

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA ESTETIKY



DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jonáš Červinka

JINDŘICH CHALUPECKÝ A AVANTGARDA:
Mytologizující rysy Chalupeckého koncepte moderního umění ve
vztahu k hnutím avantgardy

JINDŘICH CHALUPECKÝ AND AVANT-GARDE:
Mythologizing features of Chalupecky modern art conception in relation to
avant-garde movements

Praha 2012

Prof. Dr. Phil. Josef Vojvodík M.A.

Poděkování

Rád bych poděkoval prof. Josefu Vojvodíkovi za inspiraci a odborný vhled, který mi po léta přinášely jeho kurzy pořádané v rámci výuky na Filozofické Fakultě Univerzity Karlovy. Jsem vděčný, že se ujal vedení mé práce a umožnil mi její zdárné dokončení. Dále děkuji své rodině za zvýšenou trpělivost po dobu psaní diplomové práce a Liberecké technické knihovně za poskytnutí příjemného zázemí a ochotu jejích zaměstnanců.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

Praha, 25. července, 2012

podpis:

Abstrakt

Práce čtenáři přibližuje koncepci moderního umění významného českého teoretika umění Jindřicha Chalupického ve vztahu k hnutím historické avantgardy, i pozdějším projevům neoavantgardního umění. V práci je kladen důraz na širší dobový kontext a využíváno komparativní metody tak, aby plastičtěji vyvstal Chalupického komplexní způsob myšlení i dílčí dobová tematika, kterou bylo teoretické promyšlení tvorby nové mytologie. Členění práce do tří oddílů volně odpovídá časovému vývoji Chalupického myšlení a s ním související proměny jeho koncepce. Cílem práce je pomocí kritické metody ukázat osobitost Chalupického způsobu vztahování se k problémům moderního umění, stejně jako přinést zamyšlení nad jeho rozmanitými projevy.

Klíčová slova: Chalupický, avantgarda, moderna, Skupina 42

Abstract

The aim of the diploma thesis is to introduce the conception of art produced by major Czech art-critic Jindřich Chalupický in relation to the movement of historical avant-garde and later manifestations of the neo-avant-garde. The thesis discusses Chalupický within a broader contemporary context, and uses comparative method to illustrate the complexity of Chalupický's thought together with the concept of *new mythology* he shared with some of his contemporaries. The thesis consists of three parts which freely correspond to the sequential progression of Chalupický's thought and his conception of the avant-garde. The thesis stresses the originality of Chalupický's approach to modern art, and considers its colorful manifestations.

Key words: Chalupický, avant-garde, modernism, Group 42

OBSAH

Úvod _ 6

1. Jindřich Chalupecký a Skupina 42 _ 9

1.1 *Svět, v kterém žijeme* - dobová diskuze nad avantgardou: surrealismus nelze obejít _ 9

1.2 Nad poetikou *Skupiny 42* - civilismus kontra surrealismus? _ 13

1.3 Město, člověk, obraznost - baudelairovské intence v estetice „zkušenosti moderního velkoměsta“ *Skupiny 42* _ 16

1.4 Tvorba nového mýtu – Chalupecký, Navrátil, Teige _ 21

1.5 Chalupecký jako skupinový mluvčí - naposledy surrealismus _ 26

2. Nad třemi koncepcemi vývoje moderního umění – Chalupecký, Greenberg, Teige _ 30

2.1 Greenberg a Chalupecký – umění a kýč _ 30

2.2 Vztah Chalupecký – Teige: koncepce moderního umění obsažená v textu *O dada a surrealismu a českém umění* _ 37

2.3 Mezi služebností a svobodou umění – úkoly moderního umění na pozadí politické praxe doby _ 46

3. Chalupeckého pozice v rámci širší kritické reflexe avantgardních a neoavantgardních hnutí _ 52

3.1 Bürger a Foster - nad temporalitou avantgardy _ 52

3.2 Chalupeckého kritika tíhnutí avantgardy k hermetismu _ 55

3.3 Chalupeckého kritická reflexe role trhu s uměním na pozadí principu *skrytého a viděného* _ 59

3.4 Enzensberger a Clair - etymologie avantgardy obsahuje určení její aporie _ 64

3.5 Vznešenost, smysl moderního a umělecká etika - metafyzické perspektivy v uvažování o umění avantgardy u Jindřicha Chalupeckého a J. F. Lyotarda _ 70

Závěr _ 82

Seznam použité literatury _ 84

Úvod

Umění a hodnoty vlastní historické avantgardě hrají i v dnešní době stále důležitou roli při uvažování na mnoha úrovních. Od širší kulturně-historické analýzy o povaze modernity, skrz konkrétní umělecko-historické bádání, až po reflexi postmoderních předpokladů. Zde všude se setkáváme s poněkud vágním pojmem „avantgarda“, který si dokonce umně přivlastnil virtuální diskurz „sociálních sítí“ a rozmělnil tak zcela jeho prvotní náboj v poli současné vizuální kultury. Je pozoruhodné, že i přes její ideovou relevanci, nebyla u nás do nedávna umění avantgardy věnována rozsáhlejší debata. Příspěvky k této tematice vycházely spíše sporadicky. Se samotnou problematikou historizace avantgardních hnutí (i se zřetelem k českému prostředí), se však u nás v poslední době mohl čtenář seznámit jak s potřebnými a dosud chybějícími texty¹, tak se zdařile koncipovanými výstavami.² Moje práce si především klade za cíl přiblížit a kreativně interpretovat Chalupceckého pojetí moderního umění, a to se zřetelem k idejím a hodnotám umění avantgardy vlastním. Věřím, že moje práce také vnese trochu potřebného světla, do jinak povytce silně žurnalistického přístupu k tomuto autorovi. V neposlední řadě může být vnímána také jako skromný příspěvek do rozsáhlejší debaty o předpokladech a východiscích avantgardního umění.

Jistě se nabízí otázka, proč volím spojení *Chalupecký a avantgarda*, jestliže je signifikantní skutečností, že slovo avantgarda v pracích Jindřicha Chalupceckého často zmíněné nenajdeme. Chalupcecký obsáhle a erudovaně mluví o konkrétních avantgardních hnutích a projevech, avšak většinou je podřazuje do široké kategorie „moderní umění“. Tento fakt však více souvisí s jeho svébytnou koncepcí moderního umění, než s jeho možným odmítnutím avantgardních strategií. Domnívám se, že avantgarda, iniciující některé radikálně nové požadavky na celkový fenomén umění, nebyla pouze krátkou a dnes již plně překonanou, či dokonce uzavřenou epizodou v rámci dějin moderního umění. Naopak je bytostně

¹ H. Foster, R. Krausová, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloch, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart, Praha 2007. M. Langerová, J. Vojvodík, A. Tippnerová, J. Hrdlička, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009. R. Muprhy, *Teoretizace Avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno 2010.

² Mám na mysli především tyto výstavy: *Roky ve dnech: české umění 1945 - 1957, Konec avantgardy?: Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*.

vepsána do myšlení o umění 20. století a stále před námi nastoluje mnohé otázky, tážající se po smyslu a roli umění ve vztahu k dnešní společnosti.

Historik umění Maurice Nadeau ve svých *Dějínách surrealismu* tvrdí, že „zánik“ surrealistického hnutí se kryje s počátkem druhé světové války.³ Právě to je přibližně doba, kdy je publikován Chalupceckého zásadní text *Svět, v kterém žijeme*, jenž později z Chalupceckého učinil mluvčího širšího okruhu umělců sdružených pod názvem *Skupina 42*. Domnívám se, že Chalupcecký i ve svém raném období teoretické tvorby napsal vícero zajímavějších a podnětějších prací, než je právě tento text. *Svět, v kterém žijeme* nám však na následujících řádcích poslouží jako určitý symbol období, kdy Chalupcecký formoval svoje názory na umění a společnost v kritickém dialogu s projevy historické avantgardy. Tento esej je také jedinečný z toho důvodu, že obsahuje dva zásadní impulzy, které bude sám Chalupcecký po celou dobu svého teoretického působení rozvíjet. Jednak se jedná o řešení relační problematiky místa a smyslu umění v moderní společnosti. Druhým impulzem jsou pak Chalupceckého úvahy rozvíjené ve vztahu ke konkrétním umělcům a umění své doby. Ty v této práci navíc nabraly kontury poeticko-estetické manifestace, jež se nesmazatelně podepsala do struktury mnohých děl představitelů *Skupiny 42*.

V následující kapitole mě bude především zajímat Chalupceckého ambivalentní vztah k avantgardě, který určuje jeho raná teoretická východiska a zároveň v mnohém předznamenává jejich budoucí vývoj, dále pak také skutečnost, jak se Chalupceckého dobové úvahy podepsaly na vznikající estetice děl *Skupiny 42*. Některé tyto podněty se pokusím nově interpretovat a osvětlit. V případě Chalupceckého neznamena, že když již s odstupem od 60. let cíleně kritizuje českou meziválečnou „pseudo-avantgardu“, tak tato jeho kritika není některými ideovými východisky avantgardy ovlivněna. Spíše se nakonec jedná o spor, který se týká „správného pojetí“, či „autentického pojetí“ avantgardnosti, potažmo celé koncepce moderního umění, jak trefně naznačuje Marie Langeová.⁴ Zpětný pohled, jenž by na Chalupceckého nazíral především skrze jeho poslední práce, by ho mohl lehce zařadit po bok dalších „konzervativních“ kritiků avantgardy, kteří vedou s avantgardou zásadní ideový spor. Chalupceckého teoretická pozice je však

³ M. Nadeau, přeložil Zbyněk Havlíček, *Dějiny Surrealismu*, přeložil Zbyněk Havlíček, Votobia, Olomouc 1994, s. 7.

⁴ M. Langerová, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60.let*, Malvern, České Budějice 2009. s. 37.

komplikovanější a obsahuje výrazně více valérů. Pokusím se ukázat a ilustrovat, na kolik jeho myšlení o umění konvenuje avantgardním strategiím - *proměny světa a revoltujícího myšlení, skupinovosti a manifestantismu, sblížení umění a života (ve jménu estetizace reality) či přidružených potřeb kritiky institutu a autonomie umění* - a v jakých ohledech jim naopak neodpovídá, nebo je s nimi v možném napětí, či evidentní kontradikci. Jak uvidíme, tento vztah není bez komplikací, a některé ideje, jež jsou spojeny s myšlením historických avantgard, se bytostně promítají do Chalupckého pohledu na umění a společnost, stejně tak jako mu jiné brání se k nim více přiklonit a odvedou následně jeho pozornost jiným směrem.⁵

Problematika týkající se vztahu moderního umění a společnosti, byla samotnou avantgardou postavena do středu zájmu, a právě toto je také rámec, ve kterém se nejčastěji pohybuje Chalupckého uvažování o moderním umění. Teoretik Richard Murphy v návaznosti na Petera Bürgera trefně poznamenává, že je to právě neustálý zájem o to, jak umění působí ve společnosti (tedy důraz na účinek, nejen na obsah), která dělí různorodé projevy avantgardy od umění moderny, jejíž vztah ke stávajícím kulturním kódům tradice je více afirmativní.⁶ Jestliže víme, že jak umění avantgardy, tak Chalupckého způsob myšlení charakterizuje úzký vztah k sociokulturnímu kontextu doby, bylo by pak lichou intencí v naší práci zcela ignorovat Chalupckého kritické názory na společnost (v širším, obecném pojetí), stejně tak i některé jeho konkrétní postoje neodmyslitelně spjaté s dobovou politickou situací. Ty v jeden moment vedly Chalupckého ke konfrontaci umění a politiky a tříbily tak jeho postoj k samotnému fenoménu umění. Chalupcký je pravým opozitem pozitivisticky laděného, katedrového teoretika umění. Společnost a dobový kontext tudíž silně do Chalupckého prací prosakují. Na této skutečnosti můžeme trvat i přes postřeh básnířky a Chalupckého manželky Jiřiny Haukové, která uvedla, že *Skupina 42* se scházela především proto: „Aby její členové

⁵ Výše zmíněné avantgardní „kategorie“ nejsou mým náhodným výběrem, kterým hodlám Chalupckého myšlení poměřovat. Jedná se o stěžejní strategie, které jsou podle teoretika avantgardy Richarda Murphyho charakteristické pro hnutí historických avantgard a v mnohém je také vymezují vůči umění moderny s jejím kladným vztahem k hodnotě estetické autonomie umění. Více také V: J. Vojvodík, *Avantgarda mezi (sebe)afirmací a (sebe)kritikou, utopií jednoty umění a života a skepsí k „víře v budoucnost“* V: *Symboly oblidnosti*, s. 48-66.

⁶ R. Murphy, *Teoretizace Avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno 2010. s. 36.

nemluvili o válce.“⁷ Toto zjištění však vnímám jako přirozenou reakci člověka na stísněnou situaci doby. Nelze v ní spatřovat tendenci tíhnutí k hermetismu při vytváření „umělých rájů“, jež bylo v mnohém vlastní umění l’art pour l’art.

Z pracovního hlediska můžeme Chalupického teoretické působení orámovat dvěma zásadními pracemi. Jeho ranou fází reprezentuje známý esej *Svět, v kterém žijeme* a jeho pozdní syntetizující dílo, Chalupického „opus magnum“, *Uděl umělce a Evropa a umění*. Tyto dvě pozdní Chalupického práce již sugerují jinou koncepci „mytologie moderního umění“, než kterou se zde pokusím zachytit a interpretovat. Do této práce přesto však také přirozeně „prosáknou“. Spojujícím prvek těchto textů, které od sebe dělí široký časový rozestup, je totiž fakt, že Chalupický nikdy nepřestal uvažovat o umění v rozsáhlém rámci: umění – společnost.

1. Jindřich Chalupický a Skupina 42

1.1 Svět, v kterém žijeme - dobová diskuze nad avantgardou: surrealismus nelze obejít

Karsten Harries ve své knize *Smysl moderního umění* uvádí, že podle některých znaků, umění kolem roku 1925 a 1930 vyčerpalo své možnosti a od té doby je stále nudnější a nudnější. Na druhé straně, první desetiletí před první světovou válkou je podle něj možná nejzajímavějším obdobím v celé historii moderního umění.⁸ Stat’ *Svět, v kterém žijeme* publikovaná roku 1940 v periodiku *Program D40* E.F. Buriana, kolem jehož divadla se v tu dobu shromažďovali progresivní, levicově orientovaní umělci, je reakcí na hlubší ideovou krizi avantgardy a celého moderního umění, stejně jako smělou snahou o její novou interpretaci.⁹

Tento, dnes již kultovní text, lze přirozeně číst více způsoby. Za samotným manifestačním rázem stati, který se později stal programovým textem *Skupiny 42*, se skrývá hlubší dobová debata o poslání moderního umění i historická zkušenost

⁷ „Neobyčejný Jindřich“, *Revolver Revue*, č. 25/1994, s. 74.

⁸ K. Harries, *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*, přeložila Markéta Jansová, Host, Brno 2010 s. 64.

⁹ Hana Rousová, *Skupina 42*, V: H. Rousová (Ed.), *Konec Avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Arbor Vitae, Řevnice 2011.

s dobou jeho vzniku. Na text můžeme mimo jiné pohlížet jako na svérázný dobový dokument, který je silně prodchnut Chalupckého osobní zkušeností s dopady velké hospodářské krize a nastupujícím totalitarismem ve větší části Evropy. Tento pocit Chalupcký výstižně shrnul v předmluvě k výborů svých prací nazvaného *Obhajoba umění* (1991): „My jsme už patřili do generace, která důvody k optimismu neměla. Krásná léta dvacátá byla pryč. Začínali jsme léty třicátými: v houstnoucích temnotách. Dnešní čtenář si už nevyvolá atmosféru těch dob. Čte-li o nich, připadá mu jako tendenční obviňování kapitalistické společnosti. Ale skutečnost byla jaká byla. Nezaměstnanost nebyl sociologický pojem. To byla všední scenerie.“¹⁰ Už samotný název stati *Svět, v kterém žijeme*, je možné brát jako reakci na Teigeho práci pojmenovanou *Svět, který se směje*¹¹, psanou ve druhé půli dvacátých let, tedy ještě před vypuknutím velké hospodářské deprese. Chalupckého tón není tragický, ale k „úsměvům“ Teigovského hravého optimismu má již daleko. Velká hospodářská deprese nebyla jen krizí finanční, ale jak později píše Chalupcký, změnila se v „krizi evropské kultury“ vůbec.¹² Vědomí této civilizační krize je neuralgickým bodem Chalupckého později vypracované koncepce moderního umění. Chalupckého *Svět* již tedy není světem hravé modernity, ale modernity, která ukázala svoji odvrácenou tvář, odhalila existenciální úzkost člověka a (ne)přirozenost světa.¹³ Té modernity, bez které by nebylo možné realizovat následující hrůzy holocaustu, jak dosvědčují analýzy sociologa Zygmunta Baumana.¹⁴

Nevíme přesně jaká konkrétní díla, tehdy třicetiletý Chalupcký recipoval, přesto je patrné, že tato stať již výrazně anticipuje sílu nastupujícího *existencialismu*. Ten, ačkoli na něj není explicitně poukazováno, tvoří myšlenkové pozadí textu. Není od věci na tomto místě zmínit, že to bude právě Chalupcký jako

¹⁰ J. Chalupcký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 7-8.

¹¹ K. Teige, *Svět, který se směje*, Akropolis, Praha 2004.

¹² J. Chalupcký, O dada, surrealismu a českém umění, V: J. Chalupcký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s 217.

¹³ Název kapitoly, v níž o tomto tématu pojednává Vojtěch Lahoda ve sborníku k výstavě *Konec avantgardy?*. V: H. Rousová (Ed.), *Konec Avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice, Arbor Vitae 2011.

¹⁴ Bauman doslova píše: „Moderní civilizace nebyla dostatečnou podmínkou holocaustu, s největší pravděpodobností však byla podmínkou nutnou. Bez ní by byl nepředstavitelný. Umožnil ho až racionální svět moderní civilizace.“ V: Z. Bauman, *Modernita a holocaust*, přeložila Jana Ogrocká, Slon, Praha 2010, s. 46.

redaktor magazínu *Listy*.¹⁵, kdo uvede do českého teoretického diskurzu myšlenky J.P. Sartra, A. Camuse, M. Heideggera, Gabriela Marcela či Karla Jasperse¹⁶. Jestliže myšlenky nastupujícího existencialismu tvoří pozadí textu bez jejich explikace, pak se názorně Chalupecký odkazuje na díla evropských *surrealistů* a jejich mytického hrdinu *Rimbauda*. Právě surrealismus nebyl pro Chalupeckého pouze novou progresivní estetikou, ale existencionálním projektem, přirozeným prodloužením dadaistického „ateistického mysticismu“.¹⁷ Pokud chceme plně pochopit Chalupeckého pozici v rámci dobové debaty, musíme přiblížit jeho vztah právě k tomuto hnutí. Neopnechám stranou ani skutečnost, že Chalupeckého názory silně rezonovaly mezi umělci *Skupiny 42* a jsou navždy svým způsobem vtěleny do struktury jednotlivých děl.

Jaroslav Med ve své knize *Literární život ve stínu Mnichova* velice plasticky líčí společenské ovzduší předmnichovské doby.¹⁸ Je patrné, že i přes výraznou politickou rozmanitost první republiky měly levicově liberální a komunistické myšlenky v tehdejší společenském diskurzu daleko širší ohlas než názory, které reprezentovali autoři rurální a katolické pravice. Surrealisté se v intencích revolučního, realitu proměňujícího avantgardismu, přikláněli k politické levici. Tato tendence vedla v hnutí k otevřené problematice vyjádřené otázkou, do jaké míry má surrealismus sledovat generální linii komunistické strany a odpovídat tak politickým potřebám doby.¹⁹ I na pozadí zkoumání tehdejší umělecké scény je patrné, že levá strana politického spektra nebyla ideálním homogenním celkem, ale vysoce diferencovaným proudem. Na to, jaké bylo dobové „rozložení sil“, a na fakt, že avantgarda u nás sehrávala relevantní roli v tehdejší společensko-politickém diskurzu, odkazují slova Karla Teigeho: „Je tu pravice a levice, avantgarda proti akademismu.“²⁰

¹⁵ 3. číslo ročníku 1947 bylo věnováno existencialismu v literatuře a filozofii. Chalupecký je v tuto dobu také v kontaktu s Janem Patočkou, který lituje, že v jeho čísle není přeložen Heideggerův text *Co je metafyzika?* V: H. Rousová (Ed.), *Konec Avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Arbor Vitae, Řevnice 2011.

¹⁶ Sarterova *Nevolnost* vychází ve Francii roku 1938, Jaspersova *Duchovní situace doby* již roku 1931.

¹⁷ J. Chalupecký, O dada, surrealismu a českém umění, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 198.

¹⁸ J. Med, *Literární život ve stínu Mnichova*, Academia, Praha 2010.

¹⁹ Tento problém eskaloval jak ve Francii v tzv. „případu Aragon“, tak v českém prostředí, kdy V. Nezval rozpouští v roce 1938 *surrealistickou skupinu* na základě politického určení.

²⁰ K. Teige, *Zápasy o smysl moderního tvorby: studie z třicátých let*, Československý spisovatel, Praha, 1969, s. 642.

Na tehdejší umělecké scéně působily dva výrazné subjekty, které se hlásily k surrealismu. Jedním z nich byla skupina tvořící okruh umělců sdružených kolem K. Teigeho a V. Nezvala. Druhou skupinou, věkově o něco mladších umělců, byli lidé, se kterými se stýkal Chalupecký, a jejichž podstatná část bude později tvořit jádro *Skupiny 42*. Nezval se Štyrským zakládají českou skupinovou odnož surrealismu roku 1934 a surrealismus jakožto progresivní avantgardní proud v Čechách silně rezonoval. Východiska *Skupiny 42*, jejímž byl Chalupecký po nějakou dobu hlavním představitelem, není možné brát jako antipod k surrealismu, spíše jako svébytnou alternativu k přirozeně konkurenčnímu subjektu. S odstupem času již možná nejsme schopni docenit, s jakou razancí vstoupil surrealismus do dobového uměleckého diskurzu. Marie Langerová k tomu píše: „Předválečný surrealismus byl velkou inspirací a východiskem velmi různorodých autorů, proudů, tvůrčích aktivit a nápadů. A právě tato různorodost byla pozitivem podzemí, ve válce i po ní. Surrealismus tu vytvořil platformu polemického napětí, svobodné tvůrčí atmosféry.“²¹ Surrealismus jako radikální avantgardní hnutí tehdy nešlo jednoduše obejít, i přes skutečnost, že Chalupecký byl přirozenou konkurencí o deset let staršímu a velice agilnímu mluvčímu surrealistické skupiny Karlu Teigemu. Jejich pozdější názorový střet tak doopravdy nejvíce svědčí o síle a podstatné úloze surrealismu. Chalupecký v těchto letech tvorbu svých kolegů a přátel ze *Skupiny* (Hudeček, Gross, Zívr, Bartovský) také chápe jako surrealistickou a s odstupem přiznává: „Třebaže jsme měli výhrady proti tvorbě Štyrského a Toyen a já jsem se s nimi ve svých recenzích netajil, chtěli jsme se surrealistickou skupinou spolupracovat.“²² Na tomto místě tedy zdůrazňuji, že jestliže Chalupeckého názory se formovaly do osobité povahy, která v jednu chvíli měla jasný manifestační ráz, pak to bylo vždy v rámci přehodnocování, či rozvíjení výzev, které s sebou přinesl surrealismus. Ještě v roce 1946, v textu *Konec moderní doby* - tedy již v době, kdy došlo ke konfrontaci „angažovanosti“ avantgardního umění s hrůzami válečné mašinerie, a které je pro autora vyvrcholením krize moderní doby, píše: „Jediným původním a významným činem v období mezi dvěma válkami byl nadrealismus (surrealismus pozn. J.Č.), v něm, zdá se, vzepjalo

²¹ M. Lagerová, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice 2009, s. 22.

²² J. Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 222.

se moderní umění k poslednímu, co mu ještě zbývalo, aby se nakonec samo sebe zničilo ve zmatku a bezmoci.“²³

1.2 Nad poetikou *Skupiny 42* - civilismus kontra surrealismus?

Můžeme na tomto místě samozřejmě setrvat na povrchu a zmínit, co se stalo již notoricky známým. Tím je nekriticky zhodnocený tzv. „civilistní charakter umění“, který se stal průvodním znakem *Skupiny 42* a bývá pro laika symbolizován obrazy poetických městských periferií Kamila Lhotáka. Tento znak je dnes silně zatížen klišé a slouží jako „vhodné“ zjednodušení při debatě o dobovém charakteru umělecké scény. Každý, kdo se setkal tváří v tvář s větším množstvím prací jiných členů *Skupiny*, např. s obrazy F. Hudečka nebo F. Grosse, či s fotkami Miroslava Háka, ten plně chápe, jak se dobová nálada, popsaná Chalupěckým výše, somaticky vtělila do samotného jádra estetiky *Skupiny 42*. Chalupěcký to popisuje následovně: „Noční chodci Františka Hudečka nejsou poetickými výmysly, nýbrž vzpomínkami na noci, které prochodil po Praze, protože neměl kde přespat.“²⁴ Navíc o tom, že tato z formálního hlediska jednoduše uchopitelná charakteristika skupiny nebyla tak jednoznačná, se sám Chalupěcký zmiňuje později: „Její program (*Skupiny 42* pozn. J. Č.) se vykládal jako nějaký „civilismus“, ne-li antisurrealismus. Je pravda, že někdy vznikl ve *Skupině* jakýsi poetický žánr, nicméně ve významných pracích Grosse a Hudečka přítomná doba dorůstala do podoby tragického eposu.“²⁵ Z citace je jasně patrné, co si Chalupěcký zpětně vybírá a čeho si cení na práci svých uměleckých soupeřů. Navíc onen „tragický epos“ odpovídá Chalupěckého koncepci avantgard jako symptomů duchovní krize Evropy a je jednou z charakteristických faset Chalupěckého mytologizujícího konceptu moderního umění, který později staví moderního umělce do příkré, romantizující konfrontace s celou moderní civilizací.

Na jiném místě svého textu o *Skupině 42* mluví o „civilismu“ *Skupiny* dokonce jako o slabině: „Ten „civilismus“ to byl jen nejpovrchnější povrch naší

²³ J. Chalupěcký, Konec moderní doby, V: J. Chalupěcký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 155.

²⁴ J. Chalupěcký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 7.

²⁵ J. Chalupěcký, O dada, surrealismu a českém umění, V: J. Chalupěcký, *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 223.

práce – dokonce možná naše slabina, jakmile se z něho stával jakýsi závazný program. Neboť to, z čeho jsme vycházeli, byl, přesně řečeno, *antiprogram*.²⁶ I v tomto případě však nemůžeme zcela upozadit dobový kontext. Je třeba si uvědomit, že velká část produkce *Skupiny* vznikla v období protektorátu, kdy avantgardní umění bylo označeno za zvrhlé. Formální experimenty, které by následně nekončily v mantinelech naprosté anonymity a ilegality, znamenaly pro umělce vážné nebezpečí. Se zřetelem k tomuto faktu se o umění *Skupiny* zmiňuje i historička umění Marie Klimešová²⁷. Teige ostatně právě na základě tohoto postřehu vedl výpad vůči autorům: „Kteří za války chytrácky postavili svoji produkci na pomezí zakázaného a dovoleného.“²⁸ *Text Svět, v kterém žijeme* však nevolá po návratu do bezpečného hájemství realismu, ale vyslovuje požadavek po vytvoření nové mytologie, která vrací umění zpět člověku. Důležitým postřehem však je, že to, po čem volá Chalupecký, je na jednu stranu reakcí na dobovou vyčerpanost progresivních tendencí surrealismu a na stranu druhou rozvíjením předpokladů a cest, které vytyčili sami surrealisté: „S příchodem války jsme si uvědomili, že surrealismus ve své ortodoxní podobě přestává stačit, ba připadal nám tváří tvář skutečnosti dokonce artistní hrou. Vydali jsem se proto cestou, kterou naznačil Breton, a kterou jsem pokládali na surrealismu nejcennější: zaujali jsme se zázračností všedního.“²⁹

V celém textu *Svět, v kterém žijeme*, je ke konkrétnímu aspektu oné „civilistní estetiky“ navíc paradoxně věnována pouze tato věta: „Skutečnost moderního básníka je město, jeho lidi, jeho dláždění, stojany jeho lamp, návěští jeho krámů, jeho domy, schodiště, byty.“³⁰ Malíř však v Chalupeckého pojetí není pouze distancovaným pozorovatelem, či adorujícím oslavovatelem mrtvé „městské krajiny“, jak ukazuje dokončení předchozí citované pasáže: „A tuto skutečnost zapírá a zapírá ji, poněvadž se bojí, poněvadž je to svět, v němž žije a moderní člověk se bojí tohoto světa, poněvadž by se v něm upamatoval na sebe – a on se bojí.“ Umění je tu od toho: „Že objevuje skutečnost“, ale především, a to je

²⁶ J. Chalupecký, *Počátky skupiny 42. V: Cestou necestou*, s. 55.

²⁷ M. Klimešová *Věci umění, věci doby – Skupina 42*, Arbor Vitae, Řevnice, 2011.

²⁸ K. Teige, text katalogu výstavy Toyen, Topičův salon, 27.11. – 30.12, 945, nestr.

²⁹ J. Chalupecký, *O dada, surrealismu a českém umění*, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 223.

