

MARTINA BEZOUŠKOVÁ

Catherine Chevillot – Antoinette Le Normand-Romain (edd.) Rodin. Le livre du centenaire

Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2017, 391 s., čb. a bar. obr., seznam
vystavených děl, bibliografie, rejstříky

Výstavní katalog vznikl jako jeden z výstupů výstavního projektu *Rodin. L'exposition du centenaire*, který v roce 2017 u příležitosti 100. výročí úmrtí sochaře připravilo Musée Rodin a Réunion des musées nationaux v pařížském Grand Palais. Autoři expozice chtěli představit Rodina nejen jako ikonickou postavu francouzského sochařství, ale rovněž poukázat na to, jak se sochařovo dílo poté, co se kolem roku 1900 dočkalo mezinárodním uznání, stalo zásadním inspiračním zdrojem moderního umění.

Nejde však o novátorský pohled: Rodin jako všudypřítomné a stále aktuální téma se stal už v roce 1963 východiskem výstavy Rodin připravené ve spolupráci kurátora Alberta E. Elsen a Petera Selze v newyorském Muzeu moderního umění. Newyorská výstava sice stavěla své přesvědčení o ikonických Rodinových pracích, otevírajících možné přístupy modernímu sochařství, výhradně na příkladech z autorovy vlastní tvorby, ale zásadní otázka dosahu rodinovské inspirace tím byla jasně deklarována. Jak Elsen zdůraznil v doprovodné přednášce *Rodin and 20th Century Sculpture*, že díla na výstavě neměla jen prozrazovat téma každé sekce, ale rovněž navozovat otázku po smyslu sochařství obecně. A tak *Kráčející muž (Homme qui marche)* uvedl v New Yorku část věnovanou práci s torzy, nadčasové znázornění *Baudelairovy hlavy (Charles Baudelaire)* sekci s portréty, majestátní *Balzac (Monument à Balzac)* stál zase v sekci monumentů. Podobný koncept zvolili k revidování sochařova vlivu také autoři pařížského katalogu. Rodina v něm představují jako ikonického, všestranného umělce moderního zaměření, který sice silně vycházel z dosavadní tradice, ale zároveň díky odvaze experimentovat ji dokázal překročit. Oproti přístupu Elsen se však autoři katalogu uchýlili ke komparaci prací francouzského sochaře s díly celé řady dalších, na něj navazujících umělců.

Sám název katalogu i výstavy naznačuje jakousi snahu po revidování Rodinova přínosu u příležitosti zmíněného výročí. Ta prochází celou textovou částí publikace a úzce souvisí s činností Musée Rodin. Pro snazší porozumění míře Rodinova vlivu je publikace rozdělena do čtyř hlavních částí: *Introduction, Expressionnisme, Expérimentation a L'Onde de choc*, které postupně popisují sochařovu cestu za světovým uznáním od prvních skandálů, souvisejících s prezentováním jeho kreseb veřejnosti nebo s odhalením sáder v pavilonu d'Alma v roce 1900, přes moment, kdy jeho renomé překročilo hranice Francie, až k druhé sběratelské vlně, která nastala po autorově smrti. Snaha po nalezení jakési struktury, jež by pomohla ukotvit způsob Rodinovy práce, se promítá

nejen do rozdělení, ale i do celkové formy recenzované knihy. Její struktura je založena především na vizuálních analogiích, jež se autoři nesnažili příliš teoreticky podchytit a zdůvodnit. Pro potřeby výstavního katalogu je tento přístup sice dostačující, nelze však zamlčet, že jeho výsledkem je patrně podle všeho i poněkud umělé naroubování některých studií do daných částí knihy.

