou prací prodaných na pražské výstavě Edvarda Muncha v roce 1905 – *Tanec na břehu*. (Druhou, *Háj studentů*, koupila na přímluvu F. X. Šaldy básnířka a mecenátka Tereza Koseová-Dubrovská. Na *Tanec na břehu* vzpomínala sochařova dcera: „*Visel tady nad krbem a my s bratrancem Cyrilem Boudou se dohadovali, co malba*

navštěvována kolegy z Mánesa i dalšími kulturními osobnostmi, kteří tak měli možnost shlédnout celou řadu zajímavých uměleckých děl nejen Suchardovy provenience. Celá souhra okolností tak mohla přivést pozůstalou rodinu i zainteresované Mánesáky na myšlenku představit mistrovo dílo v nejintimnějším prostředí jeho domova.

Veřejnosti byly spolu s ateliérem a zahradou otevřeny také tři prostorné pokoje a schodišťová hala. Vystaveno bylo na tři sta sochařových prací. Vedle děl provedených v bronzu nebo kameni také skici v hlíně a sádře a konečně řada kresebných studií. Na jejich zvláštní kvality a mimořádný význam v kontextu sochařova díla prozíravě upozorňoval autor novinové pozvánky. Instalace sochařových prací v přirozeném prostředí ateliéru, v důvěrném ovzduší domu a zahrady, mohla umělcovu dílu poskytnout osobitou kulisu umocňující vyznění jednotlivých prací a divákovi mohla napomoci lépe pochopit autorovu osobnost a tedy i jeho dílo. V tomto duchu vyzývá k návštěvě Suchardovy vily K. B. Mádl: *„Kdo se k nim (návštěvníkům) nepřidruží, bude mít co litovat, poněvadž mu ujde výstava, jež je mimo běžnou šablonu výstavní a v níž nalezne hojné dílo zesnulého na místě a v okolí, kde bylo vytvářeno, v ovzduší, kde zdá se usínati dech inspirace. Stěny síně a jídelny ověšeny kresbami, reliéfy a plaketami; na nábytku a výstupcích bronzu a terakoty, mnoho podobizen rodičů a dětí mezi nimi. Vystoupíte do zahrady a v keřích a na trávnicích světlí se sádry, bledé a šedavé kameny, lesknou se bronzu. Vzkročíte do ateliéru (...) a sotva lze se volně pohybovat mezi náčrty, rozvrhy, odlitky, které plní, kde jen mohou, prostor a drží se na policích a stěnách“*⁴²⁵. Mádlův popis místností přeplněných výtvarnými díly jako by byl výčtem prohrašků proti moderním výstavním trendům. Sám kritik ovšem upozorňoval, že přehlídka Suchardovy tvorby se soudobým galerijním praktikám ani přibližovat nechce a jejím přínosem má být právě autenticita místa, v němž mnohé z vystavených prací vznikaly. Ostatně i skutečnost, že vystaveno bylo na tři sta umělcových děl – obdobný počet položek neuvádějí tou dobou už ani katalogy Krasoumné jednoty – napovídá, že běžný návštěvník si vzhledem k obtížné orientaci v nepřehledném množství prací mohl spíše jen vychutnat atmosféru místa.

znamená. Bylo to moře, zapadalo slunce a nějaké víly tančily po hladině. Takové kolečko tam taky bylo, něco bílého, hádali jsme se, jestli je to kočka nebo noviny.“ MICHLER, S., 2006, s. 15.

⁴²⁵ MÁDL, K. B., Dvě výstavy, *Národní listy*, 2. 7. 1916, s. 9.

Komorní výstavy sochařských prací v ateliérech umělců nebyly zcela neobvyklou záležitostí. Vnitřní i existenciální potřeba sochařů představit veřejnosti vlastní dílo a nedostatek oficiálních příležitostí tak učinit zcela přirozeně nutily umělce hledat alternativní možnosti prezentace. Zpřístupnění ateliéru se v takovém případě jeví jako nejjednodušší možnost. Co do rozsahu i publicity byla expozice Suchardovy tvorby v jeho vlastní vile v roce 1916 ovšem unikátní.

Umělecká osobnost i sochařské dílo Stanislava Suchardy symbolizovaly jakýsi pomyslný svorník starého a nového umění. Tyto kvality svým způsobem přijala a demonstrovala i výstava jeho životního díla in memoriam, jež se uskutečnila v prostředí jeho bytu, ateliéru a zahrady. Koncept výstavy, pracující s prostředím, které simuluje atmosféru středostavovského interiéru, provázal celou epochu, v níž jsme vývoj výstavní disciplíny a s ní spojené prezentace plastických děl zkoumali. V postupujícím 20. století se toto pojetí z výstavních sálů vytrácí. Výstavy umění v privátních bytech a ateliérech nicméně stále zůstávaly určitou alternativou ke galerijní prezentaci a za změněných politických podmínek nabývaly ve vztahu k dílům konkrétních tvůrců výhradního postavení. Zakomponováním a vystavením Suchardových volných děl v zahradě jeho vily předznamenala výstava jeho tvorby v roce 1916 směřování dalšího vývoje prezentace plastických děl. Ne socha instalovaná v galerijním sále, ale konfrontace monumentální i komorní sochy s přírodním rámcem se později stala skutečným fenoménem 20. století.

Závěr

Pražský výstavní provoz na přelomu 19. a 20. století nabyl moderních proporcí. Do dění vstoupila nová umělecká sdružení, která soupeřila o přízeň návštěvníků. Vedle výstav pořádaných v režii Krasoumné jednoty v Rudolfinu mohli přátelé výtvarného umění obdivovat obrazy a sochy také v expozicích pražských secesionistických spolků Mánes a Jednota umělců výtvarných, které zprvu nedisponovaly vlastními výstavními prostory a prezentovaly se v soudobých privátních výstavních sálech. Jednota získala vlastní výstavní síň Rösslerovou přestavbou hospodářské části kláštera svaté Voršily až v meziválečném období, Mánes se vlastního objektu podle projektu Jana Kotěry dočkal již v roce 1902 v souvislosti s výstavou děl francouzského sochaře Augusta Rodina. Mánes i Jednota se vymezovaly vůči výstavní politice Krasoumné jednoty, které vytýkaly absenci konceptu, který by zohledňoval jiné než kvantitativní hledisko, a naprostý diletantismus v otázkách výstavního aranžmá. Architektonické řešení výstavních prostorů a celkové uspořádání jednotlivých exponátů se pro členy Mánesa staly kategoriemi, kterým v rámci realizace výstavy přikládali stejný význam jako původnosti a kvalitě prezentovaných uměleckých děl. Pavilon pod Kinskou zahradou, projektovaný s ohledem na soudobé trendy v oboru architektury výstavních budov, jim v tomto směru poskytoval znamenitou základnu. Prostor velkého sálu nabízel prostřednictvím vestavby vnitřních příček značnou variabilitu a autoři instalací mohli tímto způsobem živě reagovat na aktuální potřeby vystavovaných prací. Světlo proudilo do budovy vrchním světlíkem a vytvářelo ideální podmínky pro pozorování obrazů a soch. Kolem přelomu století podléhala výstavní disciplína, stejně jako interiérová architektura, secesní estetice a ve výstavních sálech se ve značné míře uplatňovala secesní křivka a ornament, který v českém prostředí rozvíjel naturalistický základ. Autoři aranžmá, přední soudobí architekti, z podstaty svého tvůrčího přístupu chápali ornament nikoliv jako vnější dekorativní prvek, ale jako nedílnou konstrukci podtrhující součást stavby či instalace. Barevnost výstavních sálů opustila tmavou tonalitu viktoriánského slohu a začala se řídit subjektivními hledisky tvůrců instalací,

