

„Da steht Präsident T. G. Masaryk“ neboli Richard Meszleny/Messer a jeho masarykovské reflexe*

Michal Topor

Institut pro studium literatury, o. p. s., Praha
michal.topor@ipsl.cz

SYNOPSIS

„Da steht Präsident T. G. Masaryk“, or Richard Meszleny/Messer and His Masarykian Reflections

The philologist and art critic Richard Meszleny/Messer (1881–1962) showed his familiarity with Masaryk's work for the first time (as far as we know) at the end of 1919 in connection with his interpretation of Rilke. He later mentions Masaryk as one of the key figures representing the heights of Czech culture in the September 1924 issue of the magazine *Die Wahrheit*, and in the following years he would repeatedly return to artistic portraits of Masaryk as the basis for interpreting his personality.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Richard Meszleny/Messer; Tomáš Garigue Masaryk; výtvarné umění; portrét; výtvarná kritika / Richard Meszleny/Messer; Tomáš Garigue Masaryk; art; portraiture; art criticism.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.2.1>

Poprvé (patrně) Richard Messer, toho času ještě jako Meszleny,¹ obeznámenost s Masarykovým dílem projevil — alespoň co se tiskem uveřejněného textu týče — kon-

* Text vznikl v rámci projektu Richard Messer: cesta Evropou, mezi filologií a dějinami umění, podpořeného Grantovou agenturou České republiky (reg. č. 18-01438S).

1 Narozen v roce 1881 v uherské Pancsově (dnes srbském Pančevu), v německo-židovské rodině právníka Filipa Messera; jméno Meszleny přijal počátkem století coby budapeštský student filologie — k rodnému příjmení se vrátí teprve v průběhu roku 1923. Semestr 1905/1906 strávil Meszleny v Grenoblu, jaro/léto 1906 v Heidelbergu. Budapeštská studia zakončil v roce 1908 maďarskojazyčnou prací věnovanou poezii Heinricha Wilhelma von Gerstenberg. V letech 1909–1910 žil v Bernu, v roce 1912 se usadil v Ženevě, obhájil tu habilitační práci (o *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*) a vyučoval na zdejší univerzitě. Do Budapešti se vrátil se začátkem války. V předválečných i válečných časopisecky publikovaných statích se zabýval především aspekty a proměnami velkých epických žánrů, pohybuje se v rozmezí jdoucím od Schillera či Goetha ke Carlu Spittelerovi: teprve na konci roku 1918 se dočkala vydání Meszlenyho studie *Karl Spitteler und das neudeutsche Epos*.



cem roku 1919, a to ve stati *Über die Mystik Rainer Maria Rilkes*, jíž v jenském Diederichsově měsíčníku *Die Tat*² dovršil rilkovský triptych rozehraný předtím v *Allgemeine Zeitung* a *Das literarische Echo* (srov. Messer 1919a, b). Načal ji nástinem paradigmatické trhliny mezi blahobytným světem počátku století a světem poválečným, jež podle Meszlenyho nutí postavit se nanovo také k Rilkovu dílu:

[...] *das Chaos, in das die gesittete Welt zurückfließt, die seelische Wertlosigkeit jeder bloß technischer, bloß maschineller Entfaltung, das hohle Lärmen und Drohnen einer Menschheitsmaschine und dagegen die große Stille des Raumes, der Zusammenbruch äußerer Macht, das Zersterben, Zerfließen und Verschwinden großer Gebilde, Sinn der Armut, Freude und Wert der Armut, Abkehr von der Macht, der Wille zur Stille, der Wille zum Ich, die Gefährdung der Persönlichkeit als des letzten Urquells alles echten Hervorbringens — alle diese Worte und Begriffe haben heute für uns eine ganz andere Bedeutung als 1907. Infolgedessen haben das auch Grundworte: wie Ich, Gott, Welt, Mensch, Menschheit, Seele. Auch der Name Rilke muß daher auf seinen Innenwert hin mit veränderten Voraussetzungen neu geprüft werden [...]* (Messer 1919c, s. 661).

V takto nastoleném kontextu Meszleny zkoumal povahu Rilkovy mystiky; své pojmoslovné zázemí přitom explikoval několika odkazy: ke knize Wilhelma Pregera *Geschichte der deutschen Mystik im Mittelalter* (1874), Lehmannovu pojednání *Mystik im Heidentum und Christentum* (1908) a dvousvazku Masarykových „soziologischen Skizzen“ *Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie* (1913). Východiskem argumentace učinil tezi „Rilke ist inhaltlich, gehaltlich, gedanklich Mystiker“, následný sled excerpt — dokladů Rilkovy spřízněnosti s mystickou tradicí — vzápětí odsunul jako pouhý soubor orientujících analogií a do středu výkladu postavil otázku po Rilkově specifičnosti, význačnosti. Nalezl ji v ruské zkušenosti: „Rainer Maria Rilke ist der erste deutsche Dichter und erst recht der einzige der Gegenwart, in dem slavischer, russischer Geist, russische Gefühlsweise, ja in dem Rußland, das russische Volk deutsche Sprachform gewann; er ist der deutsche Dichter, der Rußland und das Slaventum erlebt hat, der erste und der einzige [...]“ (tamtéž, s. 665–666).

Rilkovu vazbu k Rusku přitom Meszleny nezaložil na znalosti tamějších poměrů, „každodenní skutečnosti [täglicher Wirklichkeit]“, nýbrž jako integraci „ideálu“ vyrůstajícího z ušlechtilého komplexu slavjanofilství. Ten sice podle Meszlenyho — co se týče „praktického uplatnění [praktischer Anwendung]“ — mnohostranně (vědecky, sociálně i politicky) selhal,³ zůstal však horizontem touhy jako „Idealbild des

2 K profilu časopisu vycházejícího s heslem „für die Zukunft deutscher Kultur“ v podtitulu viz Hanke — Hübinge 1996. Meszleny zaměřením svého textu souzněl s religiózně založeným kulturním vizionářstvím a hledačstvím vydavatele listu — srov. též: „[...] ‚Mystik‘ war ein Schlagwort, mit welchem Diederichs sein kulturkritisches Unbehagen zum Ausdruck brachte [...]“ (Niem 2015, s. 68).

