

Nový klasicismus v českém sochařství první poloviny 20. století

JAROSLAV SEDLÁŘ

České sochařství na počátku 20. století inklinovalo k umění francouzskému, nejprve přijetím vlivů díla Augusta Rodina a brzy na to i vlivů dalších velkých osobností, které můžeme označit jako porodinovské. Přijetí těchto francouzských vlivů bylo u nás nepochybně připraveno již příkladem významného českého sochaře 19. století Josefa Václava Myslbeka, profesora pražské Akademie výtvarných umění. A byli to právě jeho žáci, kteří pozorně sledovali světové centrum umění – Paříž. Cestu jim ukazovali ovšem i historici, teoretici a spisovatelé. Ve Volných směrech (ročník 1904–1905) vyšla stať nového spolupracovníka uměleckého spolku Mánes Camilla Mauclaira, nazvaná Klasicismus a akademismus. Mauclair v ní odmítal pejorativní význam klasicismu a obhajoval klasicismus v umění poukazem na jeho znovuzrození v moderním francouzském umění. Působily zde i knihy Julia Meier-Greafeho *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik* (3 vols., Verlag Julius Hofmann, Stuttgart 1904), a také úvahy o hodnotách tradice v tzv. čisté výtvarnosti. Během roku 1906 se v českém uměleckém prostředí začaly preferovat hodnoty odporující dřívějším zálibám v tvůrčím chaosu, expresivní malebnosti a secesní náladovosti *fin de siècle*. Novým ideálem se stávala forma výtvarně zdůvodněná, členěná a „architektonicky“ stavěná. V tom mladým umělcům pomáhal i umělecký spolek Mánes, který propagoval strategii přejímání moderního francouzského umění, s nímž seznamoval českou kulturní veřejnost, a to především malířskými výstavami, např. *Francouzští impresionisté* (1907), kterou vysoce oceňoval F. X. Šalda v úvodu ke katalogu, z našeho hlediska však především v roce 1902 výstavou sochařského díla Rodinova a v roce 1909 sochami Emila Antoina Bourdella. Od Rodina tehdy zakoupila pražská obec do veřejných sbírek sochu *Kovový věk*, od Bourdella portrét klasicistního malíře *Jeana Augusta Dominiqua Ingrese* a později, ještě v roce 1923, stát odkoupil za několik milionů korun umělecká díla do sbírky francouzského umění Národní galerie, mezi nimi i nejslavnější Bourdellovu sochu *Héraklés – lučištník*. Strategii přejímání nových uměleckých myšlenek upevnila Bourdellova přítomnost v Praze, jeho návštěvy v pražských ateliérech a přednáška o Rodinovi a soudobém francouzském umění. Bourdelle obdivoval české lidové umění v národopisných sbírkách a gotické umění v Kutné Hoře. Na závěr jeho pobytu napsal malíř Miloš Jiránek, že Bourdellova návštěva byla podnětem k myšlení a v mnohém ohledu i lekcí, protože Bourdelle nevystupoval jako profesor autoritativních zásad, ale jako starší druh, který „s sebou přinesl vzduch silnějšího prostředí, živějšího umě-



Mary Durasová, Dvě dívky, 1932

leckého světa, opojné ovzduší uměleckého dneška, na němž spolupracovati a k němuž přispěti je ctižádostí a nadějí naší generace“. Mladí skutečně dychtivě přijímali tyto podněty, zajímali se o nový plastický výraz, který zřetelně překonával metodu rodinovské modelace.

Bezprostředně po Bourdellově návštěvě můžeme nalézt ohlas jeho díla v sochách Jana Štursy, který byl v době Bourdellovy návštěvy Prahy Myslbekovým asistentem na Akademii výtvarných umění a s Bourdellem navázal osobní přátelství. Vrátil se právě z Itálie, kde studoval díla antická, renesanční, Michelangelova a Donatelova, ale zajímal se i o umění egyptské a starověké. S Bourdellem se dokonce domluvil na spolupráci a na pobytu v jeho ateliéru v Paříži. K ní ovšem už nedošlo kvůli výbuchu první světové války. Bourdellovské principy pevné sochařské stavby spolu se zjednodušenou, výrazně nadsazenou modelací povrchu se pak objevují ve Štursově tvorbě několikrát: Za příklad poslouží akt tanečnice *Sulamit Rahu* (1910–1911), *Žena s delfínem* (1912–1913) a monumentální sousoší, která kdysi stávala na Hlávkově mostě v Praze a symbolizovala *Práci* a *Humanitu* (1911–1913).