kteří prostřednictvím různých odstínů barev a s ohledem na jejich psychologický účinek modifikovali optimální atmosféru pro prezentaci konkrétních výtvarných děl. Nevhodný masivní mobiliář v galerijních sálech byl nahrazován speciálně navrženými podstavci a lehkým, zejména proutěným nábytkem pro odpočinkové zóny. Výtvarná díla byla vyvázána z těsného objetí zelených rostlin, jejichž neúnosný počet byl značně eliminován. V provzdušněných výstavních sáních se otevíral nový prostor pro umístění obrazů a plastických děl, jejichž kvalitativnímu výběru se věnovala pověřená jury. Při zavěšování maleb a osazování soch kladli autoři instalací zvláštní důraz na vyznění díla jako solitéru a současně na jeho začlenění do celku expozice.

Po přelomu století vstoupilo sochařství do zadaptovaných galerijních sálů s razancí vlastní mladým talentům. Pro obor nezvyklá síla výjimečně nadaných tvůrců se etablovala ze speciálního oddělení, které s disciplínou sobě vlastní vedl na akademii Josef Václav Myslbek. Odchovanci nestora českého sochařství si po lekcích v duchu francouzského akademismu začali objevovat vlastní vzory. Umělecké cesty orientované západním směrem je přes Mnichov a Berlín vedli do magicky přitažlivé Paříže, kde se měli možnost seznámit nejen se splendidními uměleckými sbírkami, ale také s nejnovějšími trendy v oboru. Přímý zážitek Rodinových impresivních soch se hluboce otiskl do jejich myslí a sochařského díla. Výstava Rodinovy tvorby se mohla v Praze v roce 1902 uskutečnit pouze díky všeobecnému naladění na francouzskou kulturně-politickou notu, entuziasmu spolku Mánes a zcela mimořádnému nasazení sochařů Josefa Mařatky a Stanislava Suchardy. Aranžmá výstavy navrhl Jan Kotěra se zřetelem k charakteru Rodinova díla jako obraz slavnosti přírody. Při pohledu na bílé figury tančící na zeleném trávníku jistě nemohl Rodin nezpomenout umění obdivované Isidory Duncanové. Tvorba geniálního Francouze byla širokým českým publikem přijímána s bezmezným nadšením. Závažnější kontroverzi překvapivě nevyvolala odvážně erotická poloha kreseb ani ve své době unikátní asamblážová forma některých soch. Podmanivá energie Rodinových soch ve spojení se silou republikánského vzoru tvořily nekritizovatelnou jednotu. Rodinovo dílo se stalo zdrojem podnětů pro české umělce a aranžmá jeho pražské výstavy zcela zásadním počinem v oblasti galerijní instalace sochy, s nímž se museli autoři dalších sochařských expozic vyrovnat. Exemplární roli v kontextu umístění volné plastiky v prostoru města sehrála jediná akvizice, která z Rodinovy výstavy vzešla. Peripetie spojené

s instalací Kovového věku se staly demonstrativním příkladem bezradnosti městských úředníků osadit volnou sochu ve veřejném prostranství.

Umístění plastického díla v galerijním prostředí si vzhledem ke složitým vizuálním vazbám sochy k jejímu okolí nárokovalo zvláštní pozornost tvůrců instalací. Tato oblast byla v soudobém pojetí úzce provázána s problematikou začlenění uměleckého díla do bytového interiéru. Teoretickou záštitu poskytovaly autorům zejména texty rakouského estetika a uměleckého kritika Josefa Augusta Luxe, které publikovala i česká odborná periodika. V kontextu české teorie bytové architektury se otázkám instalace výtvarných děl věnoval Otakar Novotný. Jeho řešení vykazovalo maximalistický charakter: výtvarné dílo mělo být navrhováno speciálně pro konkrétní interiér nebo naopak bytový prostor měl být „ušit na míru“ specifickému obrazu či soše. Stejnou dávku perfekcionalismu vykazoval v praktických návrzích umístění uměleckých děl v celku budovy či bytu i Novotného učitel, Jan Kotěra. Projekty, kterým se po přelomu století věnoval, měly velmi často povahu Gesamtkunstwerku a spolupráce s výtvarníkem byla od počátku součástí celé koncepce. Oba stěžejní představitelé české výstavní tvorby počátku 20. století postupovali v intencích maximalistického přístupu rovněž při návrzích instalací výtvarných děl pro galerijní sály.

Nesporné centrum vývoje výstavní disciplíny v širším středoevropském prostoru kolem přelomu století představovala Vídeň. Zejména dvorní architekti Wiener Secession, Josef Hoffmann a Koloman Moser, navrhovali pro výstavy v Olbrichově spolkovém pavilonu vypočítané instalace, v nichž absolutně všechny složky výstavy podléhaly jednotné ideji, jež je hieraticky soustředila k jedinému dílu. Instalace sama přebírala v takovém případě znaky vrcholného uměleckého výtvoru a poutala k sobě nepřiměřenou pozornost. Egocentrická podoba instalací výstav Wiener Secession měla své obdivovatele, ale vzbuzovala rovněž negativní kritiku. Českým tvůrcům byla mnohem bližší galerijní poloha instalací, kterou ve vídeňském kontextu prosazoval v prostorách Zedlitzhalle reprezentant Hagenbundu Josef Urban. Urbanův přístup vycházel z optimalizace prostředí galerie za účelem podpoření účinku výtvarných děl. Ani Urban však nebyl schopen v zájmu vyznění vystavovaných prací zcela potlačit vlastní umělecké ambice a v řadě jeho vídeňských instalací již klíčil zárodek scénografa velkého formátu. Jevištní výtvarnictví bylo ostatně vedle výše zmiňovaného interiérového designu dalším uměleckým oborem, který měl na podobu aranžmá nejen vídeňských výstav

značný vliv. V Praze počátku století se však významněji projevil pouze na Kotěrově instalaci Rodinova díla.

