



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2021



Českost a světovost  
moderního umění v českých  
zemích (1848–1948)

---

Editoři: Petr Wittlich, Marie Rakušanová a Roman Prahel  
(Ústav pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy)

Autoři se zavazují, že si pro obrazový doprovod svých statí zajistili reprodukční práva.

<https://karolinum.cz/en/journal/auc-philosophica-et-historica>

© Univerzita Karlova, 2024

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

## OBSAH

Marie Rakušanová, Českost a světovost moderního umění v Čechách (1848–1948): ideje – osobnosti – instituce. Editorial .....	7
Petr Wittlich, Slovo úvodem .....	13
STUDIE .....	15
Roman Prahel, Poznámky k označení „moderní české“ v rané umělecké kritice .....	17
Otto M. Urban, Nacionalismus vs. internacionalismus. Karel Hlaváček mezi <i>Moderní revue</i> a sokolstvem .....	23
Marketa Theinhardt, „Česká škola?“ Na přelomu 19. a 20. století .....	27
Tomáš Winter, České moderní umění v pojetí Miloše Jiránka a Emila Filly .....	33
Pavla Machalíková, Tizian A <i>Josefina</i> . Českost, světovost a modernost Josefa Mánesa ....	43
Alena Pomajzlová, Záludnosti stylu u <i>Podobenství Evangelia</i> Růženy Zátkové .....	57
Marta Filipová, Náš český Millet? Joža Uprka, lidové a české umění .....	69
Iva Knobloch, Komplex nadřazenosti. „Naše“ versus „cizí“ v českém užitém umění mezi světovými válkami .....	77
Marcel Fišer, Klid před bouří. Špálova <i>Otava</i> jako šťastný průnik umělcovy osobní historie a národních dějin .....	83
Ivo Habán, „ <i>Býti národním v umění je směšný pleonasmus. Národní je i spánek.</i> “ K německočeské debatě nad moderním meziválečným uměním .....	89
Lenka Bydžovská, „ <i>Lidská psycha je internacionální.</i> “ K surrealismu a české dobové debatě .....	101
Marie Klimešová, Traktoristky a jedlíci ptáků. ....	107
Tomáš Pospiszyl, „ <i>Naprosté vzdálení</i> “ u Jindřicha Chaloupeckého .....	115
Milena Bartlová, Niterná jistota češství. Téma národní identity českého moderního umění v historiografii dějin umění sedmdesátých a osmdesátých let 20. století .....	121



# ČESKOST A SVĚTOVOST MODERNÍHO UMĚNÍ V ČECHÁCH (1848–1948): IDEJE – OSOBNOSTI – INSTITUTE EDITORIAL

MARIE RAKUŠANOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK; marie.rakusanova@ff.cuni.cz

## ABSTRACT

### **Czechness and Internationalism of Modern Art in Bohemia (1848–1948)**

The texts contained in this special issue of *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et Historica / Studia Historiae Artium* were presented as papers at a conference entitled *Czechness and Internationalism of Modern Art in Bohemia (1848–1948)*, held on 24 May 2022 at the Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University in Prague. The theme of the conference was chosen in respect of the research interests of Professor Petr Wittlich, a long-time pedagogue and researcher at the Institute, who celebrated a significant jubilee on 23 May 2022. Colleagues, pupils and friends of the professor, who during their professional careers have also dealt with the issue of national, transnational and international identity of modern art in the Czech lands, were invited to participate in the conference. They focused both on local disciplinary practice and retrospective assessment of the phenomenon of nationality within modernity, modernism and the avant-garde, and also explored historical debates on this topic, projected into specific works, art projects and institutional programmes.

**Keywords:** Czech national art; Czech modernism; Czech art historiography; modernism; nationalism

Texty obsažené v tomto speciálním čísle časopisu *Acta Universitatis Carolinae: Philosophica et Historica / Studia Historiae Artium* zazněly jako příspěvky na konferenci s názvem *Českost a světovost moderního umění v Čechách (1848–1948)*, uspořádané dne 24. května 2022 na Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Téma konference bylo zvoleno s ohledem na badatelské zájmy profesora Petra Wittliche, dlouholetého pedagoga Ústavu, který 23. května 2022 oslavil významné životní jubileum. K účasti byli vyzváni kolegové, žáci a přátelé pana profesora, kteří se během své profesní dráhy rovněž zabývali problematikou národní, nadnárodní i internacionální identity moderního umění v českých zemích.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Výzva k účasti na této slavnostní konferenci byla přesně zacílená. Někteří oslovení kolegové se ovšem nakonec s příspěvkem nemohli připojit. Kvůli časovému vytížení musel účast odmítnout Jindřich Vybíral, který ale jen o několik měsíců později vydal antologii svých textů, která se tematicky s konferencí překryla: Jindřich Vybíral, *Co je českého na umění v Čechách? Vybrané texty z let 2004–2021*, Praha 2022. Na konferenci naopak zazněl, i když se v tomto speciálním čísle nevyskytuje, příspěvek Martiny Pachmanové *Civilisovaná žena, anebo Živilisierte Frau*. (Srov. Martina Pachmanová, *Civilisovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021.)

Konference *Českost a světovost moderního umění v Čechách (1848–1948)* se zaměřila jednak na místní oborovou praxi a retrospektivní hodnocení fenoménu národnosti v rámci modernity, moderny a avantgardy, jednak zkoumala také dobové diskuse na toto téma, projektované do konkrétních děl, uměleckých projektů a programů institucí. Představa, že se ve výtvarném umění zcela přirozeně a bezděčně projevují typické charakterové vlastnosti národů, se vážala k dějinám umění od chvíle, kdy si začaly v 19. století nárokovat status vědeckého oboru.<sup>2</sup> Akademický obor dějin umění v současnosti esencialistické vnímání národnosti v umění odmítá a v souladu s kritickými přístupy zdůrazňuje umělou konstruovanost národních charakteristik.<sup>3</sup> V posledních desetiletích věnuje celá řada českých i zahraničních badatelů pozornost procesu ustavování a prosazování kategorie „českesti“ ve výtvarném umění, umělecké kritice a v dějinách umění.<sup>4</sup>

Problematika „českesti“ byla na počátku národního obrození v Čechách tematizována především v oblasti historie a literatury, postupně však začala pronikat také do programu výtvarného umění a psaní o něm. Hledání odpovědi na otázku „Co je „českého“ na umění v Čechách?“ pohaněla v poslední třetině 19. století frustrace českého dějepisu umění, způsobená sebevědomím německých historiků umění deklarujících v přednáškách a textech germánský charakter uměleckých památek Čech.<sup>5</sup> Ve stejné době stáli čeští kritici, hledající „českest“ v soudobých moderních dílech, před náročným úkolem prokázat také jejich vysokou uměleckou úroveň, přičemž důraz položený na univerzální kvalitu potlačil dřívější lpění na lokálním rodokmenu. Součástí národnostní agendy české moderní kultury se stalo paradoxně nacházení opory ve „světových“ vzorech modernity, zejména ve francouzském prostředí.<sup>6</sup>

Oceňování specifických rysů místní modernity a moderního výrazu vyústilo v textech některých historiků umění a kritiků v průběhu druhé poloviny 19. století ve vytvoření národnostních stereotypů a mýtů, přežívajících následně po dlouhá desetiletí. Zpětné analýzy dobových uměleckých a umělekohistorických diskusí o modernitě, modernismu a avantgardě v českém prostředí upozornily na nacionalistické rámování podstatné části z nich.<sup>7</sup> Úvahy o „českesti“ a národnosti v umění se v první třetině 20. století překryly s diskusemi o modernitě a modernismu přirozeně z důvodu paralelně probíhajících uměleckých a historických událostí: k širší recepci modernistických směrů docházelo s blížícím se rozpadem Rakousko-Uherska a poté v rámci vzniku nového samostatného

<sup>2</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *The Formulation of Geography of Art: From the End of the Eighteenth to the Twentieth Century*, in: Idem, *Toward a Geography of Art*, Chicago – London 2004, s. 43–67.

<sup>3</sup> Viz Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism*, London 1998; Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 2006.

<sup>4</sup> Roman Prahel – Tomáš Sekyrka, „Pokojný zápas obou kmenů“ v Moderní galerii, in: Roman Musil (ed.), *Moderní galerie tenkrát, 1902–1942* (kat. výst., Národní galerie), Praha 2002; Petr Wittlich, *Confluences sur la Vltava. Prague point de jonction entre L'Est et l'Ouest*, in: Marina Vanci Perahim (ed.), *Atlas et les territoires du regard. Le Géographique de l'histoire de l'art*, Paris 2006, s. 47–54; Roman Prahel, *Česká apologie slovanské krásy: Ludvík Rittersberg roku 1848*, in: Zdeněk Hojda – Marta Ottlová – Roman Prahel (edd.), „*Slavme slavně slávu Slavův slavných*“. *Slovanství a česká kultura 19. století*, Praha 2006, s. 194–206; Milena Bartlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Praha 2009; Vendula Hnídková, *Národní styl: kultura a politika*, Praha 2013; Vybíral (pozn. 1) atd.

<sup>5</sup> Jindřich Vybíral, *Co je českého na umění v Čechách?* Alfred Woltmann a defenzivní mechanismy české historiografie umění, in: Vybíral (pozn. 1), s. 16–27. Viz také Milena Bartlová, *Creating Borders: The Uses of Art Histories in Central Europe*, *Ars XL*, 2007, č. 2, s. 129–133.

<sup>6</sup> Stéphane Reznikow, *Francophilie et identité tchèque, 1848–1914*, Paris 2002.

<sup>7</sup> Srov. např. Marta Filipová, *Modernity, History, And Politics in Czech Art*, New York – London 2020.



státu. Hledání smyslu celistvé komunity v českém modernismu získávalo často podobu nacionalisticky motivované nedůvěry k cizímu – zejména k rakouskému a německému. Skepse vůči rigidnímu fixování českého národního charakteru (nejen) moderního umění se ovšem objevila už tehdy u některých historiků umění vycházejících z prostředí vídeňské školy dějin umění. Také postoje Vojtěcha Birnbauma a Vincence Kramáře, vynávajících univerzalizmus dějin umění a odmítajících hledání národního svérázu v dílech minulosti i současnosti, byly ovšem ideologicky motivovány. Jejich texty se vyznačují zřejmou snahou přimknout lokální umění a jeho dějiny k západoevropským vzorům a tradici.<sup>8</sup>

„Československost“ jako šifra národní identity pronikala do programu umění i diskusí o něm v době emancipačního hnutí v 19. století, poté v období první republiky (kdy se z českého národa stal národ „československý“) a znovu během protektorátu. Význam pojmů „československost“, „modernita“ a „světovost“ se v průběhu sledovaného období pochopitelně proměňoval. Přežívala ale obrozenecská definice českého národa jako slovanského etnika, spojeného poutem krve a jazyka. Rodící se dějepis moderního a avantgardního umění v meziválečném Československu bezděčně souzně s představou o tom, že moderní národní stát pokrevně a proto nevyhnutelně navazuje na „původní“ historický kmen.<sup>9</sup> České moderní umění v meziválečném období sice nebylo ve svém teoretickém rámci spojeno s národním mýtem tak těsně a promyšleně, jako moderní umění slovenské,<sup>10</sup> přesto se však idea „československosti“ promítla do celé škály teoretických a uměleckohistorických konstrukcí specifity místního modernismu a modernity. V počátcích první republiky se český dějepis umění ostatně od kulturního odkazu dalších zemí nového Československa distancoval, například Zdeněk Wirth a Antonín Matějček v roce 1922 v knize věnované vývoji české architektonické tvorby v letech 1800–1920 zdůvodnili svůj nezájem o stavby na území Moravy a Slovenska tím, že v těchto zemích byla „úplná izolace [...] od českých vlivů, a naopak pasivní závislost na Vídni i Pešti“. Příznačně pak autoři knihy zdůraznili, že její text byl psán „se stálým zřetelem k evropskému západu“.<sup>11</sup> Vincenc Kramář si v roce 1927 v souvislosti s kulturní reakcí negativně ovlivňující instituci pražské Moderní galerie povzděchl, že „se nesmí také zapomenouti, že v novém státě byl zatížen český život přílivem několika milionů zaostalých lidí“.<sup>12</sup> Účelovost konstrukce československého národa, motivovaná potřebou v Československu zřetelněji početně převážit německojazyčnou menšinu, se promítla i do uměleckohistorické praxe. V průběhu třicátých let vznikaly knižní projekty, které ke slovu „umění“ připojovali adjektivum „československé“, zabývaly se však buď nadále v podstatě výhradně autory a díly českými,<sup>13</sup> nebo ve formě přehledu mechanicky a aditivně připojily k českému také materiál slovenský.<sup>14</sup> Na pokra-

<sup>8</sup> Viz např. Vojtěch Birnbaum, *Stavební povaha nejstarších českých bazilik*, *Časopis společnosti přátel starožitností českých* XXVII, 1919, č. 27, s. 1–22; Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie* (1927), in: *Vincenc Kramář. O obrazech a galeriích*, Josef Krása (ed.), Praha 1983, s. 396–438.

<sup>9</sup> Milena Bartlová – Jindřich Vybíral (edd.), *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.

<sup>10</sup> Katarína Bajcurová – Aurel Hrabušický – Alexandra Kusá (edd.), *Slovenský mýtus*, Bratislava 2006; Lucia Kvočáková, *Cesta ke slovenskému mýtu: Konstrukce identity slovenské moderny v kontextu ideje čechoslovakismu*, Praha 2020.

<sup>11</sup> Zdeněk Wirth – Antonín Matějček, *Česká architektura 1800–1920*, Praha 1922, s. 96.

<sup>12</sup> Kramář (pozn. 8), s. 398.

<sup>13</sup> Václav Nebeský, *L'art moderne tchécoslovaque (1905–33)*, Paris 1937.

<sup>14</sup> Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarných umění v Československu*, Praha 1935.

čování vycházející publikace Václava Viléma Štecha *Československé malířství a sochařství nové doby* chtěla vyprávět příběh československého umění od 17. století až do roku 1938, k modernismu však nedošla a zastavila se v době baroka. Čtvrtý až sedmý sešit navíc vyšly za protektorátu, takže společně s přejmenováním na *Malířství a sochařství nové doby v Čechách a na Moravě* došlo i k vymizení zmínek o slovenském umění, jehož tradice nově náležela Slovenskému štátu.<sup>15</sup>

Identifikace rysů „českosti“ znamenala pro kritiky a historiky umění výzvu v případě modernistických a avantgardních děl, která zjevně navazovala na internacionalistický universalismus směrů a „ismů“. S ohledem na názorovou orientaci toho kterého kritika a historika umění a také pod vlivem politických doktrín a ideologií byly podobné případy modernistických a avantgardních transferů buď jednoznačně odmítnuty,<sup>16</sup> nebo sofisticky obhajovány s odkazem na kvalitu „českosti“ vyvažující nebo dokonce přebíjící internacionalismus modernismu. Historici umění, formulující a užívající uměleckohistorické kategorie „český kubismus“ a „český kuboexpresionismus“ se s ambivalencí národní a internacionální komponenty daných termínů museli argumentačně vyrovnávat.<sup>17</sup> Pojmu „český surrealismus“<sup>18</sup> pak konkuroval jiný termín – „české imaginativní umění“, kterým František Šmejkal definoval příznačnou a originální kvalitu českého umění, kterou navíc nacházel nejen v umění meziválečné avantgardy, ale také v tvorbě, která jí předcházela i po ní následovala.<sup>19</sup> Zdálo by se, že českost moderního umění musela zřetelně vystoupit do popředí ve chvíli, kdy se místní umělci dostali kvůli komunistickému puči v roce 1948 do nedobrovolné izolace a ztratili kontakt se západoevropskými centry avantgardy. Nedávné i právě probíhající uměleckohistorické výzkumy ale ukazují, jak složité bylo v daném období hledání identity tuzemského umění i jeho pozice v kontextu tvůrčí mezinárodní výměny.<sup>20</sup>

Konferenci, podobně jako toto speciální číslo časopisu *Acta*, otevřela úvaha oslavence Petra Wittlicha o koncepci nového universalismu moderního umění, formulované v roce 1948 Františkem Kovárnou. Kovárna navrhoval místo autoritativního internacionalismu centralizované moderny a avantgardy prosadit nový universalismus, který by na lokální umění přikládal jeho vlastní, specifická měřítka a měl by ráz federální, orchestrální a polyfonní. Kovárnovy myšlenky mají svou aktuálnost i pro dnešní přehodnocování vztahů center, periferií a semiperiferií.

<sup>15</sup> Václav Vilém Štech, *Československé malířství a sochařství nové doby*, Praha 1939.

<sup>16</sup> Jaromír Neumann, Boj o socialistický realismus a úkol naší výtvarné kritiky a historie umění, in: Jan Květ (ed.), *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku: projevy z pracovní konference československých historiků umění v Bechyni 1951*, Praha 1951, s. 73.

<sup>17</sup> Miroslav Lamač, Česká malířská avantgarda ve světových souvislostech, *Výtvarné umění XIV*, 1964, č. 9, s. 267–283; Tomáš Vlček, Český kubismus, in: Jiří Švestka – Tomáš Vlček – Pavel Liška (edd.), *Český kubismus 1909–1925*, Praha 2006, s. 22–25.

<sup>18</sup> Termín „český surrealismus“ sice Lenka Bydžovská a Karel Srp použili v titulu své knihy z roku 1996, nikdy však neusilovali o postizení „českosti“ tuzemského surrealismu, naopak vždy vnímali české hnutí jako přirozenou součást celého internacionálního proudu. Lenka Bydžovská – Karel Srp (edd.), *Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996.

<sup>19</sup> František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Praha 1996.

<sup>20</sup> Tomáš Pospiszył, *Srovnávací studie*, Praha 2005; Idem, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014. Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko. 1947–1960. České umění v mezinárodních socio-kulturních souvislostech*, Praha – Řevnice 2023.

Roman Prahel ve svém příspěvku připomíná některé podstatné momenty diskuse o „české národní škole“ v druhé polovině 19. století. V teoretických textech a kritikách Miroslava Tyrše, Otakara Hostinského, Karla Boromejského Mádl a Renáty Tyršové zkoumá způsob užití adjektiv „český“, „národní“, „nový“, „moderní“ a ukazuje, jak se jejich chápání postupně proměňovalo. V závěru se věnuje textu malíře a teoretika Miloše Jiránka Českost našeho umění, který inspiroval název naší konference. Význam Jiránkových úvah o českosti moderního umění zdůraznil Tomáš Winter, který je ve svém příspěvku uvedl do souvislosti s teoretickými texty o generaci mladšího umělce Emila Filly. Národním školám umění, tak jak byly institucionalizovány francouzskou a frankofonní kritikou se věnuje Markéta Theinhardt. Klade si otázky, jaké byly francouzské nároky na „českost“ a jak francouzská kritika ze své pozice střídavě kodifikovala a destabilizovala pojem „české národní školy“. Otto M. Urban se zaměřil na texty Karla Hlaváčka Nacionalism a internacionalism z roku 1896 a Sokolství jako hnutí sociální z roku 1897. Komparace těchto dvou studií mu umožnila upozornit na rozporuplnost Hlaváčkovy pojetí národa v uměleckém, kulturním, ale i politickém a sociálním kontextu. Příspěvek Pavly Machalíkové spojuje problematiku „českosti“ a „světovosti“ umění v Čechách po polovině 19. století s otázkou stylu. Rekonstruuje hledání vzorů ve středověkém nebo renesančním umění, ale také v tradici lidovosti. „Retrospektivní stylová rovina“ díla zajímá také Alenu Pomajzlovou v jejím příspěvku Záludnosti stylu u *Podobenství Evangelia* Růženy Zátkové. Zmiňované dílo původem české malířky, zahraniční literaturou dosud mylně připisované Natalii Gončarové, ji přimělo k úvaze, do jaké míry lze uvažovat v kategoriích „českého“ či „evropského“ o dílech neortodoxně využívajících stylových principů. Studie Marty Filipové upozorňuje na fenomén udržování tradic v českých diasporách v zahraničí a zamýšlí se nad otázkou, o čem vypovídá obliba umění ovlivněného folklorem mezi krajany v podobných místech jako je městečko Cedar Rapids v Iowě. Iva Knobloch ve svém příspěvku upozorňuje na nacionalistické a izolacionistické ideové pozadí snah představitelů Svazu československého díla o zvýšení úrovně české bytové kultury v meziválečném období. Na příkladu jednoho díla Václava Špály ze série „Otav“ Marcel Fišer analyzuje přehlížené aspekty autorovy tvorby, považované obvykle za esenci „národního umění“ první republiky. Ivo Habán se ve svém příspěvku zamyslel nad pojetím národnosti v textech českých i německy píšících kritiků umění v meziválečném Československu a navrhl obohatit úvahy o „českosti“ a „světovosti“ moderního umění v českých zemích o zohlednění multi-kulturních výjimek a o hledání regionální autenticity. Studie Lenky Bydžovské mimo jiné porovnává názor Vítězslava Nezvala o internacionálním charakteru surrealistického hnutí s pozdější snahou André Bretona postihnout v tvorbě Toyen osobitý, místně specifický rys. Marie Klimešová se ve svém příspěvku zamýšlí nad vztahem díla Zbyňka Sekala *Večeře* k originální litografii Jeana Dubuffeta *Jedlíci ptáků*. Ukazuje, že Sekalovo dílo sice otevřeně odkazuje k Dubuffetovi jako ke vzoru, ale zároveň je individuálním svobodným tvůrčím činem, přesahujícím kategorie „národní“ a „mezinárodní“. Studie Tomáše Pospiszyla ukazuje genezi názorů Jindřicha Chaloupeckého na místo českého umění ve světě. Pospiszyl přesvědčivě ukazuje, že Chaloupecký nezaujal své stanovisko na základě ideologizovaného odporu vůči československému socialistickému státu, a že naopak rozvíjel geograficky podmíněné vnímání kulturní situace středoevropského prostoru. Závěrečný příspěvek Mileny Bartlové zkoumá, prostřednictvím jakých umělecko-historických metod ověřoval českou národní identitu dějepis moderního umění v období 1970–1990.

V případě první poloviny příspěvků, týkajících se převážně let 1848–1918, jsou studie řazeny tematicky, přičemž texty týkající se dobové výtvarné kritiky jsou následovány statěmi věnovanými konkrétním umělcům a recepci jejich díla. Druhá polovina textů, věnovaná období 1918–1945, je řazena již čistě chronologicky. Některé z příspěvků se přímo odvolávají na knihy či články Petra Wittliche, téměř všechny však čerpají z étosu jeho celoživotní práce, která neměla potřebu vztahovat se k velkým homogenním entitám a lpět na geograficky neměnném a stabilním. Petr Wittlich nikdy nestudoval umění jako výraz národního charakteru; lokální heterogenní, rozrůzněný modernismus vnímal jako výsledek složitých kolizí individuálních i společenských energií a sil, stejně jako vzájemného působení vztahů přesahujících hranice.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Bartlová Milena, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Praha 2009.

Bartlová Milena – Vybíral Jindřich (edd.), *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.

DaCosta Kaufmann Thomas, *The Formulation of Geography of Art: From the End of the Eighteenth to the Twentieth Century*, in: Idem, *Toward a Geography of Art*, Chicago – London 2004, s. 43–67.

Filipová Marta, *Modernity, History, And Politics in Czech Art*, New York – London 2020.

Pospiszyl Tomáš, *Srovnávací studie*, Praha 2005.

Pospiszyl Tomáš, *Asociativní dějepis umění*, Praha 2014.

Vybíral Jindřich, *Co je českého na umění v Čechách? Vybrané texty z let 2004–2021*, Praha 2022.

## SLOVO ÚVODEM

PETR WITTLICH

petr.wittlich@seznam.cz

Před vícero lety jsem v antikvariátu koupil za dvě koruny československé útlou brožuru, mající zajímavý název: *O seburčení našeho malířství*. Jejím autorem byl František Kovárna. Brožura vyšla začátkem osudného roku 1948 a její autor musel o pár měsíců později emigrovat, aby si doslova zachránil život. Kovárna totiž byl nejenom historik umění, ale také významný funkcionář české politické pravice.

Text brožury vznikl původně jako úvod do cizojazyčného vydání monografie o Antonínu Slavíčkovi, kterého Kovárna považoval za dovršitele českého barevného seburčení a průkopníka cesty k novému universalismu.<sup>1</sup> Obsahuje ale i obecnější úvahy, jejichž aktualita vedla k jeho samostatnému vydání.

Pro Kovárnu byla zásadním východiskem autonomie osobní svobody, otevřená už francouzskou revolucí, kterou přenášel i na autonomii moderního národa a jeho kultury. Proto se i v umění přešlo od univerzální akademické latiny k mateřskému jazyku. Proto také nelze dál konstruovat lineární představu vývoje a přikládat ji jako obecně platné měřítko k umění od jedné země k druhé. „Každý kulturní celek musí sám ze sebe vydat měřítko, kterým lze hodnotit jeho vývoj a k obecnému vývoji lze pak dospět jen srovnáním jednoho celku s druhým. Jen tak lze dospět k novému universalismu, který bude mít proti autoritativní podobě z minulosti patrně ráz federální, orchestrální a polyfonní.“<sup>2</sup>

Tato Kovárnova slova z roku 1948 by mohla posloužit jako motto ke všem dalším diskusím vedeným na téma vztahu centra a periferie, transnacionality a jiných idejí, snažících se v minulosti i dnes pochopit povahu umění ve středo- a východoevropském prostoru.

Františka Kovárnu bychom mohli považovat za patrona naší konference o českosti a světovosti moderního umění v Čechách. Byl to první umělecko-historický revizionista českého modernismu, který si vážně kladl otázku po identitě českého moderního umění. Již nestihl plně teoretizovat své podnětné myšlenky. Jeho pojetí kulturní identity jako základní polarity mezi individualismem a universalismem však vytváří dostatečný podnět, aby byly nalézány jejich historicky různé situační syntézy. Většina referátů naší konference jde tímto směrem.

---

<sup>1</sup> František Kovárna, *O seburčení našeho malířství*, Praha 1948, s. 35.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 9.

Další otázku, co mají tyto jedinečné syntézy společného, nebo jaká je jejich hierarchie, nelze řešit apriorně a substancionalisticky. Je to spíš otevřená badatelská perspektiva, respektující to, čemu Kovárna říkal „polyfonická představa vývoje“. K jejímu naplňování jistě poslouží i naše snažení.

Přeji mu mnoho zdaru!

# STUDIE

---





## POZNÁMKY K OZNAČENÍ „MODERNÍ ČESKÉ“ V RANÉ UMĚLECKÉ KRITICE

ROMAN PRAHL

Ústav pro dějiny umění FF UK; prahraff@ff.cuni.cz

### ABSTRACT

#### Notes on the Meaning of the “Modern Czech” Concept in the Early Art Criticism

The paper offers a brief summary of the period debate on the topic among leading national-minded commentators on the local and international art scene in Prague. It recalls the links of the label “national” to various contemporary concepts of patriotism and traces the articulation of the art scene in traditional and innovative contexts.

The use of the label “modern Czech” for period visual culture has undergone many transformations, culminating at the turn of the 19th and 20th centuries. At the time, local spokesmen for modernism asserted the difference between modern and period work. In doing so, however, they adapted some of the thought patterns from earlier domestic debates about art.

**Keywords:** Art criticism; Otakar Hostinský; Miloš Jiránek; Karel B. Mádl; Mánes Association of Artists; Modern art; Modernism; Patriotism; Miroslav Tyrš; Renáta Tyršová; Umělecká beseda Union of Artists; the Vienna Secession

Před časem jsem si znovu přečetl některé starší publikace a ujistil se v tom, co v našem prostředí jako podstatné zdůrazňoval už před lety Petr Wittlich. On jako první soustavně sledoval, jak se postoje raného modernismu Charlese Baudelaira a jeho souputníků z poloviny 19. století dál uplatnily a rozvinuly na české výtvarné scéně přelomu 19. a 20. století.<sup>1</sup>

Moje následující poznámky k vztahu moderní doby, modernity i modernismu v umění s národní identitou, resp. s vlastenectvím, chtějí stručně upozornit na modalitu obou těchto pólů dobové debaty.<sup>2</sup>

Koncepce státního, národního, etnického i lokálního vlastenectví a četné další kulturně-politické doktríny se během 19. století navzájem prolínaly a formovaly žádoucí představu o „národní škole umění“. Vyjděme zde tedy od otázky, jak se toto označení formovalo a co vlastně znamenalo. A dále od zjišťování toho, jak při tom působila idea „nových škol umění“. O „školách umění“ se pro staré období výtvarného umění psalo podle celků italské, holandské a další takto tradičně etablované tvorby. Poté v raném

<sup>1</sup> Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987.

<sup>2</sup> K vícevrstevnosti zdejšího vlastenectví zvl. Václav Petrbok – Taťána Petrasová – Pavla Machalíková (edd.), *Neviditelná loajalita? Rakušané, Němci, Češi v české kultuře 19. století*, Praha 2016.

19. století a pak ještě dlouho i po polovině století se o „školách umění“ pro střední Evropu uvažovalo už podle aktuálních center umění s jejich akademiemi umění a výstavami, hlavně v souvislosti s Mnichovem, Vídní či Düsseldorfem. Uznání takových „škol umění“ legitimovaly kromě jejich patronace zejména možnosti akademického studia umění a širší dosah působení talentů jimi procházejících. Také Praze se už v raném 19. století dostalo v tomto směru uznání, když byla zaznamenána nová energie uměleckého centra a jeho specifická charakteristika (Böhmische Malerschule).<sup>3</sup>

Národní školy umění se zásadně profilyovaly od poloviny 19. století díky světovým výstavám a později tzv. mezinárodním výstavám umění ve střední Evropě. Tyto události inscenovaly soutěž „národních“ kolekcí, které nicméně fakticky odpovídaly jen samostatným státním entitám a jejich poznávacím znamením bývala existence pavilonu odděleného od ostatních. Proto i menší suverénní státy jako Belgie nacházely při mezinárodních prezentacích umění své místo. Naopak třeba u Polska rozděleného mezi mocnosti se navzdory reputaci uměleckých osobností polského původu na celoevropské scéně jejich národní totožnost vnímala jen okrajově. Značné očekávání ve smyslu „nové školy“ umění budili Američané z titulu jejich rostoucí přítomnosti na dobové scéně, ačkoliv jejich tvorba tehdy zatím většinou souvisela s evropskými vzory a trendy.

Národně česká prezentace umění v „širší vlasti“ a na mezinárodním fóru bývala výslednicí proměnlivých vztahů mezi kulturní politikou státu, českou politickou reprezentací a česko-národní uměleckou lobby. Například v období po konfliktu české a státní politické reprezentace při Světové výstavě ve Vídni roku 1873 zůstalo národní umělecké zastoupení i jednotlivými autory mizivé. Mnohem později při Světové výstavě v Paříži roku 1900 došlo k obdobnému kompromisu, když v rakouském pavilonu jednu ze dvou místností vykázaných české zemské tvorbě obsadila pražská státní Uměleckoprůmyslová škola a ve druhé pražská Obchodní a průmyslová komora prezentovala spíš národně-českou účast. Tato zkratka přehledu výraznější české účasti mimo užší vlast může pokračovat u iniciativ spolků umělců, jako byla prezentace české soudobé tvorby spolkem Mánes ve vídeňském Hagenbundu z počátku 20. století. Tehdy už prezentace soudobé tvorby přecházely z rukou státu do rukou spolků umělců, které se samy stávaly vlivnými subjekty obecnější kulturní politiky.<sup>4</sup>

Výsledkem mnohostranného vývoje z přelomu století byla nakonec značná relativizace ideje národně české „školy umění“ jako takové. Před první světovou válkou splnila trojice umělecky názorově odlišných spolků českých výtvarníků svou národní povinnost vlastně jen tím, že při zahájení provozu pražského Obecního domu vystavovaly Umělecká beseda, spolek Mánes a Jednota umělců výtvarných vedle sebe.

Pro vývoj tuzemské debaty o soudobé tvorbě je potřeba se vrátit do poslední třetiny 19. století. Národně český podíl se tehdy často ozřejmoval vymezováním se vůči tvorbě německé či francouzské. Klíčovou roli sehrál Miroslav Tyrš propojující teorii umění s koncepcí vývoje i komentováním aktuálního dění. Do arény vstoupil svou habilitací

<sup>3</sup> [Charlotte Woltman], Prag. Öffentliches und Leben des Tages in März, *Der Kranz* II, 1824, s. 46.

<sup>4</sup> Srov. například Roman Práhl, Die tschechischen Secessionisten und ihre Aufnahme in Wien um 1900, *Umění* XLI, 1993, s. 3–25, a Idem, Hagenbund a Mánes mezi Vídní a Prahou, *Umění* XLV, 1997, s. 445–460.

k sousoší Láokoonta s jeho syny.<sup>5</sup> Sousoší propojil s úkolem Čechů v jejich zápase na soudobé scéně umění; příznačný byl už jím inscenovaný živý obraz podle zmíněného sousoší v pražském Sokole.

Tyrš respektoval Winckelmannovo schéma vývoje stylu umění od raného přes vrcholný k pozdnímu a zároveň byl zaujat Schopenhauerem i darwinismem. Transcendenci všeobecného zápasu ve světě Uměním pochopil v národně-českých intencích. Zůstal poplatný schématu vývoje stylu s pozdní fází coby úpadkovou, přestože právě ta se pro tehdejší dějepis umění stávala tou nejzajímavější; „moderní“ ve smyslu „současného“ bylo stále také považováno ještě za onu pozdní fázi. Zároveň minul soudobý objev helenismu, byť tento fenomén význam pozdní fáze stylu potvrzoval. Místo toho promítal ideál „klasiky“ do svých hodnocení soudobé umělecké scény a českého místa na ní. Dalším předpokladem jeho přístupu k umění bylo, že řecká kultura byla potlačena římskou. A právě z hlediska potlačování bylo u něj starší německé heslo o tom, kdo jsou nově ti praví Řekové, osvojeno pro Čechy. Což v mocensko-ideologických poměrech po sjednocení Německa a s růstem národnostních polemik dávalo Tyršovu konstruktu působivost.

Dobová národně-česká debata a kritika umění sdílela mnohé stereotypy německého myšlení, které svou vlastní revizi zaznamenalo důsledněji až se stupňováním nadnárodního modernismu koncem 19. století, mj. díky působení Richarda Muthera a Julia Meier-Graefeho.<sup>6</sup>

Národně české prostředí si pro svou uměleckou minulost i současnost vytvářelo své modely, jako při osvojování Josefa Mánesa a jeho tvorby. Bez výhrad však nebyl Tyrš, který varoval před subjektivní, lyricko-pasivní stránkou Mánesovy tvorby a preferoval heroismus.<sup>7</sup>

V tuzemském prostředí se národně český podíl na soudobé tvorbě diskutoval průběžně při zdejší oficiální výroční výstavě. Obsáhlejší podněty k obecnější reflexi přinesla až situace od poloviny osmdesátých let s reformami Akademie umění, zřízením státní Uměleckoprůmyslové školy a zbudováním Rudolfiny. Koncem 19. století se hlavními podněty debaty nad výtvarnou scénou stala Jubilejní zemská výstava a poté znovu výstavy spjaté hlavně s jubileem panovníka v letech 1898 a 1908.

Počátky národně české ideové reflexe vztahu národního prvku se světovým však souvisí s formativní rolí mezioborové Umělecké besedy. Už od jejich počátků v šedesátých letech měly pro výtvarnou scénu zásadní význam spory vedené napříč mezi obory spolku, uvnitř nich i mezi jednotlivými osobnostmi. Při vyrovnávání se s aktuálním děním byly sféry literatury i hudby před sférou výtvarnou mentálně napřed. Česky mluvící a vůbec znějící kultura čerpala sebejistotu z tradic vlastního prostředí, a to pak koneckonců „pa-

<sup>5</sup> Pro starší, novodobé i národně české souvislosti debaty srov. příspěvky Jana Bažanta Láokóon, Tyrš a český dějepis umění, in: Zdeněk Hojda – Marta Ottlová – Roman Prahla (edd.), *Naše Itálie. Stará a mladá Itálie v české kultuře 19. století*, Praha 2012, s. 30–42, a Petra Hečková, Římská antika ve studiích Miroslava Tyrše, in: *Ibidem*, s. 419–231.

<sup>6</sup> Pro obecnou revizi konstruktu „německosti“ v umění viz zvl. Hans Belting, *Němci a jejich umění. Problematické dědictví*, Brno 2019 (1. vyd. München 1992), a k vztahu pojmů „národní“ a „umění“ v českém novodobém prostředí viz zejm. Milena Bartlová, *Naše, národní umění*, Brno 2009, s. 5–28.

<sup>7</sup> Národně českou totožnost Josefa Mánesa a modelové postavení jeho tvorby fixoval jeho kult ve 20. století, zatímco umělcův starší „druhý život“ určila hlavně image osobnosti vymykající se dobovému průměru. Srov. stati Markéty Dlábkové a Romana Prahla in: Pavla Machalíková (ed.), *Let s motýlími křídly. Josef Mánes 1820–1871*, Praha 2022.

radoxně“ umožnilo v 90. letech rovněž radikální propojení zdejšího dění s evropským. Sem patří hlavně *Manifest české moderny* i působení okruhu *Moderní revue*.<sup>8</sup>

Výtvarná sféra, byť právě ona mohla při jejích větších mezinárodních prezentacích zapůsobit účinněji než literatura nebo hudba, by se však pro debatu o vztahu „národní – světové“ bez trvalé intelektuální součinnosti pocházející původně z okruhu Umělecké besedy neobešla.

Po Tyršově skonu získali autoritu v komentování soudobé výtvarné scény z mladších hlavně Renáta Tyršová, Otakar Hostinský a z ještě mladších Karel B. Mádl.

Tyrš odlišoval umělecké tvoření etnicitou a zároveň už ve svých raných prohlášeních žádal po národní tvorbě otevřenost evropskému dění a obecným kulturním hodnotám. Takto naznačenou podvojnou úroveň debaty legitimizoval Hostinský tezí o vztahu umění a národnosti, podle níž mělo platit dvojí kritérium. V rovině teorie platí univerzalita Umění, ale pro komentář současné tvorby je legitimní tendenčnost, kvůli „přirozenému“ nároku národů na sebeuplatnění v moderní době.<sup>9</sup>

Rozhodující fáze debaty nastala od poloviny osmdesátých let, kdy s posuny celostátní politiky došlo ke kvalitativním změnám i v umělecké Praze – s reformami zdejší Akademie umění a s novými možnostmi prezentace tvorby po zahájení činnosti Rudolfiny. Při komentování současného stavu tvorby se tehdy stanoviska Tyršové a Mádlů v mnohém shodovala, navzdory východiskům a pozicím obou osobností. Tyršová dále rozvíjela původní Tyršův přístup na vlivné platformě národně česky smýšlejících médií, zatímco Mádlův stanoviska – a ostatně i Hostinského – odpovídala spíše pozici státních zaměstnanců. Mádlův i Hostinského pak jejich evoluční a národnostně umírněný přístup umožnil napsat oficiální bilanční stati novější tuzemské tvorby na okraj souborných přehledů uskutečněných na pražském Výstavišti od začátku devadesátých let do prvního desetiletí 20. století.

Uzlovým bodem pro komentování tvorby se stala výroční pražská výstava roku 1889. Její pořadatelé vyhradili hlavní sál Rudolfiny tvorbě tuzemských umělců, kterou až dosud důsledně prezentovali v mixu se zásilkami od zahraničních autorů. Zatímco Mádl tuto tvorbu tehdy označil poněkud gumově za „českou“, Tyršová zaznamenala relativnost takového označení a psala o ní jako o místní či teritoriální. Přesto gesto pořadatelů výstavy ocenila, jako už předtím při otevření Obrazárny v Rudolfinu, protože naznačilo posun v politice oficiální pražské prezentace soudobé tvorby.

Tyršová, Mádl i Hostinský tehdy každý po svém sdíleli dobovou víru ve všeobecný pokrok a občas propadli euforické vizi budoucna. Mádl se roku 1889 dostane až k prohlášení v tom smyslu, že byť napodobujeme cokoli a takřka jako epigoni, stejně z toho nakonec naše svěbytné umění povstane. Což je pozoruhodné při sdílené víře v nezbytnost národní charakteristiky umění. Toto kritérium rázněji uplatňovala Tyršová v částečném ztotožnění se s moderním vývojem a příznačně i v kritice obrácené na francouzskou uměleckou scénu, o níž příležitostně prohlásila, že je víceméně amalgamem cizích příspěvků.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Srov. zvl. Otto M. Urban – Luboš Merhaut (edd.) *Moderní revue 1894–1925*, Praha 1995.

<sup>9</sup> Hostinského Umění a národnost, *Dalibor* I, 1879, č. 1–3, s. 1–2, 10–11, 17–18. Srov. Miloš Jůzl, *Otakar Hostinský*, Praha 1980. S podrobnou bibliografií, včetně obecných statí i komentářů dobové tuzemské i mezinárodní výtvarné scény.

<sup>10</sup> Karel B. Mádl, Nejmladší generace, *Květy* XI, 2. pol. 1889, 111n., přetištěno in: Idem, *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Praha 1959, s. 252–255 (zvl. s. 254). Pro obsírný přehled komentářů Renáty

Jak se vlastně utvářelo chápání moderního umění během 90. let, ve vztahu k dobově se šířícím ideologiím internacionalismu? Využití přívlastku „moderní“ se pro tuzemské výtvarné umění prosadilo institucionálně až s Moderní galerií určenou k akvizicím tvorby žijících umělců. Její zřízení pro Vídeň koncem 19. století prosadil spolek Vídeňské secese a pro Prahu česká vídeňská lobby a politická reprezentace. Ambice vídeňských i pražských modernistů na zřetelné zastoupení světového umění v těchto galeriích však selhaly, v Praze kvůli prioritě „mírového soutěžení obou zemských kmenů“.<sup>11</sup>

Pro užití adjektiva „moderní“ v dobových médiích střední Evropy patří prvenství asi berlínskému ilustrovanému periodiku *Moderne Kunst* (od 1887). Jeho obsah však svědčí převážně o uplatnění obecné či chronologické polarity staré – moderní. Mediálními středoevropskými platformami modernismu ve výtvarném umění se staly až mnichovský *Jugend* (od 1896) a berlínský *Pan* (od 1895). Zdá se ostatně, že v prostředí nakloněném modernismu se označení „moderní umění“ užívalo s jistou zdrženlivostí, nejspíš právě vzhledem k jeho dobové konjunktuře a vágnímu chápání. Tuto významuplnou zdrženlivost naznačuje i to, že obě základní periodika vídeňských i pražských modernistů, *Ver sacrum* a *Volné směry*, se ve svém názvu označení „moderní“ vyhnuly.