³⁰ J. Chalupecký, *Svět ve kterém žijeme*, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 28.

podstatné a stále silně avantgardní: „Vytváří skutečnost.“³¹ Město je v těchto intencích svébytnou krajinou, kterou je člověk obklopen, ale právě člověk, který v útrokách města zažívá existencionální úzkost (tak jak o ní psali mnozí autoři své doby), je tím zásadním, kdo má být znovu proměněn. Vztah subjektu a městské krajiny představoval diskutovaný dobový zájem, na jehož pozadí také probíhala debata o smyslu monumentality v architektuře a umění. Zajímavým příspěvkem na poli architektury je v tomto ohledu kniha architekta Ladislava Žáka *Obytná krajina*, jenž osobitě zhodnocuje myšlenky evropského funkcionalismu a přichází s ambiciózním plánem české krajiny jakožto „obytného prostoru“. Tématu monumentality se věnoval v předmluvě k Žákově knize i Karel Teige. Rostislav Švácha si všímá, že Teige v tomto ohledu prošel vývojem. Z počátku 20. let jej ještě kladně spojuje s estetikou konstruktivismu. V předmluvě k Žákově knize se pod tíhou zkušenosti s megalomanskou estetikou umění nacionálního socialismu, a opřen o Marxův pojem odcizení již staví k tématu monumentality kriticky.³²

Tvorba Chalupeckého souputníků se výrazně lišila od optimismu francouzských impresionistů, kteří svými obrazy ještě oslavovali industriální rozkvět tehdejší Francie. Jestliže na některých obrazech Chalupeckého kolegů je pouze krajina, pak to není z důvodu toho, že by byla čistě modernistickým předmětem jejich zájmu, ale proto, že člověk té doby jako by pomalu mizel, zbyly po něm pouze stopy, nebo jiné fragmenty jeho života.³³ Teoretické podloží pro kreativní uchopení Chalupeckého estetiky umělecké tvorby a proměny skutečnosti na pozadí velkoměstské zkušenosti nacházíme přítomné v díle Charlese Baudelaira. Velice zajímavým příspěvkem k tvorbě „nového mýtu“ je pak filozoficko-poetické dílo filozofa Václava Navrátila. V následujících dvou kapitolách se právě myšlenky od těchto autorů pokusím uvést do kreativního vztahu k Chalupeckého manifestaci „nového mýtu“.

³¹ Ibid., s. 29.

³² R. Švácha *Karel Teige jako teoretik architektury*, V: *Philosophia – Aesthetica* 16, *Historia artium* II, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Olomouc, s.145.

³³ O nastupující poetice odcizení V: H. Rousová (Ed.), *Konec Avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Arbor Vitae, Řevnice 2011 s. 26 - 40.

1.3 Město, člověk, obraznost - baudelairovské intence v estetice „zkušenosti moderního velkoměsta“ *Skupiny 42*

U Chalupceckého, v období, které představuje text *Svět, v kterém žijeme*, nacházíme jasný požadavek zabývat se soudobým životem, reprezentovanou zkušeností subjektu na pozadí městské krajiny. Již jsme si ukázali, že je zavádějící vnímat poetiku jeho přátel a kolegů ze *Skupiny 42* v intencích laskavého civilismu. Zajímavé paralely nacházím mezi Chalupceckého požadavky a koncepcí modernosti a moderní krásy u Charlese Baudelaira – tak, jak jsou zachyceny především v textu *Malíř moderního života* či *Salónu 1859* a později na sklonku 30. let dvacátého století podnětně interpretovány Walterem Benjaminem v jeho *Pasážích*. Silně levicově zaměřený Chalupcecký neodpovídá naturelu Baudelairova aristokratismu, přesto nás některé poznatky mohou přivést k zajímavému osvětlení Chalupceckým postulované tvorby tzv. *nového mýtu*. V obou případech se jedná o myslitele, kteří své myšlenky formovali v přímém styku s umělci a nikdy nenaplňovali představy katedrových filozofů. Když Baudelaire hovoří o malíři-amatérovi C. Guysovi jako o *muži světa*, kterého staví do protikladu k *umělci specialistovi*, pak tím odpovídá Chalupceckého konstantní kritice avantgardy v jejím tíhnutí k hermetismu a akademismu. Baudelaire, stejně jako Chalupcecký, staví umělce do samého středu světa s jeho obrazností a mýtotvornou energií. Netvrdím, že Baudelaire Chalupceckého předznamenává, spíše se v případě Chalupceckého jedná o zajímavou reaktualizaci Baudelairovy koncepce modernosti. V roce 1946 rozhodně volá: „Moderní umění musí zapomenout na tradiční tematiku zátiší a figurálních kompozic. Musí opakovat ono gesto, jímž vždy znovu vzalo svůj vznik, a jímž vždy znovu pokračovalo odejít z ateliérů, od formulek a receptů a rozhlédnout se po světě, po tom našem velikém, podivném a neustálém světě, světě, jež vidíme, a světě, jež žijeme.“³⁴

S inspirativní interpretací Baudelairovy koncepce „moderní krásy“ postavené na dialektice elementu *věčného* (antika) a *prchavého* (soudobý moderní život), přichází francouzský historik a teoretik umění Didi Huberman ve své knize *Ninfa moderna*. Ten, vybaven zevrubnou znalostí textů Waltera Benjamina a Aby Warburga, systematicky ukazuje, že antické „vzorce patosu“ skutečně přežívají i v

³⁴ J. Chalupcecký, *Nový realismus*, V: J. Chalupcecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s.144.

“lidovém živlu” moderní doby. Tak, jako Baudelaire sestoupil na dno Pařížských ulic, aby popsal krásu kurtizán a stal se na chvíli anonymem z davu, stejně tak se filozof Walter Benjamin stává v Baudelairovských intencích historikem - hadrářem.³⁵ Právě historik procházející se útroby velkoměsta na vlastní oči pociťuje, že modernost se nevyčerpává jakožto pouhý ekvivalent přítomnosti. Historie ulic je zde radikálně konfrontována s novými impulzy, impulzy současnosti a “nyní se stává nejniternejším obrazem uplynulého”.³⁶ Baudelaire ve svém slavném textu *Malíř moderního života* doslova tvrdí, že malíři Guysovi jde o to, aby z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjivého vyprostil věčnost. V prchavém se tak zračí věčné. Didi - Huberman přichází s provokativní tezí, že sama koncepce modernosti rozvíjená od Baudelaira v sobě nese zároveň vědomí smrti: “Právě s modernou (le moderne) přichází do módy (à la mode) to, co je mrtvé (le morte) – to, co vyšlo z módy, co je staromódní, starověké, uplynulé.”³⁷ Didi -Huberman se následně dostává k tvrzení že: “Moderní umění by tedy představovalo způsob, jak uvést do módy určité umění paměti, představovalo by fatálně anachronické rozehrání toho, co samo z módy vyšlo.”³⁸ Moderní umění v takové interpretaci rázem dostává svoji mnemotechnickou funkci. Huberman teze o dialektické modernosti následně ilustruje na fotografickém cyklu vizuálního umělce - fotografa a filmového režiséra Steva McQueena, který zachycuje “poetiku života” starých hadrů pohozených na ulici u kraje chodníků. McQueen v Hubermanově perspektivě naplňuje implicitní požadavky estetiky Baudelairovy modernosti na více úrovních. Jsou stopami velkoměstského života a odpovídají dialektickému vztahu krásy současné a krásy věčné i utajené. Didi - Huberman tak svými, na konkrétní umělecká díla aplikovanými úvahami, ukazuje aktuálnost Baudelairových východisek a potvrzuje tezi o „věčné moderně“, jejíž svěbytné uchopení nacházíme i v případě Chalupeckého dobových snah a východisek.

Walter Benjamin v jedné části svého textu *Paříž druhého císařství za Baudelaira* poutavě popisuje fenomén pouličního osvětlení v Paříži, jež se změnilo

35 G. D. Huberman, *Ninfa Moderna: esej o spadlé draperii*, přeložil Josef Fulka Fra, Praha, 2010, s. 54.

36 Ch. Baudelaire, *Malíř moderního života*, V: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, Přeložil Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968, s. 599.

37 G. D. Huberman, *Ninfa Moderna: esej o spadlé draperii*, přeložil Josef Fulka Fra, Praha, 2010, s.561.

38 Ibid., s.561.

z plynových lamp na elektrizované osvětlení.³⁹ Právě pouliční světlo bylo důležité pro městský pohyb flanéra a utvářelo zásadně městský habitus. Osvětlení hrálo podstatnou roli i v obrazovém cyklu *Nočních Chodců* Františka Hudečka. Obdobně věc popisuje další člen Skupiny František Gross, když mluví o své četbě Kašpara Hausera: „Kapitoly, ve kterých autor popisuje, jak mladík, který do svých osmnácti let nepřišel do styku se světlem a neznal ani světlo ani hluk, se po svém osvobození s těmito jevy seznamuje, mne velmi inspirovaly.“⁴⁰ Zde je však nutné připomenout, a já jsem tak již jednou činil, že v Chalupeckého době se již palčivě do popředí dostává, a je umělecky tematizováno, existencionální téma odcizení člověka. Již Baudelaireův dandy je však ambivalentní postavou.⁴¹ Není pouze nezúčastněným chladným pozorovatelem. Sám autor malíře Guyese vykresluje jako *muže davu*, který díky své vášni a reportážní technice kresby nachází inspiraci v neustále se proměňující tváři velkoměsta.⁴² Benjamin jde však k jádru věci, kdy píše: „Hugo se jako citoyen zařazuje do davu, Baudelaire se jako hrdina z davu vyděluje.“⁴³ Dandy se tak na jednu stranu potýká s prázdnotou nihilismu, na druhou stranu se nesmí nechat zotročit vášněmi. Díky schopnosti distance umí reflektovat fenomén nudy a prázdnoty ve svém kreativním potenciálu stejně jako umělec, jak dobře postřehl Karsten Harries.⁴⁴ Historička Francois Coblenceová si všimla, že dandyovský stoicismus spočívá především v masce, jež zakrývá bouřlivé vášně.⁴⁵ Sám Baudelaire to potvrzuje těmito slovy: „Krása dandyho spočívá především v chladném výrazu, pramenícím z neotřesitelné rozhodnosti nedat se dojmout; řekl bys skrytý oheň, který lze tušit, a který by mohl, ale nikdy nechce zazářit.“⁴⁶ S Baudelairem, jakožto prvním skutečným „analytikem moderny“, vstupuje také na scénu esteticko-existenciální pojetí moderního subjektu.

³⁹ W. Benjamin, Paříž druhého císařství u Baudelaira. V: Walter Benjamin, *Teoretické pasáže*, Přeložil Martin Ritter, OIKOYMENH, Praha 2011, s. 260-261.

⁴⁰ F. Gross, *František Gross*, Svaz českých výtvarných umělců, Praha 1969, s. 10.

⁴¹ Ostatně jako Baudelaire sám.

⁴² „Každý, kdo se nudí uprostřed množství, je hlupák, hlupák a já jím pohrdám.“
Ch. Baudelaire, *Malíř moderního života*, V: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, přeložil Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968.

⁴³ W. Benjamin, Paříž druhého císařství u Baudelaira. V: Walter Benjamin, *Teoretické pasáže*, Přeložil Martin Ritter, OIKOYMENH, Praha 2011, s. 275.

⁴⁴ K. Harries, *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*, přeložila Markéta Jansová, Host, Brno 2010 s. 60.

⁴⁵ F. Coblenceová, *Dandysmus: povinnost pochybnosti*, přeložili Klára Vávrová, Lubor Martínek Prostor, Praha 2003, s. 282.

⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Malíř moderního života*, V: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968, s. 614.

Zajímavé, v kontextu zkoumání teoretického pozadí textu *Svět, v kterém žijeme*, jsou myšlenky obsažené v nepříliš často citované práci *Nový realismus*, jež byla otištěná v časopise *Život* v roce 1945.⁴⁷ Ta jako by byla doplněním, či revizí jeho o 5 let starší práce. Autor se zde znovu vyslovuje pro hledání nového tématu malby a obhajuje moderní malbu, jako malbu přísně realistickou, a to i v tom případě, kdy se jedná o surrealismus. Surrealistický sen podle Chalupce není únikem z reality, ale naopak přímým setkáním s „konkrétním, drsným, pravdivým“, jež se k realitě vztahuje.⁴⁸ Autor se tak pokouší o zajímavou rekonstrukci reality nadreálného, která však v tomto případě nenadbíhá vějičce akademismu, či formě socialistického realismu, který se řídí podle předem daných, ideologicky motivovaných, modelů.

Člověk v útrobách moderního města, který překonává protikladnost reality a snu. Tématem moderní malby pro Chalupce pořád zůstává město, které ve své heteronomii nabízí prostor pro tvorbu *nové mytologie*. Chalupce dikce připomíná Baudeलाईrovskou vášnivost: „Moderní město se nedá uchopit žádnou předem danou formulkou. Tato živoucí, stále se měnící a rostoucí tkáň, tento obludný živočich, neklidně se převalující ve svých snech a svém neznámém určení, toto město, udělané z cihel a betonů, lidských těl a strojů, drátů a vývěsních štítů, neónů a dešťů, opuštěnosti a běd, lásek a davů, nadějí a ztroskotání, ze všeho, co je lidský osud, a ze všechno jsou dějiny a budoucnost – toto nové město je něčím tak bezmezným a beztvarym, že nemůže být definováno dříve, než je pochopeno uměleckým činem – a že nemůže být pochopeno ničím jiným než právě činem uměleckým.“⁴⁹ Baudelaire v *Salónu 1859* píše: “Zdá se mi zbytečné zobrazovat to, co je, protože nic z toho, co je, mě neuspokojuje.”⁵⁰ Tento postřeh Baudelaire vnímá jako možnou odpověď pro ty, co podle něj tvrdí: “Kopírujte přírodu: kopírujte jen přírodu. Není většího uspokojení, ani krásnějšího vítězství, než výborná kopie přírody.”⁵¹ Jak vidíme, umělec tedy nemá podléhat pouze zvěčňujícímu modu kopie přírody na úrovni realistické mimesis, ale měl by být

⁴⁷ J. Chalupce, *Nový realismus*, V: J. Chalupce, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991 s. 140 -146.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 142.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 143.

⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Salón 1859*, V: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968, s. 385.

⁵¹ *Ibid.*, s. 385.

nadán vlastním citem a být věrný své povaze.⁵² Toto pojetí mimesis akcentující vnitřní cit tvořivého subjektu odkazuje k Baudelairovi jakožto teoretikovi romantismu, ale otevírá taktéž nový prostor pro cestu moderního a avantgardního umění počátku 20. století, které již není postaveno na klasické reprezentaci předmětů.⁵³ Svým odkazem na “věrnost své povaze” zároveň vtahuje do umělecké atmosféry hledisko autenticity, které sehrálo tak zásadní a komplikovanou roli v kritických debatách o umění 20. století. Jestliže jsme obeznámeni s Baudelairovým duálním pojetím krásy, které rozvinul ve svém textu *Malíř moderního života*, pak chápeme, proč obraznost nazývá “královnou všech schopností”.⁵⁴ Obraznost, jež je určující vlastností moderní subjektivity, je zároveň vlastností nadčasovou. Je schopností, která přemostuje dialekticky utvářený prvek věčného a současného. Baudelairem vyzdvižená obraznost se tak klene nad dialektikou prchavého a věčného jako zásadní rozpoznávací schopnost moderní krásy. Díla umělců, již jí nejsou nadáni, nebo se jí zřekli, aby vyhověli dobovému kánonu nebo měšťanskému vkusu (protože obojí je možné), jsou: “Prokleta a usychají jako fíkovník.”⁵⁵ Na pozadí této citace vyzdvihují Teigeho pojetí surrealismu s jeho imaginativní silou opřenu o triádu poezie, láska a svoboda i Chalupeckého proklamativnost tvorby nové mytologie, jež je v příkré konfrontaci k dobovým dílům „kanonického“ socialistického realismu.

Baudelaire si cení obraznosti natolik, že některé vlastnosti člověka podle něj mohou být dokonce nedostatečně vyvinuty, pokud je člověk obdařen právě mocnou obrazností. Zde se dotýkáme něčeho absolutně zásadního a konstitutivního pro svět moderního uměleckého díla. Od romantizujících intencí vede teoretický most až k takovým projevům, jako je *art brut*, který po nadvládě dobových pozitivistických psychiatrických diskurzů znovu vyzdvihlo a rehabilitovalo umění malých dětí a lidí duševně chorých. Obrazy Maxe Ernsta, který se zabýval malbou duševně chorých, byly pak určující pro definici surrealistického obrazu z pera

⁵² Ibid., s. 385.

⁵³ Cílenou recepci Baudelaira nacházíme ve 40. letech u K. Teiga, jak o tom svědčí jeho sebrané studie. Teige již ve 20. letech Baudelairovi věnoval podnětný esej, který posloužil jako doslov k Baudelairově novele *Fanfarlo*: V: Ch. Baudelaire, *Fanfarlo*, Odeon, Praha 1927.

⁵⁴ “Královna všech schopností”: Název kapitoly v níž autor pojednává o obraznosti. V: Ch. Baudelaire, *Malíř moderního života*, V: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současných*, přeložil Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968,

⁵⁵ Ibid., s. 386.

André Bretona.⁵⁶ Od Baudelaira můžeme vést nit až k teoretickému zázemí surrealismu. Jestliže Benjamin - který své „Pasáže“ napsal v letech 1937-1938 - skrze Baudelaira podnětně domýšlí některé rysy moderní městské mytologie, pak v českém prostředí existuje k tomuto modernímu mýtu zajímavá alternativa, se kterou přichází filosof Václav Navrátil, jehož dílo je v zajímavém vztahu právě k Chalupckému a členům *Skupiny 42*.

1.4 Tvorba nového mýtu – Chalupcký, Navrátil, Teige

Po přečtení předchozích řádků je patrné, že Chalupckého „manifest“ *Svět, v kterém žijeme* s tzv. estetikou civilismu, se nevyčerpává jako lyrizující oslava velkoměstské krajiny. Centrem dobového zájmu se od druhé poloviny 20. let stává subjekt a jeho nejistá identita, která má být „znovuvytvořena“ za pomoci nové mytologie. *Moderní mýtus* jako filozofické a umělecké téma, nebyl přitažlivý pouze pro Chalupckého, ale odpovídal dobovému filozofickému zájmu, jemuž byly, i pod tlakem tehdejších událostí, těsné akademické a pozitivistické formule. Nezaslouženě, trochu stranou hlubšího zájmu, dnes stojí dílo filozofa Václava Navrátila. Ten ve stejném roce, kdy vychází Chalupckého *Svět, v kterém žijeme*, publikuje svoji pozoruhodnou práci *O smutku, lásce a jiných věcech*, kterou Chalupcký později charakterizuje jako jedno z „nejneobyčejnějších děl jeho generace“.⁵⁷ Navrátil byl filozof nadaný neobyčejně přitažlivým básnickým jazykem, filozof přítomné zkušenosti, jenž také zajímavým způsobem komentoval různé projevy moderního umění.⁵⁸

Chalupcký se ve svých textech na Navrátila nikde konkrétně nedovolává, i přesto je ale jeho způsob myšlení v mnohém spřízněný s Navrátilovými pozicemi. Skutečnost, že byl Chalupcký s jeho dílem seznámen, dokazuje Chalupckého krátký text věnovaný Navrátilově památce. V něm ve zkratce přibližuje Navrátilovo myšlení a „po baudelairovsku“ zároveň vykresluje sám sebe: „Navrátil měl mozek filozofa a citlivost básníka. Byl vrstevníkem Jana Patočky, ale zatímco Patočka byl

⁵⁶ H. Foster, *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 183-184.

⁵⁷ J. Chalupcký, *Filozof Václav Navrátil*. V: Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, Torst, Praha 2003, s. 523.

⁵⁸ *Texty věnované Šimovi, či poezii Reberta Desnose*. V: Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, Torst, Praha 2003.

skvělým interpretem filozofického myšlení, Navrátil byl vzrušován zkušeností, která je v samém původu filozofie jako poezie. Nepatřil do žádné filozofické školy.⁵⁹ Marie Klimešová ve svém textu vyslovuje domněnku, že práce Václava Navrátila měla na Hudečka s Grossem podobně zásadní vliv jako text Chalupceckého.⁶⁰ Některé Navrátilovy popisy jako by skutečně odpovídaly poetice obrazů autorů skupiny 42.

Již v roce 1930, v textu *Rozbití osobnosti a poezie*, se Navrátil zamýšlí nad smyslem nové mytologie a ukazuje na směr vedoucí k dílům *Skupiny*. Tvorbu poezie dává do souvztažnosti s tvorbou nového mýtu: „Čistá poezie je hledáním mýtu“⁶¹ Je to tedy poetický princip (viz. Teigeho pozice), jenž se podílí na ustanovení nové mytologie. Navrátil se vyslovuje pro potřebu mytologizovat civilnost moderny, což byl skutečně úběžník tvorby pozdější *Skupiny 42*: „Poezie civilizační (autor má na mysli Wolкера, pozn. J.Č.) nemohla mít trvalého úspěchu, neboť prvotní dojem grandióznosti civilizační dynamiky není ještě poetikum.“⁶² V Navrátilově chápání je liché dělení na objektivitu mytologie a subjektivitu jednotlivého mýtu. V jeho chápání subjektivní mýty později přechází v kolektivní mytologii. Smysl individuální umělecké činnosti v povýtce sekularizovaném společenství je tak nasnadě: „Z mýtů personálních pak rostou mýty kolektivní, jako např. zrod náboženství. Básník dobývá objektivní mýty. To je vyvrácením výtky takzvaných realistů, kteří modernímu umění vytýkají upřílišněný subjektivismus a tudíž jakousi neúčinnost.“⁶³ Ukazuje se zde také směr myšlení, který je charakteristický pro Chalupceckého uvažování o úloze umění v moderní společnosti jako substituce zbožnosti, dříve prostředkované organizovaným náboženstvím. Sám Navrátil tuto cestu explicitně naznačuje: „Ovšem mýty nelze hledat. Je nutno je tvořit. Oba tyto úkony jsou vlastně totožné. Mýty hledáme. Vznikají tak možnosti poezie *transcendentální*, jak o ni usilovali romantikové.“⁶⁴ Navrátil na mnoha místech své práce *O smutku, lásce a jiných věcech* ustupuje od výkladu, či analýzy a v osobitém slohovém útvaru, který je na pomezí filozofické reflexe a básně v próze, odkrývá konkrétní podobu nové mytologie, jež je spojením původních

⁵⁹ Ibid., s. 523.

⁶⁰ M. Klimešová, *Věci umění, věci doby: Skupina 42*, Arbor Vaita, Plzeň 2011, s. 45.

⁶¹ V. Navrátil, *Rozbití osobnosti a poezie V: Václav Navrátil: O smutku, lásce a jiných věcech*, Torst, Praha 2003, s.8.

⁶² Ibid., s. 9.

⁶³ Ibid., s. 9.

⁶⁴ Ibid., s. 285.

vzorců s výdobytky moderny: „Hodiny jsou duší domu. Kde hodiny nejdu, není duše. Za starých dob by byly hodiny totemem.“⁶⁵

Chalupeckého mytologie má s Navrátilovou mytologií společné moderní dynamicky utvářené základy: „Mýtus býti musí, avšak musí býti vždy znovu tvořen, neboť tvoření mýtu je síla a jeho přijímání mnohdy slabost.“⁶⁶ Narozdíl od Chalupeckého se však promýšlení „nového mýtu“ Navrátil věnoval obsáhleji a systematictěji. V této kapitole jsme zmínili některé inspirativní rysy Baudelairovy estetiky vybudované na „zkušenosti moderního velkoměsta“. Nejen pro Baudelaira byl dandysmus jedním z posledních heroických projevů v postupující demokratizaci společnosti. F. Coblenceová k tomuto tématu dodává: „Pokus definovat dandysmus jeho podstatou nebo typem člověka, kterého uvádí na scénu, znamená situovat ho do centra dění, v němž se vytvářejí možnosti heroismu ve vztahu k demokratické společnosti.“⁶⁷ Benjamin si všímá podobného aspektu problému, protože epocha, do níž Baudelaire patřil, již nedávala prostor pro skutky Hérakla. Baudelairovým vlastním heroickým úkolem se tak stala potřeba: „Dát tvar moderně“.⁶⁸ Možnostem moderního heroismu se také věnoval filozof Václav Navrátil v textu nazvaném *Sekularizace hrdinství* (1938). Ten, ačkoli již plně vytyčuje cestu hrdinství v jeho sekularizované podobě všednosti, však pro heroismus přebírá některé, pro Baudelaira symptomatické, rysy „kavárenské anonymity“: „A jejich hrdinství má ovšem jiný charakter, než mělo hrdinství klasické. Jest především zbaveno patosu. A také exhibicionálního charakteru. Není zde výkonu hrdiny slavného jména, nýbrž stálá, vytrvalá a též silná obratnost života. Hrdinové tito jsou anonymní.“⁶⁹ Navrátilova koncepce hrdinství, která je reakcí na vzrůstající totalitarismus Evropy, však již plně postrádá ony „antické vzorce patosu“, které byly ještě vlastní Baudelairově době: „Moderní nebezpečí nutně demokratizuje (...). Hrdinství jest zbaveno mytologické svátečnosti a stalo se všedním postulátem.“ Chalupeckého dílo se však v tomto ohledu jeví jako výrazně ambivalentní. Jasně ukazuje na jeho svár mezi, na straně jedné, „sekularizovanou“ všední charakteristikou člověka se

⁶⁵ Ibid., s. 295.

⁶⁶ V. Navrátil, Racionalismus a iracionalismus, *Kvart I*, 1930-1931, s. 259 - 262.

⁶⁷ F. Coblenceová, Dandysmus: povinnost pochybnosti, přeložili Klára Vávrová, Lubor Martínek Prostor, Praha 2003, s. 304.

⁶⁸ W. Benjamin, Paříž druhého císařství u Baudelaira. V: Walter Benjamin, *Teoretické pasáže*, Přeložil Martin Ritter, OIKOYMENH, Praha 2011, s. 288.

⁶⁹ V. Navrátil. *Sekularizace hrdinství*. V: Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech.*, Torst, Praha 2003.

svým civilistním akcentem, jež je zbavena „heroických gest“, a na straně druhé, silným romantizujícím a spirituálně revolučním myšlením, jež není prosto kořenů metafyziky, jak o tom svědčí texty *O Vznešenosti umění*⁷⁰, či *Smysl moderního umění*⁷¹, o nichž bude pojednáno v samostatné kapitole (3.3).

Faktu, že tvorba nového moderního mýtu byla jedním z centrálních dobových témat, nasvědčuje i skutečnost, že ji nacházíme přítomnou i v úvahách Karla Teigeho. Problematickému vztahu těchto dvou výrazných dobových teoretiků a zamyšlení nad jejich koncepcemi moderního umění budeme věnovat samostatnou kapitolu (2.2). Je zajímavé, že v rámci koncepce nové mytologie tak nejen Chalupický volně manifestující vlastní program, ale i Teige a Navrátil jistým způsobem artikulují potřebu tvorby nové mytologie. Vyslovuji domněnku, že spojícím prvkem těchto tří přístupů k *novému mýtu* je surrealismus, který je pro Chalupického, Teigeho i Navrátila jedním z podstatných inspiračních zdrojů. U Chalupického v roce 1940 stále silně relevantní, jak jsme ostatně ukázali v jiných kapitolách (1.1, 1.2.), ale i v případě filosoficky erudovaného Navrátila víme, že se o surrealismus zajímal, či ho přímo komentoval.⁷² Teigeho pozice je v tomto ohledu speciální. Ještě v roce 1947, ve stati *Mezinárodní surrealismus*, se hlásí stále explicitně k výdobytkům evropského surrealismu. V závěru tohoto textu Teige přichází s myšlenkou, že současný mezinárodní surrealismus tlumočí potřebu nového mýtu.⁷³ Právě odlišná důvěra v hnutí surrealismu i časově odlišná manifestace nového mýtu ukazuje na některé rozdílné prvky v případě nového mýtu u Chalupického a Teigeho. Mýtus Chalupického i Teigeho je mýtem básnické, umělecky tvořivé zkušenosti, jež je vykládána jako opozitum zmrtvělého, zracionalizovaného vědomí. Oba přístupy však také ukazují na odlišné chápání této zkušenosti: Chalupického nový mýtus (1940) je i přes své implicitní metafyzické podloží voláním po užším sepětí člověka a umění. Teigeho pojetí míří jiným směrem. V roce 1947, kdy se Teige ještě plně hlásí k internacionálnímu pojetí surrealismu, má Chalupický za sebou již vydání textu *Konec moderní doby*, v němž

⁷⁰ J. Chalupický: *O Vznešenosti umění*, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991 s. 81 - 90.

J. Chalupický: *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 126 – 140.

⁷² Nejen stati: Komentář k básním Roberta Desnose, *Filosofické prvky v díle Šimově* V: Václav Navrátil: *O smutku, lásce a jiných věcech*, Torst, Praha 2003.

