

Milena Bartlová

# **NAŠE, NÁRODNÍ UMĚNÍ**

Studie z dějin dějepisu umění

Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal  
Masarykova univerzita, Filozofická fakulta – Seminář dějin umění

Vychází s laskavou finanční podporou  
Ministerstva kultury ČR

Tento soubor studií vznikl v rámci řešení výzkumného záměru  
Filozofické fakulty Masarykovy univerzity: MSM0021622426  
– Výzkumné středisko pro dějiny střední Evropy: prameny, země,  
kultura.

Recenzovali:

Prof. PhDr. Jindřich Vybíral  
Prof. PhDr. Lubomír Slavíček

© Milena Bartlová, 2009

© Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, o. s., 2009

ISBN 978-80-87029-60-2

## NAŠE, NÁRODNÍ UMĚNÍ

*Otázky národa a národní příslušnosti dnes českou společnost nezajímají a účelově je zneužívají jenom krajně pravicové, přesněji fašizující strany a skupiny. Své národní otázky jsme si úspěšně vyřešili v 19. století a dnes jako dospělí můžeme shovívavě shlížet na poněkud dětinské Slovensko, kde národní téma ještě může přivést do parlamentu krajně populistické politiky a kde se konfrontaci s národní otázkou ve veřejném prostoru nelze vyhnout.*

Je tomu ale skutečně tak? Právě instrumentalizace národních témat extremistickou politickou scénou prozrazuje spíš pravý opak. Definitivně mrtvé a pietně balzamované téma by přece nestálo za pozornost, protože by nikoho nepřitahovalo. Krajní spektrum politické scény stejně jako jiné marginální oblasti jsou místem, kam se ukládají produkty veřejného exorcismu – vyhnání ďáblů a pokašitelé, o kterých si společnost chce myslet, že se jich zbavila a že jejich zbylými stopami na hraně zákona už není třeba se zabývat jinak než represivními nástroji. Marginalizovaná témata však stále žijí a vzdálenost od intelektuálního diskursu jen vede k syndromu Kašpara Hausera: chybí jim kultivovaný jazyk, přežívají představy a měřítka, které v jiných oblastech společenského života překonaly otevření dneška a světa. Češi nejsou početným národem a ještě před sto lety by málokdo nesouhlasil s tím, že vlasteneckou povinností každého Čecha je o národní identitu pečovat, ba dokonce ji bojovně bránit. Jak je možné, že se dnes národní téma stalo téměř neviditelným?

Obávám se, že vymizení národních témat z českého veřejného prostoru a intelektuální práce není důkazem jejich definitivního vyřešení, ale spíše symptomem rituální tabuizace a kolektivního potlačení. Není národní otázka jedním z kostlivců v naší společné skříni? Miroslav Hroch je evropsky uznávaným odborníkem na národní hnutí 19. století a počátkem devadesátých let vyšly podstatné práce k historii chápání českého národa od Alexandra Sticha a Františka Šmahela. Ve střední a mladší generaci českého intelektuálního světa však národ zajímá jen zcela ojedinělé výjimky. Nechceme nic slyšet, nediskutujeme, a tudíž jen málo víme o dvou věcech, které ve 20. století radikálně proměnily situaci českého národa: vyhnání Němců po druhé světové válce, ale také konstrukce československého národa jakožto politické podmínky obnovy samostatného českého státu po válce první a jeho postupný rozpad (1939, 1968 a 1992). Ještě marginálnější existenci vedou otázky po potvrzení nebo odmítnutí národního statutu Moravanů a Slezanů (v tomto případě jako části většího národního celku, jehož historický osud rozdělení několika státními hranicemi není příliš vzdálen například situaci Kurdů) či přiznání statutu národnosti Romům a Židům. V těchto případech se na stavu veřejné diskuse neblaze podepisuje nedostatek nového intelektuálního přístupu k takovým kategoriím, jako je etnikum, národnost, kmen či rasa, který by je vymanil z neúnosného esencialismu dvou minulých století a pohlížel na ně z hlediska konstrukce identit a jejich zjednávaní v menšinových a většinových společenských kontextech. Bez nově promyšleného pojmového instrumentáře a sémantické sebereflexe ovšem nebude nová debata o národě možná. Slova totiž mají nemalou váhu.

