

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.¹

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.²

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

¹ Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987.

² 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 akademii 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).³

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 spíše 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.⁴

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

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

⁴ 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.⁵ 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 úpadečnou, 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.⁶

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.⁷

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 konečkonců „pa-

⁵ Pro starší, novodobé i národně české souvislosti debaty srov. příspěvky Jana Bažanta Láokoon, 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.

⁶ 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.

⁷ 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*.⁸

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.⁹

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 dál 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.¹⁰

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

⁹ 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.

¹⁰ 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“.¹¹

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.¹² 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 záłudnou, 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.¹³ 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.).

¹¹ 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.

¹² 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.

¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ *Samota uprostřed davu. Charles Baudelaire a české umění*, Kristýna Jirátková (ed.), (kat. výst., Galerie Středočeského kraje), Praha 2021.