

## **ELIZABETH CLEGG**

### **ART, DESIGN AND ARCHITECTURE IN CENTRAL EUROPE 1890–1920**

New Haven – London, Yale University Press 2006 (Pelican history of art series), 305 s., 300 obr., bibliogr., rejstřík

Byly to nepochybně dramatické politické poměry a změny druhé poloviny 20. století, které vyvolaly také nový zájem o kulturu a umění takzvané střední Evropy, kde se očividně střetaly síly Západu a Východu. Pro historiky umění v jednotlivých národních oblastech tohoto regionu to znamenalo nastoupit k revizi dosavadního pohledu na vývoj lokálního umění, zejména k jeho docenění proti imperativním modelům socialistického realismu nebo také internacionálního modernismu. Tyto interpretace, které byly aktuální v sedmdesátých a osmdesátých letech, pak na konci století společně s totální změnou politického prostředí vystřídala potřeba jisté změny způsobu myšlení, protože kromě získaných náhledů určitých jedinečností národních kulturních center musel další postup logicky směřovat k úvaze o obecnějších vazbách, které kdysi vytvářely živě fungující síť kulturních výměn a vztahů mezi jednotlivými činiteli tohoto koutu Evropy a jejichž připomínka by mohla být užitečná i v nové geopolitické situaci, vyžadující spíše vzájemnou spolupráci.

Tady se pak pochopitelně projeví určité limity národních perspektiv a je dobře, že se této práci iniciativně ujal odborník nesvázaný s konkrétním národním prostředím, takže jeho přístup má předpoklad objektivnějšího hodnocení. Elizabeth Cleggová se zabývá touto látkou již dvacet let, takže její předkládaná „suma“ vzbuzuje v tomto směru velký zájem především u těch, o jejichž kulturní minulosti pojednává.

Cleggová se soustředila na kulturní prostor někdejšího Rakouska-Uherska, což je z hlediska naznačeného úkolu téměř ideální, protože právě habsburská monarchie ve zvoleném časovém úseku 1890–1920 se nabízí jako paradigma živě řešeného problému kulturního pluralismu. Pro pochopení zcela zvláštního statutu Rakouska-Uherska v odlišně znějícím koncertu tehdejších národních evropských států našla Cleggová oporu u novějších prací politických, hospodářských a kulturních historiků, sama se ale musela vyrovnávat se základní otázkou, do jaké míry a v jakém smyslu mohlo výtvarné umění a architektura působit v podunajské říši jako pozitivní společenská síla.

Odpověď na tuto otázku hledá Cleggová v historickém procesu. To znamená, že člení posledních třicet let existence monarchie do pěti kapitol, postihujících proměny tehdejšího umění v jeho vztazích ke společenskému prostředí i ke zvláštnostem vývoje v hlavních kulturních centrech jednotlivých rakousko-uherských zemí, ve Vídni, Praze, Budapešti, Krakově, Lvově (Lemberg), Lublani a Záhřebu. Tato města jsou vnímána jako přirozená střediska národních kultur, pochopitelně s tím, že Vídeň měla jako hlavní město říše zvláštní postavení a kupříkladu v Praze působila také významná německá menšina. K tomuto výčtu by bylo možno přiřadit ještě další a právě v této době oživující střediska jako Brno nebo Graz, ale v podstatě šlo o to, vypořádat se s kulturními projevy multietnicity, která byla i oficiální habsburskou

propagandou chápána pozitivně, jako reálný důvod existence monarchie, považované za nadnárodní politický svazek.

Tady začíná vlastní problematika, protože zatímco oficiální názor chápal tyto lokální a národnostní příslušnosti ještě v duchu staršího „zemského“ vlastenectví, ve skutečnosti během druhé poloviny 19. století pronikal stále silněji i do jinak velmi konzervativního rakousko-uherského prostředí bojovný duch nového nacionalismu, zjednávacího „práva“ jednotlivým národnostem, z nichž zvláště početné slovanské živly pociťovaly potřebu zbavit se omezení, jež jim vtiskl dřívější absolutismus a germanizace. Avšak ani německá část populace se nevyhnula nacionálním vášním, zhlížejíc se v narůstající síle sjednocené Německa. Nad těmito srážkami, paralyzujícími činnost parlamentu, se labilní rovnováha, udržovaná byrokraticky a zaštitěná autoritou stárnoucího monarchy, nezadržitelně blížila obrazu musilovské Kakánie.

