

## OPONENTSKÝ POSUDEK NA BAKALÁŘSKOU PRÁCI: Mária Melišková: Chápání expresionismu jako reakčního směru v německém společenském a uměleckém prostředí

Fakulta humanitních studií UK

Jistým kamenem úrazu na zabývání se expresionismem je fakt, že narozdíl od (alespoň některých) jiných „ismů“ konce 19. a začátku 20. století se nejednalo o jednotný a více či méně úzce vymezený směr, jenž by bylo možné přehledně charakterizovat jednotným stylem, idejemi či sjednocujícími manifesty.

Přestože Mária Melišková tento fakt několikrát ve své práci zmiňuje, selhává její bakalářská esej v posledku paradoxně především na snaze tento směr uchopit a definovat prostřednictvím především formálního kunsthistorického pojmosloví. Na jedné straně se tak autorka vyčerpává samo o sobě neplodným historickým přehledem událostí či vývoje jednotlivých umělců či skupin (příliš stručným a slepě neproblematickým), na straně druhé sklouzává k zevšeobecnujícím a v posledku nic neříkajícím formulacím typu „*zpětně je možné o expresionismu říct, že jedním z jeho primárních cílů bylo zaskočit průměrnou mysl společnosti, ve které vyrůstali a žili*“ (str. 31) či „*zkrátka, umění bylo zrcadlem doby*“ (str. 41).

Nastolená otázka, totiž role německého expresionismu v kontextu nastupujícího nacismu, tak zůstává nezodpovězena, respektive problém je de facto pouze hrubě nastíněn v samotném závěru práce. Není totiž ani příliš jasné, co to expresionismus byl či co vlastně zahrnuje samotný pojem expresivity – pouze to, že výčetem autorů se tento fenomén podchytit nedá. Stejně tak dosti složitý a komplikovaný problém (nacistické) totalitní estetiky a otázka angažované role umění (v tomto konkrétním dějinném případě) zůstává omezen na velice stručný historický přehled několika událostí. Syntéza chybí, **jakýkoli** teoretický rámec práci zcela schází.

Hlavním problémem této práce je skutečnost, že autorka dějiny umění přepisuje mnohdy až morálně zbarveným nekomplikovaným příběhem, jehož jednou linií je pokrokový boj za (v práci blíže neurčené, leč znatelně přítomné) osvobození umění, druhou pak paradoxně boj umění proti společenským konvencím; třetí tvoří pomyslný boj modernistů proti „klasickému“ či „akademickému“ umění, který autorka místy líčí jako boj dobra se zlem („*samolibá vilémská kultura*“, str. 9, „*namyšlené způsoby akademiků a uměleckých salónů*“, str. 11).

Celkově pak autorka staví na nijak nereflektovaném a rozhodně nikoli samozřejmém předpokladu, že zásadní milník evropského umění představuje nástup „ismů“ a modernismu v druhé polovině 19. století, tedy předpokladu, který je sám zasazen do utopistického modelu dějin umění. Vzhledem k tomu, že se autorka odvolává na stat' Jeana Claira *Odpovědnost umělce*, která v češtině vyšla společně se statí *Úvaha o stavu moderního umění*, v níž Clair tento model důsledně kritizuje, je její při nejlepším vůli budovatelská a naivní narace dějin umění poměrně překvapivá.

Důsledkem je řada nemístných či zcela mylných zjednodušení a celková povrchnost, kvůli níž je celá práce vědecky irelevantní (Kandinskij se myšlenky harmonie nikdy nevzdal, Delaunay se rozhodně nezabýval „pouze“ světlem...). Tvrdí-li autorka, že „*Evropské výtvarné umění zažilo na přelomu 19. a 20. století svůj největší myšlenkový posun, kterým bylo odstranění potřeby vytvářet za každou cenu umění krásné a esteticky uspokojující a na místo něj začít vytvářet díla, které budou hlubší po stránce duševní,*“ (str. 5), pak je třeba specifikovat, kdo že „za každou cenu“ „krásné a esteticky uspokojující“ umění vytvářel. Neplatí to totiž ani o francouzské Akademii 19. století, ani o německém umění 19. století, natož pak o etapách předchozích. Kdo je ten neviditelný nepřítel? Autorka si rovněž v tomto ohledu i protiřečí. Nejdříve ne zcela spravedlivě píše, že „*Německo (...) na tom po umělecké*