Jak už bylo řečeno, v českém sochařství nový klasicismus vycházel především z francouzských vzorů. Výstava díla Emila Antoina Bourdella v Praze roku 1909 zanechala určité stopy a na jeho dílo, především na studie k pomníku *Obránců* (pomník mrtvým z Prusko-francouzské války v jeho rodném Montaubanu), z roku 1870–1871, které poznal v Rodinově ateliéru a kde s Bourdellem pracoval, reagoval už Josef Mařatka, mj. modelací skupiny *Útisk*, pro Suchardův pomník *Palackého* v Praze. Stejně z Bourdellova díla vycházejí i bozzeto k pomníku *Santose Dumonta* a podobizna *Antonína Slavička*, 1911, i když modelací povrchu se odvolávají na světelnost ještě rodinovskou. Názevový zlom od nostalgie konce století a od secesního symbolismu k novému klasicismu dokládá i Sapíkův *Běžec*, 1912 a bourdellovskou hlavu má ještě socha Jakuba Obrovského *Vraždicí Odysseus*, 1934–1935. Obdivný vztah českého prostředí k Bourdellovi dokládá i fakt, že v roce 1919 navrhl Bourdelle na požádání československou medaili, a to na téma *Svorně na stráži dobyté svobody*.

Rozhodující místo v českém novoklasicismu zaujal Jan Štursa. V díle Emila Antoina Bourdella viděl svůj vzor. Socha *Den*, 1911, vyšla již přímo z Bourdellova vzoru. Štursa si ovšem už předtím něco předpracoval, například sochou *Melancholické děvče*, 1906, která ho ze dne na den proslavila. V ní vyvrcholil symbolismus a syntetismus a započal přechod k vitalistickému ideálu a ke stylizaci. Důležitá byla i jeho cesta do Itálie roku 1907, kde uviděl sbírky antického, ale i egyptského sochařství. Nicméně *Sedící Eva*, 1908–1909, ukazuje geometričtější kompozici, která pronikla též do skulpturálně pevných soch pro Jubilejní výstavu Obchodní a živnostenské komory v Praze, kde na portály osazené figury byly už stylizovány po způsobu novoklasicistních skulptur. Ty navazují na dílo největšího francouzského klasicistního sochaře z počátku 20. století, a to na Aristida Maillola. Právě on zavedl do plastiky geometrické útvary, i ony zkřížené nohy. Proto je třeba upozornit na důležitý fakt propagace francouzského nového klasicismu již vzpomenutým Camilem Mauclairm, ale též F. X. Šaldou, Antonínem Matějčkem a Milošem Jiránkem a později výrazně Václavem Nebeským. Na rozdíl např. od německého sochařství, které se vydalo od počátku století cestou expresionismu, vládl francouzský klasicismus u nás až do 30. let 20. století. Nejnovější bádání v tomto směru ukazuje, že to nebyl Bourdelle, který rozvíjel nový klasicismus a že starší badatelé u nás vycházeli zcela mechanicky z faktu, že Bourdelle navštívil Prahu, a i ideologicky toho využili, místo kvalitní komparace, která je základem uměleckohistorické práce a která jasně dokládá rozhodující ohlas díla jiného světového sochaře francouzského původu, a to Aristida Maillola. Roku 1861 narozený Jihofrancouz Aristide Millol aktualizuje raně klasicistickou tradici opět jako platnou modernitu. Jeho mistrovské dílo, sedící ženská postava, „*Středomoří*“ („*Méditerranée*“) navazuje na východní metopu Diova chrámu v Olympii. Nadsazené a skládané údy obklopují tělo jako lešení. Podpěry a břemena jsou harmonicky vybalancované a posílené ještě několika diagonálami. Z toho všeho vyzařuje kontemplace posílená mírným skloněním hlavy. Dá

se říci, že je zde v dokonalém souzvuku tektonika s organickou modelací a měkkým zaoblením údů: je to architektura a anatomie vjednom. To jsou rysy klasicismu. Maillol však byl schopný využít lidského těla také k vyjádření určité výrazovosti, jak dokládá návrh na pomník sociálního revolucionáře Louise-Augusta Blanquiho; jedná se o torzo, jehož jen zčásti provedené (fragmentované) ruce skvěle vyjadřují jejich svázání za zády.

