
Obsah

Mezi uměleckým gestem a každodenní skutečností (<i>Kateřina Piorecká</i>) ...	11
Obyčejný život v meziválečném Československu (<i>Lukáš Holeček – Marie Brunová</i>) ...	17
Tělo (<i>Lukáš Holeček</i>) ...	57
Československý rozkol (<i>Vladimír Barborík</i>) ...	69
Die Abenteuer in Prag (<i>Marie Brunová</i>) ...	81
Matěj Poctivý a Matějovo vidění (<i>Aleš Merenus</i>) ...	91
Ze života hmyzu (<i>Klára Kudlová</i>) ...	99
Sedlák Jakub (<i>David Vondráček</i>) ...	111
Nejvyšší oběť (<i>Pavel Janoušek</i>) ...	121
Bonjour, Monsieur Gauguin! (<i>Nikolaj Savický</i>) ...	131
Poéma hory, Poéma konce (<i>Markéta Kittlová</i>) ...	145
Stráž pri Morave (<i>Martin Navrátil</i>) ...	155
Dům zemědělské osvěty v Praze na Vinohradech od Josefa Gočára (<i>Rostislav Švácha</i>) ...	165
Arizona (<i>Kateřina Piorecká</i>) ...	175
Váhy a meč (<i>Lukáš Holeček</i>) ...	185
Výstava Muchovy Slovanské epeje ve Veletržním paláci (<i>Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská</i>) ...	197
Svatý Vít / Saint Guy: Patnáct fotografií / Quinze photographies (<i>Katarína Mašterová</i>) ...	209
Plukovník Švec (<i>Pavel Janoušek</i>) ...	223
Svatý Václav (<i>Ivan Klimeš</i>) ...	235
Dílo Dušana Jurkoviče (<i>Rostislav Švácha</i>) ...	249
Hlasy našho východu (<i>Vladimír Barborík</i>) ...	259
Bloudění (<i>Lukáš Holeček</i>) ...	271
C. (a) k. polní maršálek (<i>Ivan Klimeš</i>) ...	283
Das Slawenlied / Převrat (<i>Ines Koeltzsch</i>) ...	297
Pacientka doktora Hegla (<i>Kateřina Piorecká</i>) ...	309
Okénko (<i>Lenka Jungmannová</i>) ...	317
Finish (<i>Lukáš Holeček</i>) ...	329
Před maturitou (<i>Milan Cyroň</i>) ...	339
Viktor Šulc a hry Karla Čapka v Slovenskom národnom divadle (<i>Eva Kyselová</i>) ...	349
Zem spieva (<i>Milan Cyroň</i>) ...	361
Obyčejný život (<i>Lukáš Holeček</i>) ...	375
Portréty slovenských spisovateľov (<i>Magdalena Bystrzak</i>) ...	387
Nechte si tu vážnou, hrajte mi jen lehce! (<i>Aleš Opekar</i>) ...	397
Pieseň a práca (<i>Katarína Bajcurová</i>) ...	409
Jízdní hlídka (<i>Eduard Burget</i>) ...	417

Sedící dívka (<i>Hana Buddeus – Mariana Kubištová</i>) ...	423
Htos hrudy (<i>Anna Gnot</i>) ...	433
Máchovské variace (<i>Martin Lukáš</i>) ...	443
Okresní město (<i>Kateřina Piorecká</i>) ...	455
Puklý chrám (<i>Lukáš Holeček</i>) ...	465
Osm dní (<i>Martin Lukáš</i>) ...	477
Alle Wasser Böhmens fließen nach Deutschland (<i>Marie Brunová</i>) ...	489
Soupis pramenů a literatury ...	501
Seznam vyobrazení ...	522
Ediční poznámka ...	530
Jmenný rejstřík ...	531
Summary ...	543

Mezi uměleckým gestem a každodenní skutečností

Úvodem

Kateřina Piorecká

„V umění jest uzavřeno zdraví obce,“¹ soudil pár měsíců po vzniku Československé republiky F. X. Šalda. Umění v novém státě definoval jako věc veřejnou a občany nové republiky se svými články snažil přesvědčit, že moderní stát má pečlivě dbát o svou kulturu, protože „postavy, které dnes vyslovil svým dílem básník, zítřek již uskutečňuje“.² To, co je vizí filozofovou či fikcí básnickovou, podle Šaldy modeluje hodnoty i praxi celé společnosti. O dvě desetiletí později, v atmosféře sílícího ohrožení středoevropského prostoru válkou Jan Mukařovský připomněl, že „přední úkol umění v dnešní době, která naplňuje člověka úzkostí z dravého proudu proměňující se skutečnosti jak hmotné (viz výboje moderní techniky a objevy přírodních věd o podstatě hmoty, kauzalitě atd.), tak sociální, hospodářské a politické, není ani poskytovat příjemné vzrušení ani podávat vzory vyrovnané krásy, nýbrž orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem blížící se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvím tušeným obrysům nově se tvořících jistot“.³

