

Šopák, Pavel

Téma Auguste Rodin : přijetí a prezentace umělce v době kolem 1900

Opuscula historiae artium. 2020, vol. 69, iss. 1, pp. 90-101

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143306>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Téma Auguste Rodin

Přijetí a prezentace umělce v době kolem 1900

Pavel Šopák

Drawing on previously unknown family mementos – a photograph that belonged to art historian Edmund Wilhelm Braun (1870–1957) and postcards owned by the Moravian politician and member of provincial Landtag and Imperial Council Václav Šílený (1849–1911) – the article recalls the different ways in which Auguste Rodin (1840–1917) was received and presented as a modern artist of international renown in the German and Czech contexts.

Keywords: Auguste Rodin; presentation of art; reception of visual art; modern sculpture; Prague; Moravia; 1902

Doc. PhDr. Pavel Šopák, Ph.D.

Fakulta architektury, Vysoké učení technické, Brno /
Faculty of Architecture, University of Technology, Brno
e-mail: pavel.sopak@fa.vutbr.cz

Specifika a významové kontexty přijetí a (mediální) prezentace umělce přelomu 19. a 20. století lze výborně analyzovat na příkladu Auguste Rodina (1840–1917), umělce v době kolem roku 1900 obecně přijímaného coby arbitra moderního evropského sochařství. Jakkoliv k této problematice existuje početná literatura zhodnocující delší tradici uměnovědného bádání,¹ pokusme se na recepci meudonského mistra na jedné straně v německém intelektuálním prostředí a na straně druhé v českém kulturním kontextu podívat ještě jednou, a to s připomínkou dvou nenápadných rodinových památek, jež jsou tímto textem představeny veřejnosti poprvé, neboť i ony skýtají příležitost zamyslet se v souvislosti s Augustem Rodinem nad problematikou reflexe, interpretace a veřejné prezentace umělce a jeho díla v době kolem roku 1900.

Prvou z nich je fotografie distribuovaná v multiplikátech ateliérem Dornac & Cie, získaná historikem umění a muzejníkem Edmundem Wilhelmem Braunem (1870–1957) v Paříži v roce 1899.² [obr. 1–2] Snímek náleží do portrétního cyklu žánrových fotografií slavných současníků zachycených v prostředí pro ně typickém, což platí o Paulu Verlainovi v kavárně, Louisi Pasteurovi v pracovně a řadě dalších. Rodin byl v roce 1898 fotografován v ateliéru, jak sedí u rozpracovaného Hugova pomníku; pro komerční sérii podobizen bylo užito výřezu ze snímku, jenž zahrnuje celý pomník Viktora Huga včetně pracujícího pomocníka a dnes je ve vlastnictví Musée Rodin v Paříži.³ Zcela odlišný význam, pramenící z lokálního kulturně-politického kontextu, mají čtyři dokumenty vztahující se k Rodinovým návštěvám v Praze a na Moravě v roce 1902.⁴ Vztahují se k vlivnému moravskému politikovi, poslanci říšské rady a zemského sněmu JUDr. Václavu Šílenému (1849–1911) a dnes mohou připomenout dobovou snahu vtáhnout výtvarnou kulturu, tj. Auguste Rodina, do zájmů a strategií politické moci a současně zainteresovat politickou moc a jejího lokálního arbitra, totiž Václava Šíleného, do sféry výtvarné kultury. Na první z trojice pohlednic vidíme sochaře Rodina uprostřed přibližně dvacetičlenné skupiny mužů, stojící na schodišti před pavilonem Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, jenž byl dějištěm umělcovy pražské výstavy, [obr. 3] další snímek zachycuje francouzského mistra vycházejícího v doprovodu jistého hodnostáře ze Staroměstské rad-

nice [obr. 4] a třetí pohlednice je žánrovým snímkem s propastí Macocha s vyhlídkovou terasou. [obr. 5] Jestliže prvé dva snímky jsou záběry, které se týkají přímo Rodinovy pražské návštěvy, třetí připomíná jeden z výletních cílů, kam zavítala skupina jeho českých a moravských přátel v rámci umělcovy moravské cesty. Tyto tři pohlednice se liší přípisky: na snímku zde zařazeném pod č. 3 je datum 1. června 1902 a Muchův autogram; na snímku pod č. 4 čteme společně s datem 1. červen 1902 poznámku „ve společnosti dole podepsaných členů výpravy Rodinovy na Moravu. Jedeme do Hodonína“, kterou doplňují podpisy Alfonse Muchy, Franty Uprky, Miloše Jiráka, Josefa Mařatky, Josefa Merhauta, Václava Hladíka, Ladislava Šalouna, Rudolfa Váchy, Ferdinanda Herčíka, Františka Rouse a některých dalších. Rovněž snímek s Macochou doplňují podpisy, konkrétně Herčíka, Mařatky, Rouse, Šalouna, Hladíka, Váchy, Jiráka, Jožy a Franty Uprkových, ale i Zdenky Braunerové a v neposlední řadě Alfonse Muchy. Právě Mucha je klíčovou osobností vztahu rodinové delegace k Václavu Šílenému, což dosvědčuje poslední z dokumentů – Muchův telegram následujícího znění: „Bylo by mi velkým potěšením, kdybych o nedělní návštěvě na Moravě představitel Vám mohl mistra Rodina. Na shledanou v Blansku se těší Alfons Mucha,“ jež adresát zaslal Šílenému dne 29. května 1902.⁵

Vraťme se ale k Rodinově fotografii z Braunova majetku. Ačkoliv je obtížné uhodnout, jak se na rubové straně snímku ocitl Braunův příspěvek, respektive za jakým účelem do Paříže cestoval a zdali se se slavným sochařem opravdu setkal, každopádně badatelův zájem o Rodina a jeho dílo je touto památkou prokazatelný, což potvrzuje i katalog z výstavy Rodinových děl v rámci Světové výstavy roku 1900, který Braunovým příspěvkem dokumentuje jeho návštěvu v srpnu toho roku.⁶ Fotografie nám připomíná skutečnost, že historikové umění, výtvarní kritikové a publicisté Braunovy generace byli těmi, kdož Rodinovu recepci a prezentaci – jeho děl i jeho osoby – v německých a rakouských zemích zajišťovali, garantovali a účinně rozvíjeli. Byli to například Alfred Lichtwark (1852–1914), který Rodina navštívil v roce 1891, Hugo Tschudi (1851–1911), který v doprovodu s Maxem Liebermanem (1847–1935) přibyl k francouzskému mistru v roce 1898,⁷ Justus Brinckmann (1843–1915), jenž z Rodinovy retrospektivy uskutečněné v rámci Světové výstavy 1900 získal pro umělecko-průmyslové muzeum v Hamburku jednu sochařskou práci, Richard Muther (1860–1909), jehož bylo možno potkat mezi účastníky setkání s Augustem Rodinem na Staroměstské radnici v Praze dne 29. května 1902,⁸ nebo žurnalista mladší generace Theodor Heuss (1884–1963), který reagoval na Rodinovo dílo v novinových reportážích.⁹ A byl to i Braun – historik umění vzděláním získaným na univerzitách ve Freiburgu, Heidelbergu a Lipsku a prací v Germánském národním muzeu (Germanisches Nationalmuseum) v Norimberku disponovaný ke studiu starého umění, jenž se staví do jedné řady Rodinových německých ctitelů.

Přestože se Rodinovo přijetí lišilo v různých zemích a u různých národních společenství, jeden prvek v nich byl přítomen pokaždé: důraz na duchovní aspekty umělcova díla.