Lákavější zůstávalo označení „mladé“ kolující v mezinárodním prostředí od začátku osmdesátých let.<sup>12</sup> Toto označení bylo tehdy v českém národním prostředí využíváno mj. Renátou Tyršovou a K. B. Mádlm pro umělce generace tzv. Národního divadla i o málo mladší. Jestliže při tomto užití přívlastku „mladí“ mohla imponovat ještě početnost českého národního zastoupení na umělecké scéně, pak koncem století se „umělecké mládí“ stávalo floskulí až zálužnou, a zdejšími modernisty už výslovně odmítanou. Lépe se osvědčoval přívlastek „nová“, umožňující kvalitativní rozlišení mezi konvencí a novátorstvím. Příznačně se v této situaci staly názvy esejů Příchozí umění od K. B. Mádla (1898) a Nová krása, její geneze a charakter od F. X. Šaldy (1903).

Význačná role mezi předními zastánci modernismu v českém výtvarném umění připadla Jiránkovi. Miloš Jiránek se zapojil do polemiky všech aktérů kulturní scény se všemi, byl schopen neustálého přehodnocování a v jistém smyslu i překračování svého vlastního založení.<sup>13</sup> Stačí si přečíst jeho základní kritické texty z let 1900 a 1909, aby se ukázalo, že ani modernost ani českost nepokládal za samozřejmé kvality, jako tehdy stále ještě mnozí jiní. Na přelomu století polemizoval s nárokem předchozí generace reprezentovat současnost tuzemského umění a při dalším obsáhlém bilancování se požadavkem rozlišování kvality odlišil od tehdejších oficiálnějších textů F. X. Jiříka i F. X. Harlase o no-

---

Tyršové k soudobé tvorbě viz František Žákavec, O umění a umělcích, in: František Táborský (ed.), *Paní Renáta Tyršová: památník na počest jejích sedmdesátých narozenin*, Praha 1926. Pro „český“ sál na výroční výstavě viz *Ibidem*, s. 74–75 (plné znění původně v *Osvětě XX*, 1890, s. 547n.).

<sup>11</sup> Srov. Alena Pomajzlová (ed.) *Moderní galerie tenkrát. 1902–1942* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1992, a Roman Prahel, *Die Moderne Galerie in Prag. Zur Geschichte ihrer Gründung, Belvedere: Zeitschrift für bildende Kunst*, 1–2, 1995, seš. 2, s. 84–97. Po vídeňské i pražské galerii byly zřízeny obdobné instituce v Krakově a Záhřebu k akvizicím a veřejné prezentaci tvorby umělců působících v těchto regionech monarchie.

<sup>12</sup> Propojení modernistického s národním obsáhl časopis působící v „menším“ aktivním kulturním centru Evropy pod názvem *La Jeune Belgique*, který se mezi lety 1881 a 1897 stal platformou moderního hnutí otevřeného mezinárodnímu dění.

<sup>13</sup> Pro všestrannou monografii osobnosti viz Tomáš Winter, *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*, Cheb – Praha (Řevnice) 2012. Pro základní zpracování Jiránkova komentování soudobé tvorby viz *Miloš Jiránek. Literární dílo II*, Jiří Kotalík (ed.), Praha 1962.

vější tuzemské tvorbě.<sup>14</sup> Zpochybnil tradičně prestižní obory výtvarné činnosti, velkoformátovou malbu a látky z mytologie i historie, jimiž starší komentář legitimoval český výkon vůči dobové mezinárodní scéně. Přitom se opřel o revidované individuální přínosy umělců. V obecnějším významovém plánu využil odlišování modernosti od módnosti, které se uplatňovalo už ve starších českých komentářích soudobé umělecké scény.

Jiránkova Českost našeho umění směšuje individualitu umělce s jeho vrozenými silami (dokonce autorem eseje označenými rasově, jako slovanské). Tento přístup upomíná na výše zmíněné Mádlovo tvrzení, že při skutečné umělcově individualitě se její národní charakter projeví sám sebou. Bilancování koncem prvního desetiletí pak obsahuje už nepřehlédnutelnou ambici: rozsáhlá úvaha O českém malířství moderním staví uměleckou generaci ze spolku Mánes s jejím „internacionalismem“ proti národoveckému „separatismu“ starších českých uměleckých snah. Zároveň v Odvaze upřímnosti z téže doby Jiránek polemizuje do vlastních řad: zpochybněním rutiny až uniformity výstav spolku Mánes, přičemž důraz požadavku větší odvahy přenáší z rázovitosti na otevřenost díla.

Jiránkovo psaní se sice liší určením pro různé situace, příležitosti i adresáty, ale argumentace má společný leitmotiv a v kritickém ostří zůstává soudržná.

Zbývá připomenout, že při fascinaci české moderní kultury 20. století podněty Charlese Baudelaira zůstává ne zcela zodpovězenou otázkou, kdy a v jaké podobě se s nimi české komentování soudobé tvorby původně setkávalo.<sup>15</sup> Nesporně však stanoviska tuzemských přívrženců moderního umění z přelomu 19. a 20. století s podněty Baudelairova základního eseje Malíř moderního života (1863) mnohostranně souzněla. Moderní ambivalentní tvoření propojila s ambivalencí moderní doby a předznamenala tvorbu, později označovanou jako „umění přítomnosti“.

Moje poznámky sledovaly příklady české reflexe výtvarné tvorby ze starší debaty o vztahu mezi póly národního a moderního, s ohledem na některé vlivné myšlenkové modely a jejich naplňování či vyprazdňování.

Dobové komentáře výtvarného umění sice nelze ani zdaleka brát za slovo, ale z jejich pozorného studia se může vyklubat ledacos důležitého. Potřeba zkoumat starší dějiny novodobé kritiky umění je na stole. Pokud se vbrzku naplno uskuteční projekt chystaný u nás na toto téma už po několik generací, budou tyto poznámky jen letmou připomínkou historické debaty o vztahu mezi „českým“ a „moderním“ polem tvorby.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Jiránek Miloš, Českost našeho umění, *Radikální listy* VII, 1900, s. 1–2; O českém malířství moderním, *Volné směry* XIII, 1909, s. 199–210 a 251–263; Odvaha upřímnosti, in: *Ibidem*, s. 3–4. Přetištěno in: Jiránek 1962, s. 3–24, 27–28 a 48–50.
- Winter Tomáš, *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu 1875–1911*, Cheb – Praha (Řevnice) 2012.
- Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1982.
- Žákavec František, O umění a umělcích, in: František Táborský (ed.), *Paní Renáta Tyršová: památník na počest jejich sedmdesátých narozenin*, Praha 1926.

<sup>14</sup> Miloš Jiránek, Českost našeho umění, *Radikální listy* VII, 1900, s. 1–2. O českém malířství moderním, *Volné směry* XIII, 1909, s. 199–210 a 251–263, a Odvaha upřímnosti, in: *Ibidem*, s. 3–4. Přetištěno in: Jiránek 1962 (pozn. 13), s. 3–24, 27–28 a 48–50.

<sup>15</sup> *Samota uprostřed davu. Charles Baudelaire a české umění*, Kristýna Jirátová (ed.), (kat. výst., Galerie Středočeského kraje), Praha 2021.

**NACIONALISMUS VS. INTERNACIONALISMUS.  
KAREL HLAVÁČEK MEZI *MODERNÍ REVUE* A SOKOLSTVÍM**

OTTO M. URBAN

Centrum současného umění DOX, Praha; ottomurban@gmail.com

**ABSTRACT****Nationalism vs. Internationalism. Karel Hlaváček between the *Moderní Revue* Magazine and the Sokol Movement**

The paper deals with the concept of nation, or Czechness, in the views of the poet, theoretician and artist Karel Hlaváček (1874–1898). In the mid-nineties of the 19th century, Hlaváček belonged to the inner circle around the magazine *Moderní revue*. In this environment, issues related to national identity, especially in the field of art and culture, but also in the political and social context, were often discussed. At that time, however, Hlaváček was also active in the Sokol association, whose national, i.e. Czech, dimension was not negligible. The texts he published in the Sokol press often differed significantly from those in the pages of *Moderní revue*, even in terms of the concept of the nation. The difference between the well-known text *Nacionalism a internacionalism* (*Moderní revue*, December 1896) and his extensive study of Sokol as a social movement, which he published a few months later in the magazine *Sokol* (October 1897), is absolutely crucial. Hlaváček's views will be placed in the broader intellectual context of European decadent art.

**Keywords:** Karel Hlaváček; *Moderní revue*; Sokol; social movement at the turn of the 19th and 20th century in Bohemia

„Měl v sobě dva světy, dva lidi, dvě povahy najednou: jednu vydresovanou, vyumělkovanou, na vnějšek, tedy studenou a cizí a druhou teplou, živoucí, upřímnou a vášnivou, v které se příroda hlásila o své právo.“<sup>1</sup>

V prostředí *Moderní revue* se otázky spojené s národní identitou, zejména v oblasti umění a kultury, ale i kontextu politickém a sociálním, často probíraly. Otázky spojené s národem se v těchto diskuzích neobjevovaly zcela izolovaně, ale vlastně vždy v souvislosti s pojmy duše a rasa. Duše je v tomto kontextu vnímána nejvýše, jako výraz svobodné a nezávislé individuality. V tomto smyslu je pak kritický pohled na chápání národa i rasy pochopitelný. Okruh *Moderní revue* odmítá jakékoliv vyčleňování v otázkách spojení rasy a umění. Karásek ze Lvovic napsal, že v „[...] umění jako v lidstvu jsou různé rasy, a různá plemena. Vylučovat z něho tu neb onu rasu, poněvadž není taková jako jiná rasa, je prostě absurdní.“ Či na jiném místě: „V umění rozhoduje umění a ne rasa. Vyjádril-li

<sup>1</sup> Jiří Karásek ze Lvovic, *Impresionisté a ironikové*, Praha 1926, s. 72.

autor sebe a vyjádřil-li přitom rasu, z níž pošel – dobrá. Ale vyjádřil-li autor jen sám sebe, pak je to také dobře.“<sup>2</sup>

Stejně tak odmítavě se stránkách *Moderní revue* tehdy psalo i o národu. Pro Karla Kamínka byl „[...] národ čeládka všemožných vrstev, spjatá stejnou řečí a rvoucí se v divokých sečích.“<sup>3</sup> Jeho kolega Bohuslav Chaloupka viděl národ jako „[...] smečku lidí, rolníků, uzenářů, advokátů, naděje vlasti; tupců atd. sehnanou bůh ví odkud, trpící slavomamem, opírající se o staletou minulost, tu masu bez ducha.“<sup>4</sup> V programovém textu *K poslední fázi české poezie* napsal Arnošt Procházka: „Národohospodářsky slabí a nesamostatní, nacionálně svíráni, tlačeni, šleháni – samá minulost, bídná přítomnost, tolik jako žádná budoucnost – nestačí to k vědomí dekadentství. Postavte, opakují, do tohoto stavu věcí člověka s myslí delikátní, se srdcem citlivým, s duší bohatou, jemnou, lehce zranitelnou, člověka hledajícího a potřebujícího velké, planoucí, živné, jásající – a máte tu vytčeny všechny důvody, aby se viděl dekadentem, synem doby v koncích, dítětem národa, jež tráví večer svého života, poslední ratolest stromu, jenž podlehl vichřicím časů a věků, všechny podmínky politické, sociální, národní, umělecké. Konstatuji výhradně fakt možnosti a pravost takového duševního stavu dekadentního, vplynulého z české půdy.“<sup>5</sup> Tento text uzavírá *Almanach secese* vydaný v roce 1896 v Praze. Společně s *Manifestem moderny* se jedná o další významné generační vystoupení v polovině devadesátých let 19. století.

Od prvních čísel věnovala *Moderní revue* velkou pozornost mezinárodní umělecké scéně, na jejích stránkách se objevily první české překlady mnoha významných autorů, jmenujme alespoň Oscara Wilda, Jorise Karla Huysmanse, Julesa Laforguea či Josephina Péladana. Některé texty byly dokonce publikovány v originálech, pravidelně se také objevovaly rubriky referující o dění v zahraničí. Jako první u nás reprodukovala i práce Edvarda Muncha, Féliciena Ropse nebo Gustava Vigelanda.

Hlaváček patřil od roku 1895 do nejužšího okruhu *Moderní revue*. Souběžně se zde představil nejen jako básník, ale i jako kritik a výtvarník. V úvodu svého textu *Nacionalismus a internacionalismus* si Hlaváček klade otázku: „*Jest nějaká duše česká, německá, francouzská – totiž speciálně česká, německá, francouzská? Ačkoli na prvý pohled každý postřehne naprostou nemožnost takového specifikování, přece je nutné zvrátit takový předpoklad.*“ Tématem tedy principiálně není národ, ale problematika duše, tedy jednotlivce. Text vyšel v prosincovém čísle roku 1896 v měsíčníku *Moderní revue*. Dále Hlaváček píše, že žijeme „*Uprostřed nejtřetěnějšího nacionálního šovinismu, uprostřed největšího nacionální vřavy, vlasteneckých křečí, pustého spílání a nejzavilejší zášti k cizincům.*“ A v závěru konstatuje: „*Jak malicherné a ubohé jest všechno to národní štvání.*“ Duše je pro Hlaváčka: „[...] *jen jedna jediná a ta se nedá dělit na stáda a ovčince.*“<sup>6</sup>

Hlaváček byl však v té době i aktivní ve spolku Sokol, jehož národní, tedy český, rozměr byl nezanedbatelný. Texty, které v sokolském tisku publikoval, se od těch ze stránek *Moderní revue* často zdánlivě lišily, a to i v otázce pojetí národa. Na první pohled se zdá zcela zásadní rozdíl mezi citovaným textem *Nacionalismus a internacionalismus* a rozsáhlou studií *Sokolství jako hnutí sociální*, kterou publikoval o několik měsíců později v časopise

<sup>2</sup> Jiří Karásek ze Lvovic, *Chimerické výpravy*, Praha 1906, s. 35.

<sup>3</sup> Karel Kamínek, *Mezi dvěma světy*, *Moderní revue* VII, 1898, s. 60.

<sup>4</sup> Bohuslav Chaloupka (Chlad), *Zpověď*, *Moderní revue* IV, 1896, s. 18.

<sup>5</sup> Arnošt Procházka, *K poslední fázi české poezie*, in: *Almanach secese*, Praha 1896, s. 75.

<sup>6</sup> Karel Hlaváček, *Nacionalismus a internacionalismus*, in: *Kritiky*, Praha 1930, s. 96.



Sokol (říjen 1897). Jde zároveň o poslední Hlaváčkův příspěvek otištěný v sokolském tisku: „*Hnutí sokolské bylo již ve svém začátku hnutím ryze sociálním: chceme vštípit mravní uvědomění ve své řady a snažíme se je probouzeti všady i kolem sebe, kam nemožno zasáhnouti přímo naší metodou spolčovací – tato hesla zhodnocují veškerou práci sociální, osvětovou, kulturní. Neboť zde je kořen všeho zla, ve skleslé mravnosti moderního člověka, v nemravnosti, která se projevuje jako pud sebe povýšiti, sobě zajistiti rozkošnictví na úkor jiných.*“<sup>7</sup> Hlaváček tehdy byl již především autorem básnické sbírky *Pozdě k ránu* a cyklu kreseb *Prostibolo duše*. Tento rozpor, jenž byl častokrát zmiňován a opakován, však více než ze samotného obsahu textu vycházel z překvapení, že se v jedné osobě střetává jemný a neurastenický dekadent a svalnatý Sokol.

Jakkoli Arnošt Procházka reagoval na Hlaváčkovu sbírku *Sokolské sonety* pouhým zvoláním „*Příteli????!!!*“, Hlaváček v sokolském hnutí působil až do svého předčasného úmrtí v červnu 1898. Je ale patrné určité ochladnutí a menší aktivita ve spolku; otázky národní byly pro Hlaváčka podřízeny otázkám sociálním. Stejně tedy jako v otázkách uměleckých viděl Hlaváček českost jako něco, co je podřízeno silnějším myšlenkám, které přesahují hranice států a území.

Zájem o politickou a sociální tematiku byl pro umělce okruhu *Moderní revue* spojen zejména s anarchistickým hnutím. Podle svědectví Jiřího Karáska ze Lvovic „[...] překládal Procházka“ pro jeho členy „*Stirnera a já jsem se nerozpakoval jít mezi dělníky i do zapadlých hospod a přednášet jim o Nerudovi, o Fričovi, o Augustinu Smetanovi atd.*“<sup>8</sup> Významnou úlohu v anarchistické orientaci revue sehrál básník a kritik S. K. Neumann, jenž navíc v roce 1897 založil časopis *Nový kult*, kam přispívali i další členové *Moderní revue*. K okruhu *Moderní revue* tak měli tehdy blízko i anarchisté Pravoslav Kalina a Věkoslav Haber. Blízké vztahy udržovali také s Pravoslavem Veselým, novinářem a politickým aktivistou, který byl odsouzen v procesu s Omladinou. Karásek ze Lvovic o tom později napsal: „*V tehdejší Omladině jsme našli mnoho přátel a na Bory do trestnice šla Moderní revue na několik adres.*“<sup>9</sup>

Již v prvním ročníku revue byl otištěn překlad studie Socialismus a ideál sociální od Jeana Marie Guyau, diskutována byla i rozsáhlá stať Oscara Wilda Lidská duše za socialismu. Wilde napsal tento text v roce 1891 a spojení elegantního dandyho se socialismem je možná podobně překvapivé jako u Hlaváčka. Wilde byl v tomto textu silně ovlivněn myšlenkami ruského anarchisty Petra Kropotkina a socialismus měl pro něj hodnotu proto, „[...] že povede k individualismu“, na jiném místě pak poznamenal: „*Zrušíme-li soukromé vlastnictví, teprve budeme mít pravý, krásný, zdravý individualismus*“ či „*Opravdová dokonalost člověka netkví v tom, co má, ale v to, co je.*“ V tomto kontextu se pak Hlaváčkovy texty publikované v sokolském tisku nezdají tak překvapivé.

Je zřejmé, že Hlaváček sokolství politicky chápal a svůj názor později otevřeně prezentoval i v sokolském tisku. V recenzi knihy Karla Vaníčka *Sokolské epistoły*, kterou otiskl časopis *Sokol* v roce 1895, se také poprvé zmiňuje o dekadenci. Vidí ji v širších souvislostech, právě díky pochopení její názorové provázanosti s anarchistickým hnutím. Jeho pohled je zaujatý, vyhraněně subjektivní, burcující, nesmiřitelně odkrývá a analyzuje

<sup>7</sup> Karel Hlaváček, Sokolství jako hnutí sociální, *Sokol* XXIII, 1897, č. 10, s. 225.

<sup>8</sup> Jiří Karásek ze Lvovic, Počátky *Moderní revue*, *Rozpravy Aventina* VII, 1931–1932, s. 58.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 171.

citlivé body. Text má strukturu projevů, počítá se zaujatým posluchačem: „*Jest to úloha daleko nesnadnější rozněcovati heslem – rovnost, volnost, bratrství – blazeovaného vyhýčkance třídy střední než přístupného a vznětlivého dělníka nebo zemědělce. Onen veškeru volnost, rovnost, bratrství zrovna tak zatracuje, zrovna tak zuby nehty proti ní se brání, jako tento po ní žízni touhou celého svého uštvaného těla, té celé své odkopávané duše. Ale právě proto, že onoho považujeme za člena, hynoucí kasty národu cizí, ze žádné strany nic pro jeho záchranu se nepodniká, nýbrž spíše s jakousi jízlivou radostí pozoruje se jeho pád po šikmé ploše, které snaží se dáti ještě šikmější sklon. Jen aby pád byl jistý, k zabiti jistý. Jest to snad už vinna sobecká povaha lidská, ale mnoho lásky v tom není. Tento podstatný znak sociální opravy však neplatí jen v tom úzkém rámci, který nám autor Epištol načrta, nýbrž platí napořád u všech novověkých hlasatelů morální i sociální opravy. Zejména v literatuře, jež vždy před dobou předchází, takzvané literatury ‚dekadentní‘ čili úpadkové (jejíž stopy i v naší české literatuře lze v posledním čase datovati) chce se užiti jakožto výbojně zbraně, kterou má vykrvácti dohasínající slunce buržoazie.*“<sup>10</sup>

Sokolské hnutí bylo pro Hlaváčka, zejména po vstupu do okruhu *Moderní revue*, málo radikální ve svém směřování. Důležitou roli v této přeměně sehrála i jeho zkušenost, jakkoli krátká, s vojenskou službou. Svě přítelkyni Marii Balounové tehdy z Tridentu napsal: „*Je to prudký a studený náraz brutální reality, který tu prodělávám.*“ V té době také probíhaly v libeňském Sokole bouřlivé diskuse a spory o novém náčelníkovi místní jednoty. Dopisy, které Hlaváček od přátel sokolů do Tridentu dostával, jsou plné nářků na poměry v libeňském Sokole, na stoupající intriky a nevraživost, která tam panovala. Litovali jeho nepřítomnosti, neboť v jeho osobě spatřovali možnou záchranu a nápravu poměrů. Proto pro ně muselo být i určitým zklamáním, že Hlaváček věnoval Sokolu i sokolskému tisku stále méně času.

Dekadenci bývá často vytýkána odtrženost od reality okolního světa, život ve slonovinové věži. Věž však také otevírá širší a nové pohledy na okolní svět. A právě Karel Hlaváček je příkladem takového vidění světa, vidění, které je kritické až nesmlouvavé, ale zároveň citlivé a hluboce lidské.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Dupačová Gabriela – Zach Aleš (edd.), *Jiří Karásek ze Lvovic: Vzpomínky*, Praha 1994.  
Merhaut Luboš – Urban Otto M. (edd.), *Moderní revue, 1894–1925*, Praha 1995.  
Merhaut Luboš (ed.), *Arnošt Procházka: Kritiky a eseje z let 1892–1924*, Praha 2020.  
Urban Otto M., *Karel Hlaváček: Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002.

---

<sup>10</sup> Karel Hlaváček, Sokolské epištoly, *Sokol* XXI, 1895, č. 1, s. 13.

## „ČESKÁ ŠKOLA?“ NA PŘELOMU 19. A 20. STOLETÍ

MARKETA THEINHARDT

Sorbonne-Université; marketa.theinhardt@sorbonne-universite.fr

### ABSTRACT

#### “Czech School?” At the Turn of the 19th and 20th Centuries

French (Francophone) criticism first institutionalized and then co-created the construct of “national schools”, “national arts”. How the notion of the “Czech school” was codified and destabilized from the position of this powerful medium in the long nineteenth century, and even a little later in changing socio-historical, ideological and specifically political situations and constellations, is the subject of this study, illustrated by a number of examples.

**Keywords:** French art criticism; Czech modern art; national arts; national schools

V jednom ze svých zásadních textů Petr Wittlich poznamenal, že je možná příliš troublemaking, snažit se přiřknout národnímu umění jasně naryšovaný charakter. Na úskalí a omyly takovéto teoretické substanciacie bylo mnohokrát upozorněno. A přesto máme neustále potřebu markantně diferencovat charakter prezentace, jež má právě umění, totiž názornou schopnost výpovědi o tom, jak umělci jakožto senzitivní lidé z určitého kulturního společenství vnímají danosti své doby a zvláště, jak ve svých dílech akcentují estetické a obsahové hodnoty, které představují vitální látku jejich tvorby. Tak je české umění často označováno jako typicky lyrické.<sup>1</sup>

V rámci Petrem Wittlichem zvolené tematiky, jež, jak sám napsal, je plná možných úskalí a omylů, chci upozornit na podíl kulturní frankofilie (potažmo frakofonní kritiky) při formování konstruktu pojmu „české školy“, „českého národního umění“, „českosti umění“, přičemž podíl vlastně není ten správný výraz. Jde spíše o konstruktivní element, žádaný a očekávaný, o integraci toho, co můžeme nazvat například „francouzským modelem“, konstruktem, který přesahuje i proces transferu, nebo relace centra a periferie. Moje poznámky k tomuto předmětu se budou držet v mezích přelomu 19. a 20. století.

Jindřich (Henri) Hantich, frankofilní a frankofonní popularizátor české kultury, aktér česko-francouzských styků, věnoval jednu ze svých četných publikací českému umění 19. století: *L'art tchèque au XIXe siècle, peinture et sculpture*, vydanou roku 1904 v pařížském nakladatelství dvou Švédů Nilsson a Per Lamm ve spolupráci s nakladatelstvím

<sup>1</sup> Petr Wittlich, *Die lyrische Bewegung*, in: *Vergangene Zukunft. Tschechische Moderne 1890 bis 1918* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 1993, s. 45–89.

Topič. Tento přehled vyšel o něco dříve, než nám dobře známé přehledové publikace F. X. Harlase (1908) a F. X. Jiříka (1909). Vyšel ve francouzštině a mohl být dobrým zdrojem informací i pro francouzskou kritiku. Tuto zásluhu zmiňuje i známý švýcarský, povětšinou francouzsky píšící kritik, William Ritter, který systematicky referoval v předních uměleckých revuích, prestižních i méně známých o umění „na východ od Rýna“ a který udržoval úzké, víme že místy problematické styky i s českým prostředím. Stylizoval se do role jakéhosi arbitra, ba i mentora cest českého umění. Známe jeho rozepří s Milošem Jiránkem hlavně kolem hodnocení výstavy Edvarda Muncha roku 1905, o níž bylo již mnoho napsáno.<sup>2</sup> V rubrice *Lettres tchèques* v *Mercure de France* z ledna 1905 se Ritter k Hantichově publikaci vyjádřil odmítavě, a to dosti silnými slovy. Jak napsal Ritter: neúnavný Hantich publikací seznamu jmen a biografických údajů jistě vykonal záslužný a užitečný čin, ale probůh, hlavně netřeba soudit české umění podle Hantichem zvolených ilustrací. Stačilo prý vybrat několik výmluvných děl, jako Mánesovu obálku slovenských pohádek, černohorský akvarel Jaroslava Čermáka, Hynaisovu *Zimu*, nebo *Riegera* od Maxe Švabinského a lépe pojednat dílo Joži Uprky, Ritterova oblíbence.

Předložený zmatek nevyovídá ani dost o umění, ani o ničem českém. Hantich, neúnavný bojovník za českou věc chtěl podle Rittera zřejmě uspokojit všechny strany, takže dokonce požádal o úvodní slovo Charlese Normanda, pařížského radního a předsedu Společnosti přátel pařížských památek. To je počtení o pražských historických památkách, vysmíval se Ritter, směšné objevování Prahy po všem už napsaném Viollem-le Ducem, Ernestem Denisem a Louisem Légerem. Přitom, jak píše Ritter, se s českým uměním nejlépe setkáváme na stránkách *Volných směrů*, revue spolku Mánes a publikací vydávaných tímto spolkem, který má jako jediný právo hovořit o umění a umí se vyhnout oficiální protekci, kterou tolik trpí rakouský umělecký život. V tomto okruhu objevíme dokonce i originálního kritika, možná prý i dva, kdyby se ten druhý, který je malířem, neodvracel od literatury, jako by šlo o cizoložství. Jmenuje se Miloš Jiránek. První se osvědčil již dávno, je to „monsieur“ F. X. Šalda, horlivý sledovatel a přítel pana Camilla Mauclaira, jehož často cituje, překládá a oslavuje. Časopis *Volné směry* si klade za cíl seznamovat českou veřejnost s uměním své země a neumí jinak podporovat a stimulovat umělce, než nejlepšími příklady zahraničního umění – tak jsme se vloni mohli setkat se zvláštními čísly, věnovanými Whistlerovi, Meunierovi, Cottetovi. „*A pokud jde o místní umělce, jak málo z nich umí vidět svou zemi, své město [...] je to melancholická konstatace, kterou si nemohu odpustit, každý den a při každé procházce,*“ napsal Ritter. V této reakci na Hantichovu publikaci Ritter ve zkratce vyjádřil své motivace, svůj zorný úhel pohledu i kritiku, která se ještě dál vyhrtí.<sup>3</sup>

Hantichova publikace je uvedena záhlavím Františka Ženíška, o níž autor předmluvy, Ritterem tolik kritizovaný Charles Normand, uvedl: „*Nepíšete mi snad, že je Vaše kniha holdem českého umění umění francouzskému, jak ji symbolizuje frontispis vytvořený Františkem Ženíškem, uznávaným děkanem profesorského sboru Vaší Akademie krásných umění v Praze?*“ České umění je představeno jako jinoch vzdávající poctu francouzské-

<sup>2</sup> Miloš Jiránek, *Literatura*. William Ritter: *Études d'art étranger*, *Mercure de France* 1906, *Volné směry* X, 1905–1906, s. 195–196; Lenka Bydžovská, William Ritter, slavjanofil ze západu, in: Petr Čornej – Roman Prah (edd.), *Čechy a Evropa v kultuře 19. století*, Praha 1993, s. 74–78; k Jiránkovi srov. též Tomáš Winter, *Miloš Jiránek. Zápas o moderní malbu* (kat. výst.), Řevnice – Cheb 2012.

<sup>3</sup> William Ritter, *Lettres tchèques*, *Mercure de France* XVI, 15. 1. 1905, č. 182, s. 149 a 150.

mu umění, reprezentovanému v podobě muže v plné síle. Charles Normand se výslovně zmiňuje o tom, že Hantich ve své knize představuje českou školu, „L'Ecole tchèque“, jejíž charakter je zvláštní, zajímavý a tolik hodný chvály. V závěru předmluvy pak zdůrazňuje hodnotu českých umělců, z nichž mnozí dosáhli svou vysokou úroveň v Paříži, na École des Beaux-Arts. Čeští malíři prý zklamaně opouštěli vídeňské, mnichovské, drážďanské a düsseldorfské ateliéry a obrátili se k Paříži. Podle Normanda tedy vzdejme hold průkopníkům tohoto směřování Čermákovi, Pinkasovi, Javůrkovi a v současnosti Brožíkovi, Hynaisovi, Maroldovi, Muchovi, kteří se mohli poučit na dílech Gallaitových, Coutureových, Hébertových, Baudryho, Bonnata, Rolla, Cazina a dalších. Díky nim přijala Francie roli učitelky a její lekce padla na úrodnou půdu. Vznikají vztahy, které jistě budou stále srdečnější, vztahy mezi Slovaný a Galy.<sup>4</sup>

Hantichovy přehledné dějiny českého umění 19. století, dost podrobné, nevznikly tedy ve vzduchoprázdnu. Ostatně tento kulturní „všeumělec“ napsal ve francouzštině např. i průvodce pražskou Jubilejní výstavou roku 1891, jež byla, jak víme, i příležitostí rekapitulovat „vývoj českého umění“. Hantich ve své knize odkazoval na texty K. B. Mádl, Otakara Hostinského, na četná umělecká alba etc. Ve svém pojetí nepřinesla publikace nic nového a informovala hlavně o mladší generaci. Reflektovala myšlenku „osamostatňování“ českého umění od německých vzorů cestou umělecké národní identifikace a napojením na francouzské umění v roli protektora a vzoru. V roce 1904, kdy tato publikace zřejmě vyšla, byla Praha již důležitou scénou mezinárodní sítě umění, kromě jiného díky výstavám Krasoumné jednoty, a hlavně SVU Mánes, jež zprostředkovaly francouzské umění a jeho středoproudý modernismus.

Pojem školy byl v této souvislosti klíčový – a Charles Normand v dikci textu Hantichova výslovně použil pojem „české školy“. Dlouhá tradice škol umění sahá ve Francii až k počátkům Akademie, k André Félibienovi a zvláště Rogeru de Piles. Vzpomeňme též na výsostné postavení Nicolase Poussina, díky němuž vznikla tendence pokládat francouzskou školu za obzvláště příkladnou. V 19. století, kdy se pojem škol přenesl na půdu nacionální a se světovými výstavami došlo k jakémusi soupeření mezi národními školami. Hned po svém jmenování kurátorem malířských sbírek Louvru roku 1848 začal Frédéric Villot pracovat na novém uspořádání expozice muzea v Louvru chronologicky a podle škol i na jejich katalogizaci. Katalogový údaj jednotlivých děl obsahoval i rubriku školy, k níž umělec náležel. Jako první vznikl katalog italské školy (1849), následovaly školy španělská, francouzská, vlámská, holandská, německá etc. Tento úhel pohledu se uplatnil i v uspořádání světových a mezinárodních výstav a podle nich i v reakcích kritiky, která přirozeně sledovala toto schéma, jež vedlo k úvahám o charakteru té či oné školy. O národně české škole se mezinárodně začalo psát až koncem 19. století v souvislosti s mezinárodními výstavami: k prvním frankofonním kritikům v tomto smyslu patřil právě William Ritter. Hantichova přehledová historie českého umění 19. století, napsaná v mezinárodně čitelném jazyce, se proto jevila o to víc žádoucí. Ani Richard Muther, důležitý propagátor supremacie francouzského umění, se totiž v i Ritterem ceněných přehledových dějinách malířství 19. století o „české škole“ nezmínil. Psal o Španělsku, Itálii, Belgii (a to i ve speciální publikaci), Nizozemí, Norsku, Švédsku, Dánsku, Rusku, ale Rakousko uvedl pouze několika větami v rámci Německa (o vídeňském umění psal pak

<sup>4</sup> Henri Hantich, *L'art tchèque au XIXe siècle, peinture et sculpture*, Paříž – Praha [ca 1904].

jinde, v jiné souvislosti).<sup>5</sup> Hantichova monografie tedy jako by zaplnila mezeru, k jejímuž překlenutí směřoval právě i Ritter ve svých četných článcích.

Krátce předtím, než Hantich publikoval svůj přehled, proběhly v Praze důležité výstavy francouzského umění. V roce slavné výstavy Rodinova díla 1902 se v SVU Mánes uskutečnila i výstava pod názvem Francouzské moderní umění, jejímž kurátorem byl Gabriel Mourey, který se s Ritterem dobře znal. Při této příležitosti formuloval F. X. Šalda svou ideu substituce národní výtvarné tradice. V úvodu ke katalogu zmíněné výstavy vysvětlil důvody, proč je třeba se poučit na příkladu francouzského umění a proč musí tvořit součást české výtvarné tradice, totiž z nedostatku vlastní: „*Neboť jest naše předsvědčení, že umělecká úroveň domácí nedá se jinak pozdvihnout, než bude-li stále a stále odkazováno k opravdovým vrcholům dnešního umění světového, bude-li probouzena pro ně vnímavost jak umělectva, tak obecnstva a budou-li obojím tímto činitelem kultury zvyšovány požadavky, jaké se kladou na umělecké dílo.*“ Tento příklad ale nemá svádět k epigonství, nýbrž má probouzet „*latentní tvořivé síly našich umělců*“. Co má tedy francouzské umění v sobě tak silného, vzorového? Podle Šaldy je to „*umělecká kultura*“: „*Francouzské umění je souvislá linie, jiná umění jsou vedle něho jen děravé řady bodů*.“ Není v něm nic „*náhodného, nic nezodpovědného*“, je plodem „*neobyčejně jasného uměleckého intelektu*“. „*U nás i jinde,*“ psal Šalda, „*je umění improvizováno, ve Francii bylo hledáno a nalezeno. [...] Celé umění francouzské ve svých vrcholných zjevech dá se pochopit jen jako stále znova a znova podnikaný experiment.*“<sup>6</sup> Francouzské umění mělo tedy převzít roli vychovatele. Podobně argumentoval i Muther ve svém článku věnovaném vídeňské výstavě Entwiclung des Impressionismus in Malerei und Plastik, uspořádané 1903 vídeňskou Secesí.<sup>7</sup> Již ve svých přehledových dějinách malířství 19. století (1894) vyslovil Muther mínění, že Francouzi ve věcech umění jsou národem iniciativy, neboť mají talent „*vybrousit drahokam*“ a propůjčit myšlenku a látce obecně platnou, srozumitelnou a přitažlivou formu.<sup>8</sup> Vedle Muthera byl propagátorem podobné myšlenky i Julius Meier-Graefe<sup>9</sup>, jehož texty byly s úctou publikovány ve *Volných směrech*.<sup>10</sup>

Těsně po publikování Hantichovy knihy přispěl Ritter do časopisu *L'Art et les Aristes* článkem *L'art moderne à Prague*.<sup>11</sup> Podle něj vlastně ještě neexistuje „*česká škola*“ v pravém slova smyslu, ale na druhé straně je česká umělecká produkce díky SVU Mánes na vyšší úrovni než německá. České umění se podle něj orientuje na Francii hlavně ve snaze co nejrychleji dospět k modernitě. Je těžké najít společného jmenovatele mezi díly nejlepších umělců, až na to, že je spojuje snaha být moderní. Právě v tomto textu uplatnil i svou tezi o esteticky formující „*národní krajině*“. I Ritter sledoval problematiku existence „*národních škol*“ v duchu národní soutěživosti. Díky sému oblíbenému umělci Nicolae

<sup>5</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893 (I.–II. díl), 1894 (III. díl); Richard Muther, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin 1901.

<sup>6</sup> F. X. Šalda, Úvodní slovo, in: *Moderní francouzské umění* (kat. výst., Spolek výtvarných umělců „Mánes“), Kinského zahrada od 30. srpna do 2. listopadu 1902, Praha 1902. Tuto myšlenku bude Šalda rozvíjet i v dalších textech.

<sup>7</sup> Richard Muther, *Die Ausstellung der Secession, Die Zeit*, 21. 1. 1903, č. 113.

<sup>8</sup> Richard Muther, *Geschichte der Malerei*, III. díl (pozn. 5), s. 5.

<sup>9</sup> Např. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart 1904.

<sup>10</sup> Karolina Fabelová, Julius Meier-Graefe und seine Mitarbeit mit dem Verein Mánes und der Zeitschrift *Volné směry*, *Umění* LVIII, 2010, s. 455–464.

<sup>11</sup> William Ritter, *L'Art moderne à Prague, L'Art et les Artistes* II, 1905–1906, s. 11–16.

Grigorescovi uznal existenci národního umění Rumunska. Zdráhavě, ale nakonec přece, uznal existenci polského národního umění či školy. U českého mu vadila přílišná orientace na francouzské umění v typicky modernistickém sledu. V závěru předválečného období publikoval v *L'Art et les Artistes* článek *La Peinture tchèque*, ve kterém zúročil všechny své dosavadní poznatky. Revue tehdy publikovala sérii výpravných článků, věnovaných malířství jednotlivých zemí, např. ruskému, španělskému, skandinávskému, švýcarskému, anglickému etc. V obsáhlém článku, chronologicky vedeném od dob Velkomoravské říše po současnost, sledoval Ritter proudění cizích vlivů a jejich asimilaci specifickým českým prostředím. V současnosti se Praha podle něj opět usmívá v naději na normální národní život. Jsou zde výstavy a umělci – a to i v těch nejmenších městech. Jsou zde časopisy, které o sobě dávají vědět: *Dílo*, *Volné směry* i *Umělecký měsíčník* coby orgán neoprimitivistů, futuristů, kubistů, neboť i to tu vše je. Jsou tu nakladatelé jako Jan Otto, František Topič, Jan Štenc, kteří se pro poměrně nepočetné publikum pouštějí do podnikání, od něhož by ustoupili nakladatelé západních metropolí. Výsledek je přitom srovnatelný s tím nejlepším, co vychází v zahraničí. Jsou zde kritici jako K. B. Mádl, František Táborský, F. X. Šalda, historici umění jako Zdeněk Wirth, Karel Chytil, F. X. Harlas a F. X. Jiřík. Pražské Akademii umění se od dob působení Hynaise, Schwaigera, Švabinského daří podstatně lépe, jsou zde také mladí nadějní dekoratéri. Jenom o pražské Moderní galerii se Ritter nechtěl zmiňovat podrobněji, neboť byla podle něj z velké části „zkonfiskovaná“ německou skupinou. Čeští umělci jsou v zahraničí, v Americe, v Brugách i v Paříži a ve Vídni. Lze potvrdit, že počínaje touto dobou, existuje životaschopná a nezávislá „česká škola“, shrnul téměř slavnostně Ritter.<sup>12</sup>

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Hantich Jindřich (Henri), *L'art tchèque au XIXe siècle, peinture et sculpture*, Paříž – Praha 1904.  
Ritter William, *L'Art moderne à Prague, L'Art et les Artistes II*, 1905–1906, s. 11–16.  
Ritter William, *La Peinture tchèque, L'Art et les Artistes XVI*, 1912–1913, s. 265–280.  
Wittlich Petr, *Die lyrische Bewegung*, in: *Vergangene Zukunft. Tschechische Moderne 1890 bis 1918* (kat. výst.), Ostfildern-Ruit 1993, s. 45–89.

---

<sup>12</sup> William Ritter, *La Peinture tchèque, L'Art et les Artistes XVI*, 1912–1913, s. 265–280. K Ritterovi a jeho kritikám středoevropského výtvarného umění cf. Markéta Theinhardt, William Ritter, ne/moderní kritik výtvarného umění střední Evropy, in: Xavier Galmiche (ed.), *Krajiny umění. Švýcarský kritik William Ritter a střední Evropa (od roku 1888 do období po první světové válce)*, Brno a Západočeská galerie v Plzni 2020, s. 105–161.



**Obr. 1.** František Ženíšek, Pocta francouzskému umění, z knihy Jindřicha Hanticha *L'art tchèque au XIXe siècle, peinture et sculpture*, 1904



## ČESKÉ MODERNÍ UMĚNÍ V POJETÍ MILOŠE JIRÁNKY A EMILA FILLY

TOMÁŠ WINTER

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.; winter@udu.cas.cz

### ABSTRACT

#### Czech Modern Art as Conceived by Miloš Jiránek and Emil Filla

The paper follows how and in what context the development of Czech modern art was characterized by two leading theorizing artists: painters Miloš Jiránek and Emil Filla. Special attention is paid to their conception of the Czechness of art, which they both dealt with. In his thinking, Filla was basically directly following Jiránek, but the dramatic political circumstances that were projected into his view, whether willingly or unwillingly, shifted his thoughts in a different direction.