Tato tvrzení, která rámuji dvacetiletí meziválečné Československé republiky, mohou být výzvou k úvahám o tom, jakou roli plnilo umění v meziválečném Československu. Nakolik umělci svou tvorbou vědomě vstupovali do veřejné debaty, a naopak, jak veřejný diskurz formoval poetiku uměleckého díla. Staly se rovněž impulzem, z něhož se zrodila dvoudílná publikace, jejíž první svazek otevíráte. Její autoři se rozhodli vést diskusi nad vztahem mezi uměním a společností napříč obory, přičemž záměrně zvolili dva diskurzy, které výrazně vystihují určující tendence prvorepublikové společnosti. Pro pojmenování prvního svazku nám jako metafora posloužil román Karla Čapka *Obyčejný život*. Zaměřili jsme se v něm na uměleckou reflexi kulturních a národních identit v situaci nového státu, utvářejícího rámec pro každodenní život v jeho nejružnějších projevech a podobách. Pro titul druhého svazku jsme převzali název dramatu Viléma Wernera *Lidé na kře*. Autoři studií se zde soustředili na vztah revolučních myšlenek avantgardy, její sociální utopie a reakcí umění

1/ F. X. Šalda, Umění v republice, *Venkov* 14, 1919, č. 59, 9. 3., s. 2–3; cit. s. 3. – Knižně in: Idem, *Kritické projevy*. Sv. 11. 1919–1921, Praha: Československý spisovatel 1959, s. 60–67; cit. s. 63; dostupné online: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/soubory/FXS/KP11/9.pdf> [vyhledáno 1. 1. 2024].

2/ Ibidem, s. 61–62.

3/ Jan Mukařovský, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, *Slovo a slovesnost* 4, 1938, č. 1, s. 1–15; dostupné online: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=231> [vyhledáno 1. 1. 2024]. – Knižně in: Idem, *Kapitoly z české poetiky. Díl 2. K vývoji české poezie a prózy*, Praha: Svoboda 1948, s. 269–289; cit. s. 269. – Vítězslav Nezval, *Absolutní hrobař*, Praha: Fr. Borový 1937.

na tzv. velkou hospodářskou krizi ve třicátých letech. Oba zvolené rámce se vztahují k veřejnému, resp. politickému životu společnosti, vyrovnávají se i s fenomény, s nimiž se potýkal nově definovaný stát: s otázkou národnostních menšin, sociálními problémy, individuálními svobodami, ale i politickým radikalismem a extremismem.

Naším záměrem nebylo vyprávět další velký příběh o meziválečném období, ale v jednotlivých případových studiích zachytit rozporuplnost postavení, které umění ve veřejném životě zaujímal, i to, jak reagovalo na pluralitu života. K tomu jsme zvolili mikrohistorický zorný úhel. V řadě vzájemně se prostupujících případových studií nabízíme průhled do pozadí událostí, které provazují estetické a sociální pohyby v meziválečné středoevropské společnosti. Zajímaly nás otázky, jakým způsobem konkrétní umělecké jevy reagovaly na dění ve společnosti, na dobové sociální a národnostní problémy, jak nový stát nalézal své zakotvení v historickém narativu, případně hrdinských příbězích legionářů, jak avantgarda hledala svého adresáta v davu proletářů, či naopak, jak střední třída nacházela jistoty v konvenci a krotkém modernismu, jak ruralisté modelovali svého hrdinu (i čtenáře) vyrůstajícího uprostřed venkovské tradice a víry. Odpovědi na tyto otázky jsme hledali v celém uměleckém a žánrovém spektru, zahrnujícím také populární kulturu, ať v podobě dobrodružných příběhů, filmových romancí, veseloher či populárních šlágrů.

K debatě jsme tak přizvali odborníky z řad nejen literárních historiků a teatrologů, ale též historiky, historiky umění, hudby a filmu z Česka, Slovenska, Polska, Německa a Rakouska. Naším společným cílem bylo vytvořit komponovanou sérii případových studií interpretujících vždy jedno dílo či uměleckou událost, které příznačně rezonovaly ve veřejné rozpravě, a vztáhnout je k dobovému kontextu.

S vědomím rozdílných interpretačních přístupů jednotlivých vědních oborů jsme nelpěli na vyhraněné společné metodologii, avšak snažili jsme se v diskuzi nalézt společnou řeč a vymezit základní terminologii napříč vědními obory. Vycházeli jsme z důsledného čtení pramenů a soudobé odborné i kritické debaty. Při hledání metodologických východisek jsme naše úvahy nad materiálem konfrontovali s metodami nového historismu a podněty navrženými pro „nové humanitní vědy“ polským badatelem Ryszardem Nyczem. Perspektiva nastolená těmito výkladovými přístupy umožňuje nahlédnout jedinečnost konkrétního díla či události v kontextu obecnějšího pohybu ve společnosti a zpochybnit, problematizovat narativy tradičních dějin literatury, divadla, výtvarného umění, hudby nebo filmu.⁴

Zjistili jsme, že v soudobých polemikách nezaznívaly pojmy, jež by se týkaly výhradně poetiky či stylu uměleckých děl (např. „nové směry“),⁵ ale že epiteton „nový“ byl přiřazen k obecnějším pojmům jako „nová doba“, který do titulu silně rezonujícího výboru soudobé francouzské poezie v roce 1920 vetkl Karel Čapek.⁶ Debatě napříč uměleckými obory poněkud překvapivě dominoval pojem „skutečnost“ v nejrůznějších významech a souvislostech, i jednotlivá umělecká díla byla uměleckou kritikou často poměřována vztahem k žité, sociální či historické skutečnosti.