Čeští architekti výstav docílili ve srovnání s vídeňskými kolegy nesmírné autorské kázně a instalace vytvářeli s maximálním ohledem na prospěch vystavovaných obrazů a soch. Jejich projekty vykazovaly velmi moderní přístup ke specifickým problémům umístění plastického díla v galerijním prostředí. Zajišťovali návštěvníkům ideální odstup pro sledování děl, zohledňovali vztah volné plastiky k pozadí a ostatním pracím v expozici, vhodným začleněním do celku výstavy pomáhali divákům nalézat působivé pohledové úhly. Se vzrůstající prestiží oboru museli autoři instalací reagovat na rozšiřující se formální i obsahové spektrum vystavovaných prací. O své místo v sálech galerie se razantně přihlásila sochařská skica, studie, kresba a také plaketa, jež si získala značnou oblibu mezi klienty skomírajícího trhu se sochařskými díly.

Umělecký rozkvět sochařství byl skutečností reflektovanou v celé Evropě a čeští sochaři přispěli k utváření pomyslné galerie evropské plastiky svým osobitým vkladem. Po mezinárodním ohlasu Myslbekova díla na sklonku osmdesátých a v devadesátých letech sklízela původní česká plastická tvorba úspěchy v cizině. Sochaři sdružení ve spolku Mánes, který se stal jakýmsi „oficiálním“ reprezentantem českého umění za hranicemi monarchie, vystavovali pod záštitou sdružení na četných výstavách v Evropě a představili se i na zaoceánských přehlídkách. České expozice, jimž byl v rámci rakouského pavilonu věnován pouze omezený prostor, z něhož byla většinou ještě vydělena polská sekce, obsahovaly okleštěný výběr špičkové výtvarné produkce. Zaranžování sálů se ujímali především zkušení matadoři výstavní disciplíny – Kotěra, Gočár nebo Novotný a české instalace patřily k tomu nejkvalitnějšímu, co mohli návštěvníci vzkvétajícího výstavního provozu spatřit. Vedle Bohumila Kafky, jehož symbolistní plastiky zdobily francouzské vavříny, sklízel nejvyšší sochařská ocenění Jan Štursa. Jeho cesta k zahraničním úspěchům nevedla přímo do Mnichova či Benátek, ale překvapivě na ní byla první a stěžejní zastávkou Vídeň. Štursa pravidelně vystavoval s Hagenbundem a v jeho prostorách, o mnoho dříve než v Praze, představil reprezentativní soubor svých soch. Zmiňujeme-li reflexi českého sochařství v mezinárodním kontextu, musíme připomenout také Suchardovu a Španielovu medailérskou tvorbu.

Jednou z podstatných charakteristik výstavního programu Mánesa byla značná otevřenost spolkových sálů pro prezentaci výtvarných děl cizinců. V pavilonu pod Kinskou zahradou dostali v prvním desetiletí jeho existence prostor jak zbožňovaní francouzští tvůrci, tak především Seveřané a sochaři z Chorvatska. Druhou závažnou lekci francouzského post-rodinovského sochařství dostali čeští umělci a pražské publikum v roce 1909 díky retrospektivě Émila Antoina Bourdella. Rodinův žák i rival si zřejmě Prahu symbolicky vybral jako místo veřejné demonstrace umělecké nezávislosti na meudonském Mistrovi. Jeho dílo bylo tou dobou v Čechách zcela neznámé a v rozporu s Bourdellovým záměrem se výchozím klíčem k jeho pražské výstavě stala právě Rodinova umělecká osobnost. Stejně jako sevřená forma a jasná stavebnost Rodinových dramatických figur okouznil pražské výtvarníky i živý Bourdellův *naturel* a řečnicko-pedagogický talent. Přímá zkušenost s Bourdellovým sochařstvím v roce 1909 významně podpořila novoklasicistní tendence v české plastické tvorbě a posunula otázku stylizace do centra výtvarné diskuze. Autorství instalace Bourdellových soch v pavilonu Mánesa není jednoznačné. Vzdušné a střízlivé aranžmá odpovídalo soudobému rukopisu spolkového architekta Otakara Novotného, ale významný podíl na konečné podobě expozice mohli nést i hlavní zprostředkovatelé Jiránek a Kafka. Instalace byla pojata v intencích Bourdellovy tvůrčí filozofie, jež vycházela z celkového zjednodušení formy i prostředků a z toho plynoucího jasného řádu díla. Velký sál pavilonu, vyhrazený pouze sochám, umožnil tvůrcům postavit nesmírně dynamické jádro výstavy a vyprávět návštěvníkům podstatnou část příběhu sochařova života. Pražští umělci uchopili Bourdellovy sochy zcela nadčasovým způsobem a postavili instalaci, jež s Francouzovým dílem srostla. Vytvořili precedens pro prezentaci sochy v galerijním prostředí, k němuž bylo možné se po experimentech v rámci stylotvorného úsilí kubismu vrátit.

Pražskou výstavu Bourdellova díla nejen symbolicky zažili mladí umělci hlásící se k radikální frakci výtvarné scény a výjimečně citlivého dvacetiletého Ottu Gutfreunda přimělo osobní setkání s Bourdellovými sochami k rozhodnutí pokračovat ve studiu sochařství v Paříži. Stejně jako jeho učitel nalézal i Gutfreund neobyčejnou zálibu v památkách minulosti a především duchovní rozměr gotického umění jej v mnohém inspiroval, když se po návratu z Paříže zcela sám potýkal s řešením klíčových výtvarných problémů kubistického sochařství. Pokoušel-li se Gutfreund nalézt formální prostředky k optickému odhmotnění plastiky, musel

si vzpomenout na jedinečné plody českého vrcholně gotického stavitelství. Právě z blízkosti k tvarosloví gotické architektury je nejvíce čitelná ukotvenost českého kubismu v domácí umělecké tradici.

Na tento aspekt je třeba upozornit rovněž v souvislosti s instalacemi soch na prvních dvou výstavách Skupiny výtvarných umělců, kterých se ujali Pavel Janák a Josef Gočár. Obě expozice z roku 1912 spojovala koncepce vycházející ze stylotvorného úsilí „Nového umění“, jak členové Skupiny označovali své výtvarné projevy v oborech malířství, sochařství, architektury a užitého umění. Janák i Gočár řešili aranžmá výstavy velmi komplexně: od vestavby kubistické architektury, přes návrh souznějícího mobiliáře, až po rozmístění nábytku, obrazů, soch, architektonických modelů, keramiky a skla. V některých výstavních sálech vznikl takřka kompletní návrh zařízení bytového interiéru v kubistickém stylu. Janák s Gočárem tak navázali na Luxovu teoretickou bázi a svým způsobem rovněž na koncept instalace uměleckých děl do fiktivních interiérů, který v českém prostředí zažíval svůj vrchol na přelomu století v sálech zatracovaného Rudolfinu. Při řešení instalací výstav v letech 1913 a 1914 se skupinová architekti ovšem navrátili ke galerijnímu pojetí instalací, v jehož střízlivých kulisách také Mánes před první světovou válkou roznítil emoce Pražanů, když jim ve spolkovém pavilonu představil kolekci děl evropské sochařské avantgardy.

