

Danuta Sosnowska

## Czeski przełom modernistyczny a kondensacja czasu kulturowego

Zacznijmy od kilku ilustracji zjawiska kondensacji czasu kulturowego, co – jak zakładam – jest charakterystycznym elementem przemian modernistycznych w Czechach. Pierwszy przykład, do jakiego się odwołam, to otwarta w roku 1930 Galeria Mánes, która miała stać się głównym, praskim centrum sztuki nowoczesnej. Historia tego budynku i jego umiejscowienia w kulturowej czasoprzestrzeni dowodzą, że w obszarze środkowo-europejskim tendencje modernizacyjne były silnie obciążone historycznością, a stąd wynikały rozmaite zawirowania temporalności i kulturowej tożsamości, odzwierciedlane przez sztukę, w tym także przez literaturę. Podobne zjawisko możemy zresztą obserwować w artystycznym dorobku innych narodów, żyjących na tym obszarze. Po kolei jednak.

Budynek Galerii Mánes, na stałe wrośnięty w pejzaż Pragi i stanowiący jedną z częściej fotografowanych atrakcji miasta, powstał z inspiracji, a w dużej mierze także ze środków finansowych instytucji artystycznej zwanej Towarzystwem Sztuk Pięknych Mánes (Spolek výtvarných umělců Mánes). Założone w roku 1887 Towarzystwo nieprzypadkowo nawiązywało do nazwiska czeskiego malarza Josefa Mánesa<sup>1</sup>, borykającego się w XIX wieku z zaściankowością lokalnych norm estetycznych i gustami czeskiej publiczności. Tym wyborem Towarzystwo podkreślało chęć prze-

---

<sup>1</sup> Josef Mánes (1820-1871) tworzył w szczytowym okresie czeskiego odrodzenia narodowego. Patriotyczne zainteresowanie narodową historią i kulturą łączył z poszukiwaniem nowych form artystycznych. W roku 1844 opuścił praską Akademię (bunt przeciwko sztywnym normom oficjalnych instytucji artystycznych był zjawiskiem powszechnym w Europie). W Monachium uległ wpływom sztuki romantycznej, później pociągnęła go konwencja realistyczna. Spełnieniem jego artystycznych i patriotycznych zamiarów miał być cykl *Pieśni Narodowych*, zawierający ilustracje do *Rękopisu Królodworskiego*. Przesycone romantyczno-heroicznym duchem ilustracje nie wzbudziły zainteresowania czeskiej publiczności. W roku 1861 sprzedano 5 egzemplarzy dzieła.

rzucania mostów pomiędzy sztuką czeską a europejską i zamiar ten został spełniony, bo działając przed I wojną światową i po niej, Towarzystwo walczyło przyczyniło się do modernizacji czeskiego życia artystycznego<sup>2</sup>.

Dogodnej siedziby Towarzystwo Mánes szukało już na początku lat dwudziestych XX wieku, po rozmaitych doświadczeniach, które potwierdziły niezbędność stworzenia nowej przestrzeni dla nowej sztuki. Wybór padł na niewielki kawałek lądu, wcinający się w Wełtawę, zwany Wyspą Słowiańską. Było to świeże miano, nadane w roku 1925 na cześć kongresu słowiańskiego, jaki odbył się w tym miejscu w Pradze 75 lat wcześniej, niosąc wolnościowe nadzieje, szybko rozbite po tym, jak generał Windischgrätz nakazał bombardowanie miasta. Przekaz austriackiej władzy był jasny: Słowianie mieli przestać marzyć i pokornie zająć miejsce wyznaczone im w ramach imperium. Do czasu przemianowania na Wyspę Słowiańską ten skrawek lądu nosił miano Žofin – na cześć matki cesarza Franciszka Józefa I, arcyksiężnej Zofii<sup>3</sup>.