3 Selhání slavjanofilské ideologie Meszleny ilustroval mimo jiné tím, že „trotz aller Rassengemeinschaft von einem politisch einheitlichen slavischen Reich nicht die Rede sein kann, so wenig wie von einem germanischen oder romanischen“, proklamuje: „Auch wäre eine solche Entwicklung gar nicht wünschenswert [...]“ (tamtéž, s. 666).

Russentums“, „Traumbild“ (tamtéž, s. 666–667) a může takto rezonovat — i prostřednictvím Rilkových básní — v poválečné snaze o revizi („[w]ir alle wissen, daß die Menschheit von Grund auf umgestaltet werden muß“, psal Meszleny) — jako závan jiné zbožnosti:

[...] ein dauerndes Verhalten der Seele, ein Seelenzustand der ununterbrochenen Gemeinschaft des Menschen mit dem Höheren, Übersinnlichen, mit Gott. [...] Die russische Kirche aber sei der Geist und die Gnade Gottes, die — wie das Eckehart lehrte — nicht nur die Lebenden, sondern auch die Toten, die Engel und die künftigen Geister umfaßt. Die Kirche war im echten, alten, heiligen Rußland der weiten Steppen die sichtbare Wahrheit, die selber arm, machtlos und machtabgewandt in mönchisch-brüderlicher Liebe im Mir lebte.

Ja das Mir entstand mit der Kirche und um sie herum, sie war sein Kristallisationspunkt, die Mitte, nach der der fromme Bauer in seiner Gottesehnsucht blickte. So entstanden Kirche und Staat nicht gegen — sondern in und miteinander. All das soll die messianische Sendung des russischen Volkes begründen. Eine Synthese der Zukunft soll der russischen Kultur wohl die westliche Aktivität, dieser aber die östliche Gotthaltigkeit bescheren [...] (tamtéž, s. 668–669).

V době, kdy Meszleny text psal, byl už řadu měsíců usazen v Bratislavě a učil se nové, československé loajalitě, také jako agilní tajemník zdejšího Uměleckého spolku.⁴ V roce 1920 řídil časopis *Das Riff*, v němž vedle prací německých a maďarských literátů otiskoval také překlady z české literatury. Po zániku listu byl zaměstnán v bance, zanedlouho našel místo v profesorském sboru maďarské pobočky Československé státní obchodní akademie, v průběhu roku 1921 se však domohl delší dovolené, pobýval v Praze a snažil se zlepšit svou češtinu — v této době se utvářel Meszlenyho přátelský vztah s Otokarem Fischerem (srov. dopisy Fischerovi, LA PNP, f. O. Fischer) a vznikl patrně i plán lektorského angažmá na pražské české filozofické fakultě, od podzimu 1922 realizovaný. V roce 1923 se zde Meszleny, resp. Messer neúspěšně pokusil o habilitaci (s knihou *Moderní pražský mystik Rainer Maria Rilke* a přednáškou na téma „epické mariologie německého básnictví od středověku až do přítomné doby“; k okolnostem krachu tohoto pokusu srov. Topor 2019).

Ve zmíněné českojazyčné rilkovské monografii Messer uplatnil také trojici svých statí z roku 1919. Rekompozice se dočkalo především právě pojednání o Rilkově mystice. Chmurný (těsně poválečný) rámec byl z úvodu přesunut do pasáže o Rilkově ruské či slovanské filiaci, svou někdejší představu homogenního slovanství zároveň Messer diferencoval zvýrazněním českého aspektu:

4 Srov.: „[...] Als erster ergriff im Namen des Kunstvereines Sekretär Prof. Dr. Richard Meßleny zu einer französischen Anrede, das Wort. Es gereiche ihm zur Ehre, die Vertreter der großen Nation begrüßen zu können, deren erhabene Söhne ihre hehren Taten dem Gedächtnis aller Nationen überliefert haben. Wenn dieses mächtige Volk die Tschechoslowakei unterstützt, kann die letztere mit Zuversicht in die Zukunft blicken. Die Nation, die Rodin, Puy[sic] de Chavannes hervorgebracht, begrüßt er mit Ehrfurcht und Hingabe in der Person des Obersten Brau. [...]“ (Die feierliche Eröffnung 1919, s. 2); k Meszlenyho činnosti v rámci spolku viz Francová — Grajciarová — Herucová 2006, s. 88–96.



[...] On jest německým básníkem, který znamená umělecký, poetický důsledek oné světové situace, kterou vytvořila právě skončená světová válka, jež určí naše osudy v tomto století. Jest německým básníkem, jímž slovanský, ruský duch byl ztělesněn v německé řeči, jímž neslovanský svět vůbec může ruství teprve citově prožítí. [...] Východní Evropa stala se slovanskou, to jest nyní jasný historický fakt. Německá, Maďary zprostředkovaná expanze na východ ztroskotala, německý národ, ať již je jakkoliv státně politicky učeněn, nemá pro příští epochu přebytných sil a vztyčí si zatím, doufejme, cíle ryze vnitřní. Slovanská východní Evropa zařídí se definitivně. Důležitým bodem krystalizačním slovanské východní Evropy jest město, v němž Rilke se narodil a kde byl vychován, Praha. Přes značně zdůrazňovanou příbuznost rasovou jest český národní duch příkrým opakem ruského, a Praha stojí na opačném pólu, ne-li Petrohradu, tedy jistě pravého hlavního města sv. Rusi, Moskvy. Jistě i politický panslavismus patří k poraženým ve světové válce [...] (Messer 1923, s. 159–160).