Maillol byl často nazírán jako Rodinův antipod. Zatímco Rodin figuru buď odštědivě a rozprostraňoval ji do prostoru, vázal Maillol sochu opět na tělesný objem a do pevného tektonického schématu. Zatímco Rodin sestavoval skupiny figur a skládal je do komplikovaných excentrických propletenců, omezil se Maillol téměř vždy na monumentálně zjednodušenou osamocenou figuru. Zatímco Rodin povrch sochy rozbrázdil, narušil a přelil těkavým světlem, vázal, zaokrouhloval Maillol údy pestrou, nádherně smyslovou ústrojností. Tělo získalo opět objem a tíhu, tvary se vypínaly do kompaktní uzavřenosti, siluety rýsovaly jasně a jednoznačně. V tom byl Maillol skutečným Rodinovým protikladem. Maillolova sochařská tvorba se soustředila na čistou, tektonicky pocíťovanou formu. Sám k tomu podotkl: »Hledám architekturu a prostorové formy. Skulptura je architektura, rovnováha spojení hmoty a vkusu. Takového architektonického hlediska lze jen těžko dosáhnout. Proto jsem se snažil dospět k němu jako kdysi Polykleitos. Vycházím vždy z geometrického tvaru, čtyřúhelníku, romboidu, trojúhelníku, protože toto jsou tvary, které se nejlépe drží v prostoru.«

Otázkou ovšem je, zdali Maillola můžeme považovat za zakladatele moderní plastiky. Z dnešního pohledu nazíráno patří Maillol k nejvýznamnějším mistrům klasicistní tradice. Síla jeho umění a jeho historický přínos k sochařství 20. století tkví, po Rodinově rozkladu tradiční plastičnosti, v návratu figury k jednoduché, ale velkolepě členěné tektonice, která se mísí s erotickou smyslovostí. Maillol je nepochybně skvělým sochařem, který překonal Rodina návratem ke klasické základně plastičnosti, ale právě proto zůstal již za Rodinem.

Jak už řečeno, skutečným Rodinovým protikladem byl Maillol. Rozdíly v pojetí plastiky se táhly daleko do 20. století: u Rodina výrazná tělesná gesta, u Maillola tektonická skladba údů. Zajímavé přitom je, že jejich následovníci velmi často inklinovali od Rodina k Maillolovi. Byl to především Emile Antoine Bourdelle, nejspěšnější a nejosobitější Rodinův žák ve Francii, silný talent, který patrně – Maillolem podnícen – inklinoval k přísnějšímu stavebnímu řádu, i když v rámci hrubějšího barokizujícího tvarosloví, které dodává jeho dílu rysy nadměrné dynamičnosti a kolosálnosti, ba až divadelní dramatičnosti, a to na hranici mezi tradicí a modernou. Také druhý Rodinův významný žák, Charles Despiau, se svými poněkud studenými ženskými akty blíží Maillolovi, tentokrát spíše ve smyslu akademismu.

Rodinův druhý antipod Antoine Bourdelle ve své dramatičnosti se od nového klasicismu notně vzdálil, jak to v knize Hledání tvaru napsal výstižně Igor Zhoř:



Jaroslav Horejc, Amfitrité, před 1913

„Zatímco Rodin často zkoumal rozdíly mezi výstavbou soch Feidiových a Michelangelových, obracel se Bourdelle hlouběji do minulosti, k oněm epochám, které označujeme za archaické. Na počátku století se ovšem mnohým kritikům zdály nedokonalé a primitivní ve srovnání s odkazem klasické antiky. Neméně podnětné příklady nacházel však Bourdelle i doma, v rané francouzské gotice a ve výzdobě velikých románských bazilik. „Ještě před časem,“ přiznává v roce 1910, „jsem neznal umění svých románských předků, neznal jsem staré prameny svého kraje, neznal své dědy gotické. Věděl jsem ovšem, že existovali, jako to ví každý, ale nezabýval jsem se jimi, nešel jsem se podívat na jejich díla... Postupně jsem dokázal se k nim přiblížit a časem jsem je i pochopil, když jsem z myslí vypudil falešná arcidíla, která nám všem vnutilo oficiální vychování.““

