

Brdek, Zdeněk

**Jindřich Chalupecký a Mikoláš Aleš**

*Opuscula historiae artium*. 2021, vol. 70, iss. 1, pp. 92-101

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/144611>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Jindřich Chaloupecký a Mikoláš Aleš\*

Zdeněk Brdek

*The paper focuses on the way in which in the 1930s and 1940s the critic and theoretician Jindřich Chaloupecký (1910–1990) interpreted the work and persona of Mikoláš Aleš (1852–1913), an artist whose work is considered one of the highlights of 19th-century national revival art. Chaloupecký's comments on Aleš say much about the critic's contemporary attitudes to modern art, and are thus understood here as pars pro toto for his own conception of modernism, which takes shape precisely in the period in question. To compare and contextualize, another reception of Aleš in the first half of the 20<sup>th</sup> century is briefly mapped, alongside which the specifics of Chaloupecký's concept stand out better. Above all, how the critic defined himself against the Devětsil avant-garde and his inspiration from contemporary existentialist philosophy prove crucial here.*

**Keywords:** Jindřich Chaloupecký; Mikoláš Aleš; modernism; avant-garde; existentialism

Mgr. Zdeněk Brdek, Ph.D.  
Ústav bohemistiky Filozofické fakulty Jihočeské univerzity  
v Českých Budějovicích / Institute of Czech Studies,  
Faculty of Arts, University of South Bohemia in České  
Budějovice  
e-mail: zdenekbrdek@email.cz

Jak známo, že ve své první tvůrčí fázi, již můžeme vymezit třicátými a čtyřicátými lety 20. století, se kritik a teoretik Jindřich Chaloupecký (1910–1990) [obr. 1] zabýval především povahou a smyslem moderního umění. Při promyšlení této problematiky mu přitom ve vztahu k českému prostředí vykrystalizovalo několik autorských osobností, které se pro něho staly vzorovými modernisty. Za neinspirativnějšího kubistu tak Chaloupecký považoval Antonína Procházku, v rámci surrealismu uznával Františka Janouška, ideálním příkladem moderního výtvarníka mu byl stylový chameleon Zdeněk Rykr (a v celosvětovém měřítku Marcel Duchamp). Z básníků a spisovatelů vyzdvihoval Richarda Weinera, ve čtyřicátých letech pak prosazuje tvorbu svých kolegů ze Skupiny 42.

Podíváme-li se ovšem na Chaloupeckého texty z uvedené doby blíže, všimneme si, že se opakovaně vyjadřuje ještě k jednomu umělci. Je jím – vzhledem k dosud uvedeným jménům poněkud překvapivě – Mikoláš Aleš (1852–1913), [obr. 2] jehož výtvarné dílo bývá považováno za jeden z vrcholů národně obrozeneckého umění 19. století.

Poslední z velkých Alšových retrospektiv, připravená Národní galerií v Praze, proběhla v Jízdárně Pražského hradu od sklonku roku 2007 do jara 2008. Kurátor Ondřej Chrobák si při jejím koncipování uvědomil, že Alšova postava sehrála v kulturním a politickém provozu české společnosti mimořádnou roli, neboť v různých, často zlomových okamžicích 20. století vyvstávala potřeba znovu ji promýšlet. „Vystavovat či jinak připomínat Alše znamenalo zpravidla skrze minulost artikulovat vlastní současnost a manifestovat vize budoucnosti“, konstatuje Chrobák a poukazuje také na to, jak mohutných rozměrů nabyl umělcův „druhý život“ v podobě navrstvených interpretací, reprezentací a referencí: „Využíváním a zneužíváním získalo Alšovo dílo nové konotace a významy, které v mnohém zastínily původní kontext.“

Jednu z oněch mnoha interpretačních vrstev přidává ve své době k rodákovi z jihočeských Mirotic právě Chaloupecký. To, jakým způsobem Alšovo dílo vykládá, ovšem vypovídá hodně o kritikových postojích k umění jeho vlastní epochy. Chaloupeckého alšovské komentáře tak lze vnímat jako *pars pro toto* autorovy proměňující se řeči o moderním umění ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století. Než se však dostaneme k tomu, v čem jsou specifické a jak souvisejí s kritikovou modernistickou koncepcí, připomeňme struč-

ně jednak základní recepční kontexty, v nichž se odkazy k Alšovi vyskytují, jednak další hlasy komentující výtvarníkovu tvorbu i osobnost.

### Recepce Alše v první polovině 20. století

Po nadějných začátcích umělecké kariéry, spojených zejména s rezidenčním pobytem v Suchdolu u Prahy na statku mecenáše Alexandra Brandejse a s vítězstvím v soutěži o výzdobu foyer Národního divadla, nastává od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století pro Mikoláše Alše složitá období. Jeho historické malby nemají dobrý ohlas, spory se soutěžní porotou pro výzdobu Národního divadla ústí v odejmutí realizace cyklu *Vlast* ve prospěch spoluautora Františka Ženíška, drtivé kritice neujdou ani Alšovy ilustrace k *Rukopisům královédvorskému a zelenohorskému* (1886–1889). Autor se tak s rodinou ocitá v tísnivé existenční situaci, rezignuje na malířské ambice a tvoří na zakázku množství drobných kreseb pro časopisecké či knižní publikace.

Situace se pro Alše pozvolna zlepšuje od devadesátých let 19. století, kdy narůstá jeho popularita u široké veřejnosti. Podíl na tom má umělcova účast na pražských masových akcích, jako byla *Jubilejní zemská výstava* (1891) nebo *Národopisná výstava* (1895), a také záplava (zhusta vlastenecky orientovaných) ilustrací v periodikách, knihách, kalendářích, slabikářích, snářích a jiných tiskovinách pro lidové vrstvy, prostřednictvím kterých Aleš formoval historickou i jinou vizuální představivost mnoha generací. Největší úspěch v této oblasti zaznamenalo autorovo souborné vydání kreseb k lidové slovesnosti ve *Špalíčku národních písní a říkadel* (první díl 1906, druhý 1911).

Zatímco veřejnost dospívala ke kladnému přijetí Alšovy tvorby velmi pozvolna, dostalo se umělci záhy respektu od mladých studentů výtvarných umění, zejména těch, kteří namísto zkostnatělé pražské akademie volili studium v zahraničí. Právě ti (ze spolku Škréta) se Alše zastali při zmiňovaném odmítnutí jeho ilustrací k *Rukopisům*; a když se spolek Škréta transformoval v Mánesa, byl Aleš v roce 1887 zvolen jeho prvním předsedou. Stýkal se poté dlouhá léta družně s mladými adepty umění, jimž imponovala Alšova svérázná osobnost, vlastenectví a také „*umělecký odboj vůči oficiálním institucím umění a vkusu*“.<sup>2</sup> Všeobecné dobové nepochopení pro Alšův výtvarný styl vnímali totiž analogicky k vlastní situaci, kdy se snažili publiku prezentovat progresivní tvorbu inspirovanou uměleckým modernismem. „[Aleš] *zdál se býti do jisté míry revolucionářem proti uznanému umění, tak jako dnešní mladé umění stojí proti včerejšímu*,“ píše u příležitosti výtvarníkových šedesátin Václav Špála,<sup>3</sup> který dále ozřejmuje postoj raných českých modernistů či avantgardistů k Alšovi. Cení ho, třebaže na něho umělecky nemohou přímo navazovat: „*Jistě novější umělecký život nestojí již v Alšově domácím světě a dýchá spíše evropský vzduch*.