Widzimy zatem, jak wokół miejsca wybieranego na świątynię nowej sztuki gęstnieje siatka semiotycznych znaczeń. Bo na tejże wyspie powstał w roku 1884 dom, pełniący funkcję czeskiego centrum kulturalnego do czasu, gdy zastąpił go, znany ze swej secesyjnej architektury, Dom Miejski (*Obecni dům*). Również otoczenie przyszłej Galerii zawierało klarowny przekaz symboliczny – bezpośrednia bliskość Teatru Narodowego,

<sup>2</sup> Pod koniec wieku XIX powstał szereg inicjatyw zmierzających do stworzenia środowisk zdolnych dostosować sztukę czeską do ówczesnych europejskich prądów intelektualnych i estetycznych: poza wspomnianym Towarzystwem było to założenie pisma „Moderní Revue” (1894), ogłoszenie manifestu Czeskiej moderny (1895), wydanie „Almanachu secese” (1896). W toku tych starań wykształciła się nowa generacja krytyków i pisarzy, na czele z F.X. Šaldą, H.G. Schauerem, J. Karáskem, K. Hlaváčkem, A. Procházką, M. Martenem, F. Krejčim, S.K. Neumannem, a droga do nowej wizji literatury stała się otwarta. Pośrednio służyło to lepszemu rozumieniu sztuki nowoczesnej, choć tu istniały większe zapóźnienia. Powstanie pisma „Volné směry” (1896), początkowo literackiego, ale stopniowo podejmującego tematy z zakresu innych sztuk, zmieniło sytuację. W 1899 roku głównym editorem pisma został wybitny czeski architekt Jan Kotěra, który wraz z F.X. Šaldą oraz M.J. rozpoczął walkę o otwarcie czeskiej publiczności na nową estetykę. Zwłaszcza dwaj ostatni zaangażowali się w tę akcję, ryzykując walkę „[...] na kilku polach jednocześnie: przeciwko kulturowemu zacofaniu, niedokształceniu i dyletantyzmowi, przestarzałym narodowym wyobrażeniom, artystycznemu tradycjonalizmowi i pasywizmowi [...], (walczyli – dop. D.S.) o nową europejską orientację i modernistyczną definicję narodowej specyfiki [...]”, *Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*, (red.) J. Padrta, M. Lamač, Praha 1992, s. 25. (Tam, gdzie nie podano inaczej – tłumaczenia własne, D.S.). Kolejnym krokiem ku sztuce nowoczesnej było założenie przez Kotěru pisma „Styl” (1907), promującego nowoczesną architekturę. Kotěra skupił wokół siebie grono młodych architektów, często już z nowej generacji, w tym także tych, którym Praga zawdzięcza powstanie tam wybitnej architektury kubistycznej.

<sup>3</sup> Podaję za: D. Sayer, *Surrealities; w: Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910-1930*, (red.) T.O. Benson, Los Angeles(\*) 2002, s. 92.

wzniesionego jako ukoronowanie procesu czeskiego odrodzenia narodowego, wysyłała jasny sygnał: „Oto jesteśmy”. Historycyzm zaś oraz monumentalizm architektury tego bogatego i pełnego symboli budynku miał potwierdzać siłę odrodzonych.

Semiotyczny palimpsest posiadał jeszcze jedną warstwę. Otóż na wyspie znajdowały się stare młyny – niektóre ich fragmenty pochodziły z XII wieku. Plany ilustrujące historię powstawania Galerii pokazują to miejsce i jego dawne budowle jako urokliwy, tajemniczy zakątek wpisujący się w osławiony klimat „Pragi magicznej”. Początkowo tę tradycję chciano kultywować. Architekt Otakar Novotný, któremu powierzono projekt nowej siedziby, jeszcze na początku lat dwudziestych zamierzał wpisać nowy budynek w historyczne otoczenie. Kolejne plany artysty, jednego ze znaczących twórców modernizmu w architekturze Europy Środkowej, zarazem cenionego w całej Europie<sup>4</sup>, pozwalają prześledzić proces wyzwania się spod presji historyzmu. Ostatecznie stare młyny zburzono, a o kontrowersyjności tej decyzji świadczy fakt, że kilku członków Towarzystwa opuściło w ramach protestu jego szeregi.