⁷³ K. Teige, *Mezinárodní surrealismus*, V: K. Teige, *Osvobozování poezie: studie ze 40. let*, Český spisovatel, Praha 1994, s. 333.

s patrnou úzkostí řeší aktuální politicko-estetické problémy. Zároveň víme, že se již v tuto dobu distancuje od projektu *Skupiny 42*.⁷⁴ Surrealismus vnímá jako plodný, ale již uzavřený projekt.⁷⁵

V situaci, kdy z Chalupeckého textů nejnápadněji vystávají stahující se mračna politické situace a paradoxy dané doby (kap.2.3), Teige jako by naopak setrval v říši snů a imaginace, se kterou nový mýtus spojuje. Na jeho víru v mezinárodní surrealistické hnutí a předpoklady Bretonovy teorie *vnitřního modelu*, tak lze nahlížet i z pozice „utopického pohledu“.⁷⁶ A tak v době, kdy Chalupeckého text *Konec moderní doby* ukazuje na temnou eschatologii a principy společenského zlomu, Teige píše: „I báseň má svou zaslíbenou zemi, pozemské království svobody, v níž to, co se dnes projevuje speciálními útvary a činy, které se zvou umění, bude se rozvíjet v denním jednání svobodného člověka, jako normální životní jev.“⁷⁷ Chalupecký taktéž v polovině 40. let narozdíl od Teigeho začíná promýšlet motiv dějinnosti umění.⁷⁸ Naopak Teige jakoby znovu odkazoval ke svému myšlení z 20. let, když poznamenává o *magické formě realismu*: „Báseň je zaklínadlem. Žena se přestala podobat květu, plameni, váze, lastuře, korálu, hvězdě, úsvitu, půlnoci, všemohoucnost touhy ji proměnila a zaklela v květ, plamen, korál, lasturu či vázu, žena je skutečně hvězda, úsvit, půlnoc, sfinx, nymfa.“⁷⁹ Je patrné, že vnímání mýtotvornosti umění obou autorů má tedy stejný základ, ale jiné kontury. Mezitím, co nový mýtus podle Teigeho osvětluje „cestu do říše svobody“⁸⁰, podle Chalupeckého vrací člověka k věcem, „mezi nimiž a s nimiž žije“⁸¹. Patrný metafyzický základ při promýšlení smyslu a poslání nového mýtu tak má v případě obou autorů nakonec jiné směřování. Chalupecký i Teige shodně ukazují na humanismus svého myšlení, liší se však v míře deklarované utopičnosti: „Kdo věří v člověka, kdo věří moci lidského ducha, ví, že zázraky, sny básně a utopie se

⁷⁴ „Neobyčejný Jindřich“, *Revolver Revue*, č. 25/1994, s. 74.

⁷⁵ J. Chalupecký, *Konec moderní doby*, V: J. Chalupecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 155.

⁷⁶ Není také náhoda, že Chalupeckého výtka proti Teigeho koncepci moderního umění míří právě tímto směrem. Tedy, že tendence a vývoj moderního umění buď nepochopil, nebo je přijal opožděně, či se držel koncepcí, jež už byly v Evropě vnímány jako uzavřené.

⁷⁷ K. Teige, *Mezinárodní surrealismus*. : K. Teige, *Osvobozování poezie: studie ze 40.let*, Český spisovatel, Praha 1994, s. 335.

⁷⁸ J. Chalupecký, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 126 - 140.

⁷⁹ K. Teige, *Mezinárodní surrealismus*. : K. Teige, *Osvobozování poezie: studie ze 40.let*, Český spisovatel, Praha 1994, s. 333.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 334.

⁸¹ J. Chalupecký, *Svět, v kterém žijeme*, V: J. Chalupecký, *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 28.

uskutečňují.“⁸² Vzhledem k brzké smrti Karla Teigebo bohužel můžeme jen spekulovat, jak by se vyvinul, či jakou roli by sehrával nový mýtus v rámci jeho koncepce moderního umění.

1.5 Chalupský jako skupinový mluvčí - naposledy surrealismus

Teoretikovi umění Jeanu Clairovi se nezamlouvá skupinový, doktrinálně pojatý projekt historických avantgard a jeho snaha o demaskování jejich postulátů na úrovni aporií, je ve více ohledech plodnou kritikou. V jeho kontroverzní knize *O surrealismu* přistupuje ke kritice tohoto hnutí v jeho ideologických základech. Sám však vychází ze zcela konzervativního a neproblematického vztahu k řádu reality a stávajícímu statusu-quo. Co v jeho starších textech působilo jako zajímavá úvaha konzervativce v rámci produktivního zjednodušení, se v této knize stává úvahou ideologa. Tato strategie nakonec Claira staví před infantilně formulovanou a z více hledisek napadnutelnou otázkou, jestli byl surrealismus dobrý nebo špatný?⁸³ Clair má v tomto ohledu předem jasno a dostává se až k absurdním závěrům, kdy dává na roveň některé provokativní (excesivní) surrealistické myšlenky s teroristickými útoky nedávné historie: „Dne 11. Zář 2001 opustily Aragonovy sny oblast surreálního a uskutečnily se v praxi: “Bílé buildingy“ *Twin towers* se zhroutily v plamenech, zatímco nevěřící západ objevoval na mapě poněkud zapomenutou zemi, Afganistán. Surrealistické přehánění nebylo pouze verbální. Jestliže nejprostším surrealistickým činem bylo vyjít na ulici a vystřelit na prvního kolemjdoucího, znamenalo to dát vraždu k dispozici komukoliv, stejně jako se surrealismus nabízí všem nevědomým.“⁸⁴ Hlavním „objektem“ kritiky je pro Claira vůdčí postava pařížské surrealistické skupiny André Breton. Jeho cílem je na Bretonově příkladu ukázat doktrinální, k totalitarismu tíhnoucí ideové podloží surrealismu. K devalvací jeho přínosu používá jak strategii zesměšnění, když poukazuje na jeho pseudovědeckost a spiritistické zájmy, tak strategii obvinění pro jeho „pozdní“ spolupráci s komunistickou stranou a víru v proletářskou revoluci. Své úvahy vede až do bodu, kdy účelově Bretona připodobňuje k diktátorům typu

⁸² K. Teige, *Mezinárodní surrealismus*, V: K. Teige, *Osvobozování poezie: studie ze 40.let*, Český spisovatel, Praha 1994, s. 335.

⁸³ J. Clair, *O surrealismu*, Přeložil Martin Hybler, Barrister&Principal, Brno 2010, s. 9.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 73.

Stalina a Hitlera.⁸⁵ Surrealismus pod Bretonovým vedením se v Clairově výkladu stává pervertovaným spojením víry v nadpřirozeno, které se však politicky opírá o pseudovědeckost dialektického materialismu.⁸⁶

Exponovaná Clairova kritika Bretona nás však vede k zajímavé otázce - jaké bylo postavení Jindřicha Chaluppeckého jakožto skupinového mluvčího? I na této skutečnosti můžeme lépe vymezit jeho vztah k avantgardě charakterizované tíhnutím ke skupinovosti a manifestantismu. Chaluppeckého názory, jako názory většiny charismatických osobností, nejsou totiž často prosty paradoxů a kontradikcí: „Na jedné straně píše, že po vzoru autoritativního Bretona se on a *Skupina* nechali inspirovat „zázračností všedního“ a vůči české odnoži surrealismu se vymezuje z radikálních pozic, jako vůči „konzervativní moderně“⁸⁷, zároveň však dodává, že to z čeho jeho skupina vycházela byl v podstatě „antiprogram“.⁸⁸ Chaluppeckého mytologie tak vykazuje zvláštní výsledek: Ona radikálnost se má v Chaluppeckého intencích projevit v uměleckém, antropo-humanistickém projektu, který se však musí střežit svých „stranicko-sektářských“ konotací. Tomuto poznatku konvenuje i fakt, že sám Chaluppecký se později bude zabývat především umělci, které můžeme označit za solitéry, umělci jenž jsou nějakým způsobem v konfliktu s avantgardní skupinovostí a nedají se lehce „formálně“ zařadit. Musíme však mít také na vědomí, že Chaluppeckého tvrzení, že *Skupina* praktikovala spíše jakýsi „antiprogram“, je již pohledem retrospektivním, kde minulost podléhá možné revizi.

Zajímavou reakcí na Chaluppeckého myšlenky o nadrealismu (surrealismu) demaskující jeho určitou míru radikality a větší avantgardní vyhraněnosti než si je sám autor schopen zpětně připustit, je dopis od Jiřího Ortena z roku 1940. Orten, po té co překoná jistý ostych svědčící o respektu k dopisovanému, Chaluppeckému píše: „Podívejte se, řeknu to upřímně. Mě zaráží ve Vašem dopise ten nějaký

⁸⁵ J. Clair, *O surrealismu*, Přeložil Martin Hybler, Barrister&Principal, Brno 2010 s. 9, s. 9. Víme, že Breton se v roce 1938 rozešel s Eluardem právě z důvodu jeho ostře kritického postoje vůči Stalinově kultu.

⁸⁶ Je zajímavé, že k podobným závěrům jako Clair (pouze bez touhy demaskovat surrealismus jako lživý), se již ve 40. letech dopravovali avantgardní malíři z USA, kteří surrealismus vnímali jako relevantní, pro jeho důraz na úlohu námětu v obraze. Barnett Newman k tomu v jednom rozhovoru poznamenává: „Byla to freudovská záležitost, v psychologickém přístupu k člověku byl surrealismus doktrinářský. I způsobem provedení byl doktrinářský. A v tom smyslu byl také marxistický.“ V: B. Newman: Umělec kritik, přeložili Ladislav Nagy a Stanislav Kolíbal, Arbor vitae, Praha 2003, s. 48.

⁸⁷ J. Chaluppecký, O Dada, Surrelismu a českém umění, V: J. Chaluppecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999.

⁸⁸ J. Chaluppecký, počátky skupiny 42., V: J. Chaluppecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 55.

surrealistický dogmatismus, kterým jsem taky prošel. A k jeho koncepci „nahého člověka“ jakožto základu nové estetiky se vyjadřuje takto: „Nahý člověk? Ne. Čistý člověk. To je něco jiného. Čistota není v nahotě ani ve svlékání. Je – někde. Jdu za ní.“⁸⁹ O skutečnosti, že Chalupceckého názor byl v tu dobu již v očích druhých vyprofilovaný, svědčí hned následující Ortenova poznámka za předešlou citací: „Tomu se asi smějete.“⁹⁰ Z korespondence adresované Chalupceckému ve 40. letech celkem jasně vyvstává portrét Chalupceckého jako intelektuální autority své doby a silného mluvčího okruhu mladých umělců. I mnozí starší kolegové, jako například František Halas, se k němu vyjadřují s úctou a s důvěrou se na něj obrací ohledně názoru na jejich tvorbu. Expresivní dopis z listopadu 1947 od Kamila Lhotáka však svědčí o skutečnosti, že Chalupcecký se od role mluvčího *Skupiny* odvrací již k jiným aktivitám, což přivádí Lhotáka k emotivní reakci: „Tím, že jsi vystoupil ze Skupiny, kopnul jsi do našeho přátelství, poněvadž já jsem členem právě oné skupiny, kterou tak chladnokrevně opouštíš. Cítím to jako křivdu vlastní osoby a nic nepomůže Tvé ujišťování, že si snad vážíš mého díla, které ovšem je zase jen a jen Skupinové, já touto skupinou žiji a úsilí mého života je doslova spojeno s existencí Skupiny. Že to není planá fráze, o tom svědčí např. obraz Zelený motocykl, který je mou osobní manifestací, ale zároveň manifestací Skupiny.“⁹¹ Z tohoto vyjádření je patrné, že Chalupcecký v rámci skupiny sehrával důležitou úlohu. Ten, kdo se však hněval a vyzdvihoval nerozlišitelnost díla svého a skupinového byl umělec Lhoták, ne teoretik „ideolog“ Chalupcecký. Je tedy poměrně problematické přijít s tvrzením, že se Chalupcecký vypracoval v „ideologizující osobnost“ v rámci umělecké scény, jak píše Marie Klimešová ve svém textu o *Skupině 42*.⁹² Jisté však je, že se jednalo o osobnost autoritativní. Na tomto místě je třeba si uvědomit, že Chalupcecký mohl po vzoru „papeže surrealismu“ Bretona poměrně direktivně „panovat“ dál nad *Skupinou*, podporovat svůj vliv a budovat aktivně svůj vlastní kult. Je však evidentní, že již na konci 40. let svoji pozornost směřoval jiným směrem a následně se vydal spíše cestou Baudelairovské esejistiky, než aktivitou blízkou avantgardním manifestacím. K tomuto postupnému obratu můžeme hledat motivaci ve vnějších okolnostech, nebo v samém jádru

⁸⁹ Milý Chalupcecký, *Revolver Revue*, č. 25/1994, s. 77.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 77.

⁹¹ *Ibid.*, s. 107.

⁹² M. Klimešová, *Věci umění, věci doby: Skupina 42*, Arbor Vaita, Plzeň 2011, s. 34.

Chalupeckého práce. Takový přerod shledávám jako zásadní a vytyčující některé zásadní pozdější rysy Chalupeckého koncepce moderního umění.

2. Nad třemi koncepcemi vývoje moderního umění – Chalupický, Greenberg, Teige

2.1. Greenberg a Chalupický – umění a kýč

Historik umění Tomáš Pospiszyl ve své studii *Modernistická rozcestí*⁹³ srovnává myšlenkový vývoj dvou přibližně stejně starých teoretiků a kritiků umění, kteří vycházeli z intelektuálního klimatu avantgardní levice, ale působili na opačné straně světa, za zcela odlišných společenských podmínek. Jindřich Chalupický byl autoritou v českém prostředí a publikace textu *Svět, v kterém žijeme* z něj udělala vůdčí postavu rodící se *Skupiny 42*. Obdobně důležitá byl pro emancipaci nového amerického umění Clement Greenberg a jeho text *Avantgarda a kýč*.⁹⁴ Publikaci obou textů od sebe časově dělí pouze několik měsíců. Pospiszyl vcelku průkazně ilustruje, jak se myšlení obou autorů, které mělo oporu v levicovém světonázoru, vyvinulo nakonec zcela jiným směrem. Je přirozené, že otázka vztahu umění a společnosti je pro levicově zaměřeného teoretika umění již z povahy věci klíčová a skrze tuto relaci se také formovalo myšlení většiny levicových intelektuálů dané doby - Teigeho nevyjímaje.

Pokusím se v následujících kapitolách o nastínění diferencí v rámci teorie těchto tří autorů tak, aby plastičtěji vyvstala specifická pozice Jindřicha Chalupického. Je záležitostí diskurzu, či subjektivního výběru, co v případě jednotlivých autorů zapomínáme, nebo naopak v současnosti vyzdvihujeme. Chalupického texty se pohybují mezi uměleckou kritikou, svéráznou interpretací jednotlivých děl a dostávají se až k obsáhlejší historickým výkladům a kulturní antropologii. Pro celé jeho dílo je však charakteristické, že se tak vždy děje se zřetelem k široce pojatému rámci *umění - společnost*. Greenberg, který později opustil své marxistické a trockistické pozice (které Chalupický nikdy dogmaticky nezastával), se vyvinul ve formalisticky zaměřeného kritika umění. Tento proces plně odpovídá Greenbergem postulované logice modernistického vývoje autonomie uměleckých forem, jež chápe umění avantgardy „v modernistických intencích“, tedy dosti odlišně od pozic, ze kterých se k umění avantgardy vztahoval např. Peter

⁹³ T. Pospiszyl, *Modernistická rozcestí*, V: T. Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Fra, Praha 2005.

⁹⁴ C. Greenberg, *Avantgarda a kýč*, *Revue Labyrinth* 2000, přeložil T. Pospiszyl, č. 7-8.

Bürger.⁹⁵ Greenberg nezavádí distinkci mezi umění moderny a avantgardy a jeho formalistně-dialektický přístup interpretuje avantgardu v její vzestupné tendenci k autonomii umění: „Avantgarda se soustřeďuje na sebe sama.“⁹⁶ Obsah textu *Avantgarda a kýč a Svět, v kterém žijeme*, tak ukazuje na opačné chápání tohoto fenoménu ze strany jejich autorů. Greenberg vidí vývoj avantgardy v tom, že: „Umění a literatura se stávají samy svým obsahem“⁹⁷, což chápe jako její nevyhnutelný vývoj, který sehrává pozitivní roli v tom, že je v opozici vůči kultuře kýče. Chalupický zcela v opačném duchu volá po těsnějším sepětí umění a života, po návratu tématu a v jiných textech z tohoto období kritizuje avantgardní elitářství, jež se nestaví proti odtrženosti umění od životní praxe. Jestliže Chalupického text *Svět, v kterém žijeme* můžeme vnímat jako vyslovení vzdoru proti „netematicnosti“ dobového umění, pak stejné tvrzení u Greenberga má naopak pozitivní akcent: „Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinski, Brancusi, dokonce Klee, Matisse a Cézanne odvozuji svoji hlavní inspiraci z média, v němž pracují. Jejich umění je vzrušující především jejich čistým zájmem a vynalézavostí při uspořádávání prostoru, ploch, tvarů, barev a tak dále, až k vyloučení všeho, co není nutně obsaženo v těchto faktorech.“⁹⁸ Greenberg dále východiska svého raného textu rozvinul a zradikalizoval v esenciálním textu *Modernistická malba* z roku 1960: „Modernismus používá umění k obrácení pozornosti k umění samotnému“, píše Greenberg a nic nemůže být vzdálenější Chalupického chápání možností moderního umění, než tento výrok.⁹⁹ Zde také Greenberg strategicky a svérázně interpretuje Kanta tak, aby ukázal moderní umění v jeho evolučním charakteru, který neznamena rozchod s minulostí. I tento přístup je v rozporu s Chalupického pozdějším chápáním moderního umění jako symptomů duchovní krize a radikálního zlomu, jak dokládají úvodní slova v jeho knize věnované postavě Marcela Duchampa: „Moderní umění je něčím odlišným od toho, čím bylo umění v jiných

⁹⁵ Hal Foster a Benjamin Buchloch upozorňují, že vývojová cesta proměny Greenberga ve formálně zaměřeného kritika umění proběhla velice rychle. V textu z roku 1939 *Avantgarda a kýč* chápe umění avantgardy pořád v jeho sociálním určení. Text *K novějšímu Láokoóknovi* z roku 1940, je již podle Foster a spíše „analýzou dobrých způsobů umění.“ Buchloch také dodává, že Greenbergův vývoj souvisí s totálním rozpadem marxistické levice v Americe. V: *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Sloart, Praha 2007, s. 324.

⁹⁶ C. Greenberg, *Avantgarda a kýč*, Revue Labyrint 2000, přeložil Tomáš Pospiszyl, č. 7-8, s.70.

⁹⁷ Ibid., s. 70

⁹⁸ Ibid., s. 70.

⁹⁹ C. Greenberg, *Modernistická malba*, V: *Před Obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, přeložil Tomáš Pospiszyl, Osvu, Praha 1998, s. 36.

civilizacích i starších dobách civilizace naší.¹⁰⁰ Je také signifikantní skutečností, že Greenberg vliv Duchampova díla po celou dobu svého kritického působení spíše marginalizoval.¹⁰¹

Tak jako si následně ukážeme úskalí Chalupeckého přístupu k umění na pozadí konkrétní dobové politické praxe, můžeme na tomto místě odkázat i na limity Greenbergova formalistického přístupu „vývoje modernismu“, které se zhmotňují ve výše zmíněném textu *Modernistická malba*: „Zdůrazňování plošnosti se ve výtvarném umění modernismu stalo v procesu sebekritiky a sebeurčení tím nejdůležitějším. Je to právě plošnost, která je jedinečná a výlučná jen v malířském umění.“¹⁰² Nutno poznamenat, že Greenbergův text nezůstal v americkém prostředí bez kritické odezvy. Známa je například reakce Leo Steinberga v textu *Jiná kritéria*.¹⁰³ Sama Greenbergova logika vývoje forem však selhává při konfrontaci s kreativní silou umění, která do jeho svérázného formálního vývoje nezapadá.¹⁰⁴ Kdybychom se skrze Greenbergův dějinný výklad uměleckých forem vztahovali k českému umění, pak jen složitě budeme vysvětlovat a následně oceňovat umění Aléna Diviše, Josefa Váchala, Ladislava Klímy nebo Bohuslava Reynka, kteří logiku „modernistické“ koncepce narušují. K tomuto typu umění se lze produktivně vztahovat spíše skrze hodnoty „anachronismu“ v intencích, jak o nich mluví francouzský historik umění Didi Huberman.¹⁰⁵ Není náhodou, že Chalupecký si

¹⁰⁰ J. Chalupecký, *Úděl umělce: duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998, s. 7.

¹⁰¹ Pro Chalupeckého bylo Duchampovo dílo kvintesencí umění 20. století, od něhož rozvíjel své obsáhlé úvahy o smyslu moderního umění, pro Greenberga byl Duchamp autorem jenž „nepochopil kubismus“ V: T. Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Fra, Praha 2005. s. 37.

¹⁰² C. Greenberg *Modernistická malba*, V: V: *Před Obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, přeložil Tomáš Pospiszyl, Osvu, Praha 1998, s.37.

¹⁰³ L. Steinberg., *Jiná kritéria*, V: V: *Před Obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, přeložil Tomáš Pospiszyl, Osvu, Praha 1998. Je zajímavé, že Steinberg nenapadá Greenbergovu teorii v jejích základech, ale pře se o vztah umění malby starých mistrů a malby modernistické a zároveň o interpretaci některých děl pop-artových umělců. Domnívám se, že i to svědčí o silné pozici Greenberga jako teoretika umění s konkrétním vlivem na umění své doby.

¹⁰⁴ Sám Greenberg se také k produkci neoavantgardy stavěl kriticky.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman ve své knize nazvané *Před časem* podává velice osobitý, ale přesto stále metodologicky brilantní výklad propojení anachronismu a pre-modernity. Ukazuje, že v historii umění se i dnes stále prosazuje způsob Panofského idealizujícího náhledu na umělecký vývoj se svojí definicí a klasifikací epoch. Ten podceňuje, anebo se dokonce chce vyvarovat, uznání přítomnosti a hodnoty anachronismu v umění, jakožto zásadního konstruujícího momentu při současném pohledu na umění minulé doby. Tedy těch případů, jakým byl, jak Huberman uvádí, např. Fra Angelico v období florentské medicéjské renesance, jehož tvorbu tehdy ustanovená umělecká koncepce *De pictura* Rafaela Albertiho jednoduše nemůže postihnout. A to ačkoli Alberti o problémech obrazu teoretizoval několik set metrů od klášterní chodby, kde právě pracoval Fra Angelico na své fresce, jejíž abstraktní spodní část *Madony stínů* nám dává nově nahlédnout na drippings Jacksona Pollocka. Tento pomyslný vztah je však oboustranný, neboť právě holá existence

také umělce, kteří svojí tvorbou „narušují“ jistoty modernistického vývoje umění, sám vybíral. Není také náhodou, že Greenberg se vztahuje k umění skrze Kantův koncept „bezzájmovosti“, kdy umělecká aktivita je sama sobě účelem, což Chalupický ve svém pozdním výkladu Kanta přehlíží a naopak na něm oceňuje koncepci „vznešeného“, která podle něj otevírá cestu vedoucí k dílům moderního umění.¹⁰⁶

Jestliže Greenberg v 60. letech trvá na své definici modernistické malby, pak Chalupického pozice mu naopak umožňuje otevřít se a kreativně interpretovat tak rozmanité nové projevy umění, jakými jsou happening, či body-art.¹⁰⁷ Greenberg se mohl jen stěží skrze svůj systém vývoje uměleckých forem produktivně a kladně vztahovat k umění pop-artu. Chalupický také kritizuje tento typ nového amerického umění, avšak spíše z pozice proavantgardního hlediska zrady „autenticity“. I on tak dokáže na obrazy pop-artových umělců a minimalistů nahlížet příkře, jako na: „Dekor do přepychových apartmánů boháčů.“¹⁰⁸ Domnívám se, že Chalupického i Greenbergova přitažlivost tkví v tom, že oba nabízejí svoji svébytnou verzi příběhu vývoje moderního umění. Každý ho vysvětluje a chápe jinak, ale nabízí své jasně formulované pojetí. Chalupického pojetí dada jako trans-avantgardního stylu, které se snažilo vyvést estetickou zkušenost z izolace světa umění, však do určité míry ukazuje na autentičnost jeho projektu. Greenberg hledá vysvětlení pro změny uměleckých forem v jejich imanentním vývoji, Chalupický pak tyto změny chápe jako symptomy duchovní krize Evropy. Z tohoto hlediska tvorby „příběhu umění“, tvorby svébytné umělecké mytologie, můžeme obě osobnosti označit jako autory, kteří svým působením a náhledem zůstávají před branami období postmoderní plurality a zvýšené diferencovanosti či diskurzivnosti v umění.

Vraťme se však ještě jednou k problematice, která je explicitně přítomna v raných textech obou autorů. Tedy k situaci avantgardní odtrženosti od životní praxe, jež se implicitně vyrovnává s existencí masově rozšířené populární kultury, která participuje na estetické účinnosti kýče. Greenbergova otázka, ptající se po

Pollockovy práce nám umožnila „vidět“ tuto historiky umění neprozkoumanou část fresky Fra Angelica. V: G. D. Huberman. *Před časem*, Barrister & Principal, Brno 2008.

¹⁰⁶ V: J. Chalupický, *Evropa a umění*, Torst, Praha, 2005, s. 392 – 401. Podrobněji Chalupického koncepci vznešena, ve vztahu k Lyotardově interpretaci avantgardních děl skrze tuto kategorii, probereme v kapitole (3.3).

¹⁰⁷ J. Chalupický, *Na hranicích umění: několik příběhů*, Prostor, Praha 1990.

¹⁰⁸ J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 149.

rozdvojenosti kultury, jež staví do protikladu umění avantgardy a populární kultury, je stále palčivým tématem, a to i v dnešní době všeobecné nadvlády kýče. Greenbergovo přesvědčení o dvou zcela odlišných kulturách, „auratické“ kultuře moderního umění a „masové“ kultuře populární, bylo samo překonáno uměleckou praxí postmoderny. I v době, kdy tento text Greenberg psal, bylo však samo striktní dělení již problematické.¹⁰⁹ Přivádí mě k mírně kontroverzní myšlence, jestli se avantgarda se svojí jasně artikulovanou potřebou sblížení umění a života - až do bodu, kdy se umělecká praxe měla rozpustit v praxi životní - od počátku nepohybovala na území, na kterém úspěšněji participoval kýč jako masově sdílená estetická hodnota. Toto tvrzení jde proti Greenbergovu pojetí avantgardy nastíněném výše, avšak ponechává si jeho správný instinkt k pojetí kýče, jakožto efektní kategorii nabízející rozpoznatelnost, kterou Greenberg zajímavě demaskuje při popisu výběru mezi modernistickou malbou a kýčovým uměním.¹¹⁰ Je skutečností, že avantgarda ve věku „technické reprodukovatelnosti“ neváhala užít různých druhů médií, jež by v greenbergovském dělení byly vnímány pouze jako pohrobci „nízkého“ umění. Tyto názory také stvrzuje Adornova kritika kulturního průmyslu v práci *Dialektika osvícenství*. Greenbergova protilehlost avantgardy a kýče se lépe určuje v oblasti estetických kvalit, hůře však již v otázkách účinku a ideologie. Kýč plně participující na afirmativní kultuře neměl z ideového hlediska tak radikální a uvědomělý náboj jako umění avantgardy. Jako estetická kategorie však posloužil nakonec lépe k manifestaci ideologie než umění avantgardy. Z perspektivy, kdy poměříme účinek avantgardy v konkurenci k parazitujícím schopnostem kýče, Bürgerova myšlenka „selhání avantgardy“ nabírá nového rozměru. Nebo lze brát pozdější výhonky neo-avantgardních tendencí jako něco, co je stále producentem subverzních hodnot ve světě všeobjímající masové populární kultury? Neo-avantgarda by z této perspektivy mohla být redukcí utopické revoluční esence historické avantgardy, nebo naopak zradou jejího revolučního a kritického náboje. Do debaty o „selhání avantgardy“ navíc nejlépe vnáší světlo samotný vývoj

¹⁰⁹ Mediální technologické formy prezentace participující na myšlence „technické reprodukovatelnosti“ převzaté z masové kultury byly některými avantgardními hnutími strategicky využívány k dosažení jejich cíle. Více V: B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, AVU, Praha 2010. Dále: W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, V: W. Benjamin, *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009.

¹¹⁰ Greenberg popisuje situaci, kdy si ruský venkovan má vybrat mezi obrazem ruského realisty Repina a prací Picassovou. V: C. Greenberg, *Avantgarda a kýč*, *Revue Labyrinth* 2000, přeložil Tomáš Pospiszyl, č. 7-8, s. 72.

post-avantgardních tendencí, které svůj vrchol našly již v 60. letech v postavě Andyho Warhola. Jeho estetika je paradoxně mnohými umělci dnes pouze dále radikalizována a z finančního hlediska produktivně rozvíjena. Bürgerovo odsouzení neoavantgardní produkce odpovídá paradoxu, který v sobě umění avantgardy od počátku neslo. Z jedné strany jde v neoavantgardě skutečně o rezignaci na kritiku světa umění, který ve složitých estetických debatách vyprodukoval tzv. institucionální teorii, jež má neoavantgardní umění posvětit „jako umění“, právě skrze institucionální mechanismy (3.1). Na druhou stranu, pokud se přidržíme Bürgerova dělení avantgardy a moderny postaveném na jejich odlišném vztahu k estetické autonomii a následného Murphyho postřehu, že: „Moderna si chrání své autonomní postavení především proto, že se musí neustále bránit proti vpádům masové kultury.“¹¹¹, pak lze pozdní (post) pop-artové tendence rozvíjené v umělecké praxi Damienem Hirstem a Jeffem Koonsem interpretovat jako překonání radikálních avantgardních předpokladů, které nemohly být naplněny, jelikož avantgarda se snažila o něco, co se mnohem lépe dařilo populární kultuře s přidruženými projevy kýče. Greenberg si tohoto instinktu dobře všímá, když píše: „Masy nepreferují kýč proto, že je k tomu navádí jejich vláda.“¹¹²

Chalupeckého pozdější kritika „přehlížením“, kterou uštědřil Warholovi a jiným pop-artistům, je jistě obdobně jako Bürgerův názor na neoavantgardu, motivován „vědomím zrady“. Chalupecký nevnímal, že Warhol do jisté míry překročil aporii vlastní avantgardě, s kterou se sám Chalupecký po celý život potýkal. Hal Foster poznamenává, že Bürger při své kritice neo-avantgardy zůstává, i při své kritičnosti k historické avantgardě, stále v zajetí jejího hodnotového systému.¹¹³ V rámci logiky vztahování se k historické avantgardě, jež postavila svoji existenci na kritice institutu umění a snaze o překonání polarit umělecké a životní praxe, pak díla neoavantgardy vychází skutečně jako pouhá odvozenina, či parazit. Chalupecký, stejně jako Bürger, stojí na revolučně-romantických intencích, vlastních historické avantgardě, které neoavantgarda, vstupující do věku postmoderny, redukovala, či kompletně zrušila. Není také náhodou, že Chalupeckého vize úlohy moderního umění později nabere „sakrálních“ rozměrů.