To byla již vyslovená vzpoura. Bourdelle se tu vzepřel nejen Akademii, ale – důsledně vzato – i Rodinovi. Otevřel oči umělcům pro vzory, jež se zdály pro



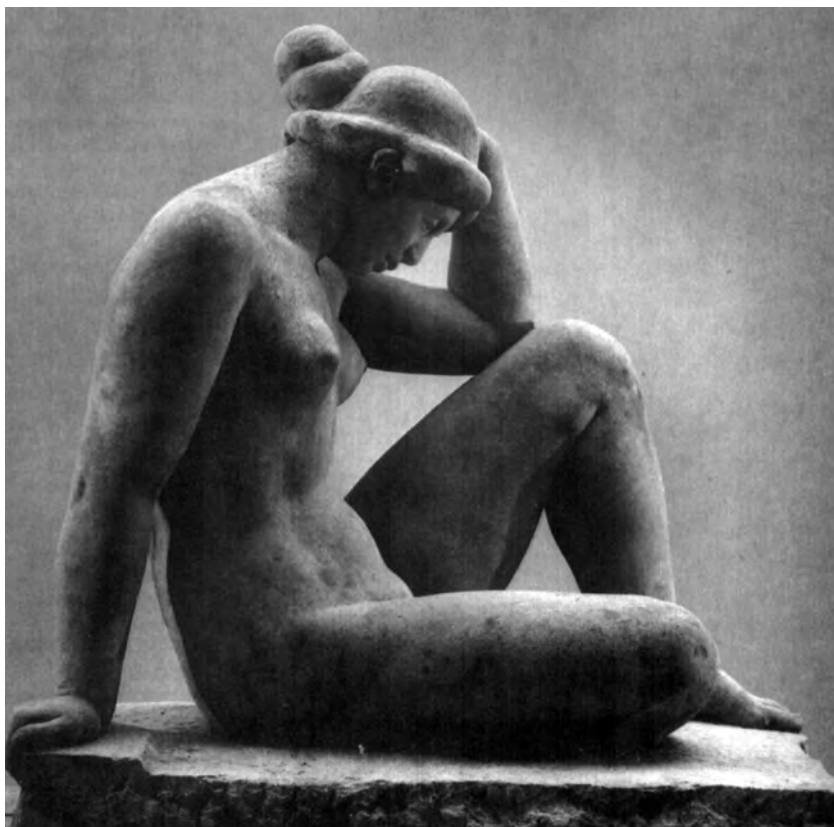
Aristide Maillol, La nuit, 1902

„malou“ formální dokonalost nepoužitelné. Když Bourdelle na Académie de la Grande-Chaumiére začal vyučovat mladé sochaře, vyšla z jeho ateliéru řada umělců, kteří zanesli podněty z jeho díla do svých zemí. Jeho vnitřní žár měl se načas stát příkladem a východiskem moderního umění, u nás především Otty Gutfreunda.“

Dne 21. srpna 1904 poznal Maillol svého nejvýznamnějšího mecenáše, hraběte Harryho Kesslera, který si poznamenal do svého deníku, po návštěvě u Maillola v ateliéru, mimo jiné: „...Našel jsem mezi kresbami jednu skicu do sebe schoulené ženské figury, která mě zaujala kouzelnou arabeskou linií do té míry, že jsem oslovil Maillola, zda by ji nemohl pro mne provést jako kamennou sočkulturu. Maillol byl pro sochu v životní velikosti, načež jsme se shodli na její realizaci, pokud to dovolí cena.“ Potom již Kessler uzavřel s Maillolem smlouvu na sochu, která později dostala jméno „*Méditerranée*“ (Středomoří). Maillol začal pracovat už 24. srpna 1904 na velké figuře, a to ve vlhké hlině. Práce trvala celý rok a byla vystavena v sádrové variantě roku 1905 na Podzimním salonu (Salon d'Automne) v Paříži pod názvem „*Žena*“. Maillol jí dosáhl prvního velkého úspěchu. Spisovatel André Gide tehdy napsal: „Je krásná, nemá v sobě žádný obsah.“ Skulptura totiž silně působí svojí prostotou. Maillolovo umění se podstatně odlišuje od tehdejší rodinové tradice. Nevyznává ani silné emoce, ani vystupující muskulaturu. Obličej postrádá jakýkoliv výraz, končetiny jsou zaoblené, kůže je hladká. Maillol pracoval na své sočkultuře tak dlouho, až dosáhl ideální kompozice. Figura je sestavena z navzájem propojených trojúhelníků, jeví se jako by byla ponořena do vlastních myšlenek. Pouze jedna ruka a jedna noha nad ně vyčnívají. V sočkarství po roce 1900 označuo-