1 – Jindřich Chalupecký, 30. léta 20. století

*Současnost je nervovější, neboť zmítá jí těžký přerod nové doby. Nová náplň duchová, již není dána tato idyličnost, uplatňuje se v našem umění a způsobuje, že Aleš zdá se téměř nečasovým. Ale jeho svět je stále za námi jako říše snu a krásného dětství.*<sup>4</sup> Podobně jako Miloš Jiránek,<sup>5</sup> jenž spojoval Alšovo dílo s průzračností nebo ryzostí, pak Špála hovoří o nenucenosti, jež neusiluje o efekt.

Díky tomu, že Aleš ve svém díle tematizoval českou i slovanskou historii či mytologii, folklor, lidové náměty a český venkov, byl veřejností vnímán jako bytostně národní umělec (navíc až na dvě studijní cesty nikdy nepobýval v cizině). Venkovský lid byl přitom už od počátků národního obrození považován za stav, který zachoval čisté češství.<sup>6</sup> Aleš je tak opakovaně spojován s duší národa, české země a prostého lidu,<sup>7</sup> jeho tvorbou má prostupovat sjednocující fenomén domova,<sup>8</sup> „*Alešův životní, poetický a umělecký organismus živí se a nasycuje českou bytostností, [...] rozechvívá se českým bytím duchovním*“.<sup>9</sup> Bylo tedy nasnadě, že když se ve složitě situaci mnohonárodnostního československého státu hledalo po první světové válce národní umění, jež by

reprezentovalo českou, popř. československou identitu, byli v dobovém diskursu vyzdvihováni z druhé poloviny 19. století Josef Mánes a právě Aleš, výtvarník, jehož pohřeb v roce 1913 nabyl podoby hromadného národního rituálu.

Pro moderní republiku, jejíž národní identita byla založena na lidovosti, ovšem byla žádoucí koncepcí symbióza moderního s lidovým (viz např. tzv. národní sloh v architektuře, v rámci něhož Josef Gočár nebo Pavel Janák propojovali soudobé kubistické tvarosloví s lidovým ornamentem). Obdobným gestem je rovněž hledání vztahu k tradici, jak o něm svědčí třeba časopis *Život* z roku 1923. V něm se jeho redaktoři Karel Holan, Pravoslav Kotík a Jan Zrzavý hlásí k české tradici, která nemá modernost potlačovat, naopak má být cestou k soudobému modernímu stylu. Podle redaktorů je žádoucí inspirovat se moderním zahraničním uměním, nicméně na druhou stranu nesmí docházet k prosté nápodobě, nýbrž ke specificky tuzemským řešením. Do linie výtvarné tradice, jíž má být cesta k českému výtvarnému projevu moderní doby inspirována, pak v reprodukcích zařazují českou gotiku, lidovou řezbu, Mánesa, Karla Purkyně, Alše, Antonína Slavička, Jana Preislera a Bohumila Kubištu. „*Smysl a obsah naší [národní] tradice,*“ doplňují pisatelé, „*je hluboký cit mravní čistoty, spravedlnosti a vědomí povinnosti státi vždy při těch, kteří trpí, neb jsou ponižováni a pro ně a pro všechno lidstvo připraviti království Boží na tomto světě.*“<sup>10</sup> I z výčtu dalších představitelů (Karel Hynek Mácha, Božena Němcová, Karel Havlíček Borovský, Bedřich Smetana) je patrné, že tradice zde spočívá na těch osobnostech, které za svého života v habsburské monarchii trpěly a byly ponižovány (včetně Alše).

Za zmínku v souvislosti s Alšem jakožto národním klasikem jistě stojí recenze mladého Karla Teiga, jenž ve svém okouzlení avantgardou a s ní spojeným internacionalismem rozhodně nepodléhal nacionalistickému patosu: „*Je skutečně na čase, abychom se přestali rozplývati vlasteneckým nadšením před českým Alešem.*“<sup>11</sup> Je ale docela s podivem, jak Teige – zahleděný k pokrokovým uměleckým trendům – pokračuje, neboť i jeho text svědčí o hlubokém respektu k Alšově tvorbě: „*Důležitější je Aleš světový, monumentální grafik a dekoratér, jakých dějiny umění nemají mnoho.*“<sup>12</sup>

Podle Teiga výtvarníkové dílo také zůstává „*do nejbohatších škál citových rozehraným romantismem*“<sup>13</sup> a tudíž anachronismem. Teoretik tu reprodukuje jednu ze stěžejních interpretačních figur, jež se v diskursu o Alšovi hojně vyskytuje, a sice jeho nečasovost či mimočasovost, která je spatřována v tom, jak se v průběhu let vyhýbal vlivu nově se objevujících výtvarných tendencí a směrů. O této Alšově „nečasovosti“ mluví i výše citovaný Špála a výrazně ji tematizuje rovněž Emil Filla v článku o Karlu Purkyně. Ten je sice hlavním námětem Fillových úvah, nicméně Aleš je zde k němu kladen do juxtapozice.