Kritika na ně upozorňovala s tím, že akcentovala funkci tvorby jako specifického způsobu zachycení křehké duše moderního člověka nebo jako prostředku analýzy vztahu tvůrce k předmětnému světu, zejména k přírodě.¹⁰ Avšak Rodinovy sochy od devadesátých let 19. století fungovaly nejen jako umělecká aktualita, nýbrž získávaly novou funkci: souvisely s revoltou v kulturně-politickém smyslu slova, a to jak ve francouzském, tak v německém nebo českém prostředí. Rodin nebyl *enfant terrible*; byl mezinárodní, možno říci světovou celebritou, k jejímuž sociálnímu statusu náleželo mapování jejího pohybu po evropských městech, což ochotně činila média, zaznamenávání názorů, glos a postřehů – a ovšemže úspěchů i neúspěchů. Uvedme alespoň dva příklady za všechny: první zprávu můžeme číst tak, že Rodinův pomník Jamese McWhistlera pomyslně spojil Ameriku, Anglii, Francii a Německo, totiž když německá revue *Der Cicerone* referovala o záměru anglických přátel pořídit u Rodina pomník slavného amerického malíře a současně připomněla úmysl jistého amerického uměleckého spolku odlitky pomníku získat pro New York a současně pro Paříž.¹¹ Naproti tomu se objevila zpráva s odlišnou pointou: „Nejzávažnější zprávou poslední doby ze světa umění je informace, že provedením Zolova pomníku nebyl pověřen Auguste Rodin, první sochař Francie a největší sochařský genius naší doby, ale belgický sochař Meunier. Příčiny toho jsou zjevné,“ dodal zpravodaj a připomenul Rodinovo selhání s Balzakovým pomníkem. „Pro mnoho lidí ve Francii je Meunier druhým Rodinem,“ avšak pisatel této zprávy si to nemyslí a netají se obavami z výsledku.¹²

Cestu k této mediální pozornosti zajistila adekvátní veřejná prezentace. Osudový okamžik, kdy se Rodin stal osobností světového významu, nastal tehdy, když pařížská městská správa zajistila pro sochaře speciální plochu v rámci areálu Světové výstavy v roce 1900, konkrétně pavilon na Place de l'Alma.¹³ Výstavě předcházely velké pařížské přehlídky, tradičně označované jako *salony* a mající mezinárodní renomé. Kritiku, jež se v souvislosti s nimi rozvíjela, vyznačoval specifický způsob psaní o umění, spočívající ve srovnávání smyslových kvalit děl, v jakési vizuální degustaci a v jejím verbálním přepisu, což se týkalo Rodina stejně jako dalších sochařů, kupříkladu jeho generačního soupeřníka a tvůrčího antipoda Alberta Bartholomé.¹⁴

V německých zemích měla prezentace Rodinových děl specifické lokální poslání. Ačkoliv v tamním uměleckém prostředí nikdo z arbitrá moderního umění nepochyboval, že Auguste Rodin je tvůrčím geniem současnosti, jehož díla náleží do ústředních galerií,¹⁵ a umělcem zasluhujícím rozličné pocty,¹⁶ včetně vlastního muzea, jež by hmotně zajistil francouzský stát,¹⁷ prezentace jeho děl pro německou kulturu znamenala revoltu proti estetickému dogmatismu. Císař Vilém II. coby arbitr oficiálního vkusu ukázal na Reinholda Begase jako na sochaře reprezentujícího německou říši, takže současně kritika, respektive publicistika Rodinovo dílo musela bránit i vysvětlovat, třeba tím, že analyzovala a hledala



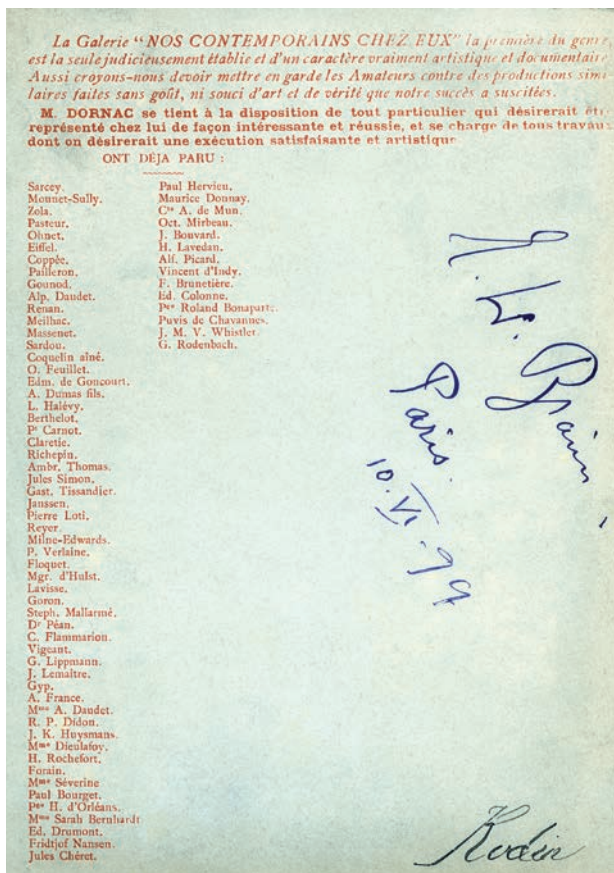
1 – Auguste Rodin, fotografie, ateliér Dornac & Cie Paris, avers. Opava, Slezské zemské muzeum, Braunův archiv

shody a odlišnosti mezi francouzským, tj. románským a německým, tj. severským, germánským sochařským projevem. Rodinovy sochy a kresby na výstavách v německých městech v tomto smyslu skýtaly příležitost upozornit na rozdíl mezi smyslovým a intelektuálním východiskem tvorby: první například právě Rodin, druhou Max Klinger (1857–1920).¹⁸ Jiné východisko analýzy Rodinových děl poskytlo dílo další velké sochařské osobnosti, belgického mistra Geoga Minne (1866–1941).¹⁹ Stranou nezůstalo ani *titánství*, ona ambivalence mezi jedinečností a současně osamocенostí umělce, jež láká ke srovnání Rodina s Michelangelem (Julius Meier-Graefe).²⁰

Rodinova díla nebyla vystavována izolovaně, jak tomu bylo například v Amsterdamu (1899)²¹ nebo v Lipsku (1904), nýbrž v souborech děl vícera autorů. Za mnohé jiné připomeňme výstavu francouzského umění v Ženevě (1895), na níž se Rodin představil s Eugènem Carrièrem a Puvisem de Chavannes,²² mezinárodní uměleckou výstavu v Drážďanech (1894),²³ na níž byla Rodinova díla soustředěna v samostatné místnosti, dále výstavu francouzského impresionismu v drážďanské galerii Ernsta Arnolda (1899),²⁴ mezinárodní výstavu v Drážďanech (1901), představující výběr soudobé francouzské a belgické plastiky v konfrontaci s německými mistry (Max Klinger, Bernhard Heising),²⁵ anebo mezinárodní uměleckou výstavu v Düsseldorfu (1904). Ta se stala velkolepou přehlíd-

kou konkurenčních stylových modů internacionální moderny doby kolem roku 1900, oněch lokálních a národních secesí. Její reflexe ukazuje na smysl obdobných velkých výstav pro Německo: poučenému divákovi, zejména kritikovi té které umělecké revue, umožnily formulovat hodnocení vzešlé z porovnání množství soustředěných děl a současně výběrem z této mnohosti ilustrovat individuální představu o umění. Sochařské oddělení düsseldorfské výstavy tak podněcovalo k úvaze o Rodinově místě v sochařství, určeném dále jmény Adolfa Hildebrandta a Constantina Meuniera – ale Rodin, zastoupený na této výstavě přibližně šedesáti pracemi, byl hodnocen jako osobnost největší, nejosobitější, nejindividuálnější; byl skutečně považován za *génia*.²⁶

Toto hodnocení francouzského umělce, zaznívající z uměleckých kruhů v souvislosti s jeho zastoupením na výstavách německých modernistických spolků, tj. lokálních secesí. Například druhá výstava Berlínské secese umožnila srovnání Meunierovy slavné sochy *Přístavního dělníka*, dominující výstavnímu prostoru, s plastikami sochařů odlišného naturelu, jakými byli Julius Lagae, Georg Minne a v neposlední řadě právě Rodin. Slovo *secese* tak ve skutečnosti znamená víc než co jiného stylovou pluralitu.²⁷ Místem těchto konfrontací sochařských přístupů nebyly pouze výstavní prostory muzeí umění a uměleckých spolků, nýbrž také sály prodejní galerie.