Výklad „panslavismu“ a „slavjanofilství“ Messer explicitněji než předtím sepsal s „velmi učeným, obsažným dílem T. G. Masaryka ‚Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie‘ [...]“, vystupujícím v porozumění těmto pojmům z hranic „pouhého vědomí rasového příbuzenství“. Masarykovu knihu, „na věcná pozorování a spolehlivé analýzy nevyčerpatelnou, jenom trochu příliš racionalistickou, příliš strážlivou vůči poetickému, nevědomému a mystickému momentu“, prohlásil za autoritativní doprovod k úvahám o slavjanofilství jako „duchovním směru“ a „světovém názoru“; odlišil přitom politickou, k životní praxi obrácenou ideologii, již Masaryk — „v duchu moderní demokratické vědeckosti“ — oprávněně odmítl, od „ideálního obrazu“ „svaté Rusi“, který Rilka inspiroval a jehož mystický svit podle Messera neztratil na palčivé aktualitě:

Mystika je vždycky důsledkem těžce nemocného veřejného života. [...] Politická mystika jest následkem žalostného rozvratu, který utrpělo racionální, osvícenské, byrokratické, hospodářské vedení státu. [...] Jasnovidní lidé doby tuší, že rovněž egoistický, rovněž hospodářský, třídní socialism ustoupí socialismu citu, organizačnímu principu lásky, má-li býti lidstvo osvobozeno ze svého nynějšího prokletí. Tak vznikne v předních průkopnících touha: vyvésti lidstvo z odbožštěného, nelaskavého, zvrhlého barbarství, v němž se nalézáme, a zároveň i vůle naléztí tuto cestu. Jen nové náboženství může býti touto cestou [...] (tamtéž, s. 160–161, 164–166).

Messerův text se tu proměnil v traktát o vládě egoismu, utilitarismu a mechaničnosti v lidském světě. Na tomto pozadí byl Rilkův mysticismus gestem protestu:

Zde stál odbožštěný svět, zbavený každé velikosti a každého patosu. [...] Tak muse-la tato duše vycházeti především ze životního základu, diametrálně protichůdného okolnímu světu. Proti naprosto vítěznému zpovrchnění života klade Rilke zvnitřnění jedinečné síly a jedinečného napětí. To je slunce, jež vydává nepřetržitě teplo beze ztráty [...] (tamtéž, s. 170).

V první polovině roku 1924 Messer Masaryka vepsal do úvahy, již redakce pražského časopisu *Die Wahrheit* ocenila jako nejlepší odpověď na otázku „Welche Mittel sind

geeignet, das friedliche Zusammenleben der Nationalitäten in der tschechoslowakischen Republik zu fördern?“. Masaryk se tu tyčil jako jedna z figur zásadně reprezentujících české kulturní výšiny:

[...] *Wer sich von der seelischen und physischen Beschaffenheit der Gesamtbevölkerung unseres Landes keine eigene, auf persönlicher Erfahrung beruhende Kenntnis erwerben konnte oder erwerben wollte, kann im Sinne unserer tschechoslowakischen Republik unmöglich als Gebildeter gelten, denn ihn umgibt das geistige Gefängnis seiner primären Nationalität. Die gleichen Symptome wiederholen sich aber tausendfach in der Wirtschaft, in der Politik, in der Wissenschaft und auf allen Lebensgebieten. Welche Anschauung kann denn ein Tschechoslowake vom Deutschtum oder vom kulturellen Filiationsverhältnis seines Volkes zum Deutschtum haben, dem zum Beispiel Herder ein Buch mit sieben Siegeln bleibt? Welche Anschauung könnte unser Mitbürger deutscher Zunge von der Selbständigkeit und Eigenartigkeit tschechoslowakischer Kultur besitzen, dem die Lyrik Březinas ebenso unzugänglich blicke, wie die Musik Smetanas oder die Skulptur von Jan Štursa? — was alles nur als beliebiges Beispiel herausgegriffen wurde. Welche Vorstellung kann ein Mitbürger von magyarischer Sprache und Erziehung über die seit Jahrhunderten gehegten tschechoslowakischen Staatsideale und Bestrebungen hegen, über das Verhältnis des tatsächlich Verwirklichten zu diesen Idealen, der, eingemauert in das Geistesgefängnis des Bismarck-Andrassy'schen Dualismus, von der Linie, die von Hus ausgehend über Palacký, Rieger und Havlíček zu Masaryk führt, keine Ahnung hat? Die geistige und gefühlsmäßige Gemeinschaft, die wir miteinander eingehen wollen und müssen, bedingt es, daß die chinesischen Mauern der sprachlichen und sachlichen Unkenntnis gegenseitig, soweit irgend möglich, niedergelegt werden. Auf dem so ausgeglichenen und aufgepflügten Boden erst kann die Erkenntnis sprießen, daß wir innerhalb dieser historisch und schicksalsmäßig gegebenen Grenzen Leid und Freud miteinander teilen müssen. Das ist die Wirklichkeit, die tägliche, schwere heilige, fruchtbare Völkerehe [...]* (Messer 1924, s. 3).

Zanedlouho se Messer definitivně přesunul do Prahy, pokračoval v angažmá na pražské české filozofické fakultě (coby lektor němčiny) a posiloval spolupráci s redakcí deníku *Prager Presse*.⁵ Spíše než texty o literatuře sem přispíval komentáři k nejno-

5 Srov. vzpomínku Bedřicha Kočího: „[...] Bylo to v roce 1920 [...] Orbis, který tehdy neměl ještě ani to své jméno, potřeboval od základu vybudovat. / Ministerstvo zahraničních věcí, které mělo povinnost informovat cizinu o poměrech v Československu, potřebovalo k tomu nutně vlastní vydavatelský podnik, především však vlastní, z oficiálních vládních kruhů informovaný denní list. Uskutečnit tyto plány stalo se mým úkolem. / Vyprázdněné sály malostranského paláce v Nerudově ulici a dispoziční fond, ze kterého bylo třeba nakoupit i kancelářské zařízení — to bylo vše, co jsem dostal od dnešního prezidenta, tehdejšího ministra zahraničí doktora Edvarda Beneše spolu s příkazem, že si pan prezident Masaryk přeje vidět do šesti týdnů první číslo dosud nepojmenovaného deníku. A tak i to jméno — *Prager Presse*, které tu až do času okupace žilo, musel jsem sám navrhnout. Vedle šéfredaktora Laurina, který si své spolupracovnický-redaktory musel také teprve hledat, stál jsem tu úplně sám, bez jediného pomocníka. Ty jsem si musel v největším spěchu



vější časopisecké i knižní produkci na poli výtvarné kritiky a kunsthistorie (výtvarněkritické referování zaměřené k probíhajícím pražským výstavám, jubilejní profily apod. tu měl takřka bezvýhradně na starosti Jaromír Pečírka).