4/ Srov. Ryszard Nycz, *Nové humanitní vědy v Polsku: několik velmi subjektivních postřehů, předpokladů a argumentů*, přel. Anna Gnot, *Česká literatura* 70, 2022, č. 1, duben, s. 63–82.

5/ Je příznačné, že v roce 1926 vydal Jan Máchal pod titulem *Boje o nové směry v české literatuře* studii věnující se prosazování realismu a jeho polemice se symbolismem a dekadencí a estetickým a etickým nárokům České moderny. Jednu kapitolu věnoval i situaci na Slovensku (bez ohledu na titul). – Srov. Jan Máchal, *Boje o nové směry v české literatuře*, Praha: Jednota českých filologů 1926.

6/ *Francouzská poezie nové doby v překladech Karla Čapka*, Praha: Fr. Borový 1920.

Pojem skutečnosti se stal průběžným kamenem celé mezigenerační diskuze. Podle Ferdinanda Peroutky to mělo být právě umění, a zvláště literatura, co mělo stále navazovat a obnovovat pouto se skutečností.⁷ Tento pojem stál rovněž v centru debat o proletářském umění i při formulaci programu poetismu, jednoho z nevyraznějších avantgardních směrů meziválečného období. „*Pohybujeme se cele jen ve světě skutečnosti. Věříme ve skutečnosti*“, zdůrazňoval Karel Teige, „*odtud dlužno vyvodit i nejfantastičtější obrazy*.“⁸ Pro avantgardní umělce a teoretiky však soudobé reprodukční techniky tisku, fotografie i filmu rozšířily myšlení o povaze vnímané skutečnosti. Karel Teige dokládal, že jasné symboly, jakými jsou červený kruh na bílém poli na japonské vlajce nebo světla semaforu, mají plný kontakt se skutečností, a přitom se stávají optickou řečí, tedy znakem.⁹ Vysvětloval, že skutečnost není objektivní danost, není ani pouhou projekcí subjektivního vědomí, ale chápal ji jako soubor jednotlivých aktů, jimiž skutečnost nejen vnímáme, ale současně i vytváříme.¹⁰ Bedřich Václavek později konstatoval, že se umění ocitlo v bodě, kdy přestává napodobovat skutečnost, ale také „*vyjadřovat estetickou skutečnost oklikou přes realitu*“.¹¹ Vztah mezi literaturou a skutečností se ve třicátých letech promítal i v řadě dalších diskuzí, jež Karel Čapek shrnul v konstatování, že literaturou „*skutečnost se neřeší, nýbrž poznává*“.¹² Podle Čapka měl být vztah mezi kulturou a politikou obapolný. Kdyby veřejná sféra měla věnovat intenzivní pozornost umění, „*sama kultura by musela jevit jistý veřejný a politický aktivism*“.¹³

Diskuze, jejichž základem byla redefinice skutečnosti a její poměr k umění, zviditelnily proces politizace literatury, který Pierre Bourdieu interpretoval jako důsledek prosazení umělecké autonomie. Série přednášek, programových prohlášení, anket a polemik lze z tohoto hlediska nahlížet jako promyšlenou kolektivní subverzi, jež prostřednictvím pojmenování „nové skutečnosti“ pomohla nejen redefinovat soudobý náhled na literaturu a umění, ale v rukou nejmladší tvůrčí generace také akumulovat symbolický kapitál spojený s radikalismem sobě vlastním.¹⁴ Potvrzují tezi francouzské teoretičky Gisèle Sapiro, že vztah mezi literárním polem a politickým polem se po první světové válce proměňuje a dochází ke „*konstituování kultury jako kategorie veřejné intervence*“.¹⁵

Také pojem „gesto“, který jsme rovněž vetkli do titulu naší knihy, má v meziválečném období své kořeny. Vymezoval se v diskuzích členů Pražského lingvistického kroužku, kteří byli v úzkém kontaktu

7/ V úvodní stati prvního čísla prvního ročníku časopisu *Přítomnost* v lednu 1924, kterou Ferdinand Peroutka příznačně nazval „Naše myšlenková krize“, on sám podotkl: „*Co učiní moudrý muž, zabloudí-li v lese? Vráť se, odkud vyšel, a počne hledat znovu. Co učiní moudrý muž, zabloudí-li ve světě idejí? Vráť se k pozorování skutečnosti*.“ Ferdinand Peroutka, *Naše myšlenková krize*, *Přítomnost* 1, 1924, č. 1, 17. 1., s. 1–2; cit. s. 2.

8/ Karel Teige, *Nové umění proletářské*, in: Karel Teige – Jaroslav Seifert (eds.), *Revoluční sborník Devětsil*, Praha: Večernice – V. Vortel 1922, s. 5–18; cit. s. 17–18. – Přetištěno in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Sv 1. Od proletářského umění k poetismu*, Praha: Svoboda 1971, s. 247–275.

9/ Idem, *Obrazy*, *Veraikon* 10, 1924, č. 2, s. 34–40. – Přetištěno in: Štěpán Vlašín (ed.), 1971, s. 539–543. – Idem, *Naše základna a naše cesta*, *Pásmo* 1, 1924, č. 3, s. 1–2. – Přetištěno in: Štěpán Vlašín (ed.), 1971, s. 607–618.