**Keywords:** modernism; nationalism; national art

Miloš Jiránek a Emil Filla patří mezi klíčové osobnosti, utvářející vývoj českého moderního umění první poloviny 20. století. Cílem mého příspěvku je ukázat, jakým způsobem přemýšleli o povaze modernismu se zřetelem na problematiku jeho mezinárodní a současně české povahy. Oba malíře spojovalo několik věcí. Mimo jiné to byla snaha aktivně se podílet na fungování tehdejších uměleckých struktur a prostřednictvím organizační práce přímo ovlivňovat jejich podobu. O sedm let staršímu Jiránkovi se to povedlo přirozeně dříve – v roce 1896 vstoupil do spolku Mánes, v roce 1909 se stal členem jeho výboru a současně šéfredaktorem *Volných směrů*. Tato pozice mu umožnila otevřít časopis mladším příslušníkům Osmy včetně Filly.<sup>1</sup>

### Spojení Jiránek–Filla

K Emilu Fillovi si Jiránek postupně vybudoval relativně úzký vztah a toto sepětí bylo vzájemné. Oba mimo jiné spojoval společný zájem o Karla Purkyně: o jeho tzv. absolutní tvoření a ryzí malířské kvality jeho prací.<sup>2</sup> U Jiránků to došlo dokonce tak daleko, že se

<sup>1</sup> V roce 1910 Filla v časopise otiskl svůj vůbec první text, věnovaný Honoré Daumierovi. Emil Filla, Honoré Daumier. Několik poznámek k jeho dílu, *Volné směry* XIV, 1910, s. 85–89. Jiránek text hodnotil jako „stylisticky trochu nešikovný“, ale jinak velmi dobrý. Dopis Miloše Jiránků Antoníně Jiránkové, roz. Zedníkové, z Prahy 16. 4. 1909, in: Miloš Jiránek, *Literární dílo*, Ladislav Jiránek (ed.), Praha 1936, s. 230.

<sup>2</sup> Filla je později vykládal optikou kubismu. Emil Filla, Purkyně a česká tradice umělecká, *Volné směry* XXIII, 1924–1925, s. 24–27.

mu v roce 1910 podařilo díky solidárním spolu-dražitelům zakoupit na pražské aukci *Podobiznu Emilie Bubeníčkové* (1865), kterou považoval za příklad vrcholné tvorby Purkyně.<sup>3</sup>

Když v roce 1907 Jiránek reagoval na první výstavu Osmy, Filla ještě jmenovitě nevedl a hovořil pouze obecně o dvou až třech talentovaných členech.<sup>4</sup> O dva roky později byl konkrétnější: na členské výstavě spolku Mánes ho silně fascinovalo Fillovo *Červené eso*, jehož reprodukcí prosadil do *Volných směrů*. [Obr. 1] V jeho zaujetí byla dokonce i určitá dávka závisti: Jiránek doslova napsal, že by mohl potřebovat „něco z té výraznosti linie, kterou ten hoch tam našel. Ta má fialová věc není v tom ohledu na špatné cestě, ale to ještě nestačí.“<sup>5</sup> „Fialovou věcí“ byla Jiránkova *Fialová podobizna* – portrét jeho manželky Antoníny. [Obr. 2]

Filla viděl v Jiránkovi určitým způsobem tragického tvůrce, který vlivem obrovského organizačního vytížení, a nakonec předčasné smrti v roce 1911 nemohl naplno rozvinout svůj velký talent. V roce 1946 se Filla podílel na přípravě umělcovy výstavy v Topičově salonu a při této příležitosti vyzvedl Jiránkovu teoretickou činnost: považoval ho za průkopníka objasnění vývoje domácí umělecké tradice. Podle Filly neztratily Jiránkovy závěry dosud platnost a přiznával, že jeho vlastní generace z Jiránkova odkazu zcela samozřejmě čerpala a pouze ho doplňovala, aniž by přišla s jeho zásadní revizí.<sup>6</sup> Filla měl nepochybně na mysli především Jiránkovu publikovanou přednášku O českém malířství moderním z roku 1909, která měla charakter určité syntézy. Jiránek měl pro takový text dispozice, protože kromě malby vystudoval na doporučení strýce, historika Václava Kratochvíla i dějiny umění na Karlo-Ferdinandově univerzitě v Praze. V přednášce rozvinul závěry, ke kterým došel již v minulosti.

## Jiránkova českost umění

Prvním textem, ve kterém si Jiránek položil otázku, co je a co není české umění, byla studie s příznačným názvem *Českost našeho umění*, otištěná v roce 1900 v *Radikálních listech*. Důvodem jejího sepsání byl pocit nutnosti obhajoby modernistického směru českého umění, reprezentovaného především umělci okruhu Mánesa. Zastánci traditionalistické linie totiž moderní tvůrce mimo jiné obviňovali z mechanického přejímání cizích vzorů. Probíhala tedy diskuse o originalitě jejich tvorby: o jejich vlastním přínosu ke stylovému modernistickému proudu, jehož kořeny vycházely ze zahraničí, především z Francie. Pro Jiráňka nebylo kolem roku 1900 přijatelné zobrazovat české národní

<sup>3</sup> K průběhu aukce viz Jan Krčmář, *Z mých pamětí. Počátky mého sběratelství*, *Hollar XVII*, 1941, příl. k č. 5, s. 7.

<sup>4</sup> Dopis Miloše Jiráňka Janu Štencovi z Prahy 2. 5. 1907, cit. z opisu v Archivu Národní galerie v Praze (dále jen NGP), fond Jiří Kotalík, AA 3719, kart. VII/83. Více Tomáš Winter, *Hledání kontinuity: Miloš Jiránek a Osmá*, in: *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Marie Rakušanová (ed.), Praha 2012, s. 193–201.

<sup>5</sup> Dopis Miloše Jiráňka Antoníně Jiráňkové, roz. Zedníkové, z Prahy 17. 4. 1909, cit. z opisu v Archivu NGP, fond Jiří Kotalík, AA 3719, kart. VII/81.

<sup>6</sup> Emil Filla, *Naše generace impresionistů*, in: *Neznámý Miloš Jiránek 1875–1911* (kat. výst., Topičův salon), Praha 1946, s. 7.

hodnoty prostřednictvím ryze regionálních, či přímo folkloristických témat, prosazovaných na jedné straně svérázovými iniciativami typu aktivit Renáty Tyršové, na straně druhé určitým „krotkým“ modernismem regionalistické povahy, reprezentovaným později například Sdružením výtvarných umělců moravských.

Pro Jiránkovo uvažování o českosti umění bylo typické, že se nejdříve obrátil do minulosti. S vyjádřením „*stránky českého ducha*“ spojil Mikoláše Alše a Josefa Mánesa. U prvního z nich vyzvedl díla reflektující venkovskou idylickou krásu, u druhého poukázal v souvislosti s českostí na „měkkost“ forem a citovou hloubku, spatřitelnou například v cyklu *Muzika*.

V soudobém umění ovšem Jiránek nic takového nenalezl. Uchýlil se dokonce k rétorice oponentů modernismu, když tvrdil, že specifický český charakter umění se ztrácí vlivem kosmopolitismu a přebíráním evropských vzorů. Současně se snažil promyslet, jak tento problém překonat. Jasně přitom zdůraznil, že odlišnost, respektive originalita českého umění nebude spočívat v námětové stránce díla. Východisko neviděl v malování národních krojů a zvyků, jak to činil Joža Uprka, aniž by tušil, že ho tento způsob tvorby v budoucnu také zasáhne. Jiránkovou základní tezí v roce 1900 bylo, že „*odlišnost bude vnitřní, bude to odlišnost rasy*“.<sup>7</sup> Protože se domníval, že skutečné umění musí vycházet z nitra umělcovy duše a z povahy jeho individuality, která je v případě domácích tvůrců ryze česká, projeví se podle Jirána českost jakoby samozřejmě, téměř nevědomky a přitom bude mít kolektivní charakter, „*až budeme mít řadu individualit, které se dovedou umělecky plně podat a vyjádřit, vynikne také to, co je jim rasově společného, a to bude českost budoucího našeho umění*“.<sup>8</sup>

## Sprchy

Jakým způsobem, či zda vůbec se Jiránkovy teze odrazily v jeho vlastní tvorbě, lze nejlépe sledovat prostřednictvím jeho programového monumentálního obrazu *Sprchy v pražském Sokole*. [Obr. 3] Začal na něm pracovat v roce 1901, kdy namaloval jeho první nedokončenou olejovou skicu na rubovou stranu plátna *Návštěva* – akademicky pojatého trojportrétu Milady Vrchlické, Kláry Heyrovské a Zdenky Reinsbergové.<sup>9</sup> Práce mu zabrala další dva roky, maloval přímo v tělocvičně a jako modely použil místní cvičence.<sup>10</sup> Před vytvořením finálního obrazu v roce 1903 si ověřil výslednou kompozici rozměrově menší skicou.

Námět obrazu Jiránek chápal nepochybně aktuálně: Sokol byl moderní tělovýchovnou organizací a umělec jeho prostředí důvěrně znal; v duchu rodinné tradice byl aktivním členem.<sup>11</sup> Přestože byl Sokol považován za apolitické sdružení, šířil vlastenectví a jeho

<sup>7</sup> Miloš Jiránek, Českost našeho umění (1900), in: Idem, *O českém malířství moderním a jiné práce*, Jiří Kotalík (ed.), Praha 1962, s. 28.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Obraz vytvořil ještě za studií ve školním ateliéru v roce 1898. Jeho vznik popsala Klára Heyrovská ve svých vzpomínkách. Klára Hofbauerová-Heyrovská, *Mezi vědci a umělci*, Praha 1947, s. 158–160.

<sup>10</sup> Ladislav Jiránek, In memoriam, in: Miloš Jiránek (pozn. 1), s. 48.

<sup>11</sup> Jiránek se údajně účastnil jako cvičenec a závodník i dvou sokolských sletů. Arnošt Hofbauer, *Vzpomínky na Miloše Jirána, Volné směry XXXIII*, 1936–1937, s. 140. Ladislav Jiránek (pozn. 10), s. 48.

cílem byl růst fyzicky silného i morálně zdravého národa. Je tedy zřejmé, že námět Jiránkova obrazu je přímo spojen s vyjádřením jednoho z národních ideálů, i když figury nemají žádné atributy. Nejde přitom o vyjádření „česкости“ samozřejmě, nevědomou formou, jak to Jiránek popisoval v citovaném článku, ale spíše o něco programového.

Z hlediska výtvarné formy, ale i námětu bylo v minulosti poukázáno na celou řadu možných zahraničních inspiračních zdrojů, spatřovaných v obrazech Frédérique Bazilla nebo Gustava Caillebotta, jejichž práce Jiránek znal.<sup>12</sup> Oproti tomu se zatím nepodařilo prokázat, že by byl obeznámen s díly amerického malíře a fotografa Thomase Eakina, malujícího mimo jiné téma koupajících se nahých hochů. Rovněž nebyl nalezen důkaz toho, že Jiránek spatřil některou z variant obrazu *Cvičící mladí Spartané*, jehož autora Edgara Degase si vysoce cenil.<sup>13</sup> [Obr. 4] Obraz nebyl přítomen na žádné z výstav, kterou Jiránek navštívil.<sup>14</sup> Kdyby ho hypoteticky viděl například na reprodukci, dovedu si představit, že by ho vzhledem k vlastnímu úkolu zaujala skupina nahých chlapců v pravé části kompozice. Stojí oproti dívkám, s nimiž vedou specifický dialog, který našel v dějinách umění již širokou škálu interpretací. Obraz je nejčastěji vykládán jako alegorie, v níž hrají výraznou roli genderové a sexuální aspekty.<sup>15</sup> Pokud jde o samotnou skupinu hochů, Whitney Davis je identifikoval jako příslušníky spartánské homosexuální komunity *sysitia*, v níž se připravovali na plnění vojenských povinností. Postavu klečícího chlapce přitom vykládal v přímé spojitosti s homosexuálním pohlavním stykem.<sup>16</sup>

Poukaz na Davisův výklad Degasova díla není náhodný, protože podobný způsob interpretace zřejmě u některých diváků vyvolávaly i Jiránkovy *Sprchy*. Malíř je poprvé veřejně prezentoval na jaře 1903 na členské výstavě spolku Mánes. Dílo bylo reprodukováno v katalogu a pod názvem *Tuše v tělocvičně i ve Volných směrech*. Šlo o jedno z rozměrově největších děl výstavy a je proto překvapující, jak na něj reagovala dobová kritika. Například K. B. Mádl napsal o Jiránkovi, že se představuje „dobrymi pohledy z terstského mola a českých zákoutí“ a obraz *Sprch* překvapivě vůbec nezmínil.<sup>17</sup> Obdobně o díle mlčeli i jiní kritici. Nedomnívám se, že důvodem bylo to, že Jiránkovým současníkům připadal motiv „přepjatě hledaným“, což si myslel jeho bratr Ladislav Jiránek.<sup>18</sup> Zajímavější je totiž zpětné svědectví Jiránkova blízkého přítele, švýcarského kritika Williama Rittera. Nejenže obraz vysoce oceňoval, ale hovořil i o skandálu, který v Praze jeho prezentace vyvolala.<sup>19</sup>

<sup>12</sup> Jiří Kotalík, Malířské dílo Miloše Jiráka, in: *Miloš Jiránek (1875–1911)*, (kat. výst.), Praha 1995, nestr.

<sup>13</sup> Jiránek považoval Degase za syntetika, jehož tvorba má trvalou, absolutní hodnotu. Miloš Jiránek, Degas a kritika (1907), in: Idem (pozn. 7), s. 153–154. Idem, Edgar Degas (Několik slov k reprodukcím), (1907), in: *Ibidem*, s. 155–156.

<sup>14</sup> Poprvé Jiránek viděl originály Degasových děl na Mezinárodní umělecké výstavě v Drážďanech v roce 1897. O tři roky později byly vystaveny na „centennale“ francouzského umění v Grand Palais v Paříži. V prvních měsících roku 1903 Jiránek pravděpodobně navštívil Vídeň a setkal se s Degasovou tvorbou na výstavě impresionismu v Pavilonu Secese. V roce 1902 byl Degas zastoupen na výstavě Moderní francouzské umění v Praze. Podle katalogů uvedených výstav nebyl ani na jedné z nich Degasův obraz mladých Spartanů přítomen.

<sup>15</sup> Carol Salus, Degas' Young Spartans Exercising, *The Art Bulletin* LXVII, 1985, č. 3, s. 501–506.

<sup>16</sup> Whitney Davis, Rod, in: Robert S. Nelson – Richard Schiff (edd.), *Kritické pojmy dějin umění*, Bratislava 2004, s. 393.

<sup>17</sup> Karel Boromejský Mádl, Výstava českého umění (1903), in: Idem, *Výbor z kritických projevů a drobných spisů*, Arsen Pohribný (ed.), Praha 1959, s. 286.

<sup>18</sup> Ladislav Jiránek (pozn. 10), s. 48.

<sup>19</sup> William Ritter, L'Art Moderne à Prague, *Gazette des Beaux-Arts* XXXIII, 1905, s. 256.

Domnívám se, že skandál, o němž nemáme žádné další záznamy, spočíval v homoerotickém čtení obrazu, které ostatně konvenovalo i Ritterově sexuální orientaci. Tomuto výkladu nenahrávala jen ústřední, mírně nakloněná postava s odhalenými hýžděmi v samém středu obrazu, ale i to, že jde o mladé Sokoly, usilující o rozvoj muskulatury a harmonických proporcí těla. Ve výsledku měla jejich těla reprezentovat nejen sílu a odolnost, ale také ideální krásu. Je proto pochopitelné, že Jiří Karásek ze Lvovic mohl spatřovat důvod vstupu básníka Karla Hlaváčka do Sokola v hledání homoerotického ideálu krásy a čistého mužského přátelství.<sup>20</sup>

Jiránek považoval obraz i přes jeho problematické přijetí za jedno ze svých nejdůležitějších pláten, v němž se mu podařilo dospět k přesvědčivému výsledku z hlediska barevného vyvážení kompozice a podání světelné atmosféry. Z dnešního pohledu ho lze pokládat za dokument obecnějšího vývojového posunu uměleckého vyjádření na přelomu století, které opouštělo historickou alegorii a mýtus a směřovalo k patosu všedního, každodenního života moderního člověka, jak to ostatně popsal již Jiří Padrta.<sup>21</sup> Současně ho lze vidět jako pokus o vyrovnání se s cizí inspirací a o nalezení vlastního stylu, který v duchu Jiránkova přesvědčení syntetizuje zahraniční podněty s českým uměleckým naturelem, který se u *Sprch* projevil paradoxně výběrem v podstatě českého národního, avšak ve výsledné podobě nevědomky vysoce kontroverzního námětu.

### Jiránkova syntéza

K otázce, kterou Jiránek vyřkl v roce 1900, se vrátil v již zmíněné, publikované přednášce v roce 1909. K odpovědi přistoupil ovšem subtilněji. Kategorizace toho, co je a není v uměleckém díle české, se mu zdála mnohem více problematická. Uvědomoval si totiž, že znaky národní odlišnosti, vycházející z nitra umělce, nemusí být na povrchu díla vůbec viditelné. Pro současníky jeho autora mohou zůstat utajeny a vyjít na povrch až v budoucnu.

V návaznosti na své starší tvrzení spojil Jiránek českost umění s etnickou příslušností tvůrce, která se ale podle něj projeví jen tehdy, když je umělec skutečnou tvůrčí individualitou, založenou mimo jiné na poctivosti a upřímnosti. Právě nedostatek takových tvůrců vede podle Jiráňka k tomu, že nelze sledovat v českém moderním umění kontinuální vývojovou linii, jakou má francouzská tvorba. Jiránek viděl v českém umění na jedné straně neúplnost, uměleckou neodpovědnost a nedomyšlenost, na straně druhé několik osamocených individualit, které ale nejsou schopny založit nějaký jednotný styl. Tento Jiráňkův pohled pravděpodobně přímo inspirovaly závěry F. X. Šaldy, prezentované v úvodu katalogu výstavy Moderní francouzské umění, kterou pořádal spolek Mánes v Praze v roce 1902. Šalda obecně popsal francouzské umění jako výsledek jasného, uvědomělého, koncepčního tvůrčího činu: rezultat systematického hledání a nalézání, v němž se zrcadlí individuální síla a charakter. Vývoj českého umění oproti tomu stavěl do přímé opozice: namísto logiky v něm viděl improvizaci.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Viz Otto M. Urban, *Karel Hlaváček: Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002, s. 39.

<sup>21</sup> Jiří Padrta, Několik poznámek k současné figurální kompozici, *Výtvarné umění* VI, 1956, s. 176.

<sup>22</sup> František Xaver Šalda, Úvodní slovo, *Katalog V. výstavy Spolku výt. umělců „Mánes“ v Praze. Moderní francouz. umění*, Praha 1902, nestr.

Příčinu popsaného stavu Jiránek spatřoval v separatismu a nedostatečném kontaktu s cizinou, což mimo jiné vedlo, a nakonec dodnes vede k přečehování některých výkonů. Z toho také vyplýval hlavní úkol, který Jiránek určil vlastní generaci: produkovat takové umění, které obstojí i v evropském srovnání, respektive stane se jeho integrální součástí a vnese do něj vlastní, české hodnoty. Nemělo jít o žádný rozplynutí národní identity umění, které programově prosazovala následná avantgarda a celá řada pozdějších hnutí. Pro Jiránkovu generaci bylo typické a pro nás v historickém kontextu myslím pochopitelné, že kategorie českého umění měla mít nadále trvalou platnost: „české umění bude, jest to jednou z povinností naší národní existence a přímo povinností naší rasy.“<sup>23</sup>

### Fillův pohled

Domnívám se, že ve výše uvedeném době je také jeden z podstatných rozdílů mezi starším Jiránkem a mladším Fillou. Je to patrné zejména při pročítání Fillových textů. Problematika národního umění a českosti umění se u něj objevuje jen ve specifických, dramatických situacích, způsobených dobovými politickými událostmi a stejně je to s motivy jeho obrazů. Snad nejpatrnější je to v roce 1938, kdy Filla úzkostlivě prožíval tragické události, plynoucí z Mnichovské dohody. Právě v tuto chvíli považoval za podstatné uvažovat o domácí umělecké tradici a o českosti uměleckého výrazu. Odvolával se přitom přímo na Jiráňka a v některých myšlenkách i otázkách na něj navázal.

Stejně jako pro Jiráňka bylo pro Fillu obtížné to, jakým způsobem vlastně českou tradici definovat. Protože příslušníci jednoho národa mají určité společné znaky, projevující se i v jejich umění, je podle Filly jedním z nástrojů, jak určit specifický charakter českého umění, jeho srovnání s tvorbou jiných etnik. Filla si přitom uvědomoval nebezpečí určité zjednodušující stereotypnosti: české umění nelze pojmenovat na základě jeho lyrčnosti a niterné citovosti. Nebránilo mu to ovšem hovořit o určité melancholii, která je typická jak pro lyrické, tak epické výtvořy. Podle Filly se projevovala steskem po domově a nostalgii a přímo pramenila z povahy našeho národa, v které se odráží trpká historická zkušenost se stálým hledáním obrany a míru. Zvláště tato slova nelze vnímat bez vědomí soudobého dění: agresivního postupu nacistického Německa proti Československu.

Zajímavé jsou konkrétní příklady, které Filla uvádí. K českému středověkému umění Filla řadí díla Mistra Třeboňského oltáře a bez detailnější specifikace i karlštejské malby. Spatřuje v nich měkký soulad barev, ladnost forem a zároveň tendence k monumentalitě, reálnosti a drsnému spojování světla a stínu. Českou tradicí není pro Fillu Petr Parléř, Maxmilián Brokoff ani Karel Škréta, ale Mikoláš Aleš, Josef Mánes nebo Josef Navrátil. Tuto kategorizaci je samozřejmě třeba vnímat kriticky, jelikož Filla podlehl stereotypům, proti kterým se snažil sám vymezit.

Přes vše řečené se nakonec Filla v textu hlásí k celoživotně proklamovanému internacionalismu. Podle Filly se není třeba obávat zahraničních inspirací a zavírat před nimi dveře, což můžeme ve Fillově případě popsat zkratkou, že není třeba se ani nadále bát Picassa. Postoj Filly zůstává v tomto ohledu nadále konzistentní: „*Abys byl národním, nemusíš se pachtit za tak zvanou látkou národní, neboť smysl a ráz národnosti – jsi-li*

<sup>23</sup> Miloš Jiránek, O českém malířství moderním (1909), in: Idem (pozn. 7), s. 24.

pravým umělcem svého národa – se ti projádrí i v nepatrném, často všemi opovrhovaném neb i vzdáleném.“<sup>24</sup> Tíha doby však byla zřejmě větší, než si Filla připouštěl a dovedla ho právě k národní látce, ztělesněné souborem obrazů, vytvořených na motivy lidových písní a Erbenových balad.

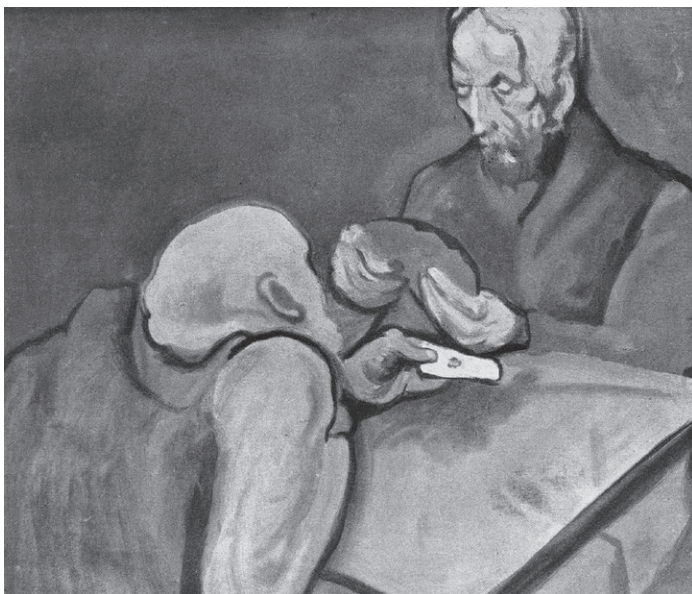
Svůj text Filla nakonec uzavírá určitou parafrází Jiránkových úvah. Národní umění spojuje stejně jako Jiránek se silnými a vyspělými tvůrčími individualitami s tím rozdílem, že přidává požadavek, vyplývající z tehdejší situace: na prvním místě musí u českých umělců stát láska k národu a schopnost obětovat se za něj. Filla tuto schopnost měl a projevila se v jeho protifašistických postojích, které byly důvodem zatčení a válečné internace v nacistickém koncentračním táboře. Jeho neústupnost se mu stala osudnou i po roce 1948, kdy byla jeho tvorba na několik let vyškrtuta z oficiálního výkladu dějin umění. Není jisté náhodné, že tehdy své dílo završuje krajinami Českého středohoří, které jsou syntézou více podnětů včetně kubismu, čínské krajinomalby, fotografií Josefa Sudka nebo krajin Jana van Goyena. Ve Fillových pozdních krajinách je přítomnem kosmopolitismus a současně i českost. Osobně v nich spatřuji tragiku, ale i naději, zračící se v nekonečnosti.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Davis Whitney, Rod, in: Robert S. Nelson – Richard Schiff (edd.), *Kritické pojmy dějin umenia*, Bratislava 2004, s. 382–397.
- Filla Emil, *O výtvarném umění*, Praha 1948.
- Hofbauerová-Heyrovská Klára, *Mezi vědci a umělci*, Praha 1947.
- Jiránek Miloš, *Literární dílo*, Ladislav Jiránek (ed.), Praha 1936.
- Jiránek Miloš, *O českém malířství moderním a jiné práce*, Jiří Kotalík (ed.), Praha 1962.
- Kotalík Jiří, *Miloš Jiránek (1875–1911)*, (kat. výst.), Praha 1995.
- Neznámý Miloš Jiránek (1875–1911)*, (kat. výst.), texty William Ritter, Emil Filla, Praha 1946.
- Ritter William, *L'Art Moderne à Prague*, *Gazette des Beaux-Arts* XXXIII, 1905, s. 252–259.
- Salus Carol, *Degas' Young Spartans Exercising*, *The Art Bulletin* LXVII, 1985, č. 3, s. 501–506.
- Šalda František Xaver, Úvodní slovo, in: *Katalog V. výstavy Spolku výt. umělců „Mánes“ v Praze. Moderní francouz. umění*, Praha 1902, nestr.
- Winter Tomáš, Hledání kontinuity: Miloš Jiránek a Osma, in: Marie Rakušanová (ed.), *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2012, s. 193–201.
- Winter Tomáš, *Miloš Jiránek: Zápás o moderní malbu 1875–1911*, Řevnice 2012.

---

<sup>24</sup> Emil Filla, *Česká tradice v 19. století*, in: Idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 39.



**Obr. 1.** Emil Filla, Červené eso, 1908, Národní galerie v Praze. Snímek podle *Volné směry* XIII, 1909

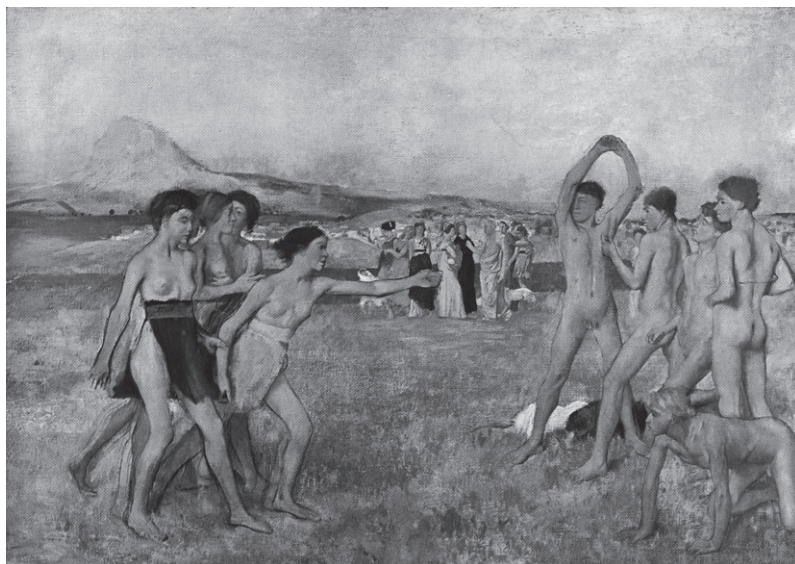


**Obr. 2.** Miloš Jiránek, Fialová podobizna, 1909, Západočeská galerie v Plzni. Snímek podle Jaroslav B. Svrček, *Miloš Jiránek*, Praha 1932





**Obr. 3.** Miloš Jiránek, Sprchy v pražském Sokole, 1901–1903, Národní galerie v Praze. Snímek podle *Volné směry* VII, 1903



**Obr. 4.** Edgar Degas, Mladí cvičící Spartané, ca 1860. National Gallery London. Snímek podle Franco Russoli – Fiorella Minervino, *L'opera completa di Degas*, Milano 1970



## TIZIAN A JOSEFINA. ČESKOST, SVĚTOVOST A MODERNOST JOSEFA MÁNEŠA

PAVLA MACHALÍKOVÁ

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.; machalikova@udu.cas.cz

### ABSTRACT

#### **Titian and Josephine. Czechness, Internationality and Modernity of Josef Mánes**

The portrait of a young woman named Josefina is a paraphrase of a famous model in the work of Josef Mánes – Titian's *Toilette of a Young Woman* from the collections of the Prague Castle Picture Gallery. In this context, it is possible to consider what models Mánes himself professed and why and how his work was influenced by the constant ideological-theoretical effort to define Czechness, but at the same time the worldliness of domestic painting. In this paper I deal with the development of the idea of such models (medieval and baroque) and the contemporary idea of their Czechness. In Mánes' case, I focus on the connection between the idea of Czechness and the folk elements defined in 1848 thanks to Ludvík Rittersberg, but also with the valued examples of the anti-academic approach to colour as a key means of painting. Another tendency can be observed in the appreciation of Baroque artists and is also reflected in the selection of works for the very first major public exhibition of domestic art held in Kutná Hora in 1867. The aim of the paper is therefore to reflect on how the idea of defining Czechness and the worldliness of domestic painting changed in the third quarter of the 19th century and what role the work of Josef Mánes played in this. The second level is to ask which of these phenomena stood out as the current painting theme of his time and which of the idea of the Czechness, worldliness and modernity of Mánes's work is a projection of later interpretations.

**Keywords:** Czech Painting in the 19th century; "National School" concept in the 19th century; Josef Mánes

Představa o českosti či světovosti moderního umění byla významnou součástí debat o umění v Čechách, a to již od raného 19. století. Přitom v extrapolaci těchto dvou pojmů nejde o protimluv, ale spíše o spojitě nádoby: pro 19. století bylo klíčovým zadáním dát domácímu (českému) výrazu oporu, která se v evropském umění obecně hodnotila jako „světová“.

V českých zemích minimálně od dob Miroslava Tyrše bylo příkladem ideálního sladění těchto dvou požadavků kladených na moderní umění dílo Josefa Máneše. „Nerovný pár“, na nějž odkazuje i název tohoto textu, má naznačit vztah Josefa Máneše ke starému umění, jehož parafrázování v evropské malbě raného modernismu fungovalo jako jedna ze strategií umožňujících čitelnost nových témat. Znamý portrét mladé ženy nazývaný *Josefina* od Josefa Máneše je nejen zjevnou parafrází Tizianových *Toalet mladé ženy*, ale obsahuje i aluze na Tizianovy prototypy a variace na ně. [Obr. 1–2] Tizianův obraz vychá-

zel ze starších ikonografických typů – alegorií marnivosti, ale i krásy – a měl sám o sobě několik variant, z nichž jedna pochází ze sbírek Pražského hradu. Přestože tato okolnost byla již dávno konstatovaná, v mánesovské literatuře se k ní odkazuje spíše povšečně.<sup>1</sup>

Věc je o to zajímavější, že – pomíneme-li portrét Boženy Němcové od Josefa Vojtěcha Hellicha používající tutéž aluzi [Obr. 3] – je Mánesův obraz asi vůbec první a jistě nejzřetelnější parafrázi obrazu světově proslulého starého mistra v českém umění 19. století. Parafráze cílená na aktualizaci – s osobním, ale dále hlavně společenským či politicko-ideologickým přesahem – totiž byla obvykle základem modernistických variací, které v malbě rozvíjeli zejména Gustave Courbet či Édouard Manet přibližně o desetiletí později. Jejich některá díla opakovaně využívala k podání moderních kontroverzních témat parafrázování kanonických obrazů starých mistrů (a konkrétně i Tiziana).

Parafráze bývá definována jako „vyjádření stejného obsahu jiným způsobem“<sup>2</sup>, a tudíž je zřejmé, že jako umělecký přístup se zásadně lišila od dobově běžné akademické praxe kopírování. V parafrázi či citaci se užité vzory dostávají na novou úroveň: oproti kopírování, jehož cílem bylo formální a stylové poučení, zde jde především o vědomé uchopení vizuálně srozumitelného významu, respektive o jeho posun a aktualizaci. Připomeňme ještě, že smyslem opory v tradičním, uznávaném díle bylo umožnit čitelnost moderního díla a případně obhájit jeho kontroverzní či subverzivní obsah.

Hlavním cílem textu bude zjistit, k jakým významům mohl Mánes v konkrétním případě *Josefny* odkazovat prostřednictvím staromistrovského vzoru, nakolik byly obecně srozumitelné a jaké skryté variace mu téma umožnilo ve vztahu k jeho osobní situaci. V obecnější rovině se budu zabývat tím, jak lze tuto inspiraci starým evropským mistrem vysvětlit v kontextu národně pojímaného českého umění (do jehož proudu se již sám Mánes vědomě situoval). Zdá se totiž, že se světovostí *Josefny* spojilo právě sofistikované překročení úzce národně vymezeného formálního a obsahového rejstříku.

## Tizian a české umění

Otázka hledání vzorů moderního českého umění po roce 1800 byla v kontextu formování národního umění podstatná.<sup>3</sup> V evropských souvislostech utváření národních komunit se přirozeně v Čechách v první čtvrtině 19. století stalo lokálním uměleckým vzorem české středověké umění. V něm byla hledána národní umělecká specifika a je-

<sup>1</sup> Jaromír Neumann, Josef Mánes a staré umění, *Umění XX*, 1971, s. 411–413; Idem, *Pocta Tizianovi k 400. výročí úmrtí* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1977; Roman Prahel, Čechy 1840–1860. Figurální malba a „národní klasika“, Čechy 1860–1890. In: Taťána Petrasová – Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny výtvarného umění v českých zemích 1780–1890*. Sv. III/1, Praha 2001, s. 314 a 325; Veronika Hulíková, Mánesova tvorba mezi veřejností a soukromím, in: Pavla Machalíková (ed.), *Let s voskovými křídly. Josef Mánes (1820–1871)*, Praha 2022, s. 106.

<sup>2</sup> Viz např. *Velký slovník naučný*, Praha 1999, aj.

<sup>3</sup> Již první generace, která se zabývala jeho charakterem, uvažovala o příkladných dílech starého umění a jejich využití v současnosti (zahrnovala např. F. L. Ehemanta či J. Q. Jahna). V domácím umění hledala především taková díla, která by dokázala obhájit národní kulturní vyspělost jak v minulosti, tak v současnosti. Umělecké hodnoty byly zde poprvé připsány dílům z vrcholného období českého státu ve 14. století – vedle katedrály sv. Víta to byly v malbě obrazy mistra Theodorika. Podrobněji viz Pavla Machalíková, *Objevování středověku. Tři kapitoly k recepci gotického umění v Čechách v pozdním 18. a raném 19. století*, Praha 2005.

jich prostřednictvím se stvrzovala charakterističnost, a tedy existence domácí malířské školy – a to jak v minulosti, kde jí dominoval mistr Theodorik a díla karlovské doby, tak v současnosti. Hledání národního charakteru vylučovalo v této době jakýkoli širší evropský rozhled a v českých zemích bylo navíc poznamenáno soupeřením s německou romantickou představou o národním charakteru německého středověkého umění. Výsledkem byla v malbě preference „domácího“ Tkadlíka proti „internacionálnímu“ Führichovi a definování kanonických rysů české národní školy skrze představu o její poetičnosti či barevně harmonickém a jemném pojetí. Představa této školy ovládla kritiku a skrze své stoupence i část akademické praxe. K ideologicky vytríbenému definování této představy nakonec dospěl roku 1848 Ludvík Rittersberg. Za hlavní znaky české školy označil „ztepilou postavu a pravidelné tahy spojené s jakousi líbeznou plností“.<sup>4</sup> To současně fungovalo jako přílehlavá charakteristika postav z aktuálních děl Josefa Mánesa, který s tímto okruhem od poloviny století souzněl.

S otázkou výběru vzorů pro soudobé umění souvisí ale také důležitá úvaha o tom, co bylo v daný okamžik považované za moderní ve smyslu aktuálnosti a jaký byl význam pojmu „moderní“ před tím, než se pro generaci modernistů stal jednoznačně pozitivním měřítkem ve smyslu aktuálnosti tématu i podání a otevřenosti umělecké tvorby současnému světu. Slovo „moderní“ bylo totiž až do třicátých let považováno za synonymum pro cizí, cizácké, cizorodé, módní, pro to, co nevychází z národní podstaty umění.<sup>5</sup>

Ve čtyřicátých a padesátých letech se adjektivum „moderní“ teprve postupně propojovalo s hlediskem časovým a zahrnuje zájem o aktuálnost, o konkrétní historickou, a především společenskou situaci: mezi nadčasově chápaná témata pronikají jevy z oblasti soudobého společenského života se vši jeho různorodostí, proměnlivostí, pomíjivostí, ale i společenskou nepřijatelností. Takto se výraz „moderní“ objevuje patrně poprvé ve fejetonu Jana Nerudy *Moderní člověk a umění* z roku 1867. Kategorie modernosti definovaná v českém myšlení v šedesátých letech a v okruhu Umělecké besedy, kam patřil i Mánes, tedy překračuje dosavadní obzory českosti, národnosti a vlastenectví, které představují stačit, a obsahuje požadavek na syntézu národního obsahu s evropskými tématy.<sup>6</sup> Do naznačeného časového rámce obratu od úzce národního ke světovému časově zapadá právě část díla Josefa Mánesa a jeho obraz *Josefina*.

Škála národních vzorů navazujících na domácí (tj. středověkou) tradici a doporučených v intencích vědomého budování představy o národní malířské škole měla určitý protějšek ve školních předlohách pro akademické kopírování. Ty zahrnovaly univerzální klasické a renesanční modely, především Rafaela, ale postupně i další jednotlivé autory, výjimečně také manýristické a barokní, cizí i domácí (Karel Škréta, Petr Brandl). Tizian

<sup>4</sup> Ludvík Rittersberg, *Myšlenky o slovanském malířství, Květy a plody* [XV], 1848, s. 57–64. K tomu srov. Roman Prahel, *Česká apologie slovanské krásy: Ludvík Rittersberg roku 1848*, in: Zdeněk Hojda – Marta Otllová – Roman Prahel (edd.), *„Slavme slavně slávu Slavův slavných“: Slovanství a česká kultura 19. století*, Praha 2006, s. 194–206.

<sup>5</sup> Eva Štědroňová, *K sémantice pojmu česká moderní kultura*, in: Oldřich Král – Blanka Svadbová – Pavel Vašák (edd.), *Prameny české moderní kultury I*, Praha 1988, s. 18–19. Srov. Eadem, *Příspěvek k pojmové aktualizaci adjektiva „moderní“ v české kultuře 19. a počátku 20. století*, *Česká literatura XXXV*, 1987, s. 49–50. Zde autorka mj. ukazuje, že ale například Jan Kollár v kritice byronismu/romantismu připouští, že v literatuře existuje i umělecký výraz, prostředky a témata, která přesahují úzce národní hledisko, a tím se vlastně dotýká toho, že v umění může být podstatné také měřítko světovosti – jak to bude podstatné i pro Tiziana jako vzor.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 50.

však mezi nimi nefiguroval a zdá se, že začal být vyhledáván až generací nastupující v padesátých až šedesátých letech. Velmi záhy začal být oceňován a v kritikách Karla Purkyně je zmiňován mezi jmény starých mistrů vůbec nejčastěji. Velmi přesně význam Tiziana pro Mánesa a jeho generaci vyjádřil Jaromír Neumann: „[Mánes] *nalezl v benátském mistru protějšek k Raffaelovi, dovršení klasické formy smyslovou plností prožitku, [Purkyně] objevil v Tizianově barvě [...] dramatický prostředek moderního umělce [...]. Svým sblížením s Tizianem a renesančními mistry se oba klasikové českého národního umění pokoušeli rozšířit domácí výtvarnou tradici o renesanční dimenzi [...], kterou pocitovali za nedostatečně rozvinutou a bohatou.*“<sup>7</sup>

V 19. století představa o Tizianově malířském naturelu vycházela přirozeně z Vasariho. Jeho charakteristika se zakládala na kontrastu, že proti suchému, syrovému a nucenému stylu svých předchůdců začal pracovat lepším stylem, s větší měkkostí a plastičností: „*byl totiž přesvědčen, že nejlepším způsobem práce [...] je malba rovnou barvami, bez jakýchkoli kreseb.*“<sup>8</sup> V renesančním životopisectví takto velmi záhy vznikla interpretace Tizianova umění jako protikladu klasické vrcholné renesance (kde se malba opírala o perfektní kresebný základ). Vasari také upozornil na Tizianovy poslední práce, které „*jsou malovány hrubými tahy a pomocí skvrn, takže zblízka se na ně nelze dívat, ale zdálky jsou dokonalé*“<sup>9</sup> (což obratně parafrázoval i Karel Purkyně ve svých kritikách soudobé malby). Jak ukázal Werner Busch,<sup>10</sup> Tizianovská tradice měla již od malířova života v evropské malbě své renomé a následovatele, mezi něž na začátku 19. století patřil především William Turner. Ten si roku 1802 do svého deníku načrtl mimo jiné variantu Tizianovy *Toalety mladé ženy* z Louvru a tuto kresbu označil slovy *Tizian a jeho milenka*.<sup>11</sup> Způsob malby volným malířským rukopisem příznačný pro Tiziana i Turnera a náznak poukazu na nízké společenské postavení portrétované, a tedy žánrově inferiorní téma obrazu jsou dva faktory, které se jeví jako podstatné pro dobovou recepci Tiziana.

Mimo Vasariho se faktické informace o Tizianovi v 19. století čerpaly z reprintů variant jeho životopisů – tedy víceméně legendistické literatury. (První vědecké pojednání zpracovali až Crowe a Cavalcaselle 1877, mimo to ho zahrnul mezi moderní malíře John Ruskin.) Díky tomu vznikala prostor, kde se anekdoty z Tizianova života stávaly volnými předobrazy nových témat, jichž se chápalo moderní umění a která souvisela se vzestupem umělectví. Mezi nimi zaujímal podstatné místo zkoumání malířství jako řemesla/profese a ohledávání postavení a osudu umělce. Uchopení tohoto námětu vrcholilo ne náhodou mezi velkými tématy modernismu: umělec v anonymním světě, na jeho okraji, mezi lidmi z okraje společnosti, komentátor lidského údělu byl tématem řady děl, ale pro mnohé i žitou realitou, v níž se často dostávali do konfliktu se společenskými konvencemi. Připomeňme, že o Tizianovi se tradovala celá řada víceméně nelichotivých historek, které si také Josef Mánes mohl spojovat se svým naturelem a osudem (nespolehlivost v plnění zakázek, nemanželské děti, citová nevyrovnanost).