Role umění a kultury v těchto poměrech byla komplikovaná a je třeba ocenit, že Cleggová přistoupila k výkladu s nadhledem, třebaže ji, tak asi jako všechny západní pozorovatele, také přitahují projevy spojené s lokálním koloritem folklorismu, kdežto místní teoretici dávají přednost spíš vztahům k západnímu umění. Svůj výklad založila na metodologii vycházející z takzvaných sociálních dějin umění, což znamená, že nesleduje především individuální výkony prvořadých umělců, ale velmi pečlivě a podrobně kulturní instituce, zajišťující a provozující dobové dění na poli výtvarné kultury. Jsou to hlavně tradiční a modernistické spolky a skupiny výtvarných umělců, jejich výstavy, ediční a jiná činnost, které upoutaly její pozornost. Cleggová sleduje vzájemné vztahy uvnitř těchto bifurkačních bodů rakousko-uherské kulturní sítě, sleduje jejich vzájemné výměny a vlivy, studuje v této souvislosti kulturní politiku státní moci i živé otázky dobové klientely a mecenátu. Pro její obraz dobové výtvarné kultury jsou rozhodující fakta a data zveřejnění výtvarné práce na výstavách spolků a v nově zakládaných státních a soukromých galeriích a jejich ohlas v dobovém tisku, ať již populárního, nebo odborného zaměření. V tom směru podává výstižnou a výborně informovanou kroniku tvořivého dění, které na přelomu 19. a 20. století doslova zachvátilo kulturní prostředí Rakouska-Uherska a bylo snad nejpozitivnějším kladem situace společnosti, v níž pod konzervativním povrchem doutnaly síly rozvratu.

Rozdělení textu do kapitol umožňuje Cleggové citlivě odlišit proměnlivost dynamiky celého třicetiletého kulturního procesu. Pro devadesátá léta 19. století byla jistě nejvýraznějším fenoménem *secese*. Cleggová ji správně chápe především jako umělecké hnutí, připravované již řadu let před oficiálním vznikem jednotlivých spolků v poslední třetině desítek, iniciované ideově publikační činností Hermanna Bahra už od roku 1890, organizačně příkladem mnichovské Sezession založené roku 1893 a uspíšené přípravami na umělecké reprezentace na vysoce společensky atraktivních podnicích, jako byla pařížská Světová výstava 1900 nebo oslavy padesátého výročí nástupnictví císaře Františka Josefa v roce 1898. Dobový rakousko-uherský *secesionismus* je sledován především jako „as the formation of new societies and exhibiting groups by artists, designers and architects breaking (be it for aesthetic, political or largely commercial reasons) with long-established and ostensibly all-embracing associations.“(s. 49)

Cleggová zajímavě sleduje, jak se šířil název secese v jednotlivých národních prostředích Rakouska-Uherska a jak společně s tím se nový duch moderny projevoval ambivalentně jako něco společného a zároveň lokálně rozdílného. Autorka tak podrobně charakterizuje heroické období vídeňského Vereinigung bildender Künstler Österreichs, pražského Spolku výtvarných umělců Mánes, krakovského spolku Sztuka, maďarských aktivit kolem Nemzeti Szalon a malířské kolonie v Nagybánya, záhřebského Društvo Hrvatskih Umjetnika a lublaňského Slovensko Umetniško Društvo. Rozdílný a v podstatě krátkodobý byl také osud těchto spolků, stigmatizovaný v roce 1903 odchodem Klimtovy skupiny z vídeňské Secese. „Only one of these groups, the Prague Mánes society, was to prove repeatedly able to resume a place in the vanguard of artistic developments over the following decades.“ (s. 50)

Začátek 20. století přinesl podle Cleggové „New Voices“, které obnažily nedostatky, skryté pod dynamikou počátečního nástupu secesního hnutí. Nová kritika, nemilosrdně zaměřená na modernu, reprezentovaná Karlem Krausem a jeho časopisem *Die Fackel*, napadala její utopie a nový estetický kýč. Také odmítání rafinované dekadence souviselo s obecnějším požadavkem, aby byl modernismus importovaný ze Západu skutečně osvojen a projevil se autochtonní hodnoty domácích tvůrců. Právě na tom se rozvinula podstatná diferenciacie umělecké scény, poznamenávající umělecké dění před první světovou válkou, protože zatímco jedni to pochopili jako výzvu k logicky vývojově zákonitému hlubšímu porozumění přijímaných západních modelů (to vedlo nakonec k recepci kubismu, futurismu a dalších modernistických „ismů“), druzí zdůraznili vazbu na domácí prostředí, na zakotvení v „lidové“ kultuře, jejích projevech a tradicích, což vedlo i k novému rozkvětu regionalismu a folklorismu. Cleggová o těchto vztazích příliš nespekuluje, ale sleduje je střízlivě v jejich kulturně-společenských a uměleckých ukazatelích. Ve Vídni vedl rozkol mezi Klimtovými *Stilkünstler* a ostatními *Nur-Maler* k ústupu významu spolku Secese ve prospěch Hagenbundu, hostičího ochotně spřátelená sdružení z Prahy a Krakova. V českých zemích se kromě aktivit pražského Mánesa, traumatizovaného v roce 1905 aférou kolem výstavy Edvarda Muncha, projevil výrazně nový regionalismus zásluhou obecného ohlasu díla Joža Úprky a kultu Moravského Slovácka, vedoucí k založení Sdružení výtvarných umělců moravských v roce 1907. Také práce architekta Dušana Jurkoviče spadají do této vlny. U Poláků ožil díky Stanislawu Witkiewiczovi „*Styl Zakopianski*“ a k jeho šíření vznikl spolek Polska Sztuka Stosowana. V Haliči propukl kult Huculů. Také Maďaři nezaháleli. Ožila pověst malířské kolonie v Szolnoku v čele s žánrovým plenéristou Adolfem Fényesem, ale hlavně snaha o vytvoření „maďarského stylu“ mezi umělci, návrháři a architekty. Iniciativa umělecké kolonie v Godollo rychle získala v tom směru podporu státních orgánů uherské části monarchie a výsledek se dostavil na stavbách architekta Ödöna Lechnera v Budapešti, v návrzích Aladára Kriesche a v řadě i mezinárodně úspěšných výstavních projektů a realizací. Kupodivu málo se tyto folkloristické sklony projevil u jižních Slovanů, kde převládla snaha reprezentovat opožděným impresionismem a symbolismem jihoslovanské umění jako společnou kulturní enklávu.