Wyzwolony z konieczności rekonstruowania tego, co dawne, Novotný stworzył funkcjonalistyczny projekt architektoniczny, szokujący wręcz nowoczesnością. Czy jednak proces „nadpisywania” sensów w czasowym i kulturowym palimpseście, jakim stało się to miejsce, został zatrzymany? Otóż nie – warstwy semiotycznych znaczeń nadal nawarstwiały się nad dawnymi treściami. Novotný wyburzył stare młyny, ale z dawnej architektury zachował stojącą na wyspie wieżę ciśnień, powstałą w latach 1588-1591 (niektóre źródła datują ją nawet na wiek XV). Jako zbiornik wodny wieża służyła prażanom do roku 1913. W rezultacie tego mieszania starego z nowym powstał przedziwny zespół architektoniczny, oparty na wyrazistym przecięciu linii wertykalnej – wyznaczonej przez mocną sylwetkę renesansowej<sup>5</sup> wieży wodnej – z prostopadłą do niej, horyzontalną linią budynku zaprojektowanego przez Novotnego. Na pierwszy rzut oka

<sup>4</sup> Otakar Novotný (1880-1959): uczestnik międzynarodowych wystaw w Berlinie, Bukareszcie, Zagrzebiu, Paryżu – gdzie dwukrotnie otrzymał nagrodę (1925, 1937); komisarz wystaw w Paryżu, Rzymie, Wiedniu. (Por. Á. Moravský, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge (Mass.)-London 2003, s. 200 nn., przyp. red.).

<sup>5</sup> Pikanterii dodaje tu fakt, że Novotný, zafascynowany gotykiem, ostro krytykował styl renesansowy. Określał go jako „[...] największy występ przeciwko wolności artystycznego ducha. Gdy w chwili erupcji artystyczne serce wykwitło kwiatem sztuki skierowanej ku transcendencji, nastąpiła reakcja rozumu [...]”, *Osmá a Skupina...*, s. 272. Czy zachowanie renesansowej wieży nie świadczy o tym, że demonstracyjne gesty odcinania się sztuki nowoczesnej od przeszłości w praktyce – w naszym regionie – były moderowane potrzebą wchłaniania tej przeszłości?

przypomina on ogromną, wrzynającą się w rzekę pływalnię. Jednakże ta biała, przeszklona bryła uznawana jest przez niektórych za ikonę czeskiego funkcjonalizmu, jeden z najlepszych przykładów czeskiej współczesnej architektury, „legendarny przykład symbiozy starego z nowym”<sup>6</sup>. Cytowany przed chwilą autor nazywa ten budynek „domem-łodzią”, „domem-mostem”<sup>7</sup>.

Funkcjonalistyczny kompleks zawierał sale wystawowe, ale też restaurację, klub, biura oraz – symboliczny dla czasów uwielbienia dla samochodu – salon samochodowy. Galeria szybko stała się ważną instytucją, gdzie odbywały się uroczystości o charakterze państwowym, intelektualne wydarzenia w rodzaju wykładów André Bretona<sup>8</sup> czy wreszcie to, co zasadnicze – wystawy. Pierwsza ekspozycja nosiła znamieny tytuł *Sto lat sztuki czeskiej 1830-1930 (Sto let českého umění 1830-1930)*. Tytuł znaczący, bo sugeruje nie zerwanie, ale ciągłość. Taki tytuł uzmysławiał, że dla czeskiej awangardy nie było oczywistym odcinanie się od historycznych korzeni, że choć zdarzały się przypadki prowokacyjnych nawoływań do zerwania z przeszłością, to w praktyce sądy czy plany najbardziej radykalne nie zyskiwały pozytywnego odzewu<sup>9</sup>. I choć europejskie awangardy w zamiarze ich twórców miały być kosmopolityczne i wyzwolone z ciasnych gorsetów narodowych, to w Europie Środkowej rozliczne sploty modernizmu i na-

<sup>6</sup> M. Pavala, *Dům-lod, dům-most*, „Sanquis” 2010, nr 83, s. 32.

