

Sochařství v Čechách a na Moravě na zlomu 19. a 20. století

JAROSLAV SEDLÁŘ

Období konce 19. století charakterizuje odklon od historismu, od historizujícího ornamentu, ale i od naturalismu, akademismu a salonního umění, které končilo v kýči. Nastupuje proti němu secese, někdy označovaná jako poslední z univerzálních mezinárodních slohů. Orientovala se především na umělecké řemeslo a lze ji označit spolu se symbolismem za životní styl. Její ohlas v sochařství a v malířství byl minimální, protože vývoj v těchto oblastech postupoval ve Francii tak silně a směřoval k rozvoji moderního umění tak jasně, že určoval neochvějně rozvoj v celém kulturním světě. V sochařství a v malířství pokračoval naprosto logicky vývoj od romantismu k realismu a odtud k impresionismu, postimpresionismu, expresionismu, kubismu a k abstrakci. Secese sice vystoupila proti historizujícímu ornamentu, nahradila ho však opět ornamentem, tentokrát florálním nebo geometrickým. Právě proti tomuto ornamentu vystoupil Adolf Loos ve známé studii *Ornament a zločin*.

Přesto všechno některá sochařská díla byla místy zasažena secesní ornamentikou a stylizací. V literatuře se setkáváme dodnes s uvažováním, zda tito sochaři patří již k počátkům moderního sochařství. Tak jsou v této souvislosti například uváděni tito umělci: František Bílek a jeho *Ukřižovaný* (1896–1899), reliéf *Význam slova Madona* (1897), sousoší *Slepíci* (1902–1926) aj., díla naplněná mystickou kontemplací a náboženskou meditací; Ladislav Šaloun, zejména s dekoracemi secesních architektur *hlavního nádraží*, *Obecního domu*, *zemské banky* v Praze; Stanislav Sucharda a jeho náhrobní reliéfy, četné secesní medaile nebo triptychy *Modlitba za vlast* (1903); Josef Mařatka se svou podobiznou Antonína Dvořáka (1906); Bohumil Kafka a jeho socha nazvaná *Somnambula* (1906) nebo *Náhrobní reliéf* (1903); Jan Štursa se svým proslaveným *Melancholickým děvčetem* (1900), kamennou sochou spadající ještě do symbolistické dekadence; Quido Kocián s figurou nazvanou *Abel* (1901); Theodor Charlemont modelem pro *památník Gregora Mendela* (1908); Anton Hanak sochami pro *vilu Primavesi* v Olomouci (po roce 1905); Franz Barwig např. bronzovu plastikou *Hrající si medvěd* (po roce 1920). Jsou to díla naplněná často nostalgií, smutkem, pocity deziluzí a tragiky nebo pouze snahou po exkluzivní výzdobnosti.

Nástup moderní plastiky koncem devatenáctého století proti přežilým formám historismu, proti novorenesanci a klasicismu, proti naturalismu a secesi



Anton Hanak, Na pokraji zoufalství, 1902

je charakterizován příklonem tvorby k současnosti, k dějům, které dnes obklopují člověka, k atmosféře doby, kterou žijeme, ale i k novým stylovým přínosům. V tomto smyslu považujeme za rozhodující pro rozvoj moderní plastiky dílo francouzského sochaře Augusta Rodina (12. listopadu 1840 Paříž – 17. listopadu 1917 Meudon), kterému se teprve v sedmatřiceti letech podařilo proniknout do pařížského Salonu aktem muže, který nazval *Kovový věk*. Kritikou byl však obviněn, že sochu odlil podle živého modelu. To svědčilo o jeho modeléřské zručnosti, ale význam *Kovového věku* spočívá v odmítnutí akademismu a klasicizujícího historismu, ve kterém byly sochy vytvářeny podle pasivně opakovaných pouček a pravidel. Rodin obnovil vztah umělce k přírodě, který mu byl něčím víc než pasivním napodobováním: „Člověk, který kopíruje, netvoří umělecká díla. Ve skutečnosti se jen dívá, nic však nevidí. Může sebezpěšněji a sebedrobněji zaznamenat všechny detaily, výsledek bude plochý a nevýrazný. „Jen umělec vidí, to znamená, že jeho oko, naroubované na srdce, čte v nitru přírody.“