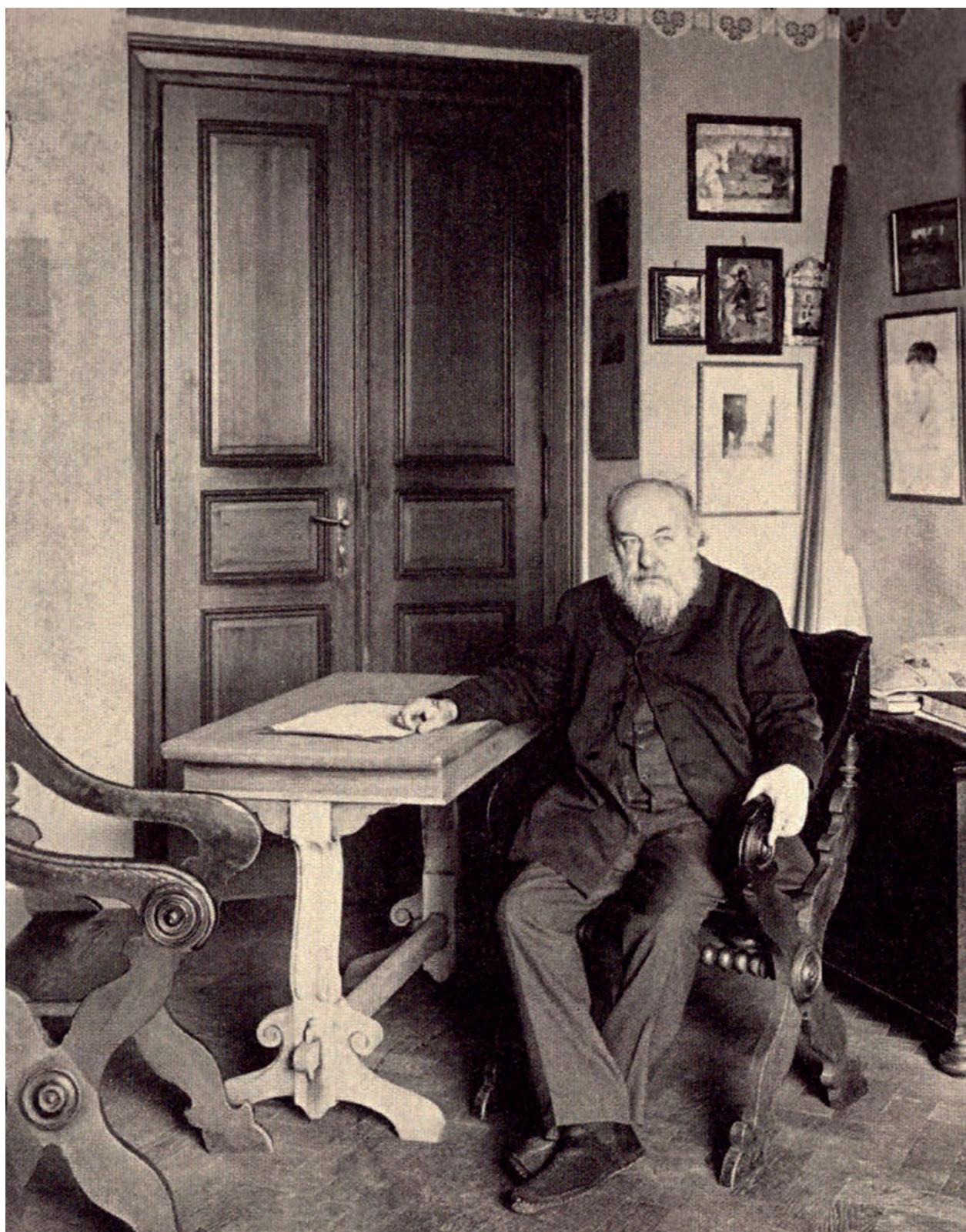
Filla načrtává následující pojetí uměleckého vývoje: „*Vývojový proud předkládá každému rodícímu se umělci již*

*do kolébky právě rodící se nové problémy a umělec chtěl nechtěl musí se k nim postavit ve své produkci, že je jednak naplňuje, jednak absolvuje a jednak svým dílem opět nadhazuje a nechá zrodit další problémy, ještě nevyjádřené. Žádnému pravému a nadanému umělci nikdy nenapadne v takovém zdravém vývoji býti jen chvíli nečasovým.*“<sup>14</sup> Správný umělec – a Filla má očividně na mysli umělce moderního – tak má za úkol sledovat nejnovější, dosud neřešené „*umělecké problémy*“ a reagoval na ně. V tom spočívá jeho časovost, napojení na aktuální vývoj umění ve světě. Kdo takřkajíc nejde s dobou, je nečasový. Autor ovšem pokračuje: „*V zemích bez živé, den ze dne logicky a organicky se měnící tradice, bez kontinuity vývinu tvárných tendencí osobují si i nejnadanější umělci prodělávat pro sebe znovu již jinde absolvované úsilí, stvořit a odevzdat svým lidem památky nečasové. A zdá se, že nic je k tomu tolik neopravňuje, jako nevyplněné dosud mezery určitých kulturních epoch, v nichž tehdejší umělci neměli svůj vnitřní poměr k době a jejímu projevu.*“<sup>15</sup> V prostředí, kde se neuskutečňuje onen nepřetržitý „*proud vývojové tradice*“<sup>16</sup> a kde je tedy zanedbávána modernost, tvoří podle Filly všichni umělci nečasově, avšak jaksi „beztrestně“, bez pejorativního označení, neboť vlastně musejí dohánět, co nezvládly předchozí generace. Zdá se, že umělecký vývoj Filla chápe jako řetězec na sebe reagujících impulzů, přičemž ze vznikající linie nelze žádné oko řetězu vynechat. Pokud se tak stane, je taková kultura odsouzena k zaostalosti za moderním vývojem, protože i když pozdější generace vyplní stávající „mezery“, zanechají po sobě nové, jelikož se nevěnovaly soudobým impulzům.

A jestliže je pro Fillu Purkyně, jenž byl v šedesátých letech 19. století „*nařčen z naturalistického opisu přírody*“<sup>17</sup> jedním z mála příkladů českého umělce časového, tedy aktuálního, moderního vzhledem k vývoji evropského, nadnárodního umění, kde dominoval francouzský realismus, Alše řadí mezi typické zástupce nečasových tvůrců, kteří jsou ale ve Fillově koncepci popisováni jako oběti zanedbaného vývoje. Aleš tak „*svým nezdravým prostředím byl odveden od svého malířského a monumentálního poslání*“.<sup>18</sup> Alšovo (podobně jako Mánesovo) nečasové „zaplnění mezer“ má tedy význam pouze v rámci českého uměleckého pole, za jeho hranicemi nikoliv.

### Chalupeckého Aleš

Jindřich Chalupecký se k Alšovi poprvé vyjadřuje v roce 1932, kdy se mimo jiné až do února 1933 koná malířova velká *Jubilejní výstava* v SVU Myslbek. [obr. 3] V prvním dílu katalogu k této přehlídce píše rovněž znalec Alšova díla Václav Vilém Štech o výtvarníkově nečasovosti, když jej považuje za „*zajímavý zjev, který nesouvisí s vývojem dobového umění*“.<sup>19</sup> A bylo to patrně Štechovo usouvztažňování Alše s těmi, kdo hledají spojení s minulostí a tradicí, na co mířil Chalupecký, když protestoval proti tomu, že autor úvodního