<sup>7</sup> Pavala określił w ten sposób ten budynek w tytule swego artykułu.

<sup>8</sup> Breton przybył do Pragi 27 marca 1935 roku. Towarzyszyli mu żona, poeta Paul Éluard oraz czeski malarz Josef Šíma. Przyjazd Bretona stał się wydarzeniem towarzysko-intelektualnym. Na jego wykład wygłoszony w Galerii Mánes przybyło ponad 700 osób. Tytuł wykładu brzmiał *The Surrealist Situation of the Object* (por. A. Breton, *Surrealistická situace objektu*, w: *idem, Co je surrealismus?*, Brno 1937, s. 67-106; M. Petříček, *Setkání surrealismu s fenomenologií v magické Praze*, w: *Český surrealismus 1929-1953*, (red.) L. Bydžovská, K. Srp, Praha 1996, s. 106-111, przyp. red.).

<sup>9</sup> Do najbardziej radykalnych wystąpień należał manifest S.K. Neumanna zatytułowany *Otwarte okna (Otevřená okna)*, opublikowany po raz pierwszy w popularnej gazecie „Lidové noviny” w sierpniu 1913 roku. W manifeste Neumann, inspirowany się futuryzmem i chcąc przenieść na grunt czeski prowokacyjny styl Apollinaire’a, bezlitośnie rozliczał się ze stanem sztuki czeskiej. Większość jej dotychczasowego literackiego dorobku odrzucał, a formę tego odrzucenia może ilustrować zdanie: „[...] nasza dzisiejsza literatura jest pomnikiem intelektu leniwego jak psinka starej panny i wrażliwości tępej jak wieprzowy ryjek, pomnikiem z rzadka udekorowanym jakimś wyjątkiem [...]”, *Osma a Skupina...*, *op. cit.*, s. 139. Manifest kończył się wylizanką, komu i czemu wolno żyć w imię nowej sztuki, a kto powinien i co powinno zginąć. Wśród tych, którym przeznaczono zagładę, znaleźli się wymienieni z imienia i nazwiska pisarze moderny, ale też takie zjawiska, jak historyzm czy „przeżuta historia”. W ten sposób pojmowany antytradycjonalizm oraz drapieżność manifestu Neumanna wzbudziły wielu czeskich artystów awangardowych, posypały się gromy na niewolnicze uleganie -izmom. W sumie manifestacyjny gest pozostał raczej osamotnioną próbą. Potwierdzają to generacyjne polemiki dotyczące walki o nową sztukę (Por.: E. Strohsová, *Zrození moderny*, Praha 1963). Na ich tle tekst Neumanna wyróżnia się agresją.

cjonalizmu czyniły tę liberalizację tylko po części możliwą. Dlatego, niezależnie od pragnień europejskich artystów zamierzających stworzyć styl międzynarodowy, uniwersalny, a wymazać to, co lokalnie odróżniające się, w imię triumfu jednorodnego i powszechnego języka sztuki, w naszej części Europy narodowe tematy i artystyczne manifestacje narodowych aspiracji okazują się wciąż powracającą przymieszką nowatorskich poszukiwań artystycznych. W Czechach klasycznym przykładem takiego zjawiska będzie kierunek artystyczny zwany rodnokubizmem.