10/ Idem, *Slova, slova, slova*, *Horizont* 1, 1927, č. 1–4, leden–červen, s. 1–3, s. 29–32, s. 44–47 a s. 70–73; cit. s. 72. – Přetištěno in: Štěpán Vlašín – Milan Blahynka (eds.), *Avantgarda známá neznámá 2*, Praha: Svoboda 1972, s. 331–354.

11/ Bedřich Václavek, *Doslov*, in: František Halas (ed.) a kol., *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno–Praha: Fronta 1927, s. 195–201; cit. s. 199. – Přetištěno in: Štěpán Vlašín – Milan Blahynka (eds.), 1972, s. 455–470.

12/ Karel Čapek, *Literatura a veřejnost*, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, č. 1, s. 56–58; cit. s. 56.

13/ *Ibidem*, s. 57.

14/ Srov. charakteristiku avantgardy jako jednoho z typů aktivit autorů v literárním poli: Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France. De l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie*, Paris: Seuil 2018, s. 92–95. – Dalšími skupinami jsou promiňenti sdružení ve spisovatelských spolcích a v politických stranách, estetici prosazující výhradně estetické názory a polemici uplatňující se především v publicistice. – Srov. *ibidem*, s. 88.

15/ *Ibidem*, s. 16.

s avantgardními umělci. Jan Mukařovský poprvé formuloval „sémantické gesto“ jako princip významové výstavby literárního díla, který sjednocuje jeho formální i obsahové složky.¹⁶ K jasnému teoretickému zakotvení „gesta“ došlo až v Mukařovského poválečných pracích a stalo se jedním z nejnosnějších a zároveň nejdiskutovanějších pojmů českého strukturalismu a neostrukturalismu.¹⁷ Právě pro jeho exponovanost i významovou otevřenost jej považujeme za nosný a srozumitelný dodnes.

V obecné rovině gesto chápeme jako pojem akcentující významový pohyb díla. V historickém smyslu pak jako gesto vnímáme jakoukoli proklamaci určitého, nikoli pouze estetického nároku, vyjádřenou různými prostředky, jež se v daném čase a prostoru stala událostí. Často se takové nároky v důsledku ukázaly jako neopodstatněné nebo nerealizovatelné. Stávaly se do jisté míry gesty prázdnými. Přesto tato gesta mohla podněcovat a formovat dobovou představivost a vybízet k přehodnocení dosavadních pohledů.

Oba svazky se tedy zaměřují na jednotlivá umělecká gesta a poměřují je s každodenní skutečností, ať už prostřednictvím dobových polemik, veřejných debat, kampaní v tisku, ale i soudních sporů, demonstrací během divadelních představení nebo davových protestů před výstavními síněmi. Ve shodě s vymezením prvního svazku *Obyčejný život* tak po syntetické kapitole, analyzující proměny identit a ideu lidství v umění meziválečného Československa, chronologicky řadíme případové studie věnované uměleckým dílům, která napomáhala formovat „budování státu“;¹⁸ jakým byl reprezentativní film Svatý Václav připravený k miléniu světce a české státnosti. Vedle něj stavíme i divadelní hry, jejichž tématem byl atentát na představitele státu a touha po revoluční změně (*Nejvyšší oběť*). V jednotlivých miniaturách sledujeme rovněž proměny vnímání toho, kdo je Čechoslovák, Čech i Slovák, nebo Němec. Analyzujeme vznik Československé republiky z česko-německého pohledu (prostřednictvím dvou jazykových verzí románu *Das Slawenlied / Převrat*), avšak zaměřili jsme se i na zkoumání pozice sudetských Němců, vnímajících nový stát jako přirozenou součást německého prostoru s tisíciletou historií. Sledujeme idealizaci Slovenska (film *Zem spieva*) i problém emancipace Slováků v rámci společného státu (básnická sbírka *Stráž pri Morave*) a českých intervencí do slovenského kulturního života (např. v dramaturgii Slovenského národního divadla). Vedle studie věnované vyrovnávání se s odkazem Rakouska-Uherska v populární kultuře (film *C. a K. polní maršálek*) v tomto prvním svazku najdete i studii zkoumající hledání kulturní orientace nového státu, a to na příkladu státního nákupu moderního francouzského umění pro pražskou Moderní galerii. Ale nechybí ani náhledy interpretující kritiku soudobé státní a sociální praxe (např. soudnictví v románu *Váhy a meč*). Analyzujeme zde i zobrazení takových společenských fenoménů, jakými byly prosazování feminismu a proměna rodiny

16/ Viz tři studie: 1. Jan Mukařovský, Genetika smyslu v Máchově poezii, in: Idem (ed.), *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha: Fr. Borový 1938, s. 13–110; cit. s. 13. – Knižně in: Idem, *Kapitoly z české poetiky. Díl 3. Máchovské studie*, Praha: Svoboda 1948, s. 239–310; cit. s. 239. – 2. Idem, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, *Slovo a slovesnost* 4, 1938, s. 1–15; dostupné online: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=231> [vyhledáno 1. 1. 2024]. – Knižně in: Idem, *Kapitoly... Díl 2*, 1948, s. 269–289. – 3. Idem, Významová stavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka, *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 3, s. 113–131; dostupné online: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=299> [vyhledáno 1. 1. 2024]. – Knižně in: Idem, *Kapitoly... Díl 2*, 1948, s. 374–400.

17/ Srov. -rm- [Richard Müller], Sémantické gesto, in: Richard Müller – Pavel Šidák (eds.), *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*, Praha: Academia 2012, s. 450–452.