<sup>7</sup> Neumann 1977 (pozn. 1), nestr.

<sup>8</sup> Giorgio Vasari, Popis prací malíře Tiziana z Cadoru, in: Idem, *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*, Praha 1976, s. 361.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 374.

<sup>10</sup> Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*, München 2009.

<sup>11</sup> Vyobrazení viz Barbora Půtová, Renesanční ideál krásy: Tizianova *Toalety mladé ženy*, *Anthropologia integra* XI, 2020, s. 39.

Také zmíněný zájem o malířskou techniku a o malířství jako řemeslo je jedním z klíčů k pochopení Tizianovy obliby: jako protiklad evropského pozdního nazarenismu dobře fungoval důraz na barvu, materiál a volnou štětcovou techniku, a připravoval nástup evropského modernismu (jak ho interpretuje kritická teorie, tedy jako směr, který popřel naturalistickou iluzivnost renesančního obrazového prostoru). V českém prostředí se první analýzy Tizianovy malířské techniky objevují – ne překvapivě – v kritikách oficiální malby, jejichž autorem byl Mánesův přítel Karel Purkyně. V šedesátých letech, po svém návratu z Paříže, píše například o akademických pracích vystavovaných v Praze: „*jak mdlé jsou tyto figury, jak akademický je postoj [...] tato kresba, byť v barvách provedená, sotva může získati (diváka).*“<sup>12</sup> Naopak pro Tiziana a benátskou malbu, o nichž se zmiňuje v historicky zaměřených studiích, používá slova jako „*žhoucí kolorit*“ a mluví o pevné a jednoduché malbě, zájem o „*svěží a teplý život*“ klade do kontrastu s nadvládou „*prázdného a křivého idealismu v umění*“ spojeného s akademiky.<sup>13</sup> Hlavní Purkyňova pointa směřovala opakovaně k tomu, co se v Tizianově tvorbě již od Vasariho dob zdůrazňovalo jako jeho přínos, avšak zásadně se rozcházelo se stávajícími akademickými zásadami: nezájem o kresbu jako podpůrný prostředek malby. Bylo to také téma, které zcela zřejmě rezonovalo v okruhu Mánesa a Purkyně: „*malíř ať zůstane při tom, aby jeho obrázek tvořil vždy jen vlastní samostatný svět, jen jako takový má hodnotu*“.<sup>14</sup> K problémům, jejichž řešení naznačovala tizianovská malba, může odkazovat i obrázek Karla Purkyně nazvaný poněkud nejednoznačně *Ranní hodina/Okno* (1862). Bliží se ilustraci tématu iluzionismu v malbě a upomíná na anekdotu známou z jednoho z Tizianových životopisů: o obraze, který při vystavení v okně zdravili všichni kolemjdoucí v domnění, že je to skutečná tvář.

Mánes sám pak Tiziana zmínil jen jednou, a to v roce 1853, kdy nadšen z Vídně informoval Augusta hraběte Silva Tarouca o možnosti koupit kopii blíže neurčeného obrazu Venuše s amoretty podle Tiziana<sup>15</sup> – tato zmínka časově zapadá do období, kdy pravděpodobně vznikla nejen *Josefina*, ale i řada dalších obrazů s erotickou tematikou volně parafrázujících nejen motivy z Tiziana, ale i dalších barokních a manýristických autorů.

Otázka věhlasu a možnosti recepcce konkrétního Tizianova pražského obrazu však zůstává stále nejasná. Obraz *Toaletta mladé ženy* byl součástí císařských sbírek, poprvé je doložen ovšem až v inventáři z roku 1781, kdy probíhala dražba pozůstatků z jejich pokladů. V tehdy sepsaném inventáři byl obraz podchycen bez autorského určení. Za první autorské určení (a připsání Tizianovu synovi) vděčí patrně až průzkumu sbírek z konce třicátých let 19. století, který byl iniciován kvůli záměru restaurování některých obrazů. Pro tyto účely v roce 1838 prohlédl obrazy Peter Krafft, ředitel obrazárny v Belvederu

<sup>12</sup> Karel Purkyně, Výstava obrazů 1864, in: Růžena Purkyňová-Pokorná, *Život tří generací. Vzpomínky na velké Purkyně, listy a články Karla Purkyně*, Praha 1944, s. 350.

<sup>13</sup> Idem, Umělecká výstava 1863, *Ibidem*, s. 307, a Idem, Karel Skreta. Životopisný nástin od Karla Purkyně, *Ibidem*, s. 344.

<sup>14</sup> Karel Purkyně, Výstava obrazů 1864, in: Purkyňová-Pokorná (pozn. 12), s. 355. To se ve své podstatě shoduje s goethovskou zásadou, že žádný z druhů umění si nemá vypůjčovat své postupy od ostatních (malba, kresba, socha, divadlo). Purkyňův zájem o toto téma a jeho řešení u Goetha dokládají jeho výpisky, publikované kdysi mylně jako Purkyňovy vlastní úvahy: Karel Purkyně, *Zlomek úvahy o umění, Volné směry XXIII*, 1924–1925, s. 1–8.

<sup>15</sup> Jan Kühndel, *Dopisy Josefa Mánesa*, Praha 1968, s. 86, srov. Hulíková (pozn. 1), s. 107.

a znalec pozvaný z Vídně, jemuž asistovali domácí malíři Václav Markovský, Josef Karel Burde a František Horčíčka, tedy tehdejší pražští experti na staré umění.<sup>16</sup>

V tomto okruhu se snad s obrazem mohl seznámit i Mánes, student Akademie od roku 1836, jehož rodinné zázemí a kontakty jej pojily s pražskými mimoakademickými (či posléze přímo antiakademickými kruhy), kde byl za jednoho z vážených autorů považován například zmíněný Horčíčka. Nevíme, zda Mánes znal konkrétně pražský obraz (který navíc mohl být i v dost žalostném stavu), ale postupně na svých cestách poznal díla z drážďanských, mnichovských i vídeňských sbírek, kde byly jeho varianty, práce z okruhu Tizianova učitele Giorgiona i příbuzná díla dalších mistrů – replikujících staré téma alegorie marnivosti, ale i alegorie ženské krásy. Mánes sám pak ve své tvorbě často reagoval právě na podněty, které nabízely práce manýristů a barokních autorů (mimo Tiziana především Giorgione či Rubens).

### Josefina a světovost

Portrét *Josefíny* z roku 1855 v základním schématu opakuje jmenované předlohy, a především zmíněnou Tizianovu *Toaletu mladé ženy*. Mánesův obraz byl poprvé veřejně vystaven až po jeho smrti – v Umělecké besedě 1872 pod názvem *Studie*. Následovala souborná výstava u Mikoláše Lehmana na přelomu let 1880/1881 (tehdy již pod názvem *Podobizna Josefíny N. N., bývalé moravské divadelní umělkyně*) a do konce 19. století následovalo ještě jedno vystavení na Jubilejní zemské výstavě roku 1891 jako *Poprsí/Josefina*.

Kompozice v hlavních rysech i v gestu sleduje svůj vzor/své vzory; avšak výrazně mění rysy portrétované ve smyslu portrétní charakteristiky, a ještě spíše fyziognomické typizace českosti.<sup>17</sup> Právě v této fyziognomii viděli pozdější interpreti českost *Josefíny*. Podstatu rysů dívky i její typovou souvislost s vyhledávanou českostí vystihují slova Karla Purkyně z roku 1863 o práci soudobých portrétistů a o tom, že „naši krajané malovali zdravé české dívky a paní“.<sup>18</sup>

Pozornost na obraze poutají zlaté vlnité vlasy a bohatě zřasený šat spadající na ramena a odhalující dekolt, který Miroslav Tyrš popsal jako „poprsí ženské, v plné mocnosti forem dospělých, jež šat u skrovné toliko míře zahaluje“.<sup>19</sup> Zde bych však trvala na tom, že šat odhaluje, spíše než zahaluje, což je zdůrazněno záhybem těžkého saténu, který sklouzává ženě z ramene. Malířské provedení celé práce je exkluzivní, s velkým smyslem pro materiál, povrch, hmatatelnou kvalitu, včetně tmavého pozadí, které není pojednáno jako jednolitá plocha, ale provedeno živým rukopisem s prosvítajícími místy.<sup>20</sup> Mánesova malba vůbec ve srovnání s jeho učiteli, zejména Františkem Tkadlíkem a Christianem Rubenem, není hladká, kolorující, ale zachází se s ní jako s prostředkem výstavby prosto-

<sup>16</sup> Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966, s. 257–265 a 45–48.

<sup>17</sup> K vlivu fyziognomie národních typů viz Petr Šámal, *Malíř národní identity?*, in: Machalíková (pozn. 1), s. 60–61.

<sup>18</sup> Karel Purkyně, *Umělecká výstava 1863*, in: Purkyněová-Pokorná (pozn. 12), s. 310.

<sup>19</sup> Miroslav Tyrš, *Stálá výstava Umělecké Besedy III. Josef Mánes, Národní listy XIII, 1873, č. 68, 11. 3., s. 2.*

<sup>20</sup> T. J. Clark, *Painting in the Year 2*. In: Idem, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, New Haven – London 1999, s. 45, k analýze prázdné plochy obrazu u Davidova Marata, kde analyzuje malbu jako materiál a současně aktivitu.



ru a současně jako s nánosem materie na ploše obrazu. To, co ocenila modernistická generace poukazem na Mánesův až impresionistický způsob malby (jak o tom psal zejména Miloš Jiránek<sup>21</sup>), neuniklo ani jeho současníkům: avšak s opačným znaménkem. První kritik *Josefíny*, Tyrš, totiž v reakci na její vystavení v roce 1873 konstatoval, že malířské provedení obrazu je nedokončené, zhotovené bez podmalování, alla prima, jen v obličejích s lehkými dokončujícími lazurami.<sup>22</sup>

Celkové staromistrovské ladění *Josefíny* svádí k tomu, hledat význam obrazu v alegoricko-symbolické rovině, a literatura se víceméně shodla na tom, že to je ideální obraz ženy/ženské krásy.<sup>23</sup> Ovšem již původní podtitul obrazu vedl také k hledání konkrétní identity portrétované a v kombinaci s tradicí alegorií marnivosti vede k novému zkoumání otázky, co přesněji mohlo být na obraze vyjádřeno?

Přestože pokusy o konkrétní identifikaci portrétované byly v poslední době vesměs odmítány,<sup>24</sup> není úplně banální se tímto směrem vydat. První pokusy o charakterizování identity portrétované totiž nejsou až z lehce bulvárních textů ze čtvrtiny 20. století. Ke zmíněné identifikaci obrazu při vystavení u Lehmana lze připojit také komentář o Mánesově vztahu k ženským modelům od Eduarda Herolda, Mánesova přítele a prvního životopisce, který může obsahovat určité autentické indicie o osudovosti Mánesových vztahů k jeho modelům.<sup>25</sup> Heroldova poznámka vedla k pokusům ztotožnit ženu s Mánesovou milenkou Fanyňkou Štovičkovou, kterou po nechtěném otěhotnění vyhnala z domácnosti Josefova sestra Amálie a on sám se následně nervově zhroutil. Podstatný je také detail, že Mánes obraz držel po celý svůj život v soukromí (což ostatně bylo údělem i řady dalších jeho obrazů, protože obecně příliš nevystavoval); a také jeho rodina (respektive sestra Amálie) obraz záhy po Josefově smrti prodala do vetešnictví ve zřejmé snaze zbavit se ho. Přestože naznačená identifikace nemusí být stoprocentní, objevuje se tu obecnější téma: milenky, potažmo matky nemanželské dcery. Portrét se tak přibližuje repertoáru anekdot o malířích a jejich dílech, kde se propojovaly role modelu, milenky a idealizované i fatální ženy.

Pokud připustíme fakt, že se Mánes ve svém životě i kariéře pohyboval na pomezí oficiality a bohémství, či dokonce společenské nepřijatelnosti, pak takto nastíněné čtení *Josefíny* může nabídnout širší pole pro hledání významů portrétu.

Nabízí totiž téma skrývaného partnerství, nemanželských dětí, či téma postav z okraje společnosti, které však v ní mají své místo: herci, umělci, ale i prostitutky. Obraz se tak blíží k tématům raného modernismu, která v Evropě posouvala konvenční hranice toho, co je či není vhodné jako téma uměleckého díla (jak připouštěl v úvodu citovaném fejetonu i například Jan Neruda). K rodícímu se pražskému uměleckému společenství, ve

<sup>21</sup> Miloš Jiránek, *Josef Manes*, Praha 1905.

<sup>22</sup> Tyrš (pozn. 19).

<sup>23</sup> Debatu o identitě a významu portrétované, která se rozproudila od konce 19. století následně po jeho zveřejnění, shrnul Tomáš Kolich, Česká Mona Lisa. Klišovitá přezdívka jako základ interpretace Mánesovy Josefíny, in: Petr Jindra – Radim Vondráček (edd.), *Tvůrce jako předmět dějin umění: pozice autora po jeho „smrti“*. Sborník 6. sjezdu historiků umění, Praha 2020, s. 275–282.

<sup>24</sup> Viz např. Hulíková (pozn. 1); Vít Vlnas, *Umění něžné erotické. Milostné náměty v dílech 16.–19. století ze sbírek Národní galerie v Praze* (kat. výst., Muzeum Šumavy), Kašperské Hory 2004; Naděžda Blažičková-Horová, *Malířská rodina Mánesů*, Praha 2002.

<sup>25</sup> Eduard Herold zmiňuje „různice rodinné, zaviněné také osudným obrazem [zde obrazem sv. Magdaleny], aneb pravdivěji řečeno, modelem jeho“ (Josef Mánes, *Osvěta* II, 1872, s. 415).

smyslu městské, kavárenské, diskutující společnosti, sdílející společná témata i postoje patřily ve sledované době i návštěvy podniků nevalné pověsti.<sup>26</sup> Téma legend o umělcích, kam spadají i historky o Tizianovi, nabízelo řadu styčných bodů, využitelných pro ospravedlnění, až nobilitaci takových témat. Také Tizianovi stála údajně modelem k jeho slavnému obrazu jeho milenka; během svého bouřlivého života měl několik nemanželských dětí – ale přesto dosáhl malířského renomé, ocenění u panovnického a papežského dvora a konečně také skutečné nobilitace: v Mánesově době rezonoval objev diplomu Karla V. publikovaný v roce 1850 o povýšení Tiziana do šlechtického stavu, kdy mu bylo zároveň umožněno oficiálně přiznat své nemanželské děti, což sám také učinil.<sup>27</sup> Lehce skandální možnost spojení skvostných portrétů s nízkými tématy zastírala též pasáž z Tizianova životopisu citující sonet, který malíř věnoval jistý muž odměnou za portrét dámy jeho srdce: „*Vidím své božstvo, milý Tiziane, jak na mne hledí v nové podobě [...]*“.<sup>28</sup> Zdůrazňuje představu související s budováním moderního umělectví a uměleckého sebevědomí a spočívající v tom, že přenesení do malířského zobrazení znamená povýšení konkrétního námětu a že malíř si za svůj motiv může zvolit bez moralizujícího omezení libovolné téma. Spojitost s kanonickým dílem či určitým tradičním ikonografickým typem pomáhala zakrýt možné prvky nepřijatelnosti. V Mánesově případě mimo spojitost *Josefiny* s Tizianovými díly připadá v úvahu také souvislost námětu s kompozičními atributy alegorie marnivosti, pro niž bylo tradičně významné gesto pozdvižené ruky, lehce koketně odhrnující vlasy z tváře ženy, považované za gesto svádění.<sup>29</sup> Taková vyobrazení se hluboko do 19. století objevovala na populárních grafických listech, v albech i časopisech a opakovala právě Tizianovský předobraz (přestože s dobovým autorským připsáním Giorgionovi).<sup>30</sup> [Obr. 4–5] Navíc z evropského umění známe i jiné transpozice tradičních ikonografických schémat a jejich užití jako určitých typů v rovině portrétní či portrétní karikatury: například Théodore Géricault vytvořil sérii „portrétů“, které jsou podle pozdějších interpretací vlastně spíš typovými/alegorickými personifikacemi lidských vlastností – jako je například i (ženská) Marnivost.<sup>31</sup>

I bez ohledu na skutečnou identifikaci osoby portrétované v *Josefině* – anebo právě s odkazem na její anonymitu zastíranou odkazem na roli herečky – lze spekulovat o vztahu Josefa Mánesa k moderním tématům, která mu poskytovala společnost kolem něj a o jejichž nobilitaci ve svých parafrázích starých mistrů usilovali evropští modernisté v čele s Courbetem či Manetem. Ti do vysoké malby dostali tradici lidopisných námětů a pouličních typů, například v obrazech *Ateliér* (1854–1855) či *Starý hudebník* (1862). Postavy jejich obrazů tak oscillovaly na hranici mezi aktuálním pozorováním modelu a jeho schematickým zobrazením jako určitého typu. Navíc mezi jejich témata patřily i temné stránky soudobé společnosti, jako chudoba, sociální deprivace i prostituce. Ta-

<sup>26</sup> Milan Novák, Josef Mánes a jeho konce: úvaha nad dokumenty jeho doby, in: Machalíková (pozn. 1), předěl VIII.

<sup>27</sup> Purkyně ve vlastním textu v pasáži o Tizianových portrétech odkazuje na publikování diplomu Ernestem Guhlem, *Künstlerbriefe* I, Berlin 1853, s. 281–283. Srov. Karel Purkyně, Umělecká výstava 1863, in: Purkyňová-Pokorná (pozn. 12), s. 320–321.

<sup>28</sup> Vasari (pozn. 8), s. 376.

<sup>29</sup> Za upozornění děkuji Heleně Jarošové.

<sup>30</sup> K tématu zobrazení ženy u Tiziana viz recentně Sylvia Torino Pagden – Francesca del Torre Scheuch – Wencke Deiters (edd.), *Titian's Vision of Women*, Milano – Wien 2021.

<sup>31</sup> Za upozornění děkuji Romanu Prahlovi.

ková vyobrazení často parafrázovala obrazy starých mistrů, aby tak bylo zřejmé, že i moderní situace, ve smyslu své aktuálnosti, neotřelosti a potažmo i „pokleslosti“, mohou být námětem vysokého umění. To byl případ skandálního pojetí Manetovy *Olympie* (1863) parafrázující Tizianovu *Venuši urbinskou*.

V Praze takto vyhocené náměty z různých důvodů nenajdeme. Ovšem určité náznaky zájmu o ně existují a Mánesovy práce s erotickou tematikou, jako například *Jitro* a *Večer*, parafrázují staromistrovská díla. Kromě toho, že oba jmenované obrazy bývaly anekdoticky spojovány s prostředím pražských nočních podniků, jsou výjimečné tím, že v obecné rovině je jejich tématem erotismus, a to ve vyhocené podobě, jak se s ní jinde ve střední Evropě v této době nesetkáme.<sup>32</sup> Vedle otevřené erotiky jsou tématem řady Mánesových obrazů prostě ženské „hrdinky“ a tyto hrdinky mají určité role, které jsou sociálně komplikované (například v obraze *Švadlenka*). Mánesova citlivost pro jejich obtížnou situaci se promítá do způsobu, jak je zobrazil – bez jasného ohniska, zacílení pohledu, tedy svým způsobem bez jasného postoje směřujícího k jednoznačnému čtení významu obrazu, jak bylo naopak zvykem v tradici akademické malby.<sup>33</sup> S vědomím toho, nakolik je Mánesův obraz idealizovaný, lze připomenout také úvahu Hala Fostera o postavě prostitutky v dílech evropských modernistů a avantgardistů.<sup>34</sup> Interpretoval ji jako postavu, která představuje – podle Baudelairových slov z roku 1863 – divokost uprostřed spořádané společnosti a tím znepokojuje maskulinní svět ovládaný postoji dominance a obavami ze znejistění či ztráty vlastního dominantního postoje.

U Mánesa je jednoznačná identita ženy potlačena, ale i v roli „ideální milenky“ může tento portrét obsahovat napětí a ambivalenci, o níž mluví Foster. Znepokojující obnažení/odhalení naznačuje napětí mezi standardním aktem, to jest nahým ženským tělem jako objektem (a fungujícím jako součást určitých typů vyobrazení) a odhalovanou nahotou – sugerující společenskou nepřijatelnost (jako to známe později z Manetovy *Olympie*). Napětí mezi stylizovaností ideální podobizny a rovinou skutečného portrétu odkazuje k protikladu mezi postavením modelu, ženy a k určitým rolím, jaké může mít ve společnosti a které jsou maskované ztotožněním s určitým lidským „typem“, potažmo herečkou. Oproti tomu nadčasovost idealizovaného portrétu a intimita, s níž je žena zachycena, naznačují Mánesův zájem o tyto role a snad tedy vztah nejen k problematice ženského prostředí (jak se to projevuje například ve *Švadlence*), ale i k portrétované osobně. V podobném smyslu jako to popsal Foster lze tato témata vztáhnout k reflexi sociální jinakosti, a i u Mánesa se můžeme domnívat, že vnímal ženské prostředí jako specificky složitě. (Jeho citlivost k tomuto prostředí naznačují i pozoruhodně úzké vztahy s jeho mecenáškami v budoucnosti či jeho korespondence.)

V *Josefině* je naznačené složitě společenské klíše (modelka/herečka/milenka) harmonizováno odkazem na kanonický vzor; ve *Švadlence* je palčivost sociálního problému interpretovaná skrz tradiční ikonografii nechtěného početí, která skrývá atributy této skutečné životní krize. V obou případech je však snad zřetelný zájem o nové sociálně-psychologické stavy jako „křehkost a zranitelnost“ na pozadí společenské reality spojené

<sup>32</sup> Vlnas (pozn. 24), s. 7.

<sup>33</sup> Norman Bryson, *Looking for the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, MA 1990, s. 165–171. Bryson sledoval takové pojetí ženských hrdinek u Chardina a rozebíral obsahové důsledky pojetí výstavby jeho kompozic.

<sup>34</sup> Hal Foster, *Primitive Scenes*, in: Idem, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MA – London 2004, s. 1–52.

s vědomím „mužské dominance a reality moci“.<sup>35</sup> Mánes samozřejmě nejde tak daleko jako jeho pozdější kolegové v kritickém/ironickém posouvání subverzivních témat, ale rozhodně je u něj patrná velká a nečekaná citlivost k palčivým tématům moderní společnosti a vzhledem k vlastním životním peripetii i osobní zaujetí.

Příklad *Josefíny* ukazuje, jak sofistikovaně Mánes dokázal využít parafráze obrazu starého mistra. Jeho interpretace v Mánesově podání překonala dosavadní přístup k tradičním vzorům dosud využívaným jako poučení skrze kopírování. V rámci omezení dobovou situací české malby šedesátých let dokázal posunout její limity směrem ke světovosti, chápané jako univerzální zájem o obecně platná, nadnárodní a aktuální témata. V intencích tradic hledání formální „českosti“ domácí malby se mu podařilo propojit požadované české rysy s malířskou technikou, která sledovala inovativní antiakademické trendy evropské malby. V průsečíku obou těchto prvků lze vidět paralelu k situaci evropského modernismu, tak jak se vyhrotil v přístupu jeho předních protagonistů o desetiletí později.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Bartlová Milena, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Praha 2009.

Foster Hal, *Prosthetic Gods*, Cambridge, MA – London 2004.

Kolich Tomáš, Česká Mona Lisa. Klišovitá přezdívka jako východisko interpretace Mánesovy Josefíny, in:

Petr Jindra – Radim Vondráček (edd.), *Tvůrce jako předmět dějin umění: pozice autora po jeho „smrti“*.

*Sborník 6. sjezdu historiků umění*, Praha 2020, s. 275–282.

Kotalík Jiří, *Josef Mánes 1820–1871*, Praha 1971.

Machalíková Pavla (ed.), *Let s voskovými křídly. Josef Mánes 1820–1871*, Praha 2022.

Pečírka Jaromír, *Josef Mánes*, Praha 1939.

Prahl Roman, Česká apologie slovanské krásy: Ludvík Rittersberg roku 1848, in: Zdeněk Hojda – Marta

Ottlová – Roman Prahl (edd.), „*Slavme slavně slávu Slavův slavných*“. *Slovanství a česká kultura 19. století*, Praha 2006, s. 194–206.

---

<sup>35</sup> Ibidem, s. 14.

**Obr. 1.** Josef Mánes, *Josefina*, ca 1855. Národní galerie v Praze. Snímek podle Pavla Machalíková (ed.), *Let s voskovými křídly*. Josef Mánes 1820–1871, Praha 2022



**Obr. 2.** Tizian a jeho dílna, *Toaleta mladé ženy*, ca 1520–1525. Sbírký Pražského hradu. Snímek podle Jaromír Neumann, *Obrazárna Pražského hradu*, Praha 1966





**Obr. 3.** Josef Vojtěch Hellich, Podobizna Boženy Němcové, 1845. Sbírký Pražského hradu. Snímek podle Dějiny českého výtvarného umění III.

**Obr. 4.** Tizian, Marnivost, ca 1515. Alte Pinakothek München. Snímek podle Sylvia Torino Pagden – Francesca del Torre Scheuch – Wencke Deiters (edd.), Titian's Vision of Women, Milano – Wien 2021



**Obr. 5.** A. H. Payne podle Tiziana (mylně připsáno Giorgionovi), Marnivost, 1860. Snímek podle reprodukce <https://www.antikvariatbretschneider.cz/shop/genre/25430-marnivost-vanity-payne-oceloryt-1860.html>, staženo 18. 7. 2023







## ZÁLUDNOSTI STYLU U *PODOBENSTVÍ* EVANGELIA RŮŽENY ZÁTKOVÉ

ALENA POMAJZLOVÁ

Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity; pomajzlova@mail.muni.cz

### ABSTRACT

#### The Intricacies of Style in Růžena Zátková's Parable of the Gospel

The cycle *Parables of the Gospel* by Růžena Zátková was considered missing. Still, it appeared in scholarly literature, and in the 1990s even at an exhibition, but always as the work of the much more famous painter Natalia Gončarová. What were the reasons for this? Was it intention, ignorance, or was the confusion caused by the primitive “Russian” style chosen? Zátková's unorthodox alternations between different stylistic principles; her returns to the past and at the same time the avant-garde solutions she often mixed interchangeably led not only to erroneous attributions but also to erroneous dating. The parable is from 1920 and formally returns to Russian neoprimitivism. What about his “retrospective” stylistic level? Is it closer to the tradition of conscious returns as we know them from the 19th century, or does it foreshadow a future open relationship to originality and the question of appropriations? From this point of view, how can we place the *Parable of the Gospel* in the context of European, or even Czech, art?

**Keywords:** Růžena Zátková; Natalia Goncharova; Primitivism; Czech modern art

Tématem následujících řádků je nedávno znovunalezené dílo, cyklus *Podobenství Evangelia* od české malířky Růženy Zátkové (1885–1923), soubor jedenácti kvašů na papíře o rozměrech 41 × 32 cm z roku 1920.<sup>1</sup> Toto dílo vyvolává řadu otázek týkajících se doby vzniku, stylu i osobnosti samotné autorky. Zátková se totiž z českého umění na dlouho vytratila. Od roku 1910 žila v Itálii a donedávna byla uváděna především v souvislostech s italským futurismem.<sup>2</sup> Napomohly k tomu kontakty s italskými umělci, kteří ji zároveň inspirovali a podporovali v tvorbě, patřili k nim mimo jiné Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla či Enrico Prampolini. Cyklus *Podobenství* se však ze souvislostí s futurismem vymyká, neboť má odlišné inspirační zdroje: čerpá především z primitivismu

<sup>1</sup> Po malířčině předčasné smrti cyklus zůstal, obdobně jako řada dalších jejích prací, v majetku F. T. Marinettiho. Z Marinettiho pozůstalosti se v roce 2003 dostal do soukromé sbírky v Londýně, nejprve s mylným, poté s neurčeným autorstvím. Tam byl roku 2022 objeven a rozpoznán, v následujícím roce se podařilo cyklus získat do Národní galerie Praha.

<sup>2</sup> V italských uměleckohistorických textech o futurismu se Zátková začala objevovat od šedesátých let 20. století. V poslední době byla její futuristická díla prezentována např. na jubilejní výstavě *Futurismo 1909–2009. Velocità + Arte + Azione*, Milano 2009, a na výstavě *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics. Italia 1918–1943*, Milano 2018.

ruské avantgardy odvozuující své tvarosloví z ikonomalby a ruského lidového umění. S touto podobou tvorby se Zátková seznámila prostřednictvím Natalie Gončarové a Michaila Larionova, s nimiž se osobně i umělecky velmi sblížila.

Cyklus byl donedávna pokládán za nezvěstný, ale – jak se zpětně ukázalo – byl zařazen v roce 1991 na výstavu *Der Heilige Himmel* uspořádané Muzeem moderního umění v německém Hünfeldu, pak byly ukázky reprodukovány v literatuře, např. v obsáhlé publikaci Anthony Partona,<sup>3</sup> ovšem v obou případech jako dílo daleko známější umělkyně Natalie Gončarové. Vynechám důvody a okolnosti této záměny, již zjevně umožnil primitivizující styl se zjednodušenými postavami, specifickou fyziognomií tváří, naddimenzovanými rukama či loutkovitými gesty, typickými znaky ruské avantgardy desátých let 20. století, jak se objevují např. u Michaila Larionova, Natalie Gončarové či Kazimira Maleviče. U tohoto nesignovaného díla se tedy podle formální analogie hypoteticky určilo autorství (vykazuje-li dílo podobné rysy jako specifický primitivismus ruské avantgardy, bude s největší pravděpodobností také spadat do tohoto výtvarného okruhu; o jiné možnosti se zjevně neuvažovalo). Tato dedukce se však v tomto případě ukázala jako mylná, i když Parton snesl mnoho argumentů pro připsání cyklu právě Gončarové (klade jej ovšem do let 1911–1912). Pokusil se doložit možné spojitosti, v nichž figuruje Franz Marc a mnichovská skupina *Der blaue Reiter*.

Nábožensky orientovaná malba Gončarové totiž zaujala okruh této skupiny v čele s Vasilijem Kandinským, proto byla přizvána na druhou výstavu skupiny v roce 1912 a reprodukce její kresby *Vinobraní* byla také zařazena do almanachu *Der Blaue Reiter* vydaného v témže roce. Odtud vedla podle Partona cesta ke zmíněnému cyklu: v monografii uvedl, že malířka spolupracovala s Franzem Marcem, který v té době připravoval projekt ilustrací k Bibli, kam měla přispět i Natalie Gončarová. Parton čerpal informace z knihy Eli Eganbiuriho (pseudonym Ilji Ždaněviče) *Natalia Gončarova, Michail Larionov* (1913), v níž je zmíněno 12 prací Gončarové s námětem *Podobenství* (ovšem bez reprodukcí) a u jedné z nich, že se nachází v majetku Franze Marca. Z této informace vyvodil, že by oněch jedenáct ilustrací mělo odpovídat těm, o které se tu jedná. Nutno ještě podotknout, že k realizaci ilustrací k Bibli nedošlo, neboť vypuknutí 1. světové války všechny plány Franze Marca zhatilo a malíř sám zahynul 3. března roku 1916 u Verdunu. Další stopy se ztrácejí a jakékoliv jiné informace chybí. Všechny souvislosti, které Parton uvedl a z nichž vyplývá připsání cyklu Natalii Gončarové i datování cyklu do roku 1911, jsou však nepotvrzené a nejsou podloženy žádnými relevantními dobovými dokumenty. Autor spíš vycházel ze svého přesvědčení o autorství a době vzniku, a proto vybíral takové argumenty, které by jeho tvrzení podpořily. Nejsou však průkazné a autorství Natalie Gončarové nemohou bezvýhradně potvrdit. Ostatně i znalci malířčina díla její autorství u tohoto cyklu později vyloučili.

Archivní bádání vedené jinde a jinými směry přineslo odlišné závěry: nejedná se o dílo Natalie Gončarové z let 1911–1912, nýbrž o cyklus *Růženy Zátkové* (přesvědčivě zdokumentovaný fotografiemi a dopisy),<sup>4</sup> která na něm pracovala v roce 1920 po návratu z léčení ve švýcarském Leysinu.

<sup>3</sup> Anthony Parton, *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge 2010, s. 229, obr. 265, 266, 267.

<sup>4</sup> Alena Pomajzlová, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové / Story of the Painter Růžena Zátková*, Řevnice 1911. Existují např. tři černobílé fotografie (*Podobenství o ztracené ovci*, *Podobenství o mar-*

Toto zjištění vyvolává přinejmenším dvě obecnější otázky týkající se specifické podoby cyklu. Za prvé: jak se vypořádat s rokem vzniku 1920? Malířka se zjevně vrací k podnětům z desátých let; jak tedy vnímat tuto „retrospektivní“ stylovou rovinu díla? Lze ho začlenit do moderního umění první třetiny 20. století preferujícího novost a originalitu přístupů? K tomu se váže i druhá otázka: jak interpretovat vlivy ruské avantgardy, které byly (alespoň ve dvou případech, v *Životě krále Davida* z let 1917–1918 a v tomto cyklu) tak silné, že byla Zátková dokonce pokládána za ruskou malířku?<sup>5</sup> Je možné přes tak odlišné impulsy, které v českém umění nemají obdoby, Zátkovou znovu začlenit v rámci nově vnímané polyfonie výtvarných přístupů do českého kulturního prostoru? Nebo snad patří výhradně do kosmopolitního společenství evropských umělců – nejen vazbou na ruskou avantgardu ale zejména tím, že žila a pracovala společně s italskými futuristy a dalšími moderními umělci? Či snad ji brát nakonec za úplného solitéra?

Nejdřív k roku 1920. V té době žila Zátková (po několikaletém léčení ve Švýcarsku) v italských Alpách ve vesnici Macugnaga v severním Piemontu, se „světem“ udržovala kontakt vesměs jen písemný. Souběžně se vracela ke dvěma hlavním impulsům z předválečné doby – k futurismu a primitivismu. První je zastoupen ojedinělým a odvážným cyklem abstraktních materiálových asambláží s kinetickým prvkem (*Světelné malby*), do druhého spadají právě ilustrace k *Podobenství Evangelia*. Návrat k futurismu iniciovaly intenzivní znovunavázané (vesměs písemné) kontakty s Marinettim a přátelství s jeho budoucí ženou Benedettou, sestrou malířčina druhého muže. Primitivismus souvisel, jak bylo již uvedeno, s tvorbou Gončarové a Larionova, s nimiž se Zátková poprvé blíže seznámila během pobytu Ďagilevovy divadelní skupiny Ruské balety ve švýcarském Ouchy v roce 1915 a později s nimi byla ve spojení prostřednictvím – z její strany velmi emotivních – dopisů. Zda měla nějaké informace o poválečném „návratu k řádu“ a obnoveném zájmu o tvorbu Henri Rousseaua není známo; tuto souvislost je zřejmě možné opustit. Obě rozdílné polohy své práce posléze představila na dvou samostatných výstavách v Římě,<sup>6</sup> což bylo tehdy pro ženu stále ještě výjimečné. Na jejich přípravách se výrazně podílel Marinetti a Balla, na druhé výstavě i Enrico Prampolini, který napsal úvod do katalogu. I když Marinetti logicky preferoval futuristická díla, neodmítal ani malířčiny primitivistické práce.

Jak se myšlenka na *Podobenství Evangelia* zrodila? Vytvořit ilustrace k *Podobenství* navrhl Zátkové archeolog, filantrop, osvětový pracovník a kulturní aktivista Umberto Zanotti-Bianco (1889–1963), s nímž se Zátková seznámila během léčení ve švýcarském Leysinu a který se jako člen Národního sdružení za zájmy italského jihu snažil povznést sociální a kulturní úroveň venkovských obyvatel především v Kalábrii. Mezi jeho aktivity patřilo i vydávání knih, u nichž měla být podstatná výtvarná složka jakožto srozumitelné

---

*notratném synu* a *Podobenství o přáteli o půlnoci*) uložené v Marinettiho pozůstalosti v Getty Research Institute (Los Angeles), u nichž jsou připojeny popisky v italštině a francouzštině. Byly připraveny pro monografii Růženy Zátkové, kterou v polovině dvacátých let chystal novinář Alberto Cappa, bratr druhého muže Zátkové. Pět fotografií (*Podobenství o ztracené ovci*, *Podobenství o přáteli o půlnoci*, *Podobenství o soudci a vdově*, *Podobenství o rozsěvači* a *Podobenství o marnotratném synu II*) se nachází v Archivio Marinetti v Miláně.

<sup>5</sup> V Itálii se zprvu pohybovala převážně v ruském kulturním okruhu. V tomto případě je uváděna jako Růžena Chvoščínská, s přijmením získaným po svatbě s Vasilijem Chvoščínským, ruským diplomatem v Římě.

<sup>6</sup> *Mostra di pitture e plastici dell'artista boema Rougena Zátková*, Galleria Giosi, 1921, a *Mostra personale di Rougena Zatkova*, Casa d'arte Bragaglia, 1922.

a zároveň emotivní poselství. Zanotti-Bianco oslovil Zátkovou s nabídkou spolupráce a malířka, která se v době svého léčení obracela – i pod vlivem Gončarové – k víře a později, už v Itálii, k jakémusi zlidovělému náboženskému citění inspirovanému zejména četbou poezie sv. Františka z Assisi, s jeho návrhem souhlasila. S Františkem z Assisi ostatně souvisí i cyklus abstraktních asambláží *Světelné malby*, v nichž se obdobně soustřeďuje na základní elementy světa (*Voda, Měsíc a hvězdy, Mlha, Sníh, Zem, Slunce*).

Zátková si byla vědoma didaktických cílů publikace, ale zároveň nikterak neslevovala ze svých výtvarných principů, neboť věřila intuici a fantazii venkovanů. Na druhé straně bylo nutné zachovat vizuální srozumitelnost a konkrétnost. Vzdala se tedy v tomto případě abstrakce, jíž se v té době věnovala, a zaměřila se na sdělení poselství Evangelii. Šlo o to spojit symbolický smysl, tedy hlavní myšlenku Podobenství a příběh, který ji svou věcností dokáže přiblížit. Téma samotné zřejmě určilo i stylovou podobu cyklu vracející se k tradiční podobě zobrazení, ovšem nikoliv v popisných formách, ale v moderních, blízkých ruskému neoprimitivismu. Malířka se navíc rozhodla jednotlivé ilustrace koncipovat bez doprovodného textu, v koncentrované podobě, jen pomocí spojování a dynamického řazení hlavních okamžiků příběhu. Trvala na naraci a uplatnění jednotlivých dějových momentů, nepoužila tedy způsob prosazovaný klasickým uměním, tj. zachycení vrcholného okamžiku děje, chtěla zaznamenat hlavní momenty zobrazované události a její myšlenku. Důležitá byla názornost, bezprostřední čitelnost zobrazených scén. Narativní princip, který dobře znala ze starého a lidového umění, ovšem nepojala lineárně, v řadě následných obrazů, nýbrž použila metodu, pro níž se používá termín simultánní (případně synoptická) narace, existující ostatně také v lidovém i mimoevropském umění. V takových případech jsou epizody příběhu spojené do jednoho obrazu, ale není z nich (jen vizuálně) zcela zřejmá následnost, časový průběh. Mohou se opakovat postavy, ale nemusejí, děj se odehrává v jednotlivých na sebe navazujících scénách, ale není nutně zachována jejich posloupnost. Je nezbytné, aby divák znal příběh předem (což lze u *Podobenství Evangelia* předpokládat), jinak by pro něj byly obrazy nesrozumitelné. Následnost je v takových dílech předvedena jako obrazová simultánnost, nejde o lineární čtení, obraz tvoří celek, z něhož je třeba rozpoznat kontinuitu jednotlivých epizod. Oproti čtení se jedná o jiný způsob recepce, kde se souvislosti a dějová linie neodvíjejí v čase za sebou, zleva doprava, ale je třeba je na ploše obrazu najít a identifikovat [Obr. 1].

Zátková pro tento způsob narace zvolila „koláčový princip“, při němž dynamickými šikmými řezy oddělila jednotlivé, časově následné okamžiky a vysvětlila své důvody: „Rozdělila jsem stránky harmonickými liniemi, které člení výjev tak, aby hned za ním mohl jít další podle ducha příběhu.“<sup>7</sup> Zvolenou metodu však u jednotlivých ilustrací variovala. Nejméně „dějové“ jsou *Podobenství o deseti družičkách* a *Podobenství o hostině*, kde je hlavní scéna doplněna jen jedním přidaným segmentem. Další ilustrace jsou mnohem dynamičtější: u *Podobenství o rozséváči* [Obr. 2] je pomocí několika trojúhelníkových výsečí „v oddělených polích zachycen různý úděl semen“,<sup>8</sup> podobně u *Podobenství o hořčičném semínku*, které roste a stává se stromem: „V prvním poli je malá rostlinka, v druhém

<sup>7</sup> Viz dopis Umberto Zanotti-Biancovi z 18. 1. 1920. Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia, Roma – Fondo Umberto Zanotti-Bianco, „Serie Corrispondenza“, Roma. Srv. Pomajzlóvá (pozn. 4), s. 240.

<sup>8</sup> Ibidem.

silnější rostlina a ve třetím koruna stromu s ptáky.<sup>9</sup> V těchto ilustracích se měl představit vývoj, proměna v čase. Naproti tomu u *Podobenství o soudci a vdově* [Obr. 3] byly hlavním motivem vtíravé vize stejného, mechanické opakování téhož: „Soudce je jediný bez pohybu a kolem v různých polích se opakuje vdovina žadonící tvář, až se pro soudce stane tak trýznivou, že jí dá požadovanou listinu.“<sup>10</sup> Hybatelem těchto jednoduchých dějů a příběhů byl podle Zátkové „psychologický moment“: v prvním případě jím byl růst, v druhém případě spočíval „v neustálém a neúnavném žadonění“.<sup>11</sup> Obdobným způsobem, jak byla popsána předešlá podobenství, jsou pak koncipovány i další ilustrace.