¹¹¹ R. Murphy, *Teoretizace Avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno 2010. s. 35.

¹¹² Ibid., s.72.

¹¹³ H. Foster, Kdo se bojí neoavantgardy? V: M. Langerová, J. Vojvodík, A. Tippnerová, J. Hrdlička, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 352.

Zárodky tohoto postoje jsou však již přítomny v jeho „avantgardním“ pohledu na umění (kapitola 3.2).

Greenberg svým „modernistickým“ pojetím avantgardy, pro sebe vyřešil zásadní problém, před kterým stála většina levicově zaměřených teoretiků avantgardy. Ti zároveň prosazovali strategii revoluční, skutečnost proměňující sílu umění, a přesto se museli vypořádat s existencí populární, nízké kultury, která mnohdy participovala na existenci kýče. Strategie toho, jak se vypořádat s pokleslým uměním a později politikou stranicky prosazovaného umění socialistického realismu, byly různé. Zdůraznění veskrze jasné dělicí čáry mezi nízkým a vysokým uměním stavěla mnohé intelektuály před paradox. Měli-li v intencích svého levicového světonázoru odsoudit pokleslé umění participující na estetice kýče jako projev buržoazní-estetiky, pak často odsuzovali umění, které bylo srozumitelné proletariátu, v jehož jménu se vedla revoluce. Rozhodně více srozumitelné, než hermetismu podléhající umění modernismu, jenž nakonec podporovali spíše vzdělaní a movitější měšťané. Avantgarda je z tohoto pohledu „sblížování umění a života“ od počátku konkurencí populární kultury a Chalupckého celoživotní snaha tuto myšlenku stvrzuje. Jako teoretik však nikdy z této „avantgardní“ pozice neslevil, a i přes svou radikální a stále opakující se kritiku moderního umění jako fenoménu, který podléhá hermetismu. Nevolal však nikdy po prostředcích, které jsou vlastní kultury kýče. Tuto Chalupckého pozici „alternativy“ shledávám jako jedinečnou. Je zajímavé, že ono vícekrát zmiňované „selhání avantgardy“ pak lze také vnímat jako její „vítězství“ tváří tvář možné instrumentalitě umění a jeho zneužití ze strany politické moci. To lze prohlásit, i přes vědomí utopických a revolučních základů mnohých avantgardních hnutí. Pospiszyl ve svém textu v rámci zkratky označuje Greenberga jako „formalistu“ a Chalupckého jako „moralistu“ z důvodu jeho přesvědčení že „umění slouží společnosti“. V tomto ohledu je však potřeba problém „služebnosti umění“ u Chalupckého vnímat výrazně diferencovaně a v kontextu jeho vize o krizi atomizovaného subjektu moderní doby. Krizi, v níž se umělec s touto dobou musí rozejít, aby o ní následně mohl přinést svědectví. To na tomto místě zdůrazňuji, i když ještě ukázu kritické momenty Chalupckého psaní, jež se snažilo o smíření marxistických a socialistických předpokladů s existencí moderního umění.

2.2 Vztah Chalupický – Teige: koncepce moderního umění obsažená v textu *O dada a surrealismu a českém umění*

Hlubší komparace Teigeho a Chalupického pojetí moderního umění by jistě mohla být plnohodnotným námětem na samostatnou práci. Z Chalupického díla jasně vyvstává, že jejich vztah na dobové umělecké scéně nebyl harmonický. K vzájemné konfrontaci mezi nimi došlo již ve 30. letech, kdy se Chalupický ve svých textech vymezil vůči členům *České surrealistické skupiny* a Teige se naopak kriticky zmínil o díle mladých umělců, kteří vystavovali v Mánesu roku 1936. Mezi vystavující patřili i Gross s Hudečkem, již se později stanou nejvýraznějšími představiteli *Skupiny 42*. Nad tímto názorovým pnutím Chalupický - Teige se přirozeně vznáší otázka, nakolik jde skutečně o ideový spor pramenící ze dvou odlišných koncepcí moderního umění a nakolik se jedná o při výrazných individualit v rámci dobové umělecké scény se všemi znaky, které uzavřené prostředí komunity vykazuje - tedy konkurence, ješitnosti, či prostá vůle po moci. Na tomto místě bych rád nastínil možné perspektivy, na pozadí odlišného chápání úlohy surrealismu a dadaismu, jenž má reálné konsekvence pro jednotlivé koncepce obou autorů.

O Chalupického ambivalentním vztahu k surrealismu svědčí fakt, že ho ve 30. a 40. letech nazývá důsledně termínem *nadrealismus*. Tento termín se však neuchytil a většina teoretiků od něj později upustila.¹¹⁴ Skutečnost, že myšlenky prezentované v programovém textu *Svět, v kterém žijeme* nejsou opozitem vůči surrealismu, ale naopak jeho kreativním domyšlením a kritickým dialogem, jasně ukazuje také o pět let starší esej *Deset bodů k nadrealismu (1935)*, v němž Chalupický především komentuje francouzské surrealisty v čele s Bretonem a Eluardem. Středem zájmu nadrealismu je pro Chalupického znovu člověk ve své nahotě: „Uprostřed zmatku a nesmyslu světa existuje jedna věc jistá, existuje nepopíratelná hodnota člověka: člověk. Člověk, který je v nebezpečí, člověk, kterého nutno vynalézt.“¹¹⁵ Je zajímavé, že Chalupický, ač nepoužívá už v roce 1935 problematiku avantgardy, však sám sebe implicitně vymezuje jako

¹¹⁴ H. Rousová (Ed.), *Konec Avantgardy?: od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Arbor Vitae, Řevnice 2011, s.13.

¹¹⁵ Vidíme, že závěry úvah věnovaných surrealismu jasně předznamenávají, dokonce jsou v mnohém symetrické, myšlenkám stati *Svět, v kterém žijeme*, který se měl stát programem estetiky *Skupiny 42* V: J. Chalupický, *Deset bodů k nadrealismu*, V: J. Chalupický. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 15.

teoretika avantgardy – teoretika, jenž je protiváhou hnutí Teigeho *poetismu* i české *Surrealistické skupiny*. Předpoklady avantgardní snahy o setření hranic mezi tvorbou a životem Chalupecký prosazuje, když viní Jindřicha Štýrského z artificialismu a estetismu.¹¹⁶ Krok od poetismu k přijetí důsledků nadrealismu je pak krokem od *formy k důvodu*¹¹⁷, od radosti k životu. Teige se svým Poetismem a pojetím Dada vylíčeném především v knize *Svět, který se směje* nemohl v Chalupeckého očích dostát existencionální tragice a radikalitě dadaismu a surrealismu. Lépe než o pracích Štýrského se zmiňuje o díle Toyen, ale i ji hodnotí ve 30. letech veskrze kriticky. Chalupecký „pravý“ surrealismus nalézá jinde a objevuje se zde již poprvé jméno Duchampovo: „Dílo Dálíovo, Ernstovo, Duchampovo ukazuje přesně nutnost neústupné metodologie nadrealistické malby, obrazy Toyen však jsou jen návrhy k obrazům spokojené s improvizací a snažící se ji zamaskovat jen formáty.“¹¹⁸ Tento neustálý kosmopolitní akcent je v případě Chalupeckého zajímavý i proto, že umění rozvíjené *Skupinou 42* a teoreticky zaštitěné Chalupeckým, je také svéráznou reakcí na vyčerpanost světového surrealismu. Tato skutečnost je příznačná pro Chalupeckého celkový přístup. K Bretonovi se obrací pro inspiraci, ale nebere ho dogmaticky, ani se ho nesnaží chápat umělecko-historicky. Odtud také směřuje pozdější hlavní Chalupeckého výtky k českému prostředí: Nové avantgardní projevy zde nebyly vůbec pochopeny, nebo byly oficiálně přijaty, až když se ukázaly jako historií odsouhlasené, zařaditelné.¹¹⁹

Na celý „spor“ Chalupecký - Teige lze nahlížet ze dvou rovin. Nemusíme za nimi vidět hlubší teoretické diferenciaci jejich koncepcí, a tím pádem se lze přidržet jednoduché a přitom nosné psychologizace. Pak bychom jej vnímali jako konkurenční vztah dvou skupinových subjektů na české umělecké scéně. K této

¹¹⁶ Ibid., s. 18: „Jindřich Štýrský se nedovede vzdát toho, co ho vedlo k artificialistické tezi zcela protikladné nadrealismu, tezi o umělosti a nespontánnosti obrazu.“ A k Teigemu: „Tragika Dadaistů a nadrealistů volajících o pomoc na kruté křížovatce zoufalství a naděje byla přesně protikladná naivním blaženostem poetismu s „náručí štěstí, v němž celý svět se soustřeďuje jako kolibřík.“ V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 201.

¹¹⁷ J. Chalupecký, Deset bodů k nadrealismu, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 18.

¹¹⁸ Ibid., s. 19

¹¹⁹ „Surrealismus nepřichází do Čech jako riskantní experiment, duchovní dobrodružství, nýbrž je tu klasifikován umělecko-historicky. Do té chvíle v Čechách platilo, že poslední etapou moderního umění je kubismus, reprezentovaný zde Emillem Filou.“ Chalupecký zde naráží na společnou výstavu českých a světových surrealistů z roku 1932 v Mánesu. V: J. Chalupecký, O dada, surrealismu a českém umění. V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999.

domněnce nás svádí více postřehů, a v některých ohledech se ho přidržuje i Marie Klimešová, když píše, že Chalupeckého averze vůči Teigemu plyne ze skutečnosti, že ve 30. letech mohl vedle Teigeho jen: „Těžko hledat prostor pro adekvátní seberealizaci.“¹²⁰ Chalupecký později přiznává, že on i jeho kolegové původně chtěli se surrealistickou skupinou spolupracovat,¹²¹ avšak celou svoji koncepci moderního umění, již v 70. letech představuje v textu *O dadaismu, surrealismu a českém umění*, profiluje v konfrontaci k Teigemu a vyzdvihuje zde autory, kteří jsou z jeho pohledu zásadní. V případě surrealismu se jedná o osobnosti, jakými jsou Josef Šíma, František Janoušek a složitě „zařaditelný“ Zdeněk Rykr, či z pozdější generace Mikuláš Medek a Vladimír Boudník. Skutečnost, že Chalupecký dokáže mluvit o takto rozdílných autorech jako o představitelích, již vycházejí z objevů surrealismu, stojí na základech jeho svébytné koncepce moderního umění. Tu již necharakterizuje skupinový manifestantismus, ale společně sdílené vědomí krize evropské civilizace, jehož výronem je umělecké vztahování se ke světu.¹²² S tímto poznatkem můžeme na názorovou rozdílnost Chalupecký – Tiege nahlédnout jako na signifikantní záležitost, svědčící o Chalupeckého svébytném pohledu na moderní umění. K této variantě vybízí sám Chalupecký svým svérázným textem nazvaným *O Dada, surrealismu a českém umění*, v němž se s výrazným odstupem vrací k vlastnímu chápání umění historické avantgardy. Tento text není pouze jeho osobitou interpretací moderního umění se zřetelem k českému prostředí, ale také shrnutím kritického dialogu se svým soupeřem Karlem Teigem, jenž předčasně umírá roku 1951. Pakliže Chalupecký předestírá, že: „Od symbolismu a secese se česká literatura a umění usilují vyrovnat s duchovním úsilím Evropy“, pak do této charakteristiky můžeme zařadit i samotného autora. Tato práce, vydaná v samizdatu roku 1976, je pro naši interpretaci Chalupeckého relevantní také z toho důvodu, že je v kontextu Chalupeckého konstituce mytologie moderního umění prací pomezí. Především se snaží vysvětlit pozici moderního umění v hlubších historických souvislostech. Chalupecký zde již zásadně odhlíží od skupinově pojatého avantgardismu a interpretuje avantgardní projevy umění jako

¹²⁰ M. Klimešová, *Věci umění, věci doby: Skupina 42*, Arbor Vaita, Plzeň 2011, s. 23.

¹²¹ „Třebaže jsme měli výhrady proti tvorbě Štyrského a Toyen a já jsem se s nimi ve svých pracích netajil, chtěli jsme se *Surrealistickou skupinou* spolupracovat.“ V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 222.

¹²² „Žádná civilizace nebyla tak vratká. Žádná civilizace neznala takovou vnitřní roztrženost, takovou nenapravitelnou protikladnost svobody a nutnosti, spontánnosti a legality jako civilizace evropská“ V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 193.

důsledky „permanentní“ krize evropské civilizace. Takto chápaný způsob vývoje moderního umění následně autora dovede až k sepsání obsáhlých a z velké míry komplementárních prací *Evropa a umění* a *Úděl umělce (Duchampovské meditace)*, kde problematika skupinovosti a avantgardismu hraje již marginální roli. Je však zajímavé, že nejen v bezprostřední zkušenosti s přítomností umění ve 30. letech, ale i v pozdním textu, *O Dada, surrealismu a českém umění*, psaném s výrazným odstupem od dobové atmosféry, Chalupický trvá na kritice Teigehe i Štýrského vyslovené v textu *Deset bodů k nadrealismu*. Tu zde také hlouběji rozvíjí a ilustruje na různých příkladech. Celkové vyznění textu však ukazuje, že Chalupického kritika Teigehe je skutečně spíše sporem o chápání moderního umění, než posmrtným vyřizováním si osobních účtů. Sám Chalupický na jednom místě upřímně oceňuje Teigehe lidské kvality.¹²³ Teige tak Chalupickému slouží spíše jako ilustrační bod určitého diskurzivně pojatého vnímání smyslu moderního umění v Čechách, proti kterému se Chalupický vymezuje svojí koncepcí. Dada se v perspektivě jeho teorie stává: „Vyvrcholením zápasu moderního umění o to, aby vyslovilo uvnitř této společnosti a jí navzdory bezzbytku své dějinné poselství.“¹²⁴ Chalupický tak dělá významový krok od díla určeného estetickými kvalitami k celkové umělecké atmosféře. V tomto posunu sám vidí podstatný rys dadaismu.¹²⁵ Jestliže Chalupický vychází primárně z pocitu „krize evropské civilizace“, není náhodou, že se jeho popis a výklad zásadních projevů moderního umění zakládá na zhodnocení široce pojatých expresionistických tendencí.¹²⁶ Jako podstatný rys expresionismu vnímá apokalyptický pocit konce civilizace.¹²⁷ Chalupického

¹²³ J. Chalupický, *O dada, surrealismu a českém umění*, V: J. Chalupický. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 226.

¹²⁴ *Ibid.*, s.195.

¹²⁵ *Ibid.*, s.196.

¹²⁶ J. Chalupický, *Expresionisté*, Torst, Praha 1992. Chalupický motiv krize evropské civilizace obsáhle rozpracovává ve svém závěrečném díle *Evropa a umění*. V úvodu této práce dává 20. století do kontrastu s vírou v pokrok, jež byla ještě vlastní 19. století (končícím vypuknutím 1. světové války). Pozdější výklad jeho knihy však odhaluje kořeny krize mnohem hlouběji. Lyotard ve svém eseji *Anima minima* vyslovuje podobný, ale ještě radikálnější formulovaný poznatek: „Ideály západní civilizace vzešlé z antické, křesťanské a moderní tradice zkrachovaly. Úpadek nebyl způsoben tím, čemu říkáme skutečnost historická, sociální, politická, technovědecká. Opakované krize, nebo spíše permanentní krize, jimiž je udržován běh západního světa, vyplývají ze samotné podstaty jeho uspořádání. Západ je civilizace, která se ptá po své civilizační podstatě.“ V: J. F. Lyotard, *Anima minima*, V: *Návrat a jiné eseje*. Hereman & Synové, 2002. s. 191. Fenomén krize je od 30. let 20. Století analyzován na mnoha úrovních. V roce 1937 vychází Husserlova *Krize evropských věd* (s níž později Chalupický polemizuje), v roce 1946 pak v případě Chalupického esej *Konec moderní doby*.

¹²⁷ J. Chalupický, *Expresionisté*, Torst, Praha 1992, s. 197. Chalupického pojetí

koncepte chápe dadaismus a surrealismus jako dialektické vyústění expresionismu a takovéto vymezení mu dovoluje kreativně zařadit do jedné kategorie literáty, jakými byli Weiner, Deml, Klíma či Hašek. O nich Chalupický napsal zajímavé studie, jež byly shrnuty do knihy *Expresionisté*. Patřit k avantgardě, být avantgardní, by pak z Chalupického pohledu znamenalo umělecky reagovat na vědomí civilizační krize. Naopak, ve shodě Lyotardových postřehů o pojmu Bataillovské svrchovanosti¹²⁸ by chtít být avantgardní, znamenalo popření avantgardnosti a akademismus. Toto netradiční a vyhraněné chápání „avantgardnosti“ si v případě Chalupického kritiky ještě podrobněji ukážeme na jeho vztahu k projevům takzvané neoavantgardy.

Distinkce na Chalupického a Teigeho pojetí moderního umění můžeme také ukázat na jejich protilehlém chápání formálního vývoje umění, který souvisí i s výběrem autorů a děl, jimž jako teoretici věnovali pozornost. Chalupický ve svém textu vybírá pasáže, které mají potvrdit jeho domněnku, že Teige dada nikdy nepochopil. Je však třeba zdůraznit, že sám Teige se s projevem dada snažil vyrovnat obsáhle a v podstatě mnohem obsáhleji, než činil Chalupický. Slabina Teigeho přístupu tkví v tom, že se k dada vztahoval vždy se zřetelem k poetismu, tedy ke koncepci, jejímž byl objevitelem: „V dada je mnoho romantických krvinek, třebaže nová koncepce ryzí čisté svobodné a stoprocentní poesie (poetismus) je neromantická a vznikla z vědecké metody na konstruktivním základě, podmíněná všemi vymoženostmi novodobých nauk i technik.“¹²⁹ I v momentě, kdy se s dadaismem pozitivně vyrovnává a přiznává mu jeho roli „negativního bořitele“, dělá tak znovu s ohledem na projekt, jehož byl mluvčím: „Bylo třeba důkladného popření umění, horlivé práce destruktivní, aby na pročištěném terénu mohlo se přikročit k novému budování. Konstruktivismus a poetismus musí říci svůj dík za tuto negativní a destruktivní činnost dadaismu“. Samotné postuláty dada jsou ve 30. letech pak pro Teigeho problematické i díky jeho pozitivnímu vztahu k Marxově dialektickému materialismu. Nedostatek idealismu a temná eschatologie dada vede

expresionismu nezapře vyhraněnost autorova přístupu. Pokud bychom se přidrželi akcentu Chalupického chápání expresionismu jako dobového „pocitu ze stavu světa“, pak by expresionismus zasahoval celé spektrum činností od teologie, přes filozofii, až k umění. Rozmanitým uměleckým strategiím expresionismu se věnuje obsáhle ve své knize Richard Murphy. V: R. Murphy, *Teoretizace avantgardy: Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, Host, Brno 2010.

¹²⁸ J. F. Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*, V: J. F. Lyotard, *Návrat a jiné eseje*, Herrmann & synové, Praha 2002.

¹²⁹ K. Teige, *Svět, který voní*, Akropolis, Praha 2004, s. 12 - 13.

Teigeho k neustálému zdůrazňování nihilistického podloží tohoto hnutí. Dada se ve své radikalitě a antivědeckosti dostává do přirozeného sporu s dialektickým materialismem, který, ač z dnešní perspektivy nese některé rysy náboženského podloží, sám sebe prosazoval ještě jako rezultat pozitivistické tradice. Nihilismus dada je tak z perspektivy Marxovy filozofie jen: „Buržoazní školou, buržoazní krizí, buržoazní módou.“, jak ostatně sám Teige tvrdil. Vratislav Efenberger Teigeho vztah uměleckého teoretika k marxismu shledává jako zásadní rys jeho názorového systému: „Je zřejmé, že podstata Teigeho úsilí je a bude i napříště charakterizována vůlí nalézt a stanovit kritéria, která by pronikala hranicemi teorie umění, která by z teorie umění vytvářela filosofickou soustavu, a splývala tak se světovým názorem, jímž bude Teigemu od počátku marxismus.“¹³⁰ Teige svůj příklon k interpretaci umění v jeho formálním vývoji plně ukázal ve svých posledních, jinak po všech stránkách brilantních, textech, posmrtně vydaných v souboru nazvaném *Vývojové proměny v umění*.¹³¹ Ty jsou svéráznou několikaset stránkovou odpovědí na dopis Karla Kramáře, který s Teigem vedl debatu o smyslu kubismu na pozadí nově nastalé politické situace. V této knize se snaží Teige podepřít tezi, že kubismus je tzv. čistou malbou a hájí tak implicitně modernistickou tezi umění proti Kramářovi, který v kubismu vidí „novou formu realismu“ a odpovídá tím na zesílený tlak politiky prosazující socialistický realismus. Teige svoji pozici vytyčuje jasně již v předmluvě: „Po realismu nevolá ani doba, ani umění a novorealismus, socialistický realismus, je heslem a komandem těch, kdož chtějí z úřední moci dát vyrábět oficiální, propagandistické, celebrativní a patriotické obrazy akademické ražby.“ V tomto textu je zcela patrné, že Teige vede svůj výklad kubismu neustále s ohledem na podle jeho názoru perfidní estetiku socialistického realismu, jež má navíc vždy z povahy věci ideologické podloží.¹³² Je také symptomatické, že Teige svoje kvality teoretika a analytika umělecké formy dokazuje právě na příkladu kubismu s jeho strukturálně pojatým založením. To zdůrazňuji i přes fakt, že Teige věnuje velkou energii, aby ukázal na mlhavost pojmu *formalismus*. Chalupský, což

¹³⁰ V. Efenberger, *Vývojová cesta, V: K. Teige, Osvobozování poezie: studie ze 40.let*, Český spisovatel, Praha 1994, s. 342.

¹³¹ K. Teige, *Vývojové proměny v umění*, nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966.

¹³² „Skutečnost, již zrcadlí takový realismus, je zpravidla tak nebo onak vykleštěná nebo oslazená: je to konvenční realita, dobově a sociálně podmíněná a censurovaná.“ K. Teige, *Vývojové proměny v umění*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, s. 29.

vnímám jako podstatný rys jeho mytologie, jenž je v logické shodě s jeho koncepcí, v celém svém díle kubismus prakticky opomíjí - tedy právě ten kubismus, který je jinak pro české prostředí „oficiální moderny“ zcela zásadní! V Chalupckého textech se objevuje letmá zmínka o Fillovi či Kubištovi (jehož chápe spíše expresionisticky) a jestliže později mluví o Picassovi, pak především pro to, aby na jeho základě ilustroval umělecké hodnoty vlastní Duchampovi (jež jsou Picassovi protilehlé). Podotýkám, že je to právě umění kubismu, ke kterému se i dnes mnozí teoretici produktivně vztahují skrze strukturalistické teorie.¹³³ Chalupckému však příliš analytický Kubismus nezapadá do jeho koncepce umění jakožto symptomů duchovní krize civilizace, později navíc interpretované skrze metafyzicky pojatý výklad. Tento existencionálně-antropologický přístup však Chalupckému dovoluje operovat s dadaismem volněji a bez určité křeče pramenící z „touhy o pochopení“, která byla vlastní Teigeho, jinak v mnoha ohledech obsáhlému a zajímavému teoretickému přístupu. Na Teigeho obranu musíme zmínit, že pozdní Teige kolem roku 1950 již není Teigem *Světa, který se směje*, jak shrnuje studie Josefa Vojvodíka, jež se zabývá debatou o povaze realismu na konci 40. let v Čechách.¹³⁴ Realismus konce 19. století přišel s vynálezem fotografie o jednu ze svých základních funkcí objektivitu mimetického zobrazení modelu, jak si již všiml Baudelaire. Teige svoji kritiku realismu vede hlouběji, když tvrdí, že realismus je projevem, jenž dokáže realitu zachytit nejméně.¹³⁵ Tento krok poslouží Teigemu k rehabilitaci smyslu avantgardního umění, jak dokládá následující citace: „Před soudem surrealismu je kapitálním proviněním realismu nikoli snaha o pravdivý obraz reality, nýbrž to, že nebyl schopen vidět všecku hloubku, všecku tragiku a komiku, všecku poesii reality, totiž že nedovedl a snad se bál vidět celou realitu.“¹³⁶ V rámci kontextu je tedy evidentní, že Teigeho útok na ideologické podloží realismu byl důslednější než v případě Chalupckého. I přes to však Chalupcký ve svém textu *Nový realismus* z roku 1945 dospívá k podobným závěrům jako Teige

¹³³ Mám na mysli kapitoly věnované kubismu od Y. A. Boise, V: *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart, Praha 2007.

¹³⁴ Josef Vojvodík, „Žádné umění není tak neschopné ukořistit realitu jako právě realismus“: český surrealismus, (post)avantgarda a diskuze o realismu a realitě v průběhu 40. až 60. let 20. století, V: *Symbyly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 127 – 164.

¹³⁵ „Na realismu je ubohé to, že v něm je tak málo reality, že v něm převládá konvenční fikce o realitě.“ V: K. Teige, *Vývojové proměny v umění*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, s. 30.

¹³⁶ K. Teige, *Vývojové proměny v umění*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, s. 29.

při implicitní obraně surrealismu.: „Vykládat naproti tomu nadrealismus jako únik z reality znamená falšovat celý jeho historický smysl. (...) Naopak ve schopnostech imaginace a snu hledá a nalézá nadrealismus zvláště krátkou cestu ke konkrétnímu, drsnému a pravdivému.“ Chalupceckého volání po novém realismu bylo nakonec voláním po *nové mytologii*, ne nové formě realismu, která participuje na racionálním ovládnutí světa. Je tedy patrné, že pozdní Teige 50. let se v některých ohledech k Chalupceckému přiblížil více, než si je sám Chalupcecký ochoten připustit. Chalupcecký s Teigem se podstatně lišili v chápání jednotlivých projevů umění, ale oba vždy stáli na výrazně romantických základech myšlení.

Dialekticky pojatou Chalupceckého koncepci moderního umění, jež chápe dadaismus jako trans-avantgardní umělecký projev, který je vyvrcholením sváru evropské civilizace vnímám i přes svoji výraznou vyhraněnost jako jeden z nejpodnětnějších příspěvků k debatě o povaze a smyslu českého moderního umění. Její dynamičnost a radikalita je v přímém protikladu k, v českém prostředí tolik vyzdvihovanému, „konzervativnímu modernismu“, jehož představitelé jsou dnes aukčními síněmi skvěle zhodnocená díla Filly, Špály či Kremličky. Tato koncepce ve svých výzvách zůstává inspirativní do dneška. Je rázným krokem od umělecké estetiky k „umělecké etice“, od umění vyjádřeného skupinovou příslušností k umění, jakožto osobnímu vyznání. Kontury této umělecké etiky nejsou v Chalupceckého případě produktem moralistního pohledu na svět, ale původní součástí umělcova svébytného pohledu na skutečnost, jehož úkolem je: „Trvat na něčem, co nazýváme krásou nebo poezií, svobodou nebo láskou a pro co vlastně nemáme a nemůžeme mít jména. Víme jenom, že by člověk bez toho nemohl zůstat na světě.“¹³⁷ Z pohledu této dialektiky je také utvářen Chalupceckého pohled na mnohé projevy umění neoavantgardy, které se dají v jeho očích nazývat: „postdadaismem – ne-li opakovaním dada.“¹³⁸ Chalupcecký, zdůrazňující „gnostické zoufalství“ jakožto ústřední pocit stojící za hnutím dadaismu, mohl jen stěží plně přijmout „vyprázdněnost“, či „tržní redukci“ neoavantgardního umění. Jeho kritický pohled si byl však vědom, že to, co bylo v některých aspektech neoavantgardy ustanoveno jako „norma“, se již týkalo samotné historické avantgardy. V tomto ohledu nebylo od samého počátku u nás důslednějšího kritika:

¹³⁷ J. Chalupcecký, O dada, surrealismu a českém umění, V: J. Chalupcecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 228.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 198.

„Pařížské dada, ať se jakkoliv bránilo literatuře a umění, uzavíralo se do literární a umělecké pařížské společnosti se všemi jejími malichernostmi a ztrácelo zde onen podnět, z něhož vzniklo.“¹³⁹ Chalupceckého strategií je tak i v roce 1976 stále prezentovat sám sebe jako veskrze avantgardně smýšlejícího teoretika, jenž je v opozici k převládajícímu „konzervativně modernistickému“ diskurzu české teorie umění. *Skupinu* nevynechává, ale spíše se zaměřuje již na jednotlivé umělecké individuality. Tato skutečnost úzce souvisí jednak s jeho nově navrženou koncepcí, ale také s kritickým odstupem k produkci *Skupiny*. Například o Lhotákovi v tomto textu již není zmínky. Zajímavé také je, že Teigeho rozhodně nelze chápat jako představitele „oficiální větve“ českého umění. Chalupcecký také Teigeho tímto způsobem nikde neklasifikuje, přesto v konfrontaci k jeho postřehům vede vlastní výklad „smyslu moderního umění“. Na mysl tedy přichází otázka, jestli z Chalupceckého strany nejde o snahu sám sebe ex-post definovat jako ústředního teoretika českého „avantgardismu“.