Ústřední slovo, na kterém záleží, je sám pojem Čech, český, Čechy. S Maďary sdílíme nepříjemnou absenci takového slova, které by dovolilo označit dvěma různými pojmy jednak národ a jednak historický státní celek, který tento národ v minulosti sdílel s jinými národy. *Böhmisch* není *Tschechisch* – ale obojí společně je *český*. Naše nechota diferencovat zemi od národa se stala těžkým závažím, když se národ přestal definovat jen jazykově, ale začal se chápat i pokrevně, tedy když se k sociální

a komunikační definici přidala definice biologická. Nedostatek vhodného slova nám ztěžuje nezbytná rozlišování a vymezování. Biologická definice národa sice po šoa (holocaustu) začala ustupovat do pozadí, zůstává však živá – snad příznačně právě Izrael a Německo dodnes oficiálně přiznávají nárok na státní občanství přistěhovalcům na základě pokrevního příbuzenství. Ochota nemalého procenta dnešních Čechů hlásit se právě na pokrevním základě (přesněji na jeho fikci) ke Keltům by byla úsměvná, kdyby nešlo o projev totálního zmatení a nedostatku společenské reflexe. Strach, jež vyvolává pouhá zmínka o Moravanech jako možné samostatné národnosti, je dědictvím stejné – dnes již zbytečné – zátěže starého, esenciálního konceptu národa. Zapomněli jsme však ve 20. století i na promyšlenou formulaci *otce národa* Františka Palackého, který věděl, že píše dějiny Čechů „v Čechách a v Moravě“ a že není správné zahrnovat historickou zemi Moravu do jediného pojmu Čechy. Korektní východisko v pojmu Česko, označujícím dnešní stát Českou republiku, stále ještě mnoho lidí emocionálně odmítá přijmout.

Je to všechno veteš minulosti a nepotřebné slovíčkaření? Právě tak vnímali Češi hned v prvním roce po pádu totalitního režimu *pomlčkovou válku*, kdy slovenská politická reprezentace trvala na vložení pomlčky mezi obě části adjektiva Česko-Slovenská republika a kdy nabýval na politické aktuálnosti úzce jazykovědný spor o to, zda taková pomlčka je *rozdělovník*, nebo *spojovník*. Rozdělení společného státu následovalo jen za několik let a nemalou měrou k jeho podobě přispěl naprostý nedostatek reflexe celé otázky na české straně. Dokud mají jednotlivci potřebu být si vědomi své národní identity, nejde o věci nepodstatné. Je to potřeba, již vystihují Švejkova slova *bejt přímo odněkud* – a to se nedá nahradit konzumním leskem národních sportovních reprezentací. Ty jsou ve skutečnosti státní: jen ledabylým překladem do češtiny nabývá anglické *national*, označující v původním sémantickém rámci právě příslušnost ke státu, souvislost se středoevropským chápáním národa jako etnické jednotky.

Bude snad poučné porovnat tuto diagnózu se situací v Německu, jež bylo a zůstává našim historickým soupeřem a svého

druhu dvojníkem. Národní témata přežívala po druhé světové válce dlouho na okraji politické scény. Obnovu veřejného a intelektuálního zájmu a především přesun tematiky do politicky korektní sféry podnítilo před třemi lety konání mistrovství světa ve fotbale. Také u nás se mluví o tom, že privilegovaným místem realizace pocitů národní příslušnosti a rovnou i hrdosti na národ jsou právě výkony národních reprezentací ve sportu. Vítězství českého hokejového týmu na olympiádě v Naganu se stalo *historickým faktem*, který si v zimě roku 2008 dokonce zasloužil připomínku desetiletého výročí. Na rozdíl od Německa však tato událost nenastartovala novou veřejnou debatu o národě a především o národní identitě jednotlivců, i o tom, co z toho plyne pro vztah k jiným národům a jejich příslušníkům. Němci mají díky řadě let náročné intelektuální sebereflexe, a zejména díky její systematické implementaci ve školní výuce, celkem jasno jak v tom, kde byla nebezpečí starého nacionalismu, tak i v tom, do jaké míry a v jaké podobě je nové uvědomování národní identity důležité pro budoucnost Němců v globalizovaném světě a sjednocené Evropě. Starý nacionalismus a rasismus, který byl klíčovou složkou německého národního socialismu se všemi jeho zhoubnými dopady, byl poražen právě díky soustavné intelektuální a pedagogické péči o rozvíjení tolerance a otevřenosti, již doplňovala jednoznačně negativní konotace národních témat ve veřejném prostoru. Ve východních německých zemích, kde pod sovětským režimem tato intelektuální péče chyběla, přetrvává jak vyšší tolerance vůči neonacismu, tak slabší schopnost vyrovnat se s obojí totalitní minulostí.

