

Petr Wittlich

## České umění a evropská integrace.

Téma vztahu Západu a Východu, téma evropské integrace, se od pádu berlínské zdi stalo díky své historické závažnosti podstatným tématem i v oblasti kultury. Zasáhlo nejenom otázky aktuálního uměleckého dění a hodnocení umění vznikajícího za dob vládnoucích totalitních režimů na Východě, ale i tázání po základním charakteru lokálních uměleckých tradic, které se bohatě rozvíjely zejména ve středoevropském zeměpisném prostoru už v 19. a 20. století. Aktualita přistoupení řady zdejších států k Evropské unii takový zájem nepochybně dále posílila.

Obrátíme-li se k uměleckohistorickému studiu těchto otázek, potom vidíme, že postihnout tyto vztahy na poli kultury je ještě mnohem obtížnější než na poli samotné historie. Politická historie této oblasti byla celkem dominantně ovládána ideou vzniku národního státu a potom negativními utopiemi jako hypostazemi této ideje. Poměry v kultuře byly daleko složitější, právě proto, že zde kultura velmi často nabývala hodnoty více nebo méně zašifrované rezistence vůči politické moci.

Motivy této rezistence mohly být původně, v 19. století, v souhlasu s historickou objednávkou i národnostní nebo rasové. Tehdy se setkáme snad v každém regionu této oblasti se specifikovanou programovou ideou "národního umění". Ale v samotné logice rezistence je, že se musí odvolávat nejenom na historicky jedinečné retrospektivní hodnoty - kupříkladu na slavnou národní minulost a hrdinské činy jejich představitelů - ale naopak na hodnoty nejuniverzálnější, které teprve hodnoty historické posvěcují. Tento vnitřní paradox vyčerpal historickou hodnotu dobového nacionalismu a vedl koncem devatenáctého století k evidentní krizi historické malby jako uměleckého žánru, který býval pro toto století nejrepresentativnější.

Tato situace velela hledat jinou strategii. Dobrým příkladem nového pohledu je kniha Česká otázka z roku 1894, jejímž autorem byl Tomáš Masaryk, univerzitní profesor a později prezident Československé republiky. Masaryk také četl Maxe Nordaua a kritizoval stav současné společnosti zaviněný chybami vládnoucího liberalismu, ale jeho vize nebyla pesimistická. Masaryk odmítl násilí a vytýčil potřebu uskutečnit "humanitní ideály", které by vrátily modernímu člověku jeho morální sílu. Je zajímavé, že Masarykovy představy byly odmítnuty politiky, ale našly velký ohlas mezi kulturní inteligencí, která se k nim přihlásila hned následujícího roku ve svém Manifestu české moderny. Tento spontánní ohlas nastolil v českém kulturním prostředí určitou mentalitu, která se ukázala být rozhodující i pro nástup uměleckého modernismu, preferujícího nadále idealistický univerzalizmus jako svůj světový názor.

Tato koncepce, jejíž důsledky by bylo možno dalekosáhle rozvádět, protože vskutku vstoupila do povědomí českých kulturních tvůrců, má dnes pro nás i jistý metodologický význam. Jestliže se dnes snažíme v rámci kulturní geografie pochopit specifčnost jednotlivých regionů a míst, potom se setkáváme s pochopitelnou snahou vymanit je z přílišné závislosti na jiných takových regionech a místech. Kritika se soustřeďuje především na oblíbený model těchto vztahů, označovaný jako vztah centra a periferie.

Není divu, že řada zejména středoevropských historiků umění, kteří nenacházejí materiál který tak dobře znají a o jehož kvalitě jsou přesvědčeni, v manuálech západní historie umění, touží po tom, aby pro své regiony zrušila poněkud pejorativní označení uměleckých periferií. Snaha prokázat vlastní identitu těchto míst a regionů ovšem často končí jen novou idealizací a mytologizací jejich charakteru.