Pozice Chalupceckého jako levicového intelektuála byla od té Teigeho přeci jen odlišná, neboť i přes krátké období, které svědčí o jeho užším příklonu k socialismu, nikdy marxismus nepřijal za vlastní, jako jednotící světový názor. To tvrdím i přes vědomí, že Teige byl velice citlivý a kritický k ideologicko-politickým represím dobové levice. Chalupceckého texty vyjadřující přitakání socialismu jsou tak nakonec implicitní polemikou s marxismem. Texty, které jeho sympatie k socialistickému uspořádání společnosti prokazují, ostatně patří k nejkřečovitějším, i když zároveň dnes v mnoha ohledech zajímavým momentům Chalupceckého tvorby. Chalupceckého levicovost je mnohem více humanitně-duchovního charakteru, než revolučně radikálního, či politicky-partajního. I přesto je paradox, který se snaží smířit svobodu moderního umění s vyhlídkami a potřebami socialismu opírajícího se o vědeckou koncepci dialektického materialismu, svárem levicových intelektuálů dané doby a Chalupceckého nevyjímaje, jak o tom jasně hovoří politikou motivované texty *Konec moderní doby*, *Kultura a politika* a *Nové Úkoly* obsažené ve výboru *Obhajoba umění*. Trojice těchto textů publikovaných roku 1946 obsahuje výraznou proměnu vývoje Chalupceckého vztahu k umění a politice. Jde tak o kondenzát jeho pochybností a vnitřních dilemat.

¹³⁹

Ibid., s. 204 .

2.3 Mezi služebností a svobodou umění – úkoly moderního umění na pozadí politické praxe.

Richard Muprhy postřehl, že ústřední Bürgerova teze o snaze avantgardy „setřít hranice mezi umění a životem“, vyvolává řadu podstatných problémů. Tento princip „stírání hranic“ nás může vést k domněnce, že umění lze instrumentálně využít pro různé společenské a revoluční cíle.¹⁴⁰ Kdybychom setrvali pouze na tomto zjištění a vnímali uvedenou charakteristiku jako ústřední vlastnost avantgardních hnutí, pak by bylo doopravdy složité odlišit avantgardní umění od jiných projevů umělecké angažovanosti. Na druhou stranu je třeba si připustit, že tato strategie byla u mnohých avantgardních projevů od počátku jejich podstatnou součástí a vyplula plně na povrch až ve chvíli, kdy bylo umění avantgardy konfrontováno s reálnou politickou mocí a cíli, které tato moc reprezentovala. Avantgardní umělec byl nucen se při své společensky angažované roli zamyslet nad tím, jestli to není právě jistá míra estetické autonomie, ze které plyne jeho privilegium svobodné činnosti a kritického odstupu. Tento rozpor také zdůrazňuje Bürger: „Je jasné, že pokus avantgardy vrátit umění do životního procesu je sám hodně rozporuplnou aktivitou. Neboť (relativní) svoboda vůči životní praxi je zároveň podmínkou možnosti kritického odstupu od skutečnosti.“¹⁴¹

Problematické pnutí mezi estetickou autonomií zaručující svobodu na jedné straně a společenskou angažovaností umění na straně druhé velice dobře dokládají také texty Jindřicha Chalupického, jenž obsahují vážné politické implikace, a které jsou ex-post zařazeny autorem do symbolicky nazvané antologie *Obhajoba umění*. Text *Konec Moderní doby*¹⁴² vydaný v roce 1946, tedy po konci druhé světové války, je výrazem autorovy touhy po řešení společenské krize moderní doby, jež je artikulována příklonem k jednotnému socialistickému uspořádání, tehdy reprezentovanému politikou bolševického Ruska. Z textu je patrné, že se jednalo o Chalupického osobní dilema, jež se týkalo volby mezi politikou západu, či východu, kroku od individuality ke společenství. A to vše i za cenu ztráty toho, co

¹⁴⁰ R. Muprhy, *Teoretizace Avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno 2010, s. 31.

¹⁴¹ P. Bürger, *Negace autonomie umění v avantgardě*, V: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, Avu - Vědecko výzkumné pracoviště, č. 1-2, Praha 2007.

¹⁴² J. Chalupický, *Konec moderní doby*, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 126 – 139.

sám jako člověk považoval za sobě vlastní – tedy především ztráty hodnot, které představovalo moderní umění. Tato potřeba volby je tím viditelnější, čím více autor hledá důvody pro to, vidět ji jako falešnou a možné protiklady překonat. Celé toto dilema Chalupceckého nutně postavilo před zásadní otázku, jakou roli má sehrávat umění v novém společenském uspořádání. Celý text, jež není prost eschatologicky motivovaného náboje, vychází z této premisy: „Všichni pociťují, že si už s moderním uměním nelze nic počít, zároveň však vidí, že není co postavit na jeho místo.“¹⁴³ Chalupcecký svým textem iniciuje zdání „přelomu“, avšak sám jasně chápe, že modernu nelze opustit. Jeho kritika moderny se tak obloukem vztahuje zase k moderně samé, i přes palčivé vědomí její krize. Revoluce iniciující nové společenské uspořádání má umožnit cestu k revoluci duchovní. Centralizovaný socialismus je pro Chalupceckého otevřeným konceptem, kde nesmí být marxismus chápán rigidně, ale naopak by měl, jako dříve katolická církev, smiřovat možné protiklady. Nekritičtější a zároveň nejosobnější momentem textu je autorovo vyjádření, které zde cituji celé: „Ten, kdo chápe a srovnává nesmírné dějinné perspektivy socialismu a nepochybnou přejemnělost a nezemskost až morbidní, do níž ústí moderní poezie a filozofie – a do níž ústí za daného svého společenského umístění nezbytně – ten nemůže se rozhodnout jinak než pro *socialismus* - i když to znamená, že se rozhoduje *proti sobě*: proti své poezii, proti svému umění, proti všemu, čím žil, čemu se obětoval a co mu bylo na světě poslední jistotou a hodnotou.“¹⁴⁴ Jak vidno, Chalupceckého kritika odtrženosti moderního umění s jeho tendencí k hermetismu, ze které vycházel již v případě práce *Svět, v kterém žijeme* a měla být nahrazena novou mytologií, ho na tomto místě přivádí k osudově laděné polemice. Umění si vydobylo svobody – a touto kritikou nám připomene kritiku avantgard z pera Jeana Claira - které však shledává jako falešné, neboť zcela zkonvenčnily. Chalupcecký tedy intenzivně ohledával možnosti, jak využít umění v jeho sociální úloze, aniž by podlehl svodům čisté instrumentality a vytyčuje mu *Nové úkoly* - jak ostatně zní název jedné z jeho prací této doby.

Jestliže v práci *Konec moderní doby* Chalupcecký kritizoval „konvenci umělecké svobody“, pak v textu *Kultura a politika* již musí důsledně hledat důvody pro to, aby „umělecké svobody“ hájil. Nedovedu si jinak vysvětlit zcela odlišný akcent obou těchto textů, které se nacházejí v jednom čísle časopisu *Listy*, než

¹⁴³ Ibid., s. 156.

¹⁴⁴ Ibid., s. 164.

skutečností, že byly výsledkem intenzivního vnitřního sváru „o smysl umění“ a oba jsou koncentrátem Chalupceckého pochybností. Tak jako se v eseji *Konec moderní doby* vyslovuje autor i přes vnitřní dilema pro dějinné perspektivy projektu socialismu i na úkor moderního umění (viz. citace výše), tak v textu *Kultura a politika* explicitně hájí umělecké svobody proti zákroku politiky v případě perzekuce ruských spisovatelů¹⁴⁵, a je revizí, či polemikou s jednotným marxistickým výkladem dějin i přesto, že s marxisty chce stále polemizovat řečí marxismu. Proti politikou řízené „idealizaci a optimističnosti“, která shledává tragiku v umění jako úpadkovou, se staví jasně: „Básník, umělec je především ten, kdo na sebe bere lidský osud, osud člověka své doby, více a intenzivněji než kdo jiný. A proto nelze ani na něm žádat, aby dodržoval nějakou správnou ideovou linii.“¹⁴⁶ Pokud je ale socialismus novou a těžce vybojovanou verzí společnosti, pak je jeho činnost vystavena dilematu, jež je vyjádřeno touto otázkou: „Znamená ničit kulturu aby, mohla žít, lhát, aby došlo na pravdu, činit násilí, aby nadešla svoboda. Je to možné?“¹⁴⁷ Marxismus byl Chalupceckému jistě blízký svým sociálním akcentem a interpretoval ho v humanistických intencích, avšak stále zůstával dědicem Hegelova myšlení a pozitivizmu 19. století, které se vzpíralo jeho existencionálně laděnému pohledu na člověka. Ostatně nejlépe se k dané problematice vyjádřil sám Chalupcecký v esejích zahrnutých v souboru *Tíha doby*, který obsahuje texty o společenských souvislostech od 60. do 80. let dvacátého století.¹⁴⁸ Zde podrobně vysvětluje ve velice osobně laděném tónu svůj kritický a revizionisticky pojatý vztah k marxismu a komunismu a staví se razantně za svobodu umění a proti jeho služebné roli. Chalupceckého pozice ze 40. let je však odlišná, a jak jsem uvedl výše, je jí vlastní dilema, jež vychází ze samotné aporie avantgardních hnutí. Tyto tři Chalupceckého texty z roku 1946 lze také vnímat v kontextu širší a stále ještě svobodné debaty o poslání umění se zřetelem k socialistickému realismu, kterou představuje výše zmíněná debata Karla Teigehe s Vincecncem Kramářem, či práce Václava Černého¹⁴⁹. Námi rozebírané Chalupceckého texty lze zařadit do stejného kontextu s tím rozdílem, že o umění socialistického realismu prakticky mlčí. Pokud se o něm Chalupcecký zmíní tak

¹⁴⁵ Chalupcecký má na mysli proces proti Anně Achmatovové a jí blízkému okruhu literátů.

¹⁴⁶ J. Chalupcecký, *Kultura a politika*, V: J. Chalupcecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 185.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 185.

¹⁴⁸ J. Chalupcecký, *Tíha doby*, Votobia, Olomouc 1997.

¹⁴⁹ V. Černý, *Hrst poznámek k socialistickému realismu*, KM 1947, č. 15/16, s. 348 - 354.

pouze s kritickým ostnem.¹⁵⁰ Podstatný rozdíl mezi Chalupeckým a Teigem je však ten, že Chalupecký nespátřuje tendence vlastní akademismu pouze v rámci umění socialistického realismu, ale i v umění samotné avantgardy.

Skutečnost, že některé fasety Chalupeckého myšlení ve 40. letech se dnes zdají být problematické, nevnímám jako autorovo „morální selhání“, či „dobovou perverzi“. Ostatně rok 1948 pro něj znamenal na dlouhou dobu zákaz svobodného publikování, který se následně opakoval s nástupem normalizace, a to znovu na dlouhých dvacet let. Snažím-li se na tuto záležitost nahlížet pod zorným úhlem avantgardistických nároků na umění, uvědomuji si, že před tento problém byl Chalupecký postaven nejen díky dobovým událostem, ale i skrze problematiku, kterou se jako teoretik intenzivně od počátku zabýval. Problematiku, která byla imanentní avantgardistickým nárokům na umění, a která i přes svoji postmoderní redukci stále zůstává pro umění výzvou. Nakonec však závěry všech těchto tří textů nesou existencionálně motivované poselství o osamocení umělce mezi všemi lidmi, která paradoxně není vně, nýbrž uvnitř světa.¹⁵¹ Je to právě umělec, jenž nemá žádné jistoty, neboť jen akademik „ví napřed, co chce – totiž že chce udělat něco, co tu už bylo, opakovat, napodobit ten či onen svůj vzor.“¹⁵² Tento trvalý esteticko-existencionálně pojatý postoj lze naopak zcela záměrně použít k podvrácení tendence umění uvrhnout se do jeho služebné role. Je však zajímavé, že ani „pozdní“ Chalupecký nijak dramaticky neredukuje své požadavky po větším sepětí umění a života, pouze se proměňuje jeho interpretace.

Dnes s odstupem se lépe vyslovuje domněnka, že anti-mimetický avantgardismus se mohl jen těžko stát součástí hlavního proudu oficiální komunistické prosovětské politiky, a to i přes to, že například ruská avantgarda tuto ambici měla - jak dosvědčuje Boris Groys ve své knize *Gesamtkunstwerk Stalin*. Jaký byl praktický dopad státem prosazované doktríny a ideologie moderního umění, brutálně dosvědčila padesátá léta. Jak k tomu trefně poznamenávají M. Langerová a J. Vojvodík: „Skutečnost ve válce a znovu po roce 1948 v Československu překonala surrealistickou imaginaci.“¹⁵³ Groys ve své knize

¹⁵⁰ J. Chalupecký, Konec Moderní doby, V : J. Chalupecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 175.

¹⁵¹ Ibid., s. 176.

¹⁵² J. Chalupecký, Nové úkoly, V: J. Chalupecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 196.

¹⁵³ M. Langerová, J. Vojvodík, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějovice, 2009, s. 9.

označuje leninismus a stalinismus za výhonky idealismu. Není nakonec většího rozporu mezi ideálem a pravdou, než jak se jeví v dílech socialistického realismu nebo v české „pohádkové“ kinematografii z 50. let plné úsměvů, jež byla realizována na pozadí vykonstruovaných politických procesů. Josef Vojvodík zcela pregnantně komentuje situaci, když píše: „Estetizace a sakralizace politiky ve jménu socialismu nebo fašismu vedla nikoliv k „samozřejmému“ propojení umění a života, nýbrž k důslednému podřízení umění totalitní politice a její ideologii s nárokem na jediné možné pravdy.“¹⁵⁴

Až v konfrontaci s reálnou politickou mocí, jež si vynucovala účast na „přeměně společnosti“, kdy skutečně začalo jít o určitou pervertovanou formu spojení umělecké a životní praxe, se plně odhalila paradoxní povaha avantgardních předpokladů. V tomto ohledu je třeba brát zcela vážně teze teoretika ruského původu Borise Groyse o tom, že stalinská doba v mnohém uskutečnila sen avantgardy. Groysova kniha *Gesamtkunstwerk Stalin* skrz jejíž optiku se také po většinu textu k umění avantgardy vztahují, nabízí zajímavý pohled na problematiku avantgard, zejména v ruském kontextu. Ona světová bipolarita „západ-východ“ promítnutá do kritického myšlení, jejíž neblahé dědictví je i dnes stále patrné, je v těchto Chalupeckého textech markantně patrná. Groysův přístup nezabývá umění avantgardy jeho ideových základů, jež jsou závislé na politickém kontextu a mocenských strategiích, zároveň o umění avantgardy dokáže hovořit bez potřeby vyslovovat paušalizující moralistní soudy. Groysovy teze jsou v mnohém spřízněné tezím Petera Bürgera a bývají kritizovány za to, že avantgardní umění svazují do příliš těsných definic. Bürgerovu teorii hlavně ve vztahu k fenoménu neoavantgardy podrobil kritice Hal Foster ve svém textu *Kdo se bojí neoavantgardy?: „Základní předpoklad - že jedna teorie může obsáhnout avantgardu, že všechny její aktivity lze zahrnout pod projekt zničení falešné autonomie buržoazního umění – je problematický.“*¹⁵⁵ I přes Fosterovu kritiku však podle mého Bürgerův přístup stále obsahuje řadu produktivních myšlenek umožňujících pochopit některé difference mezi uměním historických avantgard a jinými projevy moderního umění.

Groys ukazuje, že mnohé projevy avantgardy, na které je z retrospektivního hlediska, a nutno dodat, především ze západního „muzeálního“ diskurzu, nahlíženo

¹⁵⁴ J. Vojvodík, *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 50.

¹⁵⁵ Hal Foster: *Kdo se bojí neoavantgardy? V: Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějovice, 2009, s. 349.

jako na umění „opozice a oběti“, měly ve svém jádru politické, revolučně radikální ambice a cíle. Projekty avantgardy byly však v rámci „přeměny a budování“ společnosti nakonec vytlačeny státem podporovanou estetikou socialistického realismu. Groysovo zdůraznění „mýtu o nevinosti“ ruské avantgardy nezapadá do kanonického příběhu modernismu a je v kontradikci k postojům jiných teoretiků avantgardy, jakými jsou například Greenberg nebo Adorno. Jestliže Adorno v kapitole *Osvícenství jako masový podvod*, která se nachází v práci *Dialektika osvícenství*, nazývá fenomén televize dokonalým Gesamtkunstwerk, pak jen v takových intencích, aby zdůraznil protikladnost zábavního průmyslu a avantgardy a stvrdil tak mýtus o její nevinosti.¹⁵⁶ Socialistický realismus podle Groyse uskutečňuje utopii avantgardy pomocí tradicionalistických realistických prostředků.¹⁵⁷

¹⁵⁶ T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, OYKOIMENH, přeložili M. Hauser a M. Váňa, Praha 2009, s. 126.

¹⁵⁷ B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu*, přeložil Václav Magid, VVP AVU, Praha 2010, s. 87.

3. Chalupckého pozice v rámci širší kritické reflexe avantgardních a neoavantgardních hnutí

3.1. Bürger a Foster - nad temporalitou avantgardy

Vztah předválečných historických avantgard s poválečnými formami umění, jež bývají shrnovány pod pojem neoavantgarda, či postavantgarda, je od 70. let 20. století předmětem čilé diskuze teoretiků a historiků umění. Jedná se o stále aktuální téma, neboť se významně týká provozu dnešního uměleckého světa. Věřím, že jsme dostatečně ilustrovali, jakým způsobem se s odkazy historické avantgardy vypořádávají Chalupckého texty ze 40. let. Chalupckého pozice osciluje od kritické a kreativní reflexe avantgard (*Svět, v kterém žijeme*), až po odmítnutí jejich dílčích předpokladů (*Konec moderní doby*). Na Chalupckého kritické pozici je již v období 40. let patrný motiv „selhání avantgardy“ ve vztahu k uměleckým institucím a sblížování umělecké a životní praxe. Je jistě zajímavé, že právě toto jsou dílčí aspekty problémů, na kterých Peter Bürger vystavěl svoji teorii avantgardy. Ta se opírá o dvě základní dialekticky pojaté teze: měšťanské umění 19. století dosáhlo modernistické autonomie a avantgardy ze začátku 20. století jsou útokem na autonomii umění. Ta se opírá o svůj institucionální statut a zároveň ukazuje na zásadní odtrženost umění od široce pojaté životní praxe.¹⁵⁸ Cílem avantgardy tak bylo těsnější spojení umění a života vedoucí až k momentu rozplynutí, či rozpuštění praxe umělecké v praxi životní.¹⁵⁹ Bürger je nucen konstatovat, že umění historických avantgard v tomto ohledu selhalo.¹⁶⁰ Z takto vystavěného argumentu se následně odvíjí autorův pohled na poválečné umění neoavantgardy, které je pouhou repeticí neúspěchu historické avantgardy. Bürgerova teze dobře ukazuje na podstatné rozdíly mezi strategií avantgard a strategií moderny na pozadí jejich odlišného vztahu k estetické autonomii, zároveň však drasticky přehlíží heterogenost a výraznou diferencovanost hnutí historických

¹⁵⁸ Peter Bürger, *Negace autonomie umění v avantgardě V: Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny 1-2*, 2007, přeložil Václav Magid, AVU, Praha 2007, s. 71.

¹⁵⁹ „Avantgarda má záměr překonat autonomní umění ve smyslu převedení umění do životní praxe. Toto převedení se v rámci měšťanské společnosti neuskutečnilo a asi ani nemůže, nanejvýš v podobě falešného překonání autonomního umění. Toto falešné překonání dokládá zábavná literatura a estetika zboží.“ V: R. Murphy, *Teoretizace avantgardy (Modernismus, expresionismus a problém postmoderny)*, Host, Brno, 2010, s. 17.

avantgard, které mají často velice odlišné místní kořeny, vyvíjí se v jiném společenském a politickém kontextu a tudíž sledují různé strategie.¹⁶¹ Hal Foster ve svém textu *Kdo se bojí neoavantgardy?* podrobil Bürgerovo pojetí avantgardy propracované kritice, od níž se odvíjel i rozšířený teoretický náhled na umění poválečné neoavantgardy, jenž v něm spatřoval regresivní, či parazitní fenomén. Podle mínění samotného Bürgera selhala již historická avantgarda, neoavantgarda je pak v této perspektivě pouze opakováním selhání. Foster si velice trefně všímá celkového „melancholického patosu frankfurtské školy“¹⁶², který je přítomen v Bürgerově náhledu na moderní umění. Bürger, jakožto německý literární teoretik a současník revoluční generace roku 1968, byl přirozně myšlením frankfurtské školy ovlivněn. O tento „melancholický patos“ se jistým způsobem opírají Adornovy kapitoly věnované analýzám moderního umění a populární kultury v *Dialektice osvícenství*. Sleduji Bürgerův cíl při zavedení explicitní disktrinkce mezi praxí uměleckou a praxí životní, přesto ji shodně s Fosterem vnímám jako problematickou.¹⁶³ Již na jiném místě této práce (2.1) jsem byl nucen se zamyslet nad tím, zda některé projevy neoavantgardních uměleckých strategií nakonec skutečně nepřekonávají aporie vlastní historické avantgardě. Foster dokazuje, že umění neoavantardy má vlastní vývoj a různorodou „mikrohistorii“ a některé ideové i umělecké podněty historických avantgard nově zhodnocuje, či dále rozvíjí. Pochopit tuto skutečnost je podle Fostera zásadní úkol: „Mnozí umělci na konci padesátých a na začátku šedesátých let, často vyškolení v nových akademických programech, studovali předválečné avantgardy s novou teoretickou přísností. (...) Pokud umělci v padesátých letech většinou avantgardní postupy recyklovali, umělci v šedesátých letech je museli kriticky rozpracovat, tlak historického vědomí nedovoloval nic menšího.“¹⁶⁴ Právě výtku vůči Bürgerově ahistoričnosti, či historické idealitě ve vnímání vývoje avantgardy, je jednou z Fosterových a také

¹⁶¹ Stejnou výtku směřuje k Bürgerovi také Benjamin Buchloch, V: *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Sloart, Praha 2007. s. 324.

¹⁶² H. Foster, *Kdo se bojí neoavantgardy?*, přeložil Josef Hrdlička, V: *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 353.

¹⁶³ Problematickou se již stává otázka, co vyděluje uměleckou praxi z široce pojaté praxe životní. V: *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Sloart, Praha, 2007. s. 324.

¹⁶⁴ H. Foster, *Kdo se bojí neoavantgardy?*, přeložil Josef Hrdlička, V: *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 348.

Buchlochových hlavních kritických připomínek.¹⁶⁵

Karel Císař si dobře všímá, že celý spor o smysl, a tím pádem hodnotu umění avantgardy a neoavantgardy, se týká především povahy temporality avantgardy. Bürgerova představa je podle Císaře lineární, zatímco Foster se ji snaží nahradit komplexnější představou vztahů anticipace a rekonstrukce. Toto pojetí ho má podle Císaře přibližovat postojům Jindřicha Chalupického. Je skutečností, že Chalupického kritický vztah k umění neoavantgardy není jednostranný. Zajímavé také jistě je, že Chalupický, pokud píše o zahraničním umění 50. a 60. let, neužívá termínu „neo“ či „post“ avantgarda, ale pouze spojení „nové umění“. Zároveň je však třeba připomenout, že Chalupický avantgardní a tedy nutně skupinové umění podřazuje do široké kategorie duchovně/uměleckého civilizačního vývoje Evropy. Vývoj moderního umění datuje přibližně s nástupem 18. století až po jeho vrchol před propuknutím první světové války.¹⁶⁶

Foster ve své práci provádí všeobecně známý výčet problémů neoavantgardy, kterého se na tomto místě přidržím: „Ideologie pokroku, předpoklad originality, elitářský hermetismus, historická exkluzivita, přivlastnění kulturním průmyslem.“¹⁶⁷ Kritickou reflexi ideologie pokroku a s ní spjatou problematiku originality, probereme v následující kapitole (3.2). Další témata, tedy tíhnutí avantgardního umění k hermetismu a negativní dopad kulturního průmyslu na umění však byla pro Chalupického od počátku zásadními a nevztahoval se v tomto ohledu kriticky pouze k dílům neoavantgardy, ale již k produkci historické avantgardy. Pokud vyjdeme z Bürgerovy problematické distinkce mezi historickou avantgardou a neoavantgardou, jež implikuje přesvědčení, že umění avantgardy bojovalo proti institutu umění a neoavantgarda naopak plně podléhá institucionalizaci, pak konstatuji, že Chalupický je ve své kritice od počátku do konce koherentně pro-avantgardní. Je přirozené, že s nástupem neoavantgardy obě dvě výše zmíněná témata silněji rezonují a získávají na relevanci. Bürgerův přístup „selhání avantgardy“ sugeruje vědomí zlomu mezi hnutími historických avantgard a jejich poválečnými variantami. Bürgerovo jednostranné vnímání úlohy umění

¹⁶⁵ *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 324.

¹⁶⁶ Chalupický v podstatě přijímá koncepci moderny jakožto makro-epochy počínající 18. stoletím.

¹⁶⁷ H. Foster, *Kdo se bojí neoavantgardy?*, přeložil Josef Hrdlička, V: *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 349.

neoavantgardy se v rámci uměleckovědného diskurzu stalo rozšířeným náhledem, který v případě některých kritiků nabírá silně pesimistických až apokalyptických rozměrů.¹⁶⁸ Perspektiva „selhání“ avantgardy implikující tísnivou situaci jasně vyvstává například z díla Suzi Gablik.¹⁶⁹ Nesdílím Fosterův „optimismus“ v tom, jakým způsobem se podle něj kreativně proměnil vztah neoavantgardy k uměleckým institucím. Foster se domnívá, že: „Vrcholná neoavantgarda podrobuje instituci umění tvořivé analýze, současně specifické a dekonstruktivní.“¹⁷⁰ I když odhlédneme od Bürgrova přístupu a zohledníme Fosterovu kreativní analýzu, stále se nad touto tematikou vznáší motiv „podrobení“ umělecko-existenciálních ambic umění avantgardy tržní logice a s ní související eskalací „uměleckých“ institucí.¹⁷¹ Rád bych na tomto místě zohlednil Chalupského náhled na problematiku avantgardního tíhnutí k hermetismu a vztah avantgard k fenoménu uměleckého trhu a uměleckých institucí.

3.2 Chalupského kritika tíhnutí avantgardy k hermetismu

Důsledkem selhání avantgardy v její revolučně dějinné úloze je podle Bürgera uvržení umění do „pluralitní bezvýznamnosti“ dneška. Skutečností je, že téma uměleckého tíhnutí k „akademickému“ hermetismu se vstupem umění do věku postmoderny ještě více zesílilo. To vyvolává řadu problémů, které postřehl i Chalupský: „Existuje dnes téměř nepostřehnutelný rozdíl mezi avantgardismem a avantsnobismem a je třeba velké mravní síly, abychom nepadli do pastí

¹⁶⁸ Velice zajímavý je v tomto ohledu postřeh, že tento „pesimismus“ sdílí jak kritici, jenž se k umění vztahují z levicových pozic, tak kulturně konzervativní teoretici stojící na pravici. Viz. následující kapitola (3.2).

¹⁶⁹ Jazyku Suzi Gablikové je vlastní levicově motivovaný apokalyptický nádech. Kapitoly z její knihy *Selhala Moderna?* mají názvy jako *Smrt avantgardy*, či *Tyranie svobody*.

V: S. Gablik, *Selhala moderna?*, přeložil S.M. Blumfeld, Votobia, Olomouc 1995.

Foster má na mysli mimo jiné tyto autory: Flavin, Andre, Judd, Morris a později Broodthaers, Buren, Haacke H. Foster, V: *Kdo se bojí neoavantgardy?*, přeložil Josef Hrdlička, V: *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009, s. 357.

¹⁷¹ Problematickým trendem dneška je také skutečnost, že umělci vytváří díla, která jsou zadavatelem objednané přímo na dané místo, výstavu, bienále atd. Banky v rámci zvyšování své kredibility masivně podporují veletrhy s uměním, na nichž jsou finančně zhodnocována „subverzní“ díla avantgard. S touto problematikou také podstatně souvisí zvýšený význam a eskalace kurátorské činnosti.

snadnosti.¹⁷² Chalupický si ale již v roce 1936 všímá negativní role „světa umění“ ve svém textu *O společenském postavení moderního umění*. Normativní prosazení institualizace umění však v období éry neoavantgardního umění eskalovalo. Prosazení institucionální teorie v umění dobře ukazuje postoj teoretiků umění a estetiků k Duchampovým *Readymades*. Můžeme bez rozpaků říci, že *Readymades* skutečně jistým způsobem stojí na pokraji podstatné paradigmatické změny v chápání toho, co je umění, kterou posvětila Dickieho vlivná institucionální teorie umění.¹⁷³ Z Duchampovy implicitní kritiky esteicko-uměleckých mechanismů se v Dickieho perspektivě prakticky stává akt, který spíše potvrzuje institucionální pojetí umění, místo aby na něj poukazovalo jakožto na jeden z ideologických pilířů afirmativní kultury.¹⁷⁴ Dickie tedy z Duchampovy implicitní kritiky institucionálních mechanismů dělá explicitní přitakání institucionálnímu pojetí umění a jednu ze základních strategií avantgardního umění zcela staví na hlavu. Myslím, že tento příběh dobře ilustruje některé podstatné změny, jež se udály s nástupem neoavantgardy – zmizel místy „zuřivý“ futuristický a dadaistický odpor

¹⁷² J. Chalupický, *Umění v našem věku*, V: J. Chalupický. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 132.