*stránce už delší dobu nebylo úplně nejlépe“ (str. 5), myšleno na přelomu 19. a 20. století, na straně 15. však podotýká, že „Mnichov představoval důležité centrum umění už na konci 19. století, kdy se v německy mluvících zemích začala šířit myšlenka secese a v roce 1892 bylo založeno Sdružení výtvarných umělců „Secese“.*

Zde mi však ani tak nejde o tuto konkrétní citaci, jako spíš o celkové pojetí práce, v níž se opakují podobná selhání; důsledkem výše naznačeného nereflektovaného stanoviska, stejně jako neméně závažný fakt, totiž že autorka v drtivé většině odkazuje pouze na jednu publikaci, totiž na *Expressionism: art and idea* D. E. Gordona, tedy na sekundární pramen, je ambice na všezahrnující pojetí expresionismu, jež na základě formálních - přejatých, jednotlivých autorů se týkajících hledisek míří nesouvisle k politickému a sociálnímu vysvětlení celého směru. A znovu zdůrazňuji – bez odkazů na primární prameny či alespoň na širší sekundární literaturu, která by naznačila, že autorka k tématu přistupuje kriticky, minimálně alespoň prostřednictvím komparace širšího materiálu.

Výsledkem je pochopitelně nekonzistentní, nevyvážený a mnohdy nelogický výklad (expresionismus je jednou umění městské, podruhé směřuje na venkov; situace Německa v 2. polovině 20. let je jednou stabilní, podruhé rozvrácená...), postrádající pointu. Na jedné straně tak většinu textu zabírá až umanutý výčet „izmů“, kterými se ten jaký umělec inspiroval (samo o sobě problematické hledisko, jako kdyby například fauvismus byl jakýmsi elementárním stavebním prvkem), na straně druhé je v textu řada odkazů na myšlenkový, sociální a politický kontext expresionismu, aniž by však jedno i druhé bylo součástí nějakého argumentu či alespoň částečně kriticky rozvedeno na základě pramenů či sekundární literatury. V práci se takto například objevují pasáže věnované vlivu Nietzscheho filosofie či teosofie na expresionismus (téma na samostatnou práci), ovšem opět čistě telegraficky a bez argumentace.

Pro ilustraci autorčina přístupu, jež se omezuje na nepodložené líčení Příběhu, vybírám citaci, týkající se sexuální motiviky expresionistů: *„Ať už to bylo způsobené oslabením duchovních hodnot, nebo vývojem věd zkoumajících fyziologii ve všeobecnosti, pro společnost to v podstatě představovalo jakýsi zápas, o kterom se sice na veřejnosti raději nehovořilo, ale v soukromí se projevovat horečnatým zkoumáním tělesných funkcí.“ (...)* *„Mnoho umělců mělo špatné vzpomínky na zážitky z dětství, ve kterých figuroval přísný postoj dospělých k jejich vyvíjející se sexualitě.“ (str. 27).*

Shrnuto do několika vět: drtivá část práce je encyklopedickým přehledem, jež je na jedné straně pouhým výčtem nekonzistentních či přímo nepřesných faktů (a nikoli konkrétních analýz, jichž by bylo zapotřebí), na druhé straně svévolnou narácí bez pramenné opory. Práce je bez teoretického rámce, chybí práce s primární i sekundární literaturou. Stanovený problém, de facto otázka po roli expresionismu v kontextu estetiky nacismu, zůstal nezodpovězen. Přitom převzatý citát z dialogu mezi Blochem a Lukácsem (str. 40) mohl být slibným začátkem práce, jež by se však musela ubírat zcela jiným směrem.

Práci navrhuji ohodnotit známkou v rozmezí 3 – 4, kloníce se k horší variantě, v návaznosti na obhajobu.

Ondřej Váša, v Praze 19. 8. 2009