Aristide Maillol, Ile de France, 1925



Aristide Maillol, *Mediterranée*, 1901

jeme tyto tendence k zjednodušení jako „retour à l'ordre“ (návrat k řádu; návrat k základním hodnotám). Socha *Sedící ženy* je vystavěna jako vyvážená, klidná kompozice a dodnes představuje umělcovo nejslavnější dílo. Trvalo ovšem ještě několik let, než byla provedena pro hraběte Kesslera v kameni. Ten ji následně prodal roku 1931 z finančních důvodů do sbírky Oskara Reinharta do Winterthuru, kde se nachází dodnes. Maillol ovšem začínal drobnými plastikami, které vystavoval už roku 1902 obchodník s uměním Ambroise Vollard od 15. do 30. června 1902. Bylo to mj. 11 tapisérií, vyřezávaná kolébka pro Maillolova syna a sošky ze sádky, dřeva a bronzu. Výstava se setkala s velkým úspěchem a např. spisovatel Octave Mirbeau si tam koupil dřevěnou sošku (nyní Kröller-Müller-Museum v Otterlo) a dnes již proslavený drobný bronz, nazvaný *Leda* (sbírka Oskara Reinharta ve Winterthuru). Po výstavě zakoupil Vollard pět maleb a 13 sošek. Drobné plastiky z Maillolových počátků jsou tak přesvědčivé proto, že umělec měl stále před očima svou ženu Clotildu jako ideální model. Její typ

a její proporce se potom staly pro jeho sochařské dílo přímo typickými: „Oženil jsem se s malou ženou. Měl jsem vždy před očima krátké nohy. Proto jsem hledal harmonii krátkých nohou. Kdybych se oženil s dlouhonohou Pařížankou, pak bych asi hledal harmonii dlouhých nohou.“

Prvky nového klasicismu se u nás plně projevíly teprve ve Štursově soše *Evy*, 1908–1909, která je sice poněkud strnulá, ale bez ohlasu díla Maillolovy *Pomony*, oné myšlenky o krásné, kulatě modelované formě, nemyslitelná. Byl to vitalistický program, který v soše břišní tanečnice *Sulamit Rahu*, 1910 až 1911, nebo v *Messalině*, 1912–1913, ovlivněných naopak Bourdellem, dosáhl svého naplnění. Živelnosti ovšem sám Štursa čelil tím, že více zdůrazňoval konstruktivní a formální prvky. To se nabízel v případě, kdy měl vytvořit monumentální sousoší pro veřejný účel, jak tomu bylo při skupinách *Práce a Humanity* na pylony Hlávkova mostu v Praze, 1912–1913, opět v reakci na Bourdellovu kolosálnost. Štursa jimi zdůraznil a oslavil aktivní lidskou vůli, což bylo v přímém protikladu k pocitům nejistoty, které poznamenaly jeho rané dílo. Nejvyššího stupně umělecké jistoty však Štursa přece jen dosáhl roku 1913, když vytvořil *Odpočívající tanečníci*. Tu si také sám prý cenil ze svých soch nejvíce, jak poznamenal V. V. Štech. Je to vynikající dílo, skvěle zachycující postavu mladé dívky v klikatkovém pohybu, s nahama ve tvaru trojúhelníků, jak je známe z Maillolova *Středomoří*. Po návratu z války roku 1918, vznikla ještě socha *Dar nebes a země*, jako návrat k soše *Evy* a závěrem života robustnější *Žena myjící si prs*, 1925, dílo, které mělo završit jeho klasicismus.