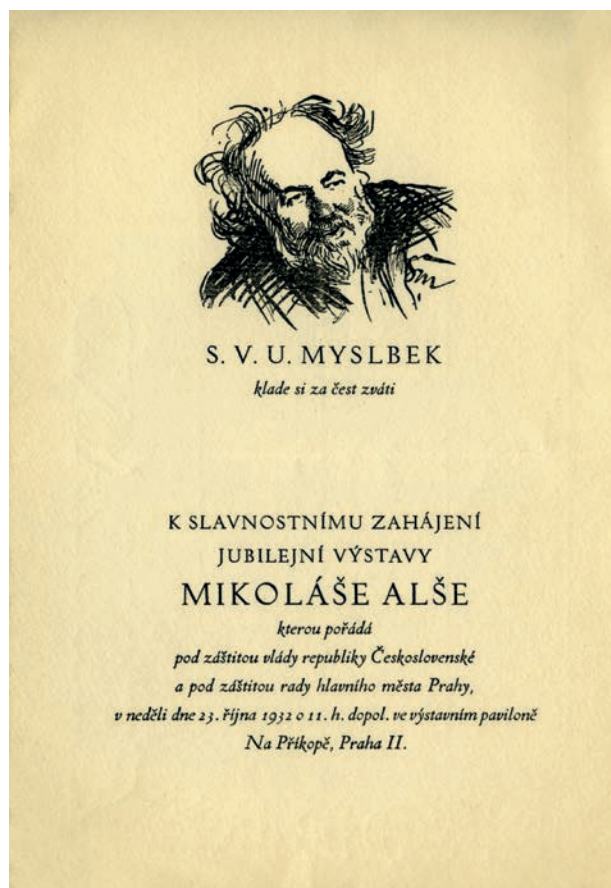
2 – Mikoláš Aleš, 1913

slova „užívá Alše jako argumentu proti umění modernímu“.<sup>20</sup> Podle Chalupce je totiž Alšův osud a tvorba relevantní i pro uvažování o moderním, soudobém umění. Obdobně jako výše citovaní redaktori *Života* radí začínající kritik Alše do skupiny tvůrců, kteří ve své době trpěli – v případě Alše „pohrdavým nezájmem“, neboť nedokázal svým výtvarným projevem vyhovět dobové společenské poptávce po elegantním a uhlazeném malířství.<sup>21</sup> Od počátku pak Chalupce vnímá Alše jako postavu „tragickou“ a přívlastek tragický v souvislosti s ním používá opakovaně.

V roce 1933 publikuje historička umění Hana Volavková knihu *Mikoláš Aleš a česká kniha*, v níž se zaměřuje na umělcovo kreslířsko-grafické dílo. Od popsání stavu české ilustrace před Alšem se dostává k podrobné analýze výtvarnickovy linie, ornamentu či iniciály. Autorka fundovaným způsobem komentuje Alšovy nejvýraznější realizace, přičemž (jako všichni umělcovi interpreti) poukazuje na rezervované veřejné přijetí způsobené nedostatkem „malebnosti“. Operuje rovněž s dobově rozšířeným pojetím modernosti, která je na úrovni jednotlivého tvůrce asociována s průkopnictvím, pokrokovostí, vytvářením precedentů, což souvisí s osvobozováním se od cizích vlivů směrem k originalitě vlastního stylu.

Chalupce publikaci Hany Volavkové velmi ocení,<sup>22</sup> nicméně v některých bodech s jejím výkladem nesouhlasí a načrtává vlastní rozumění. Jednak nevnímá Alše jako pokračovatele Mánesa, neboť oba výtvarníky pokládá za naprosto odlišné umělecké typy,<sup>23</sup> jednak – na rozdíl od Volavkové – hodnotí Alšovu tvorbu od druhé poloviny osmdesátých let přibližně do roku 1900 negativně – jako sestup na úroveň obecného vkusu, jenž spočívá v uhlazenosti a kýčovitém sentimentalismu, typických pro ostatní zástupce generace Národního divadla (František Ženíšek, Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Luděk Marold, Adolf Liebscher). Díky lidovým námětům z tohoto období se Aleš sice stal celonárodně populárním, v očích Chalupce se ovšem jedná o úpadek. Více si považuje raného Alše, kterého vnímá jako monumentálně epického, bytostně romantického malíře,<sup>24</sup> a nejvíce uznává umělcovo pozdní období, jež po vzoru Volavkové spojuje s impresionismem.<sup>25</sup> Jestliže pak onu střední – dle kritika „úpadkovou“ – periodu označuje Volavková jako příklon k realismu, jenž znamenal vybědnutí z krize, pokládá naopak Chalupce Alšův realismus za pouhé líčení bez prozkoumávání „pravé podoby skutečnosti“, „ústup k tzv. objektivnosti, tj. umělecké, lidské neúčastnosti“.<sup>26</sup> „Tento zneosebňující realismus,“ říká autor, „mu získal přízeň a popularitu, ale v jeho uměleckém rozvoji znamená mrtvou etapu.“<sup>27</sup> Tvůrce se podle Chalupce chce smířit s dobou a následkem toho ztrácí sebe sama, přichází o *sebedůvěru*, jež se ukazuje být pro kritika jednou z klíčových kategorií.

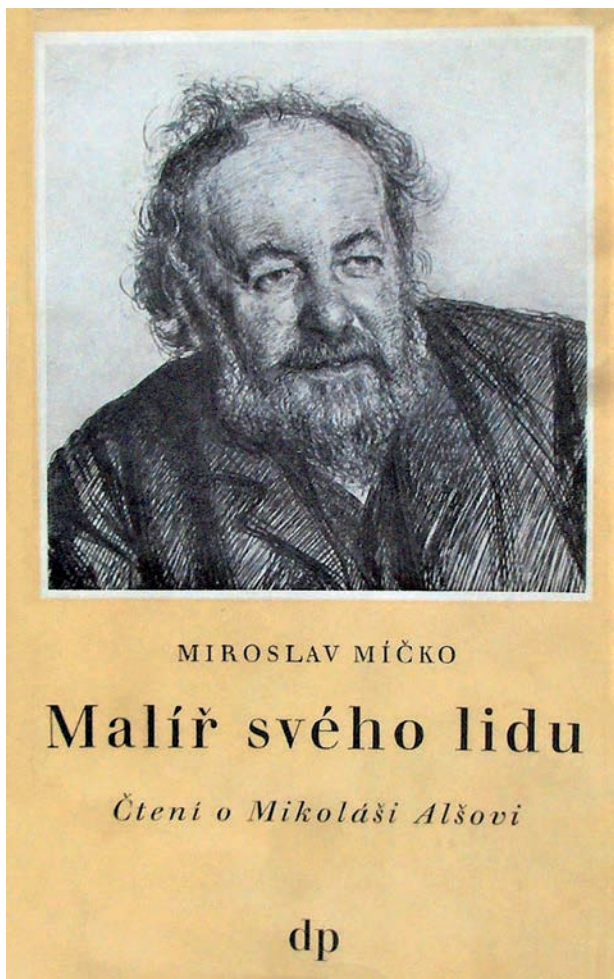
Chalupce také polemizuje s tím, jak Volavková problematizuje vžitou představu o Alšově nečasovosti či nadčasovosti. Podle Hany Volavkové se pozdní Alšova tvorba proměňuje ve shodě se soudobým uměleckým vývojem



3 – Pozvánka na Jubilejní výstavu Mikoláše Alše v Praze, SVU Myslbek, 1932

v Čechách<sup>28</sup> a vykazuje – jak již zmíněno – impresionistické rysy, což odpovídá výrazu mladších českých malířů blížících se impresionismu (který už byl nicméně ve Francii za zenitem). Chalupce ovšem oponuje: „Ale v Alšově impresionismu nejde o okamžik v impresionistickém smyslu. Není to úryvek: je to okamžik, který je syntesou. Aleš je impresionistický do té míry, že skutečnost, kterou evokuje, evokuje celou a cele, jako souhrnnou jednotu.“<sup>29</sup> Pro kritika je impresionismus u Alše záležitostí formálního vzhledu děl, nemají dle něho naturalistický základ jako u francouzských impresionistů, jejich zdrojem je spíš sen, vzpomínka, prostřednictvím nichž si stárnoucí umělec ve vinohradském činžáku evokuje přírodu mládí. – Aleš pro Chalupce proto zůstává navždy romantikem čnicím ze svých časů do pozdějších epoch, je nedobový, nebo dokonce naddobový.