18/ Inspirací nám bylo nejen zásadní dílo Ferdinanda Peroutky: *Budování státu. Československá politika v letech popřevratových. Sv. 1–5*, Praha: Fr. Borový 1933–1936; ale i záměrně eponymní výstava a monografie zaměřená na reprezentaci meziválečného Československa v umění, architektuře a designu: Milena Bartlová – Jindřich Vybíral (eds.), *Budování státu*, Praha: UMPRUM 2015.

(román *Pacientka doktora Hegla*), postavení studentů ve společnosti (film *Před maturitou*) a role sportu v jejich životě (román *Finish*) nebo trávení volného času formou trampingu (román *Arizona*). Povšimli jsme si rovněž sociální i umělecké izolace ruské emigrace (*Poéma hory, Poéma konce*) nebo požadků národnostních menšin (básnická sbírka *Htos hrudy*, román *Alle Wasser Böhmens fließen nach Deutschland*).

Druhý svazek *Lidé na kře* bude opět v chronologickém pořadí sledovat taková umělecká díla, která především z avantgardních pozic nahlížela sociální problémy soudobé společnosti. Podstatu takového uvažování můžeme nalézt v obrazové básni Karla Teiga *Odjezd na Kytheru*, která nejenže před básnickým slovem dává přednost symbolu a technice fotomontáže, adoruje moderní svět a exotiku dalek, ale usiluje o nový spravedlivý svět. Takový svět se měl otevřít novým formám umění pro všechny, bez ohledu na sociální či rasový původ (knižní soubor *Jazz*). Lidé měli naplňovat své životní příběhy nejen v přesně určených rolích, ale též zcela svobodně ve volném čase (film *Ze soboty na neděli*). K takovému světu, který by byl spravedlivý pro všechny, mohlo vést družstevní hospodářství (film *Hej rup!*). Přesvědčit k boji za něj nejen dělníky, ale co nejširší veřejnost měl agitační román *Anna proletářka*. Aktivizovat co nejširší masy mělo davové divadlo, jež sledujeme v nepříliš úspěšné inscenaci *Nové Oresteiy* v pražském průmyslovém paláci. Umění se mohlo stát také přímou kritikou kapitalistické koncepce světa tak, jak ji realizovaly Baťovy závody ve Zlíně (román *Botostroj*), nebo mohlo nabídnout cestu k razantní proměně společnosti (román *Přehrada*). Limity levicového náhledu na svět zviditelnily zprávy o politických procesech ve stalinském Sovětském svazu, a z románu *Moskva – hranice* se tak stalo politikum. Kvůli opakujícím se demonstracím proti ironizaci fašismu ztrácelo díky inscenaci *Kat a blázen* Osvobozené divadlo publikum. Účast německých umělců reflektujících soudobou situaci v Německu vedla k aféře s cenzurními zásahy na Mezinárodní výstavě karikatury a humoru. Na hrozby soudobých diktatur vedle dalších děl upozornily četné inscenace Čapkovy *Bílé nemoci*, stejně jako její filmové zpracování. Paradoxem zůstává, že na světové výstavě v New Yorku nazvané Svět zítřka na jaře 1939 vystavoval fakticky už neexistující československý stát.

Přes šíři našeho tvůrčího kolektivu v centru naší pozornosti zůstává dílo, jež vnímáme v širších – estetických, společenských, politických – souvislostech, sledujeme jeho dobové účinky a vyjednávání o jeho smyslu. Souhlasíme s Janem Mukařovským, že „*přízpusobivost básnické metody k proměně skutečnosti zdá se dnes dokonce jedním z hlavních kritérií životní důležitosti básnického díla*“.¹⁹ Proto jsme se soustředili na rozbor konkrétních uměleckých děl v jejich dobovém kontextu. S tímto vědomím se pokoušíme pojmenovat „*způsob, jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti*“.²⁰

19/ Jan Mukařovský, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, *Slovo a slovesnost*, 1938, s. 1–15. – Knižně in: Idem, *Kapitoly... Díl 2*, 1948, s. 269–289; cit. s. 269.

20/ Ibidem.

Výstava Muchovy Slovanské epopeje ve Veletržním paláci

Nemoderní
panslovanství v moderní
funkcionalistické
architektuře

Rostislav Švácha
Lenka Bydžovská

Ve svém slavném cyklu *Slovanská epopej* z let 1909–1928 se malíř Alfons Mucha přihlásil k panslovanství. První expozice celé *Epopeje* ve Velké dvoraně Veletržního paláce v Praze se však setkala s protikladným ohlasem. Levicově smýšlející kritici hleděli na Muchovo dílo jako na anachronismus a jako na projev politické reakce, jiné zaskočil očividný nesoulad mezi staromódním stylem Muchovy malby a funkcionalistickou architekturou veletržní budovy.