Dějiny vývoje prezentace moderních plastických děl v galerijním prostředí jsou pro mne nesmírně zajímavé nejen pohledem historika. Poměr českých modernistů k soše jako galerijnímu exponátu je inspirativní i pohledem kurátora výstav, jejichž tématem je socha. Umění naslouchat soše jako svébytnému uměleckému dílu a odvaha přizpůsobit jí maximálním možným způsobem výstavní prostor je společná tvůrcům výstav na přelomu 19. a 20. století i dnes. Způsob, jakým čeští modernisté přistupovali k instalaci sochy ve výstavních sálech, jakých prostředků užívali k modifikaci atmosféry výstavy, zapojení díla do celku expozice a akcentování jeho významu, jak rytmizovali soubor plastických děl, a mnoho dalších praktických problémů oboru instalace výstavy však možná ztratil své opodstatnění. Moderní socha, prezentovaná v galerijním prostředí počátku třetího tisíciletí, získává totiž jen sporadicky svůj výsledný tvar klasickými sochařskými metodami: modelováním sochařské hlíny

nebo tesáním do kamene či dřeva. Rozvolňováním klasických postupů uvnitř sochařství, prolínáním se s dalšími výtvarnými disciplínami, příklonem k experimentálním metodám a materiálům nabývá podoby velmi různorodého objektu. Změněná charakteristika sochy si žádá adekvátní proměnu způsobu galerijní prezentace. Po staletích jednoty socha definitivně rozvázala vztah s podstavcem, který se stal přítěží její nové identity. Více jí vyhovuje spojení se zemí či stěnou anebo společenství v rámci výtvarné instalace. V demonstraci slastné svobody ji nemůže zastavit ani gravitace, natož zorný úhel oka návštěvníka. Socha nespoutaně levituje kdesi u galerijního stropu. Ani to ještě nestačí. Třebaže nedosahuje monumentálních rozměrů, prostor výstavního sálu je jí těsný a s radostí jej opouští. Usadí se na schodech před galerií, zabudlí dvorek nebo balancuje na střeše. V rámci Happeningu je připravena vrhnout se dolů a naplnit tezi o pomíjivé existenci některých forem současného umění.⁴²⁶ La Statue est mort, vive la Statue?

⁴²⁶ Během Happeningu II budou ostatky Sochy a kurátora zpopelněny a rozptýleny na galerijní loučce.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

ACKERMANN, Marion, *Farbige Wände. Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes von 1880 bis 1930*, München 2003.

AICHELBURG, Wladimir, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986, 125 Jahre in Bilddokumenten*, Wien, 1986.

ANDĚL, Jaroslav – LIŠKA, Pavel – ŠVESTKA, Jiří – VLČEK, Tomáš, *Český kubismus 1909–1925, malířství, sochařství, architektura, design*, Praha, 2006.

BALEKA, Jan, *Výtvarné umění, výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha, 1997.

BASL, Josef, *Modelování v hlíně*, Praha, 1904.

BAUDELAIRE, Charles, *Úvahy o některých současnících*, Praha, 1968.

BENDA, Jaroslav, *Léta s umělci*, Praha, 1969.

BOŘUTOVÁ, Dana, *Dušan Jurkovič: architekt a jeho dům*, Brno, 2010.

DVOŘÁKOVÁ, Zita, *Josef Václav Myslbek. Umělec a člověk uprostřed své doby*, Praha, 1979.

DUBY, Georges – DAVAL, Jean-Luc, *Sculpture*, Köln, 2006.

FORSTHUBER, Sabine, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien 1991.

GETSY, David J., *Rodin, Sex and the Making of Modern Sculpture*, New Haven, 2010.

GORDON, Donald E., *Modern Art Exhibition 1900–1916*, München, 1974.

GRABOVAC, Jelena, *Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen Skulptur*. Diplomarbeit Universität Wien, 2010.

Guide to the Musée Rodin Collections, Paris, 2008.

HARLAS, F. X., *Sochařství a stavitelství*, Praha, 1911.

HARTMANN, Petr, *Francouzské sochařství ze sbírek Národní galerie*, Praha, 1966.

HOROVÁ, Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, 1995.

HORSKÁ, Pavla, *Sladká Francie*, Praha, 1996.

CHLUPÁČ, Miloslav, *Sochařství*, Praha, 1985.

Jan Kotěra (1871–1923), zakladatel moderní české architektury, Praha, 2001.

JONES, Owen, *Grammar of Harmony*, London, 1868.

KAISEROVÁ, Kristina – MARTINOVSKÝ, Ivan, *Umění a veřejnost v 19. století*. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného 7. a 8. 3. 1996 v Plzni, Ústí nad Labem, 1998.

KOTALÍK, Jiří, *Mánes*. Katalog výstavy ke 100. výročí založení SVU Mánes, Národní galerie v Praze 7. 5. – 12. 6. 1987, Praha, 1987.

KRISTAN, Marcus, *Joseph Urban*, Wien, 2000.

KRUMMHOLZ, Martin, *Stanislav Sucharda 1866–1916*, Nová Paka, 2006.

Ladislav Jan Kofránek (1880–1954), sochař mezi tradicí a modernou. Katalog výstavy v Galerii VŠUP a Galerii plastik v Hořicích, Praha, 2008.

LAHODA, Vojtěch – NEŠLEHOVÁ, Mahulena (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938, IV/I*, Praha, 1998.

LAMAČ, Miloslav, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, Praha, 1988.

LARVOVÁ, Hana (ed.), *František Bílek (1872–1941)*, Praha, 2000.

LOOS, Adolf, *Trotzdem*, Innsbruck, 1931.

LUKEŠ Zdeněk (ed.), *Josef Gočár*, Praha, 2010.

MÁDL, K. B., *Bohumil Kafka, jeho dílo od roku 1900 do roku 1919*, Praha, 1919.

MÁDL, K. B., *Stanislav Sucharda: padesát plaket, medailí a podobizen*, Praha, 1912.

MASARYKOVÁ Anna, *Národní galerie (5. díl), České sochařství 19. a 20. století*, Praha, 1963.

MAŠEK, Karel, *Tři léta s Mánesem*. Vyškov, 1922.

MAUCLAIR, Camille, *Auguste Rodin (člověk, myšlenky, dílo)*, Praha, 1907.

Moderní galerie tenkrát, 1902–1942. Katalog výstavy, Klášter sv. Anežky české únor–duben 1992, Praha, 1992.

MOHR, Jan, *Franz Metzner, socha a architektura mezi secesí a monumentem*. Katalog výstavy v Severočeském muzeu v Liberci, 2006.