O složitém prosazování nového uměleckého vidění svědčí fakt, že Rodin teprve ve svých dvaatřiceti letech získal pracovní příležitost v manufaktuře na porcelán v Sévres, kde se zcela náhodou seznámil s malířem Mauricem Haquettem. Ten byl švagrem ministerského tajemníka, který na Haquetovu přímou umožnil Rodinovi státní zakázku na sochařskou výzdobu brány Muzea dekorativních umění. Zadání znělo – vytvořit bránu v duchu slavných portálů minulosti, jak je známe od dveří v Hildesheimu až ke slavným dveřím Baptesteria ve Florencii, které líčí biblické příběhy. Rodin však zvolil téma z Dantovy *Božské komedie* a své dílo pojmenoval *Brána pekel*. Na rozdíl od minulosti bránu nerozčlenil do dvou křídel, ani do medailonů, ale do jediné plochy, na které se jednotlivé reliéfy prolínají, ba často proměňují přímo v trojrozměrnou plastiku vyčnívající do prostoru. Vitalita, expresivita a dynamický pohyb figur a přízračné světlo připomenou *Smrt Sardanapalovu*, *Ztroskotání dona Juana* od Eugena Delacroix nebo *Prám Medusy* od Théodora Géricaulta. K sochařskému řešení brány se Rodin vracel po dobu dalších čtyřiceti let, takže toto dílo je trvalým svědectvím o jeho tvůrčím zápasu.



Auguste Rodin, Invokace, 1886

Druhou významnou prací Rodinovou byla zakázka pro městskou radu bretaňského přístavu Calais, a to pomník hrdinům z období anglického obležení v roce 1473. Příběh hrdinů studoval z tzv. Froissartovy *Velké kroniky*, ve které je popsána celá událost. Tehdy anglický král Eduard III. oblehl a vyhladoval město a jako podmínku, aby město nevypálil, žádal, aby město vyslalo šest občanů v kajčnických košilích, s obnaženými hlavami a oprátkami na krku a ti předali Eduardovi klíče od městských bran. Na přímluvu královny nebyli vyslanci nakonec popraveni.

Rodin vymodeloval skupinu nazvanou *Občané z Calais* ze šesti volně vedle sebe stojících figur, oddělených nepravidelnými odstupy od sebe, a to na trojúhelníkové základně na způsob středověkých bretaňských kalvárií. Psychické vztahy vyjádřil pohledy očí mezi figurami s hlavní postavou hrdiny Eustacha uprostřed, který se první přihlásil mezi obětované, a postavou plačícího muže s klíčem, který se v zoufalství chytá za hlavu.

Rodin chtěl, aby sousoší stálo přímo před radnicí, mezi lidmi. Sám to vyjádřil slovy: „Myslím, že by to bylo vyvolalo mocný dojem. Zamítli však můj návrh a vnutili mi podstavec, stejně ošklivý jako zbytečný.“

Stejně důležitým přínosem k formování nového pojetí sochařství byly portrétní plastiky, které počínají podobiznou jeho otce (roku 1860) a pokračují portréty umělců (*Clauda Lorraina, Puvise de Chavannes, Julese Daloua, Gustava Mahlera, Victora Huga*) až k bustě politika Etienna Clémentela (1916). Důležité v těchto portrétech je kromě snahy povýšit podobiznu nad pouhou kopii skutečnosti, úsilí vyjádřit jedinečnost a psychický odlesk zpodobněného, jeho charakter. Vývrcholením je pak socha *Honoré de Balzaca* (1891), s tělem vychýleným zpět a zahaleným do dlouhého pláště, který je celé skrývá jako zkamenělou od paty až po hlavu, zvrácenou vzad. Jakoby hleděl mimo svět, do dálky. Velkou hlavu a velkoryse komponovaný portrét obklopuje hříva vlasů, kterou přesně vystihuje pozdější výrok: „Měl tvář živlu a byl plný ducha, který nesl těžké tělo jako pírkó.“

Na výstavě v galerii Des Machines na Martově poli však došlo opět ke skandálu, jedni diváci



Auguste Rodin,
Kovový věk, 1875–1877



Auguste Rodin,
Balzac, 1887



Bohumil Kafka,
Náhrobní reliéf, 1903

označovali sochu Balzaca za „šilenou, beztvárou, pochybnou, mystifikující“, jiní ji hájili. Její přínos pro moderní sochařství a kus cesty, který Rodin urazil od sochy *Kovový věk*, přesně charakterizoval kdysi slavný kritik umění Camille Maclair: „Dojem nevychází z Balzacovy tváře ani z jeho smělé pozice a vůbec z ničeho, co literárního mohl umělec vložit do své práce. Pochází jediné z monumentálnosti forem, z dobře uváženého významu dvou nebo tří hlavních vypuklin, z úplného obrození těchto forem, z nichž není nic odléváno nebo kopírováno podle přírody, ale všechno je vynalezeno, úmyslně rozšířeno, zvětšeno, zdeformováno.“

Příznačné také je, že socha Balzaca byla instalována v Paříži na křižovatce bulvárů Raspail a Montparnasse až po Rodinově smrti v roce 1939. Přitom je to jedinečná socha, která směřuje od svého vzniku do budoucnosti, otevírá brány modernímu sochařství.