Ke štursovské vrstvě novoklasicismu patří ještě Ladislav Beneš, podobiznami např. *MUDr. A. St., Klečícím aktem* jako premií SVU Mánes z roku 1914 a více do prostoru rozprostřenými sochami *Léto a Vášeň*. Vedle Štursy to byl však především přímo ztělesněný profesionální umělecký typ – Otakar Španiel. Pomineme-li předchozí školení a nakonec i spolupráci s Myslbekem, pak ze všeho nejdůležitější byl pobyt v Paříži v letech 1904–1912, kde vytvořil soubor bronzových plaket, které byly impresionistické, ne však rodinovské, ale vyšly z francouzské medailérské školy *Chaplainovy, Rotyho* nebo *Charpentiera*. Už v roce 1910 nastal v jeho díle zásadní obrat vytvořením portrétní plastiky *Antonína Matějčka* aj., kterou obtáčí kontura před abstraktním pozadím desky. K tomu ho přivedly impulzy od Despiau a zejména od Bourdella, které Španiel v Paříži stále sledoval. Roku 1910 zhotovil bozzeto busty *Jana Evangelisty Purkyně*, jím jasně navázal na Bourdellovo pojetí podobizny *J. D. Ingrese*. Bourdell patrně ovlivnil též Španielovy drobné keramiky, *Tanečníci*, 1915, *Dívku s rukávníkem*, 1916, portrét architekta *Josipa Plečníka*, 1917, a sochy hrdinů z roku 1917 *Hérakles* a *Bojovník s oštěpem*, opakující nakročený dynamismus Bourdellových atletů. Naopak socha *Sedící žena*, 1917, je téměř jakoby replikou Maillolovy plastiky *Středomoří*. Roku 1914 vymodeloval antikizující hlavu malíře *Herberta Masaryka*, která vznikla po studiích soch v Louvru, a to také soch sumerských a egyptských. Avšak teprve rok 1917 byl vrcholem Španielova nového

klasicismu. Tehdy vznikla socha *Hlava dívky* a reliéf *U moře*. Od té doby uplatňoval figurální klasicismus již naprosto systematicky, zejména co se stal profesorem na Akademii výtvarných umění v Praze, a to především v oficiálních zakázkách, v reliéfech pro *hlavní dveře katedrály sv. Víta* v Praze, 1927–1929, a v medailích *Univerzity Karlovy*, 1919, 1948, *České akademie věd*, 1946, v medailích osobností české historie, *Josefa Mánesa*, 1919, *Bedřicha Smetany*, 1923, 1924, *Jana Amose Komenského*, 1924, 1953, *Františka Palackého*, 1935, a v nejznámějším reliéfu, v návrhu na *jednokorunovou minci* z roku 1921.

Přestože proměna sochařství od Rodina k Bourdellovi a Maillolovi měla svou vývojovou logiku, na základě které Štursa, Španiel a Beneš prosadili v českém sochařství novoklasicismus francouzského rázu, můžeme i v něm rozlišit několik vrstev. Do jedné z nich patří rozměr mytologický. Ten reprezentoval Jaroslav Horejc. Odlišoval se od nich protáhlými, primitivní plastiku připomínajícími figurami s malými hlavami, oživenými archaickým úsměvem řeckých soch boha Apollóna a kromě vlivů egejského umění u něho můžeme objevit i ohlasy umění etruského, Bourdellova a Meštrovicova. Vytvořil na 300 soch a na výstavě dekorativních umění v Paříži roku 1925 obdržel velkou cenu za skleněné vázy, vzniklé v Rothově ateliéru v Kamenickém Šenově. Nesou i příznačné názvy, *Bakchus*, *Tři bohyně*, *Tanec*, *Země Kaanan*, *Praha*.