Metoda dělení obrazu použitá u *Podobenství* však nebyla u Zátkové ojedinělá. Srovnatelný princip fragmentace používala i ve svých tehdejších abstrahovaných futuristických pracích, například v obraze *Kohouti z Bricca* (1922), kde však nešlo o ztvárnění příběhu, ale o časovou a prostorovou simultánnost, o dynamičnost zobrazené kompozice. Tímto způsobem řešili členění obrazu i jiní malíři: rozbíjení celistvosti obrazu se objevuje u Natalie Gončarové (což mohl být jeden z přímých impulsů), blízká řešení bychom mohli najít rovněž u Giacoma Bally (s nímž byla tehdy v písemném kontaktu) nebo u kubistů, pokaždé však s odlišnými významy. U Zátkové tak může jít i v případě tohoto tradičtěji pojetého díla o prolínání primitivistických reminiscencí, jak je znala v pojetí Gončarové a Larionova, možná se znovu akceptovaným a proměněným impulsem futuristického principu simultánnosti.

Zajímavější než analogická řešení struktury obrazu jsou v tomto případě přímé citace již existujících děl (které jsou však v tuto chvíli teprve v začátcích hledání a srovnávání). Uvedu tři zatím známé nebo nalezené příklady. První, odhlédneme-li od mylné atribuce, uvedl Anthony Parton ve zmiňované monografii. U *Podobenství o marnotratném synu* [Obr. 4] odkazoval k ilustraci ze 17. století reprodukované v časopise *Zlaté rouno* z roku 1906. Předpokládáme, že ji z časopisu znala i Zátková. Jak se k němu dostala není jisté: je možné, že ho měla z knihovny svého prvního muže, mohla ho i získat od Zanotti-Bianca, který dokonce navrhoval, aby *Podobenství* byla doprovázena textem v azbuce. Od Gončarové a Larionova zřejmě ne, v té době totiž od těchto umělců usazených v Paříži žádala zcela jiné informace, které se týkaly aktualit na poli moderního umění. Kompozice ilustrace je kompletně převzatá, jsou odstraněny jen nepodstatné detaily a celek je rozbit podle kolážového principu na tři oddělené simultánně zachycené scény. Nově se do podobenství dostává děj, i když dominantním rysem je záměrný primitivizující duch původní ilustrace. Druhý příklad kompoziční shody a „apropriace“ se týká *Podobenství o věrnosti služebníků* [Obr. 5], které doslovně parafrázuje studii Michaila Larionova *Hádka v hospůdce* z roku 1911.<sup>12</sup> V dopise z 1. 1. 1920 se Zátková dokonce Larionovi omlouvá, že použila jeho motiv, a to kvůli dynamice pohybu.<sup>13</sup> Aby ho tak přesně dokázala reprodukovat, musela mít k dispozici, podobně jako u předchozího podobenství, nějakou předlohu – našla ji v knize o Larionovi a Gončarové od Eli Eganbiuriho<sup>14</sup> z roku

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Obraz byl vystaven roku 1912 v Moskvě na výstavě *Oslí ocas* a v roce 1913 v berlínské Galerii der Sturm. Původně se nacházel ve sbírce Galerie Schwarz v Miláně a nyní je uložen v Thyssen-Bornemisza Collection (Madrid).

<sup>13</sup> Dopis uložen v Archivu Treťjakovské státní galerie v Moskvě. Viz Pomajzlová (pozn. 4), s. 210.

<sup>14</sup> Eli Eganbiuri [I. Ždaněvič], *Natalia Gončarova, Michail Larionov*, Moskva 1913.

1913. Tento pramen je opodstatněný i v dalším případě: z této knihy Zátková zjevně čerpala i v případě *Podobenství o hořčičném zrně*, kde se opakuje i kompoziční dělení na tři segmenty a blízkost obou provedení je nepochybná.

Jak vnímat tuto apropriaci motivů, kompozic, celých scén? Určitě to není náhoda. Jde o způsob opakování, jaký používá například lidové umění, kde je otázka autorství nepodstatná? Nebo snaha o nové, moderní zpracování starší předlohy? Mohlo by eventuelně jít o záměrné citace, které relativizují modernistický koncept originality a které jsou dohledatelné i u jiných prací?

Zátková nejenom přebírala různé motivy a kompozice, ale během své tvůrčí práce také neortodoxně střídala stylové roviny, vedle zcela ojedinělých a inovativních řešení materiálových asambláží a objektů se souběžně vracela k minulosti nebo ke vzdáleným inspiracím jako byly perské miniatury nebo ruské ikony. Podle vlastních slov nechtěla být svázána s nějakým směrem, proudem, vyhlášeným programem. Nechtěla vnucovat dílu svou představu, naopak se nechávala vést samotným vznikajícím obrazem. Na druhé straně žila a tvořila v určitém prostředí, byla v kontaktu s řadou umělců, což také nemohlo zůstat bez odezvy (pro ilustraci stačí srovnání s dílem její sestry, Slávy Tonderové Zátkové, která zůstala v Čechách).

Nejznámější a také nejvíc zdokumentované jsou její práce spjaté s italským futurismem, o ostatních polohách jejího díla se toho moc nevědělo. Pokud se jinak zaměřené práce objevovaly (například v reprodukcích, ve fotodokumentaci), pak s chybnou datací<sup>15</sup> a jak bylo ukázáno, i s chybnou atribucí. Ani v českém umění nezapustila kořeny, i když se vazeb na domov nevzdala. Byla v kontaktu s Emilem Pacovským a odebírala do Itálie jeho časopis *Veraikon* (i proto, že Pacovský v něm reprodukoval její obrazy), podle jedné zmínky se měla účastnit v Římě výstavy s „českými avantgardisty“, což měl dokonce být – podle informace v katalogu z Casa d'arte Bragaglia (listopad 1922) – Umělecký svaz Devětsil, tato výstava se však neuskutečnila. V roce 1923 chystala svou výstavu do Prahy (a zřejmě i do Berlína), ale v té době se znovu zhoršilo její onemocnění, byla opět převezena do švýcarského sanatoria v Leysin, kde 29. října zemřela. K přímé konfrontaci s českým uměním nedošlo, proto se také součástí dějin českého umění nestala, dokud se o to nepokusil roku 1988 František Šmejkal obsáhlou pasáží ve svém článku *Futurismus a české umění*; později se přidala Mahulena Nešlehová studií *Impulses of Futurism and Czech Art*.<sup>16</sup> Přesto Zátková do českého umění, alespoň zatím, příliš nezapadla.

Jak tedy naložit s jejím odkazem? Patří vůbec do českého umění? Obecněji položená otázka pak zní: lze do něho zařadit i jiné projevy než ty, na které jsme si zvykli? Vesměs převládají snahy začlenit české umění do evropského nebo světového kontextu, u Zátkové je však problém opačný. Její tvorba vznikající mimo domácí prostředí se výrazně odlišuje od toho, jak běžně dějiny českého moderního umění vnímáme. Je to snad důvod ji obcházet? Stále častěji se ozývají hlasy, požadující překonání minulých schémat a vytvoření

<sup>15</sup> Datování primitivistických prací Zátkové bylo bez znalosti archiválií hypoteticky určeno podle schématu formálního vývoje od figurace k abstrakci. Proto Lea Vergine (*L'arte ritrovata*, Milano 1982, s. 76, 77) a později i dvojice autorek Mirella Bentivoglio – Franca Zoccoli (*The Woman Artists of Italian Futurism – Almost Lost to History*, New York 1997, s. 86) kladla tato díla do raného období kolem roku 1905 vytvořená ještě v Praze.

<sup>16</sup> František Šmejkal, *Futurismus a české umění*, *Umění XXXVI*, 1988, s. 20–53. Mahulena Nešlehová, *Impulses of Futurism and Czech Art*, in: Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin – New York 2000, s. 122–143.

plnějšiho a rozmanitějšího obrazu českého umění i za cenu větší složitosti při interpretaci mnohdy i odlišných či dokonce protikladných tvůrčích přístupů. Z tohoto úhlu pohledu bychom měli Růženu Zátkovou, i přes stylové odlišnosti, vazby na jiné zdroje a inspirace, specifické pojetí originality, v rámci nově přijímané plurality výtvarných projevů do českého umění vrátit. A určitě by při tom nemělo být jediným argumentem to, že se narodila v Českých Budějovicích.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Eganbiuri Eli, *Natalia Gončarova, Michail Larionov*, Moskva 1913.

Nešlehová Mahulena, Impulses of Futurism and Czech Art, in: Berghaus Günter (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin – New York 2000, s. 122–143.

Pomajzlová Alena, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova, <https://modernartbrno.com/blog/on-the-real-author-of-the-cycle-parables-of-the-gospel-previously-ascribed-to-natalia-goncharova/>, vyhledáno 17. 7. 2023 (barevné reprodukce cyklu).

Pomajzlová Alena, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové / Story of the Painter Růžena Zátková*, Řevnice 2011.

Pomajzlová Alena, Růžena Zátková: An Unorthodox Female Futurist. In: Berghaus Günter (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin – Boston, 2015, s. 136–167.

Šmejkal František, Futurismus a české umění, *Umění XXXVI*, 1988, s. 20–53.



**Obr. 1.** Růžena Zátková, Podobenství o zlých vinařích, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, *On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova*





**Obr. 2.** Růžena Zátková, Podobenství o rozseváci, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova



**Obr. 3.** Růžena Zátková, Podobenství o soudci a vdově, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, *On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova*



**Obr. 4.** Růžena Zátková, Podobenství o marnotratném synu, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova



**Obr. 5.** Růžena Zátková, Podobenství o věrnosti služebníků, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova

## NÁŠ ČESKÝ MILLET? JOŽA UPRKA, LIDOVÉ A ČESKÉ UMĚNÍ

MARTA FILIPOVÁ

Seminář dějin umění, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita; m.filipova@phil.muni.cz

### ABSTRACT

#### **Our Czech Millet? Joža Uprka, Folk Art and Czech Art**

In April 2022, the Albín Polášek Museum in Florida closed a large exhibition of paintings by Joža Uprka from the private collection of a collector living near Chicago. This exhibit was to be later shown at the Czech embassies in Washington and Paris. In the USA, the work of Joža Uprka is still popular, alongside expressions of folk culture, which take many forms. They range from collected items to observing folk traditions by the diaspora of many generations. The town of Cedar Rapids, Iowa, for example, has always had a strong Czech community, and today it houses the National Czech and Slovak Museum, which regularly exhibits folk art and works of art closely associated with folk culture of the homeland. The diaspora has preserved a specific Czechness, Slovakness and even a Czechoslovak character of folk art, as seen in the practices of folk culture or captured in the paintings by artists such as Uprka.

The text examines understanding of folk art as Czech and national, while I focus mainly on the territory outside of today's Czech Republic. Why has the Czech and Slovak diaspora, even in large urban agglomerations, associated folk art so intimately with the nation and national art? Who has been promoting these associations? Have they been accepted universally, or were there any alternatives of national art?

**Keywords:** folk art; diaspora; USA; Joža Uprka; modern art; national identity; homeland

V květnu 2022 proběhla v americkém Washingtonu řada programů, minifestivalů a výstav pořádaných nejrůznějšími ambasádami za účelem propagace kultury příslušného státu. 14. května se konal takzvaný Den Evropské unie, kdy příslušné ambasády otevřely návštěvníkům své dveře a pozvaly je do svých prostor ke všemožným akcím. Ta česká se vrátila do třicátých let s jazzovou kapelou, vzpomínkami na Voskovce a Wericha, ale také s přehlídkami českých a slovenských krojů. Součástí české prezentace byla i výstava děl Joži Uprky ze sbírek jednoho soukromého amerického sběratele. Moderná třicátých let zprostředkovaná hudbou a divadlem tak byla představena vedle folkloru zachyceného na Uprkových obrazech a lidových krojích. V zahraničí není tento zdánlivý kontrast při prezentaci „typicky české“ kultury neobvyklý. Krajané usazení v zahraničí se vždycky snažili a dodnes snaží o uchování národních tradic, kterými sobě i ostatním připomínají své kořeny. Zároveň ale i usilují o propagaci vlastní modernosti, jež má zase

za úkol dokázat, že nositelé této kultury nepocházejí z nějaké zaostalé země, ale naopak ze země po mnoha stránkách vyspělé.

I dnes tak česká diaspora v USA i v jiných zemích po celém světě udržuje vlastní verzi národní identity, kterou uchovává skrze jazyk, zvyky a tradice navázané na roční období a český kalendář. Udržování a znovuobjevování tradic, ať už slovesných, performativních či vizuálních, je v prvé řadě motivováno snahou o uchování identity a o její předání dalším generacím. V řadě druhé tu jde o propagaci národních tradic v novém prostředí, které má za úkol doložit autentičnost a svébytnost původní kultury. V tomto příspěvku se tedy zamyslím nad otázkami utváření české identity a vnímání českého umění za hranicemi České republiky. Zde se často (i když samozřejmě ne výhradně) českost hledá ve verzi umění lidového nebo v umění, které lidovost zachycuje.

### České umění mezi krajany

Sbírka obrazů Joži Uprky, která figurovala na české ambasádě ve Washingtonu, byla už dříve vystavena na dalších místech po Americe. Jedním z nich je i Muzeum a sochařské zahrady Albina Poláška na Floridě, které byly založeny nadací rodiny Poláškových. Nadace vznikla čtyři roky před Poláškovou smrtí. Polášek sám byl sochař českého původu, pocházel z Frenštátu pod Radhoštěm a do USA emigroval v roce 1901, ve svých dvaceti dvou letech. Sochařství vystudoval v USA a v Itálii a stal se vedoucím sochařského oddělení na Art Institute of Chicago.

Polášková stěžejní díla zahrnují například památník Theodora Thomase *Duch hudby* z roku 1924 v Chicagu nebo sochu *Radegast* pro Radhošť z roku 1931. Polášek ale pracoval i pro českou komunitu v Americe, se kterou udržoval těsné styky. Do této tvorby patří například monumentální socha T.G. Masaryka jako blanického rytíře, umístěná v kampusu University of Chicago. Masaryk v brnění sedí na koni na vysokém piedestalu a připomíná svou záchranu českého národa před útlakem Rakouska Uherska. [Obr. 1]

Dnešní Poláškovu muzeum vystavuje nejen dílo tohoto sochaře, ale hostí i dočasné výstavy, jako tu Joži Uprky. Jeho americký sběratel českého původu vidí Uprkovo dílo jako „bukolické a tradiční, je v něm nostalgie po jednodušších časech narušených urbanizací a industrializací“.<sup>1</sup> A právě toto uvědomění si nostalgie je jedním ze stěžejních motivů jak v Uprkově díle samém, tak i v jeho recepci v zahraničí.

### Český Millet, Joža Uprka

Uprka se narodil v roce 1861 ve vesnici Kněždub na východní Moravě. Studoval v Praze, na Akademii v Mnichově a krátce i v Paříži. Hodně cestoval – dostal se do Itálie, Egypta, Ruska a balkánských zemí, až se vrátil zpět na Moravu. Svá díla s tematikou života na venkově za svého života úspěšně vystavoval na Moravě, v Čechách, na dnešním Slovensku i v zahraničí. Vystavoval několikrát ve Vídni, v Paříži, v Benátkách, účastnil se světové

---

<sup>1</sup> George T. Drost, A Personal Journey into Art Collecting: A Note by George Drost, in: *National Treasure: The Art of Joža Uprka from the George T. Drost Collection*, Chicago 2011, s. 2.

výstavy v St. Louis v roce 1904, společné výstavy v Londýně v roce 1911 a podobně. Do předválečné doby tak spadá jeho největší úspěch, měřený počtem výstav i kladnou recepcí jeho díla. Jeho popisný přístup přibližující se etnografickému záznamu i přetrvávající impresionistické vyjadřování z něj ale v meziválečném období učinilo malíře na okraji hlavního dění. [Obr. 2]

Výše zmíněná americká sbírka dnes čítá přes 120 děl jak Joži Uprky, tak jeho bratra Franty a syna Jana. Již dřív byla vystavena také v muzeu ve státě Iowa, zasvěceném české a slovenské kultuře. [Obr. 3] Národní české a slovenské muzeum a knihovna, jak se oficiálně nazývá, není jediným muzeem tohoto typu v USA, ale je jediným, které i nadále spojuje českou a slovenskou historii a kulturu pod jednou střechou. Tato instituce má zajímavou historii. Nachází se v městečku Cedar Rapids ve státě Iowa, mimochodem poměrně nedaleko městečka Eldon, do kterého je zasazen výjev obrazu Granta Wooda *Americká gotika* (1930), tedy díla klíčového pro zdůrazňování vlastní „americké“ tradice a jejich venkovských kořenů.

### České národní muzeum v USA

Cedar Rapids vyrostlo jako město s početnou českou komunitou, která se zde začala usazovat od sedmdesátých let 19. století. Přistěhovalci z českých zemí tu pracovali na jatkách a později v dalších odvětvích průmyslu a zemědělství, vystavili si vlastní kulturní instituce včetně divadel a Sokola, kam v roce 1907 zavítal s přednáškou i Tomáš Garrigue Masaryk. Čtvrť New Bohemia, kde bylo usedlíků nejvíc, existuje v Cedar Rapids dodnes vedle čtvrti Česká vesnice (Czech Village), kde také stojí Národní muzeum.

Muzeum si prošlo doslova bouřlivou historií. Založeno bylo v roce 1974 spolkem Czech Fine Arts Foundation za účelem zachování české kultury a dědictví, sbírkových aktivit, pořádání různých akcí a přednášek. Otevřeno bylo roku 1978 ve třech místnostech a nadále se rozrůstalo. V roce 1992 se z něj stala oficiální instituce, teď už české a slovenské muzeum, a ačkoliv muzeum původně vzniklo z české nadace, dnes tvoří 40 procent sbírek artefakty ze Slovenska. Instituce získala v roce 1983 domek přistěhovalců, který byl umístěn k muzeu jako rekonstrukce života prvních usedlíků. Rostoucí sbírky si dále vyžádaly přesun do nových, větších prostor, které v roce 1995 slavnostně otevřeli tři tehdejší prezidenti: Václav Havel, Michal Kováč a Bill Clinton. Už v této době se zde konaly pravidelné výstavy, jako výběr z „pokladů z Národního muzea v Praze“ nebo *Kroje – Dress for the Dance of Life!*, je nutné podotknout, že v muzeu se dnes nachází největší sbírka krojů mimo území České republiky a Slovenska a ty nejstarší pochází z 16. století.<sup>2</sup>

Rozrůstající se instituci ale zasáhla v roce 2008 katastrofa, kdy rozvodněná řeka Cedar zatopila 8000 domácností ve městě a povodeň postihla i muzeum a knihovnu. Hodně exponátů bylo poničeno, ale při evakuaci dostaly prioritu umělecká a folklorní díla. Celá budova muzea i domek přistěhovalců byly následně přesunuty na vyšší místo a znovuotevřeny výstavou *Alphonse Mucha. Inspirations of Art Nouveau*, která zahrnovala 230 litografií, malby, fotografie, kresby a šperky.

---

<sup>2</sup> Our history, *The National Czech and Slovak Museum and Library*, <http://www.ncslm.org/about-ncsml>, vyhledáno 20. 5. 2022.

Dnes se muzeum však nezaměřuje jen na českou a slovenskou historii, umění a dědictví. V multikulturní Americe (a tou je i Iowa a Cedar Rapids) je misí muzea „zachovávat, prezentovat a interpretovat originální příběhy české a slovenské historie a kultury pomocí inovativních zážitků a iniciativ, které oslovují multikulturní návštěvníky jak z blízkého, tak i z dalekého okolí“.<sup>3</sup> Snaží se tak podle svého prohlášení promlouvat k širší americké společnosti s nadčasovými a vlastně nadnárodními tématy jako svoboda, identita, rodina a komunita. Kromě dočasných výstav se tak dnes v muzeu nalézají i stálá výstava o emigraci nejen Čechů a Slováků do USA, ale i dalších etnických skupin. Výstavy zaměřené na českou a slovenskou tematiku jsou rozmanité a zahrnují počiny jako samizdat v Československu, příběhy slovenských židů nebo brože Madeleine Albrightové.

Převážně však muzeum vystavuje české a slovenské výtvarné umění především ve spojitosti s lidovou kulturou či její novodobou interpretací. [Obr. 4] Odehrála se tu třeba výstava slovenských a moravských part – vyšívaných čelenek, které nosily svobodné dívky. Party byly představeny jako originální artefakty i v reinterpretaci současných umělců a umělekyní ze Slovenska. A jak jsem již zmínila výše, výstavu zde měl i Joža Uprka. Ačkoliv je četnost výstav Uprky v USA dána motivací soukromého sběratele a jeho snahou o prezentaci vlastní sbírky, dnešní popularita Uprkových děl zprostředkovávaná různými veřejnými institucemi (jako jsou muzea a ambasády) vychází i z potřeby připomenout krajanům i všem ostatním vizi střeoevropských kořenů. Ty pro mnohé spočívají právě v lidové, venkovské kultuře, ale mohou být i zachycené akademickým malířem, který má k etnografii blízko. Uprkova tvorba tak představuje důležité propojení lidového umění a jejího uměleckého ztvárnění, propojuje folklor a folklorismus. Tyto potřeby sahají do 19. století, kdy se v krajaňských komunitách mnohdy ani nerozlišovalo mezi lidovými artefakty a jejich zachycením uměleckými díly.

## Obraz domova

Uprka navíc vytváří velice specifický obraz domova. Už kolem přelomu století bylo pro Čechy ve městech jako Praha a Brno normální obdivovat lidovou kulturu a zvyky, ze kterých pocházely jejich rodiny a která z venkova rychle mizela. Ačkoliv už na konci 19. století bylo dopravně poměrně dobře dostupné, Slovácko se mohlo z pohledu velkých měst zdát jako odlehlý kraj, kde je ještě lidová kultura uchovaná ve své původnosti. A odlehlejší bylo ještě více z pohledu krajanů v Americe. Prezentováno bylo Slovácko také jako etnicky jednotné, nezasažené migrací – a to i přes poměrně početnou německou menšinu, která žila například v Hodoníně. Nebo právě kvůli ní.

A takto tento kraj zachycují i obrazy Joži Uprky. Objevují se v nich mnohé aspekty života na vesnici, který umělec většinou oslavuje v jeho slavnostní barevnosti a jásavosti. Uprkova vize vesnice je optimistická a nadčasová. Přirovnání k Milletovi, které vyslovil malíř Alois Kalvoda v roce 1911 ve svém jubilejním fejetonu k Uprkovým 50. narozeninám, tak má své limity a omezuje se převážně na téma venkova a života na něm.<sup>4</sup> Tento příměr zkritizoval například Štěpán Jež v roce 1944, který upozornil, že Millet ve svých

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Alois Kalvoda, Náš český Millet, *České slovo* V, 29. 10. 1911.



obrazech klade důraz na obsah, myšlenku a tendenci. Oproti tomu: „Uprka nefilosofuje, nenaříká, neziskává sympatií pro těžce pracujícího člověka, nýbrž prostě, netendenčně líčí.“<sup>5</sup> Jeho přístup je podle Ježe popisný, klade důraz na malířskou stránku obrazu, zachycuje hynoucí krásu a jde mu o dekorativní účinek v ploše.

Vedle zářivých, slavnostních krojů Joži Uprky se tak může Millet zdát pesimistický, vážný a zadumaný, protože sleduje těžké peripetie venkovského života. V čem si ale jsou podobní je snaha zachytit mizející kulturu venkova. V roce 1931 se k Uprkově tvorbě vyjádřil i V. V. Štech, který se zajímal o roli lidového umění v meziválečném Československu. Čím více mizejí kroje z Moravského Slovácka, tím se podle něj objevují častěji na Uprkových obrazech. „Uprka se těžko loučí s krásou, která mu uniká před očima, protestuje obrazy proti době, vrací se k lidovým slavnostem dávno již promíšených městskou šedí a černí.“<sup>6</sup> Obyvatel venkova byl u Uprky podívanou, řekněme spektaklem, studijním objektem se zajímavou atmosférou.

### Zachycení života na vesnici

Pro Uprku byl kromě barevnosti samozřejmě důležitý obsah, který měl zprostředkovat idealizovaný život na vesnici. Jeho hlavní náměty tvoří slavnosti a zvláštní události, které dovolují účastníky obléci do krojů a jejich chování stylizovat. V jeho rané tvorbě se nachází i výjevy ze všedního a pracovního života v zemitější barevnosti, které opravdu mohou vést k příměru k Milletovi. K těmto tématům se vrací i v pozdější tvorbě, ale zde jde spíše už o žánrové výjevy a lze na nich vysledovat určitou stylizaci. Ta na jednu stranu redukuje venkovský život na pestrou přehlídku barevných krojů a na stranu druhou vede v pozdější tvorbě k vypuštění nepříjemnějších témat, která by vyžadovala kritičtější pohled.

Zde se nabízí srovnání Uprkových námětů například s fotografem, který Moravské Slovácko také zachytil kolem přelomu století. Německý fotograf Erwin Raupp na Slovácku pobýval několik měsíců v roce 1904 a i on, jako Rodin dva roky předtím, Uprku navštívil. Raupp sice své náměty také do velké míry stylizoval, ale v jeho fotografiích ze stejného prostředí nacházíme i náměty s dávkou sociálního cítění a kritiky. Kromě krojovaných skupin a jednotlivců tak zachycoval například starší lidi, Romy, tvrdou práci a všednodennost na vesnici. Tyto syrovější pohledy na venkovský život jsou akcentovány černobílou fotografií, která omezeným spektrem spíše odkazuje na realismus Milleta a Courbeta a tedy moc nezapadá do vnímání venkova jako onoho idylického, bukolického a barevného prostředí, které umí lépe zachytit malba nebo akvarel a které lépe konkretizují domov pro krajany. Uprka tak zachycuje venkovany jako romantizované, noblesní primitivy, kteří jsou etnicky homogenní. Můžeme to vidět i v úspěchu Uprkova obrazu *Poslední velká pouť u sv. Antonínka*, který v roce 1925 putoval pod názvem *Festival* po řadě severoamerických měst. Vystaven byl například na prestižní přehlídce mezinárodní umění Carnegie International v Pittsburghu.

<sup>5</sup> Štěpán Jež, *Joža Uprka. K pátému výročí umělcovy smrti*, Praha 1944, s. 261.

<sup>6</sup> V. V. Štech, *České slovo*, 25. 12. 1931, citováno z Helena Musilová, *Joža Uprka – životní data a události*, in: *Joža Uprka. Evropan slováckého venkova 1861–1940*, Praha 2011, s. 54.

## Závěr

V meziválečné době lze oblibu Uprkova díla ve Spojených státech připsat již zmíněné nostalgii. Je to nostalgie po jednodušších dobách, mizejícím světě, opuštěné domovně a idealizovaném českém prostředí. Na druhou stranu Uprkovy obrazy obsahují i určitou univerzálnost zachycení domova, se kterou se mohli identifikovat mnozí další Slované, ale i jiní Středo- a Východoevropané přišli do Ameriky. Uprka představuje umění české, ale do určité míry i mezinárodní, které v sobě obsahuje zevšeobecnělou verzi umění domoviny.

Vně České republiky dodnes dochází k exotizaci lidové kultury a umění v její prezentaci se někdy mění na spektakl. To se ale snoubí se znovuobjevováním a uchováváním tradic mezi krajany, kteří v některých případech lidovost, opravdu vymizelou nebo mizející, znovu probouzejí. Představují tak dnešní alternativu ke statickému pojetí lidovosti v umění Joži Uprky, kterým mizející svět folkloru zachycoval. Na druhou stranu ale dokazují, že pohled zvenčí jak umělkyní a umělců, tak i sběratelů nebo veřejných institucí aktivně přispívá k uchování *představy* lidového umění a jeho role v historii i současnosti.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Drost George T., „A Personal Journey into Art Collecting: A Note by George Drost“, *National Treasure: The Art of Joža Uprka from the George T. Drost Collection*, Chicago 2011.

Jež Štěpán, *Joža Uprka. K pátému výročí umělcovy smrti*, Praha 1944.

Kalvoda Alois, Náš český Millet, *České slovo* V, 29. 10. 1911.

Musilová Helena, Joža Uprka – životní data a události, in: *Joža Uprka. Evropan slováckého venkova 1861–1940*, Praha 2011.

*The National Czech and Slovak Museum and Library*, <http://www.ncslm.org/about-ncsml>.

**Obr. 1.** Albin Polášek,  
Masaryk jako Blanický rytíř,  
1942, Chicago. Fotografie  
autorky



**Obr. 2.** Joža Uprka, Poslední velká pouť u sv. Antonína, 1925. Sbírnka Nadace Moravské Slovácko.  
Snímek podle *Joža Uprka. Evropan slováckého venkova 1861–1940*, Praha 2011, s. 273



**Obr. 3.** Národní české a slovenské muzeum, Cedar Rapids. Fotografie autorky



**Obr. 4.** Expozice krojů v Národním českém a slovenském muzeu, Cedar Rapids. Fotografie autorky

## KOMPLEX NADŘAZENOSTI. „NAŠE“ VERSUS „CIZÍ“ V ČESKÉM UŽITÉM UMĚNÍ MEZI SVĚTOVÝMI VÁLKAMI

IVA KNOBLOCH

Uměleckoprůmyslové museum v Praze; knobloch@upm.cz

### ABSTRACT

#### **Superiority Complex. “Ours” versus “Foreign” in Czech Applied Art between the World Wars**

André Gide described Soviet attitudes towards the outside world in the 1930s as a manifestation of a superiority complex. And it seems to me that the proclamations of representatives of architecture, applied arts and professional art education in the Czech lands between 1918 and 1925, when they created a “national” or “state” style, do not differ much from these attitudes in many ways.

In the texts of Pavel Janák, Otakar Novotný, Jaroslav Benda, V. V. Štech and others, the pronoun “our” occurs most often, which seems to have been generally accepted without further explanation; the opposite is “foreigners” who have nothing more to offer “us” – as the above-mentioned representatives of the Czechoslovak Werkbund, an organization that has set itself the goal of raising the level of housing culture and the environment of life in general, assure themselves. It manifestly promoted “domestic values and domestic spirit”, which are embodied in Slavic poetic, emotional, melodic works, suitable for the mood of “our people”, who were defined as a small, modest person, an ordinary descendant of farmers and village teachers. He is satisfied with the “provinciality”, the “obsolescence” of “our” art, because it reflects “our” conditions.

Although the textual programmes of the representatives of the state, national style come to terms with the position of Czech applied art and architecture on the world stage in an immature way, the actual results of their artistic work no longer have to be evaluated from the modernist perspective as a dead end, but as distinctive manifestations of international modern decorativism, despite the isolationist ideas of the creators at the time.

**Keywords:** National decorativism; National style; State style; Karel E. Ort; Czechoslovak Union of Arts and Crafts; Pavel Janák; Workers’ interior

Za projev komplexu nadřazenosti označil André Gide sovětské postoje vůči okolnímu světu ve třicátých letech. A zdá se mi, že od těchto postojů se příliš neliší některé prohlášení představitelů architektury, užitého umění a odborného školství v českých zemích mezi lety 1918 až 1925, kdy vytvořili „národní“ či „státní“ styl.

V textech Pavla Janáka, Otakara Novotného, Jaroslava Bendy, V. V. Štecha a dalších se nejčastěji vyskytuje zájmeno „náš“, které bylo jakoby všeobecně akceptováno bez bližšího vysvětlení, opakem je potom „cizina“, která „*má málo, co by nás mohlo zajímat*“<sup>1</sup>;

<sup>1</sup> [Redakce], Úvodem k novému ročníku, *Výtvarná práce* II, 1923, č. 1, s. 73.

dokonce „*nám nemá již co nabídnout*“.<sup>2</sup> Tak se ujišťují výše uvedení představitelé Svazu československého díla, spolku, který si vytkl za cíl zvýšení úrovně bytové kultury a prostředí života vůbec a stal se jednou z platforem státem podporovaného národního dekorativismu se všemi jeho programovými paradoxy.

Ve slovních vyjádřeních svazových představitelů byla cizina podřadná všemu zdejšímu, jak ale vnímali českou pozici? „*Budiž snad náš život je zbytečně pomalý a naše továrny zatím špatně organisovány – to všechno nevadí, ba snad právě proto budeme dělati naše umění se vši tou zastaralostí a provinciálností, jakou má náš život. Vždyť je děláme pro sebe...*“<sup>3</sup>

A jak si tato oficiální klika, jak byli posměšně nazýváni mladou generací, představovala adresáta domácího umění? Jako „*malého skromného nezáměrného člověka*“ a „*obyčejného potomka a následovníka sedláků a učitelů*“.<sup>4</sup> Malý, ale náš adresát „domácích hodnot“ měl tihnout k slovansky básnivým, citovým, ornamentálně barevným, melodických projevům, zatímco „cizí“, rozuměj zejména německá, prakticky orientovaná výroba či školství jej nepřitahovaly.

V tomto ovzduší se odehrávaly také první soutěže Svazu československého díla, které měly povzbudit zdejší výrobce ke spolupráci s výtvarníky a pozvednout úroveň jejich produkce. Do soutěže na tištěné látky v roce 1922 předložil svůj návrh architekt Karel E. Ort, který mezi lety 1910–1920 působil v Hamburku jako student a posléze pedagog na Schule für Kunst und Gewerbe. Ortův návrh komise Svazu československého díla zavrhl jako nečeský, a dokonce byl takto komentován ve svazovém časopise *Výtvarná práce*.<sup>5</sup> [Obr. 1]

Karel Ort paradoxně uplatnil svůj návrh na Slovensku, kde Josef Vydra, pověřený československou vládou jako referent pro lidové umění, založil Spoločnosť umeleckého priemyslu, tzv. SUP, která neškolené lidové řemeslníky propojovala se školenými návrháři. A právě na půdě této společnosti byl Ortův návrh realizován, a dokonce publikován v její výroční zprávě za rok 1921–1922. Zde se na jedné dvoustraně setkávají lidový tisk, a naproti němu ten Ortův, s popiskou „moderní vzor“. Zdá se, že Josef Vydra na Slovensku národovecké hledisko vůbec neuplatňoval a neřešil, zda je Ortův tisk dostatečně slovenský nebo český nebo československý. Ocenil moderní robustní kubizující dekor jako vyhovující technice tisku na látku z dřevěné šablony a zdůraznil jeho výtvarnou modernost oproti tradičnímu lidovému vzoru.

Stěží můžeme rekonstruovat, co vedlo pražskou svazovou komisi k zamítavému postoji k Ortovu návrhu a jeho údajné nečeskosti. Snad víc než nedostatek lyrické jímavosti to bylo zřejmě Ortovo dlouholeté působení v zahraničí, které se doposud v českých zemích navrátilivším krajanům neodpouští – což známe z často tragických osudů, jako byl ten Bedřicha Feuersteina anebo Jana Kaplického.

Naštěstí se blud slovanské lyrické ornamentální citovosti jakožto výtvarné kvality neudržel dlouho. V této poloze totiž exceloval mimořádně nadaný kreslíř a pedagog Fran-

<sup>2</sup> Jaroslav Benda, Po zájezdu do Londýna, *Výtvarná práce* I, 1921–1922, č. 3–4, s. 17.

<sup>3</sup> V. V. Štech, Úvodem, in: *II. výstava uměleckého průmyslu československého* (kat. výst., Svaz československého díla), Praha 1923, s. 18.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Kritika Ortových návrhů jako nečeských, viz též V. M. Nebeský, K výstavám v Uměleckoprůmyslovém museu, *Tribuna* II, 2. 10. 1920, s. 2.

tišek Kysela, tvůrce autentických vrcholných projevů místního dekorativismu. Zejména v nástěnných malbách vytvořil působivou ikonografii nejen v rostlinných, geometrických a figurálních motivech, ale i ve vroucném tónu jejich zpracování. [Obr. 2] Sám se ovšem k nacionálně zabarveným manifestům svých kolegů nevyjadřoval.

Na rozdíl od Kysely, jemuž byla bujná ornamentální představitelství vlastní, ostatní představitelé Svazu československého díla spíše experimentálně hledali cesty, kterými by naplnili programové národotvorné teze, přičemž jejich stylizace lidové tvorby se většinou hybridně křížila s dobovými historismy, zejména s neoklasicismem a *biedermeierem*.

Jako další příklad programového paradoxu můžeme uvést Janákův dělnický byt, který vystavil na první výstavě Svazu československého díla v roce 1921. [Obr. 4] Tematika dělnického bydlení zaměstnávala architektky a designéry již od konce 19. století, kdy nej-různější dělnické i umělecké organizace vypisovaly soutěže na levné dělnické zařízení. Jen málokteré návrhy se v dělnickém prostředí skutečně ujaly, většinou si je přivlastnily sociálně vyšší vrstvy – a teprve když se uplatnily tam, přijaly je za své i dělnické rodiny.

Z roku 1899 pochází židle, kterou navrhl švédský architekt Carl Westman pro dělnický institut ve Stockholmu – a ta nakonec skončila v letním sídle pokrokového prince Eugena. Dělnickému zařízení se věnoval také Josef Hoffmann (1900) [Obr. 3] nebo Peter Behrens (1912). V roce 1917 bylo možné navštívit dělnický byt na výstavě švédského Werkbundu<sup>6</sup> a v roce 1918 na výstavě Werkbundu švýcarského prezentoval dělnický byt designér Wilhelm Kienzle.

Je velmi nepravděpodobné, že by dobře informovaný Pavel Janák žádnou z realizací dělnického zařízení neznal. Všechny směřovaly k jednoduchému, úspornému řešení a připravovaly tak cestu pozdější typizaci a standardizaci zařízení. Pro českou dělnickou domácnost ale Janák navrhl nábytek těžkopádný, inspirovaný selskou jizbou, zjevně nepraktický do proletářských stísněných bytů. Také náročné truhlářské zpracování a barevné laky jistě nábytek prodražily a mladá generace již funkcionalisticky uvažujících architektů Janákův pokus odmítla jako „sociálně krutou karikaturu solidního a levného nábytku“.<sup>7</sup> Na výstavě se samozřejmě neprodal, a nakonec skončil jako vybavení Janákovy domácnosti.

Jakkoliv se textové programy představitelů státního, národního stylu nezralým způsobem vyrovnávaly s postavením českého užitého umění a architektury na světové scéně, samotné výsledky tvorby dnes již nemusíme hodnotit vývojovou optikou jako slepou uličku, ale jako svébytné projevy mezinárodních moderních dekorativismů, a to navzdory izolacionistickým snahám tvůrců.

Závěrem pohled na český dekorativismus zvenčí. Na mezinárodní přehlídce architektury a užitého umění v Monze v roce 1923 se československá expozice nacházela na stejném patře jako výstava futuristy Fortunata Depera. Italský komentátor se pak o československé expozici vyjádřil jako „*la stravaganza futuristica ceca*“ (futuristická extravagance z Čech).<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Pro založení Svazu československého díla byl inspirativní německý svaz (Der Deutsche Werkbund), podle jehož vzoru byly zakládány Werkbundy i v dalších zemích (Rakousku, Švýcarsku, reformovaná celostátní organizace Svenska Slöjdföreningen ve Švédsku).

<sup>7</sup> Jan E. Koula, Výstava Svazu československého díla v Uměleckoprůmyslovém museu, *Stavba III*, 1924–1925, s. 175.

<sup>8</sup> Ugo Ojetti, Piccola guida della mostra di Monza, *Corriere della Sera*, 18. 5. 1923, s. 3.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Bartlová Milena – Vybíral Jindřich (edd.), *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.
- Burckhardt Lucius, *Le Werkbund Allemagne, Autriche, Suisse*, Paris 1981.
- Hnídková Vendula – Vybíral Jindřich, *Národní styl, kultura a politika*, Praha 2013.
- Knobloch Iva, Svaz československého díla: první a druhá výstava, in: *Odvaha a risk. Století designu v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze*, Iva Knobloch (ed.), Praha 2019, s. 23–33.
- Knobloch Iva (ed.), *Žijeme lidsky? Reforma bydlení 1914–1948. Svaz československého díla*, Praha 2024.

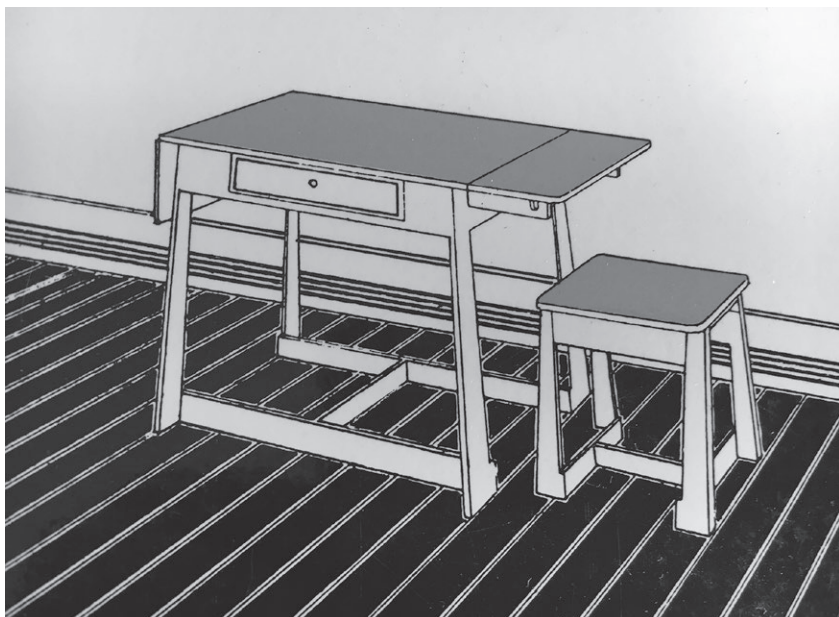




**Obr. 1.** Karel E. Ort, Dekorační tkanina, 1921. Snímek podle *Výroční zprávy Společnosti pro umělecký průmysel, 1921–1922*



**Obr. 2. I.** Výstava Svazu československého díla, architekt Otakar Novotný, výmalba stěn a draperie František Kysela. Snímek podle Iva Knobloch (ed.), *Odvaha a risk. Století designu v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze*, Praha 2019, s. 24



**Obr. 3.** Josef Hoffmann, návrh zařízení dělnického obývacího pokoje, 1900. Snímek podle Lucius Burckhardt, *Le Werkbund Allemagne, Autriche, Suisse, Paris 1981*, s. 49



**Obr. 4.** Pavel Janák, kuchyně dělnického bytu na I. Výstavě Svazu československého díla, 1921. Snímek podle Iva Knobloch (ed.), *Odvaha a risk. Století designu v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze*, Praha 2019, s. 26

## KLID PŘED BOUŘÍ. ŠPÁLOVA OTAVA JAKO ŠTASTNÝ PRŮNIK UMĚLCOVY OSOBNÍ HISTORIE A NÁRODNÍCH DĚJIN

MARCEL FIŠER

Galerie výtvarného umění v Chebu; marcel.fiser@gavu.cz

### ABSTRACT

#### **The Calm before the Storm. Špála's Otava as a Happy Intersection of the Artist's Personal History and National History**

The interwar work of Václav Špála is considered to be the essence of the “national art” of the First Czechoslovak Republic. Its emblematic manifestation is the extensive series depicting the Otava River from 1929 and 1930. The paper focuses on the painting *On the Otava River* (1929) from the collection of the Gallery of Fine Arts in Cheb. It has an exceptional position within it, both in terms of its formal qualities and overall concept. Špála himself was aware of this and never sold it, and the painting was acquired by the Cheb gallery in 1966 from his estate. The uniqueness of the painting is also underlined by its exhibition history: in 1937, Václav Nebeský selected it for the accompanying exhibition to EXPO 37 in Paris, *L'art moderne tchécoslovaque* at the Charpentier Gallery, twenty years later it was one of only five works representing Czechoslovakia at the international exhibition *50 Years of Modern Art* at EXPO 58 in Brussels, together with the works of Emil Filla, František Kupka, Josef Šíma and Otto Gutfreund.