2 – Auguste Rodin, fotografie, ateliér Dornac & Cie Paris, revers, přepis Edmunda Wilhelma Brauna. Opava, Slezské zemské muzeum, Braunův archiv

Smyslem autorského výběru bylo, tak jak tomu bylo u dříve vzpomínaných výstav v německých městech, vytvořit pro poučeného výtvarného kritika i laického diváka příležitost k co nejširší konfrontaci alternativních tvůrčích přístupů k sochařskému dílu. A současně poskytnout veřejným korporacím možnost obohatit jejich sbírky. Vždyť v roce 1899 byla z první spolkové výstavy zakoupena Rodinova ženská busta³⁰ a o rok později se spolek usnesl získat další umělcovo dílo, konkrétně bustu Henriho Rocheforta (před 1897) a věnovat ji „*budoucí moderní galerii*“.³¹ Rodin, jenž se stal korespondenčním členem Vídeňské secese, vystavoval s vídeňským spolkem také v roce 1901.

Jestliže Rodinova fotografie z majetku Edmunda Wilhelma Brauna připomíná všechny tyto a mnohé další významy, rodinovské památky z pozůstalosti po Václavu Šílenému skýtají odlišnou interpretaci, ačkoliv je nesporné, že i umělecká Praha recipovala Rodina způsobem analogickým německým kulturním centrům. V létě 1901 byly Rodinovy sochy k vidění na výstavě Krasoumné jednoty. Její přehlídky sledovaly strategii západoevropských výstav: snahu představit stylovou rozmanitost, což platí rovněž o výstavě, uskutečněné v Rudolfinu roku 1901, jelikož Rodinovy sochy se na ní potkaly s Meunierovými díly.³² Obdobně vyhlížela výstava Krasoumné jednoty v roce 1902. Tehdy se k Rodinovým dílům družily sochy Bartholoméovy, Meunierovy a dalších autorů.³³ Památný rok 1902 přinesl nápadnou změnu, kterou poněkud autoritativně vystihla Anna Masaryková slovy: „*v reakci na cizí promiskuitu Rudolfinu vznikla idea zdravé mezinárodnosti v novém spolku Mánes*.“³⁴ Jakkoliv k sochařově tehdejší výstavě v Praze a následné moravské cestě bylo řečeno mnohé – byl shromážděn dokumentární materiál, fotografie a písemnosti, byly zdokumentovány vzpomínky aktérů i svědků události, byly analyzovány reflexe soudobých autorit³⁵ – zůstávají některé skutečnosti, na něž je možno upozornit.

Východiskem budiž tvrzení, že Rodinova pražská a moravská mise roku 1902 rozvíjela – implicitě i explicitě – složitou, mnohovrstevnou obsahovou a vizuální strategii dalece přesahující sféru výtvarného umění. V ohnisku dění byl vždy Auguste Rodin svým dílem, svým pedagogickým působením, svými názory, ba i prostředím, jež obýval a v němž přijímal návštěvy; strategie se tedy neliší východiskem, ale odlišnými konsekvencemi, podle nichž je můžeme označit jako evokaci, ornamentaci, konceptualizaci a politizaci. Společné jim je, že nesledují hodnocení Rodinova díla – to zůstává *a priori* nanejvýš pozitivní – nýbrž reference.

Platí to již o evokaci, neboť jistým typem rodinovských textů jsou vzpomínky, jejichž smyslem je vyvolat ve čtenáři jedinečnou a současně prchavou atmosféru. Například Karel Vetter (1886–1956), učitel francouzštiny,

Takovou byl proslulý umělecký salon Keller & Reiner v Berlíně, založený v roce 1897 architektem Martinem Kellerem a Carlem R. Reinerem. Přehled výstav z prvních osmi let jeho existence zaujme instruktivností dramaturgie: Constantin Meunier (1897), neoimpresionismus (1898), Lesser Ury (1899), Max Klinger (1899), současné maďarské, francouzské a anglické umění (1900), současné ruské umění (1901), Auguste Rodin (1901), Klingerův *Beethoven* (1902), Giovanni Segantini a Sasha Schneider (1903) a opět Max Klinger (1904)²⁸ – erotismus, symbolismus i pracovní tematika; odlišné formáty děl, materiály, traktamenty; různé vizuální i obsahové strategie; mnohost, jakási až tříšť uměleckých názorů, která provokovala k tříbení, k poměřování, ke konfrontacím. To byl ostatně obraz modernistické výstavní dramaturgie kulturních institucí v německých městech, jenž interpretům, publicistům a kritikům, literátům i historikům umění skýtal množství příležitostí o této pluralitě informovat čtenáře uměleckých revu a kulturních rubrik deníků.

Analogicky, byť ne s takovou intenzitou, se Auguste Rodin uplatnil v Rakousku. Prvně se tak stalo v rámci velké přehlídky moderního umění, v níž se proměnila první výstava Vídeňské secese (1898). Komorní plastiky na výstavě představili Rodin, Charles van der Stappen, Alexander Charpentier, George James Frampton nebo Jean Dampt.²⁹



3 – Auguste Rodin před výstavním pavilonem SVU Mánes v Kinského zahradě, 1902. Moravský zemský archiv v Brně

překladatel a divadelník, s odstupem času zavzpomínal na svou návštěvu „v zátiší meudonskému“. Ve skupině, k níž náležel Vetter, byl i malíř Jan Dédina a moravští hosté, pozvaní do Rodinova domu na soirée, kterého se zúčastnili sochaři Emile Bourdelle a Alexandre Charpentier a další osobnosti francouzského uměleckého a veřejného života. Rodin projevil zájem, aby hosté zazpívali „některou z těch starých, starých písní moravských, která probouzí tak mohutné dojmy v duši cizince,“ což se taky stalo. Součástí návštěvy byla prohlídka ateliéru, které se zhostil Rodinův žák Josef Mařatka.³⁶ Koncept evokace naplňuje rovněž text Arnošta Hofbauera, který Rodina navštívil v Meudonu ve snaze získat od něj výběr kreseb pro *Volné směry*. Jeho text začal konstatováním, že ho „jednoho podzimního jitra [navštívil] v Meudonu,“ a po snídani si prohlédl dům s pokoji, jež vyhlížely „jako kajuty lodní“, načež velkou pozornost věnoval exkurzi po ateliéru, v němž byly k vidění starověké a orientální umělecké předměty. Úhrnem, nálada toho dne byla výborná, „aniž by bylo bývalo třeba výborného alžírského vína, které mistr naléval.“³⁷ Hofbauer tedy nepsal o kresbách jeho text doprovázejících, nýbrž čtenáři poskytl evokaci prostředí a situace, které jejich prohlížení mělo asociovat: šlo o náladu, o její vyvolání a zapamatování specifického prožitku, tj. o dobovou široce komentovanou a patřičně akcentovanou estetickou hodnotu;³⁸ šlo svého druhu o reportáž, kterou můžeme chápat jako dobový protějšek

k impresionistické kritice. A je symptomatické, že když se psalo o Rodinovi v souvislosti s jeho úmrtím (1917), styl referátů se změnil: od impresivních obrazů z doby kolem roku 1900, vyjadřujících prchavost a současně niternost, se přešlo ke „kuboexpresionistickému“ dramatu zrození génia explozí: „Rodin, toť výbuch po staletí utajované síly a štávy zemské, vyšší život, prvá věštba o budoucnosti.“³⁹

Texty typu evokace určité sociální a vizuální situace, v níž je mistr hlavním aktérem, nebo umělcova prostředí současně jako pomyslného chrámu umění i *tuscula* mají v literatuře o umění své místo od antiky. Jinak řečeno, jako by moderna aktualizovala antický žánr *ekphrasis*, definovaný jako „verbální reprezentace vizuální reprezentace“ (James Heffernan), aby jimi utvářela základ pro obecné přijetí osobnosti, jejího díla i prostředí, v němž dílo vzniká jako projev nedělitelné kulturní jednoty. A nejen to, fragment příběhu, respektive anekdota může být ústrojnou součástí pojednání jiného druhu, spočívajícího v analýze a komparaci umělecko-historického materiálu, jak přesvědčivě dokládá esej Harryho hraběte Kesslera o Aristide Maillolovi, kterou pisatel uvodil scénou, kdy Rodin stojí ve svém ateliéru a ukazuje mu drobnou Maillolovu sošku.⁴⁰