Výtvarný aspekt se — alespoň na rovině veřejné rozpravy — také stal základem dalšího Messerova uvažování o Masarykovi. V profilu Jana Štursy, otištěném zjara 1927 v mnichovské revui *Kunst für alle*, Messer označil Štursův „Standbild des Präsidenten T. G. Masaryk“⁶ za „vrchol“ autorovy řady „zobrazení [Bildnisse] básníků, umělců a vzdělanců“:

[...] Deshalb an der Spitze, weil dieses Werk Tendenzen, Kräfte, Symbolik der ganzen Reihe in Reinkultur enthält. [...] die Fleischmaterie [ist hier] ausgeschaltet, beseitigt; die reine Bewegung ist stabilisiert, der Gestus zum dauernden Habitus geworden und in die alleinherrschende Knochenform hineingetragen. Von ergreifender Reinheit und Strenge ist dies in der Haltung, in der Kopfform, in den Händen und in dem ganz eigenartig persönlichen Equilibre der Präsidentengestalt zum Ausdruck gebracht. Ihr fehlt alles Fleischliche, Fettliche, Hautliche, mit einem Wort alles Weichliche, alles eminent Veränderliche und Vergängliche der Menschengestalt. Alles ist dauern, in hartem Knochen gebildete Form. Pathos in Ruhe, gestillter Wille! Und doch alles von sanfter Gültigkeit, ohne das geringste Element abstrakter Unzugänglichkeit. Scheinbar naturalistisch, scheinbar bloß liebenswürdig, in der Maske mondainer Geselligkeit steht der mit leicht pädagogischem Einschlag plaudernde Professor vor uns, und doch wird es jedem, dem Fremdesten, dem Uneingeweihtesten elementar klar, daß von ganz anderen Dingen die Rede ist, vom Symbol gewordenen Willen einer Nation [...] (Messer 1927, s. 214, 216; socha Masaryka v rámci textu nebyla reprodukována, na rozdíl od jiných prací, mj. busty Eduarda Vojana).

V bratislavské převážně německo-maďarské revui *Forum*, kam od ledna 1934 psal především o pražských výstavách, v květnu téhož roku Messer věnoval pozornost expozici prezidentských portrétů v pavilonu spolku Myslbek.⁷ Chápal ji jako „ausgezeichnete Gelegenheit, die letzte Probleme bildhafter Gestaltung zu erleben“, „eine Anzahl von bedeutenden Künstlern derart im Kampfe mit ihrem Sujet zu sehen, derart die Verschiedenheit der Lösungen einer und derselben Aufgabe zu bewundern und zu verstehen [...]“ (Messer 1934, s. 212). Součástí náročného „úkolu [Aufgabe]“ přitom nebylo — jak Messer vzápětí postuloval — dostát nároku „podobnosti [Ähnlichkeit]“ „modelu“:

[...] Da steht Präsident T. G. Masaryk, ein Mensch nicht nur von epochaler Bedeutsamkeit vor uns, nicht nur einer, der einen wesentlichen Teil geschichtlichen

sám vyhledat, doslova — lidi z ulice sbírat, psaním adres začínat a připravit velikou agitaci [...]“ (Kroftová 1948, s. 300–301, dále srov. Topor — Řehák 2019, Laurin 2019, zde též dopisy R. Messerovi).

6 Tedy mramorovou sochu, jež v roce 1922 byla instalována v Rudolfinu, toho času sídlo Národního shromáždění, dnes je umístěna v Rothmayerově sále Pražského hradu; v roce 1920 Štursa vytvořil také Masarykovu bustu, jež je dnes součástí sbírek Galerie hlavního města Prahy.

7 V *Prager Presse* psal o této výstavě Jaromír Pečírka (1934).

Erlebens unseres Zeitalters verkörpert, sondern einer, in dessen äußerer Erscheinung dies alles mit erstaunlicher Deutlichkeit sich offenbart [...] (tamtéž).

Při různosti řešení Messer shledal v představených pracích Jana Štursy, Vojtěcha Hynaise, Maxe Švabinského a Ivana Meštroviće „gemeinsamen inneren Nenner“, určitou ideální figuru:

[...] diese so grundverschiedenen Künstler⁸ [haben] einen gemeinsamen seelischen Grundton ihrer Melodie eingebaut [...]. Dieser Klang spricht von einer geheimen Latenz der Kräfte, davon, daß Haltung, Anlitz, Gehaben von einem ganz ungewöhnlichen Grad der Selbstbeherrschung, der Eigendisziplin bestimmt sind, daß Blick, Rede, Geste die Höhe der Ausdrucksintensität souverain nach eigenem weisen Ermessen dosiert, daß niemals die Vollkraft einfach losgelassen ist, denn immer noch halten sich Gewalten und Inhalte im undurchdringlichen Hintergrunde, die für Höheres aufbewahrt scheinen [...] (tamtéž).

V dalších řádcích se Messer podrobněji věnoval výtvarným rysům jednotlivých provedení, zmínil tu i další autory, jejichž masarykiana byla v rámci výstavy také ukázána: Hugo Boettingera, Vratislava Nechlebu, nakonec i – opravdu jen výčtem – Josefa Mařatku, Borise Gugolowa a Josefa Kubička:

[...] Da ist Štursas Bronzestatuette von heroischer Straffung, von großartiger Durchgeistigung der Haltung, die im Anlitz letzte Klarheiten des inneren Schauens darbietet. Švabinskys bekannter Holzschnitt fesselt durch edelste Handwerklichkeit und vornehmste Materialtreue. Die bald horizontale, bald vertikale und nur äußerst sparsam diagonale Schnittrichtung der Linienlagerungen schafft eine tief sinnige Einheit zwischen der Technik und der Gestalt, der Erscheinung im Angesicht so gut wie im Körper. Vielleicht befremdet in diesem gewaltigen Blatt der überaus bittere Gesichtsausdruck, eine gewisse Vergrämtheit, die sonst dem Präsidenten anlitz nicht oder doch nicht in diesem Maße eigen ist. Gerade das freudige In-die-Welt-blicken hat Hugo Boettinger in zweifach vortrefflicher Gestaltung erfaßt. Die Tuschzeichnung, die den Präsidenten mit elegantem Behagen in einem tiefen Lehnstuhl sitzend darstellt und das heitere Leuchten des Ölbildes, wo die Strahlung prachtvoll durchsichtigen Grüns mit Altgold eine kühle Harmonie wirklich erhabenen Frohsinns schafft, stehen diesbezüglich auf gleich hoher Stufe. Eine Sonderstellung nimmt die interessante Büste Meštrovič's ein, verhältnismäßig am wenigsten beherrscht von jener Führung des Modells, von jener Gemeinsamkeit des Ausdrucks zurückgehaltener Kräfte, daher auch am wenigsten ähnlich. Diese Büste ist unter allen Bildnissen verhältnismäßig im geringsten Maße Masaryk und mehr Meštrovič. Das Weichmelodische, weltabgewandt in sich Gekehrte, träumerisch Singende hat etwas Mönchisches, etwas Franziskanisches, womit Meštrovič allein in der Reihe steht. Gar nicht fraglich, daß in der unerschöpflichen Inhaltsfülle der Erscheinung auch diese Akzente vorhanden