¹⁷³ Institucionální teorie v umění je v debatách anglo-amerických estetiků silně kriticky reflektovaný fenomén. Arthur Danto, a na Danta později navazující estetik George Dickie, své teorie postavili, promýšleli a následně ilustrovali na příkladu objektů, jež můžeme shrnout pod název *readymades*. Fenomén institucionální teorie zároveň zapadá do širší debaty, která se týká „hledání“ možné definice umění. Estetik Bohdan Dzemiedok tuto diskuzi ve svém článku nazývá *Sporem o estetickou podstatu umění*. V: B. Dzemiedok, *Spor o estetickou podstatu umění*, V: *Co je umění?: texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010. Zrod moderní institucionální teorie se odvíjí od této debaty: Filozof Morris Weitz v roce 1956 inspirován Wittgensteinovými *Filosofickými zkoumánímí*, podnikl frontální útok na estetickou teorii, jež se od dob Baumgartenových snaží přijít s vhodnou a vyčerpávající definicí umění. Weitz ve svém textu vede analogii mezi pojmem hra a pojmem umění: Umění, obdobně jako Wittgensteinem užitý pojem hry, je podle Weitze pojem otevřený, u něhož není možné stanovit nutné a postačující podmínky k užití. Weitzův text se přirozeně setkal s reakcí. George Dickie motivován snahou odvrátit Weitzovu výtku, že estetická esencialistická klasifikační teorie se stává pro kreativní povahu umělecké tvorby nanejvýš svazující záležitostí a inspirován textem Arthura Danta *Svět umění*, přichází s institucionální vztahovou definicí umění, kterou ilustruje na příkladu „kontroverzních“ Duchampových *readymades*. Duchamp svým aktem vystavení *Fontány* (obrácený pisoár podepsaný pseudonymem R. Mutt) dle Dickieho jen využil již existujícího institucionálního mechanismu, který odkazuje k jisté historické konstantě při chápání toho, co je umění. Dickie doslova tvrdí: „Duchamp nevynalezl svět umění, protože ten tu byl odjakživa.“ Jestliže je daný objekt artefaktem a je označen „příslušníkem světa umění“ (zde samotným Duchampem) jakožto umění, pak naplňuje nutné a postačující podmínky pro definici uměleckého díla.

¹⁷⁴ Murphy k této strategii historické avantgardy píše: K ukázkám institucionálních podmínek, na které avantgarda míří svými útoky, patří konvence spjaté s uměleckým kontextem (například už sám fakt, že je určité dílo vystaveno v muzeu, ho automaticky a předem vymezuje jako „umělecké dílo“ na které se náležitě pohlíží.“ V: R. Murphy, *Teoretizace avantgardy (Modernismus, expresionismus a problém postmoderny)*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno, 2010, s. 40.

k institucím a ustanovila se krotkost postmoderní plurality avantgardního umění v jejím vztahu k institucím umění, která ji výrazně odlišuje od revolučních strategií historické avantgardy.

Sám Chalupecký je svých postojích celoživotně vnitřně rozdělen: na jednu stranu hájí umění s jeho nezadatelným právem potřeby svobodného vyjádření a tato potřeba se projevuje o to silněji, když cítí, že je modernímu umění jeho svoboda ideologicky a politicky upírána. Na straně druhé však konstantě kriticky hodnotí fakt, že umění spěje k uzavřenosti, hermetismu. Podle Karstena Harriese vyplývá tento hermetismus z radikální idealizace svobody ze strany moderního umění.¹⁷⁵ Palčivou otázkou zůstává, jak tuto hermeneutiku, odvíjející se z principů otevřenosti a uzavřenosti, řešit. Ukazuje se, že Chalupecký si tohoto paradoxu byl vědom: „Komerční a žurnalistická popularizace moderního umění v posledních desetiletích jistě zfalšovala velmi nebezpečným způsobem smysl tohoto umění, a to nejen v myslích těch, ke kterým se obracelo, ale i přímo v myslích jeho tvůrců. Umění se zařazovalo do mocné moderní organizace zábavy. Ale z druhé strany tato popularizace vytrhla moderní umění z izolace a neznámosti, do kterých bylo už dobrých sto let uvrženo.¹⁷⁶ Motiv „hermetismu“ je Chalupeckého trvalým a nerozřešeným problémem. Již v roce 1946 plný avantgardního náboje psal: „Vraťme se k modernímu umění. Zazděno do prostředí sběratelů a nakladatelů výstavních sálů a literárních kroužků zaměnilo skvělou samotu myslícího a citlivého ducha, postaveného doprostřed společnosti odevzdané jen svým hospodářským úsilím a bojům, za zcela zvláštní prostředí poloumělecké a polosnobské oddělené ode všeho dění ostatního. Tlak tohoto prostředí, uplatňující se tím nebezpečněji, čím byl tajnější, dovedl moderní umělce až tam, že proti skutečnému životu svých současníků si postavili nevědouce ani o tom, uzavřenou oblast života *estetického*.“¹⁷⁷

Chalupeckého kritika uměleckého hermetismu je postavena na představě široce pojaté víry v existenci antropologické konstanty. Tento syntetizující akcent, který sleduje spíše to, co je lidem i skrz dějiny společné, než co je od sebe

¹⁷⁵ K. Harries, *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*, přeložila Markéta Jansová, Brno, Host 2010, s. 71. Kritika motivu „konvence umělecké svobody“ sblíží Chalupeckého s názory J. Claira a H. M. Enzensbergera (3.2).

¹⁷⁶ J. Chalupecký, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 149.

¹⁷⁷ J. Chalupecký, *Konec moderní doby*, V: J. Chalupecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 170.

navzájem jako jedince odlišuje, může být přirozeně vystaven nebezpečí idealizace, či propagandy. Chalupický, jak jsme podrobně ukázali, se s tímto tématem osobně potýkal a texty jako *Konec moderní doby* (1946) jsou toho jasným svědectvím. Jestliže však přijmeme za svůj názor, že moderní umění vyrůstá z vědomí krize (Chalupický, Lyotard, Harries) a je výsledkem myšlení evropského nihilismu nebo pokusem se s ním vyrovnat, jak se domnívá svými závěry Chalupickému blízký Harries¹⁷⁸, pak je otázkou, v čem spočívá jeho hodnota? Ptáme se i při vědomí toho, že celou Chalupického činnost můžeme nazvat projektem „obhajoby moderního umění.“ Víme, že pro Chalupického je signifikantní polaritou člověk (jakožto individualita) a společnost (jakožto heterogenní celek). Zároveň jako by Chalupického přesvědčení vyrůstalo z Navrátilovy představy – a drželo si její volné dělení – kdy osobní, individuální mýtus přirozeně přerůstá v obsáhlou mytologii. V této perspektivě se individuální umění stává „svědectvím“ i v celém rozměru lidskosti – tedy i ve svém setrvalém tíhnutí k thanatu v jeho nihilistickém podloží. Jestliže užívám pojmu svědectví, jež se mi zdá pro Chalupického pojetí umění jako přiléhavé, pak ho musím vymezit vůči představě umění jakožto dokumentu, se kterým by se mohl z určitého úhlu pohledu krýt. Dokument sugeruje představu distance a objektivnosti, svědectví si ale žádá opravdovou účast člověka/umělce na hledání smyslu světa. Chalupického vyzdvihování postavy umělce jakožto solitéra tak není přitakání úniku do světa, ale cestou k vyjevení svědectví – o člověku, o smyslu transcendence, o civilizaci, s níž je umělec nutně v konfliktu.¹⁷⁹ Chalupického hledání smyslu umění se odvíjí mimo estetické kategorie vlastní dílu a pohybuje se spíše ve vztahovém, existencionálně laděném projektu. Viděli jsme, že i základní avantgardní impulz v Chalupického myšlení, který volá po těsnějším sepětí umění a života, prošel vývojem. Přes mytologizující rekonstrukci vztahu člověka a městského prostředí prosazovanou ve 40. letech až po romantizující polaritu skrytosti a odvrácenosti od světa. Ve zbytku této podkapitoly se pokusíme

¹⁷⁸ „I Nietzsche se účastní hledání neznámého Boha. Do tohoto hledání se zapojilo moderní umění. Jeho velké mýty, a sice mýtus o absolutní svobodě a mýtus o návratu bezprostřednosti, vyjevují nelehkou situaci moderního člověka. Byl donucen ke svobodě a přece není autonomní, a ke stvrzení sebe i své svobody potřebuje transcendentní smysl.“ V: K. Harries, *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*, přeložila Markéta Jansová, Brno, Host 2010, s. 153.

¹⁷⁹ Je patrné, že u Chalupického došlo v rámci jeho pracovní ostrakizace ke ztotožnění svého osudu (a potřeby v něm najít smysl) s osudy moderních umělců: „Skutečný umělec může dnes žít jen v samotě a opovržení a jenom tak může být svobodný. Jako Baudelaire, jako Gauguin, atd.(...) Moderní umělec je v konfliktu s celou moderní civilizací.“ V: *Dopisy Jindřicha Chalupického pařížské přítelkyni, Revolver Revue, č. 75*, Praha 2009 s. 205.

prozkoumat blíže roli trhu s uměním ve vztahu k produkci neoavantgardy, a to především s ohledem na názory Jindřicha Chalupického.

3.3 Chalupického kritická reflexe role trhu s uměním na pozadí principu skrytého a viděného

Autoři publikace *Umění po roce 1900* si dobře všimají, že Bürgerovo striktní dělení na praxi uměleckou a praxi životní zcela ignoruje existenci uměleckého trhu s uměním, jenž se rozvíjel již v období působnosti historické avantgardy.¹⁸⁰ Chalupický, ale i Teige nahlíželi na rozpory mezi avantgardní revolučností a existencí trhu s moderním uměním ze svých levicových pozic již ve 30. letech: „Umělecké směřování je zhusta ovlivňováno úsudkem umělecké burzy, ne-li přímo smlouvou obchodníka a umělce. Předmětem spekulace nejsou jen staří mistři, v zájmu obchodních expertů – ale také avantgarda.“¹⁸¹ „Ranný“ Greenberg byl přirozeně také teoretikem, jenž si jasně uvědomoval toto křehké spojení: „Avantgarda zůstala s buržoazií propojena přesně z toho důvodu, že potřebovala její peníze.“¹⁸² Chalupický byl však schopen nahlédnout existenci trhu s uměním v jeho ambivalenci: „Je pravda že moderní umění vděčí této společenské a obchodní podnikavosti za to, že jeho tvůrci se mohou na rozdíl od svých předchůdců věnovat bez existenčních starostí své práci, ale z druhé strany jsou uzavíráni v ustálenou ideologii, která je vyhotovena k potřebám této organizace.“¹⁸³

I přes tuto hrozbu, která odkrývá rozpory vlastní avantgardnímu umění, mohl i tak kriticky orientovaný malíř, jakým byl Barnett Newman, v roce 1940 napsat: „Na malířství jako umění je skvělé, že podstatným rysem celého toho podniku je jeho primitivní provoz. Na malíře nečihá žádný skutečný průmysl (možná že právě vzniká, a ta představa mě děsí).“¹⁸⁴ Když porovnáme tuto

¹⁸⁰ *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 324.

¹⁸¹ J. Chalupický, O společenském postavení moderního umění, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 27.

¹⁸² C. Greenberg, *Avantgarda a kýč*, Revue Labyrint 2000, přeložil Tomáš Pospiszyl, č. 7-8, s. 70.

¹⁸³ J. Chalupický, Konec moderní doby, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991.

¹⁸⁴ V: B. Newman: Umělec kritik, přeložili Ladislav Nagy a Stanislav Kolíbal, Arbor vitae, Praha 2003, s. 66.

„bezelstnou“ Newmanovu myšlenku s ideovou strategií díla Andyho Warhola - který byl pozdější ikonou amerického umění - pak si lépe uvědomíme nejen zásadní paradigmatickou změnu ve vnímání poslání umění, ale pochopíme i radikálně zesílený tlak trhu s uměním, na umělce samotné, v období rozmachu neoavantgardního umění.

Chalupeckého postoj k vlivu trhu na uměleckou tvorbu byl později nutně poznamenán dobovou politickou situací i skutečností, že jeho tvorba za dob normalizace nesměla vycházet. Nemožnost intenzivnějšího styku s postupující internacionalizací umění pro něj naopak znamenal hlubší styk s českými umělci v jejich ateliérech. Znakem Chalupeckého myšlení 40. let, kterým se odlišoval od konzervativně modernistických akcentů v české teorii umění, byl důsledný a progresivní internacionalismus. Tento postoj se však ani v důsledku autorovy ostrakizace nevytratil. Chalupecký byl schopen sledovat umělecké dění na západě. Jeho příklon k domácímu umění je přesto patrný. Sám v něm spatřoval smysl: „Opravdu by mi daleko více záleželo na tom, aby moje práce byla užitečná tady, a to především mladým umělcům a umělkyním.“¹⁸⁵ I díky trvalé snaze sledovat neoavantgardní umění ze západních zemí si uvědomoval „nová“, či výrazněji hypertrofovaná úskalí umělecké produkce podléhající zákonitostem trhu a komercializace. Tato skutečnost měla dokonce vliv i na jeho politické postoje, kterým byla vlastní skepse k zářivým horizontům systémové změny. Nejlépe a nejautentičtěji o této problematice vypovídá debata mezi Chalupeckým a jeho přítelkyní Marií-Christine Morinovou z Paříže. Chalupecký zde vyslovuje paradoxní a v mnoha ohledech kontroverzní myšlenku, že zdejší umělci, i přes prvky útlaku a nesvobody, nejsou na druhé straně vystaveni destruktivní logice trhu s uměním, což se pozitivně odráží na jejich díle: „Je opravdu paradoxní, že jsou svobodnější než úspěšní umělci na západě, ale je tomu tak.(...) Západní umělci jsou vystaveni tlaku daleko nenápadnějšímu a nebezpečnějšímu – tlaku vnitřnímu, tlaku obchodu a s ním spojené kritiky. Ničím jim nehrozí, jen nabízejí úspěch, slávu, peníze, nechtějí na nich, aby se vzdali svého umění, naopak je za ně chválí, ale uvádějí toto umění do světa peněz, a to je zkáza.“¹⁸⁶

¹⁸⁵ Dopisy Jindřicha Chalupeckého pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75, Praha 2009, s. 207.

¹⁸⁶ *Ibid.*, s. 209.

Pozdní Chalupecký jako by rozvíjel teorii postavenou na relaci *skrytého* a *viděného*: umění na západě plně participuje na mediálních kódech (sebe)propagace. To umění zajišťuje intenzivnější, mnohdy až masovou pozornost, zároveň však vytváří na umění různé podoby nepřímého tlaku. Příkladem umělce, který plně odpovídá participaci na strategii *viděného*, je Andy Warhol. Je symptomatické, že Chalupecký ve svých úvahách Warhola prakticky zcela přehlíží. Naopak, v tuto dobu se uchyluje k relaci *skrytého*, jemuž odpovídá zdůrazňování úlohy umělce jakožto solitéra. Samota se tak stává umělcovou výsadou. Chalupecký se zároveň vrací k problému vztahu umění a společnosti. Autorův náhled pod tlakem dobových okolností nabírá nových kontur. Jestliže 40. léta představovala Chalupeckého artikulovanou, avantgardně zbarvenou snahu po spojení umění s širšími masami, pak v období nástupu neoavantgardy prochází Chalupeckého postoje zásadní proměnou (na rozdíl od kritiky tíhnutí umění k hermetismu). Chalupeckého novější koncepce moderního umění, jež má zprostředkovávat transcendentální přesah modernímu člověku a podstatným způsobem souvisí s jeho duchovní svobodou, se nachází v logickém protikladu ke komerčně-konzumní funkci umění. V jednom z jeho úplně posledních textů *Cesta umění* se toto téma dostává markantně do popředí: „Duchovní produkce v umění a vědě musí nasadit všechny síly, aby neklesla k pouhému odvětví velkoměstského podnikání, aby se nestala závislá na reklamě a prestiži.“¹⁸⁷ Tlak trhu zásadním způsobem mění samotný status umění. Chalupecký proto vyjadřuje své obavy: „Když kulturní elitě tolik záleží na tom, aby se setkávala při velkých uměleckých příležitostech, jde jí při tom vůbec o umění? Přitom nepochybně naše doba potřebuje umění víc, než si sama sobě přiznává.“¹⁸⁸ Doba po Chalupeckého smrti potvrdila jeho obavy. Umělecká scéna je výrazně pluralitním fenoménem, i přesto diskurz stále ovládají umělci participující na mediální strategii *viděného*. Umění prosazované lidmi, jakými jsou Damien Hirst, či Jeff Koons, tak dál rozvíjí impulzy, jež do umění přinesl již Andy Warhol v 60. letech. V českém prostředí dnes na podobných kódech participuje David Černý.

Chalupeckého kritická pozice není v tomto ohledu jedinečná. J. F. Lyotard se stejně jako Chalupecký vyslovuje v 80. letech proti strategii „art-worldu“, vymezuje neo-avantgardě její opoziční úlohu, a zároveň také ukazuje na podstatný

¹⁸⁷ J. Chalupecký, *Cesta umění*, V: J. Chalupecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 272.

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 60.

rys své umělecké etiky: „Prostřednictvím kritiků, kustodů, ředitelů galerií a sběratelů vyvíjí tento postmodernismus na umělce silný tlak, snaží se jejich hledačství vřadit do rámce současné „kultury“ a zbavit umělce odpovědnosti vůči otázce neprezentovatelnosti. To je pro mě totiž v následujícím století jediná otázka, která je hodna výzvy života a myšlení.“¹⁸⁹ Nad perspektivami „umělecké etiky“, jak se rýsují v díle Chalupckého a Lyotarda, se hlouběji zamyslíme v následující kapitole (3.2)

Chalupckého vícekrát zdůrazněná kritika abstraktních expresionistů – kteří svým dílem stojí v přirozené konfrontaci k Duchampovi – se s ohledem na autorovu pozdější duchovně pojatou koncepci jeví jako paradoxní. Tuto kritiku autor rozvíjí s s ohledem na existenci uměleckého trhu: „Docela cizí pak Duchampovi zůstával americký abstraktní expresionismus po druhé světové válce. To bylo opět umění povýtce dionýské, umělec měl tvořit spontánně, jako by se sám stal kusem přírody – vskutku jsou pak díla tohoto umění stejně dekorativní a stejně lhostejná vůči člověku, jako jsou díla přírody. V tom je hlavní důvod tohoto umění – hodí se dobře do přepychových bytů a přepychových muzeí.“¹⁹⁰ Je patrné, že Chalupckého pohled na poválečné americké malířství podléhá zjednodušující generalizaci. Chalupckého intenzivní příklon k Duchampovi se mi i přesto jeví jako nečekaný krok, když uvážíme existenci a ideové pozadí Newmanových a Rothkových děl. V tomto ohledu je však třeba poznamenat, že Chalupckého interpretace Duchampa je silně osobitá a plně prodchnuta metafyzikou. Chalupcký tenduje k vnímání Duchampa jako mystika, jehož dílu je vlastní příklon k transcenci. Autorova interpretace průkazně vychází z romantizujících kořenů a ukazuje na jeho opuštění avantgardních pozic, aniž by se však uchýlil k jistotám modernistické autonomie.¹⁹¹ Chalupcký si byl vědom, že svoji koncepci moderního umění vystavěl na paradoxu: „ Je velmi nesnadné být moderním umělcem. Musí být docela v tomto světě a musí být zároveň pořád mimo něj. Musí jej žít a musí jej také vědět. Musí být docela ze své doby a musí být stále mimo ni. Být vidoucím a jít naslepo. Vyloučen ze společnosti a právě tam, kde tato společnost jde do

¹⁸⁹ J. F. Lyotard. Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, Herman & synové, Přeložil Miroslav Petříček, Praha 2002, s. 66.

¹⁹⁰ J. Chalupcký, *Úděl umělce: duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998, s. 263.

¹⁹¹ H. M. Abrams ve své knize *Zrcadlo a lampa* obsáhle ukazuje proměnu vnímání mimetické teorie v období romantismu a její dopad na vztah umělce a společnosti. Tato zásadní proměna měla vliv na vztah umělce a publika, jehož role byla eliminována. V: H. M. Abrams, *Zrcadlo a lampa: romantická teorie a tradice estetického myšlení*, přeložil M. Procházka, Triáda, Praha 2001.

budoucná. Je to velice těžké, ale to je právě nezbytné.“¹⁹² Romantizující kořen Chalupceckého myšlení zesílený v období normalizace zdůrazňuje víru v umělce a jeho práci v ústraní. Samotný umělec, v naprostém protikladu k postmoderním teoriím, se dostává svojí důležitostí před dílo samotné. Svoji *knihu Na hranicích umění* také uvádí tímto Duchampovým výrokem: „Nezajímá mne umění, ale umělci.“¹⁹³ Chalupcecký vždy tendoval k interpretaci fenoménu umění v úzkém vztahu k jeho tvůrci – umělci. Ten se v jeho perspektivě staví spíše po bok mystika. Teoretik avantgardy Richard Murphy si všimá, že s avantgardou etymologicky i manifestačně vymezenou jako „kulturou předvoje“, se změnila i představa o umělci. Ten byl nyní spojován s úlohou věštce nebo kněze.¹⁹⁴ V Chalupceckého pojetí umělce tedy zůstává něco z postulátů avantgardní logiky, avšak umělec v jeho perspektivě se na rozdíl od představy avantgardistů již nestaví do čela předvoje. Jeho poslání přesahuje úroveň diktovanou nutností společenských změn. Představa šamana a mystika je tak pro jeho pojetí přílehlavější než avantgardistická představa kněze. Ta přece jen více splývá se strukturami doktrinálně vymezené organizace, která se Chalupceckému stala cizí.

Ambivalentní úlohu umělce Chalupcecký zkoumal na více místech svých textů: „Umělcovo samotářství je zvláštní: patří k jeho prvním popudům, že chce vytvořit dílo, které by promlouvalo k ostatním, které by nabylo obecné funkce.“ Chalupcecký si byl velice dobře vědom, že to byl právě Duchamp, jenž svojí snahou dostat se za hranice hmotného díla, předznamenal mnohá východiska umění, jež se vžilo pod označením neoavantgarda. Už v textu *Smysl moderního umění* z roku 1971 si však Chalupcecký pokládá otázku, která obsahuje náznak pochybností nad důsledky avantgardní logiky některých projevů tohoto umění: „Můžeme mluvit ještě o umění, kde chybí jakékoliv dílo? Oblast umění tady pravděpodobně překračujeme. Je to paradoxní výsledek. Postupně se měla obnažit podstata umění a zatím se zdá, že umělec opustil umění.“¹⁹⁵ V 70. letech byl v českém prostředí nakloněn fenoménu happeningu, body-artu, či performance. Jako by mu symbolizovaly silnou tendenci, která umění dostává z hranic uzavřeného světa umění, kde se umění nakonec stává více spekulací hodnotou a dekorem, než živoucí součástí životů. Tato snaha měla symbolizovat nové otevření se

¹⁹² J. Chalupcecký, *Umění dnes*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, s. 45.

¹⁹³ J. Chalupcecký, *Na hranicích umění*, Prostor, Praha 1990, nestr.

¹⁹⁴ R. Murphy, *Teoretizace avantgardy (Modernismus, expresionismus a problém postmoderny)*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno, 2010, s. 40.

¹⁹⁵ J. Chalupcecký, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupcecký. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 138.

lidské skutečnosti a Chalupecký jí byl nakloněn, nebo se jí minimálně snažil upřímně porozumět. Umění je něčím, co se v Chalupeckého perspektivě bude neustále snažit o narušení úzkých hranic kategorizace a specializace. Chalupecký pouze ustoupil od sociálně revolučního akcentu, jež byl vlastní hnutí historických avantgard, aby se přiklonil k duchovně motivované představě antropologické konstanty.

3.2 Enzensberger a Clair - etymologie avantgardy obsahuje určení její aporie.

Z korespondence Jindřicha Chalupeckého z 80. let víme, že byl v kontaktu s francouzským teoretikem umění a pozdějším ředitelem Picassova muzea Jeanem Clairem. Svoji přítelkyni v Paříži Marii-Christine Morinovou směřoval na Claira, když spolu projednávali možné uspořádání výstavy českých umělců v Paříži.¹⁹⁶ Chalupecký dokonce vyzdvihuje vzájemnou názorovou náklonnost mezi ním a Clairem. Samozřejmě nevíme přesně, jak obsáhle byl Chalupecký seznámen s Clairovými texty o umění, ale domnívám se, že již tato náklonnost svědčí o jistém vývoji Chalupeckého názorů na moderní umění a avantgardismus zvláště.¹⁹⁷ Tuto domněnku potvrzují i následující slova z korespondence. Ta jsou primárně mířena na existenci Charty 77, ale mají v případě Chalupeckého obecnější platnost: „Nevěřím v manifesty a kolektivní akce. Nevěřím v programy. Věřím už jen v lidi.“¹⁹⁸ Toto vyjádření, jak uvidíme níže v textu, skutečně ukazuje na jistou spřízněnost s Clairovou kritickou pozicí. Jedním z autorů, který provádí ostrou kritiku avantgardy z konzervativních pozic, je právě Jean Claire. Clairovo psaní se pohybuje na úzké hranici mezi „podnětnou kritikou“ ideologického podloží avantgard na straně jedné, a „ideologickým čtením avantgard“ na straně druhé.

Jean Clair na jednom místě svého eseje, který se zabývá odpovědností umělce, cituje ostrou kritiku avantgardy z pera levicově zaměřeného H. M. Enzensbergera, který viní avantgardu nejen z pasivity vůči násilí, ale i z jeho podpory ze strany revolučních avantgardních manifestů. Při bližším pohledu zjistíme, že konzervatelec Clair má k názorům levicově zaměřeného H. M.

¹⁹⁶ Dopisy Jindřicha Chalupeckého pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75, Praha 2009, s. 201.

¹⁹⁷ Víme s určitostí, že Chalupecký četl Clairovu knihu o Duchampovi. V: J. Chalupecký, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupecký, *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 146.

¹⁹⁸ Dopisy Jindřicha Chalupeckého pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75, Praha 2009, s. 202.

Enzensbergera, co se týká jejich kritiky avantgardy, blíže než možná sám tuší. Námí zmíněný Enzensbergerův esej o paradoxní povaze avantgardy, který se dá považovat za ostrý útok na její experimentální a ideologické principy, je z roku 1962 a odkazuje se povětšinou na uměleckou produkci neoavantgardy. Clairův esej *Odpovědnost umělce* je z roku 1997, ale i přesto lze říci, že oba autoři promýšlí shodnou problematiku, a i přes odlišný styl psaní dospívají v těchto esejích k podobným poznatkům.¹⁹⁹ Clair je nucen si položit palčivou otázku: „Vykazuje avantgarda rysy, pro něž ji lze ztotožnit s těmi nejkrutějšími režimy v Evropě, a tedy místo aby sloužila osvobození člověka, nese spoluvinu na jejich uzurpátorství?“²⁰⁰ Oba autoři se soustředí především na kritiku avantgard z pozice „dekonstrukce“ aporií, jež jsou avantgardnímu manifestantismu od samého počátku vlastní.

Enzensberger trefně míří na *exkluzivní* povahu avantgardy, která má automaticky umělce chránit před jejími případnými kritikami.²⁰¹ Neubráníme se na tomto místě menší psychologické úvaze. Není to vsutku právě aktivní umělecká participace na ustanovené normě vlastní exkluzivity a výlučnosti, která činí umění neoavantgardy imunním vůči jakékoliv propracovanější kritice? Pokud bychom tuto charakteristiku, která je vlastní neoavantgardním hnutím vzali v potaz, pak je možné mluvit o první aporii, již sama avantgarda v sobě nese. Neboť právě snaha o prolomení hranic mezi uměním a životem a kritika institucionalismu (který implikuje exkluzivizmus) měla být jedním z hlavních pilířů historické avantgardy. Tento postoj významně souvisí s postupnou institucionalizací umění v době neoavantgard. Chalupecký, jak jsme již ukázali v samostatné kapitole, vede svoji kritiku avantgardy z podobných pozic. Kritizuje avantgardní tendence k hermetismu spjatého s vědomím vlastní exkluzivity. Pokud plně odhlédneme od měšťáckého názoru na uměleckou tvorbu, který se možná nikdy nezbaví svěrací kazajky mimetismu, pak si můžeme připustit, že právě tento prvek exkluzivity, vytváří skutečně jakýsi obranný val avantgardy. Tato aporie, sebeustanovující měřítko estetických a uměleckých hodnot, by byla zjevnou zradou radikálních avantgardních výhledů a předpokladů, kdyby historická avantgarda v sobě tento paradox od počátku nenesla. I Richard Murphy svým hodnocením avantgardy, zcela vzdáleným

¹⁹⁹ J. Clair, *Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006, s. 149.

²⁰¹ H. M. Enzensberger, *Aporie avantgardy*, V: H. M. Enzensberger, *Eseje*, Přeložil Jiří Stromšík, Nakladatelství Pavel Marvart, Červený Kostelec 2008, s. 13.