Rodina vyhlásila starší literatura za hlavního představitele impresionismu, a to vedle Itala, který se jmenoval Medardo Rosso. Bylo to z velké části pod vlivem spisovatele Paula Gsella který vzpomíná, jak mu Rodin líčil svůj obdiv světla a jeho vliv na sochařství, když ho přímo cituje při obdivu torza antické Venuše, kterou osvětloval lampou ve svém ateliéru: „Už jste si někdy prohlížel nějakou antickou sochu ve svitu lampy? Podívejte se na silná světla na ňadrech, na výrazné stíny v záhybech, na vzdušná a jakoby se chvějící polosvětla na nejméně částech tohoto božského těla. Hledíte na přechody rozptýlené a tak drobné, že vypadají, jako by se ve vzduchu rozplývaly. Co tomu říkáte? Není to zázračná symfonie černé a bílé? Ať se to zdá jakkoliv protismyslné, velcí sochaři jsou koloristy stejně jako malíři a grafikové. Snoubí tak dobře smělé světlo a skromný stín, že jejich sochy jsou lahodné jako nejtřpytivější lept.“

Rodin tak objevil modernímu sochařství nové možnosti modelace: Proti studeným, hladce vyleštěným plochám postavil vibrující, neklidný povrch, zbrázděný množstvím drobných prohlubní. Zachycuje světlo a stín, které v plynule se měnícím osvětlení přetvářejí a halí plastiku do přirozené atmosféry, blízké tomu, oč na svých obrazech usilují impresionističtí malíři.

Kdybychom chtěli srovnávat, pak lze říci, že Auguste Rodin zaujímá v dějinách sochařství konce 19. století tak významné místo jako malíři Claude Monet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir nebo Paul Cézanne. Skicovitost, rozbrázdění povrchu sochy vypuklinami a prohlubeninami, které se slévají ve

vibrující světla a stíny, vskutku odkazují k současníkům impresionistům. A přece není možné Rodina mezi impresionisty dnes už řadit, protože i když vytěžil z impresionismu mnoho, drží se pevně všeho toho, co skuteční impresionisté od sebe odvrhovali jako balast: mytologie a vztahů k literatuře, heroismu a vášni, kloní se k tragické, pesimistické odvrácené straně, která zatemňovala stále znovu a znovu toto jeho století. Ani hladkost, přechodnost, nádechovost v jeho sochách nejsou motivovány impresionisticky. Nic nereflakuje atmosféru, slunce, mraky, nic nedopadá na kůži zvnějšku. Vše se projevuje jako vnitřní, zevnitř pronikající duševní energie, tělová rétorika „úchvatného, zároveň ale i zoufalého bytí“.

Z těchto důvodů je Rodin spíše dědicem francouzské romantiky, kterou označujeme před koncem 19. století jako jakýsi novoromantický proud. Byl to však právě a především Rodin, který vstřebal do svého díla patos a náruživost Théodora Géricaulta a Eugéna Delaroix, Victora Huga, Théophile Gautiera, Charlese Baudelaira, ale také překypující plnost a přesnost i tělesnost života Honoré de Balzaca. Jistěže se ovšem opíral jako sochař, který zobrazoval člověka, zcela nutně i o staletou tradici helenismu, gotické katedrálové plastiky, o Donatella, Michelangela, Berniniho. Tuto tradici pak dokázal přenést, naprosto nově, do skvěle sochou vyjádřeného psychologismu, který u něho neodporoval archetypickému dědictví. V tom je poslední, a v sochařství asi jediný, završitel 19. století, nadaný schopností k velkému cyklickému životnímu dílu.

Brána pekel, tento sochařský kadlub otevírající jeho velké umění, stojí vedle životních cyklů, jakými jsou Balzacova *Lidská komedie* (Comédie humaine), Richarda Wagnera *Prsten Nibelungův*, Eduarda Maneta plánované *panorama moderního života*, Emila Zoly *Les Rougon-Macquart*. Můžeme říci, že v Bráně pekel je koncentrována romantická vize, zatímco v sousoší *Občané z Calais* schopnost mimořádně ostrého pozorování.

Razil pojmy modelé, profilé nebo kresba ze všech stran, které považoval pro každého sochaře za základní. Zároveň ho zajímaly živoucí vypoukliny a prohlubeniny těl a údů, které ukazují na světlo a stín a rozvíjejí pohledy, které se střídavě znovu zakulacují do hladkého organického pohybu, propojují se do okolního prostoru a meziprostoru jako podstatné části skulptury. *Občané z Calais* jsou mistrovským dílem tohoto mouvement en l'air.