8 Předtím Messer rozdíl distribuoval takto: „der titanische Štursa, der stille, feine altmeisterliche Hynais, der virtuose Švabinsky [sic] und der tief sinnige Meštrovič“ (Messer 1934, s. 212).



sind, nur bekommen sie im Ganzen eine Wucht, eine Entschiedenheit, die mehr der Meštrovič'schen als der Masaryk'schen Psyche entspricht. Zwei andere Darstellungen gehören gewissermaßen auf eine und dieselbe Linie: Vojtěch Hynais' ist kostbare Goldschmiedearbeit, getragen vom Geiste ehrfürchtiger Handwerksfrömmigkeit. Die Wiedergabe ist in gewissem Sinne photographisch, aber mit geradezu alchimi-scher Geheimkunst ist die Farbe so aufgetragen, daß sich diese Materie vollkommen in Karnation, Haar, Textilität des Stoffes und der Wäsche und in das feine Licht des Ateliers, der Atelierluft verwandelt. Etwas ähnliches ist mit staatsrepräsentativer Herrlichkeit bei Nechleba zum Bildinhalt erhoben. Der Präsident steht so und mit dem Antlitz, mit dem Gehaben vor uns, wie er uns allen teuer und geläufig ist. Hinter ihm ist eine Goldbrokatfahne ausgespannt, unter seine Füße ein roter Teppich gebrei-tet. Eine Enzyklopädie der Malwissenschaft zeigt uns das Bild, wie gold und rot sich im schwarzen Stoff des Anzugs spiegelt, wie weißes Leuchten der Wäsche mit farbigen Tönen zum Gesicht hinausstrahlt und dich die weiße Farbwirkung behält. All das ist in der Farbmasse durchaus nicht lokalisierbar, eine wahre Zauberei hochentwickelter Palettenmeisterschaft. Allerdings, der Zusammenhang solcher Farbenvirtuosität mit der symbolischen und persönlichen Bedeutung T. G. Masaryks ist nicht zwingend, ist nicht überzeugend. So sehr der Raum drängt, müssen wir die Büste Mařatkas, die Zeichnung Boris Gugalows, die Maske Josef Kubičeks mindestens nennen (tamtéž).

V pozdějších letech bylo lze Masaryka — co se Messerových veřejných reflexí týče — zahlédnout snad teprve v jeho úvodu k výukové edici Schillerova *Walensteina*; Masaryk a Herder v něm byli vyzdvíženi jako ti, kteří dovedli — „[in] ihren geschriebenen und gelebten Werken“ — propojit ideje patriotismu (jako zakoušené spojitosti tří základních časových/dějinných rovin) a světaobčanství (Messer 1935, s. 3). Podstatněji pak byl Masaryk Messerem pojednán znovu až ve stati *T. G. M. v obraze*, publikované zjara 1938 v revui *Akord*, v rubrice *Umění*, řízené Oldřichem Králíkem a Františkem Pospíšilem. Komentáři k masarykovským podobiznám tu Messer předsadil výklad o evropských dějinách portrétování; druhá polovina 19. století mu byla epochou prud-kého úpadku, jež mu reprezentovaly jednak věhlas Franze Lenbacha,⁹ jednak nástup média fotografie (a paralelně k tomu úspěch portrétů usilujících napodobit fotogra-fickou zrcadlivost tak jako v případě prací Fülöpe/Philipa László); ta prý

[v]e svém značném rozšíření navykla průměrného měšťana na to, aby uznával, žádal a jako měřítko oslavované „podobnosti“ vynášel onen nicnerikající okamžitý výraz, kte-rý je ovšem jeho oku nejprístupnější, který však s hlubším já představované osoby obyčej-ně nemá nic společného. Zapomněl, že má pokorně dbáti toho, co mu vypravuje hlouběji se dívající umělecké oko o vlastním smyslu lidského zjevu, a žádal, oháněje se svými pe-nězi, aby umělec maloval onu prázdnou masku bez krve a života, která se jeho oku a tu-pému, povrchnímu a neškolenému zraku jevila jako pravda [...] (Messer 1938, s. 35).

9 „[...] Toto neštěstí se jmenuje Franz Lenbach. To je typický zástupce neuměleckého bar-barství, které odpovídalo vkusu zbohatlé, kapitalistické buržoazie doby ‚Gründerství‘. Lenbachův falešný muzejní styl, jeho tizianovská, velasquezovská a reynoldsovská pati-na, jeho číhající pokojová psychologie, která brutálně vytrhávala nejnápadnější znaky ze souvislosti, místo aby je umělecky postavila do náležitého středu [...]“ (Messer 1938, s. 34).



Toto byla podle Messera konstelace, v níž Hanuš Schwaiger v roce 1902 „zachytil“ Masaryka „v malé, životné akvarelové skice“. Té Messer přisoudil „zřetelně okamžikovou, příležitostnou, [...] skoro žertovnou povahu“. To mu nebránilo rozeznat ve znázorněné fyziognomii soubor určitých ideálních rysů („[...] Je tu skoro jen stínový nástin v neodstupňované jednotě valérů, a přece zachytila hbitá ruka rysy neobyčejné moudrosti, nadání a dobroty“), především však Schwaigrovu „malou, zběžnou, mistrovsky barevnou kresbu“ chápal jako naprosto ojedinělý závan něčeho, co později už takřka nebylo možné.