Tento důraz na koherentní celek duchovních hodnot a fyzického prostředí provází i další podobu Rodinovy recepcí vedenou z české strany, kterou nazvěme ornamen-



4 – Auguste Rodin před Staroměstskou radnicí v Praze, 1902. Moravský zemský archiv v Brně

tace. Když František Xaver Harlas (1865–1947) komentoval Rodinovu výstavu v Praze, započal text slovy: „bez předcházejícího reklamního vyzvání otevřely se místnosti elegantního pavilonku pod Petřínem.“⁴¹ Poukazem k „elegantnímu pavilonku“ pod Petřínem se dostáváme k dalšímu významu pražské rodinové přehlídky pro Prahu a pro celé Čechy. Nejde o jeho významy, ale výlučně o podobu prostředí, jímž Rodin – obrazně řečeno – procházel. A tu upoutá nápadná ornamentace Rodinovy návštěvy jako sui generis secesně aranžované festivity nebo lépe řečeno sledu festivit. Nepodílí se na ní pouze Kotěřův výstavní pavilon s hlavním prostorem, upraveným jako zimní zahrada,⁴² plakát Vladimíra Županského a pozvánka Maxe Švabinského, ani pouze výstavní katalog, jakkoliv zaujme pro svůj pozoruhodně úzký protáhlý formát (189 × 98 mm) se secesním dekorativním motivem a secesně stylizovaným písmem na titulním listu.⁴³ Spíše překvapí, že na pražské výstavě se prodával ve dvou verzích také plakát Rodinovy pařížské výstavy v roce 1900 od Eugena Carriére. Naopak na ornamentaci se nepodílela zasedací síň Staroměstské radnice⁴⁴ – historizující interiér s kazetovým stropem a neorenesančními detaily – protože ta byla zvolena pro setkání Augusta Rodina se zástupci korporací viditelně z nouze, jelikož prostředky stylově korespondující s estetickým vyzněním obdobných akcí nebylo k dispozici; poskytl je až Reprezentační dům hlavního města Prahy (1905–1912). Avšak už ban-

ket v hotelu *Central* (1899–1901), uskutečněný na Rodinovu počest v hotelové dvoraně, jejímž pódiu vévodil právě dokončený obraz Karla Špillara (1871–1939) *Tanec rusalek* (1902), potvrzuje nápadný důraz na bohaté aranžmá sochařova pobytu v Praze ve snaze vytvořit vizuálně jednotný rámec Rodinova pohybu v pražských realitách.⁴⁵ Následovalo představení Kovařovicových *Psohlavců* v Národním divadle,⁴⁶ divácky mimořádně úspěšné opery, která zaujme spojením romantiky s folklórními vložkami. Ústrojnou součástí Rodinova putování českou metropolí byla dále návštěva Zeyerových slavností v Královské zahradě Pražského hradu, jež připadly na 31. května a 1. června 1902. V Letohrádku královny Anny upravil protagonista pražské secesní architektury Josef Fanta (1856–1954) jeviště a navrhl kulisy pro živé obrazy a scénická vystoupení, Karel Stupfner (1863–1930), osvědčený již z dřívějších příležitostí, dodal malířské práce, rekvizity k živým obrazům a dramatickým výstupům, Josef Suk (1874–1935) napsal při této příležitosti *Elegii* pro housle, violoncello a klavír, stylovou korektností se vyznačovaly také stánky dámského bazaru v prostoru před letohrádkem, jejichž úpravu navrhly grafička Helena Emingerová (1858–1943), mezinárodně vzdělaná umělkyně, od konce 19. století vystavující s SVU Mánes, a Marie Urbanová-Zahradnická (1868–1945). Vizuální tříšť dojmů rozšiřovala tuniská kavárna, upravená na terase letohrádku, přičemž „věrnou výzdobou této orientální architektury“ byl

pověřen malíř a úspěšný ilustrátor Kamil Muttich (1873–1924), a dámský dobročinný bazar, který vyhlížel tak, že „na velkém plateau ve stínu věkovitých kaštanů [byly] umístěny bufety, cukrárna, kavárna a stánek k prodeji originálních, ku slavnosti Zeyerově zvláště malovaných pohlednic.“⁴⁷ Na přípravě a propagaci akce se podíleli další umělci, například návrh plakátu vytvořila grafička a ilustrátorka Olga Teofila Pikhartová (1868–1934), ctitelka Julia Zeyera i soudobé francouzské kultury.⁴⁸ [obr. 6] Celek slavnosti, jejíž součástí tvořily živé obrazy, byl sám o sobě takovýmto živým obrazem, scénou, jak dokumentuje fotografie otištěná ve *Zlaté Praze*, jež zachytila Auguste Rodina vprostřed skupiny dam oděných do krajkových šatů s klobouky podle francouzské, tj. internacionální módy a současně s jinými, jež pro tuto příležitost zvolily kvazifolklorní výšivky odvozené ze slovanských krojů.⁴⁹ Secesní aranžmá se nevyhnulo ani moravské části Rodinova pobytu v českých zemích, když v besedním domě v Hodoníně se Rodin zúčastnil inscenace Zeyerovy *Radúze a Mahuleny*. Nedílnou součástí Rodinova putování pražskými a moravskými interiéry a exteriéry byla fotodokumentace, které se zhostil renomovaný fotograf a průkopník české žurnalistické fotografie Rudolf Bruner-Dvořák (1864–1921).⁵⁰

Ale byly zde i další momenty z Rodinova putování Prahou, které zaujmou. Sochařovy kroky vedly také do ateliéru Josefa Václava Myslbeka, našel si čas na návštěvu Strahovského kláštera, Pražského hradu a městského muzea, přijal pozvání k císařskému radovi J. V. Novákovi k návštěvě jeho soukromé obrazárny. Šlo tedy nejen o uměleckou současnost, ale také o poznání uměleckých tradic regionu, zejména umění doby středověku a baroka. Ostatně do Prahy přibyl z Drážďan, kde se seznámil s tamními uměleckými sbírkami, a naopak z Prahy vedla Rodinova cesta do Vídně a sledovala analogický cíl: poznání tamních chrámů a muzeí.⁵¹ Kontrastně pak na Rodina zapůsobila návštěva Moravy, putování z Hodonína přes Rohatec, Petrov a Strážnici „provázen šohaji na koních“ až do Hroznové Lhoty, „a tu [...] pravá pohanská slavnost. Trnova muzika, gajdy, písně, tance – vše vířilo a hýřilo před udiveným zrakem cizího hosta do nekonečna.“⁵² Vedle lidové architektury to tedy byly pestrobarevné kroje, písně a tance, které byly předmětem „nadšeného obdivu mistrova, takže vida nádheru slovenského umění lidového, přirovnal Rodin Slovácko k starému Řecku.“⁵³

Ornamentace tvořila povinnou součást soudobé vizuality; provázela politické, národohospodářské i kulturní a náboženské festivity, jubilea významných osobností, spolků, měst nebo institucí. Proslulost oslavovaného subjektu je přímo úměrná vynaloženým vizuálním prostředkům. Důležitou roli hrála soudobá vizuální konvence, která proměnila Prahu počátku 20. století v město různých stylů s dominancí v secesi. Kotěřův pavilon je sice obvykle označován jako secesní, ačkoliv tento pojem v substantivním i adjektivním tvaru v té době náležel spíše politice a komerčním sdělením, tj. definování moderního zboží, a nežádka měl i pejorativní