Neznamená to však, že by se autoři nesnažili Rodinovo rozsáhlé dílo podrobně strukturovat. Naopak. Podoba jednotlivých kapitol vypovídá o úsilí autorů rozdělit sochařovo dílo do dvou základních fází. Každá z nich je zastoupena díly předznamenávajícími hlavní tendence, kterými se Rodin postupně zabýval. V první fázi měl hledat svůj umělecký výraz, což zastupují především díla *Brána pekla (La Porte de l'Enfer)* a *Měšťané z Calais (Monument des Bourgeois de Calais)*. Toto období končí spolu s výstavou *Monet – Rodin*, která se uskutečnila v roce 1889 v ateliéru Georgese Petita a představila první komplexní vzorek Rodinovy dosavadní tvorby.¹ Druhá fáze naopak Rodina přivedla zpátky k základním formám a končí rokem 1900, kdy na Place d'Alma vystavil své dosavadní dílo a velké množství sáder. Sochařovu snahu po vyjádření základní formy tak reprezentují díla jako *Balzac* nebo *Kráčející muž*. (s. 26, 92) Strukturování sochařova díla podle jeho ikonických děl naznačuje nejen akcent katalogu, ale zároveň představuje takřka jedinou jeho teoretičtější složku. Byť se zdá takové systematizování sochařovy tvorby lákavé, výsledek úplně přesvědčivý není. Jak dokládá i katalog, Rodinovo dílo totiž překračovalo hranice sochařství a využívalo i řadu jiných uměleckých technik, především se však neustále vracelo k vývojově starším tendencím a sochař pracoval s prvky multiplicity a s „recyklací“ starších motivů. Patrně z tohoto důvodu si také autoři ponechali „zadní vrátka“: zatímco na jedné straně zdůrazňují vývojový systém Rodinovy práce, na straně druhé připouští i velký podíl experimentu, jemuž se Rodin s oblibou věnoval ať výběrem techniky, nebo v rámci výrazu. Podobný systém lze podle autorů vysledovat i v případě uznání a nákupů Rodinových děl a nutno přiznat, že katalog v tomto ohledu přináší zajímavé poznatky k upřesnění vývoje akviziční strategie, která provázela Rodinovo rostoucí renomé.

Spolu s budováním Rodinova renomé přišel i úspěch u sběratelů. K prvním zájemcům patřil kritik Octave Mirbeau, který už v roce 1884 obhajoval Rodinova génia, nebo později dánský pivovarník a filantrop Carl Jacobsen. Ten kolem roku 1900 začal systematicky shromažďovat svou sbírku sádrových „Rodinů“. Na konci století založil obdiv k modernímu sochařství Georg Treu, jenž se zasloužil o to, že byl Rodinovým sádrám věnován samostatný výstavní sál drážďanského Albertina a vzbudil další zájem sběratelů.

Rodin se přizpůsobil poptávce a svá díla rozmnožoval a nabízel v různých materiálech podle typu a finančních možností zájemců. Za příklad mohou posloužit dvě mramorové verze *Požehnání (Les Bénédiction)* pro Maurice Fenaille a Fundação Calouste Gulbenkian v Lisabonu, které se liší mírou sepjetí znázorněných těl. (s. 32, 182, 183) Jak upozornila Hélène Marraudová ve své stati (s. 208-213), velkou roli při výběru materiálu sehrál i dobový diktát. Rodin tak v

¹ Ještě před uskutečněním výstavy *Monet – Rodin* v roce 1889 Durand Ruel nabídl Rodinovi vlastní výstavní prostory. K tamní výstavě nedošlo, neboť Rodin chtěl vystavit komplexní vzorek díla.

devadesátých letech realizoval hlavně sádry, materiál typický pro 19. století. Ten mu však zároveň umožňoval kreativnější práci s tvůrčí myšlenkou. Sochař tudíž mohl donekonečna obměňovat formy, aniž by z dnešního pohledu bylo patrné, kde leží začátek jeho tvůrčího procesu. Dnes jsou proto Rodinovy sádry považovány za jedinečné doklady estetické i expresivní dimenze autorova génia a jejich výskyt je pečlivě monitorován Muséem Rodin. Zároveň si je však nutné si stále uvědomovat, že právě sádry byly mezi sběrateli přelomu 19. a 20. století z důvodu finanční dostupnosti velmi populární.

Interpretace Rodinova díla v souřadnicích jeho vlastní tvorby i sběratelské činnosti jeho současníků uvedená v katalogu stojí bezesporu na dokonalé znalosti odlišků a značení sáder. Otázkou však zůstává, zda by tyto teorie platily i při začlenění širšího sběratelského okruhu. Paralelně s tím, jak Rodinovo dílo překročilo hranice Francie a bylo vystaveno v drážďanském Albertinu (1897), prezentováno na výstavách Vídeňské secese (po roce 1898) nebo v Praze (1902), vzrůstala také poptávka sběratelů v těchto zemích. V roce 1894 se právě drážďanské Albertinum stává první institucí, která zakoupí Rodinova díla – a sice *Muže s přeraženým nosem* (*L'Homme au nez cassé*) a *Kovový věk* (*L'Age d'airain*). Němečtí sběratelé následně uskutečnili řadu nákupů sochařova díla, zejména po další významné výstavě jeho prací na Place d'Alma v roce 1900. Stejně jako v českém prostředí i zde pocházeli zájemci o Rodinovo dílo především z řad intelektuálů, lékařů či továrníků. Velmi dobrou pozici pro nákup Rodinových děl měly také Uhry, kde sochař vystavoval na Národním Salonu (*Nemzeti Szalon*) v roce 1901. Byť zájem o Rodinovo dílo byl již kolem roku 1900 značný, jistým problémem u výše zmíněných zemí včetně Čech byla nekoherentní sběratelská aktivita a malé finanční částky vyčleněné na nákupy sochařových děl.² Většina zamýšlených akvizic proto zůstala v rovině diskusí a do výše zmíněného systému, který nastavili autoři katalogu, je lze zařadit jen stěží. Přesto šlo nepochybně o jeden z důležitých aspektů vzestupu Rodinova renomé a vynechání této geografické oblasti při hodnocení šíření popularity sochařova díla mi proto přijde jako citelný nedostatek recenzované práce.