25. září 1928 se projevy pražského primátora Karla Baxy, ministra obchodu Ladislava Nováka a ředitele Pražských vzorkových veletrhů Václava Boháče slavnostně otevřel Veletržní palác v Praze. Dověřila se tak jedna z etap Boháčova úsilí vybudovat v metropoli Československa veletržní areál evropského dosahu. Praha tak zároveň získala první opravdu velikou veřejnou budovu v čistém funkcionalistickém stylu, který přijímal schopnost reprezentovat svou moderností ideály a ambice československého státu.⁸¹⁷ O čtyři dny dříve, 21. září, tomu ve Velké dvoraně nového paláce předcházela jiná slavnostní akce, které přítomnost významných hostů dodala ještě větší lesk. Proslovy ministra školství Milana Hodži, vyslanců Bulharska a Království SHS Borise Vazova a Branka Lazareviče, malíře Alfonse Muchy a opět i primátora Baxy a ředitele Boháče se v ohromném moderním prostoru dvorany zpřístupnila veřejnosti Muchova *Slovanská epopej*, dílo, na němž malíř pracoval téměř dvacet let a odpočátku je pojímal jako dar městu Praze i celému Slovanstvu.

Podivné sousedství historické malby a funkcionalismu

Ohlasy na *Epopej* v českých denících a časopisech byly rozporné. Proti nadšenému přijetí díla u publicistů starší a spíše pravicově smýšlející generace se stavěly názory autorů mladších, kteří se na *Epopej* dívali jako na anachronismus a nedovedli ocenit ani styl, ani panslovanský obsah Muchova cyklu. Co však některé pozorovatele zářijových událostí roku 1928 dráždilo snad ještě víc než zastaralé pojetí *Epopeje*, nebo naopak modernistický, ba industriální chlad palácových prostorů, to spočívalo v nesouladu Muchovy malby a jejího funkcionalistického prostředí.

⁸¹⁷ Ještě zřetelněji reprezentovala funkcionalistická architektura československý stát na Výstavě soudobé kultury v Brně, která proběhla v létě a na podzim 1928 na dodnes fungujícím brněnském výstavišti v Pisárkách. De facto všechny pavilony této akce, uspořádané na oslavu deseti let ČSR, pojali jejich autoři v puristickém nebo funkcionalistickém stylu.



Veletřní palác v Praze-Holešovicích na dobové pohlednici.

„Zavěste obraz do železné a skleněné konstrukce!“ napsal konzervativní kritik František Xaver Harlas do *Národní politiky* 30. 9. 1928: „Zde jich visí devatenáct, ale na tu obrovskou konstrukci zapomeňte!“⁸¹⁸ Ještě vyhoceněji, ale v tomtéž konzervativním duchu reagoval na vložení *Slovanské epopeje* do „chladem překypující betonové stavby“ elektrotechnik Ladislav Seyfert v *Lidových novinách* 3. 10. 1928: „[...] domníváme se, že životní dílo malířovo mělo být předvedeno v prostředí, které by důstojně a reprezentačně vyhovovalo základním podmínkám estetickým.“⁸¹⁹ Monumentálně laděný prostor, v němž by obrazy „aktivně spolupůsobily s architekturou“ a dvorana by s nimi byla „souzvučná“,⁸²⁰ postrádal u vystavení *Epopeje* ve Veletřním paláci také vydavatel umělecké revue *Veraikon* Emil Pacovský. Za mladší, s modernismem ztotožněnou generaci se k rozporu mezi funkcionalistickou architekturou a Muchovou historickou malbou nejpříměji vyjádřil Zdenek Rykr. Podle názoru tohoto osobitého malíře hostila Velká dvorana Veletřního paláce Muchovy obrazy „jakýmsi omylem“, jak to Rykr napsal do *Národního osvobození* 2. 9. 1928: „To pan architekt Tyl jistě nepředpokládal a bude se neméně ošívát nežli většina z nás při otázkách: jak ta epopej a jak ty veletřhy, jak ta Muchova secese a jak ta konstruktivní budova a jak to všechno dohromady?“⁸²¹

Podrobnější studium okolností, za nichž se *Slovanská epopej* zrodila a za jakých byl Veletřní palác vybudován, a to zejména průzkum představ a tužeb stavebníka paláce PhMr. Václava Boháče (1874 až 1935), by mohl ukázat, že na Rykrovy otázky existuje odpověď. Spojení Muchovy nemoderní malby s moderní funkcionalistickou architekturou totiž mělo svou logiku, za níž se skrývalo panslovanství, a to hlavně jeho zvláštní podoba, jakou chtěl tomuto starému a zdánlivě přežilému kulturně-politickému

818/ Dr. F. X. Harlas, *Slovanská epopej* Alfonse Muchy, *Národní politika* 46, 1928, č. 272, 30. 9., příloha, s. 1. – Přetištěno in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), *Alfons Mucha – Slovanská epopej*, Praha: Galerie hlavního města Prahy 2011, s. 296.

819/ Inž. L. Seyfert, Po posledním pražském veletrhu, *Lidové noviny* 36, 1928, č. 502, 3. 10., s. 2.

820/ Emil Pacovský, Alfonse Muchy *Slovanská epopej*, *Veraikon* 14, 1928, s. 120. – Přetištěno in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011, s. 300.

821/ Zdenek Rykr, Palác P. V. V., *Národní osvobození* 5, 1928, č. 243, 2. 9., s. 4.

Velká dvorana Veletržního paláce,
1924–1928.



programu z doby obrození slovanských národů vtisknout Václav Boháč jakožto ředitel Pražských vzorových veletrhů.