NEBEHAY, Christian Michael, *Ver Sacrum 1898–1903*, Wien, 1975.

NOVOTNÝ, Otakar, *O architektuře*, Praha, 1959.

NOVOTNÝ, Vladimír, *Sto let Krasoumné jednoty*, Praha, 1935.

PADRTA, Jiří, *Teorie, kritika, polemika. Osma a Skupina výtvarných umělců*, Praha, 1992.

PEČÍRKA, Jaromír, *Francouzské moderní sochařství*, Praha, 1935.

Pocła Rodinovi. Katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy, 18. 12. 1992 – 31. 1. 1993, Praha 1992.

POCHE, Emanuel (ed.), *Čtvero knih o Praze, Praha národního probuzení: architektura, malířství, sochařství, užité umění*, Praha 1980.

PROCHÁZKA, Václav, *Bohumil Kafka*. Katalog výstavy v Podkrkonošském muzeu v Nové Pace a v Galerii plastik v Hořicích, 1978.

PROCHÁZKA, Václav, *Bohumil Kafka 1878–1942, životní dílo*, Praha, 1962.

RAKUŠANOVÁ, Marie, *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*, Praha, 2008.

REZEK, Petr, *K teorii plastičnosti*, Praha, 2011.

ROUSOVÁ, Hana (ed.), *Mezery v historii 1890–1938. Polemický duch Střední Evropy. Němci, Židé, Češi*. Katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy a v Národní galerii, Praha, 1994.

RUMÍŠKOVÁ, Marie, *Deutsch-böhmischer Künstlerbund*, bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita Brno, 2009.

SAVICKÝ, Nikolaj, *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939*, Praha, 2011

SCHEFFLER, Karl von, *Konstantin Meunier*, Berlin, 1903.

SCHEUFLER, Pavel – HOZÁK, Jan, *Krásné časy, Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*, Praha, 1995.

SCHEUFLER, Pavel, *Galerie c.k. fotografů*, Praha, 2001.

SCHREINER, Lorenz, *Kunst in Eger. Stadt und Land*, München – Wien, 1992

STAUB, Helena (ed.), *Bourdelle a jeho žáci. Giacometti, Richter, Gutfreund*. Katalog výstavy ČMU a Musée Bourdelle, Praha, 1999.

SVITÁKOVÁ, Andrea, *Sochař Vilím Amort (1864–1913)*, diplomová práce, Masarykova Univerzita Brno, 2012.

ŠETLÍK, Jiří – ERBEN, Václav (eds.), *Otto Gutfreund*. Katalog výstavy v Národní galerii v Praze od 14. 12. 1995 – 14. 3. 1996, Praha, 1995.

ŠETLÍK, Jiří, *Otto Gutfreund: zázemí tvorby*, Praha, 1989.

ŠIMON, Patrik, *Zamlčená moderna. Iluze a sny. Středoevropské umění ze sbírky Patrika Šimona 1880–1930*, Praha, 2009.

ŠEJNOST, Josef, *Problém pokroku v sochařství*. Přednáška ve společenském klubu Slavia, dne 17. 2. 1910, Praha, 1924.

ŠLAPETA, Vladimír, *Otakar Novotný (1880–1959)*, Praha, 1980.

ŠROM, Antonín, *Výstava prací mistra Čeňka Vosmíka, akademického sochaře*, Klementinum 13. 4. – 18. 5. 1924, Praha, 1924.

TOMAN, Prokop, *Nový slovník československých výtvarných umělců, I a II. díl*, Praha, 1947–1950.

- TURNER, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, London, 1996.
- URBAN, Otto M. – WITTLICH, Filip, *1912. 100 let od otevření Obecního domu v Praze*. Katalog výstavy v Obecním domě v Praze 24. 10. – 31. 1. 2013, Praha, 2013.
- VLČEK, Tomáš, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890 – 1914*, Praha 1986.
- VLNAS, Vít, *Za zrcadlem: čeští sochaři ve fotografiích a dokumentech*. Katalog výstavy, Zbraslav 30. 9. – 21. 11. 1993, Praha, 1993.
- VOLAVKA, Vojtěch, *O soše: úvod do historické technologie a teorie sochařství, díl I.*, Praha, 1959.
- VOLAVKA, Vojtěch, *Sochařství devatenáctého století*, Praha, 1948.
- VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka, *Myšlenky moderních sochařů*, Praha, 1971.
- WEINMANN, Josef, *Egerländer Biografisches Lexikon mit ausgewählten Personen aus dem ehemaligen Reg.-Bez.Eger, Band II*, Bayreuth, 1987.
- WITTLICH, Petr, *Česká secese*, Praha, 1982.
- WITTLICH, Petr, *České sochařství ve 20. století, 1890–1945*, Praha, 1978.
- WITTLICH, Petr, *Horizonty umění*, Praha, 2010.
- WITTLICH, Petr, *Jan Štursa*, Praha, 2008.
- WITTLICH, Petr, *Kresby Jana Štursy*, Praha, 1959.
- WITTLICH, Petr, *Sochařství české secese*, Praha, 2000.

ZEMINA, Jaroslav, *Emil Filla sochař: práce z let 1913–1938*. Katalog výstavy v Severočeské galerii výtvarného umění v Litoměřicích, 2002.

ZEMINA, Jaromír, *Otto Gutfreund*. Katalog výstavy v Městském muzeu ve Dvoře Králové n. L. od 16. 6. – 13. 9. 2009, Dvůr Králové nad Labem, 2009.

Články v katalozích, sbornících a časopisech

BYDŽOVSKÁ, Lenka, Topičův salon, in: *Topičův dům. Nakladatelské příběhy 1883–1949*. Katalog výstavy, výstavní síň České spořitelny v Praze 5. 10. – 31. 10. 1993, Praha, 1993, s. 39.

HOJDA, Zdeněk, Die Prager Kunstausstellungen 1886–1914. Ihr Publikum und Ihr Verkaufserfolg, in: *Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa*. Festschrift für Jan Havránek zum 60. Geburtstag, Wien – München, 1988, s. 251–273.

HOJDA, Zdeněk, Kdo nakupoval na výstavách Krasoumné jednoty?, in: *Město v české kultuře 19. století*. Sborník symposia v Plzni, 4.–6. března 1982, Praha, 1983, s. 133–154.

ERBEN, Václav, Mezi inspirací a produkcí. Sochařství na Všeobecné zemské výstavě v Praze 1891, in: *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety*. Katalog výstavy, Západočeská galerie v Plzni – Národní galerie v Praze, 1991, s. 13–16.

FABELOVÁ, Kateřina, Bourdelle à Prague en 1909 et son rapport aux artistes tchèques et à Auguste Rodin, in: *Umění 57*, 2009, č. 4, s. 364–384.