Nelze opominout zhodnocení krátké studie k Rodinově pražské výstavě v roce 1902, která se objeví v samostatné stati *L'Exposition de Prague, 1902* (s. 192–194) od Sophie Biass-Fabianiové. Zásadním podnětem k zařazení studie do katalogu přitom zjevně byla skutečnost, že Musée Rodin v roce 2016 zakoupilo obraz Františka Šimona Tavíka *Na výstavě Augusta Rodina* (*À l'exposition Auguste Rodin*) z roku 1902. (s. 193) Jinak se však Biass-Fabianiová věnuje tématu pražské výstavy velmi povrchně, bez snahy o hlubší pochopení jejího dobového kontextu. Opírá se přitom převážně o badatelský výzkum jednotlivých kreseb, vystavených na pražské výstavě, který v Musée Rodin proběhl, neboť se autorka tématu Rodinových kreseb dlouhodobě věnuje. Nově bylo zjištěno, že kresby i tzv. *dessins noir*, vystavené v roce 1902 v Praze, jsou velmi blízké těm, které byly představeny na Place d'Alma v roce 1900. (s. 192) Autorka textu se

² Viz Christian Huemer, *Paris – Vienna. Modern Art Markets and the Transmission of culture, 1873–1939* (dizertace), City University of New York 2013. – Antoine Marès (éd.), *La France et l'Europe centrale. Médiateurs et médiations*, Paris 2015.

rovněž pokusila o rozbor díla *Pocta Rodinovi* (též *Rodinova inspirace; Hommage à Auguste Rodin*) od Maxe Švabinského, které bylo sochařovi zasláno Spolkem výtvarných umělců Mánes nejen jako poděkování za výstavu samu, ale též za jeho dar členům Mánesa – verzi známého sousoší *Měšťané z Calais*. *Pocta Rodinovi* byla inspirována fotografií Charlese Reutlingera, francouzského fotografa, která mohla být podle autorky poskytnuta Spolku Mánes během organizování výstavy. (s. 192) Sophie Biass-Fabianiová přirovnává figuru z díla Švabinského k soše *Psyché s lampou* (*Psyché à la lampe*, Musée Rodin). Tato analogie je sice zajímavá, ale nutno dodat, že spíše vzdálená. Naopak zamrzí, že autorka zcela opominula být i jen krátkou zmínku o dlouholetých politických vztazích mezi Prahou a Paříží, díky nimž byla Rodinova výstava v Praze uspořádána a díky nimž české město pro své sbírky zakoupilo Rodinův *Kovový věk*. Šlo přitom o dílo původně značně kontroverzní, které při prvním představení veřejnosti v roce 1877 způsobilo doslova skandál. S ohledem na rozsah studie a její význam v pojetí celého katalogu bych autorce nevyčítala celkově mělké uchopení tématu, je však očividné, že české souvislosti prezentovala pouze z jí snadno dostupných zdrojů bez jejich dalšího ověřování, což je koneckonců patrné ze špatně uvedeného termínu pražské výstavy, která byla prodloužena až do 10. srpna 1902 a nikoliv pouze do 15. července 1902. (s. 192)

Značná pozornost je v katalogu věnována Josefu Mařatkovi, o němž katalog dokonce tvrdí, že šlo o jednoho z nejlepších Rodinových žáků. (s. 106, 108) Velká náklonnost k dílu tohoto českého sochaře je nepochybně dána zejména kontaktem Musée Rodin s žijícími potomky, od nichž muzeum zakoupilo v roce 2013 několik děl (*Obrácená Ariadna / Ariadna renversée*, 1903, sádra, inv. S.06764; kresbu *Ruth Saint-Denis*, 1906, inv. D.09471).