**Keywords:** Václav Špála; Otava River; Gallery of Fine Arts in Cheb; Prácheň Museum in Písek

Můj příspěvek se zabývá Špálovou sérií Otav, a především jedním konkrétním dílem, obrazem *Na Otavě* z chebské galerie. Důvod, proč jsem si vybral toto téma pro naši konferenci, je nabíledni. Richard Drury to například kdysi vyjádřil slovy: „Špála se stal jakýmsi symbolem ‚domáciho‘ českého zpracování mezinárodních výtvarných impulsů.“<sup>1</sup> Něco podobného uvádí v poslední větě své monografie z roku 1935 Antonín Matějček: „Největším kouzlem tohoto zralého umění Špálova je [...] to, že jeho plátny mluví k nám umělec, jehož dílo vyzrálo v rámci světově orientovaného umění v projev, jehož místní přízvuk má jadrnost a plnost živého nářečí národního.“<sup>2</sup> A ještě silněji se o světových kvalitách doprovázejících národní charakter Špálových Otav vyjádřil Milan Knížák v zatím poslední autorově monografii.

<sup>1</sup> Richard Drury, Václav Špála (1885–1946). Vybraná díla ze sbírek českých galerií (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Chebu, České muzeum výtvarných umění v Praze, Oblastní galerie v Liberci, Cheb – Praha – Liberec 2003, s. 14.

<sup>2</sup> Antonín Matějček, Václav Špála, Praha 1935, s. 8.

Období, kdy v díle Václava Špála začínala silněji zaznívat národní struna, tedy přelom desátých a dvacátých let 20. století, bylo u něj spojeno s celkovým přeformátováním jeho života a tvorby, dokonce do té míry, že jeho dílo můžeme vnímat doslova jako rozlomené na dvě půlky. Odvrat od formálních inovací u něj nelze oddělit od založení rodiny, pro níž potřeboval ekonomickou stabilitu. Tu totiž úspěšně založil výhradně na prodeji vlastní tvorby, a začal proto více vycházet naproti vkusu širokého publika, což s sebou neslo pokles kvality. Tento pokles není sice tak silný a patrný, jako u jeho vrstevníků Vincence Beneše nebo později Otakara Nejedlého, nicméně třeba v porovnání s Josefem Čapkem, který si dokázal udržet vysokou kvalitu až do závěru života, Špála vychází nesrovnatelně hůř. Zároveň se nabízí paralela, k níž se později vrátím právě při interpretaci chebského obrazu: Špála jako by se svým životem doslova napojil na osudy první republiky a stal se jedním z jejích nejvýraznějších reprezentantů na poli výtvarného umění. Národní charakter, pozitivní vitalismus, modernismus, jakkoliv umírněný koresponduje s formováním identity nového státu, komerční úspěch jeho tvorby zase odpovídá ekonomickému rozmachu 20. let, a byl jím i přímo podmíněn, protože vygeneroval vrstvu movitých lidí, kteří si jeho obrazy kupovali. Špálův život se podobně jako nová republika v té době rychle stabilizoval. Vsadil na dva tradiční, dobře prodejné žánry, krajinu a zátiší, zavedl si příjemný model tvorby, když krajinu maloval při dlouhých letních pobytech s rodinou u řeky, ať už to byla Sázava, Orlice, Vltava či Otava, zátiší pak doma v ateliéru vždy, když byly k dispozici čerstvé květiny. Zde dokonce své letní krajiny využíval jako pozadí.

Když jsme v roce 2012 spolu s Ondřejem Chrobákem připravovali novou instalaci chebské sbírky, obraz *Na Otavě* výběrovým sítím neprošel, byt patřil k ikonickým dílům sbírky už od poloviny šedesátých let, kdy byl získán přímo z pozůstalosti autora. Pozdního Špála jsme tam zkrátka nechťeli. Po čase jsem ho při jedné reinstalaci z důvodu nějaké zápůjčky vzal na milost a postupně svůj vztah k němu přehodnotil. Když jsem se nořil do průzkumu toho obrazu, stále jasněji jsem si uvědomoval jeho význam: není to pouze jeden z mnoha obrazů této série, ale troufám si tvrdit, že v ní zaujímá klíčové místo. A to i přesto, že se ve Špálových monografiích neobjevuje a přednost vždy dostávala *Otava před bouří* z Národní galerie, která podle mého názoru není zdaleka tak působivá. Právě zdůvodnění tohoto mého tvrzení, k němuž se za chvíli dostanu, je vlastním obsahem mého příspěvku.

Nejdříve něco k realitám celé série. V případě takto význačného projevu, jako jsou Špálovy Otavy, je téměř neuvěřitelné, že teprve před třemi lety jsme se dozvěděli konkrétní okolnosti jejich vzniku. V roce 2019 uspořádalo písecké muzeum projekt, kdy místní muzejníci a historici shromáždili přes dvacet z obrazů z těch údajně 42, které Špála během dvou letních pobytů v roce 1929 a 1930 na Otavě nad Pískem namaloval, a zjistili základní informace k mlýnům, které zde sehrávají zásadní roli.<sup>3</sup> Předtím jsme se o nich z žádné monografie, z žádného vlastivědného sborníku nic nedozvěděli. Ve stručnosti to shrnu. Špála maloval asi šest kilometrů pod Pískem na místě zvaném Na Cajsce podle jednoho z mlýnů, který se jmenoval Panský, ovšem patřil rodině Cajsů. V té době už nefungoval a nabízel skromné ubytování. Špála s rodinou ovšem bydlel mnohem pohodlněji ve vile, která se nacházela pár metrů od mlýna. Postavil si ji jihočeský sochař a architekt František Průša, který byl zetěm Caisů. Ústřední roli na Špálových obrazech

---

<sup>3</sup> *Václav Špála. Na Otavě* (kat. výst. Prácheňské muzeum v Písku), texty Jan Kouba, Martina Měříčková, Písek 2019.

však sehrává ještě jiný mlýn, který se nacházel asi 300 metrů po proudu. Nazýval se Tlučkův, nebo podle tehdejšího majitele Sulanův, a Špála ho maloval ze všech možných pozic. Dnes je Průšova vila obklopena chatičkami, ale tehdy to byla ještě turismem absolutně nedotčená oblast a Špálovi tam prý byli téměř sami. Jednou za několik dní jim majitelé mlýna přiváželi z Písku jídlo, měli také k dispozici lodičku, z níž Špála maloval.

Nový majitel Sulan se do mlýna přizemil v roce 1921, ale už v roce 1923 ho zničil požár. To bylo důvodem k jeho rozšíření, a hlavně zvýšení a modernizaci v letech 1923 až 1927, tj. krátce před tím, než sem Špála přijíždí. Rozsáhlá hmota mlýna, která se uplatňuje i na dálkových pohledech jako je ten chebský, a jeho zářivě bílá fasáda v kombinaci s jasně červenou střechou na Špálových obrazech jsou tak přímým důsledkem této renovace a přesným odrazem reality. Ještě dodejme, že oba mlýny už neexistují. V roce 1960 byly kvůli výstavbě Orlické přehrady oba zbořeny. Voda přehrady k nim však nakonec nedosáhla, a dodnes na ně tak při nižším stavu vody upomínají zbytky rozvalených jezů.

Chebský obraz [Obr. 1] má podle mého názoru v sérii výjimečné postavení nejen kvůli svým jedinečným formálním kvalitám, k jejichž rozboru se dostanu za chvíli, ale hlavně proto, že si těchto kvalit byl vědom i samotný Špála. Vyvozují to z podstatného faktu, že ho nikdy neprodal, byť z prodeje žil a na takovýto obraz musel určitě zájemce mít. Jeho výjimečnost podtrhuje i zajímavá výstavní historie: ještě před získáním do galerijní sbírky byl dvakrát vystaven na reprezentativních přehlídkách při světových výstavách. Nejprve to bylo v roce 1937 na doprovodné výstavě k EXPO 37 v Paříži L'art moderne tchécoslovaque v Galerii Charpentier, kterou připravil Václav Nebeský, jak to dokládá pohled do expozice publikovaný v časopisu *Život*.<sup>4</sup> [Obr. 2] O dvacet let později po Špálově smrti byl obraz jednou z pouhých pěti prací zastupujících Československo na mezinárodní výstavě Padesát let moderního umění při EXPO 58 v Bruselu, spolu s díly Emila Filly, Františka Kupky, Josefa Šímy a Otty Gutfreunda.

A nyní k těm formálním kvalitám. Malíř vede náš pohled přes hladinu řeky ke vzdálenému mlýnu, představujícímu drobný červenobílý akcent svítící v záplavě zářivého ultramarínu. Na ostatních obrazech malovaných z podobného místa Špála mlýn umísťuje do horní půle obrazové plochy, zde ho však posadil níže, a to přímo na horizontálu půlící formát, a navíc na zlatý řez. Nejspíš to byla pouhá intuice a náhoda. Špála své obrazy nekomponoval podle nějakých geometrických schémat a také na ostatních obrazech od Otavy se s ničím podobným nesetkáme. Jak později vzpomínal jeho syn Jan Špála, „[...] *otec vždycky kompozici i námět řešil již ve chvíli, kdy si svůj motiv vybíral,*“<sup>5</sup> a když už ho jednou zvolil, tak už ho zachytil důsledně realisticky. Ale právě tato kompozice je velmi působivá. Díky ní zde obloha i řeka zaujímají zhruba stejnou plochu. Divák se zde cítí doslova tělesně obklopen přírodní skutečností: stromy v popředí vzadu přecházejí v lesy, dole voda, nahoře těžká obloha, sugerující přicházející bouři. Podle syna ji zde Špála maloval několikrát, a to vždy do posledního okamžiku, kdy to jen šlo, až do prvních kapek a zvedajícího se větru, který mu hrozil strhnout plátno.

Sjednocení řeky, nebe a lesů do jednoho tónu nadsazené modře je symbolickým vyjádřením jednoty přírodního univerza. Jedinými „lidskými“ nebo civilizačními elementy jsou zde malíř, jehož pozice splývá s divákem, a mlýn. Reprezentující dvě ohniska elipsy,

<sup>4</sup> *Život* XVI, 1937–1938, s. 12.

<sup>5</sup> Přepis z rozhlasového pořadu *Či jste dítě*, 2. února 1967.

na níž je kompozice založena, propojená linií pohledu, kterou narušují jen drobné detaily lodky a labutí, jež oživují kompozici. Mlýn je zde zobrazen z takové dálky, že téměř splývá s přírodou, ale právě díky oné modernizaci a umístění na exponovaném místě, tvoří jediný akcent, k němuž pohled diváka může směřovat.

Jak již jsem uvedl, zdaleka ne všechny obrazy ze série mají podobnou intenzitu výrazu. Tam, kde tuto elementární kompozici opouští a mlýn zobrazuje zblízka jako v podstatě běžnou industriální budovu, už je z toho standardní Špála dvacátých a třicátých let. Také jen několik obrazů má tuto zářivou barevnost, která se dostalo přízvisko špálovská. Přiznám se, že většina obrazů na písecké výstavě mě nechávala zcela chladným a obecně vzato, mé hodnocení Špálova modrého období je spíše zdrženlivé. To nicméně není v rozporu s tím, že v rámci této série vytvořil několik obrazů zcela mimořádné působivosti a kvality, které můžeme srovnat s jeho nejlepšími plátny. Při jeho intuitivním způsobu tvorby to vlastně byla spíše náhoda, respektive výsledek jeho tehdejší metody, kdy z velkého množství prací se v několika z nich „trefil“ a dosáhl výsledku, o němž usiloval a který nás dodnes fascinuje.

Lze k nim přiřadit i tento obraz. Jako jiná umělecká díla nadčasové hodnoty se nevyčerpává tím, co do něj vědomě vložil malíř. Předpokládejme, že jemu šlo především o to, dostat do něj určité významy, o nichž sám hovoří: dojem z přírody, bouřkovou atmosféru, zvláštní pocit, kdy je člověk obklopen živly. Zároveň si určitě byl vědom i onoho národního akcentu: trikolora, která se mu tam s mlýnem dostala, zde má nejen estetické důvody, ale i národní, podobně jako fakt, že dům s bílou fasádou a červenou sedlovou střechou je typický pro venkovskou zástavbu Čech. Díky nim může být opravdu obraz vnímán jako vyjádření ryze české krajiny a projev národnostně českého umění. Špála byl programovým realistou, a kdyby mlýn byl žlutý, tak by ho takto namaloval nebo by ho nemaloval vůbec. Ale když ten motiv existoval, tak ho uchopil, umocnil a přetavil v symbol.

Myslím, že něco podobného platí i pro časový rozměr. Tyto obrazy letní pohody u řeky jsou ztělesněním bezproblémové skutečnosti, kterou si spojujeme s druhou polovinou dvacátých let. Následující dekáda se už nese ve znamení bouře. Jestliže ji zde Špála namaloval jako přírodní jev, čím dál více z odstupu se nám jeho obraz může jevit jako předznamenání budoucích katastrof. Špála jako venkovan, který v dětství pomáhal na poli, dobře věděl, co bouře znamená: není to něco, před čím se lze schovat, ale fenomén, který může vše rozmetat, živobytí, svět, je to něco, čeho se člověk má bát. Je to i obraz, který v sobě, náhodně a šťastně, koncentruje dějinný okamžik společnosti, jejímž typickým reprezentantem byl, okamžik na rozhraní doby šťastné a tragické. Možná to tak nevnímал, když ho maloval, ale jsem přesvědčen, že jak šel čas, tak si tenhle symbolický rozměr uvědomoval i on. My si ho už od něj odmyslet nemůžeme.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Fišer Marcel (ed.), *Sbírka GAVU Cheb. Umění 20. a 21. století*, Cheb 2021.

Matějček Antonín, *Václav Špála*, 1935.

*Václav Špála. Na Otavě*, katalog výstavy v Prácheňském muzeu v Písku, texty Jan Kouba, Martina Měříčková, Písek 2019.

Paříž 37, *Život* XVI, 1937–1938, s. 9–19.



**Obr. 1.** Václav Špála, *Na Otavě*, 1929, 89 × 116 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu



**Obr. 2.** Pohled do doprovodné výstavy k EXPO 37 v Paříži: *L'art moderne tchécoslovaque*, Galerie Charpentier. Snímek podle časopisu *Život* XVI, 1937–1938, s. 12





## „BÝTI NÁRODNÍM V UMĚNÍ JE SMĚŠNÝ PLEONASMUS. NÁRODNÍ JE I SPÁNEK.“ K NĚMECKOČESKÉ DEBATĚ NAD MODERNÍM MEZIVÁLEČNÝM UMĚNÍM

IVO HABÁN

ivos.haban@volny.cz

### ABSTRACT

#### **“To Be National in Art Is a Ridiculous Pleonasm. Sleep Is Also National.” On the German-Czech Debate on Modern Art**

As an art historian who has long focused on the manifestations of the visual culture of the German-speaking scene in the Czech lands, I have repeatedly encountered the topic of perceiving the “Czechness” and “worldliness” of domestic production. From my research perspective, I see two levels in this beautiful and provocative challenge. The first is the evergreen of German-Bohemian art, i.e. if we apply a national or geographical scale to the artistic expressions that emerged from the Czech lands. Today, of course, we take a geographical view, but if we look at the production of individual regions side by side, it is impossible not to see clear differences on the part of the ethnically Czech and German scenes. Capturing and defining more universally some of the subliminal specifics that are apparent at first glance is a challenge that still occupies me mentally, despite the awareness of the absurdity of searching for a national definition of art. Fixing the key features is complicated by the existence of multicultural exceptions, which often introduce an element of Judaism into the traditional dualism of the period under review. These exceptions successfully disrupt the flattened idea of parallel Czech- and German-speaking cultural and social worlds of the Czech lands. Moreover, it is precisely these exceptions that are often the bearers of tendencies towards imaginary worldliness, which brings us to the second level of this consideration – to what extent and through what phenomena the territorially and numerically relatively small art scene of the Czech lands can be perceived as world-class. The answer may be the market, or a confident search for regional authenticity. In the words of Josef Kroutvor, “minor branches of modernity.” It seems to me that in today’s global world, their offsprings are more important than many textbook examples of the avant-garde.

**Keywords:** German-Czech art; national art; nationalism in art; minor branches of modernity; regionalism

Hned na začátku průvodního textu k sympoziu věnovanému problematice „českosti“ (a světovosti) moderního umění v Čechách v období, ohraničeném pracovně lety 1848 a 1948, se organizátoři ostřížitě vymezují vůči možným úskalím nacionální optiky vnímání dějin umění: „Akademický obor dějin umění v současnosti esencialistické vnímání národnosti v umění odmítá a v souladu s kritickými přístupy zdůrazňuje umělo konstruovanost národních charakteristik.“ Jako historik umění zaměřený na projevy vizuální kultury německy hovořící scény z českých zemí jsem věnoval plno energie právě na rozbi-

tí nacionálního pohledu a nelogického vydělování produkce německy hovořících umělců a umělkyní z příběhu dějin umění Čech, Moravy a Slezska, kam, bez ohledu na používaný jazyk, zkrátka patřili a patří. Nejedná se vlastně o nic nového, jen o oprášení tradičního zemského vnímání, o respektování tradiční příslušnosti k regionům, která byla v myslích obyvatel zakotvena dávno předtím, než společnost rozdělila vlna nacionalismů. [Obr. 1]

Právě nesouhlas s násilným a ahistorickým pokusem vymazat a zamlčet po roce 1945 takřka veškeré stopy německy hovořícího segmentu kulturní historie českých zemí mě na více než 15 let připoutal k tématu českých Němců. S přibývajícím časem se však stále více vynořuje potřeba kriticky obsáhnout podstatu problému, a totiž, zdali umělé vydělení v důsledku nacionalismu bylo zcela bezdůvodné, a proč, navzdory regionální příslušnosti, vykazují díla německy hovořící scény napříč regiony českých zemí i určitá společná specifika, jimiž se zřetelně odlišují od ostatní většinové produkce česky hovořící části uměleckého spektra. Odráží potom snaha o postižení těchto odlišností už jen rezidua dnes již překonaného nacionalistického způsobu uvažování? Kritickými metodami lze rekonstruovat sítě vlivů a inspirací. Jenže jejich pojítka a průsečíky jsou opět převážně jazykově spřízněná centra. Bude tedy možné ve výzkumu dějin umění českých zemí podíl etnického kontextu potenciálně propsaného do podoby uměleckého projevu navždy bezzbytku zahrnout jako uvažování poplatné době a nahradit jej věrohodně příslušností k regionu a orientací na určité inspirační zdroje? Čím ale byla tato orientace podmíněná? Je možné věrohodně aplikovat na příběh dějin umění českých zemí čistě jen obecné hierarchické modely, např. centra a periferie? A lze vůbec v rámci dílčí problematiky českých Němců nějak objektivně operovat s jejich „českosť“?

Tyto komplikované otázky zajisté nelze jednoduše zodpovědět v prostoru tohoto příspěvku. UVědomuji si rovněž, že nemají jen jedno univerzální řešení, platné pro všechny časové fáze a regiony. Pokusím se nicméně nastínit alespoň několik modelových příkladů problému. Stať ukazuje možnosti, kam a jakým způsobem se dále vydat při výzkumu takto širokého tématu. V druhé části bych se rád zastavil i u vnímání „světovosti“ dobové umělecké produkce českých zemí, opět z perspektivy překonávání etnických hranic zdejší scény. Na úvod předesílám, že z dnešního pohledu nejzajímavější umělci a umělkyně často nezapadají do zploštělé představy paralelních česko- a německojazyčných kulturních a společenských světů českých zemí. Byli to naopak většinou ti, jejichž etnicitu není snadné jednoznačně definovat, kteří se snažili limity národnostních přístupů a uzavřených komunit překračovat.

Středobodem úvah o povaze německočeského umění je pozice, z níž k výzkumu přistupujeme – uplatňujeme-li na umělecké projevy vzešlé z prostoru českých zemí národnostní nebo geografické měřítko. Dnes samozřejmě razíme pohled geografický. Je však třeba mít na zřeteli nejen náš momentální úhel zpětného pohledu, ale i postřehy dobových aktérů.

Mou nynější úvahu inspiroval citát uvedený v jejím titulu.<sup>1</sup> Pro potřeby tohoto příspěvku si beru na pomoc Johannese Urzidila (1896–1970), básníka, spisovatele, žurnalistu, svého času zaměstnance německého velvyslanectví v Praze a v neposlední také řadě historika umění, který takřka bezzbytku naplňuje ideální představu meziválečného multikulturního intelektuála, navíc s židovskými kořeny. Urzidil bezesporu prostupuje

<sup>1</sup> Johannes Urzidil, Jan Zrzavý (Pokus analyse jeho díla), *Veraikon* 6, 1920, č. 11/12, s. 148–160.

svým záběrem a společenskými kontakty pomyslné hranice německy a česky hovořícího uměleckého spektra. V jeho případě byla pozice jednoznačná – jeho myšlenkovým středobodem byla, a i po emigraci zůstala Praha. Urzidil pocházel z česko-německého rodinného prostředí a ovládal plynule oba jazyky, i když čeština mu dělala menší problémy. Přesto i on si uvědomoval vsudypřítomné národnostní hranice, které napříč společností v Československu dvacátých a třicátých let 20. století vedly. Tento stav popsal o mnoho let později, již v exilu v New Yorku, v retrospektivním textu o malíři Maximu Kopfovi: „Musíme však vzít také v úvahu vzájemnou politickou a kulturní, skleněnou zeď, která v té době před i po první světové válce Čechy a české Němce oddělovala.“<sup>2</sup>

V souvislosti s hledáním místa Johannese Urzidila na pomyslném nebi meziválečné umělecké kritiky v Československu jsem se pokusil načrtnout schéma paralelního fungování a (ne)prolínání vybraných historiků umění na obou stranách jazykového spektra, s jejichž recenzemi jsem přišel do styku v rámci výzkumů sledovaného období. [Obr. 2] Je třeba si uvědomit, že jejich role nebyla dána jen jejich rozhledem či přesvědčením, ale do značné míry byla podmíněná zaměřením novin či časopisů, v jejichž službách působili, či do nich přispívali. Jedna věc bylo jejich přesvědčení, druhá věc obživa. Podíváme-li se čistě na rozpětí výstav, knih a kulturních událostí, o nichž referovali, a na postoje, jaké k nim zaujímali, je možné sestavit alespoň hrubou mentální mapu. Nalezneme na ní jak autory zcela neprodyšně uzavřené do svých jazykových bublin, tak osobnosti, které navzdory, anebo právě v souladu se zaměřením periodika, dokázaly „skleněnou zeď“ pravidelně prostupovat. V praxi se to projevovalo např. schopností fundovaně a objektivně referovat i o výstavách často regionálních uměleckých spolků či solitérů, pevně zakotvených na příslušné straně jazykové bariéry, namísto prvoplánových a vyprázdněných opakování klišé, často spojených právě s hledáním obecnějších, nacionálně motivovaných a údajně národnostně podmíněných charakteristik uměleckého projevu.

Zařazení vybraných historiků umění a recenzentů hlouběji směrem od středu do příslušného národnostního spektra ještě neznamená, že se ve všech případech jednalo o nacionalisty. Kromě již zmíněné podmíněnosti jejich výstupů daných charakterem periodika šlo v některých případech rovněž o postoje veskrze internacionální, jednoduše vzdálené potřebě referovat o provinčních záležitostech nacionálního charakteru. Otázka možného národnostního vymezování se české avantgardy – má-li vůbec smysl o něčem takovém uvažovat – nebyla, domnívám se, také ještě beze zbytku vyřešena. Spíše by však bylo žádoucí zkoumat, lze-li na výtvarné scéně v podmínkách Československa hledat německy hovořící avantgardu a co vše do ní zahrnout. Pro česky psané avantgardní časopisy orientované zejména francouzsky, vcelku přirozeně, konzervativní (a tudíž většinová) část tuzemské německy hovořící výtvarné scény jako by téměř neexistovala. Stejně tak většina komentátorů výstav německy hovořící scény, s výjimkou několika jedinců v centrech jako Praha, Brno či Ostrava, nevěnovala vůbec žádnou pozornost výstavám česky hovořících umělců a jejich uskupení.

Zajisté existovaly osobnosti schopné přispívat do periodik na obou stranách jazykového spektra, nebo alespoň druhou stranu nezaujatě reflektovat. Stejně tak vycházely

---

<sup>2</sup> Johannes Urzidil, Maxim Kopf's Prague Years, in: „Maxim Kopf“, Vienna – New York 1960, s. 7–11, citováno podle Vladimír Musil (ed.), *Johannes Urzidil, Život s českými malíři. Vzájemná korespondence s Janem Zrzavým, vzpomínky, texty, dokumenty*, Horní Planá 2003, s. 162.

tiskoviny jako *Prager Presse* či *Přítomnost*, usilující překlenout národnostní horizont a objektivně informovat o dění na obou stranách. Nicméně většinově byla nabídka novin i časopisů rozdělená nejen politickou orientací či jejich uměleckým zaměřením, ale navíc, paralelně, se téměř každá z těchto oblastí ještě rozpadala na dvě sféry ohraničené jazykově. A to je specifikum, které se propisovalo do každodenního fungování a které nedokázal přehlédnout ani Urzidil. A to navzdory tomu, že v sobě, tak jako mnozí další, živil iluzi otevřené sounáležitosti, vzájemných kontaktů a inspirativního ovlivňování. Možné to bylo a ke kontaktům docházelo. Otázka zní, jak tyto kontakty objektivně kvantifikovat, nakolik se lišily v rámci uměleckých oborů, jednalo-li se o intelektuální špičky převážně ve větších centrech, nebo, dokážeme-li přesvědčivě nalézt podobné doklady i mimo centra a v dalších úrovních.

Na výtvarné scéně šlo po vzniku Československa určitě navázat např. na aktivity Osmy. Rovněž období po vstupu německých stran do vlády roku 1926 bylo až do nástupu naci-smu v Německu naplněno oficiálně deklarovaným optimismem česko-německého sbližování. Globální politická a hospodářská konstelace třicátých let ale vedla k opětovnému zvyšování nacionálního napětí, zejména v příhraničních regionech, do jehož víru byla postupně vtažena tak či onak i řada aktérů dění na kulturní scéně. Jedním z příkladů jdoucích doslova proti tomuto proudu byl v Bratislavě vydávaný nezávislý časopis *Forum*, vycházející zpočátku slovensky, německy a maďarsky, záhy pak již pouze s německými a maďarskými texty. Na jeho stránkách publikoval Johannes Urzidil postupně studie věnované jak českým Němcům z okruhu Prager Secession, tak rovněž svým přátelům, představitelům české meziválečné moderny, Janu Zrzavému, Emilu Fillovi, Václavu Špálovi, Josefu Čapku a také Alfredu Justitzovi, jenž může být příkladem umělce pohybujícího se mezi česky a německy hovořícími spolky. Urzidilovy německy psané texty o moderních českých malířích vyšly roku 1937 v nakladatelství časopisu *Forum* v knižní podobě pod názvem *Zeitgenössische Maler der Tschechen – Čapek, Filla, Justitz, Špála, Zrzavý*.<sup>3</sup> Kniha dále obsahuje eseje *Profil der tschechischen Kunstüberlieferung* [Profil české umělecké tradice] a *Vorgänger und Mitkämpfer der tschechischen Gegenwartskunst* [Předchůdci a spolubojovníci českého umění přítomnosti] a je vlastně jedním z řídkých dokladů reflexe české scény z pera německy hovořícího historika umění. Na straně německy píšící uměnovědy ve třicátých letech žádný podobně nezaujatý pokus o analýzu české scény nevznikl. Stejně tak se nikdo z česky hovořících historiků umění nevěnoval nad rámec jednotlivců systematicky německy hovořící scéně. Výjimku v tomto ohledu představují např. Antonín Friedl, který napsal úvodní texty do katalogů Maxima Kopfa a Georga Karse, Antonín Matějček, jenž psal text do katalogu výstavy Eugena von Kahlera nebo Jaromír Pečírka, který zasvěceně referoval např. o výstavách spolku Prager Secession.

Johannes Urzidil ve své knize o současných českých malířích v kapitole o Emilu Fillovi napsal: „V rámci výtvarného umění je dnes právě Emil Filla osobností, v níž se největší přednosti češství – zdravá síla a poetická melodičnost – spojují do trvalé a obecné platné formy.“ I v tomto výroku historika umění, který se – jak vyplývá z citátu v nadpisu v tohoto textu – hledání národních aspektů v umění vlastně vysmíval, nalezneme stopy uvažování nad etnickým rozměrem češství v umění. Pro dějiny umění 21. století může být zajímavá

---

<sup>3</sup> Johannes Urzidil, *Zeitgenössische Maler der Tschechen – Čapek, Filla, Justitz, Špála, Zrzavý*, Bratislava 1937.

informace, že pro Urzidila ztělesňoval symbol češství právě Filla, a nikoli např. Zrzavý, s nímž jej pojilo celoživotní přátelství. Je třeba k tomu ale přistupovat s vědomím, že ani Urzidil, navzdory svému komentáři k Fillovi, o vytvoření nějaké univerzální definice češství v umění neusiloval.

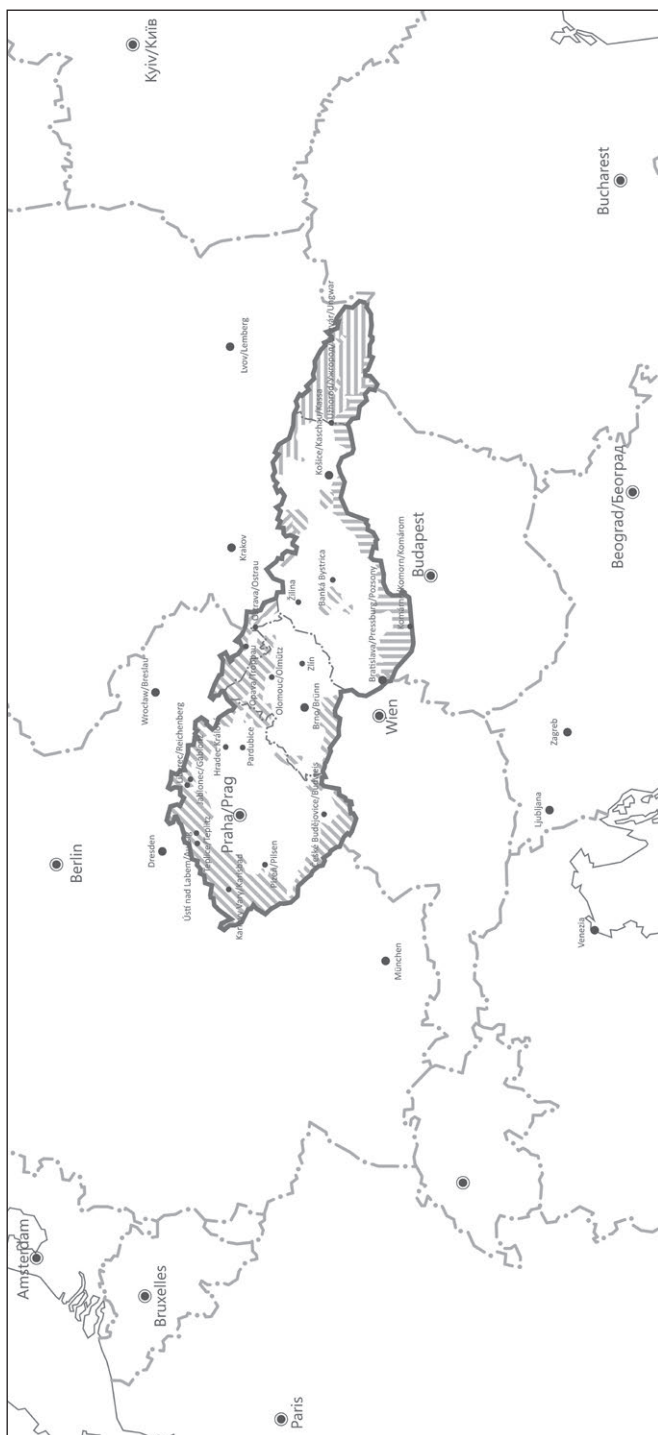
K otázce světovosti vybírám tři příklady z kurátorské praxe. Ve spolupráci s Museem MORE v Nizozemsku jsem, společně s mojí ženou Annou Habánovou, dostal příležitost připravit výstavu volně navazující na nedávný vědecko-výzkumný projekt sledující projevy moderních realistických přístupů v meziválečném Československu. Snahou výzkumu bylo ukázat, že i v někdejším československém prostoru, orientovaném v meziválečném období kulturně výrazně na Francii, nalezneme vedle dnes již prověřených internacionálně a avantgardně laděných projevů tendujících k surrealismu a abstrakci také pozoruhodné ukázky moderních realistických přístupů, které ve své době rezonovaly naopak více na německé, nizozemské, italské či americké scéně. Moderní realistické přístupy jsme se snažili stopovat v hranicích celého meziválečného Československa, a to napříč etnickým, skupinovým či jiným dělením. [Obr. 3–4] I na tomto vzorku několika stovek děl bylo možné vysledovat určité obecnější tendence. Velmi poučný pro nás byl zejména přístup nizozemských kolegů a kolegyně, kteří nás jednak svými dotazy posunuli dál od naší optiky nahlížení na tuzemskou scénu, ale také nám svým výběrem pro ně klíčových děl na výstavní plakát a doprovodné tiskoviny ukázali, že jejich vnímání světovosti se od našeho může dosti lišit. [Obr. 5–6] I přes naši usilovnou snahu udržet s ohledem na průřezový charakter výstavy rovnováhu mezi zastoupením českého a slovenského umění, mužů a žen, zátiší, krajín a portrétů atd., ocitli se nakonec na většině doprovodných materiálů k výstavě německy hovořící umělci a zejména umělkyně. Je-li to čistě věc výstavního marketingu, hledajícího cíleně momentálně obecně atraktivní schémata, a rovněž umělecké projevy blízké vkusu cílového publika, nebo lze-li tento výběr vnímat jako důkaz možné světovosti některých v tuzemsku doposud spíše opomíjených autorů, prověřit teprve další čas, výstavy, a jistě i umělecký trh. Nejpopulárnějším obrazem výstavy se stalo *Nádraží* Milady Marešové z roku 1927. [Obr. 7]

O tom, že představy a hodnocení atraktivity uměleckých děl se proměňují v geografickém kontextu, vypovídá i zkušenost kurátorky Heleny Musilové z její cesty s výstavním projektem české moderny ze sbírky Národní galerie v Praze do Jižní Koreje v roce 2013, kterou se mnou sdílela a kterou si zde dovolím přetlumočit. Do Jižní Koreje odcestoval jako „highlight“ unikátní soubor prací Josefa Šímy, nicméně největší popularitě se nakonec těšil rozměrný olej Bedřicha Piskače *Zátiší s chlebem* z roku 1924. [Obr. 8] Obraz byl také jedním z klíčových děl výstavy *Nové realismy* v Nizozemsku v letošním roce a dokládá, jak odlišné mohou být naše a zahraniční představy o vnímání světovosti.

Z uvedených příkladů vyvozují, že v případě hledání „světovosti“ záleží z jakého místa a perspektivy se ji pokoušíme nahlédnout (akademické, tržní, geografické, genderové). V případě „českosti“ fungují v prostoru českých zemí sledovaného období mnohem lépe než vyhraněně etnické přístupy modely regionů, reflektující specifikum místa. Nicméně ani etnický rozměr a jeho souvislosti není možné pustit úplně ze zřetele, a to i s vědomím nesmyslnosti hledání čistě národnostních archetypů umění.

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Bartlová Milena, *Naše, národní umění: studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009.
- Bartlová Milena a kol., *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.
- Habán Ivo (ed.), *Nové realismy: moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, Liberec 2019.
- Habánová Anna (ed.), *Mladí lvi v kleci: umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období*, Řevnice – Liberec 2013.
- Pachmanová Martina (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires: „ženské umění“ a mezinárodní reprezentace meziválečného Československa*, Praha 2014.
- Vybíral Jindřich, *Co je českého na umění v Čechách? Vybrané texty z let 2004–2021*, Praha 2022.



**Obr. 1.** Mapa Evropy s vyznačením národnostních menšin ČSR v období 1918–1938, hlavních měst, regionálních center a kulturních metropolí. Mapa je publikována pro představu geografických souvislostí mezi pomyslným Východem a Západem, centry a periferiemi. Zpracoval Ivo Habán

## Efekt „skleněné zdi“ prostupuje i dobovou meziválečnou kritikou



*my a oni*

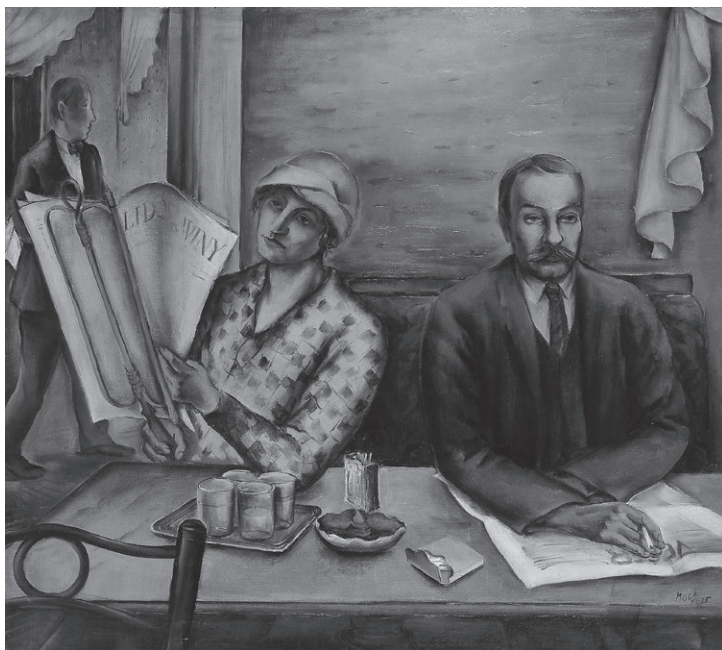
*naši Němci*

**Obr. 2.** Subjektivní schéma „skleněná zeď“ naznačující pomyslné rozložení nacionálních pozic dobových recenzentů československé výtvarné scény. Zpracoval Ivo Habán



**Obr. 3.** Ernest Neuschul, Krčma II, 1926, olej, plátno, 98 × 80 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, snímek podle Habán Ivo (ed.), *Nové realismy: moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, Liberec 2019, s. 24





**Obr. 4.** Miloslav Holý, Kavárna Unionka, 1925, olej, plátno, 76 × 90 cm, Galerie moderního umění v Hradci Králové, snímek podle Habán Ivo (ed.), *Nové realismy: moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, Liberec 2019, s. 25



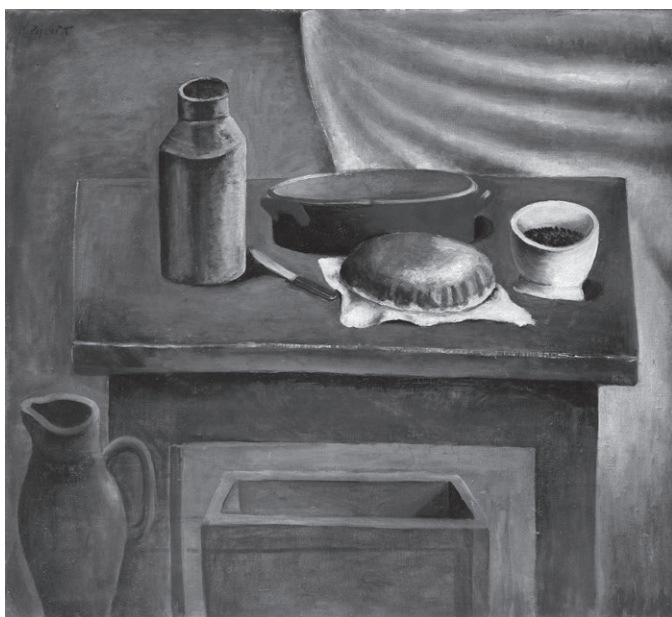
**Obr. 5.** Nové realismy, Tsjecho-Slovaaks realisme 1918–1945, citylight k výstavě v Museu MORE, Gorssel, Nizozemsko, únor 2022, foto Ivo Habán



**Obr. 6.** Doprovodné merkantilie k výstavě Nové realismy, Tsjecho-Slovaaks realisme 1918–1945, Museum MORE, Gorssel, Nizozemsko, únor 2022, foto Ivo Habán



**Obr. 7.** Milada Marešová, Nádraží, 1927, olej, plátno, 57 × 41 cm, sbírka COLLET Prague / Munich, snímek podle Habán Ivo (ed.), *Nové realismy: moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, Liberec 2019, s. 59



**Obr. 8.** Bedřich Piskač, Zátiší s chlebem, 1924, olej, plátno, 105 × 115,5 cm, Národní galerie Praha, snímek podle Habán Ivo (ed.), *Nové realismy: moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, Liberec 2019, s. 29



## „LIDSKÁ PSYCHA JE INTERNACIONÁLNÍ.“ K SURREALISMU A ČESKÉ DOBOVÉ DEBATĚ

LENKA BYDŽOVSKÁ

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.; bydzovska@udu.cas.cz

### ABSTRACT

#### “The Human Psyche is International.” On Surrealism and the Czech Period Debate

On the front page of the Czech-French International Bulletin of Surrealism, published in spring 1935 by the Surrealist Group in the Czechoslovakia in direct collaboration with André Breton and Paul Eluard, Vítězslav Nezval stressed the international character of this movement, which, in his words, abolished not only the boundaries between reality and dream, but also the boundaries between nations and languages. The strategy of the Czech interwar avant-garde, which in the 1920s confidently developed its own artistic trends and viewed surrealism with a critical distance that included both ideological and artistic reservations, is worth noting.