FABELOVÁ, Karolína, Camille Mauclair a české moderní umění, *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století. Plzeň 8.–10. března 2001, Praha, 2002, s. 404–412.

FABELOVÁ, Karolína, La collaboration entre Camille Mauclair et l'association Mánes, à l'occasion de l'exposition Henri Le Sidaner et Louis Dejean et de l'exposition des impressionnistes français à Prague, in: *Umění* 58, 2010, č. 3, s. 242–247.

HARLAS, F. X., Výtvarné umění, in: *Topičův sborník I.*, Praha, 1913–1914, s. 353.

JANÁS, Robert, Výstavy spolku Mährischer Kunstverein v letech 1882–1918, in: VRÁNOVÁ, Jana –SLAVÍČEK, Lubomír (ed.), *90 let Domu umění města Brna. Historie jednoho domu. Architektura, historie, výstavy, kulturní činnost 1910–2000*, Brno, 2000, s. 20–35.

KORBELOVÁ, Hana, Rodinova pražská výstava a jeho návštěva v Praze, in: *Documenta Pragensia 2*, Praha, 1981, s. 106–124.

KRUMMHOLZ, Martin, Kalvárie života a díla Viléma Amorta, *Umění* 52, 2004, č. 4, s. 372–381.

KRUMMHOLZ, Martin, Mařatka Maudrovi. Příspěvek ke studiu česko-francouzských styků, in: *Umění* 52, 2004, č. 2, s. 169–178.

KRUMMHOLZ, Martin, „Tedy z šílené bědy nitra a lásky naší orat a síť zbývá...“, korespondence Františka Bílka a Stanislava Suchardy, in: *Umění* 48, 2000, č. 6, s. 453–461.

KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, Stefania, Sztuka, Wiener Secession, Mánes. The Central European Art Triangle, in: *Artibus et Historiae* 27, č. 53, 2006, s. 223–224.

MASARYKOVÁ, Anna, Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty v Praze, in: *Acta Universitatis Carolinae, 1965, Philosophica et Historica 1*, Praha, 1965, s. 199–205.

MASARYKOVÁ, Anna, Výstavy umění, umění výstavám, in: *Panorama*, 1990, s. 28–31.

PACHMANOVÁ, Martina, Slyšet šepot duše v dunění moderního pokroku. K počátkům české ženské umělecké kritiky, in: BARTLOVÁ, Milena – PACHMANOVÁ, Martina (ed.), *Artemis a dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha, 2008, s. 13–27.

PLAKOLM-FORSTHUBER, Sabine, Elza Kövesházi Kalmár, eine österreichisch-ungarische Bildhauerin, in: *Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, Wien, 1998, s. 115–143.

PRAHL, Roman, Plakát 1. výstavy SVU Mánes. Provokace mezi revoltou a utopií, in: *Umění 40*, 1992, č. 1, s. 23–35.

PRAHL, Roman, Hagenbund a Mánes. Mezi Vídní a Prahou, in: *Umění 45*, 1997, č. 5, s. 456.

SEKYRKA, Tomáš, Tschechen und Deutsche in der bildenden Kunst 1848–1938, *Germanoslavica II (VII)*, 1995, č. 1, s. 93–100.

VLNAS, Vít – SEKYRKA, Tomáš, Sochařství na výstavách Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1821–1875, in: *Bulletin Národní galerie*, Praha, 1991, s. 137–145.

VLNAS, Vít, Výroční trh obrazový. Krasoumná jednota a její výstavy před rokem 1918, in: VLNAS, Vít (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*. Katalog výstavy v Jízdárně Pražského hradu 11. 4. – 30. 6. 1996, Praha, 1996, s. 184–200.

WITTLICH, Petr, Maillol a Bourdelle, *Výtvarná práce 9*, 1961, č. 25–26, 30. 12., s. 3.

WITTLICH, Petr, Émile Antoine Bourdelle 1861–1929, *Výtvarná kultura 5*, 1981, č. 4, s. 26–28.

WITTLICH, Petr, É. A. Bourdelle a jeho výstava r. 1909 v Praze, in: *Umění 9*, 1961, č. 5, s. 476–484.

Memoáry

DVOŘÁK, Karel, *Sochař vypravuje*, Praha, 1958.

HOFBAUEROVÁ-HEYROVSKÁ, Klára, *Mezi vědci a umělci*, Praha, 1947.

HOFFMEISTER, Adolf, *Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků*, Praha, 1958.

MAŘATKA, Josef, *Vzpomínky a záznamy*, Praha, 2003.

ŠEBEK, Jiří, *Jan Štursa, svědectví současníků a dopisy*, Praha, 1962.

ŠTECH, Václav Vilém, *Vzpomínky, díl 1. V zamlženém zrcadle*, Praha, 1969.

ŠTECH, Václav Vilém, *Vzpomínky, díl 2. Za plotem domova*, Praha, 1970.

Tištěné edice pramenů

ČAPEK, Karel, *O umění a kultuře (I. díl)*, Praha, 1984.

JIRÁNEK, Miloš, *Dojmy a potulky a jiné práce*, Praha, 1959.

JIRÁNEK, Miloš, *O českém malířství moderním a jiné práce*, Praha, 1962.

MÁDL, Karel Boromejský, *Umění včera a dnes: pětadvacet výstav „Mánesa“: kronika deseti let 1898–1908*, Praha, 1908.

ŠALDA, František Xaver, *Kritické projevy IV–IX, (1898–1915)*, Praha, 1951–1954.

Katalogy

Constantin Meunier, zvláštní výstava Krasoumné jednoty pro Čechy, Praha, 1906.

Česká plastika. K výběru vánočních, novoročních a vůbec příležitostných darů uměleckých k výzdobě českých příbytků. Umělecké nakladatelství Bedřicha Kočího, Praha, 1900.

DUŠEK, V. J., *Bohuslav Schnirch*. Katalog výstavy v Domě umělců v Praze, Praha, 1901.

Katalog výstavy spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, Praha, Krasoumná jednota – Rudolfinum, únor 1910 – březen 1910

Katalog výstavy spolku Deutsch-Böhmischer Künstlerbund, Praha, Krasoumná jednota – Rudolfinum, únor 1912 – březen 1912

Katalogy výročních výstav Krasoumné jednoty, 1898–1914.

Katalogy výstav Jednoty výtvarných umělců 1898–1914.

Katalogy výstav SVU Mánes, 1898–1916.

ŠUMAN, V., *Posmrtná výstava malíře Ferdinanda Engelmüllera, sochaře Josefa Kalvody, malíře Jakuba Schikanedera*. Katalog 42. výstavy Jednoty výtvarných umělců v Praze, 1926.

Archivní fondy

Fond Anna Masaryková, Archiv Národní galerie.

Fond Bohumil Kafka, Archiv Národní galerie.

Fond Jan Kalvoda, Archiv Národní galerie.

Fond Jan Kotěra, Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea v Praze.