Jeden příklad za všechny : Již v roce 1987 a 88 byla ve Vídni a Washingtonu uskutečněna výstava nazvaná "Expressiv", shromažďující díla třiceti současných umělců, pocházejících z různých končin Střední Evropy, v podstatě však z prostoru někdejšího Rakousko- Uherska. Výstava byla projektována jako "estetická utopie existující kulturní Střední Evropy", přesahující hranice nynějších států a ekonomických formací, protože založená na jistých "konstantách", jež působí v umění tohoto prostoru dlouhodobě. Jeden z iniciátorů této výstavy, Dieter Ronte, vyložil název výstavy takto: " "Expressiv" ukázala, jak se mimo Paříž, Berlín, Milán a Moskvu vyvinulo legitimní umění, jehož primární charakteristikou není racionalizující logika, ale duchovně- expresivní pronikání našeho světa. Toto umění silně psychologizuje a emocionalizuje, je často výkřikem v reflexi, odmítnutím konstruktů, výrazem lidské zaujatosti v sociálních vztazích. Toto umělecké chtění není neseno románskou racionalitou, elegancí linie, ale spontánním, bezprostředním zásahem do prožívané a zažívané skutečnosti, která ale není napodobována realisticky, nýbrž vstupuje do sublimovanější a duchovnější formy literárně-vizuálních vazeb, jimiž je vypravováno o osudu jednotlivce." Ronte spojuje toto umění s vazbou na určité umělecké tradice, označované Italy jako "nordismo", jako " ty bizarní, přehnané, nadsmyslové, emocionální, expresivní kulturní formy, které jsou mimo racionalitu, odmítají své vyjasnění a místo toho preferují expresivitu, nadnesenost, paralelismus, přetaženost, převýšenost, ale nikoli idealizaci."

Ponechme stranou, že Ronteho výklad zde dosti směšuje jeho Střední Evropu s tradičním umělecko-historickým protikladem Severu a Jihu, který byl už přečten, kupříkladu W. Worringerem nebo i H. Wolfflinem ve vztahu mezi italským a německým, nebo lépe řečeno mezi románským a germánským uměním. Jde spíše o to, že autor ze svého výkladu umělecké Střední Evropy předem vylučuje pro něho nežádoucí konstruktivistické a formalistické projevy, které se zde ale také velmi významně uplatnily ( kupříkladu v meziválečném Československu, ale i Maďarsku nebo Polsku) a které se ovšem, z různých důvodů, vyhlý Vídni.

Proti takové neudržitelné mytologizaci identity středoevropského umění se ovšem už v devadesátých letech zformovala kritická opozice vyžadující, jako je tomu u polského badatele Piotra Piotrowského, vytváření nových interpretačních "rámců", postihujících " za první strategie místní kulturní politiky institucí, za druhé místní umělecké tradice a varianty mytologizace kultury či přesněji autonomie díla izolovaného od "strašné historie" a umístěné kdesi za ní, ve sféře rozmanitě definovaných absolutních hodnot (od modernistické formy po metafyzické revivaly), a za třetí univerzalistické ambice místních kultur usilujících o nalezení kompenzace za prožití traumatické reality."

Slibuje-li si však Piotrowski od této v podstatě ideologické rešerše že se umělecký kritik změní v revizionistického zeměpisce a tím "zpretrhá tradiční paradigmatu oboru a vytvoří nová, osvobozená od konceptů hierarchie a dominance", pak se tím jen tak lehce formule "centrum a periferie" nezbaví.

Problém je v tom, že samotní tvůrci tuto formuli v podstatě přijímali.

Vrátíme-li se ještě do Prahy na přelomu 19. a 20. století, potom vidíme, že idealistický univerzalizmus, ideově prosazený Masarykovou knihou Česká otázka, vedl na poli kultury logicky k hledání vzorů, jež by ho reprezentovaly. Rámec tohoto hledání byl nepochybně kulturně-politický, takže po odečtení nacionálních animozit vůči Německu a Vídni se stala jednoznačným favoritem Čechů Francie. Když byla v roce 1902 uspořádána v Praze velká monografická výstava Augusta Rodina a samotný Rodin při té příležitosti Prahu navštívil, byl zde bouřlivě přivítán nejenom jako geniální umělec, ale i jako představitel republikánské Francie,

jejíž zásady občanské svobody chápali Češi, kteří se cítili být v tom směru v Rakousku-Uhersku omezováni, jako výzvu.