Clairovým závěrům, si všímá této skutečnosti když píše: „Uvnitř avantgardy probíhá neustálý a nikdy nevyřešený spor mezi touhou vytvořit novou formu umění, která by se bezprostředně dotýkala života, a nutností udržet pro tvorbu jistou míru autonomie, aby se tak zachoval odstup od reality a tedy hledisko, ze kterého může umění formulovat svou kritiku společnosti.“²⁰² Kořeny tohoto problematického dědictví avantgardy a jejího rozporuplného vztahu k umělecké autonomii a vztahu ke společnosti však sahají až do období literárního romantismu. Právě odkaz romantismu sahající přes Colridge a Baudelaira až k Bretonovi je v avantgardních hnutích silně přítomen, jak si všímá i Jean Clair, který právě v romantismu vidí jednu část z jejího základu: „Avantgarda je ovlivněna romantickým „Weltanschauung“ a ve své víře ve všemohoucnost originálního génia je schopna přiklonit se k těm nejobskurnějším názorům.“²⁰³ Na jiném místě, ve své kontroverzní knize o surrealismu, naopak romantickému dědictví přisuzuje kladné znaménko, když se zamýšlí nad skutečností, že surrealismus byl: „Posledním romantickým pokusem o obnovení kouzla ztraceného ráje. Je to umění světa minulosti, který ještě neznal plyn a bomby.“²⁰⁴

Paradoxních temných odstínů etymologie slova avantgarda jsou si jak Clair, tak Enzensberger vědomi. Právě objasnění tohoto pojmu, kterému se zevrubně věnuje především H. M. Enzensberger nám poodkryje paradoxní, podvrtnou povahu jejího exkluzivistického charakteru. Příznačné je, že slovo *avantgarda* bylo vypůjčeno z vojenského slovníku a vyjadřuje předvoj, předsunutou hlídku. Již při tomto prostém zjištění se nám objasňují militantní fasety umělecké a filozofické praxe avantgardy, která krystalizovala ve futuristických a surrealistických manifestech. Enzensberger tvrdí: „V jazykové figuře se uchovává to, co její uživatelé zapomněli; analýza vynese na světlo, jaké předpoklady s sebou nese“.²⁰⁵ Onen předvoj implikuje exkluzivní postavení těch, kteří jsou vždy vpředu, stejně jako podřadné postavení těch, co se nacházejí za tímto útvarem. Od takového postoje již není daleko k situaci, kdy ne všechna umělecká díla jsou „vpředu“ a není jedno, jakou pozici zaujímají. Připomíná se nám zde hledisko progresivity a provokativnosti –

²⁰² R. Murphy, *Teoretizace avantgardy (Modernismus, expresionismus a problém postmoderny)*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno, 2010, s. 33.

²⁰³ J. Clair, *Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006, s. 149.

²⁰⁴ J. Clair, *O surrealismu*, Přeložil Martin Hybler, Barrister&Principal, Brno 2010, s. 19.

²⁰⁵ H. M. Enzensberger, *Aporie avantgardy*, V: H. M. Enzensberger, *Eseje*, přeložil Jiří Stromšík, Nakladatelství Pavel Marvart, Červený Kostelec 2008, s. 14.

jednoho z hlavních dědictví avantgardy, které se postmoderna pokusila narušit vědomím role diskurzu a vyzdvižením hodnoty plurality, ale i přesto si toto dvojnásobné dědictví nese až do dnešních dnů. Selhání revolučního potenciálu a spolupůsobení avantgardy na proměně společnosti však staví poválečnou neoavantgardu do jiné role, v níž se umění obrací od artikulovaných revolučních snah k intenzivnějšímu zkoumání podmínek vlastního fungování. Avantgardní poloha umělecké experimentace tak získává zcela jiný smysl.

Druhá rovina Enzensbergerova objasňování pojmu se již pak nachází v autorově volné interpretaci z perspektivy ekonomicko-tržní. Vítězství kapitalistické filozofie v kombinaci s podvědomím avantgardní praxe zapříčinilo, že umění musí být: „Stále o nos před konkurencí.“²⁰⁶ Šaldovo vnímání umělce jako osoby bojující o nesmrtelnost a svým dílem překračující celé generace²⁰⁷, toho umělce, jenž se může nakonec spolehnout nanejvýš na posmrtné vyslyšení, je zcela přehodnoceno. Svůj jasný názor k této problematice vyslovuje i Clair: „Umělecké dílo tu podléhá sekularizaci – zbaveno nesmrtelnosti se stává každodenní věcí a z umění je pouhá pokleslá forma náboženství.“²⁰⁸ Tento „útěk kupředu“ a „hon za budoucností“ avantgardy nazývá Enzensberger avantgardním blufem. Zářná budoucnost díla se již nenalézá za horizontem smrti. I z ekonomického hlediska je úspěch zcela dosažitelný, hmatatelný. Enzensbergerův esej vyšel v roce 1962 a zákonitě musel být ovlivněn avantgardní produkcí své doby, což ostatně potvrzuje jeho ostrá kritika beatnického hnutí. Jack Kerouac je Enzensbergerem označen za náčelníka beatnické sekty, o jehož „*krédu*“ píše ironicky jako o falešném, ale naivně roztomilém. Narozdíl od praxe avantgardních hnutí té doby v Evropě, kde se „avantgardní libovůle“ vyjadřuje akademickým žargonem. Enzensberger nachází také v ekonomických důsledcích avantgardy její aporii. Pokládá si otázku, kdo kromě avantgardy samé rozhoduje, kdo a co se právě nalézá vepředu, což implikuje zmatení ohledně určení co je a co není avantgardou. Dílo, které předjímá budoucnost samozřejmě není zavrženíhodné, avšak: „Neexistuje instance, u níž by se taková spravedlnost dala soudně vymáhat nebo prosadit.“²⁰⁹

²⁰⁶ Ibid., s. 16.

²⁰⁷ F. X. Šalda, O tzv. nesmrtelnosti díla básnického, Votobia, Olomouc 1995.

²⁰⁸ J. Clair, *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006, s. 19.

²⁰⁹ H. M. Enzensberger, Aporie avantgardy, V: H. M. Enzensberger, *Eseje*, Přeložil Jiří Stromšík, Nakladatelství Pavel Marvart, Červený Kostelec 2008, s. 18

Clair i Enzensberger se také shodují v tom, že avantgarda vykazuje pokroucené vnímání času: Z jedné strany se tento fakt projevuje jako fetišistická touha ze strany teoretiků a historiků umění zjistit, kdo a s čím přišel jako první. Z druhé strany se pak jedná o takzvanou posedlost tříděním a „ismy“. Tedy pohyb od individuálního k obecnému, programovému. Clair si vypůjčuje Baudelairovo duální pojetí modernity, aby poukázal na difference mezi modernou a avantgardou. Jeho strategie se skrývá ve snaze ukázat na odlišné pojetí vztahu k časovosti obou druhů umělecké praxe. Avantgarda se plně přiklání k budoucnosti, zatímco Baudelairova moderní krása funguje ve své komplementaritě. Byl to skutečně Baudelaire, analytik modernity, jenž se posmíval francouzské zálibě v bojovné literatuře a jejím pojmům jako „vrhnout se do boje“, „literáti předního voje“ atd. Modernita se podle Claira liší od avantgardy tím, že se neřídí předem daným modelem. Modelem, který avantgarda tak halasně posunula do budoucnosti. Clair poznamenává, že Baudelaire sice vidí modernitu v objevení krásy přítomnosti, v citu pro prchavost a anonymitu velkoměsta, ale zároveň zdůrazňuje, že sám básník vidí modernitu jako pouze jednu polovinu umění. Tou druhou polovinou je to, co Baudelaire nazývá jako *věčné a neměnné*.²¹⁰ Je patrné, že pro Baudelaira je tak nepřijatelný neoklasicismus, který vidí své modely pouze v minulosti. Stejně tak by tímto hodnotovým měřítkem hladce neprošla ani avantgarda se svým skupinově - ideologickým podložím. V Baudelairově teorii má skutečně pevné místo věčný element krásy, a i přestože se modernost může jevit jako její čistý opak, v důsledku tomu tak není, jak ukazuje Didi - Hubermanova dialekticky pojatá interpretace. Kdyby nebylo věčného prvku krásy, modernost a umělcova práce by byly pouhým trendem či aktuálností.

Claire ve své pozdní práci *O Surrealismu* volí strategii ideologické záštity textu ze strany dobové autority, když každou kapitulu, v níž kritizuje surrealismus, uvede citátem teoretika avantgardy Carla Einsteina, který, vytržen z kontextu, vhodně poslouží jeho kritickým záměrům. Stejně tak v případě interpretace Baudelairova pojetí modernosti z něj činí muže jakési aristotelské zlaté střední cesty, který nadevše dobře chápe nutnost spojení starého s novým. Tuto snahu vnímáme jako reduktivní. Ubírá zcela Baudelairovi jeho instinktivní zápal. Je však jisté, že Clairovi toto vymezení dobře posloužilo k poukázání na odlišnou esenci

²¹⁰ Ch. Baudelaire, Malíř moderního života, V: Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*, přeložil Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968, s. 588.

modernity a avantgardy. Této distinkce se Claire drží i v eseji *Odpovědnost umělce* napsaném třináct let po jeho *Úvahách o stavu výtvarného umění*, kde tvrdí: „Zatímco modernita jako pocit vyváženosti a shody s časem existuje ve všech dobách, avantgarda je naopak jednoznačně svázána s romantismem, na nějž vyčerpávajícím způsobem navazuje.“²¹¹ Od chvíle, kdy se pouze modernost stala měřítkem vkusu, je zásadní otázkou, zda umělecký projev charakterizuje změna. Tvůrčí je pak především to, co se rozchází s minulostí. Pohyb avantgardy vystihuje radikální odvrát od tradice. Paradox, který si jak Clair, tak Enzensberger shodně uvědomují, však spočívá v tom, že avantgarda tímto ustanovila pouze tradici novou: tradici spočívající v hledání nového, zvláštního a překvapivého. Tento postup má paradoxní vyústění – zhoubně působí sám na sebe: „Na rozdíl od Mnemosyné, která zajišťovala poklidné předávání vzpomínek, hodí se zde jako přirovnání spíše Chronos požírající své děti.“, píše Jean Clair.²¹² Ne vždy však v umění panoval Chronos, tedy čas bortící chronologii. V 18. století došlo k radikálnímu obratu. Osvícenství i následný romantismus začaly násilně hledat své vzory v minulosti. Jedni ve zidealizované antice, druzí ve středověku. Clair vidí důsledky této snahy jako fatální: Avantgardní umění je jejím potomkem. Aby se však vyrovnalo a vymezilo vůči rodině, pokouší se přesunout dokonalost z minulosti do budoucnosti. Tento omyl však plyne z ustanovení falešného vnímání času, které avantgardní hnutí iniciovala. Teorie avantgardy se tak stává nostalgií naruby, sekularizovanou reakcí na ztracený ráj. Marinetti, Mondrian, Yves Klein a mnoho dalších se nakonec pasují na reformátory a urbanisty utopie. Objev „nové“ abstrakce se slaví stejně, jako by šlo o Kristův kříž.²¹³

Claira narozdíl od Jindřicha Chalupického charakterizují jasně artikulované konzervativní pozice. Pozdnímu Chalupického myšlení odpovídá především posun k vyzdvihování hodnot „duchovnosti“ a jeho koncepce uměleckého solitéra. Společná je Clairůva i Chalupického radikální nedůvěra ve společensko-politické ambice umění. Clair vynaložil mnoho sil, aby poukázal na to, jakým způsobem se avantgardy zapletly s autoritativními režimy 20. století. Konjunktura myšlení těchto dvou autorů se ale přece jen významně liší. Chalupický umělci vytyčuje

²¹¹ J. Clair, *Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006, s. 129.

²¹² J. Clair, *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006, s. 13.

²¹³ J. Clair, *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006, s. 33.

cestu do ústraní, aby přinesl svědectví o světě, se kterým je ze samé povahy věci v konfliktu. Clair situaci hodnotí z pozic zcela depolitizovaného konzervativního modernismu.

3.3 Vznešenost, smysl moderního a umělecká etika - metafyzické perspektivy v uvažování o umění avantgardy u Jindřicha Chalupického a J. F. Lyotarda

Ústředním vláknem naší práce je vztah Chalupického myšlení k avantgardním hnutím a idejím, či konkrétním strategiím, kterými se tato hnutí vykazovala. Skrze čtení pozdních Chalupického prací, jakými jsou Duchampova svérázná monografie *Úděl umělce*, či *Evropa a umění*, kterým jsou již vlastní silné metafyzické impulzy, by se tento vztah mohl zdát jako uzavřený. Bez znalosti kontextu autorova díla bychom tak mohli nabýt dojmu, že výsledky avantgardního myšlení jsou autorem překonány, či negovány. Je pravdou, že Chalupický se definitivně odchyluje od dogmatické a rigidní logiky avantgardní skupinovitosti a plně odhlíží od avantgardního utopismu postaveného na pilířích marxismu a revoluce, aby jej nahradil novou antro-po-metafyzickou koncepcí umění, jež více zohledňuje postavení soliterních postav moderního umění. Domnívám se však, že i tato závěrečná fáze Chalupického náhledu na umění a kulturu je stále silně ovlivněna některými předpoklady avantgardy, a jak také ukážou následující řádky - úběžník Chalupického promýšlení metafyziky má svoje základy překvapivě již v jeho textech ze 40. let.

Při hlubším čtení Chalupického posledních obsáhlých syntetických prací²¹⁴ je patrná jistá monologičnost jeho způsobu psaní, jež byla přirozeně i důsledkem autorovy publikační ostrakizace ze strany tehdejšího normalizačního režimu. Tento z vnějšku vynucený fakt ovlivněný i skutečností, že sám Chalupický v tuto dobu neuvažoval o emigraci,²¹⁵ je však vyvažován jeho neustálým zájmem o situaci umění a myšlení v zahraničí, jak dokládá autorova korespondence.²¹⁶

²¹⁴ Práce *Úděl umělce* věnovaná Duchampovi má v tomto ohledu také příznačný podtitul: *Duchampovské meditace*.

²¹⁵ Marie Klimešová dokládá, že Chalupický spíše přemlouval umělce, aby se z emigrace vrátili, dobře si vědom toho, co znamená pro umělce ztráta kořenů i kontextu. V: M. Klimešová, Jindřich Chalupický v počátcích normalizace – dopisy Zbyňku Sekalovi s.? V: M. Rakušanová (Ed.), *Wittlichovi : sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*.

²¹⁶ Především V: Dopisy Jindřicha Chalupického pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75,

Autorův zvýšený zájem o posvátné a transcendentní, jež není vymezeno křesťansky - konfesijně, se tak zajímavě střetává se zvýšeným dobovým zájmem o nové formy religiozity a východní nauky části mladé generace „osmašedesátníků“. Chalupecký sám v korespondenci poznamenává, že čte prameny o nové religiozitě.²¹⁷ Berme také v úvahu skutečnost, že Chalupecký byl od 60. let nejen v čilém kontaktu s novou generací mladých umělců, ale později zastával také úlohu ředitele Pražské Špálovy galerie, kde se pod jeho vedením realizovala řada podnětných výstav, a jež byla centrem, kde se střetávalo nové a starší české umění. To trvalo až do stornování těchto aktivit ze strany politické moci s nástupem normalizačního režimu. Jeho svérázný výklad umění na pozadí permanentní civilizační krize Evropy tak nevyrůstá na holé pláni. Chalupeckého myšlení se od 60. let také střetává i s překonáváním pozitivistických dogmat a rigidního eurocentrismu filozofického myšlení, jemuž odpovídá zvýšený dobový zájem o antropologii a religiozitu ze strany mnohých evropských myslitelů. Čím hlouběji však člověk proniká do volného systému Chalupeckého myšlení, tím více chápe, že není v jeho případě možné stanovit žádný ostrý vývojový zlom. Je patrné, že pozdní Chalupeckého úvahy o umění (psané od 60. do 80. let), jež jsou postaveny na problematice ideji moderního umění jakožto substituci náboženství a akcentování tématu posvátného a zbožnosti, mají již zárodek v některých autorových textech ze 40. let.

Chalupeckého metodou je domýšlet, ohledávat, rozvíjet a precizovat určité okruhy myšlenek, které se v jeho díle neustále vracejí. I přes jeho pozdější seznamování se s novými a aktuálními odvětvími filozofie, od samého počátku zůstává jeho myšlení obdivuhodně celistvé. Zcela výjimečné místo má v kontextu Chalupeckého myšlení text *O vznešenosti v umění* publikovaný ve Volných směrech roku 1941. Ten, i při absenci jediného odkazu na konkrétní autory, ukazuje Chalupeckého obeznámenost s tradicí filozofie německého idealismu.²¹⁸ Uvažme skutečnost, že tento text je pouze nepatrně mladší než programový esej *Svět, v kterém žijeme*, jež má zcela jiné vyznění a ukazuje na zcela odlišné vlivy! Stejně

Praha 2009.

²¹⁷ „Pročítám knížky a články o náboženském hnutí mládeže v USA (Komuny, církve...). Slovo náboženství je dnes v klatbě, já vím, ale náboženství a zbožnost není totéž, a mně záleží na zbožnosti.“ V: Dopisy Jindřicha Chalupeckého pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75, Praha 2009, s. 208.

²¹⁸ Nedá se vyloučit i vliv Heideggerovy základní práce *Bytí a čas* na podobu textu.

zajímavá je v tomto ohledu studie nazvaná *Smysl moderního umění* z roku 1944²¹⁹, jejíž myšlenky v mnohém anticipují Chalupckého pozdní dílo *Evropa a umění*. V případě Chalupckého je tak rozpoznatelný dvojitý kořen jeho úvah, jež mají poněkud rozdílné vyznění. Máme zde texty - kterými jsme se již podrobněji zabývali - kterými jsou například *Konec moderní doby* a *Kultura a politika* se svými konkrétními dobovými a politickými fasetami²²⁰ a následně texty, jaké reprezentují eseje *O vznešenosti v umění*, či *Smysl moderního umění*, jež se zabírají estetikou moderního umění s ohledem na absenci metafyziky v moderním racionalizovaném světě. Tedy tematikou, kterou bude Chalupcký dále rozvádět a interpretovat. Je však pozoruhodné, že jasně čitelnou „metafyzickou perspektivu“ jeho uvažování o umění, nalézáme již v jeho pracích ze 40. let. Esej o vznešenosti zakončuje těmito slovy: „Estetika bez metafyziky je nesmysl.“

Chalupcký - prakticky v celém svém díle - vychází z ambivalentního, „freudovsky“ zabarveného určení člověka, jenž je napnut mezi póly přírodní existence na straně jedné a společenské kulturnosti na straně druhé. Je signifikantní, že v textu *Smysl moderního umění* Chalupcký nejprve vyloží postavení moderního člověka, aby následně zhodnotil smysl moderního umění. Pro budoucí Chalupckého vývoj je také příznačné, že postavení moderního umění chápe v jeho dějinnosti a analyzuje proces, který bychom mohli souhrnně nazvat „vůlí k umění“. Ten se i přes své temné a nejasné kořeny stává v Chalupckého perspektivě charakteristickou složkou samotné „humanitas“.²²¹ Na palčivé otázky ptající se po smyslu a statutu moderního umění ve společnosti však nakonec dává jednoznačné odpovědi: Umění není pouhým přepychem, či ozdobou, ale konstitutivním znakem lidskosti. Jako zásadní, vzhledem k pozdějším a obsáhlým Chalupckého výkladům

²¹⁹ V Chalupckého výběrech se objevují dvě studie nazvané shodně *Smysl moderního umění*. Obě se však navzájem liší. První vyšla jako samostatná brožura roku 1944 a je obsažena v knize *Obhajoba umění*. Druhá je datována do roku 1971, týká se více neoavantgardních projevů umění a byla zařazena editory do souboru *Cestou necestou*. Editoři v případě prvního textu uvádí autorovu poznámku: „Prosím proto, aby brožura byla pokládána za nárys rozsáhlejší studie, k níž, doufám, časem dojde.“ Je otázkou, jestli touto studií můžeme myslet výše zmíněnou, stejně jmenovanou studii datovanou do roku 1971. I podle dané tematiky se spíše domnívám, že motivy obsažené ve studii z roku 1941, nakonec vyústily v sepsání mnohasetstránkového textu *Evropa a umění*. Tento postřeh jen potvrzuje naši domněnku o celistvosti a monolitičnosti Chalupckého myšlení.

²²⁰ Chalupckého texty o situaci doby, které se však již týkají dobové situace od 60. do 80. let, vyšly pod názvem *Tiha doby*. I přes jejich zajímavost se jimi podrobněji nezabývám, neboť již výrazně vybočují z rámce této práce.

²²¹ „Jaká je to zvláštní potřeba, tato potřeba umění, která je, řekli jsme, člověku vrozena, a která, dodejme nyní, není vrozena nikomu jinému než člověku?“ V: J. Chalupcký, *Smysl moderního umění*. V: *Obhajoba umění*, s. 126.

o vztahu imanence a transcendence, se jeví tato myšlenka: „Člověk se nemůže obejít bez umění. Ale odvrhnout umění znamená ztratit něco nesmírně důležitého: kontakt, kontinuitu mezi svou existencí lidskou a svou existencí živočišnou, mezi svým živým duchem a živým tělem.“²²² V těchto intencích později zakončuje svoji obsáhlou knihu o Duchampovi: „Umění není ozdoba ani zábava. Umění je lidskou nezbytností.“²²³ Chalupický již tedy v polovině 40. let vychází ze svojí ústřední premisy, že člověka vždy určoval poměr k tomu, co ho zásadním způsobem přesahuje a co nazývá *transcendentností*. Právě moment transcendence byl s příchodem modernity vytěsněn procesy funkcionalizace, racionalizace a typizace. Výdobytky osvícenské racionality, které měly s nástupem modernity pomocí vědeckého pokroku ulehčit člověku v jeho strádání, však nedokážou překonat atomizaci moderního subjektu. Demytologizovaný moderní subjekt se tak snaží potlačit strach z neznámého (které je jak si ukážeme podle Chalupického v oblasti umění). Z psychoanalytického hlediska však bylo osvícenství nakonec pouze „zradikalizovaným mytickým strachem“, jak o tom píše Adorno s Horkeheimerem.²²⁴ Stejným směrem se ubírá i Chalupického reflexe, když si pokládá otázku, jestli onen lidský neklid, který vehnal desetitisíce obětí do válečné mašinerie, lze považovat za výdobytek racionality. Chalupický se emotivně ptá na povahu „moderního člověka“: „Je to nová bytost, která nezná onoho neklidu, oné tísně, oné nespokojenosti, která jí dříve nutila nestále přesahovat, transcendovat se, nebo dokáže vyrvat ze sebe osten transcendentna jako něco, co je jenom na obtíž, dokáže vyléčit se z metafyzičnosti jako z nějaké choroby?“²²⁵ Adorno si všímá, že projekt osvícenství došel tak daleko, že i samo: „popírání Boha propadá soudu o metafyzice“²²⁶. Není jistě náhodou, že sám Chalupický později ve svém civilizačním výkladu obsaženém v textu *Evropa a umění*, podrobuje osvícenský projekt výrazné kritice a vidí v něm jeden z podstatných kořenů současné problematiky umění.²²⁷ Ten se týká jak vztahu člověka k posvátnému, tak specializovaného postavení umění a jeho ambivalentní úlohy v rámci moderní *polis*.

²²² J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 130.

²²³ J. Chalupický, *Úděl umělce: duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998, s. 399.

²²⁴ T. Adorno, M. Horheimer, *Dialektika osvícenství*, OYKOIMENH, Praha 2009, s. 28.

²²⁵ J. Chalupický, *Smysl moderního umění*, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 135.

²²⁶ T. Adorno, M. Horheimer, *Dialektika osvícenství*, OYKOIMENH, Praha 2009, s. 137.

²²⁷ Je také zajímavé, že Chalupickému pravděpodobně nebyla známa díla německé kritické teorie. Ve svém díle se k nim nehlásí, ani je necituje.

Umění pro Chaluppeckého odpovídá třem podstatám člověka, jeho historičnosti, sociálnosti a kulturnosti.²²⁸ Jestliže Chaluppecký přisuzuje umění statut „nezbytnosti“, pak není složité pochopit, proč v textu *Smysl moderního umění* vnímá kategorii estetické libosti jako nedostatečnou a nepostihující zkušenost člověka s uměním.²²⁹ „Umělecká nezbytnost“ se i přes svoji zastřenost v moderní době projevuje podle autora ve všech třech úrovních charakterizujících člověka – v jeho historičnosti, sociálnosti a kulturnosti. Chaluppecký v tomto textu také načrtává možnosti koncepce *estetické negativity*, když tvrdí, že skrze negativní pocit světa se umělec vztahuje ke světu: „Je tedy člověku vlastní nějaká aspirace, o které nemůže dobře říci, v čem záleží, když právě v daném světě, v onom jediném existujícím jeho světě není nikdy místo, aby vyslovila, zobrazila, realizovala to, za čím spěje. (...) Je to, řekl bych, negativní pocit tohoto světa, totiž pocit jeho ve zbytku, který v něm lidským nárokům chybí. Je to nějaký paradoxní stesk po nikdy nepoznaném, touha po navždy neznámém, spění k nikdy nedosažitelnému – je to něco, čím člověk vždy všecko dané, známé, existující přesahuje.“²³⁰ Podle Chaluppeckého je to právě aspekt lidské „neuspokojenosti“ se stavem světa, jenž tkví hluboko v lidské povaze a odlišuje člověka od zvířete, které přijímá daný přírodní rámeček, jenž mu je přisouzen jeho přirozeností.²³¹

Skrze estetiku negativity se dotýkáme kategorie *Vznešeného*. Francois Lyotard o ní píše: „Vznešenost není pouze rozkoš, je to rozkoš spojená s trápením: nedaří se nám prezentovat absolutno, to je ta nesnáz, ale víme, že se o to musíme snažit.“²³² Absolutno lze podle Lyotarda (v návaznosti na Kanta) prezentovat pomocí „negativní prezentace“, jež se dovolává vznešenosti.²³³ Dostáváme se k estetické kategorii, skrze kterou se i Chaluppecký produktivně vztahoval

²²⁸ J. Chaluppecký, *Smysl moderního umění*, V: J. Chaluppecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 135.

²²⁹ „Ale oddávat se umění nemá nic společného s nějakým rozkošnictvím, s nějakým poddáváním se příjemnému, nějakým podvolováním se libému.“ V: J. Chaluppecký, *Smysl moderního umění*, V: J. Chaluppecký, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 129.

²³⁰ *Ibid.*, s. 132.

²³¹ Domnívám se, že tento aspekt Chaluppeckého myšlení, lépe než cokoli jiného, vystihuje a ustanovuje autorovu levicovost ve své humanitě a duchovnosti, ale také podkřívá jeho obrovské nároky na úlohu a poslání umění.

²³² V: J. F. Lyotard, *Vznešené a avantgarda*, V: J. F. Lyotard, *Putování a jiné eseje*, přeložil Miroslav Petříček, Herman & synové, Praha 2001, s. 131.

²³³ J. F. Lyotard, *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, přeložil Miroslav Petříček, Herman & synové, Praha 2002, s. 64.

k problémům moderního umění.“²³⁴ Zajímavé myšlenky, jež jsou blízké Chalupckého způsobu vztahování se k modernímu umění, nacházíme v textech Jeana Françoise Lyotarda z 80. let, v nichž pojednává o estetice *vznešeného* v rámci umění malířské avantgardy. Lyotard pracuje se specifickým chápáním vznešeného, kategorii zevrubně analyzované v 18. století Edmundem Burkem a Immanuelem Kantem.²³⁵ Jindřich Chalupcký se tématu vznešenosti věnoval jak v eseji *O vznešenosti umění* z kraje 40. let, tak i později ve svém syntetizujícím díle *Evropa a umění*. Zde již podává historizující výklad tohoto fenoménu s odkazy na Burka a Kanta a konfrontuje zde ideu krásna a vznešeného, aby vyzdvihl přínos druhé jmenované.²³⁶ Zdá se mi, že Chalupckého pozdní problematický výklad fenoménu moderního umění ve vztahu k náboženství nabírá nejkonkrétnějších obrysů právě v rámci jeho interpretace kategorie vznešeného, která odkazuje k „nenábožensky“ pojatému prožitku transcendentna.²³⁷ Vznešené je pro Chalupckého prožitkem, který přesahuje míru rozumové mohutnosti, je setkání s děsivou přítomností kosmu. Chalupcký narozdíl od Lyotarda neprovádí tak působivou reinterpetaci tohoto fenoménu, ale jeho postřehy se ubírají stejným směrem: „Nové vědomí, které se ohlásilo v poznání vznešeného, vedlo pak k symbolismu romantiků a dál k velkému programu moderního umění. Dříve šlo v umění o krásné. Teď musí umění před ně, k samotným původům.“²³⁸ Vznešené se

²³⁴ J. F. Lyotard. *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, přeložil Miroslav Petříček, Herman & synové, Praha 2002, s. 65.

²³⁵ Není mým záměrem na tomto místě podat vyčerpávající charakteristiku vznešeného tak, jak se rozvíjela od Kanta až k Lyotardovi. Je jisté, že analýzu pojmu vznešeného nalzáme již u Longina v 1. století n. l., který s ním operuje v tradici helénských rétorik. Vznešené se již u Longina jeví jako kategorie, jež se rozchází s klasickou *techné rétoriké* a je zatížena nejistotou. Boileau, jenž traktát o vznešeném ve své době přeložil (1674) tvrdí, že vznešené není vázáno na pravidla a nelze naučit. V 17. a 18. století se objevuje v úvahách o umění analýza rozporného pocitu vnímajícího subjektu, jež je nazývána vznešenem. Vznešeno se tak z pozice didaktiky (Longinus) proměňuje v analýzu pocitů subjektu – stává se moderní estetickou kategorií *par excellence*. Lyotard v Burkových intencích popisuje prožitek vznešeného pocitu jako ohromení duše nad hrozícím předmětem: „Umění, které tuto hrozbu zadržuje, poskytuje libost ulehčení, delight.“ V: J. F. Lyotard, *Vznešené a avantgarda*, V: J. F. Lyotard, *Putování a jiné eseje*, přeložil Miroslav Petříček, Herman & synové, Praha 2001, s. 137.

²³⁶ Chalupcký se ve své korespondenci pařížské přítelkyni svěčuje s tím, že jeho ambicí je napsat práci „Evropský osud“ - ta později vyšla pod názvem *Evropa a umění*: „Zatím pro to (pro sepsání knihy, pozn. J.Č.) ještě doplňuji vzdělání: ta četba Vám bude připadat kuriózní – teď zrovna jedna monografie o estetice vznešeného z XVIII. století a vedle toho francouzská o pseudo-dionisovi a jeho teorii symbolu.“ V: Dopisy Jindřicha Chalupckého pařížské přítelkyni, *Revolver Revue*, č. 75, Praha 2009, s. 212.