Nad stejnou problematikou (tedy dobovostí a nedobovostí) se autor v obecnější rovině zamýšlí v úvaze, k níž ho v roce 1937 inspirovala přehledová výstava spolku Mánes, kde bylo zastoupeno umění od Alše až ke kubismu. Chalupce se tu táže, zda v umělecké tvorbě vůbec existuje aktualita, a odmítá ideu dohánění (západní) Evropy, podle níž jsou čeští umělci v podstatě jen „vlečení a vláčení falešně konstruovaným



4 – Obálka knihy Miroslava Míčka *Malíř svého lidu. Čtení o Mikoláši Alšovi*, Praha 1946

*pomyslem uměleckého vývoje a pokroku*.<sup>30</sup> Kritik vlastně implicitně polemizuje s výše naznačenou Fillovou představou lineární vývojové řady, kde na sebe jednotlivé komponenty kauzálně navazují, a nelze je proto vynechat. S Fillou se tak Chaloupecký rozchází hned v několika bodech; jednak chápe dobovost jako korespondenci umělcovy tvorby se soudobým vkusem publika, což považuje za tvůrčí „úpadek“ (zatímco pro Fillu znamená dobovost žádoucí účastenství na nejprogressivnějších vývojových trendech), jednak je zde zásadní odlišnost v pojetí času. „Čas jest děním a trváním“,<sup>31</sup> říká Chaloupecký v evidentním, avšak netematizovaném odkazu na pojem *durée* francouzského filozofa Henriho Bergsona. Tedy žádné Fillovo dělení času na minulé a přítomné okamžiky, jež jeden za druhým tvoří lineární vývojovou řadu, ale neustále plynoucí kontinuum, v němž se odehrává lidský život. V tomto chápání temporality nemá místo evoluce, člověk jako bytost se podle Chaloupeckého nemění – vždy znovu jej bude jeho existence „děsit, bolet a mást“,<sup>32</sup> vždy znovu se mu bude jeho život jevit jako „problém, záhada, zázrak“.<sup>33</sup>

Odpovědí na tuto existenciální situaci člověka pak je odpradávná náboženství či umění; a stejně jako se náboženství vždy obnovuje návratem ke své původnosti, totiž k onomu lidskému pocitu nebezpečí, ztráty integrity a děsivé fascinace skutečností, stejně tak by se k tomuto společnému pramenu mělo vrátit i moderní umění. Umění jako takové totiž „začíná v příchodu toho, [...] co lze popsati jako vědomí existence v přítomném místě a přítomném okamžiku“<sup>34</sup> – umění se rodí tam, kde vše začíná znovu, kde je konkrétní člověk vystaven nebezpečné a jistot zbavené existenci, jíž musí čelit. Z hlediska umělecké tvorby to rovněž znamená odvahu „nevázat se jen na to, co doba dávala nejvíc na ruku“,<sup>35</sup> odvahu oslyšet (v rozporu s Fillou) příkaz aktuálního dobového vývoje, o němž se lze opřít, odvahu přijmout nejistotu vždy nové přítomné chvíle. V tom pro Chaloupeckého spočívá modernost; modernost nezávislá na postavení v nějaké vývojové řadě, modernost jako ahistorický postoj splývající s tradicí. V závěru své úvahy autor ještě kritizuje tzv. „státotvornou modernu“, tedy o generaci starší české modernisty a avantgardisty, kteří se podle něho postupně přiblížili maloměšťáckému vkusu na úkor experimentálnosti (a existenciální nezaběčenosti). Zoficiálně se v Chaloupeckého interpretaci stalo moderní umění dobytým, objeveným územím, jež už stačí pouze kolonizovat.

Posledním rozsáhlejším kritikovým komentářem k Alšovi jsou texty z roku 1947, později se k němu již nevyjadřoval.<sup>36</sup> Jedná se o několikadílnou polemiku s alšovským beletrizovaným životopisem od Miroslava Míčka, nazvaným výmluvně *Malíř svého lidu* (1946). [obr. 4] Autor pojal psaní knihy v bezútešných letech 1939–1941 jako svého druhu terapii, což se otisklo do pateticko-oslavné reprezentace umělce jako národního hrdiny. Pro Míčka je Aleš synonymem českosti, „syn svého lidu a prorok lidovosti“,<sup>37</sup> který coby venkovan zůstal i v pražských kruzích věrný původu a vložil své dílo do služeb vlasti. S pozitivistickou důkladností vykládá Alšův příběh jako „Prometeův sestup s Olympu mezi smrtelníky“,<sup>38</sup> kde každíčký detail teleologicky směřuje i přes chvíle utrpení k finálnímu statusu dokonalého národního klasika.

Právě tento kýčovitý narativ Chaloupecký kritizuje<sup>39</sup> a vyčítá Míčkovi zamlčování rozporů, problémů či tragických momentů v Alšově tvůrčím životě. Chaloupecký totiž spatřuje tragédii v tom, že jeden z našich nejnadanějších umělců realizoval jen zlomek svého potenciálu. Pokládá Alše za talent malířský a monumentální (nikoli intimně kresebný), jenž se ovšem projevil jen v nadějném rozběhu mladých let a později byl připoután k ubíjejícím drobnostem každodenního ilustrátorství. Kritik si sice dobře uvědomuje potřebnost kvalitní výtvarné kultury i v oblastech docela všedních a skromných,<sup>40</sup> stejně tak nicméně prostřednictvím analogie k technickým oborům obhazuje nezbytnost výjimečných osobností soustředících se na to, co dokáží jen ony: „Objeví-li se tu u nás geniální fysik, nebudeme chtít na něm, aby ‚sloužil lidu‘ tím, že promění své schopnosti v ‚drobnou minci‘ technických konstrukcí, které by

skýaly co největší bezprostřední užitek co největší části lidu; splní svůj úkol teprve tehdy, dokáže-li to, co třeba jen on svede, bytší to byly úkoly jenom theoretické a postrádající užitelnost bezprostřední. Jeho zásluha bude v tom, že svým příkladem a dílem pozdvihne úroveň technických věd v Čechách a dá tak příležitost těm, kteří přijdou po něm, aby se rozvinuli svobodněji a uplatnili se podle svých schopností a sklonů, ať v řešení úkolů na pohled ryze theoretických, ať v konstrukci strojů i stroječků docela praktických.“<sup>41</sup>