Lekce z Rodina byla ostatně zaměřena i do vlastních řad - když nastaly potíže s umístěním Rodinova Kovového věku na veřejném pražském prostranství pro údajné ohrožování mravnosti, reagoval na to karikaturista Josef Wenig obrázkem byrokrata, zakrývajícího pohlaví sochy husitskou pavézou, tedy zase ve smyslu zdůrazňování univerzálních hodnot francouzského umění.

Výsledkem této orientace na Francii byl program, vyjádřený téhož roku 1902 předním českým kritikem F.X.Šaldou u příležitosti výstavy francouzského malířství.Šalda postavil proti názorovému chaosu, vládnoucímu v otázce moderního umění, představu francouzského umění jako stále znovu a znovu podnikaného experimentu, kde se ale pouze neimprovizuje, ale důsledně hledá a nalézá v procesu, kdy na sebe smysluplně navazují jednotliví tvůrci. Jeho věta "Francouzské umění je souvislá linie, jiná umění jsou vedle něho jen dřevé řady bodů" se stala mementem pro celý český bouřlivě se rozvíjející modernismus.

Ještě v roce 1909, kdy česká snaha dosáhnout aktuálního niveau autentické modernosti kulminovala, opakoval tuto koncepci Miloš Jiránek, druhý mluvčí nejprogresivnějšího českého výtvarného spolku Manes. Proti domácímu "nedomyšlení a nedopovídání", kdy se nedostává umělců jako lidí kteří by" realizovali dílo chtěně a úmyslně", postavil zase "onen pevně sečleněný, logický vývoj, kterým se vyznamenává umění francouzské."

Tato situace, kdy se formule "centrum - periferie" změnila v kritický nárok, přinesla řadu osobních konfliktů a i nespravedlností a omylů, nicméně byla nepochybně skutečným zdrojem neobvykle bouřlivého a bohatého rozvoje českého moderního umění v první dekádě minulého století. Na jejím konci, již v roce 1910, navázali nejmladší čeští umělci první kontakty s pařížským kubismem.

Přitom určitě nelze tvrdit, že by toto české umění bylo pouhým epigonem umění francouzského. Naopak právě díky tomu, že čeští umělci museli reagovat na své vzory, dospěli také ke svému autentickému výrazu. Tak Jan Preisler, který obdivoval Puvise de Chavannes nebo později Gauguina dokázal v Černém jezeru vytvořit autentickou českou verzi symbolismu. Nebo Antonín Slavíček, nejvýznamnější český krajinář, rozhodně nesplývá s francouzským impresionismem. Dokonce i sochař Josef Mařatka, který přímo pracoval v Rodinových ateliérech, dokázal z tohoto silného vlivu vytěžit osobité hodnoty. Český kubismus potom tvoří úplně specifickou kapitolu v dějinách tohoto světového fenoménu a to už z toho důvodu, že v Čechách byl kubismus pochopen jako podklad totálního stylu, zahrnujícího malířství, sochařství, architekturu i užité umění.

Myslím, že uvedený příklad ukázal, že v tak komplexním prostoru jako je kulturní Evropa, nelze izolovat jednotlivé regiony ani esencialistickým, ani ideologickým způsobem. Důležitější by bylo získat nějaké kritérium pro posouzení váhy a výsledků vzájemných vlivů. V uměleckohistorické mapě Evropy by měl rigorózní ortogonální systém pevné kartografické mřížky ustoupit představě elastické sítě, lépe zobrazující dynamiku skutečných kulturních událostí.

Jestliže formule centrum a periferie v historickém procesu skutečně fungovala, pak by asi bylo dobré se soustředit na otázku proč mohla mít také pozitivní výsledky, proč mohla v určitých případech znamenat nejenom podřízení, ale i novou germinaci. Domnívám se, že to souvisí s tím, zda recipující prostředí má kapacitu pro hlubší napodobení svého vzoru, pro to, aby mohlo opakovat ideu centra ve svých lokálních podmínkách a že v tom spočívá jeho kreativita.