5 – Propast Macocha, cíl výletu Auguste Rodina a jeho českých a moravských přátel. Moravský zemský archiv v Brně

význam. A přece bylo celé aranžmá Rodinova putování Prahou a moravským venkovem secesní ve smyslu stylové komplementarity jednotlivých složek, ač – a to nutno zdůraznit – nemusí být pro prezentaci Rodinova díla jediné možné, respektive dobově příznačné. Nápadný kontrast vyvstane ze srovnání podob pražské výstavy a IX. výstavy Vídeňské secese, zahájené ve Vídni 13. ledna 1901, jejíž jádro tvořila přehlídka vybraných Rodinových figur, doprovázejících obrazy Giovanni Segantiniho a vytvářejících s jeho symbolickými kompozicemi zvláštní napětí. Scénograf Alfred Roller (1864–1935) navrhl pro soubor soch velmi strohý prostor určený polygonálním půdorysem, jehož stěny v horních partiích přecházely do šikmých ploch světlíku, majícího podobu komolého jehlanu. Interiér tedy vypadal jako krystal, jehož fazety kontrastovaly s měkkostí a bělostí Rodinových soch. Jako by jejich duchovní rozměr transcendoval vzhůru světlíkem, jenž spolu s centrálním půdorysem poskytl instalaci rámec ne nepodobný modernímu chrámu.⁵⁴ Co se týče pražské výstavy, Kotěra pro hlavní část výstavy zvolil velký podélný



6 – Olga Teofila Pikhartová, **Plakát k Zeyerově slavnosti v Letohrádku královny Anny**, 1902. Muzeum umění v Olomouci, inv. č. K 126

prostor, jež soudobý žurnalista popsal takto: „Největší [...] sál proměněn jest v háj svěží zeleně, v níž skví se bílé sádrové, bronzové a mramorové skupiny, pomníky, sochy a portréty co perly, což působiti bude najisto na návštěvníka dojmem úchvatným, nezapomenutelným.“⁵⁵ Instalační praxe doplňovat umělecká díla na výstavách vzrostlou zelení v dekorativních nádobách byla ve Vídni běžná a ostatně ještě i IX. výstava Vídeňské secese v lednu 1901 byla jí ovlivněna, ačkoliv právě rodinovská sekce již mířila dál, k prázdnému prostoru, v němž stěny vytvářejí nikoliv *interiér*, tj. konkrétní prostor lidského měřítka s jistým stupněm zabydlenosti (běžným instalačním doprovodem byl například sedací proutěný nábytek nebo koberce, tedy *pokoj*, *dvoranu*, *salon*), nýbrž *chrám*, jehož duchovní rozměr dale-

ce přesahuje jeho fyzické hranice. Tento princip instalace v pražských poměrech se uplatní až později s Pavlem Janákem a jeho řešením výstavy Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě v roce 1912 a Jubilejní výstavou Umělecké besedy o rok později.

Odlišná podoba dvou rodinovských výstav, uskutečněných prakticky ve shodném období, souvisí s jiným stupněm přijetí umělce a jeho díla než v rovině festivit s průvodní ornamentalizací: souvisí s konceptualizací umělce a jeho díla – a ta mohla nabýt různých podob. Mohla se odvíjet v časové linii, na jejíž jedné straně je minulost, tj. dějiny umění, na straně druhé projekce umělecké budoucnosti (Otto Grautoff),⁵⁶ nebo naopak mohla být prosta časového prvku, jelikož se odvíjí z díla samého jakožto kvality, jež je na čase nezávislá (Josef Wagner).⁵⁷ S tím, jak česká výtvarná kritika a frankofonní publicistika byla kolem roku 1900 bohatá a zahrnovala literáty (Jiří Karásek ze Lvovic⁵⁸), výtvarníky a historiky umění, otevíralo se široké spektrum témat propojených s Rodinovým dílem. U dvou z protagonistů výtvarné publicistiky – Karla Boromejského Mádl (1859–1932) a Františka Xavera Harlase – zaujme analogický důraz na senzualitu jako východisko Rodinova sochařského projevu. „Škoda, že cestu k Rodinovi zatarasili aneb alespoň ztížili spoustou nejklikatějších filosofických úvah a metafysických kombinací“, napsal Mádl, aniž by citoval, koho tím myslí. „Jejich závoj opřádá jeho zjev a znejasňuje jeho linie a v brzce budeme na této cestě výkladu výtvarných děl, kde byl před sedmdesáti lety, místo co by umělecký výtvarník měl být brán za to, čím vskutku je, ovocem tvůrčí fantazie, oplodněné stykem s realitou.“⁵⁹ Harlas navíc akcentoval pozoruhodnou věcnost překvapivým srovnáním: „Viděl jsem kdysi odlitky těl pompejských obyvatelů, kteří zahynuli výbuchem Vesuvu, a těmto zuhelnatělým trupům podobají se některé Rodinovy plastiky až skoro úžasné“, čímž mířil dál a důrazem na antiklasičnost se až nečekaně postavil na Rodinovu stranu v pomyslné konkurenci různých přístupů k sochařskému dílu.⁶⁰

Pro české prostředí, které přece jen bylo kulturní provincií, bylo Mádlem správně předepsáno, že „výstava vyplní svůj úkol tenkrát, jestliže zde v Praze bude dvouměsíční školou, ze které vycházejí návštěvovatelé poučení a povznesení.“⁶¹ Ale konceptualizace nemířila jen vně komunity zainteresovaných směrem k širšímu publiku, nýbrž mířila dovnitř této komunity, aby stvrdila kompetence kritiků zejména v souvislosti s jejich mimopražským angažmá. V tomto prostředí sledujeme další významové posuny, například Stanislav Kostka Neumann (1875–1947) spojil Rodina s vitalismem (důrazem na vášeň a „*krásu živého lidského těla*“), anarchismem („*milovati genia znamená milovati vzpouru*“) a s kritikou kulturní politiky, když ironizoval angažmá soudobé politické reprezentace Prahy na pořádání výstavy („*Není to vtip, když protektorát převezme rada královského hlavního města Prahy?*“).⁶² Neumannovi lze přisoudit také text z olomouckého deníku *Pozor*, odpovídající jeho kritickému naturelu vzrušenou argumentací, důrazem na požití tvarové exprese a akcentem na ambivalentní

vztah mezi mužem a ženou, jak jej vyjadřují Rodinova díla, exponovaný do „*velkého mysteria rozkoše a bolesti*“, což je oxymoron – téměř povinná součást vokabuláře výrazových prostředků české dekadence.⁶³ Zaujme i skutečnost, že rodinový medailon vyšel v cyklu fejetonů nazvaném *Ze života velkých umělců*, jenž představil Jeana François Milleta, Giovanni Segantiniho nebo Arnolda Böcklina.⁶⁴ Neumannem počínaje sledujeme mnohomluvnost reakcí na Rodinovu pražskou výstavu, která kulminuje v textu dnes již zapomenutého literáta Karla Domorázka (1875–1943), nadšeného sokolskou myšlenkou stejně jako moderní výtvarnou kulturou.⁶⁵

Z hlediska vztahu umění a společnosti tvoří nejzazší bod konceptualizace výtvarného díla a jeho tvůrce v mimo-umělecké sféře politizace, ovšem i ta má svou hierarchii. Chápeme-li se slovem *politika* boj o moc a o (sebe)prosazení na úkor jiných subjektů, pak politický akcent vyčteme i ze strategie pořádací instituce, jíž byl SVU Mánes. Spolek akcí pojal s důrazem na marketing: ač vyrostl výstavní pavilon na Smíchově, byl dobře dostupný tramvajemi ze všech částí Prahy, a nejen to – jak referoval tisk – „*venkovu našemu naskytuje se vhodná příležitost ku návštěvě výstavy najmě v příštích dnech svatojanských, kdy přijíždí do matičky Prahy tisíce návštěvníků*.“⁶⁶ Aktivitu sledoval nejen celočeský, ale i regionální, tzv. krajinský tisk, přičemž nejzazší reakci na Rodinovu účast při zahájení výstavy moravských umělců v Hodoníně zaznamenáme až ze Slezska.⁶⁷ Tyto zprávy často rozšiřovaly spektrum pozitivních i negativních reakcí, včetně politického nebo kulturního hodnotového zakotvení kritiků. Například *Hlasy z Hané*, vlivný mladočeský list vydávaný v Prostějově, neopomněl v noticce o Rodinově návštěvě Moravy připomenout, že to byl Max Nordau (1849–1923), který jej na stránkách vídeňské *Neue Freie Presse* pronásledoval zdrcujícími kritikami.⁶⁸ SVU Mánes se nechtěl omezit jen na české publikum; jeho úsilím bylo získat co nejširší okruh zájemců bez ohledu na jejich národní cítění. Nepřekvapí ale, že pražský deník *Bohemia* obvinil SVU Mánes, že rozesílal po Praze osobnostem a korporacím pozvánky na Rodinovu výstavu německy, což předseda spolku Stanislav Sucharda odmítl s odůvodněním, že se tak stalo omylem, neboť německé pozvánky byly tištěny výhradně pro přátele SVU Mánes v německy mluvících zemích obdobně, jako pro Francii byly určeny pozvánky a plakáty opatřené francouzským textem.⁶⁹ Smysl těchto pozvání zdůvodnil Sucharda vědomím významu, „*kteřý Praze jí [tj. Rodinovou výstavou] dán byl před celou nejbližší cizinou*.“⁷⁰