Rodin tak završil plastiku 19. století, a zatímco ji současníci odmítali, vyrazil vpřed do století dvacátého. Jeho Balzac vyčnívá svou diagonální dynamikou jako mohutný skalní útes až k Brancusimu. Pro mladé revolucionáře po roce 1900, zakladatele



Hugo Lederer,
Šermíř, 1902



Theodor Charlemont,
Dora, 1914

moderní plastiky, je Rodin nejen hrdinou včerejška, nýbrž také přímým podněcovatelem umění 20. století. Žádný mladší a významný sochař nemohl Rodina obejít. A tento patriarcha z Meudonu si toho byl naprosto vědom, když se sám prohlásil za most, který spojuje oba břehy, minulost a přítomnost. Byla tu sice celá řada těch, kteří podněcovali moderní sochařství, Edgar Degas se svou *14letou tanečnicí* oděnou do skutečného tylového obleku, se zrzavými vlasy, která jako by předjímal Duchampovy *Readymades*, Gauguinova plastika ovlivněná bretoňským a polynéským lidovým uměním, která obnovovala tzv. *taille directe* (přímou řezbu do dřeva); roku 1906 navštívili jeho pařížskou výstavu Picasso i Derain, Rodin byl však první, který prorazil cestu modernímu sochařství, a to nejen novou formou, ale i pohledem do lidské duše, do nitra zobrazených výjevů.

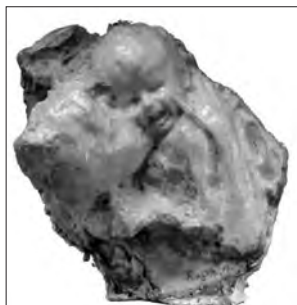
Avšak Rodinova modernita nemá svůj úběžník pouze v následující generaci, nýbrž dosahuje ještě dále do 20. století. Jednoznačně perspektivní se nám dnes jeví sousoší *Občané z Calais*. V jednom velmi raném plánu předvídal Rodin výstavbu sochy bez soklu na úzké plintě, téměř na zemi. Právě proto došlo v případě tohoto sousoší k dlouhým sporům o jeho umístění, než bylo nalezeno jiné místo a sousoší vnuceno na sokl. Rodin tímto odmítal tradiční pomník se soklem, usiloval o sestup soch ze soklu, a proto o jejich rozprostření do reálného prostoru, který zaujímají figury prosebníků ze sousoší *Občané z Calais* a který by měli pociťovat také diváci. Tím Rodin předjímal fundamentální převrat v plastice, který ve 20. století hledal ve svých plastikách *Náměstí* Alberto Giacometti a plně rozvinul zcela už bez soklu i bez plinty hyperrealista Duane Hanson v USA v 80. letech.

Vedle Rodina je za skutečného impresionistického sochaře a velkého obnovitele skulptury považován také Ital Medardo Rosso (1858–1928), který přišel do Paříže roku 1889. Tam ho dokonce i impresionističtí malíři považovali za



Theodor Charlemont, Model pro památník G. Mendela

jednoho z nich a Auguste Rodin i Aristid Maillol ho obdivovali jako nadaného sochaře. Auguste Rodin si s ním dokonce vyměnil svou plastiku *Torzo* za plastiku *Smějící se*. Pojem impresionistická plastika, užívaný u děl Medarda Rossa, se zpočátku jevil jako matoucí, protože malíři rozrušovali povrch malby barevnými skvrnami, aby tak vyjádřili vibraci světla a vzduchu. Ukázalo se však, že Rosso postupoval podobně, když pokrýval povrch svých plastik a reliéfů popraskanou strukturou trpytných, často sytých medových, jantarově hnědých a slunečně žlutých tónů a prováděl je často v měkkém vosku, takže



Medardo Rosso,
Zlatíčko, 1886

splývavé kontury, hra světla a stínů se jeví téměř jako neskutečné. Nejedná se ovšem o monumentální dílo jako u Rodina, spíše naopak. Rosso tvořil komorní, malá díla a také množství motivů je malé. Jeden motiv je ovšem pokaždé zpracován nově, v pojetí, v materiálu, v úpravě a ve výstavbě. Vosk jako materiál začal užívat převážně od roku 1883. Kladl ho v hustých vrstvách na sádrový model a nejzdařilejší práce, plné citu a jemnosti, vytvářel o tři roky později a od roku 1885, kdy se oženil, zobrazoval hlavně svoji ženu Giudittu Pozzi a svého syna Francesca. Na reliéfu *Zlatíčko* (1886) drží matka kojence vroucně v objetí, obě hlavy těsně vedle sebe jakoby splývaly v ochranném voskovém obalu. Rosso tak své plastiky odmaterializovává světlem, podobně jako impresionističtí malíři. A to platí nejen o jeho dílech z vosku, ale i z bronzu a sádry. Zvláště jeho *Hlavy* působí zranitelně a současně tak lákavě, že divák má chuť vzít je do ruky jako organický materiál. *Portréty* vyžadují přímé pozorování z jednoho místa, aby se dostavil jejich plný účinek. V protikladu ke klasickému principu sochařství, kdy skulpturu musíme vnímat jako trojdimenzionální objekt ze všech stran, chtěl Rosso, abychom jeho práce pozorovali pouze z určitého místa jako obrazy a v tom je také ojedinělost jeho sochařství.