Pro české sochařství je příznačné, že pod vlivem zakladatelských osobností Štursy a Španiela, rozvíjelo nový klasicismus jako základní normu i ve 20. a 30. letech, hlavně v ženském aktu, jak ho také tvaroval ve své plastice *Žena s kahancem* už roku 1911 Ladislav Kofránek. Ve 30. letech byla orientace na archaické Řecko vykládána též jako návrat k Myslbekovi. Nový klasicismus do těchto let prodlužovali Štursovi žáci Mary Durasová v sochách *Dívka v okně*, 1927, *Dvě dívky*, 1932, *Svlékající se*, 1938, a Břetislav Benda svou *Schoulenou*, 1939, a *Svitáním*, 1944. Také u Karla Dvořáka, v jeho *Aktu*, 1934, nalezneme ohlas Despiau, event. Štursy, především však v krátkých nohách opět Maillola a naopak v *Podobizně malíře Kremličky*, 1927, která je realističtější, ohlasy renesančního umění. Klasicismem prošli i Karel Lidický se svým maillolovským *Ženským torzem* nebo despiauuským *Ženským aktem*, 1933, z černého mramoru. O klasický ženský akt se pokoušel i Španielův žák Karel Kotrba, *Sedící děvče*, 1931, *Stojící akt*, 1932, a dokonce i dřevořezbář Josef Kubíček, který prošel sice školením v Mnichově, ale vytvořil v maillolovském duchu *Sedící ženu*, 1927, opět s opakujícími se trojúhelníkovitými skladbami údů a v *Zívající* navázal přímo na Štursu. Štursou byli ovlivněni ještě Václav Vokálek v soše *Hrnčička*, 1932, Marta Jirásková v plastice *Dívka*, 1938, a Josef Jiříkovský v *Torzu*, 1934. Kolem poloviny třicátých let se vrací ke klasicizujícímu stylu i avantgardní sochař Vincenc Makovský, a to návrhem na *kašnu v Mělníku* nebo i podobizně *Karla staršího z Žerotína*, 1935–1936, a dalšími podobiznami.

Obnovu klasického ideálu nalezneme i ve Stefanově soše *Země*, 1940–1946, a Maillolovu *Pomonu* připomene Eva, 1936, Jana Laudy, kterou ovšem sochař

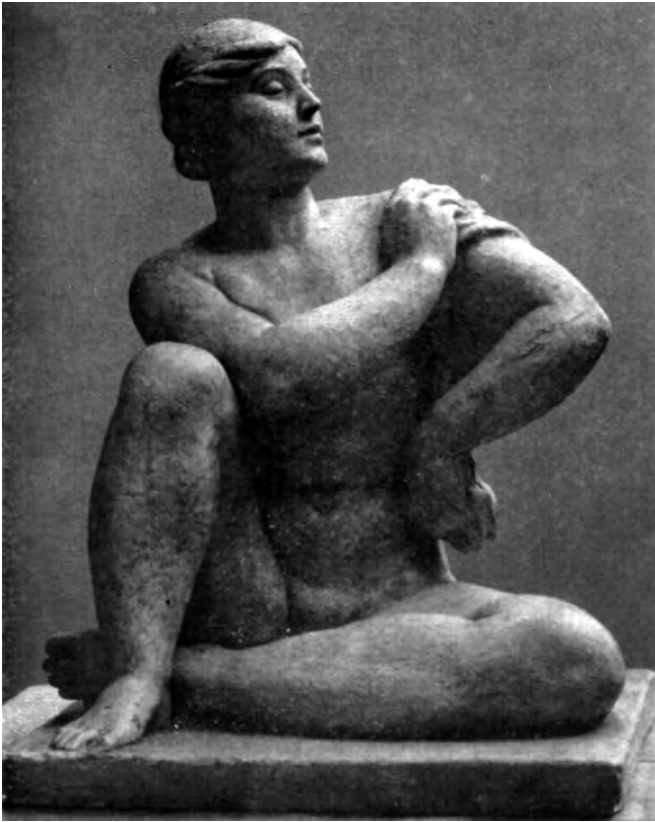


Aristide Maillol, Pomona, 1907–1908



Aristide Maillol, Torzo pomníku Blanquiho,
1905–1906, pohled zezadu

naplňuje už velkou mírou neurčité snovosti, připomínající poněkud dobové ohlasy poetismu. Pokus o reformu figurálního klasicismu provedl Josef Kaplický, například ve svém maillolovském *Torzu*, 1934, ve kterém náhle začíná vítězit jakýsi biologismus, který ohlašuje nastupující typický barokizující styl, kterým se české umění hlásí ke své minulosti.



Otakar Španiel, Sedící žena, 1917