Tam tedy, kde Míčko interpretuje Alšovo rozhodnutí zanechat malby jako sebeuvědomění, jako osudem předurčené přitakání službě lidu, hovoří Chalupecký kontrastně o tragickém podlehnutí tlaku a malosti českých poměrů, jež bylo způsobeno výtvarníkovou slabou vzdorností. – A v tomto bodě je patrná další inspirace dobovým existencialismem: Jestliže ve výše zmíněném textu kritik popisuje vědomí holé, stereotypů a jistot zbažené existence, které zachvacuje lidské jedince napříč historií, zde zdůrazňuje možnost svobodného vzdoru proti nejrůznějším determinacím: „*Buď budeme [slovy Míčkovými] každý ‚historický jev chápat v jeho historických závislostech‘ a v bezmocném či neinteresaném konstatování přikyvovat každé deformaci, kterou příroda, historie a společnost ukládá lidské bytosti. Anebo budeme bojovat proti těmto brutalitám, budeme znovu a znovu se bránit svým přírodním, historickým a společenským podmíněnostem, uděláme vše, abychom přírodu, dějiny a společnost zvládli a změnili je [...].*“<sup>42</sup> Tato rétorika bezmála titánské revolty, jako by vycházela ze slavné přednášky Jeana-Paula Sartra „Existencialismus je humanismus“ (1946),<sup>43</sup> v níž francouzský filozof klade důraz na sebebudování člověka, na jeho radikálně svobodnou sebevolbu.

Chalupecký tak uznává Alše v momentech, „*kde vzdoruje mocí svého genia*“, ale zároveň jej snad jako jediný v průběhu první poloviny 20. století kritizuje tam, „*kde se nebrání a kde podléhá ze své slabosti člověcké*“.<sup>44</sup> Vidí jej jako tragickou postavu podivného nečasového samotáře, který třebaže chtěl vše obětovat svému národu, nakonec vlastně k rozvoji moderního českého výtvarného umění přispěl pouze omezeně.<sup>45</sup>

### Chalupeckého přístup k modernímu umění

Viděli jsme, že osobnost a tvorba Mikoláše Alše byly v první polovině 20. století z různých důvodů populární u širokého publika i u odborné veřejnosti, a to i u té modernisticky smýšlející. Pro někoho (K. B. Mádl, V. V. Štech, Miroslav Míčko) svým dílem reprezentoval esenci češství, jak bylo historicky konstruováno na základech selského společenského stavu a pocitu strádání pod rakousko-uherským jhem; pro jiné (Miloš Jiránek, Václav Špála) představoval vzor tvůrce, který se stavěl proti dobovému uměleckému establishmentu.

Některé z těchto recepčních poloh se objevují rovněž v alšovských textech Jindřicha Chalupeckého, i když u něho nenalezneme onen nacionální patos. Chalupec-

ký uvažuje o českém umění vždy v širším rámci; pokládá za nutné, aby se konfrontovalo s nejvyspělejší (západo)evropskou tvorbou (zejména francouzskou), neboť jen tak si uvědomí svou svébytnost.<sup>46</sup> Aleš je tak pro kritika v určitých momentech prototypem umělce, který v českém prostředí jako jeden z prvních zaujímá moderní postoj. Řadí jej doslova ke světčům a mučedníkům, kteří nebyli ve své době pochopeni,<sup>47</sup> což právě interpretuje jako jeden z hlavních indikátorů umělecké modernosti. Ve své první tvůrčí fázi totiž Chalupecký – ve shodě s dobovým paradigmatem (Hana Volavková) – zdůrazňuje jako hodnotu nalézání osobitosti, originalnosti, seberealizace. V tomto nalézání hraje zásadní roli umělcova sebejistá odvaha ignorovat jednak obecný vkus doby (a zůstat tak bez širšího uznání), jednak aktuální umělecké trendy – mluví v této souvislosti dokonce o „*po-vinnosti být samostatný*“.<sup>48</sup> Takové postavení „mimo čas“ nachází Chalupecký právě u (především raného) Alše, stejně jako určitou obhroublost a nerafinovanost malířského výrazu, jež pro něho také představovaly oceňovanou kvalitu. Jakmile se však umělec přiblíží svým dílem tomu, co doba preferuje (jako Aleš od devadesátých let 19. století), nebo se vkus publika přizpůsobí jistému typu tvorby (jako v případě avantgardy kolem poloviny třicátých let 20. století), vnímá to kritik jako umělecký úpadek.

Chalupecký sice projde v půli třicátých let surrealistickou iniciací (podobně jako jeho kolegové z pozdější Skupiny 42), inspiruje se částečně André Bretonem a zhodnocením iracionality, zároveň nicméně pociťuje vyčerpanost, ustrnutí avantgardy a hledá z ní východiska. Nevyhovuje mu také avantgardní (devětsilské), dialekticko-materialistické pojetí času jako lineárního řetězení na sebe reagujících okamžiků, v rámci něhož se má (r)evolucí dospět až ke konečnému stádiu komunistického ráje. Pro Chalupec-kého je čas (bergsonovské) kontinuální plynutí, uprostřed kterého se člověk stále znovu konfrontuje s holou fakticitou vlastní nezajištěné existence. „Tehdy“ tak může být relevantní i „ted“, Alšův osud může být v jistých momentech inspirativní pro soudobé moderní umění a to se obdobně může inspirovat náboženstvím, jestliže je nově užíváno v původním smyslu, takže funguje jako „*věčná aktualita, aktuální věčnost*“.<sup>49</sup> Pokud tedy Chalupecký ve své době hledá umělce, kteří jsou „mimo“ tuto dobu ve výše naznačeném (alšovském) smyslu, hledá tvůrce, o něž se soudobý umělecký provoz (a to ani ten avantgardní) příliš nezajímá a kteří odvážně, „*moderně*“ přijímají nejistotu vždy nově přítomné chvíle, neboť ve své tvorbě experimentují, opouštějí zaběhané postupy a riskují neúspěch. Proto si ke komentování vybírá umělecké outsidersy zmíněné na začátku tohoto textu (Zdenek Rykr, Richard Weiner atd.).

Východiskem z avantgardy se Chalupec-kému – snad prostřednictvím spřízněného filozofa Václava Navrátila – stane existencialismus.<sup>50</sup> Čerpá především z jeho metafyzické varianty, vymezené mysliteli jako Martin Hei-



degger, Karl Jaspers nebo Søren Kierkegaard, i když v období třetí republiky se svou rétorikou hrdinného překonávání determinismu blíží francouzským ateistickým existencialistům. Kritik se tak od přelomu třicátých a čtyřicátých let pokouší navrátit modernímu umění metafyzický význam a tím rovněž obrodit soudobého, krizí fragmentovaného člověka. Umění nemá být dodatkem k lidskému životu, ale jeho stejně podstatnou součástí jako třeba dýchání, pro-

střednictvím které se člověk usouvzážňuje k univerzu. Toho má být dosaženo nalezením nové mytologie, mytologie všednosti (vzpomeňme slavnou stať *Svět, v němž žijeme* z roku 1940). Po válce se Chalupecký snaží skloubit svou řeč s řečí dobového marxismu, ovšem vyvstalé rétorické kontradičky i disproporce mezi řečí a žitou realitou svědčí o jejich vzájemné neslučitelnosti, či přímo o drobení modernistického paradigmatu vůbec.<sup>51</sup>

*Původ snímků – Photographic credits:* 1, 2, 4: archiv autora; 3: Archiv výtvarného umění, www.artarchiv.cz

## Poznámky:

\* Text vznikl v rámci vědeckých aktivit Centra pro výzkum novější české literatury a literární teorie Filozofické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.