Oba sochaři, Rodin i Rosso, působili svým dílem v tehdejší evropské kulturním okruhu jako novátoři. Ohlasy jejich díla se donesly až do našich končin. Koncem května roku 1902 pozvali čeští výtvarní umělci, sdružení ve spolku Mánes, *pařížského Michelangela* k nám. Auguste Rodin byl v Praze! Připravili mu vůbec první soubornou výstavu mimo Francii. Podle návrhu architekta Jana Kotěry postavili na vypůjčeném pozemku pod sady Kinského nový výstavní pavilon, určený pro instalaci sochařských děl, F. X. Šalda napsal úvod do katalogu, jeho obálku vyzdobil Max Švabinský.

Rodin byl překvapen. Ještě nikdy nezažil tolik pozornosti, nikde se nesbíhali lidé, aby mu vzdali poctu, aby ho vyvolávali na balkon hotelu. Žádné město nebylo jeho příjezdem tak vzrušeno, nikde nebyl na radnici oficiálně zdravěn zástupci politických stran a veřejných korporací. Ještě se nestalo, aby se na jeho



Josef Mařatka, Studie ruky, 1903

počet konaly recepce, na kterých svorně zasedli umělci rozmanitých názorů a různé spolkové příslušnosti. Noviny komentovaly jeho program každodenně: od prvních kroků na pražské půdě přes návštěvy v ateliérech pánů Hynaise a Myslbeka, vážených profesorů pražské Akademie, až k závěrečnému zájezdu na Moravu. Tam ho malíř Alfons Mucha vezl přes Hodonín do Hroznové Lhoty k Jožovi

Uprkovi. Ten ukázal Rodinovi Slovácko, cestu z Hodonína do Hroznové Lhoty lemovaly družičky a šohaji v pestrobarevných krojích. Rodin byl nadšen a pod tímto dojmem zvolal: „Jaká to Hellada.“

Rodinova výstava se stala rozhodujícím podnětem pro rozvoj nového sochařství v Praze, ale nejen tam. Znalost Rodinova umění přinesl do Prahy již předtím Josef Mařatka (1874–1937), který od roku 1900 pracoval krátce v ateliéru Augusta Rodina v Paříži, kde dokonale poznal jeho dílo a byl Rodinem zasvěcován do sochařství jako jeho asistent. V roce 1900 navštívili také někteří čeští umělci Rodinovu výstavu na náměstí Alma, kterou Rodin soukromě uspořádal u příležitosti pařížské Světové výstavy. V roce 1901 pak bylo věnováno jedno číslo Volných směrů jen Rodinovi. Na jeho přípravě se už významně podílel Josef Mařatka. Nadšení pro Rodina a jeho dílo bylo obrovské. Českým i moravským sochařům velmi konvenoval Rodinův empirismus a studium podle přírody, které je podle Rodina nutno vést až do konce. Sucharda ve svém článku v Rodinově dvojčísle Volných směrů upozornil (což je právě důležité pro odlišení od naturalismu), že u Rodina jde o „pravdivé pohyby“, které ale nevznikají kvůli napodobovací dovednosti, nýbrž „jsou důsledkem Rodinova smyslu pro lidskou vášeň, pro ty obrazy lásky a bolesti, zoufalství a naděje, odříkání a pohrdání, které tělem člověka zmítají“. V tomto smyslu byl u nás Rodin skutečně pochopen a naturalismus devadesátých let byl obrácen od pouhé vnější nápodoby k nitru, k citům a významům, zvnějšíku dovnitř.

Rodinův výrok, že jedině život si zaslouží jméno krásy, odděloval umělecký tvůrčí proces jak od ideového, tak i od napodobovacího diktátu. Rodinova volná kresba, popírající naturalisticky a novoklasicistně přesnou obrysou kresbu, uchvátila Josefa Mařatku a Bohumila Kafku i Jana Štursu, protože uvolnila sochařovu pohybovou představivost a vedla přímo ke skutečnosti. Umožňovala volně studovat pohybové motivy, rozvíjet fantazii dynamicky rozprostrané sochy. Josef Mařatka začal na doporučení Rodina nejprve modelovat detaily lidského těla, především nohy a ruce (Rodin měl velkou zásobu takových detailů ve svém ateliéru). Právě to mu dovolilo pracovat s formou ve směru ex-