Fond Josef Gočár, Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea v Praze.

Fond Josef Mařatka, Archiv Národní galerie.

Fond Pavel Janák, Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea v Praze.

Fond Společnost vlasteneckých přátel umění, Archiv Národní galerie.

Fond Stanislav Sucharda, Archiv Národní galerie.

Fond SVU Mánes, Archiv hlavního města Prahy.

Periodika

Architekt 1907

Česká revue 1897, 1903

Český svět 1904–1914

Deutsche Kunst und Dekoration 1902, 1906

Dílo 1906, 1908, 1909, 1910, 1914

Kunst für Alle 1900, 1901, 1902, 1903, 1913, 1914

Květy 1891

Lumír 1902, 1909, 1910

Máj 1902, 1903, 1905, 1908

Moderní revue 1905, 1910

Národní politika 1903

Nová česká revue 1904, 1905

Styl 1909–1914

Umělecký měsíčník 1912–1914

Volné směry 1897–1914

Zlatá Praha 1901, 1902, 1903, 1909, 1911, 1912, 1913, 1914

Ženský svět 1906, 1909

Výstavy pořádané Spolkem výtvarných umělců Mánes v letech 1898–1916

1. výstava SVU Mánes, členská výstava, k prvnímu desetiletí činnosti spolkové

Praha, Topičův salon

5. 2. – 5. 3. 1898

2. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, Topičův salon

3. 11. – 3. 12. 1890

3. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, Novoměstské sály „U Šrajbrů“ (Vodičkova ul.)

14. 10. – 15. 11. 1900

4. výstava SVU Mánes, výstava děl sochaře Augusta Rodina

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

10. 5. – 10. 8. 1902

5. výstava SVU Mánes, Francouzské moderní umění

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

1. 9. – 2. 11. 1902

6. výstava SVU Mánes, M. Aleš, A. Hudeček – francouzská grafika

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

18. 11. – 19. 1. 1903

7. výstava SVU Mánes, České umění
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
14. 3. – 21. 5. 1903

8. výstava SVU Mánes, Josef Mánes
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
6. 6. – 19. 7. 1903

9. výstava SVU Mánes, Worpswede
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
6. 9. 1903 – 19. 10. 1903

10. výstava SVU Mánes, Současné chorvatské umění péčí Družstva umjenosti v Záhřebě
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
31. 10. – 13. 12. 1903

11. výstava SVU Mánes, Joža Úprka
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
2. 1. – 27. 2. 1904

12. výstava SVU Mánes, členská výstava
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
3. 4. – 5. 6. 1904

13. výstava SVU Mánes, Grafika
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
14. 6. – 24. 7. 1904

14. výstava SVU Mánes, Ant. Slavíček, St. Sucharda, Lad. Šaloun, B. Kafka, J. Mařatka

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

26. 11. 1904 – 8. 1. 1905

15. výstava SVU Mánes

Edvard Munch

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

5. 2. – 12. 3. 1905

16. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

1. 4. – 23. 5. 1905

17. výstava SVU Mánes, Dánské umění

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

4. 11. – 10. 12. 1905

18. výstava SVU Mánes, František Šimon

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

16. 12. 1905 – 28. 1. 1906

19. výstava SVU Mánes, Nikolaj Konstantinovič Roerich, Francisco Goya

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

10. 2. 1906 – 28. 3. 1906

20. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

7. 4. – 17. 6. 1906

21. výstava SVU Mánes, členská výstava
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
17. 11. 1906 – 20. 1. 1907
22. výstava SVU Mánes, Henri Le Sidaner a Louis Dejean
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
8. 5. – 22. 6. 1907
23. výstava SVU Mánes, Francouzští impresionisté
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
říjen–listopad 1907
24. výstava SVU Mánes, Anglické lepty
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
12. 2. 1907 – 15. 1. 1908
25. výstava SVU Mánes, Auguste Rodin, Ludvík V. Hofmann
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
15. 2. – 15. 3. 1908
26. výstava SVU Mánes, členská výstava
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
od 1. 5. 1908
27. výstava SVU Mánes, Emil Bernard
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
27. 1. – 21. 2. 1909
28. výstava SVU Mánes, Soubor děl sochaře Émila A. Bourdella
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
únor – březen 1909

29. výstava SVU Mánes, členská výstava
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
7. 4. – 17. 6. 1909

30. výstava SVU Mánes, Výstava skizz
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
27. 11. 1909 – 9. 1. 1910

31. výstava SVU Mánes, Les Indépendantes
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
únor–březen 1910

32. výstava SVU Mánes, Antonín Slavíček
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
březen–duben 1910

33. výstava SVU Mánes, Aksel Gallen – Kallela, Edvard Munch
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
květen–červen 1910

34. výstava SVU Mánes, Švédské umění
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
listopad–prosinec 1910

35. výstava SVU Mánes, členská výstava
Praha, pavilon pod Kinského zahradou
leden–únor 1911

36. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

březen–duben 1911

37. výstava SVU Mánes, sbírka fotografií E. Drueta z Paříže

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

1911

38. výstava SVU Mánes, Starý portrét v Čechách (1780–1860)