Wróćmy jednak do problemów temporalności. Analiza kulturowej topografii, w jakiej osadzono Galerię Mánes, odsłania nawarstwianie się w niej czasów historycznych, znaczonych kolejnymi symbolami: historyczny budynek wieży wodnej – świadek niezależnej kultury czeskiej, zanim w XVII wieku zmiotła ją klęska Białej Góry; nazwa miejsca Wyspa Słowiańska – przypominająca wydarzenie, które wzmocniło wolę Czechów uzyskania kulturowej i politycznej wolności, imponująca bryła Teatru Narodowego – koronująca drogę do niezależności. „Domknięciem” stawał się nowy budynek, a jego ultranowoczesna bryła niosła jasny przekaz: teraz możemy otwierać się i na nowoczesność, i na Europę, bo już w niej jesteśmy<sup>10</sup>.

We wstępie do pracy *Dzieje czeskiego rzemiosła artystycznego (Dějiny českého výtvaného umění IV: 1890-1938)* Tomáš Vlček pisze: „Podczas gdy w Wiedniu lub w Budapeszcie modernistyczna kultura Europy Środkowej w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku formowała się w środowisku nowoczesnych, wielkomiejskich metropolii, Praga zaczęła się gwałtownie rozwijać i modernizować dopiero od połowy lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Było to tak nagłe i późne, że modernizacja historycznego miasta przenikała do jego atmosfery i emocjonalnego klimatu jak ciężki sen i uzyskiwała legitymizację jedynie pod warunkiem świadomego użycia i celowego zachowania zabudowy”<sup>11</sup>. Urbanistyczna i kulturowa modernizacja Pragi okazywała się istotnym elementem formowania się nowoczesnej czeskiej społeczności, jednakże, jak pisze Vlček, proces modernizacyjny obejmował łączenie się dwu przeciwieństw: „[...] techniczna cywiliza-

<sup>10</sup> Tę dumę „dogonienia Europy” wyrażał m.in. przytaczany w przypisie 9 manifest Neumanna. Autor podkreślał, że nie ma powodów, by to, co dzieje się w Paryżu, Londynie, Rzymie czy Berlinie, nie miało za chwilę dzieć się w Pradze. Zwracał jednak uwagę, że właśnie ta łatwość przenoszenia się zagranicznych mód artystycznych zobowiązuje czeskich artystów, by je uważnie śledzili, by rozumieli, po co one powstały, a przede wszystkim, co im, Czechom, mają do powiedzenia. Chodziło o to, by nie tyle „doganiać współczesność, ale żyć w niej” (*Osmá a Skupina...*, s. 138). Neumann podkreślał też, że ten projekt stworzenia sztuki nowoczesnej jest paralelny, praktycznie tożsamy ze stworzeniem nowoczesnego narodu.

<sup>11</sup> A. Adlerova i in., *Dějiny českého výtvaného umění IV (1890-1938)*, Praha 1998, s. 14.

cja i kultura stykały się z wciąż żywymi elementami starszego dyskursu humanistycznego i nie kończyło się to ich separacją, ale interakcjami i przenikaniem<sup>12</sup>. Sięganie do „starszego dyskursu humanistycznego” nie ograniczało się do niedawnych czasów czy choćby nowożytności. Mogło zanurzać się głębiej, w średniowiecze, tworząc w ten sposób specyfikę czeskiego modernizmu, decydując o jego wielopostaciowości tematycznej i gatunkowej. Słowem, o tym, co zostanie określone, jako „zróżnicowany (różnorodny) modernizm”<sup>13</sup>. Vlček nie zapomina, że konsekwencje zderzenia się różnych cywilizacji, tej, którą niosły prądy nowoczesności, i tej, jaka wynikała z państwowo podtrzymywanego tradycjonalizmu, dotyczyły całą Europę Środkową i dają się zauważyć w kulturach wszystkich narodów żyjących w obrębie monarchii habsburskiej. Jednakże na ziemiach czeskich ten rozróżnienie było szczególnie odczuwane, a to z uwagi na kontrast pomiędzy szybkim rozwojem przemysłowym ziem czeskich w toku wieku XIX a utrzymywaniem się zachowawczych form w dziedzinach stosunków społecznych, kultury i polityki<sup>14</sup>. Vlček uważa, że dostrzeżenie i zrozumienie wynikającej z tego specyfiki wielopostaciowości sztuki czeskiej stało się możliwe dopiero w ostatnim czasie, w dobie „[...] przemian i rewizji interpretacji modernistycznej doby i modernistycznej kultury”<sup>15</sup>. Wcześniej mogło być łatwo szufladkowane jako naśladowczość, eklektyzm, zapóźnione dreptanie drogami nowoczesności.