presivní nadsázky a pak už začal modelovat i pohybově uvolněná ženská torza a akty. Postup od detailu k celku chápal i Rodin jako neodmyslitelnou část celku. V letech 1902 až 1903 se Mařatka pod vlivem Rodinova vitalismu vzdal tradičního pojetí sochy a usiloval o pohybově pulzující hmotu, oživenou citem, jak ukazuje i jeho nejvýznamnější dílo té doby *Opuštěná Ariadna* (cca 1903), navíc řešící již téma samotného Rodina, a to otázku tzv. *prázdného* středu sochy, tedy tzv. vnitřního sochařského prostoru. Výrazný sochařský dynamismus Mařatka uplatnil i ve dvou studiích *Thusté ženy* (1903), při nichž se odvolával i písemně opět na Rodina: „*Rodin si přál, abych si všímal více profilů, které musí být studovány ze všech stran. Tedy při modelování nepracovat en face (průčelně), nýbrž studovat profily, tedy pracovat obrysově. Tímto způsobem je jediné možno docílit pevnou formu (jde o pevné jádro tvaru), která musí být v první řadě architektonická, tedy stavěná.*“ Z toho všeho je tedy zřejmé, že Rodinovým vlivem bylo sochařství u nás proměněno v nástroj, který otevíral cestu důrazem na vizuální intuici už modernímu pojetí tvorby.

Vedle Mařatky, vyšlého přímo z Rodinovy dílny, bývá mezi tyto modernisty kladen také Stanislav Sucharda. Ten byl ovšem silně vázán domácím konzervativismem a usiloval o synkretické spojení folklorismu, secese a naturalismu, jak ukazuje idylický styl jeho *Ukolébávky* (1892), která ho v českém kulturně opožděném prostředí rázem proslavila. Naštěstí se rychle přidal k dramatizaci projevu a k obdivu Rodina. Ale i potom spojoval jakousi rozevřatost s dekorativismem secese, kterou se cítil zavázán domácímu prostředí jako profesor na Umělecko-průmyslové škole. Tato snaha vyvážit výraz stylovosti neuspěla plně ani v jeho nejznámějším pražském díle, pomníku *Františka Palackého* (1898–1912), protože v něm byly umělecké prvky podřízeny až romanopiseckému alegorickému ději. V památníku usiloval o ilustraci vlasteneckého mýtu o znovuzrození českého národa. Dynamismus Rodinových kompozic propletený secesní dekorativností spojil do povrchního aranžmá, takže modernost přijal pouze v detailech. Určitou atraktivnost a monumentalitu dílu dal opět Josef Mařatka, který ve spolupráci s ním vytvořil dvě přední skupiny pomníku. Sucharda se národním dějinám věnoval také v návrzích na pomníky Jana Husa a Bílé Hory, Jana Amose Komenského, Bedřicha Smetany, Jana Žižky nebo Karla Bendla. Přesto všechno Rodinův modernismus zasáhl i jeho, a to v oblasti medaile a plakety. Už roku 1895 založil medailéřskou školu na VŠUP v Praze.

Druhým monumentálním sochařským dílem se stal pomník Jana Husa na Staroměstském náměstí v Praze. Námět, který na začátku 20. stol.



Jan Štursa, Raněný,
1920–1921 (detail)



Stanislav Sucharda, pomník
Palackého, Praha, 1908–1912

sledovala česká veřejnost. Soutěže na tento pomník se zúčastnil opět Stanislav Sucharda, který se v návrhu opřel o Rodina a pomník pojal jako monument s obrovskou Husovou postavou. Husa zobrazoval mimo soutěž také sochař František Bílek, který ho chtěl vyobrazit jako *Strom, jenž bleskem zasažen, po věky hořel*. Později přepracovanou a mírněji extatickou sochu realizoval v pomníku *Jana Husa* v Kolíně (1912). Soutěž nakonec vyhrál Ladislav Šaloun a po dlouhých sporech, doporučeních, překážkách i výtkách ho provedl v rozmezí let 1900–1915. I Šaloun navázal na dílo Augusta Rodina, jak ukazuje *plastika Jana Husa* pro pomník v Hořicích, která je silně závislá na velkém Rodinově díle *Balzac*. Socha Jana Husa je zde rovněž

středem kompozice, vztyčená, vysoká, aby ukazovala velikost reformátora v duchu hodnocení jeho zásluh Františkem Palackým.

Rodinův vliv zasáhl i Bohumila Kafku (1878–1942), který dostal už roku 1904 Hlávkovovo stipendium a odjel do Paříže. Zdržel se tam až do roku 1908. V Paříži byl velmi čilý, stal se členem Podzimního salonu (Salon d'automne) a členem soukromé umělecké společnosti Société l'art et littéraire. Této společnosti předsedal právě Auguste Rodin, jehož výstavu v Praze roku 1902 navštívil.