This paper seeks to delineate the essential issues. Why did the Czech avant-garde join Surrealism in the 1930s, how did it justify its decision theoretically, and what role did it play in the international context? How did Breton's desire to spread Surrealism across Europe and other continents relate to his demand, expressed in his 1953 Paris monograph *Toyen*, for a comparative study of the characteristics of art in different countries, based on the methods of experimental psychology and taking into account the specific political situation? And what lessons can be drawn from the current exhibition project *Surrealism Beyond Borders*?

**Keywords:** surrealism; avant-garde movement; internationalism and universalism

Ačkoli se všechny meziválečné avantgardy pokládaly za mezinárodní, surrealismus v průběhu třicátých let v tomto ohledu ostatní směry nápadně předčil. Jádro bývalého Devětsilu se k němu připojilo právě na začátku uvedené etapy. Vítězslav Nezval a Karel Teige přitom okamžitě zdůrazňovali, že obě rovnoprávná vrstevnická hnutí, poetismus a surrealismus, dospěla vlastním samostatným vývojem, odvíjejícím se od první poloviny dvacátých let, konečně do fáze, kdy se jejich politická i umělecká stanoviska sblížila. Takový názor naznačený citátem v názvu tohoto příspěvku vyjádřil Nezval již v úvodním sdělení André Bretonovi, které časopis *Le Surréalisme au service de la révolution* zveřejnil v květnu 1933.<sup>1</sup> Surrealismus měl výrazně antinacionalistické zaměření a Nezval konci-  
poval své prohlášení jako mluvčí pražské (nikoli české) skupiny umělců a intelektuálů.

<sup>1</sup> Vítězslav Nezval à André Breton, *Le Surréalisme au service de la révolution*, č. 5, květen 1933, s. 31. České znění Nezval otiskl v úvodu letáku *Surrealismus v ČSR*, jímž 21. března 1934 oznámil založení skupiny.

Také při založení Skupiny surrealistů v ČSR na jaře 1934 se vyhnul národnostnímu určení.<sup>2</sup> Termín „česká surrealistická skupina“ použil až v roce 1938, když se ji pokoušel rozpustit.

V mezidobí se ale pražští surrealisté čile účastnili procesu internacionalizace. Při velmi úspěšném přednáškovém turné André Bretona a Paula Eluarda v Československu na jaře 1935 vznikla myšlenka vydávat dvojazyčný *Bulletin international du surréalisme / Mezinárodní buletín [sic!] surrealismu*. První číslo připravila Skupina surrealistů v ČSR v těsné spolupráci s francouzskými hosty a mírně ho antedatovala předvečerem jejich odjezdu z Prahy. Další tři čísla bulletinu vyšla postupně na Tenerife, v Bruselu a v Londýně, vždy v součinnosti místních surrealistů s Bretonovou skupinou. Breton později shrnul tyto snahy v rozhlasových rozhovorech s André Parinaudem, vysílaných v roce 1952: „*Přání urychlit internacionalizaci surrealismu se projevílo i v častých cestách několika z nás. V Praze, kam jsem odjel s Eluardem, na Kanárských ostrovech s Péretem, v Londýně, kde se nás sešel značný počet, na sebe nepřetržitě navazovaly přednášky, rozhovory, výměny názorů zaměřené na plné sjednocení úsilí. Ke konci každého našeho pobytu mimo Francii jsme ostatně vydali, většinou ve dvou jazycích, Mezinárodní surrealistický bulletin, který posoudil rozsah docílených dohod, a především naznačil perspektivy činnosti, na níž jsme se s přáteli dohodli.*“<sup>3</sup> Zatímco ve dvacátých letech se surrealismus omezoval v podstatě na pařížskou a bruselskou skupinu, k nimž se ještě připojili bělehradští surrealisté, v polovině třicátých let nastával skutečně jeho světový rozmach, jak roku 1935 zdůraznil Benjamin Péret v *Cahier d'art* v článku přímo nazvaném *Le Surréalisme international*. Také pražský bulletin v téže době připomněl, kde všude již surrealisté působí: „*Naše aktivita, rozvíjená v Paříži, v Bělehradě, v Bruselu, v Kodani, v Praze, ve Štokholmu [sic!], v Barceloně, v Curychu, v Londýně, v New Yorku, na Kanárských ostrovech, v Tokiu, je dostatečnou zárukou, že se stal surrealismus v nejkonkrétnějším slova smyslu internacionálním.*“<sup>4</sup>

Od roku 1935 se pořádaly mezinárodní výstavy surrealismu, mezi jejichž organizátory patřil vždy Breton. Staly se prostředkem, jak sdělit aktuální myšlenky a potvrdit společnou činnost, a zároveň lákaly nové členy. Globální rozpětí surrealismu názorně doložila třístránková fotomontáž v desátém čísle časopisu *Minotaure* z roku 1937, volně sestavená z obálek surrealistických časopisů, sborníků, knih, katalogů a pozvánek z celého světa, od Evropy po Japonsko nebo Peru. Expanze surrealismu měla vazby k politickému pojetí internacionalismu. Jeho příkladem se stala poněkud paradoxně Třetí (komunistická) internacionála, která sice vyhlášovala nadřazení komunistické myšlenky zájmům jednotlivých států a národů, ale ve skutečnosti byla řízena centrálou ze sovětského Ruska, následně Sovětského svazu. Rovněž v surrealistickém hnutí zůstávala centrála v Paříži v Bretonově skupině, přesto její přístupy k ostatním účastníkům hnutí nebyly tak autoritativní: Breton naopak podněcoval skupiny v různých zemích ke vzájemné spolupráci nezávisle na Paříži.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Jediným nečeským členem se na krátkou dobu stal maďarský literát Imre Forbáth (Emerich Fuchs), který se usadil v Čechách po pádu Maďarské republiky rad, ale se surrealismem neměl mnoho společného.

<sup>3</sup> André Breton, *Rozhovory*, Praha 2003, s. 163.

<sup>4</sup> Naše aktivita..., *Mezinárodní bulletin surrealismu*, č. 1, duben 1935, s. 2.

<sup>5</sup> Například v dopise z 11. 2. 1935 Breton nabádal Nezvala, aby pražská skupina udržovala styky se surrealisty v Dánsku, Švédsku a Japonsku, viz *Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala, Marie Krulichové – Milena Vinařová – Lubomír Tomek* (edd.), Praha 1981, s. 79.

Podle úvodního textu na titulní straně prvního čísla *Mezinárodního bulletinu surrealismu*, na němž se pražští surrealisté shodli s Bretonem a Eluardem, zasahovala internacionalizace nejen výstavy, publikace, přednášky a diskuse, ale přímo lidskou psychou: „*Ode dne, kdy našel surrealismus v dialektické myšlence jednoty vnějšího a vnitřního světa základ k neustálému vyrovnávání oné houpačky, kterou je člověk vzhledem ke skutečnému světu a k sobě samotnému, jakmile přestal vidět hranice mezi bděním a spánkem, vědomím a nevědomím, skutečností a snem, objektivitou a subjektivitou, jak by mohl ještě vidět hranice mezi národy a jazyky, jak by mohl nevstoupit prakticky do sféry internacionální aktivity, když tam ve skutečnosti směřoval odevždy poznáním a vyvrácením umělých antinomií. Lidská psycha je internacionální, právě tak jako podmínky k plnému poznání rozvíti a přeměně lidského individua jsou internacionální.*“<sup>6</sup> Surrealisté tak dovedli do důsledků spojení Karla Marxe a Sigmunda Freuda, osvobození společnosti a revoluci mysli.

Výzvu k novému způsobu zkoumání „surrealismu s ohledem na jedinečnost autorů a skupin z různých zemí vyslovil s časovým odstupem sám Breton v Úvodu k dílu Toyen, napsaném v roce 1953 pro její monografii vydanou exilovým nakladatelstvím Sokolova a později přetištěném v rozšířené verzi knihy *Le Surréalisme et la peinture* z roku 1965: „*Kdyby umělecká kritika plnila minimálně své úkoly, alespoň v tom, co jí může nabídnout dnešní experimentální psychologie, zkoumala by a srovnávala v rámci jedné doby, a zvláště naší doby, co se každá země snaží vyjádřit v umění (v invenčním umění) osobitého či specifického. Jak upozorňuje Hermann Rorschach, „srovnávací studium zaměřené na určitý druh vnitřní rezonance u různých národů by mělo zahrnovat i srovnávání jejich vloh a dovedností“. Nic takového se ovšem nedá čekat od uměleckého šovinismu, který nikde tak nebuji jako ve Francii a o závod velebí nadměrně přeceněné hodnoty jako Rouault, Utrillo nebo Léger. Kdyby se tu někdo jen trochu zabýval podobným studiem, musel by nahlédnout, jak mimořádných výsledků dosáhlo ve své krajní poloze umění tak mladé země jako Československo, země, která tolik lačnila po svobodě, a přece ji stihl celý řetěz pohrom: Mnichov, vpád Němců a posléze ruská okupace – která vyvolala výraznější projevy intolerance než kdekoli jinde. V tomto směru by se stěží našla silnější a věrnější výpověď než dílo Toyen, jasné jako její srdce, i když jím procházejí temné předzvěsti.*“<sup>7</sup>

Švýcarský psychiatr Hermann Rorschach publikoval knihu *Psychodiagnostik*, obsahující později proslavený projektivní test založený na zjišťování asociací, jaké vyvolávají inkoustové skvrny, již v roce 1921. Jeho metoda se však rozšířila až během třicátých let a zájem o ni dál vzrůstal po válce. Surrealisté kupodivu necitovali Rorschacha při objevu dekalkománie v roce 1936. Breton měl ve své knihovně čtvrté francouzské vydání *Psychodiagnostiky* z roku 1947 a Rorschachovým dílem se zabýval právě na začátku padesátých let, kdy se vyrovnával s tašismem. O Rorschachovi se zmínil v závěru rozhovoru s Parinaudem, uveřejněným v březnu 1952 v časopise *Arts*, v němž odpovídal na otázky o vztahu umění a vědy. Netajil se skepsí k představě jejich opětovného sblížení a uvedl jen několik výjimek, kdy současná věda může být pro umělce inspirativní. Vedle Freuda šlo nově také o Rorschacha: „*Teorie tvaru (Gestalttheorie) je pro umění právě tak důležitá jako psychoanalýza, a kdyby jejich společná výslednice v Rorschachově „psychodiagnostice“*

<sup>6</sup> Ode dne, kdy našel surrealismus..., *Mezinárodní bulletin surrealismu*, č. 1, duben 1935, s. 1.

<sup>7</sup> André Breton, Úvod k dílu Toyen, in: Karel Srp, *Toyen*, Praha 2000, s. 347. Ruskou okupací minil tehdy Breton totalitní režim nastolený v Československu v roce 1948.

byla lépe známá, zcela nepochybně by byl konec jistým přehnaným pretencím takzvaného ‚abstraktního‘ malířství. Pro umělce mi připadají přitažlivé všechny ‚projektivní techniky‘, které používají, testů‘.<sup>8</sup>

Ve výše zmíněném textu věnovaném Toyen připomněl Breton Rorschacha i v souvislosti s jejími kresebnými cykly *Přízraky pouště*, *Střelnice* a *Schovej se, válko!*: „Stačí přihlídnout k době, kdy byly vytvořeny, a můžeme prokázat, že odpovídají – abychom se drželi Rorschachovy terminologie – ‚momentům vyžadujícím nezbytně introverzi. V posledních letech,‘ konstatuje autor *Psychodiagnostiky*, ‚je zjevný posun směrem k introverzi. Znovu se užívá jejich starých gnostických cest.‘ Už jen to by svědčilo o závažnosti historické situace a mimořádném významu díla Toyen.<sup>9</sup> Bretonův kritický odkaz na střídání totalitních režimů v Československu nebyl náhodný, protože surrealisté neúnavně sledovali politické dění ve světě a v radikálních prohlášeních k němu zaujímal jasný postoj, ale novým rysem v jeho uvažování se stalo nabádání k takovému výzkumu psychických dispozic umělců, jenž by se s odvoláním na Rorschacha soustředil i na země jejich původu a včlenil tento aspekt do hlubinné reakce autorů na současný stav světa.

Otázka globálního rozšíření surrealismu, jež v poslední době přitahuje pozornost různých badatelů, se ve zvlášť vypjaté podobě stala tématem výstavy *Surrealism Beyond Borders*, jež proběhla v letech 2021–2022 v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku a v Tate Modern v Londýně. Její kurátoři se přihlásili k současné terminologii, která dává přednost pojmu „transnacionální“, rovnoprávně zahrnujícímu rozmanité místní variace a specifické ohlasy, jež společně vytvářejí živý organismus, před dobovým pojmem „internacionální“, vyhrazeným nyní pro užití v historických souvislostech.<sup>10</sup> Effie Rentzou ale v závěrečném textu obsáhlé doprovodné publikace vyzdvihla třetí termín, který je pro surrealismus zásadní – univerzalizmus. Upozornila, že schopnost celosvětového rozmachu surrealismu byla obsažena již v jeho zárodku, ve výzvě k zásadnímu přeskupení lidských hodnot, oproštěnému od eurocentrických axiologických hierarchií. Jak psychoanalýza, tak etnografie nabídly surrealismu základy k novému promyšlení otázky po podstatě člověka. Dynamika hnutí nespočívala jen v hustých sítích kontaktů, ale byla naprogramována v jádru surrealismu. Zatímco internacionalistický ideál světa stále závisel na národech jako svých stavebních jednotkách a v důsledku podřizoval etické postavení individuality historickému determinismu třídního boje, surrealistický univerzalizmus nechával stranou národní struktury a naplňoval svou vizi světa etickou naléhavostí. Mimořádný mezinárodní úspěch surrealismu byl podle Effie Rentzou do značné míry způsoben tím, že transformoval meziválečné politické pojetí internacionalismu do obnoveného univerzalizmu.<sup>11</sup>

Podobný výklad surrealistického univerzalizmu předložil již Karel Teige ve stati *Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách*, otištěné roku 1946 v časopise *Kvart*. Připomněl Šaldovu předpověď příštího osudu poetismu z roku 1928 a navrhl paralelu s poválečnou situací surrealismu: „*Poetismus se zřekl jména, ale neodumřel, nýbrž dospěl k novým, vyšším výbojům na platformě surrealismu. Surrealismus se nestal bezejmenným:*

<sup>8</sup> Breton (pozn. 3), s. 270.

<sup>9</sup> Breton (pozn. 7), s. 348.

<sup>10</sup> Stephanie D’Alessandro – Matthew Gale, *The World in the Time of Surrealists*, in: Eadem et idem, *Surrealism Beyond Borders*, New York 2021, s. 8–31.

<sup>11</sup> Effie Rentzou, *Internationalism and Universalism*, in: D’Alessandro – Gale (pozn. 10), s. 308–309.



je spíš bezhraničný a bezbřehý. Jako poznaná podstata poezie, jako akt víry v její univerzálnost, jako dispozice ducha a napětí k jeho svobodě a k prohloubení skutečna, může si surrealismus podle Bretonových slov s důvěrou klást otázku, zda jeho trvání do budoucna má naději, že bude počítáno na dny nebo na staletí.<sup>12</sup>

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Breton André, *Rozhovory*, Praha 2003.  
Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris 1965.  
D'Alessandro Stephanie – Gale Matthew (edd.), *Surrealism Beyond Borders*, New York 2021.  
Nezval Vítězslav, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, Milan Blahynka (ed.), Praha 1974.  
Teige Karel, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let*, Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda (edd.), Praha 1969.  
Teige Karel, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Jiří Brabec – Vratislav Effenberger (edd.), Praha 1994.

---

<sup>12</sup> Karel Teige, Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách, in: Idem, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Jiří Brabec – Vratislav Effenberger (edd.), Praha 1994, s. 125.



## TRAKTORISTKY A JEDLÍCI PTÁKŮ

MARIE KLIMEŠOVÁ

Ústav pro dějiny umění FF UK; marie.klimesova@ff.cuni.cz

### ABSTRACT

#### Tractor Girls and Bird Eaters

At the end of 1947, a small book was published, taking stock of the controversial reception of the exhibition of national artists of the Soviet Union, which in May of that year introduced Soviet socialist realism to Czechoslovakia for the first time. Zbyněk Sekal, a young student of the Academy of Arts and Crafts in Prague, also purchased the book. From a school trip to Paris in September 1947, he brought back Jean Dubuffet's rare lithograph *Mangeurs d'oiseaux* [Bird Eaters] from 1944. The sheet was created as part of the album *Matière et Mémoire ou Les Lithographies à l'école* [Matter and Memory or Lithographers at School] with text by Francis Ponge, and was published by Fernand Mourlot in January 1945. The album has been hailed as a turning point in Jean Dubuffet's work, both because he was working on it to familiarize himself with the technique of lithography and because of the fundamentally new concept of the figure. Zbyněk Sekal then created a drawing and exceptional painting *The Supper – loosely based on Dubuffet*, cheerfully and confidently poking fun at Dubuffet's *Bird Eaters*. My text will seek to answer the question, how does Sekal's Czech paraphrase, a promising individual free artistic act, differ from Dubuffet's program?

**Keywords:** Second half of the 1940's; Paris; Zbyněk Sekal; Jean Dubuffet; *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*; Clement Greenberg; subversivity; humor; national specifics

Můj příspěvek vznikl na základě průzkumu, kterým jsme se s Hanou Rousovou pokoušely tři roky v rámci grantového projektu lépe porozumět českému umění mezi lety 1947 a 1960, a v důsledku toho snad i širším souvislostem pozice českého umění v mezinárodním kontextu.<sup>1</sup>

Výstava národních umělců SSSR v květnu 1947 poprvé představila v Československu malířství sovětského socialistického realismu. Rozpoutala diskuzi, týkající se vztahu českého a sovětského umění. Dobře známý Žikešův špalíček *Střetnutí* shromáždil jak názory vůči sovětské malbě vstřícné, tak polemické. Mnozí kritikové hledali argumenty pro odlišnost českého umění. Naturalistické a v jistém smyslu pornografické obrazy typu

<sup>1</sup> Hlavním výstupem projektu je nedávno publikovaná kniha: Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko. 1947–1960. České umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, Arbor vitae a FF UK, Praha 2023.

Plastových *Traktoristek* anebo Gerasimovovy *Venkovské lázně* českou kulturní veřejnost šokovaly možná víc než programové obří plátno *Teheránská konference*, dominující výstavě. Rozhodla jsem se ale do tohoto tématu nepouštět. Pro téma naší konference nepřináší nic zásadního, snad s výjimkou skutečnosti, že tento sborník měl ve své knihovně také Zbyněk Sekal (1923–1998).

Ten v září 1947 strávil s dalšími vybranými studenty UMPRUM měsíc v Paříži. Do Prahy se vrátili 29. září. Přestože poválečná situace z různých důvodů poněkud zkomplikovala postavení Paříže jako nejvýznamnějšího střediska moderního umění v Evropě, stále představovala velké kulturní centrum a čeští studenti se zde mohli seznámit s bohatými sbírkami starého i novějšího umění. 9. června 1947 bylo například v Palais de Tokyo otevřeno nové Národní muzeum moderního umění, ke kterému události věnoval Pablo Picasso deset svých významných pláten včetně slavné *L'Aubade* [Na úsvitu, 1942], která dominovala Salonu osvobození v roce 1944. Víme, že Sekal chodil do sbírek Musée de l'Homme v těsném sousedství Palais de Tokyo a že také viděl Bretonovu výstavu *Surrealismus v roce 1947* [Surréalisme en 1947] v galerii Maeght. Taková nabídka pro studenta, který dospíval v koncentračním táboře, musela znamenat novou a zásadní zkušenost. Přivezl si domů zážitek ze sbírek Musée de l'Homme – vzpomínku na magický objekt woodoo, zvíře pobité hřeby. Silně rezonoval s jeho nedávnou zkušeností drastických pokusů na věznicích v Mauthausenu, kterých nebyl ani on ušetřen. Když se k této vzpomínce o mnoho let později vrátil v řadě asambláží, magii woodoo spojil se středoevropským utrpením, šamanský rituál s atributy křesťanství.

Přivezl si ale také vzácný tisk, originální litografii Jeana Dubuffeta *Jedlíci ptáků* [Mangeurs d'oiseaux] datovaný 28. 10. 1944. List pocházel z Dubuffetova prvního litografického alba *Hmota a paměť aneb litografové ve škole* [Matière et mémoire ou les lithographes à l'école] s textem básníka Francis Ponge,<sup>2</sup> které vznikalo v roce 1944 a znamenalo první setkání umělce s touto technikou. Jeho název volně odkazuje na stejnojmenný esej Henriho Bergsona z roku 1896 *Hmota a paměť. Esej o vztahu těla a mysli* [Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit], ve kterém Bergson odmítl dobové teorie redukující paměť na hmotu. Album obsahuje třicet čtyři listů a je pokládáno za zásadní formativní krok v Dubuffetově poválečné tvorbě.<sup>3</sup> Už jeho výstava *Obrazy a kresby Jeana Dubuffeta* [Tableaux et dessins de Jean Dubuffet] v roce 1944 ve vlivné pařížské galerii René Drouina vzbudila rozruch, a na stejné adrese potom v květnu 1946 představil své nové práce na slavné autorské výstavě *Mirobolus, Macadam a spol. / Vysoká těsta* [Mirobolus, Macadam et Cie / Hautes Pâtes]. Ta skončila 1. června 1946.

---

<sup>2</sup> Francis Jean Gaston Alfred Ponge byl francouzský básník ovlivněný surrealismem a existencialismem. Studoval práva na Pařížské univerzitě. Pracoval jako redaktor nakladatelství Hachette a přednášel v Alliance française. Jeho nejznámějším dílem je sbírka básní v próze *Le Parti pris des choses* (Předpokladost věcí), kterou vydalo v roce 1942 nakladatelství Jeana Paulhana. Autor v ní novátorsky popisuje svět z hlediska předmětů každodenní potřeby. Ukázky z knihy vyšly česky v antologii MaximuM poezie. Vydal také eseje o moderním výtvarném umění a knihu rozhovorů s Philippem Sollersem. V letech 1937 až 1947 byl členem Parti communiste français. Za druhé světové války působil v odbojovém hnutí. V roce 1974 mu byla udělena Mezinárodní literární cena Neustadt a v roce 1983 Řád čestné legie.

<sup>3</sup> Jean Dubuffet a Francis Ponge, *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*, Fernand Mourlot (ed.). Paris 1945. Blíže viz <https://1url.cz/cuJoV>, vyhledáno 25. 11. 2018.

O čtrnáct dní později se v galerii La Boétie otevírala výstava *L'Art tchécoslovaque 1938–1946*. Vzpomínka na Dubuffetovu provokaci musela tedy být v Paříži ještě v živé paměti, ale umělci, kteří přijeli v souvislosti s československou výstavou, ji těsně minuli. K Čechům, kteří v průběhu výstavy přijeli do Paříže, patřil také její nejmladší účastník, Libor Fára, a není jisté vyloučené, že se o Dubuffetovi dozvěděl. Studoval tehdy na UMPRUM u Emila Filly, přátelil se s Medkem a Sekalem z vedlejšího ateliéru Františka Tichého, a všichni diskutovali o surrealismu. Díky Fárovi se tehdy mohli dozvědět i o Dubuffetovi, a mohlo to tak Sekala o rok později na pařížskou cestu lépe nasměrovat. Deníkové záznamy z konce čtyřicátých let bohužel zničil.

Dubuffetova třetí výstava, *Lidé jsou mnohem krásnější, než si myslí. Ať žije jejich skutečná podoba. Portréty* [Les gens sont bien plus beaux qu'ils croient. Vive leur vraie figure. Portraits], opět v galerii René Drouina, začínala 7. října 1947, pro změnu týden po odjezdu studentů UMPRUM z Paříže. Sekal a jeho spolužáci se tak s jeho novou tvorbou podobně těsně jako o rok dříve Fára minuli. Naopak právě tehdy, koncem října 1947, do Paříže natrvalo přijel Jan Křížek, absolvent pražské AVU. Přestože se neuvádí, zda Dubuffetovu výstavu viděl (i když mohl, končila 31. října), už v listopadu se v suterénu galerie René Drouina zúčastnil první výstavy Dubuffetova projektu *Foyer de l'art brut*, kterou připravil Michel Tapié. Křížkovy drobné primitivistické kamenné idoly se od tvorby dalších účastníků – neškolených autorů a psychicky nemocných – nijak zásadně nelišily.

Dubuffet prostřednictvím zmíněné litografie na Sekala silně zapůsobil. Dá se říci, že jeho tvorbě Dubuffetovi *Jedlíci ptáků* [Obr. 1] až do přelomu padesátých a šedesátých let nabídl důležité impulzy. Poprvé a v jistém smyslu doslova se to ukázalo v obraze *Večeře – volně podle Dubuffeta*, který Sekal namaloval v roce 1949. [Obr. 2] Jeho výlučná životní zkušenost se zde nečekaně propojila s Dubuffetovým paradoxním humorem.<sup>4</sup> S jeho vešelé kanibalistickou scénou sdílí základní námětovou inspiraci a ikonografické motivy. Také Sekalova figura drží vidličku a nůž, v proměněné geometrizované podobě použil i motiv vajec na pánvičce, a modrý pták, který figuru rozverně pošouchuje křídlem, je prvním z řady ptáků, kteří se stali Sekalovým příznačným motivem. Využil ho v průběhu padesátých let v mnoha kresbách a obrazech a souboje ptáků iritovaly oficiální kritiku ještě i na jeho první samostatné výstavě v roce 1961 v Galerii na Karlově náměstí.

Malý obrázek z roku 1949 nemá v českém umění konce čtyřicátých let paralelu. Překračuje jak oficiální, tak neoficiální dobové úvahy o národním charakteru tvorby. Formální paralelu ale nelze hledat ani u Dubuffeta. Čím se Sekalova parafráze od Dubuffetova alba liší? Zatímco postavy a ptáci Dubuffetovy lehce groteskní scény mají v jistém smyslu etnickou a ornamentální povahu, Sekalova sedící postava je řešena jako plošný výrazně barevný piktogram. Existují i drobné kresebné skici, ve kterých si takovou lineární koncepci zkoušel. Naopak Dubuffeta už od prvního setkání s grafikou zajímala struktura, litografické kameny škrábal smirkovým papírem, třel hadrem a používal další netradiční materiály, aby dosáhl požadovaných rozmanitých efektů.<sup>5</sup> Na obrazech ze série *Vysokých těst* míchal hmotné struktury s vyškrabávanými primitivistickými obrysy,

<sup>4</sup> Marie Klimešová, *Zbyněk Sekal. A věci se berou před se* (kat. výst.), Řevnice – Muzeum umění Olomouc – AJG na Hluboké 2015, s. 37.

<sup>5</sup> Deborah Wye, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 2004, s. 13.

kterými portrétoval své přátele, svého galeristu René Drouina, Jeana Fautriera nebo André Dhôtela. Působivý počátek této koncepce lze najít právě ve zmiňovaném albu.

Umělci z Československa, kteří v červnu 1946 přijeli do Paříže u příležitosti výstavy v galerii La Boétie, měli zcela jiné, dalo by se říci tradičnější preference. Výstava, na níž byli zastoupeni především členové válečných skupin, byla svědectvím o válce a válečné izolaci, byla tedy především pohledem zpět, představovala uzavřený problém. Tomu odpovídal i program jejich pařížského pobytu. Setkali se s významnými představiteli Pařížské školy, někteří zřejmě zašli na manifestační 1. Salon des Réalités nouvelles, který tehdy vzdal poctu klasikům evropské geometrické abstrakce. Nové práce Františka Hudečka dokazují, že zřejmě tento Salon viděl, a že také navštívil výstavu devatenácti nových obrazů Pabla Picassa v galerii Louis Carré, sedm minut chůze od La Boétie. Termín Picassovy výstavy se kryl s termínem té československé: 14. června až 14. července. Hudečkova etnografická interpretace Picassovy *Femme-Fleur* sice představuje svérázný převod Picassova jazyka do česko-slovenského kontextu, Sekalův případ je ale zajímavější.

Týká se totiž setkání s novou výtvarnou pozicí, která se zcela aktuálně dostala do mezinárodního, a to transatlantického diskurzu. V únoru 1947 napsal Clement Greenberg do časopisu *The Nation* recenzi Dubuffetovy výstavy v newyorské galerii Pierra Matisse. Ze srovnání Dubuffetových nových obrazů s aktuální tvorbou Jacksona Pollocka mu Pollock vychází jako malíř, který podle něho tím, že „překročil fázi, kdy potřeboval svou poezii vyjádřit ideografickými znaky“, dává tvorbě „ve své abstraktnosti a absenci přiřaditelné definice reverzibilnější význam“. O Dubuffetovi uvažuje jako o autorovi, jehož tvorba se ubírá sice Pollockovi podobným, ale méně abstraktním směrem. Jeho omezení vidí v tom, že je příliš osobní. Důležité ale je, že ho v době velké zápolení USA a Francie o vedoucí pozice na výtvarné scéně přesto vysoce oceňuje.<sup>6</sup>

Sekal zaznamenal Dubuffeta o řadu let dřív, než se tento autor stal na konci padesátých let přitažlivý pro představitele českého informelu. Zdá se zároveň, že i ve středoevropském kontextu patří k prvním autorům, které Dubuffet tak brzy oslovil ne samotnou formou, ale intencionalitou. Oslovil ho jinak než Greenberga, kterého více než primitivismus zajímaly Dubuffetovy struktury. To, jak ale Greenberg zároveň Dubuffeta typizoval, je zajímavé i ve vztahu k Sekalovi. Greenberg totiž konstatoval paradoxně intelektuální podstatu Dubuffetova primitivismu. „*Dubuffet je samozřejmě, jak ukazuje každá skvrnka barvy na jeho plátnech, erudovaný malíř a není o nic větší primitiv než Klee. Stejně jako posledně jmenovaný, jehož vliv jako jeden z mála Francouzů pocítuje, maluje primitivní a dětské s odstupem, zobrazuje je takřkajíc z výšin kultury a jako stav myslí, nikoli způsob umění.*“ Pokud bych totiž měla označit tvůrčí principy, které mladý Sekal s Dubuffetem sdílel, je to především neortodoxnost, otevřenost, subverzivní a jednoznačně intelektuální humor. Zároveň právě tyto principy patřily k východiskům, která by bývala mohla mladé české umělce vyvést jak z izolace, tak ze závislosti na surrealistických stereotypoch.

Když se v roce 1950 uskutečnil první ročník mezinárodního intelektuálního fóra *Darmstadtské rozhovory* [Darmstadter Gespräche], jeho účastníci ve snaze nalézt nové místo německé kultury v poválečném světě deklarovali potřebu mezinárodní koopera-

---

<sup>6</sup> Clement Greenberg, Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock, Týž původně v *The Nation* 1947, citováno podle John O'Brian: *The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose 1945–1949*, Chicago – London 1988, s. 122–225.

ce a soužití národů. V roce 1950 se významní umělci a filozofové ostře vymezili vůči Hansi Sedlmayrovi, který do Darmstadtu přijel obhájit svou tezi, že současné umění je příznakem univerzální nemoci. Sedelmayrovi oponenti viděli perspektivu v novátorství, a spojovali ji především s abstrakcí. Willi Baumeister v katalogu první darmstadtské výstavy protestoval „proti sumárnímu tvrzení, že moderní umění nemá etickou hodnotu a že nemá žádný vztah k posvátnému“.<sup>7</sup> Sedelmayrovy teze se nepříjemně potkávaly s novým sorealistickým dogmatem, které v českém prostředí určovalo oficiální produkci obracející se po sovětském vzoru ke konvenčnímu ušmudlanému popisnému realismu, prezentovanému na výstavách v rámci celého východního bloku. Regresivní ideje o výlučnosti národně specifické povahy místního umění ale zasáhly i neoficiální výtvarnou scénu. Když totiž přijela v říjnu 1960 z varšavského kongresu AICA do Prahy americká kritička Dora Ashton, konstatovala podivnou uzavřenost i v okruhu mladých představitelů českého informelu. V článku *Zprávy ze zámku za železnou oponou. Zpráva o muzeích a umělcích – z nichž několik je avantgardních – v kaškovském hlavním městě Československa* [News from the castle behind the iron curtain. Report on museums and artists – a few of them avant-garde – in the Kafkaesque capital of Czechoslovakia] v listopadovém čísle *Art News* uvedla, že mladí umělci v Praze malují „na španělský způsob“, že ale jakékoliv vlivy odmítají.<sup>8</sup> „Snažila jsem se vysledovat původ toho všeho. Zřejmě nebyli ovlivněni jenom staršími českými experimentálními umělci, ale také z ciziny. Dva z těchto hochů byli v Polsku. Naprosto nechtěli připustit vliv z třetí ruky (Poláci, vysmívají se, dělají ‚kosmopolitní saláty‘), ale nepochybně jenom přes Polsko mohli zachytit stopu svých protějšků v cizině.“<sup>9</sup> Dnes už si díky Michaelu Baxandalovi netroufáme pojem „vliv“ vůbec používat, Ashton ale postřehla mylnou představu o programové výlučnosti a autenticitě raného českého informelu, a dodejme výlučnosti podpořené teoretickou konstrukcí tradice místního „imaginativního umění“.

Strategickým záměrem polských organizátorů sjezdu AICA bylo dospět k toleranci vůči umění vyjadřujícímu se moderním, resp. současným jazykem, ale zároveň se ideologicky zaštitit zásadou o zachování národních specifík. Tato opatrnost se však na sjezdu setkala s rozporuplnou reakcí. Nejen Francouz Pierre Restany, ale i Polák Jan Białostocki ve shodě s krédem evropské i americké abstrakce tvrdili, že pojmovým protějškem „mezinárodního“ není „národní“, ale „individuální“.<sup>10</sup> K tomuto názoru se přidali i další diskutující. Sekalova *Večeře – volně podle Dubuffeta*, vesele a sebevědomě pošilhávající po Dubuffetových jedlících, byla právě takovým nadějným individuálním svobodným výtvarným činem. Řečeno zcela recentním pojmem ekonoma Petra Zahradníka, člena NERVu, překračovala tradiční mentální uzavřenost české společnosti. V roce 1949 ovšem bez perspektivy pokračování.

<sup>7</sup> Willi Baumeister, Wie steht die „gegenstandslose“ Kunst zum Menschenbild?, in: *Das Menschenbild in unserer Zeit, Erstes Darmstädter Gespräch*, Hans Gerhard Evers (ed.), Darmstadt 1950, s. 134–145.

<sup>8</sup> Ibidem., s. 134–145.

<sup>9</sup> Dore Ashton, News from the castle behind the iron curtain. Report on museums and artists – a few of them avant-garde – in the Kafkaesque capital of Czechoslovakia, *Art News* 59, č. 7, November 1960, s. 31, 58, 60.

<sup>10</sup> Tsukasa Kodera, Art – Nations – World. The 1960 International Congress of the AICA in Poland and Discussions on the International Character of Art, *Pamiętnik sztuk pięknych* 9, Toruń 2015, s. 203–216, <https://1url.cz/nrdYj>, vyhledáno 23. 8. 2021.

## VÝBĚROVÁ LITERATURA

- Ashton Dore, News from the castle behind the iron curtain. Report on museums and artists – a few of them avant-garde – in the Kafkaesque capital of Czechoslovakia, *Art News* 59, č. 7, November 1960.
- Baumeister Willi, Wie steht die „gegenstandslose“ Kunst zum Menschenbild?, in: *Das Menschenbild in unserer Zeit, Erstes Darmstädter Gespräch*, Herausgegeben im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch 1950 von Hans Gerhard Evers, Darmstadt 1950.
- Dubuffet Jean – Ponge Francis, *Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*, Fernand Mourlot (ed.), Paris 1945, <https://1url.cz/cujoV>, vyhledáno 25. 11. 2018.
- Greenberg Clement, Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock, původně týž, *The Nation* (February 1, 1947), reprint John O'Brian, *The Collected Essays and Criticism. Volume 2. Arrogant Purpose*, 1945–1949, Chicago – London 1988, s. 122–225.
- Guilbaut Serge – Borja-Ville Manuel J., *B-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946–1956* (kat. výst.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona a Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2007.
- Klimešová Marie, *Zbyněk Sekal. A věci se berou před se* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc a AJG na Hluboké 2015.
- Kodera Tsukasa, Art – Nations – World. The 1960 International Congress of the AICA in Poland and Discussions on the International Character of Art, *Pamiętnik sztuk pięknych* 9, Toruń 2015, <https://1url.cz/nrdYj>, vyhledáno 23. 8. 2021.
- Wye Deborah, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art* (kat. výst.), The Museum of Modern Art New York 2004.





Obr. 1. Zbyněk Sekal, *Večere – volně podle Dubuffeta*, 1949, olej, plátno, soukromá sbírka



**Obr. 2.** Jean Dubuffet, *Jedlíci ptáků* [Mangeurs d'oiseaux] datovaný 28. 10. 1944. List z Dubuffetova prvního litografického alba *Hmota a paměť aneb litografové ve škole* [Matière et mémoire ou les lithographes à l'école]

## „NAPROSTÉ VZDÁLENÍ“ U JINDŘICHA CHALUPECKÉHO

TOMÁŠ POSPISZYL

Akademie výtvarných umění v Praze; tomas.pospiszyl@avu.cz

### ABSTRACT

#### “Absolute Distance” by Jindřich Chaloupecký

Jindřich Chaloupecký (1910–1990) made a name for himself in the second half of the 20th century not only by popularising foreign artistic tendencies in Czechoslovakia, but also by his specific idea of the position of Czech (and to a lesser extent Slovak) art in the world. This conception was not solely prompted by the specific cultural situation during the period of state socialism, but can be found already in Chaloupecký's early texts. In the 1930s, as a young critic, he reflected on the relationship between the local and international avant-garde. In the second half of the 1940s, i.e. during the period of the so-called Third Republic, he became involved in the contemporary debate on the East-West relationship. The synthesis of both themes contributed to Chaloupecký's later (unrealistic) belief in the unique position of Czech art in a global context. Chaloupecký's conception of the place of Czech art in the world was not based on an ideologized opposition to the socialist state, but rather on a geographically conditioned perception of the cultural situation in Central Europe. It can also be seen as an early and very distinctive variant of later discussions on the relationship between cultural centres and peripheries.

**Keywords:** Jindřich Chaloupecký; East West; Avant-garde; Post-avant-garde; Center and Periphery; Czech Art

### I.

Jindřich Chaloupecký je považován za nejvýznamnějšího českého výtvarného kritika dvacátého století. Měl schopnost zorientovat se v nových a vzdálených kulturních tendencích a současně je dávat do souvislosti s domácím uměleckým děním. Minimálně od šedesátých let si byl dobře vědom důležitosti mezinárodních styků a publikování, neboť mimo jiné zvyšovaly jeho domácí prestiž. Možnost tisknout v zahraničí, doprovázená ovšem obtížností či později nemožností cestovat, však nemohla naplňovat představu o plnohodnotné kulturní výměně. Zvláště po roce 1970 na jeho články nenavazovaly výstavy nebo alespoň návštěvy, které by mohly vyjadřované názory rozvíjet. Zájmu západních redaktorů o novinky z výtvarného života socialistického Československa nebylo jednoduché vyhovět. Jednotlivými „dopisy z Prahy“ Chaloupecký informoval Západ spíše o trvání, nikoliv však o dění v zmrtnělém umění Československa. Praha je v nich v čase zakleté, ale současně kouzelné město, kde si umění žije svým vlastním životem. Snad

proto zdůrazňoval jeho neuchopitelnost, vzdálenost od toho, co se dělo v umění Západní Evropy a Ameriky. Současně považoval kvalitu v Československu působících umělců – především těch, kteří byli v šedesátých letech součástí oficiálního umění a v letech sedmdesátých z něj byli na čas vyloučeni – za světově mimořádnou. Nemuseli se řídit ideologickou poptávkou ani trhem s uměním. Profesní zákazy jim paradoxně otevřely cestu k umělecké svobodě, kterou podle Chalupceckého skvěle využili.

Chalupeckého tezi o vnitřní svobodě umělců v dobách reálného socialismu, v němž se skrývali před působením korupčního světa umění Západu, nenápadně rozporovala již na konci sedmé dekády Helena Kontová v příspěvku do sborníku k sedmdesátým Chalupceckého narozeninám.<sup>1</sup> Logicky poukázala na skutečnost, že izolace od západního umění nebude tak absolutní, když lze v Praze najít hned několik umělců, kteří se s ní svou tvorbou zjevně konfrontují. Příkladem pro ni byly postminimalistické tendence v českém umění, jež neměly žádnou domácí tradici.

Chalupeckého snad ve všech zahraničních člancích opakovaně zdůrazňování specifík nejen českého, ale i východoevropského umění, včetně umění Sovětského svazu, bylo obranou proti rozšířenému názoru, podle kterého je tato část světa kulturně zaostalá, je pouhou provincií západního světa umění. Tento názor Chalupcecký ostře kritizoval například v textu Praha 1984 otištěném v samizdatovém *Kritickém sborníku*.<sup>2</sup> Přesvědčení, že moderní umění existuje jen na Západě, zpětně vyčítal organizátorům přehlídky *documenta 5* z roku 1972 i dalším výstavám v Západní Evropě. Otevírání starých křivd a ublížený tón pětasedmdesátiletého autora byly zřejmě dostatečnými důvody, proč byl text, psaný původně pro časopis *Artforum*, tímto americkým měsíčníkem odmítnut. Byl zde však i širší kontext, zdaleka přesahující svět současného výtvarného umění, v jehož jménu podobná argumentace vůbec vznikla.

