

## „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 bezvýtku zavrhnout 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 bezvýtku 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 neznamena, 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 většinou 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, krajin 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 vyvozuji, 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.

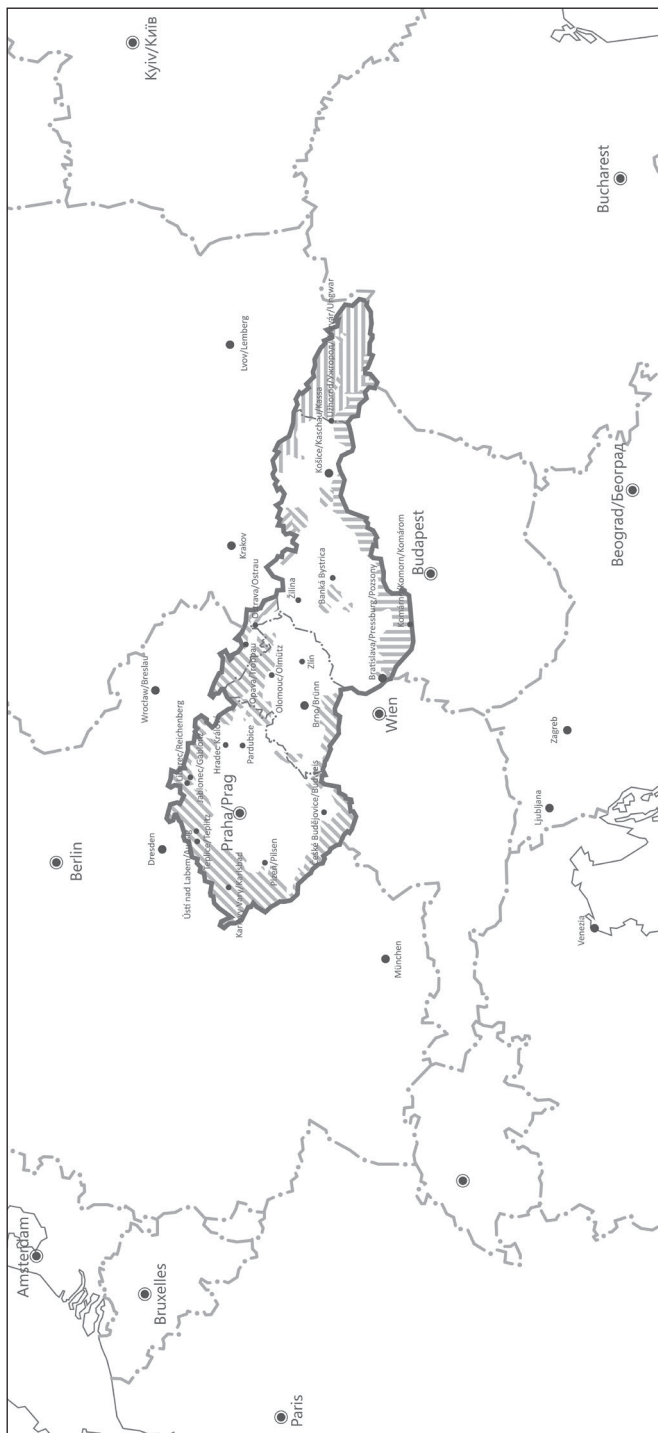
Bartlová Milena a kol., *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.

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 ČR 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*

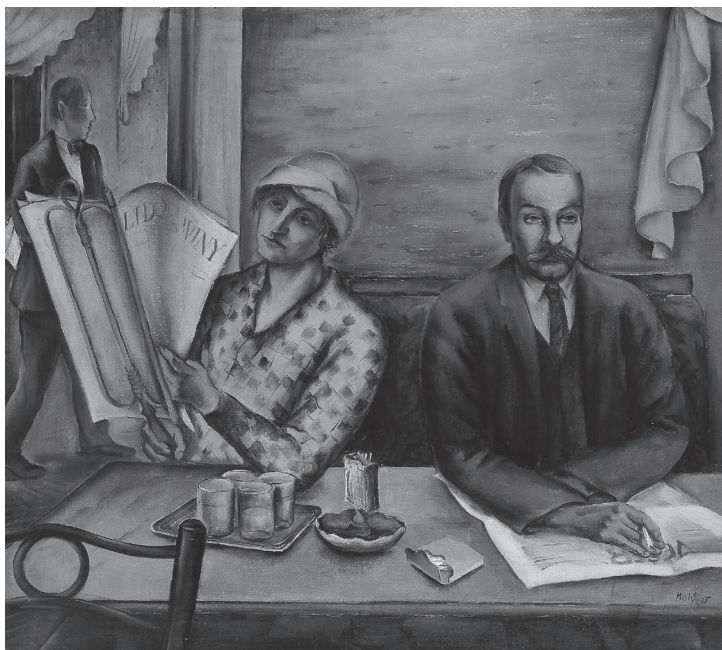
*naši Němci*

**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



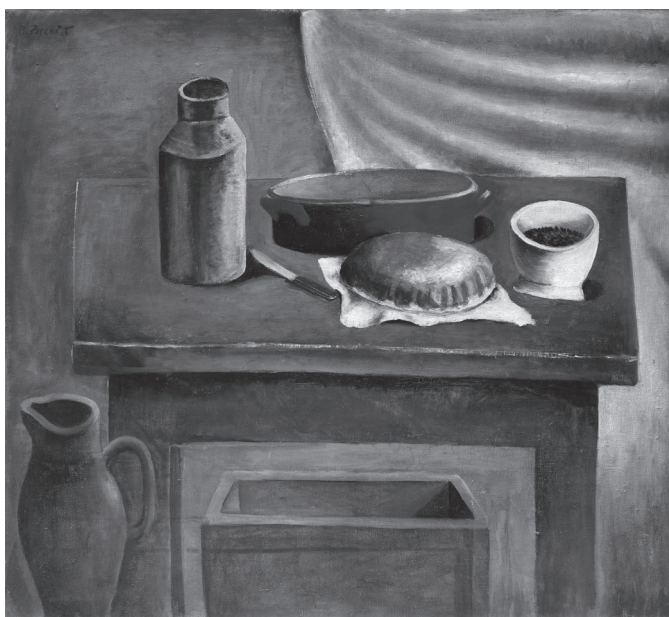
**Obr. 5.** *Nové realismy, Tsjecho-Slovaaks realisme 1918–1945*, citylight k výstavě v Museu MORE, Gorssel, Nizozemsko, únor 2022, foto Ivo Habán



**Obr. 6.** Doprovodné merkantílie 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