Kafka v Paříži plně pochopil pojetí světla v soše, jak ho Rodin popisoval spisovatelé Gsellovi. Pochopil ho jako umělecký, výtvarný prvek v jeho výrazně smyslovém významu, jako prvek dotvářející plastickou kvalitu soch, které Kafka vytvořil v letech 1905 až 1906 v Paříži (*Hlava Jana Křtitele*, *Vizionář*, *Bacchanale*). Nejvýznamnější Kafkova socha *Somnambula* (1906) je vypjatým pohybem a světlem dynamizována, staví se radikálně proti dosavadním statickým sochám minulosti a osamostatňuje se zcela novým způsobem od zátěže tradice. Kafka se v ní přihlásil k takovým dynamickým, až expresivním dílům, jakými je Rodinovo *Torzo Adèle* z roku 1881 nebo *Padající muž* z roku 1882. Světlo mu zároveň umožňovalo uplatnit prohlubování prostoru proti secesní plošnosti, například v plastikách *Žena po koupeli* (1905), *Objetí života a smrti* (1907), podobně jak jsme se s tím setkali už u Mařatkovy *Opuštěné Ariadny* (1903), s prázdným středem obklopeným hmotou sochy.

Jan Štursa, nejvýznamnější z českých sochařů, je na počátku 20. století postavou svým způsobem rozervanou. Je ovlivněn folklorem, secesí i moderní sym-

bolistickou literaturou, jejíž ohlas je zřejmý ze sochařských skic *Duše čisté naše vášně krotí*, *Nirvána*, *Písně noci*, *Tak hřích vždy na nás zradu páchá*, *Reflexe*; je sochou *Melancholické děvče* zařazován mezi secesionisty. Obrysová kresba sochy odpovídá nepochybně secesní vlnivé linii, pevná výstavba daná použitím tvrdšího materiálu kamene, než jaký používal Rodin, jí dodává hmotnějšího vzhledu. Jedná se tedy o sočkulturu, ne o plastiku. Ze symbolismu vzešel patrně i jeho jakýsi živočišný vitalismus sochy nazvané *Puberta* (1905), který odmítal se symbolismem spjatou dekadenci a který sochu definoval v její civilnosti, plastičnosti hrou světla a stínu. Tam se náhle objevuje obdiv k Augustu Rodinovi. Určité afinity např. k Rodinovu *Mysliteli* bychom mohli vidět i ve sočkultuře *Zamyšlený muž* (1905 až 1906), ale opět odlišný způsob plastického zpracování bronzu od sočkulturního postupu při práci v kameni přímý vztah problematizuje. Štursa provedl v kameni také sochu *Apassionato* (1906), drobnější sočkulturu, kterou tesal přímo do vápence. Je v něm zřetelná vysoká míra citového vzruchu a perfektní tvůrčí zaujatosti, z níž vyšlo dílo vysoké kvality, údajně připomínající Michelangela. Štursa mohl Michelangelovo dílo spařit ovšem až o rok později (1907), kdy navštívil Itálii. Nabízí se spíše srovnání opět s Rodinovou plastikou *Žena přetahující si šaty přes hlavu* (1899–1900), a to opět s vědomím, že jde o rozdílný materiál, proti sočkulturní práci v kameni a v hlíně, rozdíl mezi plastikou a sočkulturou. Proto je také *Apassionato* tvrdší a definitivnější. K Rodinově *Danaidce* (1884) se hlásí i Štursovo *Koupání vlasů* (1908) a *Padající Ikarus* (1919), díla v nichž Štursa rozvíjí už plně Rodinův způsob modelace plastikou. Stejně ovšem ani *Raněný* (1920–1921) by nebyl bez Rodinova příkladu myslitelný. Jde opět o bronzovou plastiku, překonávající gravitaci ukotvením sochy do jednoho bodu, s obranným gestem nad hlavou vztyčených rukou, motiv, který se objevil u Rodinovy plastiky *Invokeace* (1886), u které nacházíme i podobné postavení nohou, kde se levá noha opírá palcem o zem. Štursova socha je dramatičtější a rozvíjí detailněji rodinovskou členitost povrchu pomocí vyhloubenin a vypouklenin, na kterých se výrazně rozvíjí hra světla a stínů.

Při srovnávání se vycházelo ze staršího přesvědčení, že Rodin byl impresionistický sochař a že i Štursovo dílo bylo po zlomu století dotčeno impresionismem, ovšem se středoevropským romantickým nádechem. Štursa vytvořil vskutku dvě impresionistická díla roku 1904, a to voskovou, téměř beztvarou plastiku *Utopená kočka*, a poměrně poetické poprsí tuberkulózní dívky, nazvané *Život uniká*. Tentokrát zpracoval ve vosku jemně světlem modelovanou sochu, která jasně navazuje na dílo skutečného impresionistického sochaře Medarda



Leopold Hohl, Náhrobní plastika, Brno, 1918



Karl Wollek, kašna Kouzelná flétna, Vídeň, 1905

Rossu. Ostatně i Rosso modeloval drobnější plastiky nemocných, většinou dětí, vedle intimních výjevů mateřství, ale i smíchu apod. Štursovo dílo neztratilo nic ze svého půvabu ani poté, co ho přetesal do alabastru.