V Jindřichu Chalupceckém se střetával levicový kritik západní civilizace a současné oběť represivní kulturní politiky socialistického státu. Rozkrývá to polemická výměna mezi Chalupceckým a Hanou Smithin na stránkách exilových *Proměn*.<sup>3</sup> Její počátek nalezneme v Chalupceckého úvaze Potřeba bdělosti z roku 1986, v níž reagoval na článek Ivana Svitáka zdůrazňující nadřazenost Západního pojetí lidských práv nad pojetím téhož na Východě. Chalupcecký upozorňuje na relativnost lidských práv a svou úvahu odvážně posouvá do roviny obecného srovnávání tradic civilizace Západní Evropy a Byzance: Západ je podle něj od středověku charakteristický racionalismem a černobílým vnímáním dobra a zla, kdežto Východ je místem zbožnosti a estetického přístupu k životu. Zatímco je Západ expanzivní, Východ se, díky svým geografickým podmínkám, uzavírá do sebe, brání se vnějším vlivům. Za cenu zastavení vývoje je zde udržován klid. Umělci ani filozofové by si v době Studené války měli podle Chalupceckého udržovat od ideologických bojů odstup, soustředit se na to, co podobné politické spory přesahuje. Hana Smithin považovala Chalupceckého popis specifík Východu za slavjanofilský, ne-li zavánějící ztrátou kritického vnímání: „*Stalo se něco nenapravitelného, co my zde z dalek exilu nemůžeme postřehnout, anebo pouze i disident přijímá mentalitu svých utlačovatelů,*

<sup>1</sup> Helena Kontová, Je možné tvořit v izolaci? Postminimalističtí umělci v Praze, in: Petr Rezek (ed.), *Jindřichu Chalupceckému 12. 2. 1980*, Praha, s. 208–216.

<sup>2</sup> Jindřich Chalupcecký, Praha 1984, *Kritický sborník*, sv. 2, 1984, s. 42–49.

<sup>3</sup> Jindřich Chalupcecký, Potřeba bdělosti, *Proměny* (Čtvrtletník Čs. společnosti pro vědy a umění – *Washington*) XXIII, 1986, č. 2, s. 122–135.

přistupuje na jejich morální kritéria a výklad dějin, a zřídá se tím historické pravdy, zdravého rozumu, i síly usilovat nikoliv o smíření všech se všemi, ale o právo individua ptát se a přít, o nezadatelné právo zodpovídat se jen svému svědomí...?<sup>4</sup> Chalupecký se ve stejném čísle *Proměn* brání, že situace je složitější než jen volba mezi Západním manažerem a Východním byrokratem, a Smithin odkazuje na své práce o výtvarném umění v *Proměnách* nedávno otištěných.

Těmi byl především závěr jeho přehledové knihy *Nové umění v Čechách*, kde můžeme nalézt jednu z mnoha Chalupeckého formulací vztahu mezi Východem a Západem. V sedmdesátých a osmdesátých letech Chalupecký ostře vnímal krizi Západního světa. I přes možnosti, které se tam otvíraly výtvarným umělcům, jej nepovažoval za místo ideální pro práci. Tamní umělecký trh a elitářský charakter současného umění bránily smysluplné umělecké tvorbě. Socialistický stát se svým monopolem na veřejnou uměleckou činnost v této oblasti také selhával. Jako vedlejší efekt však vytvářel podmínky, jež umělcům umožňují bretonovské naprosté vzdálení se.<sup>5</sup> O něj musí Západní umělec těžko usilovat, „*má-li se vydat do neprobádaných končin, daleko za svou společnost, za svou dobu*“.<sup>6</sup> To je podle Chalupeckého podmínkou, aby mohl produkovat duchovní sílu nutnou k pozměnění upadající lidské civilizace.

## II.

Podobná argumentace, obhajující východoevropské umění či celou východoevropskou civilizaci proti Západu, nebyla pouze produktem Chalupeckého osobní izolace v dobách vrcholící Studené války. Velmi podobné názory u něj nalezneme již před rokem 1948 a dokonce v době předválečné. Už tehdy nevěřil v modernistický internacionalismus, ten mu byl, z pohledu pražské periferie, jedním z projevů, ne-li nástrojů krize moderní kultury. Přemýšlel o specifikách české kultury, a to velmi podobným způsobem, jako tomu bylo o čtyřicet let později v letech sedmdesátých či osmdesátých. Začneme ale od počátku, přesněji od geografického centra moderního umění.

Roku 1934 si Jindřich Chalupecký zažádal o cestovní pas a odjel do Paříže, kde pobýval pravděpodobně v dubnu téhož roku. Chalupecký se však s Paříží, hlavním městem světového modernismu, zřejmě minul, nevplynul do tamní kosmopolitní komunity umělců. Podle svých pozdějších vzpomínek ve Francii uvažoval o emigraci, měl pocit, že jej v Československu žádná budoucnost nečeká. Budoucnost však pro sebe nenašel ani v Paříži. I kdyby byl trvalý pobyt ve městě nad Seinou jen Chalupeckého nereálným snem, musí nás překvapit mlčení, kterým svůj první pobyt v Paříži obestřel. Umělci a kritici z periferie, včetně těch z Čech, jezdili do Paříže především proto, aby mohli svou cestu doma zhodnotit. Jindřich Chalupecký naproti tomu z Paříže nenapsal jediný článek, přes-

<sup>4</sup> Hana Smithin, Diskuse k článku Jindřicha Chalupeckého Potřeba bdělosti, *Proměny* 24, 1987, č. 2, s. 152–153.

<sup>5</sup> Termín *l'écart absolu* poprvé použil Charles Fourier v 19. století a André Breton jej v roce 1965 převzal pro název publikace a 11. mezinárodní výstavy surrealismu v galerii L'Œil. V podobě „Naprosté vzdálení“ pak toto slovní spojení užil Chalupecký jako závěrečnou kapitolu své knihy *Nové umění v Čechách*.

<sup>6</sup> Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994, s. 158.

tože jej k tomu přátelé vyzývali. Místo toho se vrátil do Prahy a stal se učitelem Odborné školy pokračovací pro živnosti obchodní Grémia pražského obchodnictva.

Nebyl snad ve čtyřiaadvaceti letech na cestu do Paříže připraven? Kdy se v něm vytvořil pocit méněcennosti vůči centru, ale i pocit důležitosti regionálních specifíků? Již před svou cestou do Francie v roce 1934 hodnotil výstavy Mánesa nebo Umělecké Besedy podle toho, jak moc jsou na nich díla osobitá nebo jak moc kopírují umění z Paříže. „*Není evropského osudu, zde u nás je specifický osud český,*“ píše tři měsíce před odjezdem v článku *O tom českém moderním umění*.<sup>7</sup>

Chalupecký své úvahy na téma východ-západ v předválečné době dále rozvíjel: „*Ríká se a oceňuje, že doba obrozenecká znamenala dohánění a dohnání Evropy. Opožděná pohraniční provincie západu dokázala za tři generace časově se vyrovnat s nejpokročilejším střediskem. Občas se debatuje o tom, zda je to českému kulturnímu životu vskutku k užitku. A právě termínu dohánění Evropy se tu používá, aby se na něm ukázalo, že to není tvorba a spoluprorba, ale výkon trpný, ne duchovní život, ale vlečení a vláčení falešně konstruovaným pomyslem uměleckého vývoje a pokroku. Jestliže ona malá země uprostřed Evropy, Čechy, věnovala tolik síle své kultuře, jestliže s takovou oddaností se vyrovnávala s uměleckou aktualitou Západu, důvod nebyl v existenci početné společenské vrstvy bohatého duchovního života. Byl podněcován silou politickou, vůlí vymanit se z duchovního obzoru rakouského a německého. Tuto situaci změnil převrat. Umělec, aniž o tom ví, proměňuje svou bývalou funkci obrozeneckou a osvoboditelskou logicky ve funkci novou.*“<sup>8</sup>

Podle raného Chalupeckého v meziválečném Československu vznikla pouze vnitřně neplodná státotvorná moderna nebo zdegenerovaná ze Západu odvozená avantgarda, jež vychází vstříc buržoazním sběratelům. Český umělec či umělkyně podle něj netvoří ze soukromé potřeby, ale z povinnosti, ze závazku kulturního činitele, nebo pro peníze. Podobné pozice podle Chalupeckého nedávaly modernímu umění dostatek důvodů k jeho existenci.

Přesuňme se nyní do doby těsně poválečné. Snad v žádném jiném textu Jindřicha Chalupeckého nenajdeme tolik národního patosu, ospravedlnitelného mimořádným historickým okamžikem, než jak je to v jeho *Veliké příležitosti* z roku 1946.<sup>9</sup> Chalupecký zde vystupuje jako hrdý zástupce malého, ale kulturně významného národa, jež se má řídit vlastními potřebami, a dokonce vlastní morálkou. Prahu vnímá po Paříži a Moskvě jako třetí nejdůležitější centrum moderního výtvarného života evropského kontinentu. Kvality zdejších tvůrců však podle jeho názoru nedoceňuje lokální publikum – to je příliš zkažené úpadkovým německým vkusem. Chalupecký vyzývá, aby bylo využito příležitostí, jež poválečná doba vítěznému národu nabízí. K utvrzení významu českého umění podle něj stačí několik organizačních změn. Chalupecký je přesvědčen o nutnosti vybudovat nové velkorysé státní galerie a požaduje po poraženém Německu, aby do nich zapůjčilo přebytky ze svých uměleckých sbírek. Navrhuje znárodnění církevního umění. Neméně radikální reformou by podle něj mělo projít umělecké školství. Na střední školy

<sup>7</sup> Jindřich Chalupecký, *O tom českém moderním umění* (Členská výstava Mánesa), *Čin* VI (1934), č. 2 (11. 1. 1934), s. 34–37.

<sup>8</sup> Jindřich Chalupecký, *Aktualita, Listy pro umění a kritiku* V (1937), č. 16 (21. 10. 1937), s. 357–363.

<sup>9</sup> Jindřich Chalupecký, *Veliká příležitost. Poznámky k reorganizaci českého výtvarnictví*, výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha 1946.

chce zavést kulturní dějiny, anticipuje vznik lidových uměleckých škol. Jako „jádro zlá“ navrhuje zrušit Akademii výtvarných umění v Praze.

Postoje Jindřicha Chalupceckého byly v průběhu času neobyčejně konzistentní. Otázky, o kterých přemýšlel ve třicátých letech, si kladl a velmi podobně je zodpovídal i v letech čtyřicátých, šedesátých nebo osmdesátých. Aplikoval je pouze na nové soubory uměleckých děl. K těmto neustále přítomným tematickým okruhům patřila i otázka dynamiky domácího a zahraničního umění. Před válkou ji konkretizoval na vztahu mezi domácím a mezinárodním kubismem či surrealismem, po válce na vztah mezi Východem a Západem a na úděl umění v podmínkách kapitalismu a státního socialismu. V těchto otázkách by si Chalupcecký vedle pozice obhájce moderního umění zasloužil spíše nálepku obhájce českého umění. To vyzdvihuje naprosto nekriticky a za jakýchkoliv podmínek. Jak píše kolega Jan Wollner, více než modernistou byl nacionalistou. Přesvědčivě to dokazuje analýzou Chalupceckého *Nového umění v Čechách z osmdesátých let*: „*Textem se prolíná přesvědčení o mimořádné kvalitě současného českého umění a o jeho výlučnosti, která podle Chalupceckého nepramení jen z aktuální politické situace, [...] ale z české krajiny. Její barvitý popis, jímž kniha začíná, není jen rétorickým úvodem do děje, ale především nacionalistickým rámováním Chalupceckého pojetí českého umění. V úvodních větách čteme: ‚Rozmanitá a bohatá je i česká krajina. Vzdělávána a modelována nesčíslnými generacemi rolníků, oplývá architekturami, jež do ní vkládala doba za dobou. Je to krásná země.‘ [...] Do generací žijících v české krajině se podle Chalupceckého vepsal soubor esenciálních vlastností – realismus, nedůvěra k okázalosti, humor a od Keltů zděděná (!) požívačnost a nebojovnost – a tato ‚povaha se pak zračí i ve zvláštnosti jejich [českého] umění.‘<sup>10</sup>*

Nevim, jestli bych já sám slovo nacionalista volil. Snad se v Jindřichu Chalupceckém střetávaly stejné paradoxy, jako tomu bylo u generace jeho otců na přelomu 19. a 20. století: Umění už nestačilo obrozenecky obhájit jeho českost. Pouhý překlad západního modernismu však byl také nedostatečný. Chalupcecký již od třicátých let hledá, jaký nový smysl lze modernímu umění dát. Neztotožňuje se však s žádným existujícím „ismem“, odmítá formulovat jednoznačné skupinové programy a nechce volit mezi Západem a Východem. V tomto tvrdošijném odmítání snad můžeme nalézat osobitou variantu pozdějších debat o kulturních vztazích mezi centry a periferiemi. Je však postavena na zvláštním izolacionismu muže, jenž se proslavil jako strůjce mezinárodních úspěchů československého či dokonce východoevropského umění. Chalupceckého nejvlastnějším programem je nekončící hledání, nekončící, protože postavené mimo sféru empirie. Chalupcecký je vlastně mystik: Umění podle něj vytváří trhlinu do světa, který nelze nikdy spatřit, slaví úspěchy neúspěšných experimentů, konstruuje sekulární náboženství, zaměňuje život za umění a zase naopak. V turbulentní historii dvacátého století je jeho jedinou jistotou místo, odkud svou zvláštní víru provozuje. Kromě druhé poloviny šedesátých let byly tímto místem pro Chalupceckého Čechy. V aplikaci surrealistické teorie naprostého vzdálení Jindřich Chalupcecký obhájuje svou pozici kritika uzavřeného v Praze. Vedle smysluplnosti umění hledá i smysluplnost svou. Měl-li nalézt perspektivu přesahující tragické postavení zakázaného autora, musel hledat smíření se světem, v němž žil. Vnitřní

<sup>10</sup> Jan Wollner, *Nové umění v Čechách*, in: Anežka Bartlová – Tomáš Glanc – Johana Lomová – Tomáš Pospiszyl (edd.), *Jindřich Chalupcecký. Texty a kontexty kritika umění*, Praha 2023, s. 297 a 305.

svoboda, kterou v omezení českého regionu nalézal, není volbou ani promyšlenou koncepcí, ale poznanou nutností.

#### VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Chalupecký Jindřich, Potřeba bdělosti, *Proměny (Čtvrtletník Čs. společnosti pro vědy a umění – Washington) XXIII*, 1986, č. 2, s. 122–135.

Chalupecký Jindřich, *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994.

Wollner Jan, Nové umění v Čechách, in: Anežka Bartlová – Tomáš Glanc – Johana Lomová – Tomáš Pospiszyl (edd.), *Texty a kontexty kritika umění*, Praha 2023.



## NITERNÁ JISTOTA ČEŠTUVÍ. TÉMA NÁRODNÍ IDENTITY ČESKÉHO MODERNÍHO UMĚNÍ V HISTORIOGRAFII DĚJIN UMĚNÍ SEDMDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

MILENA BARTLOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze; milena.bartlova@umprium.cz

### ABSTRACT

#### **The Inner Certainty of Czechness. The Subject of the National Identity of Czech Modern Art in the Art Historiography of the 1970s and 1980s**

The topic of Czech national identity and the search for proper art-historical methods of its identification was one of the most important issues in Czech art history. In the period 1970–1990, however, its significance changed. The generationally conditioned anti-German attitude receded and the whole concept of the question was transformed within the framework of the period's "conservative turn". This paper will attempt to examine this change in its overall contours in more detail, but will pay particular attention to the field of art research in the period 1848–1948.

**Keywords:** history of art history; Czechoslovak art history; 19th century art; nationalism in art history

Jednosvazkový přehled dějin českého umění (2018) je nejen nejvíce recentním zpracováním našeho tématu, ale nezbytnost radikálního omezování prezentovaných uměleckých děl z něj činí dobrý signální model, který zviditelňuje přímo nevyslovené tendence. Dataci do obou mezních roků zadání naší konference jsem mezi přibližně tisícem vyobrazení v knize neobjevila. Do roku 1849 je z děl představených ve svazku datována bronzová socha sv. Václava od Ludwiga von Schwanthalera a do roku 1949 úprava památníku v Ležákách od Ladislava Žáka spolu s kartonem k mozaice pro nerealizovanou kapli od Vladimíra Sychry. Pokud klademe umění mezi polovinou 19. a polovinou 20. století otázku, zda a pokud ano, tak jak, se v něm odrážela otázka národní identity, pak jsou oba fakticky nahodile zvolené příklady celkem výmluvné: česká identita se konstituuje ve vztahu k identitě německé. V polovině 19. století vytvořil sochu zemského patrona sv. Václava bavorský romantický sochař Ludwig von Schwanthaler pro německy mluvícího podporovatele českého emancipačního hnutí Antonína Veita, o němž se předpokládá, že byl autorem konceptu, v tomto případě posunu od rytířského image sv. Václava k pojetí církevně mučednickému.<sup>1</sup> V polovině 20. století jde o dílo, které má být krátce po ukončení války památníkem brutálního vyvraždění české vesnice německými nacistickými

<sup>1</sup> Taťána Petrasová – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha – Řevnice 2018, s. 179 [Taťána Petrasová].

okupanty.<sup>2</sup> Je to pouhá ilustrace a neukazuje nic, co bychom nečekali. Sama výtvarná tvorba se ve zmíněné době sta let národní identifikací, a to zejména konfrontací s německou identitou, nevyhýbala. Často se dokonce stávala její vlastní náplní, i když v meziválečném dvacetiletí šlo o komplikovanou podobu identity československé. Nezapomeňme, že ta byla tehdy na české straně vnímána velmi často jako identita etnická; vlastním politickým i kulturním subjektem první republiky byl národ československý, definovaný svou odlišností od ostatních národů ve státě, zejména od německého a maďarského.<sup>3</sup>

V tomto příspěvku mi ale nepůjde o to, jak sama umělecká tvorba či s ní spojená kritika tyto otázky reflektovaly či nereflaktovaně reprodukovaly. Chci se soustředit na to, jak byla národní identita používána coby analytická a interpretační kategorie v dějepise umění, a to v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století, tedy v době tzv. normalizace či konsolidace a přestavby. Mám za to, že má smysl se pokoušet nahlížet na dobu před třiceti až padesáti lety již z jistého odstupu, což zahrnuje i metodologické používání kategorií a termínů, jež studovaná doba nepoužívala. Petr Wittlich byl i v této době jednou z hlavních českých umělecko-historických osobností a doufám, že přijme můj příspěvek také jako výraz hluboké úcty. Při přípravě jsem si v knihovně Umělecko-průmyslového muzea vděčně vzpomněla na ohromující zážitek z toho, jak se jeho *Česká secese* vymykala ostatnímu, co nám bylo tehdy dostupné a otevřela úplně nové obzory, i když jsem se už od svého původního zájmu o historismus a symbolismus přesunula k medievistice. Nejspíš jsem po čtyřiceti letech měla před sebou doslova týž svazek, jako tehdy.<sup>4</sup>

Národní identifikace umělců a od nich odvozované národní identifikace uměleckých děl patřily do poloviny 20. století k důležitým charakteristikám českých dějin umění, stejně jako tomu bylo v dějinách umění od poloviny předchozího století ve světovém měřítku. Jen ve velmi malé míře se takto uvažovalo také o objednavatelích, což ilustrativně dokládá rozpačité zařazování Schwanthalera ve starších umělecko-historických naratívech. Hluboká a neoddělitelná spojitost autorova subjektu s formou a výrazem jeho díla byla až do nástupu postmoderny ústřední charakteristikou umělecko-historického uvažování, zakládala autenticitu díla a ta zase byla nezbytným předpokladem originalnosti tvůrčího gesta. Přinejmenším ve střední Evropě se mohl subjekt jen těžko vyhnout tomu, aby byl charakterizován svou národní příslušností, a to nejen ve smyslu dnešního pojetí kulturní a jazykové identity, ale často i v etnickém, biologizujícím smyslu. Při bytostně mimo-jazykové povaze výtvarného umění to vedlo k dlouhodobému úsilí o rozpoznání forem, které jsou projevem odlišných národních skupin, žijících a tvořících promíšeně. Vyvrcholením tohoto úsilí v českých dějinách umění byly práce medievistů v čele s Václavem Menclem a Albertem Kutalem ze čtyřicátých až šedesátých let minulého století.<sup>5</sup>

Úsilí o vyjasnění národní otázky provázelo první desetiletí příprav souhrnných dějin českého a československého umění mezi lety 1960–1970 v tehdejší ÚTDU ČSAV pod

---

<sup>2</sup> Ibidem, s. 851 [Rostislav Švácha].

<sup>3</sup> Milena Bartlová, *Československé výtvarné umění*, in: Adam Hudek – Michal Kopeček – Jan Mervart (edd.), *Čecko/slovakismus*, Praha 2019, s. 261–277 (s další literaturou).

<sup>4</sup> Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982.

<sup>5</sup> Podrobněji k tomu Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 307–309, 429–447.

vedením Jaromíra Neumanna.<sup>6</sup> Úsilí tehdy vyznělo do prázdna. Postup projektu brzdily metodologické problémy, kupodivu ne tolik otázka třídní diferenciace, ale především právě otázka pojetí národní identity umění. Ústřední problém totiž spočíval v nejistotě, jak charakterizovat autonomní českou formu, avšak neupadnout přitom do smíření s provincialismem. Jestliže je měřítkem pokrokovosti co nejméně zpožděná recepce stylových invencí ze západu – přesněji řečeno z Francie či Itálie, ale nikoli z Německa a Rakouska – jak co nejpřesněji uchopit vznik domácí, český autentické umělecké formy?

Také pro Miroslava Lamače v jeho průlomových textech z počátku šedesátých let to ještě byla autentická, podstatná otázka.<sup>7</sup> V šedesátých letech však při výzkumu moderního umění ztrácela svou naléhavost. Nešlo jen o osobní preference, ale o ohlášení nového přístupu, který byl důsledkem konečného řešení česko-německé otázky. Dvacet let po nuceném vysídlení Němců už bylo možné sebevědomě překročit svazující konvence starších dějinných narativů. Nikoli náhodou se v šedesátých letech oslabil zároveň i zájem o české umění 19. století. Pozornost se soustřeďovala na bezprostřední zdroje a podmínky nástupu moderního umění 20. století, tedy na tvorbu od devadesátých let do první světové války. Zájem o ně byl motivován úsilím ukázat autenticky domácí genezi, a tedy i legitimizaci aktuálního, především nefigurativního umění, které se muselo prosazovat nejen vůči generačnímu nepochopení, ale také vůči přežívajícím politicko-ideologickým překážkám.

Menclova a Kotalova identifikace tzv. sensuální lyrčnosti jako příznaku české tvorby měla v české kunsthistorii i u publika velký a dlouhodobý úspěch. Pro badatele o zrodu českého moderního umění však nebyla dostatečně funkční, a to navzdory tomu, že národní téma patřilo pro samotné umělce k nejzávažnějším. Jak se prokázalo v souhrnném zpracování umění 19. a počátku 20. století, jež napsal pro *Přehled československých dějin* Jiří Kotalík, taková koncepce příliš snadno umožnila konstruovat jako autenticky českou pouze realistickou tradici, s vyloučením kubismu a abstraktivismu.<sup>8</sup> Kromě toho počítala s automatismem vlivů, jež působí nevědomě. Již o tři roky později zahájil teprve čtyřiatřicetiletý František Šmejkal, rehabilitaci secese jako „posledního slohu“.<sup>9</sup> Díky tomu Kotalík již v roce 1966 mohl v Alšově jihočeské galerii uvést první výstavu české secese, kde byl zkonstruován její základní kánon v médiích tzv. vysokého umění: malíři Švabinský, Preisler, Mucha a Kupka, sochaři Bílek, Sucharda, Šaloun a Štursa. Katalogovou studii Kotalík uzavřel úvahou o národní svébytnosti secese: „*České umění kolem roku 1900 vědomě rezonovalo a přejímalo mnohé z podnětů vývoje evropského; ale v celkovém panoramatu doby má nepochybně některé vlastní rysy a specifické vlastnosti. [...] V kvantitě i kvalitě vydobytých výsledků čteme znamení vnitřní zralosti i pevných jistot, které se rodí jenom v samozřejmé sounáležitosti světa a domova, v průsečíku povědomí minulosti s perspektivami budoucnosti.*“<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Ibidem, s. 128; Rudolf Chadraba, Konference o národnostní otázce v dějinách umění, *Umění X*, 1962, s. 618–626.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 313–322; Miroslav Lamač, Vývojové proudy dvacátých let, *Výtvarné umění XII*, 1962, s. 241–249.

<sup>8</sup> Jiří Kotalík, Výtvarné umění 1848–1867. Výtvarné umění 1867–1900, in: *Přehled československých dějin*, díl II, Praha 1960, s. 265–284, 758–778.

<sup>9</sup> František Šmejkal, Povahy a význam secese, *Výtvarné umění XII*, 1962, č. 1, s. 20–32, plus série textů ve *Výtvarné práci VIII*, 1961.

<sup>10</sup> Jiří Kotalík et al., *Česká secese – umění 1900* (kat. výst., Alšova jihočeská galerie Hluboká n. Vltavou – Moravská galerie Brno), Brno 1966, s. 80.

V první polovině padesátých let došlo u nás k politické ideologizaci dějin umění 19. století, které bylo snadné zařadit pod hlavičku realismu a označovat je nejen jako národní tradici, ale jako údajný zdroj socialistického realismu stalinského typu. Posun zájmu od šedesátých let v důsledku vedl k tomu, že se etapa před posledním desetiletím 19. století prostě nechala stranou a její reflexe až do devadesátých let zůstala v petrifikované podobě: českojazyčná identita byla samotnou definicí této kapitoly. Národní identifikace byla primární charakteristikou a bylo proto možné otázku vztahu k mezinárodní scéně vůbec neklást. Výjimku tvořila kapitola o sochařství v knize *Praha národního probuzení* (1980) od Petra Wittlicha, zatímco kapitola o malířství od Evy Reitharové reprodukuje tradiční řešení.<sup>11</sup> Výjimkou byla rovněž jedinečná kniha Hany Volavkové, již sedmasedmdesátiletá badatelka vydala roku 1981. Pamatuji si, že její výjimečnost vedla k tomu, že jsme ji jako studující vůbec nebyli schopni uchopit. Z hlediska otázky vztahu národního a mezinárodního v českém umění si všimněme poslední věty knihy, v níž Volavková shrnula výsledek svého studia Mánesových ornamentů: „Důsledným postupem se Josefu Mánesovi podařilo vytvořit na základě národním inkunábule mezinárodního secesního slohu o třicet let dříve, než se tento směr objevil na scéně světového umění.“<sup>12</sup>

Díky odložení české národní klasiky 19. století ad acta u nás nezískal téměř žádný ohlas autor, který v sedmdesátých letech proměnil západoevropskou scénu studia umění 19. století, jeden ze zakladatelů sociálních dějin umění, Gombrichův žák a zároveň člen Situacionistické internacionály Timothy J. Clark. Dvojice knih *Image of the People* a *The Absolute Bourgeois*, již vydal v roce 1973, se dnes v mezinárodním pohledu řadí mezi 16 „knih, které utvářely dějiny umění“ na stejné úrovni jako třeba Wölfflinovy *Grundbegriffe*, Gombrichova *Art and Illusion* či Baxandallova *Painting and Experience*.<sup>13</sup> U nás ale zjevně nezbudily zájem, což je patrné na tom, jak výjimečně byly pořízeny do odborných knihoven po roce 1990. Nepodařilo se mi najít jinou referenci než tu, na niž mne upozornil Roman Prahel: jeho monografie Édouarda Maneta, vydaná v roce 1991, referuje o Clarkově vlivné interpretaci *Baru ve Folies-Bergère* a označuje ji jako omezenou sociologismem, když „odhlíží od vlastní tradice umění“.<sup>14</sup> Ani po roce 1990 se Clarkovy práce nedostaly do odborných knihoven jinak než okrajově. Pro dobu diktatury KSČ je typické, že jen obtížně zjišťujeme, které necitované publikace měli tehdejší badatelé k dispozici, přičemž citování ovlivňovaly nejen ohledy na auto-cenzuru, ale také tehdy zcela odlišné citační zvyklosti – například z 222 poznámek k 370 tiskovým stranám Wittlichovy *České secese* se jich jen necelá desetina vztahuje k sekundární literatuře. Obě vlivné Clarkovy knihy se nacházejí, poněkud zapadlé, ve fondu Národní knihovny, kam se mohly dostat nejspíš z konfiskátu StB, která zabavovala nevhodné knihy jak na hranicích, tak v poštovní přepravě. Pokud někdo z dobře informovaných specialistů na 19. století, chtěl knihy prostřednictvím svých zahraničních přátel získat, nedostaly se k němu; každopádně se neodrazily v publikační produkci. Nejde mi tu o to, abych upozorňovala na nedostatečnou poučenost. Jestliže Clark se stává inspirativním autorem teprve v posledních letech

<sup>11</sup> Petr Wittlich, *Sochařství*, in: Emanuel Poche a kol., *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze*, Praha 1980, s. 205–280; Eva Reitharová, *Malířství*, in: *Ibidem*, s. 280–418.

<sup>12</sup> Hana Volavková, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981, s. 192.

<sup>13</sup> Richard Shone – John-Paul Stonard (edd.), *The Books that Shaped Art History*, London 2013, s. 164–176.

<sup>14</sup> Roman Prahel, *Edouard Manet*, Praha 1991, s. 88.

a většina českého výzkumu 19. století jej i nadále nepotřebuje, je to podle mého mínění výmluvný signál, že český dějepis umění 19. století se vědomě orientoval svým vlastním směrem. Ten se ustavil právě v sedmdesátých až osmdesátých letech a lze jej popsat jako dvojí směřování.

První je přístup Petra Wittlicha a pro charakteristiku dynamického vztahu mezi tvůrcem a jeho prostředím používá psychologii včetně psychoanalýzy, filosofickou antropologii a některé strukturalistické nástroje. V dotyčném dvacetiletí se tím podařilo v souladu s preferencemi studované doby a v návaznosti na zmíněné práce šedesátých let vytvořit takovou výzkumnou matici, která v umění druhé poloviny 19. a počátku 20. století vyzdvihovala obecně lidské hodnoty. Otázka národní identity a vztahu mezi českostí a světovostí se tak odsouvala mimo zorné pole zájmu, aniž by bylo nutno to zvlášť rozebírat: českost se stala sebejistou, pokud by bylo nutno o ní mluvit, pak by se hledala v individuální psychologii, a české umění se samozřejmě podílelo na světových tématech. Názorně to vidíme na analýze Jana Preislera ve Wittlichově monografii o jeho kresbách z roku 1988. Jaromír Pečírka v roce 1940 hledal původ malířovy sebestylizace v „*melancholickém akcentu jeho rodného kraje*“ na Berounsku, přičemž již František Žákavec identifikoval v barevnosti a motivice Preislerovy malby domácí vizualitu díky připomínce zatopených lomů tohoto regionu. O téměř půlstoletí později však se klíčem k pochopení Preislera stává „*holá subjektivnost svou citovostí nezakotveného ‚dekadentního‘ moderního individua*“. Rozpoznání sebejistoty ve zralých malířových dílech autor psychologicky interpretuje jako překonání narcismu a dosažení individuální i národní zralosti.<sup>15</sup>

Druhé směřování zastupuje především práce Tomáše Vlčka o Praze kolem roku 1900, v níž je české umění společně s literaturou přirozeně integrováno do příběhu evropského umění, rovněž díky začlenění několika reprezentantů německojazyčné české kultury. Společně s Wittlichovou knihou *Umění a život: doba secese* se k aktuálním světovým trendům připojují prostřednictvím metodologického rozšíření na kulturní dějiny.<sup>16</sup> Díky tomu se může ve Vlčkově knize v souboru osobností po boku padesáti mužů vedle známé Zdeny Braunerové objevit i sestra bratří Suchardových Anna Boudová, spisovatelka Růžena Svobodová a pocitovaný nedostatek žen vyrovná Hana Kvapilová, i když jinak tu herci nejsou zastoupeni. Toto kulturně-historické směřování bylo v těsném doteku na jedné straně se západním diskurzem, na druhé straně s neoficiálním uměleckohistorickým myšlením publikovaným v paralelním komunikačním oběhu (tzv. samizdatu), jehož hlavním představitelem byl vzhledem k našemu tématu Josef Kroutvor. Ten ve svých esejích převyprávěl příběh české společnosti konce 19. a první poloviny 20. století odlišně od matrice nacionální emancipace: nejen že vyprávěl o kulturním dění zcela bez existence levicových motivů, které naopak oficiální diskurs disproporčně prosazoval, ale plně rehabilitoval rakousko-uherskou tradici a kulturu jako něco, co je Čechům vlastní, nikoli cizí.<sup>17</sup> Nezapomeňme, že tradiční národní narativ byl plně apropriován ideologickým systémem diktatury KSČ a mohl tedy být chápán jako jeden z jeho příznaků. Česko-jazyčná identita výtvarného umění či přesněji jeho tvůrců byla v oficiálním pohledu základním

<sup>15</sup> Petr Wittlich, *Jan Preisler – kresby*, Praha 1988, s. 8, 20–21 a 52.

<sup>16</sup> Tomáš Vlček, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986; Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987.

<sup>17</sup> Josef Kroutvor, *Potíže s dějinami*, samizdat 1988; Praha 1990.

kamenem jakéhokoli porozumění a absence tvůrčích kontaktů s vývojem ve světě, čímž se rozuměla západní Evropa, znamenala důkaz autentické svébytnosti, nepodléhající tzv. cizím vlivům. V tomto pojetí byla rodová čistota důležitější než podíl na světovém dění, pro než okrajově, ale přesto stále ještě přežívala stalinistická nálepka kosmopolitismu.

Důvody této metodologické svébytnosti by nebylo správné popsat pouze jako důsledek mezinárodní izolace, která tížila českou společnost i kulturu a vědu nejvíce právě v letech 1970–1985. Výstižnější bude o ní uvažovat jako o výsledku aktivního úsilí badatelů najít takový způsob výkladu, který bude možné realizovat v omezených podmínkách a zároveň bude vědecky zodpovědný; bude schopen se distancovat od oficiální rétoriky již zcela vyprázdněného marxismu-leninismu a zároveň nepřekročí hranici dělící oficiální a neoficiální prostor, a tedy šanci na dosah u publika. Směr, který jsem označila jako kulturně-historický, se v těchto mezích pohyboval úspěšně, a měl díky tomu velký vliv v kulturní veřejnosti osmdesátých let. Ta se v komplexním pohybu, který ještě bude třeba detailněji prozkoumat, obracela od levicových progresivních hodnot ke konzervativismu. Přihlášení se k tradici mnohonárodní střední Evropy a uznávání Rakousko-Uherska jako součásti české kultury patřilo k emblematickým hodnotám tohoto obratu. Nejlépe to vyjádřil název samizdatového periodika vydávaného okruhem kolem Rudolfa Kučery *Střední Evropa*.

Toto pojetí vyjadřovalo odpor vůči kulturní a vědecké politice režimu, který však díky motivu vlastenectví mohl zůstat v hranicích povoleného. Přitom se ale koncepce vlastenectví zásadně přetvářela: namísto upřednostnění národní identity nad vztahy k zahraničí, a tedy i nad mezinárodními kritérii umělecké kvality, se měnila ve smyslu samozřejmé integrace češtví a světovosti. Byl to konzervativní obrat založený na původním a současném promýšlení, nikoli na navázání na anti-avantgardistické texty poloviny století, jako byly například práce Františka Kovárny (tomu samozřejmě napomohlo to, že jejich autor byl efektivně vymazán z historie oboru).<sup>18</sup> Jinak řečeno, byl to konzervatismus poučený zkušeností dominance avantgardistické ideologie a vyrůstající z jejího samostatného překonávání. Stejně jako v šedesátých letech, bylo i v osmdesátých poukazování na nezbytnost aktivního kontaktu se zahraničím významným gestem proti vnuceným politickým omezením. Dějiny umění byly v tomto kulturním pohybu význačným aktérem, což jim získávalo v kulturní veřejnosti značnou prestiž.

Klíčové pro relativně velmi široké přijetí tohoto nového pojetí češtví byly kulturní osobnosti, které před první světovou válkou uspěly „ve světě“, avšak zůstávaly českými vlastenci, jako populárním filmem zpřítomněná Ema Destininnová. Filmu *Božská Ema* režiséra Jiřího Krejčíka podle scénáře Zdeňka Mahlera z roku 1979 se v kinech při závěrečných titulcích tleskalo. Asi nejvýstižnější vyjádření samozřejmé integrace české a světové kultury najdeme v úspěšné komedii *Adéla ještě nevečeřela*, když detektiv Nick Carter vystupuje z vlaku oblečen v jihočeském kroji v domnění, že tak bude na pražské ulici co nejméně nápadný.<sup>19</sup> Nedlouho po premiéře *Božské Emy* otevřela Národní galerie v největším výstavním sále v zemi, Jízdárně Pražského hradu, monografickou výstavu

<sup>18</sup> Bartlová (cit. pozn. 5), s. 229; František Kovárna, *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, Jiří Koukal – Martina Flekačová (edd.), Praha 2013.

<sup>19</sup> *Božská Ema*, scénář Zdeněk Mahler, režie Jiří Krejčík, Československý film – Filmové studio Barrandov, 1979. *Adéla ještě nevečeřela*, scénář Jiří Brdečka a Oldřich Lipský, režie Oldřich Lipský, Československý státní film – Filmové studio Barrandov, 1977.

Alfonse Muchy, jež předtím proběhla v Darmstadtu a v Paříži (v Grand Palais, protože Musée d'Orsay bylo otevřeno až o pět let později).<sup>20</sup> „Zájem veřejnosti byl mimořádný, za necelé dva měsíce jejího konání výstavu navštívilo 214 480 osob. Stala se tak nejnavštěvovanější výstavou Národní galerie v letech 1965–1992 a jednou z nejnavštěvovanějších výstav Národní galerie vůbec.“<sup>21</sup> Byla zde vystavena i tři první plátna *Slovanské epepeje* – ostatní byla dosud označena za umělecky slabé práce. V dějinách umění, jak jsme viděli, byla secese rehabilitována již počátkem šedesátých let, v oficiální publicistice ale přetrvávalo avantgardistické hodnocení secese jako exemplárního kýče. Kolem roku 1980 se ale v naznačeném širším kontextu prosadila její plná rehabilitace. Tím se ještě před liberalizací trhu s uměním otevřela cesta k zhodnocování umělců, jako byli nejen František Bílek, ale i Jakub Schikaneder a Beneš Knüpfer – výstavy obou uspořádala Národní galerie v letech 1977 a 1984.<sup>22</sup>

Díky tomuto širšímu kulturnímu obratu a za vydatného přispění historiografie umění přestalo téma národní identity v umění druhé poloviny 19. a počátku – a snad celé jeho první poloviny – 20. století být zajímavé a tiše se vytratilo. Tento pohyb byl specifický pro české prostředí, včetně dějin umění. Představoval však zároveň začlenění české kultury do světového dění, protože patřil k politicky pravicovému a ekonomicky neoliberálnímu obratu, který od přelomu 70. a 80. let zahájil likvidaci poválečných úspěchů socialistických politik mimo sovětský blok, a tedy i prestiže progresivistického myšlení. V domácí umělecko-historické sféře se projevem nyní již sebevědomého češství stala od roku 1985, tedy v letech tzv. přestavby, rekonstrukce budov České národní rady. Politickým výrazem byl diskurs, který při této příležitosti vznikl a posléze doprovázel rozdělení Československa: federalizace byla nyní popisována jako nelegitimní usurpace historických českých práv Gustávem Husákem coby reprezentantem Slovenska. Navzdory obnovenému kultu Masaryka a první republiky se směřováním osvobozené české demokracie měla stát samostatnost, která se musela opírat o dobu před rokem 1918.<sup>23</sup>

## VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Bartlová Milena, Vrátit českému národu hrdost. Rekonstrukce budov České národní rady, in: Eadem, *Retrospektiva. Vybrané studie k dějinám umění 12.–16. a 20. století*, Praha 2018, s. 326–338.
- Bartlová Milena, Československé výtvarné umění, in: Adam Hudek – Michal Kopeček – Jan Mervart (edd.), *Čecho/slovakismus*, Praha 2019, s. 261–277.
- Bartlová Milena, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020.
- Brabcová Jana a kol., *Alfons Mucha* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1980.
- Fialová Jana, *Beneš Knüpfer 1844–1910* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1984.
- Chadraba Rudolf, Konference o národnostní otázce v dějinách umění, *Umění X*, 1962, s. 618–626.
- Přehled československých dějin*, díl II, Praha 1960.

<sup>20</sup> Jana Brabcová a kol., *Alfons Mucha* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1980.

<sup>21</sup> Markéta Kudláčová, Mucha 1980: příklad mezinárodní spolupráce Národní galerie na počátku 80. let 20. století, *Bulletin Národní galerie v Praze XXXI*, 2021, s. 172–196.

<sup>22</sup> Jiří Kotalík, *Jakub Schikaneder 1855–1924* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1977; Jana Fialová, *Beneš Knüpfer 1844–1910* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1984.

<sup>23</sup> Milena Bartlová, Vrátit českému národu hrdost. Rekonstrukce budov České národní rady, in: Eadem, *Retrospektiva. Vybrané studie k dějinám umění 12.–16. a 20. století*, Praha 2018, s. 326–338. Příspěvek je průběžným výstupem grantového projektu GAČR 22-14620S „Dějiny českých dějin umění druhé poloviny 20. století, část 2 (1970–1990)“.

- Kotalík Jiří et al., *Česká secese – umění 1900* (kat. výst., Alšova jihočeská galerie Hluboká n. Vltavou – Moravská galerie Brno), Brno 1966.
- Kotalík Jiří, *Jakub Schikaneder 1855–1924* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1977.
- Kovárna František, *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, Jiří Koukal – Martina Flekačová (edd.), Praha 2013.
- Kroutvor Josef, *Potíže s dějinami*, Samizdat 1988; Praha 1990.
- Kudláčková Markéta, Mucha 1980: příklad mezinárodní spolupráce Národní galerie na počátku 80. let 20. stol., *Bulletin Národní galerie v Praze XXXI*, 2021, s. 172–196.
- Lamač Miroslav, Vývojové proudy dvacátých let, *Výtvarné umění XII*, 1962, s. 241–249.
- Petrasová Taťána – Švácha Rostislav (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha – Řevnice 2018.
- Poche Emanuel a kol., *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze*, Praha 1980.
- Prahl Roman, *Edouard Manet*, Praha 1991.
- Shone Richard – Stonard John-Paul (edd.), *The Books that Shaped Art History*, London 2013.
- Šmejkal František, Povah a význam secese, *Výtvarné umění XII*, 1962, č. 1, s. 20–32.
- Vlček Tomáš, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986.
- Volavková Hana, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981.
- Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1982.
- Wittlich Petr, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987.
- Wittlich Petr, *Jan Preisler – kresby*, Praha 1988.





ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2021

## Českost a světovost moderního umění v českých zemích (1848–1948)

---

Editoři: Petr Wittlich, Marie Rakušanová a Roman Prahel

Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová

Vydala Univerzita Karlova v Praze

Nakladatelství Karolinum

Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)

Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum

Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,  
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 ([books@ff.cuni.cz](mailto:books@ff.cuni.cz))