Název čtvrté kapitoly Imagined Empires: Retrospectivism / Progressivism around 1910 naznačuje, co vlastně Cleggovou při jejím výkladu rakousko-uherského umění tak přitahuje. Je to vlastně ono zvláštní,

ale velmi příznačné vzájemné pronikání modernosti a tradicionalismu, jež lze právě v tomto období kolem roku 1910, kdy patrně kreativita rakousko-uherského kulturního prostředí vrcholila, zaznamenat v řadě variant a pokusů, zbarvených mnohdy generační nebo národní a lokální příslušností zúčastněných umělců, nicméně vždy majících určité společné jádro. Velmi ilustrativní je v tom směru kupříkladu obdiv k *biedermeieru*, který se projevil retrospektivními výstavami ve Vídni, Praze i Budapešti a zasáhl hlavně architekturu a užité umění. Tato tendence měla i své vyhraněné ideologické aspekty, které postavily do protikladu takové významné reprezentanty, jako byli sochaři Franz Metzner, kterého jeho životní zakázka plastického ztvárnění památníku Bitvy národů u Lipska postavila do služeb pangermanismu, zatímco jeho neméně úspěšný protějšek Chorvat Ivan Meštrovič svými gigantickými figurami z *Kosovského cyklu* vyvolával burcuující vzpomínky na heroismus jihoslovanského historického traumatu. Přitom oba tito umělci byli představiteli „nového sochařství“, které programově překonávalo rodinový „impresionismus“ novou abstrakcí a syntetismem formy. Poněkud méně pozornosti věnuje pak Cleggová vlastním neoklasicistům nebo neoprimitivistům, snad proto, že u nich byl příliš znát francouzský vliv, který autorka zřejmě považuje za cizorodý rakousko-uherské mentalitě (tak vyloučila už z předchozího výkladu i Kupkovo zralejší dílo a z Muchy ji zajímá hlavně *Slovanská epopěj* zejména v jejích ideových a politických aspektech).

Vnitřní konfrontace retrospektivy a progresu, kterou Cleggová cítí jako esenciální problém nejenom umění, ale celé rakousko-uherské společnosti, se promítla i do snah nastupujících, umělecky odvážnějších generačních skupin, ať už to byla vídeňská *Neukunstgruppe*, založená koncem roku 1909 Egonem Schielem, nebo pražská Skupina výtvarných umělců, vzniklá secesí z Mánesa v roce 1911, nebo krakovská *Wystawa Niezależnych* v roce 1911, nebo budapeštský *Nyolcak* v téže době.

Retrospektiva se ovšem netýkala jen lokálních tradic nebo politických problémů. Je zajímavé sledovat, jak se ve všech zmíněných mladších sdruženích promítly některé aktuality tohoto typu, jako kupříkladu objev *El Greca*, rozšířený mezi modernisty teoretikem Juliem Meier-Graefem, i když s různými důsledky. V souvislosti s tím Cleggová probírá i terminologii moderny, zejména problém *expresionismu*, který odpoutává od jeho počátečních užití jako synonyma postimpresionismu nebo fauvismu. Neuznává ani termín *kuboexpresionismus*, používaný hlavně českými historiky umění k vystižení výtvarného názoru začínající pražské Skupiny, protože podle ní vyjadřuje jen vnější internacionální vlivy, a nikoli podstatnou potřebu vytvářet i novými formami vyzývavé vhledy do umělecké tradice. (s. 164) V tomto případě je ovšem třeba poznamenat, že ten pojem byl vytvořen právě kvůli tomu, aby byl vyjádřen specifický charakter českého expresionismu, zakládajícího si na formativní stránce výtvarného projevu.