Velmi důležitým tématem, které prochází takřka celým katalogem, je Rodinova kresba, přičemž velmi oceňuji dílčí studie *Le dessin noir comme technique de travail* (Sophie Biass-Fabianiová) a *Les Repentirs de Rodin* (Hélène Pinetová), které přinesly zajímavé výsledky ze studia tzv. *dessins noir*, černých kreseb, a zmiňují Rodinovu zálibu v dokreslování již existujících fotografií. Studie tak pomáhají představit sochařovo dílo v co největší šíři a poukázat na skutečnost, že kresebná zakázka mohla být v Rodinově případě častokrát propojena se sochařstvím, viz vyobrazení *Mučednice (La Martyre)* (s. 59), nebo také podoba budoucího *Myslitele z Brány pekel (Le Penseur)*, která se vynoří už v ilustracích k Baudelairovým *Květům zla* (1887–1888).

Zajímavou a pro české prostředí dosud opomíjenou sekci jsou Rodinovy *dessins noir*, jež Sophie Biass-Fabianiová považuje za svébytný výtvarný projev oproti klasické kresbě. Podle autorky nejsou běžné skici tak spektakulární a promyšlené, což souvisí jak s jejich posláním příprav k jednotlivým větším dílům, zejména *Bráně pekel*, tak i časovým vymezením. Černé kresby vytvářel Rodin především v letech 1875–1890 a obsahují stejné stylistické a technické rysy jako například ilustrace *Květů zla* nebo přípravné studie k pomníku Victora Huga (*Monument à Victor Hugo*). (s. 70) Autorka neváhala rozšířit tento bezprostřední kontext a velmi trefně porovnává černé kresby s gestuální abstrakcí od padesátých let až do současnosti (Germaine Richierová, Willem De Kooning, Jean-Paul Marcheschi ad.), což je z vizuálního hlediska nesmírně podnětné.

Pro domácí situaci je důležitá skutečnost, že černé kresby byly prezentovány už na Rodinově pražské výstavě v roce 1902.

Domnívám se, že hlavním cílem katalogu nebylo revidování poznatků o mistrově díle, ale spíše snaha ukázat nosnost jeho tvorby ve všech generacích jeho současníků i následovníků, a to především v období od jeho smrti v roce 1917 až do současnosti. Aktuálnost Rodinova vlivu mají podpořit i rozhovory s doposud žijícími umělci, jako jsou Markus Lüpertz nebo Antony Gormley, který jednoznačně tvrdí: „*Rodin je všude.*“ (s. 49) Autoři tak začleněním rozhovorů do celku katalogu posílili myšlenku ikonického postavení Augusta Rodina. Lze se ptát, proč je Rodin tak zajímavý pro ostatní umělce? Obdivoval a využíval torzálnost, bez zábran „recykloval“ motivy a jeho ateliér se stal poutním místem pro umělce, žurnalisty i obdivovatele. Katalog však zdůrazňuje, že tento novátorský přístup měl zároveň hluboké kořeny v tehdejší výtvarné z tradici. Skoro se zdá, že snahou první části publikace je ukázat Rodina jako mnohem většího syntetika, než bývá obecně přijímáno. Jednotlivé studie v každém případě zmiňují mnohé tradiční inspirační zdroje, ať už se jde o *Laokoonta* (s. 26),³ Jeana-Baptista Carpeauxe s jeho pozorností věnovanou přírodě (s. 55) nebo dynamiku Michelangelovy tvorby. Naopak v českém prostředí bývá Rodin spíše vnímán jako reprezentant přerodu, jako nový impuls pro české sochařství.

Velkou pozornost katalog soustředí na důležitost Rodinovy tvorby pro moderní umění. Podle editorky katalogu Antoinette Le Normand-Romainové stojí na začátku vývoje moderního sochařství *Kráčející muž (1899?)*, s. 306), na nějž později přímo odkazuje Alberto Giacometti sochou *Kráčejícího muže (Homme qui marche III, 1960)*, ale třeba i Thomas Houseago a jeho *Kráčející muž (The Walking Man, 1995)*. Thomas Houseago přitom poznamenává, že všechna jeho díla mají kořeny právě v Rodinovi, protože na díle francouzského sochaře lze jasně spatřit posun, který sochařství učinilo. (s. 304, 306) Zmíněné příklady jsou přitom jen jedněmi z mnoha. Za výrazné Rodinovy následovníky jsou v katalogu označeni i Antoine Bourdelle či Henri Matisse. V případě druhého z nich to byla právě Rodinova výstava na Place d'Alma, a především jeho práce s torzy, která Matisse inspirovala k vytvoření vlastní plastiky *Nevolníka (Le Serf, 1900–1903/1908)*. Byť oceňuji, že autoři přikročili k hledání neotřelých srovnání, většina příkladů se dle mého názoru přesto nestává klíčem k pochopení míry rodinovské inspirace, ale pouze představují hledání vizuálně atraktivních analogií.