²³⁷ Je potřeba na tomto místě upřesnit, že Chalupckého pojem „zbožnosti“ má skutečně širší, mimonáboženský rozsah. Zbožnost je podle autora přítomna ve zkušenosti s poezií, láskou, prožitkem umění.

²³⁸ J. Chalupcký, *Evropa a umění*, Torst, Praha 2005, s. 396.

tak u obou autorů stává mostem k avantgardnímu umění a ukazuje na jeho podstatu. Sám Lyotard, obdobně jako Chalupický, chápe avantgardu jako završení romantismu tzn. modernosti, jež je v opakujícím se smyslu slova: „projevem selhání stabilní regulace mezi smyslovým vnímáním a rozumovým chápáním.“²³⁹ Stejně jako Chalupický, který tento problém spatřuje již už u Svatého Augustina!²⁴⁰

Ideu vznešeného nachází Lyotard konkrétně reaktualizovanou v díle amerického pre-minimalistického abstraktního malíře Barnetta Newmana. Z textů samotného Barnetta Newmana víme, že se ostře ohrazoval proti údajné netematicnosti svých maleb.²⁴¹ Lyotard si všímá, že Newman svým dílem neanalyzoval problematiku prostoru, jako spíše uměleckými prostředky ohledával téma neprezentovatelných idejí, jakou je například idea *počátku*. Právě recepce Newmanových obrazů přináší ono negativní potěšení – delight.

Kategorie vznešeného si pro její historický význam cení oba autoři. Podle Chalupického sehrála zásadní roli potom, co Evropa definitivně odvrhla náboženství, jenž zprostředkovávalo projevy zbožnosti.²⁴² Vznešené vrátilo člověku zpět ztracený moment transcendence, který je vlastní tomuto typu prožitku: „Prožitek vznešeného není než setkáním s božským, onou prvotní konfrontací lidského ducha se skutečností vesmíru, onou „epifanií“, jež má učinit člověka člověkem.“ Prožitek vznešeného tak i přes pocity hrozby a strachu (které jsou mu vlastní), obsahuje epifanii svobody, negativní potěšení, jež je opakem estetické libosti. Chalupický píše o „svobodě světa“, Lyotard obdobně poznamenává, že: „Vznešené spočívá v tom, že samého středu této hrozící nicoty přesto něco nastane, že přesto něco „přichází“ a dá vědomí, že neskončilo vše.“²⁴³ Newmanovy obrazy by v této perspektivě také odpovídaly určitému druhem epifanie, vizuální události, kterou podle Lyotarda charakterizuje nejlépe naše zvolání „Ach.“²⁴⁴ Není také náhodou, i vzhledem k Chalupického interpretaci vznešeného, jakožto metafyzické

²³⁹ J. F. Lyotard, *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, Přeložil Miroslav Petříček Herman & synové, Praha 2002, s. 65.

²⁴⁰ Abychom plně pochopili vývoj pozdního Chalupického, museli bychom lépe pochopit roli gnóze v evropském myšlení, prosazení augustinianismu a interpretovat Plotínovy názory na umění. To jsou dle mého tři zásadní vlivy, jimiž se autor zabývá.

²⁴¹ V: B. Newman: *Umělec kritik*, přeložili Ladislav Nagy a Stanislav Kolíbal, Arbor vitae, Praha 2003. s. 59.

²⁴² Jestliže pozdní Chalupický pracuje s myšlenkou, že moderní umění substituovalo v mnohém úlohu, kterou dříve sehrávalo náboženství, pak právě kategorie vznešeného v Chalupického systému sehrává tuto zásadní „substituční“ obnovující roli.

²⁴³ J. F. Lyotard, *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, přeložil Miroslav Petříček, Herman & synové, Praha 2002 s. 65.

²⁴⁴ *Ibid.*, s. 111.

zkušenosti fakt, že sám Newman se zabýval studiem tóry a namaloval „abstraktní cyklus“ Křížová cesta. Burke se ve své době domníval, že malířství, narozdíl od poezie, nebylo schopno plnit poslání vznešeného stejně kvalitně jako poezie. Malířství Burkovy doby bylo však pořád svázáno s koncepcí figurální reprezentace, jež odpovídala logice po staletí rozvíjené teorie nápodoby. Avantgardní malířství, Lyotardem interpretované skrz kategorii vznešeného, by do této dávné estetické problematiky „srovnávání uměleckých druhů“ vnášelo nové světlo. V případě Lyotardovy interpretace Newmanových obrazů je příhodné položit si otázku, proč Chalupecký nebyl schopen více docenit umění abstraktního expresionismu, či lyrické abstrakce prosazující se v USA po druhé světové válce. Právě díla Rothkova či Newmanova by svojí estetikou odpovídala jeho zvýšenému zájmu o metafyzicky určený smysl díla, či o vztah náboženskosti a umění. Nelze říci, že by Chalupecký o díle těchto umělců nebyl vůbec spraven, jak dokládají texty psané mezi lety 1963 – 1965, později shrnuté do výboru nazvaném *Umění dnes*. Je zajímavé, že Chalupecký si nakonec naopak skrze silně parareligiózní interpretaci „přivlastnil“ dílo Marcela Duchampa jako ukázkou kvintesence jím proklamovaného umění. Duchamp byl vícerozměrnou unikající osobností. Přesto lze tvrdit, že diváková recepce největších Duchampových děl jako *Velké Sklo*, ale i pozdější *Je-li dáno*, je odlišná od strategie děl Newmanových, či Rothkových, která představují skutečně intenzivní epifanické vyvstávání estetické události.²⁴⁵

Lyotard v jiném textu *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné* píše, že avantgardy zpřístupněné estetikou vznešeného se neřídí vkusem²⁴⁶ a Chalupecký už v roce 1941 poznamenává, že k velkému umění: „Je třeba nezájmu, nezodpovědnosti, lhovosti... Tak umělecké dílo, jako nikde nebere původ, než samo v sobě, také nikam nespěje, než samo k sobě. Je bezdůvodné a bezcílné. Proto

²⁴⁵ Zajímavý popis procesu recepce vnímání Rothkových obrazů nastiňuje James Elkins ve své knize *Proč lidé pláčou před obrazy*. Ukazuje v opozici k sekularistickým a formalistickým interpretacím Rothkova díla na silné metafyzické a náboženské podloží Rothkovy malby. Elkins trefně dodává: „Pokud je pro newyorskou školu charakteristická jednotvárnost „obrazové plochy“, jak tvrdil ve svém proslulém výroku Clement Greenberg, pak je Rothko pro tuhle školu jedním z největších zklamání. Kdyby Rothko své práce nekomentoval a nechal hovořit kritiky, jeho prestiž by zřejmě bez problémů rostla, a možná by se dokonce dostal do první linie vedle Pollocka a Kooninga. Neustále však trval na svých výrociích o náboženství tragédii, extázi a ztracení.“ V: J. Elkins, *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha, Academia, 2007, s. 19. Pro recepci – a to jde i v logice Lyotardových postřehů - Newmanových i Rothkových obrazů, jsou také příznačné vlastní autorské výroky, že jejich plátna mají být sledována z malého odstupů. V: B. Newman: *Umělec kritik*, přeložili Ladislav Nagy a Stanislav Kolíbal, Arbor vitae, Praha 2003. s. 87.

²⁴⁶ J. F. Lyotard, *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, Herman & synové, Přeložil Miroslav Petříček, Praha 2002, s. 63.

vznešené.²⁴⁷ Odvažují se tvrdit, že jak u Lyotarda, tak Chalupického se v jejich pracích setkáváme ze zvláštním druhem implicitní „umělecké etiky“, jež se opírá o předpoklady metafyziky a motivy estetické negativity.²⁴⁸ Chalupického tak v jeho pozdějších „transcendentních interpretacích“ i jeho kritice racionalizované civilizace můžeme nazvat, stejně jako Lyotarda, autorem „etického obratu“. Obrysy umělecké etiky načrtával již ve 40. letech a plně ji rozvinul především v knihách *Úděl umělce* a *Evropa a umění*. V dopise z roku 1980 adresovaném své pařížské přítelkyni Marii-Christin Morinové se vyjadřuje (v návaznosti na Prousta) pregnantně: „Úkolem umělce – spisovatele – má být čist „vniternou knihu těch neznámých pramenů“ symbolický smysl světa – a v tom mu nikdo a nic nepomůže. A kdekdo hledá výmluvy, aby se vyhnul této práci, aby nemusel luštit tuto knihu světa.“²⁴⁹

Je pozoruhodné, že „umělecká etika“ je také paradoxně určitou formou svého druhu autorské estetiky. Bylo by však chybou, čtením zaměnit tento druh „umělecké etiky“ za projev konzervativního moralismu v umění.²⁵⁰ Přínosné také je, podívat se na hledisko geneze uměleckého díla a podílu autorovy svobodné vůle na jeho tvorbě. Chalupický v textu o *Vznešenosti v umění* například poznamenává: „Nikoliv hmota, naopak autor je tím, kdo prohrává, kdo se vzdává. Vzdává hmotě, totiž soustavě tvarů, vah, drsností, barev, chvění, pohybů, říší mnohotvárnosti. (...)Vzdává se předmětu, který v něm roste tajemně a nezbytně.“²⁵¹ Tato umělecká etika, kdy Lyotard mluví o „odpovědnosti vůči nezobrazitelnému“ a Chalupický o tom, že „umění hází člověka po hlavě do skutečnosti, bez možnosti výběru“²⁵², jasně v případě obou autorů odkazuje na nedostatečnost mimetické teorie: „Umění

²⁴⁷ J. Chalupický, O vznešenosti umění, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 86.

²⁴⁸ Sám Chalupický pojem „umělecká etika“ užívá v kontextu, kdy mluví o českém (post)avantgardním umění 60. let: „Jediným úkolem umělcovým je trvat na něčem, co nazýváme krásou nebo poezií, svobodu nebo láskou, a pro co vlastně nemáme a nemůžeme mít jména, víme jenom, že člověk bez toho nemohl zůstat na světě.“ V: J. Chalupický, O dada, surrealismu a českém umění, V: J. Chalupický. *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, s. 228.

²⁴⁹ Dopisy Jindřicha Chalupického pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75, Praha 2009, s. 205.

²⁵⁰ Chalupický v rámci debaty o politické situaci v Čechách píše své přítelkyni na svoji obhajobu: „Připadám vám možná málo radikální a kompromisnický, ale to proto, že jsem v kritice dnešního světa (celého dnešního světa) radikálnější a méně kompromisní než jiní. Nejde o to, co tu teď máme zrovna před sebou, ale odkud se to všechno vzalo. A kam to může vést“. V: Dopisy Jindřicha Chalupického pařížské přítelkyni, *Revolver Revue* č. 75, Praha 2009, s. 205. Je patrné, že pozdní Chalupický se tak plně profiluje jako myslitel „dějinnosti“ a problematiky spjaté s vývojem a smyslem evropské civilizace.

²⁵¹ J. Chalupický, O vznešenosti umění, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 86.

²⁵² *Ibid.*, 87.

nezobrazuje. Ono skutečnost přináší svými silami, svým stvořitelským rytmem ji vyplavuje z nebytí.²⁵³ Chalupický se v tomto ohledu opírá o Paula Kleea, když píše: „Umění nezpodobuje, činí viditelným“²⁵⁴. Lyotard píše: „Prvořadou výzvou jeho práce (avant. umělce pozn. J. Č.) je ukázat, že ve viditelném je neviditelné.“²⁵⁵ Či na jiném místě: „Umění nenapodobuje přírodu, vytváří vedle ní svůj vlastní svět.“²⁵⁶ Bylo by také jistě přínosné na jiném místě srovnat některé teorie „aktivního“ estetického postoje s výsledky Chalupického a Lyotarda, jejichž pojetí je vůči nim v zajímavém opozičním vztahu. Chalupický mluví o odpovědnosti umělce vůči zemi a vesmíru. Svoji kapitolu o symbolické podstatě umění zakončuje: „Umělecké poznání není útěk do zdání. Vrací nás z únavné rutiny všednosti do radostné účasti na existenci vesmíru.“²⁵⁷ Z těchto výroků je patrné, jaký fundamentální úkol plní umění v kontextu desakralizovaného prostoru moderní doby. Poznání zprostředkované zkušeností s uměním tedy neplní pouze úlohu estetického rozptýlení, ale je charakterizované symbolickým gestem, které se podílí na samém odhalování lidské skutečnosti. Umění se tak v Chalupického pojetí rázem stává konstitučním prvkem lidství člověka.

Pro nás je podstatnou otázkou, jak chápat Chalupického koncepci umění nové mytologie obsaženou v textu *Svět, v kterém žijeme*, kde kritizuje „nezemskost“ umění ve ztrátě tématu ve vztahu ke kategorii *vznešenosti* a jeho pozdější, metafyzikou motivovaná, koncepci moderního umění. Pokusil jsem se na více místech vyvrátit zažitá kliše o hravém „civilistním charakteru“ poetiky *Skupiny 42* a prohloubit vhled do dané tematiky. S vědomím našich poznatků nelze vnímat distinkci mezi těmito texty jako radikální. Přesto výsledky Chalupického textu *Svět, v kterém žijeme* nejsou v samozřejmém souladu k již silně metafyzicky pojaté koncepci *vznešenosti* umění, o níž pojedná pouze o rok později. Zarážející na těchto textech je pak nepatrný časový rozestup mezi jejich sepsáním. Můžeme jejich rozdílnost zčásti vysvětlit odlišným charakterem obou textů - *Svět, v kterém žijeme* je programový text, který se přímo vyrovnává s krizí avantgardy a moderního umění a autorovo pojednání *O vznešenosti v umění* je pak textem, jenž ukazuje filozofické

²⁵³ Ibid., 84.

²⁵⁴ J. Chalupický, *Evropa a umění*, Torst, Praha 2005, s. 432.

²⁵⁵ J. F. Lyotard, *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, V: J. F. Lyotard, *Návrat i a jiné eseje*, Herman & synové, Přeložil Miroslav Petříček, Praha 2002, s. 64.

²⁵⁶ J. F. Lyotard, *Vznešené a avantgarda*, V: J. F. Lyotard, *Putování a jiné eseje*, Herman & synové, Přeložil Miroslav Petříček, Praha 2001, s. 134.

²⁵⁷ Ibid. s. 473.

ambice autora a odkazuje již plně na motivy, kterými se bude zabývat ve svých obsáhlých pozdních pracích. Při bližší četbě však zjišťujeme, že i text *Svět, v kterém žijeme* nakonec skutečně obsahuje motivy, jež následně ústí do Chalupického výroku, že: „Estetika bez metafyziky je nesmysl.“²⁵⁸ Chalupický vede svoji interpretaci nového mýtu ve vztahu k mrtvému racionálnímu schématu a dotýká se i dalšího dobového tématu, kterým je monumentalita. Umění tak podle něj má tu funkci, že: „Donucuje zároveň člověka, aby se cítil. Lhostejno, odkud začne, jakmile vstoupí do vědomí disjunkce jsoucna na já a ono, člověk a vesmír, obojí, vystoupí ve své pravdivé monumentalitě.“²⁵⁹

Na problematiku „podvojnosti“ Chalupického dobové estetiky můžeme také nahlédnout z širšího dějinně-filozofického pohledu. Zde by nám dobře posloužily Adornovy a Horkheimerovy poznatky o dialektice osvícenství. To se sice vydalo, jak uvádějí autoři, na cestu od: „mytologie k logistice“²⁶⁰, přesto s sebou po celou dobu neslo sdílenou potřebu mýtu (a samo se mýtem stalo). Dvacátá a později ještě intenzivněji třicátá léta tak jen ukázala na existující propast mezi procesem sekularizace s jeho civilistní polohou a společenskou potřebou nové mytologie, kterým se naléhavě zabývalo dobové myšlení.²⁶¹ Tato podvojnost, či určitá ambivalentnost mezi dobovým realismem a naléhavou potřebou metafyziky, by v případě Chalupického myšlení o umění zapadala do širšího rámce dobových civilizačních symptomů. Vyslovil jsem navíc domněnku, že rozvedení eseje *O smyslu moderního umění* vedlo později autora k sepsání opusu *Evropa a umění*. Je potřebné tedy konstatovat, že Chalupického „metafyzická perspektiva“ nebyla pouze výsledkem autorovy tvůrčí ostrakizace ze strany politické moci²⁶², ani

²⁵⁸ J. Chalupický, O vznešenosti umění, V: J. Chalupický, *Obhajoba umění*, Československý spisovatel, Praha 1991, s. 89.

²⁵⁹ J. Chalupický, *Svět, v kterém žijeme*, V: J. Chalupický, *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999, Praha, s. 28.

²⁶⁰ T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, OYKOIMENH, přeložili M. Hauser a M. Váňa, Praha 2009, s. 47.

²⁶¹ Je pozoruhodné, jakým způsobem mytologie zasahuje a charakterizuje oba největší režimy 20. století: německý nacismus i ruský komunismus. Spojení iracionality mýtu s instrumentalizovaným rozumem s podporou technicistních výtvarných modernity je v případě nacismu známý a dobře popsán proces. Zarážející a teze *Dialektiky osvícenství* stvrzující, je silná role mytologie v estetice v případě bolševického Ruska s jeho výstavbou mauzoleí pro „hrdinny revoluce“. Zde je přítomnost mýtu ještě o to více paradoxní, když uvážíme, že komunismus se opíral o interpretace „vědeckého“ dialektického materialismu.

²⁶² Marie Klimešová naznačuje myšlenku - nad studiem Chalupického korespondence z období normalizace - že téma „etiky“ bylo u Chalupického výsledkem pesimistické dobové situace. Přínos této myšlenky nepopírám, jen ji obohacuji o postřeh, že již starší Chalupického texty ze 40. let toto téma obsahují.

rezultátem odklonu od avantgardních myšlenek, ale byla už od počátku 40. let součástí Chalupeckého volného systému myšlení, skrze který se vztahoval k modernímu umění. Lyotardovy eseje pak jen ukazují na produktivnost této „metafyzické perspektivy“ i vzhledem k uvažování o estetice avantgard. Stále musíme mít však na paměti, že umění neoavantgardy vstupující do věku postmoderny se vykazuje výrazně pluralitními a diferencovanými uměleckými strategiemi. Praxe neoavantgardy je tedy natolik komplikovaným, rozrůzněným a v mnohém i kontradiktorním fenoménem, že nemůže odpovídat pouze jedné takto vyhraněné koncepci moderního umění, jakou se prezentují, či sugerují Chalupecký i Lyotard. Chalupecký jistým způsobem pokračuje v tvorbě „autorské mytologie“, mytologie moderního umění, jak ji navrhoval již z kraje 40. let.

Závěr

V této práci jsem si vytkl za úkol interpretovat Chalupceckého pojetí moderního umění a prozkoumat, nakolik je jeho myšlení ovlivněno strategiemi a hodnotami, jež jsou vlastní hnutím historické avantgardy. Členění práce volně sledovalo časový vývoj Chalupceckého myšlení. V první kapitole jsem s výrazným přihlédnutím k dobovému kontextu analyzoval autorovy texty ze 30. a především 40. let dvacátého století. Zaměřil jsem se na Chalupceckého kreativní reflexi surrealismu a jeho roli mluvčího a teoretika *Skupiny 42*. I přes vědomí, že historické hnutí evropského surrealismu bylo v roce 1940 již uzavřenou kapitolou dějin umění (Nadeau), jsem vyzdvihl jeho zásadní vliv na tehdejší umělecký diskurz a pokusil jsem se přehodnotit zažitě klišé o „civilistním charakteru“ estetiky děl *Skupiny 42* s přihlédnutím k autorově koncepci *nové mytologie*. Druhá, komparativně pojatá kapitola, se zaměřila na srovnání Chalupceckého koncepce moderního umění, jakožto symptomů duchovní krize Evropy, s odlišnými přístupy jiných významných teoretiků umění: Clementa Greenberga a Karla Teigehe. Zároveň jsem se hlouběji zabýval texty, v nichž byl Chalupcecký nucen řešit vztah mezi svobodou umělecké tvorby a novými úkoly moderního umění, podílejícími se na přeměně společnosti. Na toto téma jsem nenahlížel prizmatem moralizující kritiky, ale snažil jsem se v něm odhalit vyústění aporií, jež jsou od samého počátku součástí ideových a uměleckých strategií avantgardních hnutí. V poslední kapitole jsem se zamyslel nad nejednoznačným vztahem historické avantgardy s poválečnými projevy neoavantgardního umění. Na tomto vztahu jsem ilustroval, s oporou v textech autorů reflektujících ideologické podloží avantgardy, existující aporie v rámci avantgardního projektu a prohloubil jsem Chalupceckého setrvalou kritiku moderního umění z pozic vlastních historické avantgardě. Kapitola věnovaná kategorii vznešeného ve vztahu k avantgardě, následně odhaluje hlubší kořeny Chalupceckého „metafyzické perspektivy“ v jeho vztahování se k projevům umění a zabývá se možnými konturami autorovy „umělecké etiky“.

Je patrné, že tato práce nemůže postihnout Chalupceckého dílo v jeho úplnosti. Pozdní autorovo myšlení a větší část jím sugerované koncepce moderního umění musela zůstat stranou našeho zájmu. I přesto jsem zjistil, že Chalupceckého koncepce, jež se opírá o metafyziku a autorem byla plně rozvinuta v jeho posledních pracích *Úděl umělce* a *Evropa a umění*, má ve skutečnosti kořeny již ve 40. letech a

přirozeně doplňovala Chalupckého avantgardou ovlivněné ambice. Domnívám se, že v tomto spojení metafyziky a avantgardních nároků, skrz které autor interpretuje a poměřuje moderní umění, se ostatně zračí i jedinečnost Chalupckého přístupu. Jeho dějinné pojetí evropské civilizace a k němu přidružená interpretace antropocentrické koncepce umění, čeká stále na své hlubší zpracování. Nastínil jsem však možnou časovou a hodnotovou dynamiku vývoje Chalupckého myšlení. Na tento vývoj je z jistého úhlu možné pohlédnout jako na autorův postupný odklon od avantgardních idejí: v upouštění od víry v manifestantismus a skupinovosti umělecké tvorby. Ve své kritice umělecké tvorby charakterizované tíhnutím k hermetismu a s prosazováním vysokých nároků na smysl a působení umění ve společnosti (sbližování umění a života), však Chalupcký setrvale vychází z idejí, jež iniciovaly hnutí historických avantgard. Autor, který se ujme úkolu zpracovat některé další aspekty Chalupckého tvorby, se tak může opřít o poznatek, že mnohé hodnoty, jež prosazovalo avantgardní umění, jsou trvale a nesmazatelně součástí Chalupckého vztahování se k fenoménu moderního umění.

Jindřich Chalupcký se postupem let vypracoval v mistra syntézy. Je proto nutné poznamenat, že jeho dílo v časovém vývoji a prohlubující se narativitě koncepce evokuje, či dokonce sugeruje jasně profilovaný příběh umění. I přes evidentní nárok na pravdivost tohoto příběhu ze strany jeho autora je dobré poznamenat, že se stále jedná především o svébytné autorské pojetí. Chalupcký však skrze svůj život a dílo zanechal zásadní odkaz. Ten upozorňuje na skutečnost, že nejen tvořit, ale i myslet moderní umění, si žádá nasazení celé osobnosti a osobní otevřenost, u které hrozí, že pohltí naše stabilní a jisté pozice. Myslet moderní umění znamená pohybovat se neustále na hraně možností, stejně jako sledovat konfrontace a mnohé paradoxy. Pokud si tento odkaz dostatečně uvědomíme, pak lépe pochopíme, že se nakonec musíme vzdát definitivních odpovědí, po kterých toužíme a o něž usilujeme. Promýšlet problematiku moderního umění znamená, v Chalupckého případě, akcentovat člověka v jeho duchovních základech. Chalupckého myšlení je tak nakonec svého druhu formou humanismu.

Bibliografie:

Primární literatura:

CHALUPECKÝ Jindřich: *Cestou Necestou*, H & H, Jinočany 1999.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Dopisy Jindřicha Chalupeckého pařížské přítelkyni*, V: *Revolver Revue*, č. 75, Praha 2009.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Evropa a umění*, Torst, Praha 2005.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*, Torst, Praha 1992.

CHALUPECKÝ Jindřich: *František Janoušek*, Odeon, Praha 1991.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Korespondence: neobyčejný Jindřich*, *Revolver Revue*, č. 25, Praha 1994.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Na hranicích umění: několik příběhů*, Prostor, Praha 1990.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Nové umění v Čechách*, H & H, Jinočany 1994.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Obhajoba umění: 1934 – 1948*, Československý spisovatel, Praha 1991.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Tíha doby: stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968 – 1988*, Votobia, Olomouc 1997.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Úděl umělce: Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998.

CHALUPECKÝ Jindřich: *Umění dnes*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.

Sekundární literatura:

ABRAMS Howard Meyer: *Zrcadlo a lampa: romantická teorie a tradice estetického myšlení*, přeložil Martin Procházka, Triáda, Praha 2001.

ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max: *Dialektika osvícenství*, přeložili Michael Hauser a Milan Váňa, OIKOYMENH, Praha 2009.

BAUMAN Zygmunt: *Modernita a holocaust*, přeložila Jana Ogrocká, Slon, Praha 2010.

- BAUDELAIRE Charles:** *Malíř moderního života*, Přeložil Jan Vladislav, V: BAUDELAIRE Charles, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968.
- BAUDELAIRE Charles:** *Salón 1859*, Přeložil Jan Vladislav, V: BAUDELAIRE Charles, *Úvahy o některých současnících*, Odeon, Praha 1968.
- BENJAMIN Walter:** *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, přeložil Martin Ritter, V: BENJAMIN Walter: *Výbor z díla I. : Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009.
- BENJAMIN Walter:** *Paříž druhého císařství u Baudelaira*, přeložil Martin Ritter, V: BENJAMIN Walter: *Výbor z díla II. : Teoretické pasáže*, OIKOYMENH, Praha 2011.
- BÜRGER Peter:** *Negace autonomie umění v avantgardě*, přeložil Václav Magid, V: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 1-2*, VVP AVU, Praha 2007.
- DIDI - HUBERMAN Georges:** *Před časem*, přeložil Martin Hybler, Barrister & Principal, Brno 2008.
- DIDI - HUBERMAN Georges:** *Ninfa Moderna*, přeložil Josef Fulka, Fra, Praha 2009.
- CLAIR Jean:** *O surrealismu: s jeho vztahem k totalitarismu a ke spiritismu : příspěvek k historii nesmyslu*, přeložil Martin Hybler, Barrister & Principal, Brno 2010.
- CLAIR Jean:** *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity - Odpovědnost umělce: avantgardy mezi strachem a rozumem*, přeložila Pavla Doležalová, Barrister & Principal, Brno 2006.
- COBLENCEOVÁ Francois:** *Dandysmus: povinnost pochybnosti*, přeložili Klára Vávrová a Lubor Martínek, Prostor, Praha 2003.
- ELKINS James:** *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí které obrazy lidí dojaly k slzám*, přeložila Markéta Blažková - Bauerová, Academia, Praha 2007.
- ENZENSBERGER Magnus Hans:** *Aporie avantgardy*, V: ENZENSBERGER Magnus Hans: *Eseje*, Přeložil Jiří Stromšík, Nakladatelství Pavel Marvart, Červený Kostelec 2008.
- FOSTER Hal:** *Kdo se bojí neoavantgardy?*, přeložil Josef Hrdlička, V: LANGEROVÁ Marie, VOJVODÍK Josef, TIPPNEROVÁ Anja, HRDLIČKA Josef: *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009.

- FOSTER Hal, KRAUS Rosalind, BOIS Alain Ive, BUCHLOCH, H. D.**
Benjamin: *Umění po roce 1900*, přeložili Josef Hrdlička, Irena Ellis a Jitka Sedláčková, Slovart, Praha 2007.
- GREENBERG Clement:** *Avantgarda a kýč*, V: *Revue Labyrint* č. 7-8, přeložil T. Pospiszyl, Praha 2000.
- GREENBERG Clement:** *Modernistická malba*, přeložil Tomáš Pospiszyl, V: *Před obrazem: antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, OSVU, Praha 1998.
- GABLIK Suzi:** *Selhala Moderna*, přeložil S. M. Blumfeld, Votobia, Olomouc 1995.
- GROYS Boris:** *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu*, přeložil Václav Magid, VVP AVU, Praha 2010.
- HARRIES Karsten:** *Smysl moderního umění: filozofická interpretace*, přeložila Markéta Jansová, Host, Brno 2010.
- KLIMEŠOVÁ Marie:** *Věci umění, věci doby – Skupina 42*, Arbor Vitae, Řevnice, 2011
- KLIMEŠOVÁ Marie:** *Jindřich Chalupecký v počátcích normalizace – dopisy Zbyňku Sekalovi*, V: M. Rakušanová (Ed.), *Wittlichovi : sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Karolínium, Praha 2012.
- KULKA Tomáš, CIPORANOV Denis (Eds.):** *Co je umění? texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec, 2010.
- LANGEROVÁ Marie, VOJVODÍK Josef, TIPPNEROVÁ Anja, HRDLIČKA Josef:** *Symboly obludnosti: Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*, Malvern, České Budějice, 2009.
- LYOTARD Francois Jean:** *Návrat a jiné eseje*, přeložil Ladislav Šerý a Miroslav Petříček, Hermann & synové, Praha 2002.
- LYOTARD Francois Jean:** *Putování a jiné eseje*, přeložil Miroslav Petříček, Hermann & synové, Praha 2001.
- MED Jaroslav:** *Literární život ve stínu Mnichova*, Academia, Praha 2010.
- MURPHY Richard:** *Teoretizace Avantgardy: modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, přeložil Martin Pokorný, Host, Brno 2010.
- NADEAU Maurice:** *Dějiny surrealismu*, přeložil Zbyněk Havlíček, Votobia, Olomouc 1994.