Praha, město ve kterém se odehrával zmíněný rozvoj českého moderního umění, má zřetelné geografické předpoklady pro to být spojována s představou Středu. Je i doslova uprostřed české země. Intuici tohoto geografického středu měli už keltští Bójové, obývající zemi před změnou letopočtu, kteří umístili své hlavní oppidum jen několik kilometrů na jih od dnešní Prahy. Územím protéká jako hlavní stará severojižní dopravní tepna řeka Vltava a tam kde její brody křížila hlavní západovýchodní obchodní cesta vzniklo rušné středověké město spojené památným mostem. Jeho stavebník, císař Karel IV., vychovaný ve Francii, zbudoval na panovnickém kopci Prahy katedrálu sv. Víta, vyznačující samotnou dominantu Prahy jako středu země. Do její monumentální věže vtělil představu mýtické hory Čech Řípu, spojované mytologicky se samotným příchodem Slovanů do Čech a k její patě uložil nejvzácnější klenot českého království, svatováclavskou korunu. Toto historické dědictví bylo všem Čechům mnohokrát připomenuto během jejich silícího zápasu o národní svrchovanost v 19. století.

K obrazu Prahy patří nerozlučně řeka Vltava, která vytvarovala geologický profil pražského údolí. Na plaketě Stanislava Suchardy se k hrdé personifikaci Prahy jako "hlavě království" vine Vltava spíš v podobě přírodního tajemného živlu. Odpovídá to ambivalenci symbolu řeky, protože ta je chápána jako životadárná svou vláhou, ale také jako hrozící svými záplavami. Do paměti Suchardovy generace se musela zapsat katastrofální povodeň z roku 1890, kdy Vltava prolomila i památný Karlův most. Sublimní přírodní síla tehdy poničila samotný ústřední symbol lidské komunikace.

Vrátíme-li se k otázce po atraktivitě centra s těmito poznatky seznáme, že Češi museli mít vyvinutý smysl pro autoritu centra, který ale byl politicky frustrován, protože autoritu oficiálního vídeňského centra neuznávali a v Praze jim chyběl český král. Podle moderní fenomenologie je přitom potřeba centra primární pro prostorovou zkušenost každého člověka a tento "žitý prostor", zakotvený v tělesnosti samotného já není hodnotově neutrální, protože vždy jde o prostor pro člověka. Přenos této primární potřeby na kulturní cíle je vcelku pochopitelný jako proces sublimace a lze ho dokonce pokládat za progresivní psychickou obranu.

Volba Francie, přesněji řečeno Paříže, jako vzorového centra je potom zcela čitelná a právě umění mohlo v této souvislosti plně uplatnit svou základní substituční funkci.

Ovšem, jestliže tak lze pochopit hlubší příčiny toho, že alespoň v tomto případě ve vztazích mezi evropským

Západem a Východem formule centrum- periferie působila, pak celkový obraz je stále dáván dvěma složkami, podobně jako je tomu na Suchardově plaketě.

Za další pěkný příklad intuitivního symbolu těchto vztahů ve druhé generaci českých moderních umělců může být považován obraz Lom v Bráníku od Bohumila Kubišty z roku 1910, hodnocený obvykle jako přelomové dílo ve vývoji od expresionismu ke kubismu. Bráník je místo na jižním okraji Prahy, kde podle názoru některých historiků bylo nejstarší centrální hradiště českého kmene. Kubišta reagoval na aktuální událost, na masivní sesuv půdy v tomto místě, který obnažil jeho geologickou strukturu. Pro naši úvahu je zde zajímavá primární interakce vody a země, odehrávající se v kulturizované krajině. Setkání statického prvku země s dynamickým prvkem proudící vody lze, podle mého názoru, chápat jako připomínku primárních procesů, působících pod etiketou stylového celku obrazu. Jeho výrazová a kulturní hodnota je dána syntézou dvou základních sil, tematizovaných i zřetelnou diagonálou kompozice obrazu.

Přiznáme-li takovým obrazům, vysoce hodnoceným již z tradičního uměleckohistorického hlediska, jejich plnou kulturotvornou sílu, potom mohou být dobrým pramenem i pro výklad obecnějších geopolitických vztahů. Kubištův obraz dobře dokládá silnou vnitřní vazbu mezi lokálním českým dramatem a jeho legitimizací nadnárodní kulturní, moderně univerzální

stylovou formulí. Kreativita tohoto vztahu byla dána jeho vnitřní podvojností, v níž nešlo o submisi, ale o stimulaci evropských tvůrčích sil.