Z celého katalogu mne tak nakonec nejvíce zaujaly tři studie, které rozebírají obrat v recepci sochařovy tvorby po jeho smrti, kdy silila na jedné straně akviziční aktivita sběratelů a na straně druhé naopak svým způsobem klesal význam Rodinova díla coby bezprostředního inspiračního zdroje pro tehdejší umělce. Catherine Chevillotová se ve studii *Relectures* soustředila na otázku, jak se mladá generace sochařů seznamovala s Rodinem po roce 1917, v době, kdy zároveň přichází nová estetická vlna založená na autonomně vystavěné formě. Této problematice se do jisté míry věnuje i další studie *Rodin et la Sculpture de l'Entre deux-Guerres en France* od

³ Katalog konstatuje podobnost mezi kresbou *Fuite d'un homme nu* a postojem Laokoonta při pohledu zezadu.

Brigitte Lealové, v níž autorka boří negativní stanovisko porodinovské generace a posléze analyzuje návrat Rodina do přízně umělců po druhé světové válce,⁴ kdy rostl zájem sběratelů. V šedesátých až devadesátých letech 20. století pak kulminovala i snaha o revidování rodinovského modelu a vznikaly mnohé výstavní projekty, které ukázaly rozdílné přístupy při hodnocení Rodinovy tvorby.⁵ S tím se vyrovnala výstava *Oublier Rodin?* (Musée d'Orsay, 2009), která naopak ukázala Rodinův vliv na generaci umělců v letech 1905–1914 (Aristide Maillol, Charles Despiau a Constantin Brancusi).

Aktuální a dosud neprobádanou problematikou je sběratelství po Rodinově smrti, jímž se v přehledové studii *Collections et collectionneurs, 1917–2017*, zabývá opět Antoinette Le Normand-Romainová. Ta na vybraných příkladech demonstruje, jak Musée Rodin distribuovalo odlitky Rodinových plastik od doby svého založení v roce 1919 a jaké jsou akviziční strategie současnosti. Zmíněny jsou především velké rodinovské kolekce v Japonsku (sběratel Kōjirō Matsukata) a ve Filadelfii, kde už v roce 1929 bylo otevřeno samostatné Rodinovo museum. Byť jde o přehledovou kapitolu, zaměřující se výhradně na velké světové sbírky, studie důstojně zakončuje katalog, v němž činnost pařížského Musée Rodin tvoří jednu z hlavních tematických linek.

I přesto, že téma rodinovské estetiky již bylo mnohokrát revidováno, má recenzovaný katalog silné ambice odhalit nové pohledy a souvislosti, které souvisejí s posmrtným ohlasem sochařova díla. Ukazuje, jak Rodinovo renomé již na konci 19. století překročilo hranice Francie a jak k němu v různých dobách různým způsobem přistupovali umělci i sběratelé. Oproti vlastní výstavě v prostorách Grand Palais, která přinesla zapojení Rodinova díla do širokého mezinárodního kontextu včetně zástupců českého umění, je však katalog psaný výhradně francouzským pohledem a mezinárodní dialog tak zůstal přese všechno poněkud upozaděný. Tuto výtku vznáším zejména proto, že šlo o dlouhodobě a pečlivě připravovaný projekt, který by si zasloužil i v textovém doprovodu větší nadhled a názorový rozptyl. Silného národního aspektu, v němž se pojetí celého katalogu nese, si nelze jednoduše nevšimnout, byť je to poměrně logické vzhledem k dlouholetému a systematickému fungování Musée Rodin. Koneckonců právě v pečlivém výzkumu v oblasti kresby a jednotlivých odlitků Rodinových soch leží největší přínos recenzované práce. Přes výše uvedené výtky je však nutné jedním dechem dodat, že obsah katalogu nese nádech nostalgické rekapitulace činnosti Musée Rodin a rozhodně představuje pohled kupředu. Katalog tak lze brát jako potvrzení, že Rodin může být inspirací i pro dnešní umělce – jak to ostatně v katalogu lapidárně konstatuje Markus Lüpertz: „*Rodin je aktuální, přítomný a živý.*“ (s. 44)

⁴ Negativní stanovisko zachycuje významná práce Leo Steinberga. *Le Retour de Rodin*, Paris 1991, v níž autor analyzoval i příčiny poklesu Rodinova renomé po sochařově smrti.

⁵ Například výstavní projekty: *Rodin inconnu* (Musée Rodin, 1963); *Rodin rediscovered* (Albert E. Elsen, National Gallery of Washington, 1981).