„Ještě však je tento muž zaujat zcela věcmi tohoto světa, nestojí ještě nad nimi, a proto také postrádá krásy a vznešenosti pozdějšího zjevu, oné vlastní aristokratičnosti“, psal; „přes všechnu nehotovost a předběžnost“ podle něj kresba evokovala „hodnoty, které se v žádném pozdějším obraze nevracejí“:

[...] Mezi umělcem a modelem byl osobní, okamžik prohřívající vztah, který se dá stále vycítit. Masaryk zde „neseděl“, nýbrž byl s malířem vesele spojen, snad při víně či jinak, ale spojen ve společném veselém konání. Tento vztah nebyl také zatížen žádným hodnotným odstupňováním, které později tvořilo distance. Žádná kabinetní kancelář neurčovala délku sedění a žádné veřejné mínění nestálo se svými požadavky mezi umělcem a modelem. Zkrátka Masaryk zde byl ještě soukromník, spřátelený se Schwaigrem, což je poměr, který se v této nerušenosti nenaskytl žádnému pozdějšímu tvůrci, leda po stránce literární Karlu Čapkovi. Proto má pro nás toto jinak nenáročné okamžikové dílko, jemuž ovšem umělecké vlastnosti nechybějí, nevyčerpateľnou dokumentární cenu [...] (tamtéž, s. 37–38).

Popřevratová léta podle Messera proměnila Masarykovu veřejnou roli („Jako vítězného prezidenta a hlavu státu vidí umělec od té doby Masaryka“) a volala po patosu „plastického“, sochařského zpodobení: „Vtělil onen slavnostní, monumentální veřejný životní prvek, který od té doby prezidenta obklopoval, výtvarnému zjevu, to je úloha eminentně plastická [...]“. To, že tehdejšímu zobrazování Masaryka dominovala spíše než „zbožňující socha“ „osobní podobizna“ asociující fotografii, spojil Messer s převažující poválečnou českou nechutí ke státnickému patosu (Messer psal o „zocelené a strážlivé české národní povaze“) a zároveň s mohutnou poptávkou, jdoucí od domácností k „úřadům, spolkům, školám, hospodářským a veřejným svazům a podnikům“: všichni především chtěli mít „svého prezidenta“ v malém. Odmítání patosu však vložil rovněž jako nedorozumění noetické jdoucí pospolu s určitou estetickou inklinací:

[...] pokládali stejně mylně jako pochopitelně ve svém citění patos a falešný patos za totéž. Nevěděli a neuvědomovali si, že je také pravý, pravdivý patos. Poněvadž lež obvykle hlasitě křičí, domnívali se, že hlasitost znamená sama o sobě už lež a frázi a že prostá jednoduchost je už sama o sobě pravdou. Tento omyl podporoval také celý tehdejší umělecký směr. Poněvadž svět a všichni pokrokoví umělci byli právem zhunseni falešným ornamentem, učinili, jak to obvykle bývá, stejnou chybu a namlouvali sobě i jiným, že neozdobnost je sama o sobě uměním a že dům je krásný, jen když je jednoduchý. Kromě toho bylo celkové mínění pod výrazným socialistickým vlivem [...]“ (tamtéž, s. 38–39).



Na pozadí takto načrtnuté polarity poté Messer upřel pozornost k řešení Štursovu: k „podobiznovému pomníku“ z roku 1920, umístěnému v „hale filozofické fakulty Karlovy univerzity“.¹⁰ Masarykova „postava“ podle Messera „měla vzniknout jako nositelka vůle po odhmotnění“:

[...] Kůže na hlavě je napjata na pevných kostech lebky a na měkkých místech splývá ve volných záhybech. Barokně hluboké zářezy převyšují hubenost tváří a jejich vpadlost v odvážně úmyslné stylizaci. Tak vzniká vlastně dojem stupňované stařeckosti, odporující zřetelně všem tehdejším obrazům a snímkům, která je rušena jenom odševnělým, do nekonečných dálek pronikajícím pohledem očí a mladistvě činorodým zkadeřením svislých čelních vrásek a obočí [...] (tamtéž, s. 41).

Z dalších rysů zpodobení svedl Messer vyčíst „vzácný dar naslouchání“, „vysokou a šťastnou harmonii“, a zkrátka vladařská. Pasáž o postoji rámoval upomínkou k místu instalace („V duchaplném souhlase s prostorem, halou filozofické fakulty, stojí zde Masaryk na své domácí, akademické půdě jako profesor a řečník. [...]“), a i další detailní překlad viditelných rysů do utřídující řeči popisu směřoval ke konsekvencím, jež především signalizovaly jeho představu o tom, čím/kým Masaryk je a není:

[...] Šosy kabátu obsahují ono chvění, s nímž zaznívá kontrapunkticky kázeň a mladistvě napětí páteře. Obě předloktí zůstávají pevně přimknuta k tělu a jen z obou vodorovně málo vyčnívající záloktí vystupují skoro kolmo obě ruce do výše. Přes všechnu jednotvárnost bronzové hmoty přidělil tím Štursa — poslušen barokně-malířskému tlaku — při vši síle tělesných akcentů karnátu rukou a hlavy převahu. Ty poutají náš zrak. Jedna ruka drží s neodůvodněnou silou rukopis mnohem pevněji, než by to bývalo nutné, druhá svírá malíček a ukazováček pod stejně nepochopitelně dynamicky odtaženým palcem. Celý postoj od ramen až do konečků prstů není právě účelný, nýbrž zachycuje v sobě zkrocený furor, zkrocený patos řeči, vítězně potlačené gesto. Výrazová hojnost tu proudí plným pramenem a sochařská forma se stává duševním výkladem. Především spaluje žár tohoto napětí onu stařeckost, způsobenou malou hlavou a přílišnou hubeností. Pak však ztělesňují všechny tyto jednotlivosti s podivuhodnou zřetelností masarykovský řečnický typ. Neimprovizoval a rukopis svědčí o zdařilé práci s vážnou přípravou. Avšak neřídí se do něj. Rukopis při řeči nepotřebuje. Forma jeho přednesu se podává sama a samozřejmě z obsahu, jehož se dopracoval. Masaryk je jako řečník stejně vzdálen dvou konečných bodů, které jsou mu cizí. Není causeur, žádný krasořečnický kouzelník slova, který by si pohrával s blesky a jiskrami svého slovního umění. Není však také pouhým vysokoškolským odborníkem, který snáší cizí vědomosti a lpí na papíře, aby se nezastavil. Z těžké práce ducha mu vyrostl