W rozmaitych tekstach, dotyczących specyfiki czeskiego modernizmu, podkreśla się „przenikanie, interakcyjność, symbiozę”, to zaś sugeruje koherencję, a przynajmniej zwartość wykształcającej się na tym obszarze tożsamości nowoczesnej kultury. Czy jednak jest to takie proste? Moje prywatne wrażenia z wielokrotnych wędrówek po okolicy Galerii Mánes są wrażeniami raczej estetycznego dysonansu, a nie harmonii. I prowokują do pytań, co z tak komponowanej „symbiozy starego z nowym” wynika dla kulturowej identyfikacji w interesującym nas obszarze Europy?

Zabraknie w tym tekście miejsca, by podjąć to pytanie, pamiętajmy jednak, że właśnie kwestia tożsamościowa wyznacza poznawczy horyzont, w jakim – moim zdaniem – należy snuć rozważania na temat temporalnych zawirowań i palimpsestów modernizującej się czeskiej kultury. Zajmijmy się teraz drugim przykładem, obrazującym szczególne „ukorzenie” czeskiego modernizmu. Tym razem odwołamy się do budynku uznawanego przez przewodniki po Pradze za najwspanialszą budowlę secesyjną stolicy – chodzi o Dom Miejski (*Obecni dům*), wzniesiony w latach 1905-1911.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 14.

Późno złożona inicjatywa stworzenia tej budowli (1901), mająca zresztą wyraźny podtekst polityczny, bo chodziło o to, by Czesi mieli w Pradze swoje centrum kulturalne, skoro takie posiadali już Niemcy; paroletnie dyskusje na temat wyboru projektu i autora oraz zbieranie funduszy sprawiły, że gdy w 1905 roku rozpoczęto tworzenie secesyjnego budynku, secesja w Europie już kończyła swój żywot, a nowoczesność głośno pukała do bram. Zarazem i ten budynek lokalizowano nie w przestrzeni neutralnej, lecz silnie obciążonej historyczną znakowością. W przeszłości istniał tam dwór królewski, który służył władcom czeskim za ich siedzibę w latach 1383-1485, także w niespokojnych czasach wojen husyckich. Po przywróceniu królewskiej siedziby na Hradczanach, budynki dawnego dworu przechodziły zmienne koleje losu aż do roku 1900, gdy z powierzchni ziemi zmiotła je akcja zwana po czesku *asanace* (asenizacja). Przewidywała ona przekształcenie Pragi w nowoczesną, europejską metropolię i, by tym planom stworzyć miejsce, wyburzono całe areale starej, nierzadko historycznej zabudowy. To był ten „ciężki sen”, o jakim pisał Vlček, który budził niepokoje i protesty lokalnej społeczności.