Lokální kontext ve smyslu česko-německé konkurence je pochopitelný stejně jako kontext nadregionální, respektive blízkost Francie a tamní kultury českým elitám jako protiváha rakouské nadvlády – a byly to vzpomínuté *Neue Freie Presse*, které v Rodinově výstavě diagnostikovaly projev česko-francouzského sbatření.⁷¹ Tento aspekt byl běžně připomínán a autority, jakými byli František Xaver Harlas a Karel Boromejský Mádl, se bránily tomu, aby se Rodinova výstava jevila pouze jako akce sledující určitý politický cíl; přesto ale

tuto dimenzi připomněli. V tomto kontextu tedy nemohou překvapit ironizující poznámky, které se na Rodinovu návštěvu Prahy a Moravy ozvaly z německé strany. Například jedna zpráva situaci glosovala takto: „*Uprka je jistě velmi talentovaný malíř, ale aby byl starý Rodin v těchto horkách k němu eskortován z Prahy na nejzazší Moravu, to se jeví přece jen velice zvláštním*.“⁷² Právě jistá naddimenzovanost programu Rodinovy návštěvy neušla ani kritikům z české strany, například Jaroslavu Kvapilovi, jemuž vadila strojenost a oficióznost přijetí na pražské radnici, kdy vystupující „*odříkali několik vět, z nichž zela poušt' oficiálních proslovů*“, i jistá panoptikálnost: „*Rodin jistě na Prahu nezapomene. S hrůzou a třesa se bude vzpomínat na město, kde z něho, jak z citronu vymačkali, co se dalo*.“⁷³

Existuje ale ještě jedna úroveň *politizace* Rodinova přijetí v Čechách, sice nepřímá, ale o to závažnější, jíž se pražská výstava i moravská cesta francouzského sochaře dostává do souvislosti globálních. Výstava slavného Francouze byla stvrzením vlivu francouzské kultury ve střední Evropě, respektive demonstrací tohoto vlivu v regionu, jenž ve velkoněmeckých představách tvořil jeden německý kulturní prostor. Proto je důležité, že v řadách hostů vernisáže dne 10. května 1902 potkáváme Andrého Chéradama (1871–1948), se kterým se umělci okolo Mánesa setkávali.⁷⁴ Chéradame, žurnalista, politolog a politický komentátor, bedlivě studoval situaci střední Evropy a německé expanzivní plány. Jeho pozoruhodná kniha o nebezpečí velkoněmeckých idejí pro Rakousko s perspektivou jeho rozbití a splynutí jeho území s Německou říší, původně určená francouzským zákonodárcům, se dočkala českého překladu a dala podnět k řadě vzrušených komentářů.⁷⁵ Chéradame, obdobně jako další francouzští intelektuálové soustředěně se zabývající politickou situací střední Evropy, tak nečinil z pouhého altruismu. Lze pochybovat o tom, že by se nechal zainteresovat na dějinách malého národa uprostřed Evropy, jenž nemá ani vlastní stát, kdyby nesledoval specifické francouzské zájmy v mezinárodní politice, týkající se chápání Rakousko-Uherska v jeho multinacionální podstatě jako klíčového prvku pro zachování politické stability celé Evropy.

Odtud dospíváme k nápadnému rozdílu mezi přijetím Auguste Rodina v českém a německém kulturním prostředí: pro české umělce a intelektuály byl Auguste Rodin – myšlena jeho pražská výstava, návštěva hlavního města i moravská cesta – symbolem vlastní kulturní emancipace, anticipující emancipaci politickou; pro německé publikum zůstával sice obdivovanou a výjimečnou, leč ne zcela samozřejmě přijímanou osobností, jejíž tvorba nachází adresáty v uzavřeném světě umění. Odtud také pramení nepochopení německých žurnalistů vůči konsekvencím Rodinovy české cesty, údajně provázené „*výkřikem šovinistické zášti*“ lidí, kteří nejsou schopni vidět rozdíl mezi „*Rodinovým dílem a českými švestkovými knedlíky*.“⁷⁶ Avšak jestli setrváme u této dobové symptomatice politizace a pokud přijmeme ironizující glosy jako oprávněné, neupřeme oprávněnost ani Chéra-

damovým slovům, že „od výsledků boje, který vedou Čechové, závisí na léta osud celé Evropy;“⁷⁷ a nezpochybníme tudíž ani

fakt, že Rodinova pražská výstava a mistrova moravská cesta tvoří v tomto boji integrální a důležitou součást.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 2: Slezské zemské muzeum v Opavě (foto Marcela Feretová); 3–5: Moravský zemský archiv v Brně; 6: Muzeum umění v Olomouci

Poznámky

¹ Nicholas Sawicki, Rodin and the Prague exhibition 1902. Promoting Modernism and Advancing Reputations, *Cantor Arts Center Journal* 3, 2002–2003, s. 185–197; k problematice kulturně-politických souvislostí zejména Cathleen M. Giustino, Rodin in Prague: Modern Art, Cultural Diplomacy, and National Display, *Slavic Review* 69, č. 3, Fall 2010, s. 591–619, do širšího kontextu je problematika zasazena viz Marta Filipová, *Modernity, History, and Politics in Czech Art*, New York 2002. Za upozornění na literaturu shrnující aktuální stav bádání, jsem povinován díky prof. PhDr. Lubomíru Slavíčkovi, CSc.

² Slezské zemské muzeum, uměleckohistorické pracoviště, Braunův archiv, č. 80.1/65024.

³ Analogickou fotografií otiskly *Volné směry* 5, 1901, s. 95 a *Besedy času* 7, 1902, č. 32, 4. 5., s. 253. Rodin se na snímku opírá o sochařskou točnu, a jelikož je oblečen stejně jako na fotografii z produkce ateliéru Dornac & Cie, je zjevné, že jde o reprodukcí jedné z fotografií fotoreportáže z umělcova ateliéru, pořízené ve stejné době stejným fotografem.

⁴ Moravský zemský archiv v Brně, fond G 68 JUDr. Václav Šilený, kart. 68, složka Alfons Mucha.

⁵ Ibidem.

⁶ Exposition de 1900. L'Oeuvre de Rodin, Paris, Société d'Édition artistique 1900. Slezské zemské muzeum, knihovna, inv. č. B 2660.

⁷ Ortrud Westheider – Moritz Woelk, Rodin in Deutschland. Zur Einführung, in: Michael Kuhlemann (ed.), *Vor 100 Jahren. Rodin in Deutschland*, München 2006, s. 8–11.

⁸ Uvítání Rodina na radnici staroměstské, *Národní listy* 42, 1902, č. 147, 30. 5., s. 2.

⁹ Reiner Burger, *Theodor Heuss als Journalist. Beobachter und Interpret von vier Epochen deutscher Geschichte*, Münster – Hamburg – London 1998, s. 49.

¹⁰ Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, s. 234–244.

¹¹ Paris, *Der Cicerone* 2, 1910, č. 5, s. 171.

¹² Chronik. Berlin, *Kunst und Künstler* 1, 1902–1903, s. 276.