1 Ondřej Chrobák, *Mikoláš Aleš 1852–2007* (kat. výst.), Národní galerie, Praha 2007, nepag.

2 Roman Prahel, Malířství v generaci Národního divadla, in: Tatána Petrasová – Helena Lorenzová (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Díl III/2. 1780–1890*, Praha 2001, s. 60–113, cit. s. 70.

3 Václav Špála, Mikuláš Aleš, *Lumír* XLI, 1912–1913, č. 3, s. 97–100, cit. s. 99. 4 *Ibidem*, s. 100.

5 Miloš Jiránek, M. Aleš. Glossy k výstavě v Topičově salonu v Praze, *Večerní Lidové noviny* XVI, 1908, 20. 8., č. 227, s. 1–2 (přetištěno in: Miloš Jiránek, *O českém malířství moderním a jiné práce. Literární dílo II*, ed. Jiří Kotalík, Praha 1962, s. 106–108).

6 „Teze o původní, československé selské lidové kultuře vycházela z Palackého a Jiráskova pojetí dějin, v nichž bylo období po Bílé hoře metaforicky nazývávané ‚dobou temna‘. Tehdy byla nucena česká protestantská elita odejít do emigrace a opravdová česká kultura i jazyk přežily jen na venkově; vysoká kultura byla po odchodu českých protestantských stavů vnímána jako germánská katolická kultura ‚nepřátelského Habsburka‘ nebo ‚cizí kultura bohatců.‘“ Viz Lada Hubatová-Vacková, Užití, využití i zneužití folkloru a lidového umění, in: Milena Bartlová – Jindřich Vybíral et al., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, s. 180–244, cit. s. 183.

7 Špála (pozn. 3). – Miroslav Mičko, *Malíř svého lidu. Čtení o Mikoláši Alšovi*, Praha 1946.

8 Karel Čapek, Starý mistr [1933], in: idem, *Ratolest a vavříni*, Praha 1947, s. 28–31.

9 Karel Boromejský Mádl, *Mikoláš Aleš*, Praha 1912.

10 [Redakce], [Co bychom chtěli...], *Život* III, 1923, s. 1–2, cit. s. 1.

11 Tge [Karel Teige], Mikoláš Aleš: Výstava kreseb a náčrtů, *Čas* XXXII, 1922, č. 35, 10. 2., s. 4.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 Emil Filla, Purkyně a česká tradice umělecká, *Volné směry* XXIII, 1924–1925, s. 24–27, cit. s. 26 (přetištěno in: Emil Filla, *O výtvarném umění*, Praha 1949, s. 42–48).

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, s. 24.

18 *Ibidem*, s. 26.

19 Václav Vilém Štech, [Ve výstavě Mikoláše Alše...], in: *Seznam děl Jubilejní výstavy Mikoláše Alše v Praze, na Příkopě, říjen – listopad – prosinec 1932, díl první* (kat. výst.), Myslbek, sdružení výtvarných umělců a přátel československého umění v Praze, Praha 1932, s. 13–14, cit. s. 14.

20 Jindřich Chalupecký, Z pražských výstav, *Čin* IV, 1932, č. 10, 3. 11., s. 233–234, cit. s. 234.

21 Srov. Jindřich Chalupecký, Z pražských výstav, *Čin* IV, 1932, č. 5, 29. 9., s. 115–117. K uhlazenosti i jejímu protikladu se Chalupecký vyslovuje třeba

v následujících pasážích: „Jako by české malbě ze všeho nejvíce neseděl afekt a efekt. Jako by vždycky vyrovnávala svůj pathos vnitřním utužením a vnější nenápadností, nikdy si nedovolí rozletět se a rozbourit se někam ke grimase, k rétorice.“ Jindřich Chalupecký, *Nesnáze s moderním uměním, Přítomnost* XVI, 1939, č. 28, 12. 7., s. 434–436, cit. s. 435. Takový je podle kritika Aleš a všichni kvalitní čeští umělci – a taková přesně není opona Vojtěcha Hynaise v Národním divadle, kterou všichni obdivují: „Tato gracie, tato výmluvnost, tato elegance, bystré placírování pointy, přitom měřený vkus, kultivovaná dokonalost, jíž není nic nesnadné.“ *Ibidem*.

22 Jindřich Chalupecký, Výtvarnické publikace, *Čin* VI, 1934, č. 5, 1. 2., s. 111–112, cit. s. 111.

23 Jindřich Chalupecký (Mikoláš Aleš a česká kniha, *Sobota* V, 1934, č. 5, 3. 2., s. 98–100, cit. s. 99) hovoří o rozdílu „mezi roztouženým a sladkým uměním Mánasovým a elegickým a drsným Alšovým, mezi něžnou rafinovaností onoho a robustní prostotou tohoto, mezi statickým lyrikem a dramatickým epikem.“

24 Chalupecký (pozn. 23), s. 98.

25 Podle Volavkové Alšovo pozdní dílo (po přelomu letopočtu) inklinuje k impresionismu, protože do kompozic silně vnikají přírodní prvky, umělec se v drobných časopiseckých kresbách krajinek zajímá o světlo a vzduch, pevné kontury jsou přitom rozrušovány. Srov. Hana Volavková, *Mikoláš Aleš a česká kniha*, Praha 1933, s. 104 a 118.

26 Jindřich Chalupecký, Aleš dobový a nedobový, *Sobota* V, 1934, č. 10, 10. 3., s. 209–210; č. 12, 24. 3., s. 257–259, cit. s. 258.

27 *Ibidem*.

28 Viz Volavková (pozn. 25), s. 99.

29 Chalupecký (pozn. 26), s. 258.

30 Jindřich Chalupecký, Aktualita [1937], in: Zdeněk Brdek, *Obhájce moderního umění. Jindřich Chalupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století*, Praha 2017, s. 162–170, cit. s. 162.

31 *Ibidem*, s. 164.

32 *Ibidem*, s. 163.

33 *Ibidem*, s. 165.

34 *Ibidem*, s. 169.

35 *Ibidem*, s. 165.