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

prosinec 1911 – leden 1912

Umělecká výstava SVU Mánes a Jednoty výtvarných umělců

Praha, Obecní dům

5. 1. – 1. 3. 1912

39. výstava SVU Mánes, Hugo Böttinger, výbor prací 1901–1911

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

únor 1912 – 3. 3. 1912

40. výstava SVU Mánes, Mir iskusstva, sdružení ruských umělců v Petrohradě

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

březen–duben 1912

41. výstava SVU Mánes, Posmrtná souborná výstava Miloše Jiránka

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

květen–červen 1912

42. výstava SVU Mánes, Posmrtná souborná výstava Hanuše Schwaigra

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

říjen–listopad 1912

43. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

19. 4. – 15. 6. 1913

44. výstava SVU Mánes, Staří mistři grafiky

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

18. 10. – 23. 11. 1913

45. výstava SVU Mánes

Moderní umění, soubor sestaven A. Mercereauem v Paříži

Praha, pavilon pod Kinského zahradou

25. 2. – 29. 3. 1914

46. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, Obecní dům

14. 5. – 29. 6. 1914

47. výstava SVU Mánes, členská výstava

Praha, Obecní dům

duben–květen 1916

Posmrtná výstava Stanislava Suchardy

Praha, Suchardova vila

červen–červenec 1916

Návštěvnost výstav pořádaných Spolkem výtvarných umělců Mánes v letech 1902–1916

	Výstava	období	č.	počet
1.	Výstava děl sochaře Augusta Rodina	10. 5. 1902 – 10. 8. 1902	(4.)	13446
2.	Worpswede	6. 9. 1903 – 19. 10. 1903	(9.)	10236
3.	Francouzští impresionisté	říjen 1907 – listopad 1907	(23.)	6968
4.	Joža Úprka	2. 1. 1904 – 27. 2. 1904	(11.)	6506
5.	Moderní francouzské umění	1. 9. 1902 – 2. 11. 1902	(5.)	6302
6.	Členská výstava	1. 5. 1908 – ?	(26.)	5850
7.	Členská výstava	3. 4. 1904 – 5. 6. 1904	(12.)	5689
8.	České umění	14. 3. 1903 – 21. 5. 1903	(7.)	5144
9.	Členská výstava	7. 4. 1906 – 17. 6. 1906	(20.)	4663
10.	Členská výstava	24. 4. 1909 – 5. 6. 1904	(29.)	4400*
11.	Členská výstava	14. 10. 1900 – 15. 11. 1900	(3.)	4254
12.	Členská výstava	1. 4. 1905 – 23. 5. 1905	(16.)	4020
13.	M. Aleš, A. Hudeček - Francouzská grafika	18. 11. 1902 – 19. 1. 1903	(6.)	3596
14.	Soubor děl sochaře Émila A. Bourdella	únor 1909 – březen 1909	(28.)	3500*
15.	Edvard Munch	4. 2. 1905 – 12. 3. 1905	(15.)	3365
16.	Členská výstava	17. 11. 1906 – 20. 1. 1907	(21.)	3203
17.	Henri Le Sidaner – Louis Dejean	8. 5. 1907 – 22. 6. 1907	(22.)	2750
18.	Ant. Slavíček, St. Sucharda, Lad. Šaloun, B. Kafka, J. Mařatka	26. 11. 1904 – 8. 1. 1905	(14.)	2657
19.	Les Indépendantes	únor 1910 – březen 1910	(31.)	2248
20.	Nikolaj Konstantinovič Roerich, Francisco Goya (1746–1828)	10. 2. 1906 – 28. 3. 1906	(19.)	2212
21.	František Šimon	16. 12. 1905 – 28. 1. 1906	(18.)	2028
22.	Émile Bernard	27. 1. 1909 – 21. 2. 1909	(27.)	2000*
23.	Současné chorvatské umění	31. 10. 1903 – 13. 12. 1903	(10.)	1972
24.	Josef Mánes	6. 6. 1903 – 19. 7. 1903	(8.)	1914
25.	Auguste Rodin, Ludvík V. Hofmann	15. 2. 1908 – 15. 3. 1908	(25.)	1700
26.	Dánské umění	4. 11. 1905 – 10. 12. 1905	(17.)	1657
27.	Grafika	14. 6. 1904 – 24. 7. 1904	(13.)	1096
28.	Anglické lepty	12. 12. 1907 – 15. 1. 1908	(24.)	1047

*) Počet návštěvníků odvozen z výnosu z prodeje vstupenek

Údaje byly převzaty z článku Zdeňka Hojdy Die Prager Kunstausstellungen 1886–1914. Ihr Publikum und Ihr Verkaufserfolg, in: *Bildungsgeschichte, Bevölkerungsgeschichte, Gesellschaftsgeschichte in den böhmischen Ländern und in Europa*. Festschrift für Jan Havránek zum 60. Geburtstag, Wien–München, 1988, s. 265.

Původ obrazové přílohy

1. Katalog výroční výstavy Krasoumné jednoty 1902
2. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
3. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
4. a) b) c) Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
5. WITTLICH, P., 2010, s. 360
6. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
7. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Anna Masaryková
8. Zlatá Praha, 1902
9. Zlatá Praha, 1902
10. a) b) Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
11. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
12. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
13. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
14. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Bohumil Kafka
15. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
16. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Jan Kalvoda
17. Český svět, 1912
18. Český svět, 1913
19. Český svět, 1913
20. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
21. FORSTHUBER, S., 1991, s. 104
22. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Bohumil Kafka
23. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
24. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
25. Český svět, 1911
26. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
27. a) FORSTHUBER, S., 1991, s. 114, b) Český svět, 1906
28. Český svět, 1906
29. a) FORSTHUBER, S., 1991, s. 25, b) KRZYSZTOFOWICZ–KOZAKOWSKA, S., 2006, s. 229

30. Volné směry, 1902
31. FORSTHUBER, S., 1991, s. 69
32. FORSTHUBER, S., 1991, s. 57
33. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
34. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
35. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
36. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
37. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
38. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
39. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
40. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
41. Český svět, 1904
42. Český svět, 1908
43. Městské muzeum a galerie Hořice
44. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
45. Archiv architektury a stavitelství, Muzeum Architektury a stavitelství, NTM, Fond Jan Kotěra
46. Volné směry, 1906
47. Český svět, 1902
48. Archiv architektury a stavitelství, Muzeum Architektury a stavitelství, NTM, Fond Jan Kotěra
49. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
50. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
51. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
52. Volné směry, 1903
53. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
54. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
55. a) b) Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
56. Český svět, 1906
57. Český svět 1906
58. a) b) Český svět, 1908
59. Český svět, 1908
60. Český svět, 1906
61. a) Katalog 7. výstavy SVU Mánes, České umění, 1903, b) Volné směry 1903
62. Volné směry, 1903
63. Archiv národní galerie v Praze, Fond Bohumil Kafka
64. Hugo Böttinger (Dr. Desiderius), Karikatury, Praha, 1910
65. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes,
66. Český svět, 1906
67. Český svět, 1906

68. a) b) Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
69. Katalog 14. výstavy spolku Mánes, Ant. Slavíček, St. Sucharda, Bohumil Kafka, Josef Mařatka, Ladislav Šaloun, pavilon pod Kinského zahradou, Praha, 1904
70. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
71. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
72. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
73. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
74. Volné směry, 1902
75. Volné směry, 1902
76. Hugo Böttinger (Dr. Desiderius), Karikatury, Praha, 1910
77. a) Český svět, 1907, b) Zlatá Praha, 1902
78. Český svět, 1907
79. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
80. Český svět, 1909
81. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
82. a) b) Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
83. Archiv hlavního města Prahy, Fond SVU Mánes
84. Český svět, 1913
85. Volné směry, 1906
86. Archiv architektury a stavitelství, Muzeum architektury a stavitelství, NTM, Fond Pavel Janák
87. Umělecký měsíčník, 1912
88. a) b) Český svět, 1912
89. a) b) Umělecký měsíčník, 1912
90. a) b) Umělecký měsíčník, 1912
91. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Společnosti vlasteneckých přátel umění
92. WINTER, T., 2012, s. 106
93. a) b) Volné směry, 1914
94. Český svět, 1913
95. a) b) Umělecký měsíčník, 1913
96. Umělecký měsíčník, 1913
97. LIŠKA, P., 2006, s. 84
98. Český svět, 1914
99. Zlatá Praha, 1914
100. Český svět, 1914
101. Český svět, 1906
102. Archiv Národní galerie v Praze, Fond Stanislav Sucharda