¹³ Der Bildhauer Rodin erhielt..., *Neue Freie Presse* č. 12508, 1899, 20. 6., s. 7.

¹⁴ Julius Levin, Die Pariser Salon 1901, *Innendekoration* 12, 1901, č. 7, s. 120.

¹⁵ Získání komorní plastiky Persea Národní galerií v Berlíně viz Die Neuerwerbungen der Königlichen National-Galerie zu Berlin, *Die Kunst für alle* 20, 1904–1905, s. 308.

¹⁶ Např. Rodin byl jmenován členem Královské akademie výtvarných umění v Drážďanech; viz Dresden, *Die Kunst für alle* 15, 1899–1900, s. 402. – V roce 1905 mu filozofická fakulta Univerzity v Jeně udělila čestný doktorát.

¹⁷ Francie zakoupila palác Biron, v němž bylo muzeum upraveno, viz Otto Grautoff, Neues von Auguste Rodin, *Der Cicerone* 4, 1912, s. 78. Myšlenku podpořila elita francouzské kultury a rovněž osobnosti z Německa.

¹⁸ Takto ve srovnání Maxe Klingera a Auguste Rodina Harry Graf Kessler, Klingers Beethoven, *Kunst und Künstler* 1, 1902–1903, s. 71.

¹⁹ Julius Meier-Graefe, Das plastische Ornament, *Pan* 4, 1898–1899, s. 257–264.

²⁰ Paul Clemen, Auguste Rodin, *Die Kunst für alle* 20, 1904–1905, s. 290.

²¹ Oskar Fischel, Auguste Rodin. Zur Ausstellung seiner Werke in Amsterdam, *Ver Sacrum* 2, 1899, č. 11, s. 6–13.

²² Woldemar von Seidlitz, Französische und deutsche Kunst in der Schweiz, *Pan* 1, 1895–1896, s. 337–339.

²³ Paul Schumann, Die internationale Kunst-Ausstellung zu Dresden in Jahre 1897, *Deutsche Kunst und Dekoration* 1, 1897–1898, s. 16.

²⁴ Dresden, *Die Kunst für alle* 14, 1898–1899, s. 252.

²⁵ Paul Schumann, Die internationale Kunst-Ausstellung Dresden 1901,

Deutsche Kunst und Dekoration 8, 1901, s. 408. Z české strany se této výstavě věnoval J. E. Salaba, Mezinárodní umělecká výstava v Drážďanech, *Rozhledy* 11, 1901, č. 6, 11. 5., s. 163.

²⁶ Rudolf Klein, Die Internationale Kunst-Ausstellung in Düsseldorf, *Deutsche Kunst und Dekoration* 14, 1904, s. 606. – Franz Servaes, Die Düsseldorfer Kunstaussstellung, *Neue Freie Presse* č. 14324, 11. 7. 1904, s. 3.

²⁷ Hans Rosenhagen, Die zweite Ausstellung der Berliner Secession, *Die Kunst für alle* 15, 1899–1900, s. 465.

²⁸ Hermann Schmitz, Kunst-Salon Keller & Rainer in Berlin, *Innendekoration* 19, 1908, s. 94.

²⁹ Wilhelm Schölermann, Wiener Kunstbericht, *Deutsche Kunst und Dekoration* 2, 1898, s. 321.

³⁰ Verzeichnis der auf der 1. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs angekauften Kunstwerke, *Ver Sacrum* 1, 1898, č. 8, s. 37.

³¹ Wien. Von der Secession, *Die Kunst für alle* 14, 1899, č. 18, s. 285. Dnes je dílo ve sbírkách Rakouské galerie Belvedere.

³² Die Kunstaussstellung im Rudolfinum, *Prager Tagblatt* 25, 1901, č. 157, 9. 6., s. 11. – Rudolfská výroční výstava..., *Besedy času* 6, 1901, č. 29, 14. 4., s. 232.

³³ Renata Tyršová, Výstava Krasoumné jednoty, *Osvěta* 32, 1902, č. 5, s. 434.

³⁴ Anna Masaryková, Cizí umělci na výstavách Krasoumné jednoty v Praze, in: *Sborník k sedmdesátinám Jana Květa*, Praha 1965, s. 204.

³⁵ Výstava Auguste Rodina v Praze je tradičně připomínána českou uměleckohistorickou literaturou. V roce 1992 se uskutečnila výstava na počest 90. výročí realizace umělcovy pražské výstavy, viz *Pocta Rodinovi 1902–1992. Katalog výstavy galerie hlavního města Prahy*, texty Marie Halířová a Petr Wittlich, Praha 1992. Podrobněji viz Roman Prah – Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis secese a moderny*, Praha 1993, passim. Ze starších připomínek např. J. P. [Jaromír Pečírka], Josef Mařatka, *Umění* 7, 1934, s. 469–470. – Václav Vilém Štech, Auguste Rodin v Praze, *Výtvarná práce* 2, 1954, č. 2, 29. 1., s. 6–7. – Anna Masaryková, *Josef Mařatka*, Praha 1958, s. 21–33. Z dobových reakcí jinde v textu necitovaných např. Uzavření výstavy děl A. Rodina v Praze, *Naše doba* 9, 1901–1902, s. 868. – Arne Novák, Glossy k otevření Rodinovy výstavy v Praze, *Lumír* 30, 1901–1902, s. 275–275.

³⁶ Karel Vetter, U Rodina, *Národní listy* 48, 1908, č. 128, 9. 5., s. 1.

³⁷ Arnošt Hofbauer, Několik hodin u Rodina, *Volné směry* 5, 1901, s. 135–142.

³⁸ Srov. Ivo Hlobil, Alois Riegl, Nálada jako obsah moderního umění, *Umění* 51, 2003, s. 501–505.

³⁹ [Karel Herain], Výtvarné umění. Auguste Rodin mrtev, *Topičův sborník literární a umělecký* 5, 1917, č. 3, s. 142.

⁴⁰ Harry Graf Kessler, Maillol, *Volné směry* 26, 1928–1929, č. 1, s. 293.

⁴¹ František Xaver Harlas, Rozhledy v umění výtvarném, *Osvěta* 32, 1902, č. 10, s. 941.

⁴² Takto viz Rodinova výstava v Praze, *Lidové noviny* 10, 1902, č. 99, 30. 4., s. 6.

⁴³ Texty Františka Xavera Šaldy, Stanislava Suchardy a Rodinův životopis. – Rodinovy esej vstoupil do celku Šaldových *Bojů o zítřek* a je pozoruhodné, že právě text o Rodinovi byl výslovně připomínán v souvislosti se Šaldovou profesurou (1919) jako důkaz o Šaldově odborné vyspělosti; viz Marie Šternberková, F. X. Šalda a pražská universita, *Česká literatura* 35, 1987, s. 556.

⁴⁴ K příjezdu Augusta Rodina do Prahy, *Národní listy* 42, 1902, č. 145, 28. 5., s. 3.

⁴⁵ Hotel Central byl představen fotografiemi a komentářem ve *Volných směrech* 6, 1902, č. 7, s. 136, 168–169 a 171–173. V hotelové dvoraně se na podzim téhož roku uskutečnila přednáška Puvise de Chavannes, viz Ozuky a paběrky, *Rozhledy* 12, 1902, č. 50, 13. 9., s. 1306.

⁴⁶ Slavnostní banket na počest Rodinovu, *Národní politika* 20, 1902, č. 148, 31. 5., s. 2.

⁴⁷ Zeyerovy slavnosti, *Národní politika* 20, 1902, č. 145, 28. 5., s. 2. – Sukova „Elegie“. K Zeyerově slavnosti..., ibidem, č. 148, 31. května, s. 4.