36 Snad má na Chalupeckého umlknutí směrem k Alšovi vliv – kromě celkového vnějšího (ideologicky daného) omezení kritických publikačních aktivit v padesátých letech – také nezřízená adorace výtvarníka v oné době, zejména okolo stého výročí jeho narození v roce 1953. Do tohoto období spadá bezpočet odborných i publicistických statí a jiných publikací o Alšovi, z iniciativy Zdeňka Nejedlého (1878–1962) vycházejí Jiráskovy *Staré pověsti české* poskládané z Alšových ilustrací, po Alšovi je pojmenována nově vzniklá krajská galerie v Českých Budějovicích, podle knihy Miroslava Mička (viz pozn. 7) točí Václav Krška film o malířově životě v hlavní roli s Karlem Högerem, samozřejmostí jsou četné výstavní projekty. Poúnorový komunistický režim se chopil Alše, stejně jako dalších „klasiků“ české kultury, a reduktivním výkladem prosyceným nacionálním patosem z něj učinil jednoho ze svých idolů. Aleš se spolu s jinými umělci 19. století i rané moderny charakterem svého díla hodil komunistickým ideologům k tomu, aby k němu usouvzážnili socialistický realismus a ukázali tuto importovanou uměleckou doktrínu jako tradiční a přirozený projev české moderní kultury. Bylo by jistě podnětné sledovat tuto výraznou vrstvu v nánosů alšovských interpretací, pro téma přítomné studie by to však patrně nebylo moc přínosné. Srov. Jiří Kotalík, Mikoláš Aleš v české kultuře.

(Esej o jeho významu, vztazích a působení), in: *Mikoláš Aleš (1852–1913)* (kat. výst.), Praha 1979, s. 6–16.

<sup>37</sup> Míčko (pozn. 7), s. 292.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 274.

<sup>39</sup> Polemiku s Míčkem lze chápat i jako obecnější vymezování se vůči národovědecké reakci české kultury za druhé republiky a v prvních letech protektorátu. Ani v tomto krizovém období nenalezneme u Chaluppeckého (nebo jeho kolegů ze Skupiny 42) výraznější nacionální patos.

<sup>40</sup> Jindřich Chaluppecký, Pro Alše a proti němu, *Lidová kultura* III, 1947, č. 3, 22. 1., s. 3–4, cit. s. 4.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 3–4.

<sup>42</sup> Jindřich Chaluppecký, Pro Alše a proti němu, *Listy pro umění a filosofii* I, 1947, č. 4, 1. 6., s. 631–633, cit. s. 633.

<sup>43</sup> Chaluppecký, který v letech 1946–1948 redigoval *Listy pro umění a filosofii*, ostatně otiskl Sartrův text v tzv. „existencialistickém“ čísle časopisu, jež předcházelo číslu s jeho alšovskou polemikou.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Miroslav Míčko se pokoušel Chaluppeckého polemické teze vyvrátit s poukazem na jeho údajný povýšený snobismus, jemuž není dobrá tvorba pro obyčejný lid, a na přílišné okouzlení francouzským uměním. Viz Miroslav Míčko, O pojetí Alše, *Kytice. Měsíčník pro literaturu a umění* II, 1947, č. 4, s. 182–185. – Idem, Dovětek k polemice, *ibidem*, č. 11–12, s. 567.

<sup>46</sup> Srov. Chaluppecký (pozn. 42). Přesvědčení o nutnosti účastenství českého umění na pohybu soudobého umění v nadnárodním kontextu zůstává součástí Chaluppeckého úvah až do konce jeho života, přičemž zesilování tohoto přesvědčení je možné interpretovat jako další důvod, proč už se kritik v pozdějších letech k Alšovi nevyjadřuje. Třeba v přehledové publikaci vznikající kolem poloviny osmdesátých let *Nové umění v Čechách* vystupuje jako důležitá hodnota původnost, s kterou umělci reagují na světový vývoj (a to pro období meziválečné i pro nové proudy aktuální od konce padesátých let). V krátké zmínce o 19. století pak Chaluppecký uvádí jen Josefa Navrátila a Karla Purkyně; Aleš se charakterem své tvorby mohl zdát „příliš českým“. Viz Jindřich Chaluppecký, *Nové umění v Čechách*, Jinočany 1994.

<sup>47</sup> Jindřich Chaluppecký, Budoucnost našeho výtvarnictví, *Nová svoboda. Pokrokový týdeník* XXII, 1945, č. 10, 5. 10., s. 154–155.

<sup>48</sup> Jindřich Chaluppecký, Přehled výstav, *Čin* V, 1933, č. 19, 16. 11., s. 455–456, cit. s. 455.

<sup>49</sup> Chaluppecký (pozn. 30), s. 163.

<sup>50</sup> Srov. Marie Langerová, Obraz a skutečnost, in: Vladimír Papoušek et al., *Pokušení neviditelného. Myšlení moderny*, Praha 2019, s. 328–365.

<sup>51</sup> Srov. Vladimír Papoušek, Drolící se monolity, zakřivené horizonty a hledání nového slovníku: Pochybnosti o moderně od čtyřicátých let dvacátého století, in: Papoušek (pozn. 50), s. 366–411.

---

## SUMMARY

---

### Jindřich Chaloupecký and Mikoláš Aleš

Zdeněk Brdek

In his thinking the critic and theoretician Jindřich Chaloupecký (1910–1990) was concerned mainly with the issue of modern art. In the first phase of his intellectual activity, i. e. in the 1930s and 1940s, he found several artistic personalities who for him became exemplary modernists (Antonín Procházka, František Janoušek, Zdenek Rykr, Richard Weiner, Marcel Duchamp). During this in addition, however, Chaloupecký repeatedly commented on the artist Mikoláš Aleš (1852–1913), whose work is often considered one of the pinnacles of 19<sup>th</sup> century national revival art. The study focuses on Chaloupecký's interpretation of Aleš's personality and work, noting in particular the connections with the critic's attitudes to contemporary modernism.

In the first half of the 20<sup>th</sup> century, Aleš's work was popular with both the general and the professional public, so the most common reception positions are briefly described. For

a number of commentators (K. B. Mádl, V. V. Štech, Miroslav Míčko), Aleš's work represents the essence of Czechness, as the latter was historically construed on the basis of the peasant estate and the feeling of suffering under the Austro-Hungarian yoke. For others (Miloš Jiránek, Václav Špála), Aleš represented the model of a creator who opposed the artistic establishment of his day. National pathos was alien to Chaloupecký, who always considered Czech art in the broader (western) European framework, but he did appreciate Aleš's "timelessness", which for the critic became one of the main features of artistic modernity. This was about the courage to ignore current trends and contemporary taste (thus remaining without wider recognition), thanks to which the artist can achieve complete distinctiveness, originality and self-realization.

Chaloupecký's Aleš texts also show the shifts in the author's thinking, especially his polemical relationship to the contemporary Devětsil-type avant-garde, with which he differs *inter alia* in his understanding of temporality, but gradually also in his inclination towards a metaphysical variant of existentialism, which for critics becomes a way out of the exhaustion of the interwar avant-garde.

---

Figures: 1 – Jindřich Chaloupecký, 1930s; 2 – Mikoláš Aleš, 1913; 3 – Invitation to the Jubilee Exhibition of Mikoláš Aleš in Prague, 1932; 4 – Cover of book by Miroslav Míčko *A Painter of his People*, Prague 1946