Slovanská epopěj: Muchův danajský dar městu Praze

K myšlence namalovat *Slovanskou epopej* dospěl ivančický rodák Alfons Mucha (1860–1939) v roce 1909.⁸²² Měl už tehdy za sebou velké úspěchy v Paříži, kde zvláště svými plakáty pro herečku Sarah Bernhardtovou z let 1894–1897 přispěl k formování nového secesního stylu, a ve Spojených státech, ve kterých vynikl jako portrétista a jako učitel na prestižních uměleckých školách. Po návratu domů se Mucha rozhodl, že už bude jen nezištně pracovat pro český národ i pro celé Slovanstvo. *Epopěj* se stala součástí tohoto idealistického plánu. Malíř pro něj získal sponzora, chicagského průmyslníka Charlese Richarda Craneho.⁸²³ Dohodli se spolu, že všech dvacet obrazů *Epopěje* věnují městu Praze, jejíž rada a primátor tento budoucí dar už v roce 1909 přijali a slíbili Muchovi i Craneovi, že pro Muchův cyklus vybudují zvláštní pavilon, jakýsi chrám, Pantheon či „krb“ všeho Slovanstva, jak o něm promlouvali slavnostní řečníci a Muchovi ctitelé při vystavení *Epopěje* v září 1928.⁸²⁴

822/ K historii *Slovanské epopeje* srov. především Karel Srp (ed.), *Alfons Mucha: Das Slawische Epos*, Krems: Kunsthalle Krems 1994; Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011; Vlasta Čiháková-Noshiro (ed.), *Almanach Slovanské epopeje*, Praha: Galerie kritiků 2011.

823/ Spojení českého umělce s americkým kapitálem mělo podle Muchy hlubší smysl, jak to později vyložil v dopise, který z jednoho ze svých amerických pobytů zaslal časopisu *Dílo*: „*Cílem našeho působení je především hledět zamerikanizovat naše kruhy u nás ve slovanském světě, dáti jim možnost přisvojit si ty praktické prvky, které Američany činí tak nebezpečnými konkurenty ve všem světě. Charakter, pilnost, energie, poctivost, podnikavost, vytrvalost a občanská svoboda. Zároveň pomáhat slavifikovati Američany působením naší obrazotvornosti na ně, poetičností, citěním, vřelostí citu atd.*“ Srov. Mistr Alfons Mucha (...), *Dílo* 15, 1920, s. 51.

824/ Že *Slovanská epopej* nalezne místo „v příštím slovanském Pantheonu“ v Praze, zadoufal například vyslanec Království SHS Branko Lazarevič (Slavnostní otevření výstavy *Slovanské epopeje*, *Národní politika* 46, 1928, č. 264, 22. 9., s. 4).

Ve *Slovanské epopeji* malíř znázornil důležité okamžiky z dějin polabských, srbských, chorvatských, bulharských, polských, ruských a především českých Slovanů. Do jeho panslovanské optiky se až do dvacátých let 20. století nevešli Slováci. Byla to však nejspíš existence Československé republiky, popřípadě snad nároky čechoslovakismu, co Muchu v roce 1924 přimělo, aby do svého cyklu zařadil aspoň výjev ze slovenského území, *Král Přemysl Otakar II.*, zobrazující setkání tohoto přemyslovského vladaře s dalšími panovníky ze slovanských zemí u Bratislavy v roce 1261. V katalogu výstavy *Epopoje* ve Veletržním paláci napsal o tomto českém králi ruský učenec-exulant Dmitrij Vergun, že své „*cítění slovanské nejjasněji osvítil tím, že toužil založit první slovanskou koalici proti společnému nepříteli*“, ⁸²⁵ což samozřejmě vyznívá jako úsměvná anachronistická mystifikace.

Od historické malby 19. století, v níž má nepochybně pojetí jeho cyklu svůj původ, se Mucha v několika důležitých ohledech záměrně odchýlil. Nezajímaly ho ani tak hrdinské činy válečníků, jako spíše duchovní výkony Slovanů, jak je to patrné v jeho výjevech ze života sv. Metoděje, Jana Husa nebo Jana Amose Komenského. Historik umění starší generace Karel Chytil, který zhlédl v roce 1913 první plátna *Epopoje* v Muchově ateliéru na zámku Zbiroh, postihl koncepci cyklu tak, že jeho autor „*ovládán je vůlí v roucho malířské oditi filozofii slovanských dějin*“. ⁸²⁶ Při aranžování scén se Mucha dále zaměřoval spíše na vedlejší anonymní postavy než na konkrétní historické osobnosti. Od typických výkonů staršího historického malířství konečně *Epopoj* odlišil Muchův důraz na výtvarné symboly, vzešlý z jeho zájmu o raně modernistický symbolismus z údobí „*fin de siècle*“, jeho rafinovaná práce se stíny a světly, kterým malíř opět přisuzoval symbolický význam, a jeho volný, bravurně podaný malířský rukopis. Když mu pak tyto odchylky od norem historické malby vytkl po expozici *Epopoje* ve Veletržním paláci historik umění Jaromír Pečírka, vzdor svému modernistickému přesvědčení tak zaujal konzervativnější pozici než samotný Mucha. ⁸²⁷