- ⁴⁸ Olga Teofila Pikhartová byla recitátorkou Zeyerových veršů a spolupořadatelkou akce. Viz Zeyerův večer v Praze, *Lidové noviny* 12, 1904, č. 2, 30. 1., s. 5. Ke vztahu Pikhartové k Zeyerovi viz Miloslav Nedoma, Hrst neznámých písem Julia Zeyera, *Český bibliofil* 13, 1941, č. 1, s. 29. – Kresba z Muzea umění v Olomouci, inv. č. K 126, byla do galerie převzata v roce 1959 z finančního referátu městského národního výboru.
- ⁴⁹ Slavnostní dnové v Praze, *Zlatá Praha* 19, 1902, č. 32, 6. 6., s. 383–384.
- ⁵⁰ Václav Hladík, Mistr Rodin na Moravě, *Národní listy* 42, 1902, č. 153, 5. 6., s. 2.
- ⁵¹ Ein Gespräch mit August Rodin, *Neue Freie Presse* 1902, č. 13571, 6. 6., s. 7.
- ⁵² Rodin na Moravě, *Pozor* 9, 1902, č. 83, 6. 6., s. 1–2. Dále například Z Hodonína, *Lidové noviny* 10, 1902, č. 125, 3. 6., s. 5.
- ⁵³ Úmrtí Rodinovo, *Pozor* 24, 1917, č. 268, 23. 11., s. 3.
- ⁵⁴ Fotografie viz *Ver Sacrum* 4, 1901, s. 75–76.
- ⁵⁵ Rodinova výstava v Praze, *Lidové noviny* 10, 1902, č. 108, 11. 5., s. 13.
- ⁵⁶ Otto Grautoff, Nové nálady ve francouzské plastice, *Volné směry* 16, 1902, s. 989–991.
- ⁵⁷ Josef Wagner, Rodinův „Vnitřní hlas“, *Volné směry* 32, 1936, s. 24–25.
- ⁵⁸ Srov. Daniel Vojtěch, *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*, Praha 2008, s. 180–181.
- ⁵⁹ Karel Boromejský Mádl, *Umění včera a dnes. Pěťadvacet výstav „Manesa“*. *Kniha deset let 1898–1908*, Praha s. d., s. 58.
- ⁶⁰ František Xaver Harlas, August Rodin v Praze, *Osvěta* 32, 1902, s. 552–558, citace s. 553.
- ⁶¹ Mádl (pozn. 58), s. 57.
- ⁶² Text z *Nového kultu* 1. června 1902 přetištěn Stanislav Kostka Neumann, *Rozumění umění*, Praha 1976, s. 54–56.
- ⁶³ Srov. František Xaver Šalda, *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie 1898–1904*, Praha 1905, s. 170. – Miloš Marten, *Akkord. Mácha – Březina – Zeyer*, Praha 1916, s. 32.
- ⁶⁴ –er [Stanislav Kostka Neumann], Ze života velkých umělců. IV. Auguste Rodin, *Pozor* 11, 1904, č. 179, 21. 11., s. 1–3.
- ⁶⁵ K. D. Mráz [Karel Domorázek], Auguste Rodin, *Rozhledy* 12, 1902, č. 33, 17. 5., s. 889–893.
- ⁶⁶ Rodinova výstava v Praze, *Lidové noviny* 10, 1902, č. 108, 11. 5., s. 13.
- ⁶⁷ Z českého umění, *Opavský týdeník* 33, 1902, č. 37, 10. 5., s. 1–2. Z dalších novin například *Hlasy z Pobečví*, které vycházely v Hranicích na Moravě, viz Slavný francouzský sochař Aug. Rodin, *Hlasy z Pobečví* 5, 1902, č. 22, 30. 5., s. 2.
- ⁶⁸ Rodin na Moravě, *Hlasy z Hané* 21, 1902, č. 60, s. 2.
- ⁶⁹ V záležitostech německých pozvánek „Manesových“, *Národní listy* 42, 1902, č. 150, 2. 6., s. 2.
- ⁷⁰ Zasláno, *Národní listy* 42, 1902, č. 121, 3. 6., s. 3.
- ⁷¹ Czechisch-französische Verbrüderung, *Neue Freie Presse* č. 13565, 31. 5. 1902, s. 2.
- ⁷² Rodin bei Uprka, *Neues Wiener Tagblatt* 36, 1902, č. 150, 2. 6., s. 8.
- ⁷³ Jaroslav Kvapil, Slavnostní uvítání Rodina, *Rozhledy* 12, 1902, č. 36, 7. 6., s. 976–977.
- ⁷⁴ Vzpomínka na večírek SVU Mánes viz Klára Hofbauerová, *Mezi vědci a umělci*, Praha 1947, s. 189. K účasti na vernisáži viz Slavnostní otevření výstavy Augustina Rodina, *Národní listy* 42, 1902, č. 129, 11. 5., s. 2.
- ⁷⁵ Josef Forbelský, Francie a střední Evropa, *Střední Evropa. Revue pro středoevropskou kulturu a politiku* 8, 1992, č. 23, s. 105–110.
- ⁷⁶ Rodin in Prag, *Jugend* 7, 1902, č. 27, s. 453.
- ⁷⁷ Pavel Sazima, O otázce rakouské, české a německé, *Osvěta* 32, 1902, č. 2, s. 112. Dále Jaroslav Božek, Denisovy „Čechy od Bílé hory“, *Osvěta* 33, 1903, č. 12, s. 1079–1080. – O cílech politiky německého císaře Viléma II., *Národní listy* 41, 1901, č. 18, 18. 1., s. 2. – Francouzský tisk o knize Chéradamově: Evropa a otázka rakouská, *Národní listy* 41, 1901, č. 170, 22. 6., s. 2.

Auguste Rodin

The Czech Reception and Presentation of the Artist and his Work around 1900

Pavel Šopák

An opportunity to show the different ways in which Auguste Rodin (1840–1917) was received and presented in Czech and German society is provided by some previously unpublished family mementos. These include a photograph of Auguste Rodin dating from the end of the 19th century that belonged to art historian Edmund Wilhelm Braun (the art history department of the Silesian Museum) and three postcards with pictures of Auguste Rodin and his friends inscribed with messages and a telegram from Alfonsi Mucha (1860–1939) to Václav Šílený (1849–1911) inviting the latter to a meeting with the famous French sculptor. These postcards figure among the materials that belonged to the Moravian politician Václav Šílený that are kept in the Moravian Land Archive in Brno. In Germany the figure of Auguste Rodin was associated with the rejection of an earlier

notion of sculpture and, at the same time, with an attempt to move beyond the nation-centred focus of public presentations of visual art in Germany. Defining moments in the Czech context were the exhibition of Auguste Rodin's work in Prague and Rodin's subsequent trip to Moravia. These events make it possible to explore a whole range of meanings and contexts, which are expressed with the terms *evocation*, *ornamentation*, *conceptualisation*, and *politicisation*. Evocation refers to the actual way in which Rodin was written about (i.e. an impressional depictions of the artist's environment and his works, visits to his studio, and the impressions this writing evoked in the viewer). The word *ornamentation* captures the series of festivities and 'secessionist' images that Rodin experienced, as it were, while traveling through Prague and then Moravia. The word *conceptualisation* denotes the relationship of Czech art criticism to Rodin, criticism that became crystallised around and its arguments adapted to fit certain cultural strategies. The term *politicisation* refers to how the Rodin exhibition and the artist's journey around Moravia were closely tied up with the political interests of France, Germany, and the Czech lands.

Figures: 1 – **Auguste Rodin**, photograph, Dornac & Cie Studio in Paris, recto. Opava, Silesian Museum, Braun archive; 2 – **Auguste Rodin**, photograph, Dornac & Cie Studio in Paris, verso, manuscript of Edmund Wilhelm Braun. Opava, Silesian Museum, Braun archive; 3 – **Auguste Rodin in front of the exhibition pavilion of the Mánes Union of Fine Artists**, 1902. Moravian Land Archive in Brno; 4 – **Auguste Rodin in front of the Old Town Hall in Prague**, 1902. Moravian Land Archive in Brno; 5 – **The Macocha Gorge – the destination of an excursion made by Auguste Rodin and his Czech and Moravian friends**. Moravian Land Archive in Brno; 6 – Olga Teofila Pikhartová, **A poster for the Zeyer festival in Queen Anne's Summer Palace**, 1902. Olomouc Museum of Art, inv. no. K 126