¹⁰ V jedné z kapitol knihy *Jak se dívat na sochy*, vydané v závěru roku 1937, Messer konstatoval, že „úloha, nad kterou si moderní umění již takřka zoufalo, úloha vyjádřit přesvědčivě a bez teatrálního přepjetí čistě duchovou velikost moderního pojetí v člověku naší doby, ve všedním odrazu našich dnů, byla rozluštěna s jedinečnou nádherou jak v jeho [Štursově] pomníku Sv. Čecha na Vinohradech, tak v jeho přísně semknuté a na poslední nezbytnost redukováné soše prezidenta T. G. Masaryka. Jaká to obdivuhodná shoda osudu, že mohl žít současně vedle sebe takový vzor a takový výtvarník“ (Messer [1937], s. 92).

obsah, který, napojen cizími prameny, už dávno se stal jeho majetkem, jeho masem a krví. Nemusí hledati ani formu slova, ani se nemusí držeti zevního vodítka paměti.

Štursovi se podařilo hlásati to všechno a ještě mnohem více řeči plastické formy všem lidem, kteří mají oči k vidění a za nimi srdce, aby cítili [...] (tamtéž, s. 42–43).

Přesto však shledal Messer tuto sochu ve srovnání s jinými Štursovými pracemi nedostatečnou, postrádal vyšší „míru splynutí všech jednotlivostí a drobných rysů“, „chvějivě“ sladění všech „podrobností“. Vysvětlil to nepřekonanou distancí: „Umělec asi nenašel v příliš těsně vymezených seděních onen důvěrný a důvěřivý vztah k modelu, jednak asi se nedostávalo trpělivosti nenuceného dozrání. Objednávka byla termínována, zboží muselo býti dodáno určitého dne [...]“ (tamtéž, s. 43).

Jiný problém vyznačil nad Meštrovičovým „poprsím“: „víc Meštroviče nežli Masaryka“. Nasadil tak znovu svého „Masaryka“ (o němž však byl patrně přesvědčen, že to je Masaryk-an-sich), a poměřoval:

Držení hlavy, které nesmazatelně určuje celkový ráz, je v lyrickém, měkkém sklonu na stranu zcela nemasarykovské. Tak sedí hlava snílka, modlíciho se, na krku trupu, ne však hlava bojovníka. Našíř roztažený mandlovitý řez očí, prastaré dalmatsko-byzantské kouzlo sladké květinovosti, prodloužení podélné osy hlavy předklonem, zaostření hlavy směrem dolů do vousu, skoro trojhranné, zdůrazněné ještě mohutně širokou lebkou, spojení dolů směřujícího a od světa odvráceného pohledu s velkýma, v horní třetině odkloněnýma ušima a s horce zavřenými ústy — to všechno hlásá mnicha, asketu. Věho se zřekl, prohlédl marnost světa, všech věcí a lidí a naslouchá jenom dovnitř, pravdu a skutečnost má pro něj jenom onen svět bez věcí. Jak to přichází k Masarykovi? K tomuto fanatiku věcí a realistovi, k vítězi a optimistovi, věřícímu vyznavači osobního Boha a věčného života po smrti osobní? Nikoli — tohoto světce nemůžeme vůbec srovnávat s naším prezidentem, se znalcem lidí, diplomatem, státníkem a umělcem, který uměl podrobovat přátele i protivníky [...] (tamtéž, s. 44).

Messer přiznal Meštrovičovu dílu estetickou výši, nikoli však hodnotu podobizny; jedině, co jej podle něj vztáhlo k Masarykovi, byla „vznešená lebka, která obklopuje jako kopule nedostižného ducha“: „pak, ano pak se nám zjeví Masaryk [...]“ (tamtéž).

V dalším odstavci interpretoval „poprsí“ vytvořené v roce 1925 Bohumilem Kafkou. Opakovaně poukázal k „objednavateli“ v pozadí výsledného pojetí: „Není toho dobra příliš mnoho? Nevyrostl občanský portrét příliš nad osvoboditele a nepřekřičel tvar poddajné hlíny chlad, trvalost, cenu a posvěcení mramoru? [...]“ (tamtéž, s. 45). Kontrastně postavil „poprsí“ Mařatkovo (vzniklo 1919), v němž „přísná mluva mramoru“ přehlušila podle něj „všchno ostatní“: „Jak stylově vyrůstá hlava z ramen, které končí čtyřhranně v mramorovém balvanu! [...]“. Mařatkovu výkonu navíc přiřkl i národní příznačnost, označil jej jako „ze všech lokálně nejčestější“:

Motivy nám už známé: široce založená horní část hlavy, trojčlenná tektonika vousu, plocha smyslů, poprvé zdůrazněná vůči zmírněné výši čela, to dodává tomuto Masarykovi něco zemitě selského. Měl Mařatka na mysli venkovský původ prezidentův nebo cítil sám, jak v něm kolují selské štávy českého lidu? [...] oči [se dívají]



klidně, s dobrotivou rozhodností, ale uzavřeně a s osudově nezměnitelnou určitostí pozorovateli přímo do obličej (tamtéž).

Také v „hlavě“ — díle Josefa Kotyzy — Messer učinil z očí centrum kýženého smyslu:

Oči se dívají s vlastní směsí nepodplatitelné pronikavosti a skrytě se usmívající dobrotivosti. [...] Všechny jednotlivosti, každý zářez [...] všechno vybíhá k očím, zvedá a posiluje jejich výmluvnou moc. V žádné hlavě nezáří nezlomné a moudré veselí tak jasně a vážně jako právě u Kotyzy. Jak je tu všechno portrétní, tak zde všechno hovoří něco, co náleží k základní formuli Masarykovy povahy: nepoddajná statečnost a houževnatá důvěra v sebe [...] (tamtéž).