Znamienne, że budynek Domu Miejskiego (jeszcze jeden symbol odrodzenia czeskiej kultury) miał stanąć w miejscu naznaczonym własną historią Czechów, zanim ich dzieje zostały zatrzęsnięte w twardej skorupie obcego im imperium. Już rok po otwarciu Domu Miejskiego, tej kwintesencji czeskiej secesji, odbyła się w nim wystawa kubistycznego dorobku grupy zwanej Skupina výtvarných umělců. Prezentowano nie tylko obrazy, rzeźbę, ceramikę, ale też wiele przedmiotów z zakresu sztuki użytkowej. Zgromadzono je tak, by tworzyły dopełniającą się całość, a nie chcąc dysharmonii pomiędzy geometrycznymi kształtami wystawianych obiektów i miękką, secesyjną linią określającą estetykę pomieszczeń Domu Miejskiego, przeobrażono ściany oraz sufity, osłaniając je – niczym w teatrze – formami dekoracji o charakterystycznym, krystalicznym modelunku. Na secesji „narosła” kubistyczna scenografia, przy której stworzeniu pracowali najwybitniejsi architekci czeskiego modernizmu. W recenzji z tej wystawy Jan Kotěra pisał, że wszystkie te przedmioty nie budziłyby „żadnego zgorszenia w modernistycznym pokoju”<sup>16</sup>, że na kubistycznych kanapach i fotelach siedzi się wygodnie i „[...] nie trzeba się bać, że się z nich spadnie, jak często się słyszało od oburzonych zwiedzających. W tym przypadku *vox populi* nie jest jeszcze głosem bożym”<sup>17</sup>.

Znamienne są dla mnie dwa elementy recenzji Kotěry: po pierwsze, to, co pisze, jest tylko po części analizą zgromadzonych na wysta-

<sup>16</sup> *Osmá a skupina...*, s. 168.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

wie dzieł, w dużej zaś mierze stanowi walkę o nowy gust publiczności. Po drugie, uderzające są użyte przez krytyka słowa „zgorzenie”, „oburzenie”. Przychodzą na myśl drobiazgowo analizy Pierre’a Bourdieu zawarte w pracy *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, który za ich pomocą pokazuje, w jaki sposób światopogląd estetyczny wyróżnia grupę społeczną, konsoliduje ją, potwierdza jej wyższość i prestiż. Gust secesyjny, niezależnie od zamiarów twórców secesji, wpisał się w preferencje gustu mieszczańskiego. Modernizacja tych upodobań estetycznych była więc równoznaczna z operacją na żywej tkance społecznej, wywoływała i „oburzenie”, i „zgorzenie”.

I wreszcie ostatni przykład: w roku 1928<sup>18</sup>, w rocznicę powstania Czechosłowacji, otwarte zostały podwoje Pałacu Targowego (*Veletržní Palác*). Zbudowany według projektu architektów Josefa Fuchsa oraz Oldřicha Týla budynek stał się słownikowym przykładem funkcjonalistycznego stylu i po dziś dzień jest ilustracją modernistycznej architektury Pragi. Jego rozmach wzbudził podziw nawet Le Corbusiera podczas pobytu słynnego architekta w czeskim mieście. Czyż nie zastanawia więc fakt, że ta „świątynia modernizmu”, jak pisze Derek Sayer<sup>19</sup>, swoją inaugurację uczciła pierwszym, publicznym pokazem całości monumentalnego dzieła Alfonsa Muchy *Epopeja słowiańska*? Dwadzieścia ogromnych obrazów, z których największe mają ponad 6 na 8 metrów, „opowiada o czeskiej odysei narodowej traktowanej jako część apoteozy Słowiańszczyzny”<sup>20</sup>. Gigantyczna praca zabrała artyście 18 lat życia i była przez niego planowana jeszcze na początku wieku XX, choć ostatecznie do pracy przystąpił około 1910. Zmiana, jaką przyniósł przełom modernistyczny, nie „musnęła” stylistyki *Epopei*, toteż od początku dzieło budziło skrajne reakcje – od ekstatycznych zachwytów po surowe krytyki, że cofa sztukę do wieku XIX, że jest przykładem powrotu do akademizmu, że razi nacjonalizmem i bezkrytyczną apoteozą słowiańskości. Każdy z obrazów cyklu nasycony był czytelnym przekazem ideologicznym, gloryfikującym to, co własne (czeskie i słowiańskie), jednakże w opozycji do tego, co wrogie i obce. Z formy i z „ducha” obrazy te nie miały nic wspólnego z modernistyczną ideą Pałacu Targowego, chyba że chodziło o przypadkowy wybór odpowiednio wielkiej przestrzeni wystawowej<sup>21</sup>. W to jednak trudno uwierzyć. Toteż Sayer pisze: „Możemy zatem zapytać: co to znaczy być nowoczes-

<sup>18</sup> Choć prace wykończeniowe trwały aż do 1929 roku. Budynek zaczęto budować w roku 1925.