Cleggová tak otevírá zajímavý problém, který má historickou relevanci (charakteristickým příkladem je třeba účast českých kubistických architektů v aktivitách Klubu za starou Prahu) a v dalším vyznačeném období 1912–1916 vedl k diskusím o „ultra-moderně“, tedy spíš k vyhraňování vnitřního protikladu mezi reformou a revolucí. V letech těsně před vypuknutím první světové války dosáhli rakousko-uherské modernisty jakéhosi kulturního naplnění pojmu *Mittleuropa*, především ovšem díky organizační aktivitě vycházející z Německa, účastí na výstavě *Sonderbundu* v Kolíně nad Rýnem v roce 1912 a styky s

berlínskou galerií Der Sturm Herwartha Waldena, odkud vyšla i putovní výstava italských futuristů, která zasáhla Vídeň, Budapešť i Prahu jako poslední novinka internacionálního vývoje.

Cleggová zaznamenává nejednoznačnost reakce na tato vystoupení a složitost kulturní situace, zmrazené potom zejména v prvních letech války násilným utlumením všech výstavních aktivit. Protože autorka zásadně nesleduje jenom modernistickou linku vývoje, je i textově velmi náročné udržet globálnost pohledu na situaci, kdy se ve skutečnosti pod tlakem válečné krize celá rakousko-uherská kulturní scéna de facto rozpadala.

Nyní byl vliv mimouměleckých událostí determinující. V roce 1916 zemřel starý monarcha a Cleggová to chápe jako důležitý historický mezník. Následující léta 1917 až 1920 definitivně rozdělila rakousko-uherský státní celek na nástupnické státy a jejich kultura nabrala velmi odlišné směry. Rozdíl mentality v poraženém Rakousku a vítězném Československu Cleggová tentokrát vystihuje i srovnáním individuálních uměleckých výkonů, sochařů Antona Hanaka a Jana Štursy, jejichž plastiky *Poslední člověk a Raněný* sice společně vyjadřují oběti války, ale zatímco Hanakova vrávorající postava je hluboce pesimistická, Štursův mužský akt sice padá, ale s jakousi „inspired anticipation of posthumous share in ultimate victory“. (s. 268)

Cleggová sleduje i dramatické osudy maďarských modernistů kolem skupiny a časopisu *Ma*, vrcholící jejich útekem do Vídně po listopadu 1919 po porážce revoluce. Taková ostrá srážka mezi avantgardou a konzervativci, která proběhla v Maďarsku, už předznačila jinou epochu, než jakou bylo vzájemné porovnávání kulturních sil v bývalém Rakousko-Uhersku.

V závěru knihy Cleggová přesahuje původní vymezení své práce na léta 1890–1920 a naznačuje rozdílné charaktery umění a kultury v nástupnických státech. Zatímco v Československu nebo Polsku moderní umění zasahuje i do reprezentace velkých společenských událostí, jako byla Výstava soudobé kultury v Československu v Brně v roce 1928 nebo Polská národní výstava v Poznani v roce 1929, v Rakousku nebo Maďarsku se uchyluje spíše do muzeí, do nových expozic státních sbírek, otevřených jejich osvícenějšími řediteli. Součástí poválečné situace je také otázka nového vlivu Francie, která prošla svým „*retour à l'ordre*“, ale také Německa na kulturní oblast bývalého Rakouska-Uherska. Méně pozornosti se věnuje vlivu sovětského konstruktivismu, který ovšem právě v „progresivněji“ naladěných státech byl nepominutelný.

Cleggová nedělá dalekosáhlé závěry ze svých rešerší. Nehledá substance nebo rasové polarity střeoevropské kultury. Předkládá velmi spolehlivý a faktograficky bohatý přehled mnohostranné kulturní aktivity, kterou nelze jednoduše klasifikovat. V centrální rakouské vládě byly na začátku 20. století představitelé, kteří měli představu, že nové secesní moderní umění by mohlo svou univerzalistickou obsahovou orientací dát společnosti kulturní alternativu neutralizující rozvrtné nacionalistické tendence. Tato představa se nevyplnila, protože narazila jak na síly konzervatismu a bulvárního „lidového“ vkusu, tak na nejednotnost a netrpělivost samých umělců hrát tyto role. Samou historickou náplní doby byla spíše diferenciací než potřeba jednoty. Nicméně umění tady neztrácelo smysl, protože vždy svým způsobem

kladlo otázku hodnot. K vysledování modalit a strategií takového kladení hodnot v komplikovaném kulturním prostředí bývalého Rakouska-Uherska přispěla nyní významně i Elizabeth Cleggová.

*Petr Wittlich – Univerzita Karlova, Praha*