V závěru stati Messer avizoval pokračování: „Příště se podíváme na malířský tvar prezidentova zjevu [...]“ (tamtéž, s. 46); nedošlo však již na to. O Messerově životě v letech tzv. protektorátu je zatím známo málo. Překvapivě ještě v letech 1939–1940 mohla ve *Filosofické revui* vyjít jeho teoreticko-historiografická pojednání *Umění, Stavitské umění a Poznámky k dějinám vývoje českého portrétu* — o Masarykovi v nich nebylo ani slovo. Počátkem roku 1945 byl Messer transportován do Terezína, přežil.¹¹ V obtížné personální, ale také politické situaci, v níž se po válce ocitlo fakultní germanistické pracoviště, se Messer vydatněji než v předchozích letech podílel na zdejší výuce. V roce 1946 vyšel znovu jeho instruktivní diptych *Jak se dívat na obrazy* a *Jak se dívat na sochy*, do roku 1949 stihl ještě publikovat několik textů ve *Filosofické revui* a *Slovesné vědě*,¹² na filozofické fakultě vyučoval ještě v průběhu padesátých let. K Masarykovu zjevu se však již naveřejno patrně nevrátil.

PRAMENY

Die feierliche Eröffnung der Gartenstadt- und Kunstausstellung. *Preßburger Tagblatt* 24, 1919, č. 8267, 16. 11., s. 1–2, nep.

Messer, Richard [Richard Meszleny]: Der Rahmen und die Novelle. *Allgemeine Zeitung* 122, 1919a, č. 38, 28. 9., s. 431–432; č. 40, 12. 10., s. 450–451.

Messer, Richard [Richard Mešleny]: Rainer Maria Rilkes Tropik. *Das literarische Echo* 22, 1919/1920, sešit 5, 1. 12. 1919b, sloupce 309–312.

Messer, Richard [Richard Mešleny]: Über die Mystik Rainer Maria Rilkes. *Die Tat* 11, 1919c, č. 8, prosinec, s. 661–669.

Messer, Richard: *Moderní pražský mystik Rainer Maria Rilke*. B. Kočí, Praha 1923.

Messer, Richard: Wege zur Einheit. *Die Wahrheit* 3, 1924, č. 7, 1. 4., s. [1]–5 (přetištěno in *Pressburger Zeitung* 161, 1924, č. 92, 2. 4., s. 1–2).

Messer, Richard: Jan Štursa. *Kunst für alle* 42, 1927/1928, č. 7, [duben 1927], s. 213–218.

11 25. 2. 1945 byl Messer v rámci „Transportu AE 4 — Praha“ spolu s dalšími 519 lidmi odvezen „k uzavřenému pracovnímu nasazení“ (Terezínská pamětní kniha 1995, s. 1308).

12 V brožuře *Hudební lyrika a lyrická hudebnost* se Masaryk mohl v rámci výkladu Rilkeova vztahu k Rusku (Messer 1947, s. 24).

- Messer, Richard [R. M.]**: Prager Ausstellungen. *Forum* 4, 1934, č. [5], [květen], s. 212–213.
- Messer, Richard**: Einleitung. In: Friedrich Schiller: *Wallenstein*, „Einleitung, Auswahl der Proben, Charakteristik und Nacherzählung des Textes von Richard Messer“, „Anmerkungen, Nachwort und Wörterbuch von Ota Lederer“. Státní nakladatelství, Praha 1935, s. 3–8.
- Messer, Richard**: *Jak se dívat na sochy*. Praha, Bohuslav Hendrich [1937; vřoeno 1938].
- Messer, Richard**: T. G. M. v obraze. *Akord* 5, 1938, část *Umění*, č. 3, s. 33–46.
- Messer, Richard**: Umění. *Filosofická revue* 11, 1939, s. 163–169.
- Messer, Richard**: Stavitelské umění. *Filosofická revue* 12, 1940, s. 9–15, 53–57.

Messer, Richard: Poznámky k dějinám vývoje českého portrétu, přel. Karel Čechák. *Filosofická revue* 12, 1940, s. 101–105, 158–162.

Messer, Richard: *Hudební lyrika a lyrická hudebnost*. Karel Voleský, Praha 1947.

Pečírka, Jaromír: Zur Ikonographie Masaryks. *Prager Presse* 10, 1930, č. 66, 7. 3., příloha Masaryk Staatsman und Denker, s. 29–32.

Pečírka, Jaromír: Porträts des Präsidenten T. G. Masaryk. *Prager Presse* 14, 1934, č. 146, 31. 5., s. 6.

Terezínská pamětní kniha. Židovské oběti nacistických deportací z Čech a Moravy 1941–1945, 2. díl, ed. Miroslav Kárný. Melantrich, Praha 1995.

LITERATURA

- Francová, Zuzana — Grajciarová, Želmíra — Herucová, Marta**: *Bratislavský umelecký spolok 1885–1945. Pressburger Kunstverein. Poszonyi Képzőművészeti Egyesület*. Albert Marenčin Vydavateľstvo PT — Galéria mesta Bratislavy — Mestské múzeum v Bratislave, Bratislava 2006.
- Hanke, Edith — Hübinger, Gangolf**: Von der „Tat“-Gemeinde zum „Tat“-Kreis. Die Entwicklung einer Kulturzeitschrift. In: Gangolf Hübinger (ed.): *Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs Verlag — Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*. Diederichs, München 1996, s. 299–334.

Kroftová, Jarmila: *Nakladatel B. Kočí vzpomíná*, 1. díl. Jarmila Kroftová-Kočová, Praha 1948.

Laurin, Arne: *Dopisy*, ed. Michal Topor. Institut pro studium literatury, Praha 2019.

Niem, Christina: *Eugen Diederichs und die Volkskunde. Ein Verleger und seine Bedeutung für die Wissenschaftsentwicklung*. Waxmann, Münster — New York 2015.

Topor, Michal: Richard Messer, „přicestovalá osobnost“. K jedné habilitační zápletce. *Acta Universitatis Carolinae — Historia Universitatis Carolinae Pragensis*, 2019 (v tisku).

Topor, Michal — Řehák, Daniel: *Arne Laurin (1889–1945). Portrét novináře*. Institut pro studium literatury, Praha 2019.