Medardo Rosso ovlivnil u nás například i Ladislava Kofránka, jeho dívčí hlavu v bustě *Snění* (1904) nebo Karla Korschana v *Portrétu Alfonse Muchy* (1902). V obou případech byly sochy podány v neostrých rozplývavých obrysech, oblévaných klouzavým světlem, světelnou transparenčí, jako by usilovaly o nehmotný prostor.

Na Rodinově výstavě v Praze byl obdivován jeho *Kovový věk* (1875–1877), socha anticky ztepilého muže, ideálních proporcí, statická, pevná v držení těla. Byla dlouhou dobu ideálem všech sochařů jako prubířský kámen při komponování lidské figury a zanechala i v prostorách střední Evropy silný ohlas. Roku 1911 byl v Brně vystaven Dům umělců, otevřený výstavou Vereinigung der deutschen bildenden Künstler von Mähren und Schlesien. Výstavě vévodila plastika *Šermíře* (1901–1904), kterou Hugo Lederer (1871–1940), znojemský rodák, vymodeloval pro kašnu vatislavské univerzity a ještě téhož roku ji vystavil ve Wiener Secession. Roku 1905 sochu vysoce ocenil Julius Leisching v umělecko-průmyslových Mitteilungen. Kromě *Šermíře* vystavoval Lederer v Domě umělců ještě modely k monumentálním pomníkům v Essenu a Buenos Aires a smyslový ženský akt z teplého nažloutlého mramoru nazvaný *Schoulená* (1897), téma vyskytující se u Rodina. Socha *Šermíře* patří zcela jistě k prvotřídním výtvarným počínům té doby a hlásí se k Rodinovi, stejně jako i socha Leopolda Hohla *Náhrobní plastika* (1918), která je provedená dokonale anatomicky, v přesných proporcích a fantastickém pohybu. Obě sochy zároveň oblévá světlo na individualizovaném povrchu jako u plastik Rodinových. Sem je třeba přiřadit ještě plastiku, polopostavu Antona Hanaka *Na pokraji zoufalství* (1902) a bustu Leopolda Charlemonta nazvanou *Dora* (1914). I ty se odvíjejí od sice ještě raného a více tedy realistického, nicméně naprosto již proti akade-

mismu 19. století zcela moderního Rodinova *Kovového věku*. O Antonu Hanakovi, rovněž členu brněnského Sdružení, se ví, jak mnoho váhal s optováním pro Rakousko a jak velice stál o profesuru na pražské Akademii, kterou nakonec získal Jan Štursa. Třetí nejvýznamnější sochař z oblasti Moravy byl Karl Wollek (1862–1936) a jeho vrcholným dílem se stalo roku 1905 sousoší *Tamina a Pamína* pro Mozartovu kašnu na Vídeňce, za které Wollek získal rakouskou státní cenu. Mozartovské téma použil i pro *model kašny* před brněnské divadlo Na Hradbách, který byl sice vystaven v Moravském uměleckém spolku roku 1908, ale bohužel nebyl nikdy zrealizován. Rovněž ženská figura z Liehmannova náhrobku na brněnském Ústředním hřbitově opakuje působivé téma secesně stylizované postavy ve vláčném melancholickém pohybu (1911). S výtvarnou Moravou se Wollek rozloučil jezdeckou sochou *císaře Františka Josefa* pro Krnov (1908), kovovou plastikou *kováře Wielanda* nad portál Domu umělců v Brně (1911) a dřevořezbou rytíře *Rolanda* (1914), umístěnou na tehdejší Velkém náměstí, dnes náměstí Svobody v Brně. Karl Wollek po národním převratu roku 1918 se stal rakouským občanem a zemřel ve Vídni roku 1936. Mozartova kašna jako celek je nepochybně secesní, ostatně patří k prvotřídním řemeslnickým výkonům. Bronzové plastiky na jejím vrcholu jsou však neobvykle skvěle pohybově sochařsky zobrazeny a podobné pružné a mladicky vypjaté plastiky najdeme také právě u Rodina. Byli-li Wollek tak vysoce nadaným sochařem, jak je nazírán ve Vídni, potom i u něho nemůžeme předpokládat, že by tohoto francouzského „*Michelangela*“ minul.

Zdroj: archiv autora



Ladislav Šaloun, pomník Jana Husa, Praha, 1900–1915