Obrátíme-li se, poučení sugestivními výkony českých umělců z počátku dvacátého století, k naší dnešní časové realitě, pak se jistě, bez výhody historického odstupu, ocitáme na mnohem tenčím ledě. Zavádějící heslo postmoderny "everything goes!", "všechno je dovoleno!", bylo sice již opuštěno, nicméně orientace v současném umění stále není vůbec jednoduchá. Ani dnes nemá velký význam vyčítat umělcům, že napodobují západní vzory. Jejich problémem v tom směru ostatně není evropeizace, ale úplná globalizace. Můžeme se ale utěšit tím, že i kdyby jen napodobovali nebo doslova opakovali formy cizího umění, pak by stále byly jiné významy jejich výtvorů. V umění není mezi formou a jejím významem zásadní homogenita.

Ale tak daleko určitě snaha současných českých umělců nesahá. Originalita neztratila svou cenu. Spíše jde o to ji uvidět a také ocenit. Dovolím si upozornit na zajímavou skupinu sochařských projevů.

V tradičním sochařství bylo vždy preferováno pro svou společenskou důležitost monumentální sochařství a v něm ještě na prvním místě jezdecký pomník. V historii se na koni zobrazovali panovníci nebo vojvodci, muži obzvláště zasloužilí o osudy národů a civilizací. Nejznámějším českým takovým pomníkem je nepochybně Myslbekův pomník knížete sv. Václava, patrona české země, o jehož věhlasu a historickém významu se před tímto publikem není třeba šířit. Zajímavé je, že v současném českém umění najdeme hned tři zajímavé variace na téma jezdeckého pomníku.

Prvním z nich je perzifláž Davida Černého, který posadil středověkého rytíře sv. Václava na mršinu koně, pověšenou za nohy. Klasický význam vztahu jezdce a koně, jako je tomu třeba v Donatellově Gattamelatovi, je takový, že jezdec představuje duchovní lidskou sílu, ovládající přírodní svalovou sílu koně. Také Myslbek tento klasický vztah respektoval a využil do k vysoké mytologizaci národního hrdiny. Černý tradiční význam zásadně neguje, z rytíře je pouhý ozbrojenec a chcíplý kuň musí v rámci alegorie znamenat politováníhodou skutečnost, že vysoká idea ztratila veškerou reálnou sílu.

Druhou, metaforickou variací na jezdecký pomník je pomník spisovatele Franze Kafky od Dalibora Róny. Róna se inspiroval jednou krátkou, snově laděnou Kafkovou povídkou o jízdě na fantomu. Jeho hrdina je sice proti pádícímu fantomu nevědomí malý, ale zdá se, že na něm sedí docela dobře a dokonce ho gestem svého prstíku směřuje.

Třetí česká variace jezdeckého pomníku je od Karla Nepraše a je věnována památce Jaroslava Haška. Nepraš vlastně využil klasického motivu kentaura, tedy polo zvířete, polo člověka a v jeho paradoxním spojení našel symbol pro kreativní jednotu tvůrčí osobnosti.

Není mým cílem zde tato díla klasifikovat. Uvádím je jako doklad, že lze pozitivně odpovědět na často s pochybami vznášenou otázku, čím mohou umělci z Východu přispět k sofistikovaným kánonům Západního umění. Domnívám se, že celá tato skupina děl, včetně Myslbeka, vyslovuje umělecky určitou podstatnou historickou zkušenost českého člověka, sahající od mytologizujícího idealismu přes jeho dekonstrukci až ke produktivnímu pochopení ambivalence základních hodnot. To nelze odbýt jenom jako humornou grotesku. Je v tom skryto poučení, které si přinášíme do svých vztahů. Každá opravdová integrace bude muset počítat s takovou zkušeností.

Kulturní Evropa, pojímaná z tohoto hlediska, potom své regiony a místa nemůže podřizovat nebo vzájemně izolovat, ale musí se zajímat o specifický charakter jejich vazeb, umožňujících pochopit lidskou kulturu jako stále tvořenou hodnotu.

Krásu noční oblohy nespočívá jen v jasů jednotlivých hvězd, ale i v jejich vzájemném pohybu.