

„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 zmrtvěném 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.¹ 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 článcích 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*.² 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*.³ 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,*

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

² Jindřich Chalupcecký, Praha 1984, *Kritický sborník*, sv. 2, 1984, s. 42–49.

³ 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 zřiká 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...?⁴ 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.⁵ O něj musí Západní umělec těžko usilovat, „*má-li se vydat do neprobádaných končin, daleko za svou společnost, za svou dobu*“.⁶ 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-

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

⁵ 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*.

⁶ 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 výstavu 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*.⁷

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 spolupráce, 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 síly 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.*“⁸

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 1946.⁹ 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

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

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

⁹ 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 Chaluppeckého 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 Chaluppecký 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 Chaluppeckého *Nového umění v Čechách z osmdesátých let*: „*Textem se prolíná přesvědčení o mimořádné kvalitě současného českého umění a o jeho výlučnosti, která podle Chaluppeckého 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 Chaluppeckého 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 Chaluppeckého 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.‘¹⁰*

Nevim, jestli bych já sám slovo nacionalista volil. Snad se v Jindřichu Chaluppeckém střetávaly stejné paradoxy, jako tomu bylo u generace jeho otců na přelomu 19. a 20. století: Umění už nestačilo obrozenecky obhájit jeho českostí. Pouhý překlad západního modernismu však byl také nedostatečný. Chaluppecký 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. Chaluppeckého nejvlastnějším programem je nekončící hledání, nekončící, protože postavené mimo sféru empirie. Chaluppecký 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 Chaluppeckého Čechy. V aplikaci surrealistické teorie naprostého vzdálení Jindřich Chaluppecký 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

¹⁰ Jan Wollner, *Nové umění v Čechách*, in: Anežka Bartlová – Tomáš Glanc – Johana Lomová – Tomáš Pospiszyl (edd.), *Jindřich Chaluppecký. 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.