<sup>19</sup> D. Sayer, *Surrealities...*, s. 96.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Mucha подарował cykl miastu Pradze pod warunkiem, że własnym kosztem wystawi ono odpowiedni budynek dla prezentacji kolekcji. Warunek do dziś nie został spełniony, co stało się przyczyną sporu o prawa własności do dzieła Muchy.



nym (modernistycznym) artystą, ponieważ *Epopeja słowiańska* została w całości namalowana w wieku dwudziestym<sup>22</sup>?” I dodaje, że nowoczesność w tym obszarze Europy jest obciążona w jednakowym stopniu relacją do czasu, co na Wschodzie relacją do miejsca. Sayer powołuje się na ideę symultaniczności Apollinaire’a, uważnie czytanego przez elity modernizujących się Czech, i dodaje, że ta symultaniczność urzeczywistnia się w słowach, jakimi jedno z pism praskich zapowiadało rychłe otwarcie Pałacu: „Monumentalny hol Pałacu Targowego zostanie przekształcony w imponującą katedrę słowiańskiego ducha, miłości i uniesienia, w którym pojedyncze obrazy będą jak symboliczne stacje w historycznej pielgrzymce Słowiańszczyzny ku ostatecznemu zwycięstwu słowiańskiej rasy”<sup>23</sup>.

Przedstawione powyżej przykłady pokazują różne przypadki kondensacji czasu kulturowego. Historyczne epoki i artystyczne style mogą nakładać się na siebie i mieszać ze sobą; obok fali progresywnego ruchu ku wciąż na nowo przesuwającym granicom nowoczesności może działać silna fala zmierzająca wstecz, przynosząc na powrót to, co w pogoni za nowoczesnością wydawało się już przewyciężone. Obok przykładów opóźnionej „konsumpcji” nowych tendencji artystycznych mogło występować przystępowanie do tego, co „nowe”, choć to, co „stare” nie zostało jeszcze w pełni przyswojone. Słowem: „stare” nieustannie mieszało się z „nowym”, a choć nigdzie i nigdy kulturowe przełomy nie zaczynały się w próżni i nie budowały świata na gołym fundamencie, to jednak w interesującym nas obszarze geopolitycznym zjawiska te zachodziły ze szczególną siłą. Z tego m.in. powodu w literaturze czeskiej podejmowane są dyskusje na temat stosowności przejmowanej z Zachodu periodyzacji i podziałów na epoki, a także przypisywanej tym epokom charakterystyki, a ostatecznie – aplikowania ich na grunt czeski. Z jeszcze większą siłą problemy te dają o sobie znać w obszarze Europy Wschodniej.

W tych okolicznościach pytanie o przełom modernistyczny w Czechach musi uwzględniać temporalną specyfikę czeskiej kultury. A także brać pod uwagę wpływ, wywierany przez tę temporalność na odczuwanie tożsamości i na identyfikacyjną wrażliwość, jaka wykształca się w czeskiej kulturze, a może i szerzej – w Europie Środkowej. Temporalność i tożsamość będą tu więc słowami kluczowymi.

<sup>22</sup> D. Sayer, *Surrealities...*, s. 96.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

*Czech Modernist Turn and the Cultural Time Condensation*

The author turns her attention to the specific character of Modernism in Central Europe that has remained strongly burdened with the memory of the past because of the national situation of Slavic nations in this region. By using Czech examples she analyzes how modern changes came into contact with the historical heritage and presents the interaction between the old and the new in the Czech culture. As a result of this melting, one can observe a phenomenon described by the author as “a condensation of cultural time” observed, thanks to the recent changes in the methodology not as a mark of cultural delay and eclecticism, but rather as a palimpsest whole.