Muchův a Craneův na první pohled ušlechtilý záměr, věnovat *Slovanskou epopej* městu Praze a vystavit ji pak ve speciální stavbě pavilonu, v sobě obnášel několik záłudností, které si víc než sám malíř uvědomovali jeho kritici. Komplikovaná povaha tohoto daru a jeho přijetí se na osudech Muchova cyklu podepisuje dodnes. Představitelé modernistického uměleckého spolku Mánes, sochař Stanislav Sucharda nebo malíř Miloš Jiránek, předně už v letech 1909–1910 protestovali proti tomu, aby pražská obec přijala plátna namalovaná zadarmo, protože by to Muchu zvýhodnilo v soutěži s jinými malíři o velké zakázky. ⁸²⁸ Ještě víc však pražské umělce pobuřoval slib, že na oplátku za Muchův a Craneův dar Praha pro *Epopoj* postaví nový výstavní sál. Malíř Josef Čapek přirovnal v roce 1913 takový dar-nedar k Trójskému koni. ⁸²⁹ Výstižné se zdá být i přirovnání Muchovy dohody s městem k takzvanému „*potlačí*“, zdánlivě velkorysému daru, který obdarovanému přináší tíživý závazek. ⁸³⁰ Iritující na slibu pražské obce

825/ Srov. Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011, s. 113. – Plátno *Přemysl Otakar II.* nahradilo v Muchově cyklu původně plánovaný obraz *Hádání na Horách Kutných*.

826/ Karel Chytil, Muchova Slovanská epopeje, *Dílo* 12, 1914, s. 7–13; cit. s. 9. – Přetištěno in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011, s. 269–271.

827/ Srov. Jaromír Pečírka, Die slavische Epopöe, *Prager Presse* 8, 1928, č. 278, 6. 10., s. 8. – Přetištěno in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011, s. 296–297. Pečírkovu recenzi přeložila z němčiny do češtiny Lenka Vosičková.

828/ Suchardovo a Jiránkovo vystoupení proti Muchovi vyprovokoval kromě daru *Epopoje* městu Praze také fakt, že malíř v roce 1909 slíbil zadarmo, jen za tzv. skicovné, vymalovat Primátorský sál v pražském Obecním domě, což se v roce 1911 také stalo. – Srov. ibidem, s. 232–236.

829/ Srov. ibidem, s. 235–236.

830/ Na analogii Muchova daru s „*potlačem*“ upozornili autoři monografie *Slovanské epopeje* (ibidem, s. 61–66). – K tomu viz Marcel Mauss, *Esej o daru, podobě a důvodech směny v archaických společnostech*, Praha: Portál 2021.

Slavnostní řeč Václava Boháče na vernisáži *Slovanské epepeje* ve Velké dvoraně Veletržního paláce 21. září 1928.



bylo hlavně to, že jiní a podle mínění mnohých významnější umělci, například Josef Mánes, Mikoláš Aleš nebo Antonín Slavíček, sály pro stálou expozici svých děl v Praze k dispozici neměli.

Bouří vzdoru v roce 1919 vyvolal návrh architekta Antonína Balšánka na pavilon pro Muchův cyklus na Petříně jakožto součást Balšánkových urbanistických plánů pro příští Velkou Prahu.⁸³¹ Mucha zřejmě doufal, že si kritiky svého díla nakloní, když jim část *Epepeje* ukáže na výstavě, jak se to stalo v pražském Klementinu v tomtéž roce 1919.⁸³² Devatenáct z dvaceti obrazů jeho cyklu⁸³³ mu pak v září 1928 umožnil představit publiku ředitel pražských veletrhů Václav Boháč. Mucha s Boháčem si však pro expozici *Epepeje* nevybrali šťastný okamžik. Právě v té chvíli byly totiž připraveny o možnost vystavování nejcennější pražské sbírky středověkého a barokního umění⁸³⁴ v Rudolfinu, v jehož koncertní síni už od roku 1919 zasedala poslanecká sněmovna a na podzim 1928 se parlament rozhodl obsadit také rudolfínské výstavní sály, které se pak přeměnily na poslaneckou restauraci. Proti galerijní stavbě pro *Epepej*, ale také proti *Epepeji* samotné, tak promluvil i tento nešťastný incident. Malíři Františku Muzikovi se proto samostatný pavilon pro Muchův cyklus jevil v prosinci 1928 jako „věc neslýchaná“, a to zvláště v době, „kdy z rudolfínské galerie se dělá hospoda pro pány poslance a pro jedinou závažnou sbírku není rovnocenných náhradních místností“.⁸³⁵

831/ Srov. Štěpán Jež, Vnucený dar (Muchova Epepej Slovanstva), Cesta 1, 1918–1919, sešit 42, s. 1165–1166. – Přetištěno in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011, s. 273–274.

832/ Stejnou pěticí obrazů z *Epepeje* jako v Klementinu poté Mucha vystavil s velkým ohlasem ve Spojených státech – roku 1920 v The Art Institute of Chicago a roku 1921 v The Brooklyn Museum v New Yorku.

833/ Z dvacetičlenného cyklu nebyl na výstavu ve Veletržním paláci zařazen nedokončený obraz *Přísaha „omladiny“ u slovanské lípy*; podle katalogu expozice se tak stalo z prostorových důvodů.

834/ Šlo o sbírku Společnosti vlasteneckých přátel umění, předchůdkyni Národní galerie. – K tomu viz Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha: Miloš Procházka [distributor] 1928.

835/ František Muzika, *Slovanská epepej, Musaion*, 1928, č. 2, prosinec, s. 48. – Přetištěno in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (eds.), 2011, s. 299–300.