Jedna dobová definice říká, že národ je taková skupina lidí, kteří si navzájem rozumějí lépe než s těmi ostatními. K tomu patří nejen jazyk, ale i vizuální komunikační prostředky. Dějiny umění tudíž patří k disciplínám, které jsou s tématem národa hluboce a podstatně spjaty. Přesto se ve standardních přehledech metod dějin umění jako vědeckého oboru zpravidla téma národa ponechává stranou.<sup>1</sup> Na potřebu zabývat se přesto těmito otázkami jsem narazila v první polovině devadesátých let při psaní své doktorské disertace na téma *Vztah českých milostných madon*

*k ikonám*, snad díky skutečnosti, že anonymní dějiny středověkého umění se zvláště dobře hodí pro různé národně přivlastňovací strategie.<sup>2</sup> Zároveň se však při její obhajobě (v Ústavu dějin umění AV ČR v roce 1995) ukázalo, že na výsledky, ke kterým jsem docházela při *podrobném čtení* specializované umělecko-historické literatury, není domácí odborné publikum připraveno. Proto jsem s jejich publikací otálela. V uplynulých letech jsem s jednotlivými příspěvky vystoupila v Berlíně, Vídni, Frankfurtu, Bruselu a v Bratislavě, jeden vyšel ve sborníku v Japonsku.<sup>3</sup> Teprve časem jsem nabyla přesvědčení, že je správné, a snad dokonce nezbytné konfrontovat obor českých dějin umění s nepříjemnými otázkami jeho vlastní minulosti a že při jejím hodnocení nelze vystačit se studiem metodických teorií, ale je třeba se zabývat i oborovou praxí. Ta se může od intencí deklarovaných v teoretickém konceptu jednotlivých badatelů odlišovat, a právě národní otázka patří mezi ty, které působily nejčastěji na neuvědomělé rovině obecných myšlenkových modelů běžných v určité společnosti. Jak už tomu s potlačenými tématy bývá, taková skrytost jí nic neubírá na naléhavosti. Nakonec jsem však dospěla k názoru, že kritický průzkum nástrojů, které dějiny umění používají při vyrovnávání se s národní otázkou, může patřit k těm tématům, jimiž by odborní historikové umění mohli oslovit i širší kulturní veřejnost. Nabízím zde tedy jednot-

<sup>1</sup> Národní otázka není tematizována ani v posledním standardním přehledu německém, ani v původním projektu českém. *Kunstgeschichte. Eine Einführung*; Kroupa 2007.

<sup>2</sup> *Relationship Between Bohemian Graceful Madonnas and Icons* (1993). Práce nebyla publikována, je dostupná na [www.rss.archives.ceu.hu](http://www.rss.archives.ceu.hu). Česká verze je uložena v archivu ÚDU AV ČR.

<sup>3</sup> Bartlová 2003. Nepublikovány zůstaly: přednáška na doktorandském kolegiu katedry dějin umění univerzity ve Frankfurtu n. M., již jsem přednesla v květnu 2002 na pozvání profesora Martina Büchsele pod titulem „Böhmische Gnadenbilder als Gespenster der Kunstgeschichte“, a přednáška „Model národního umění v dějinách umění středověku“ pro Letní školu Centra mediévistických studií v Sázavě v září 2005.

livé případové studie, které se snaží na konkrétních příkladech z dějin dějepisu středověkého umění systematicky prozkoumat a dekonstruovat riskantní pojmy a myšlenkové postupy související s národem. Studie zde shrnuté vyšly v nízkonákladových odborných periodikách nebo specializovaných konferenčních sbornících, polovina z nich v zahraničí, úpravy a doplňky provedené v jednotlivých textech ve srovnání s původním vydáním charakterizují ediční poznámky.

Nejdůležitějším a autoritativním počinem českých dějin umění je vydání *Dějin českého výtvarného umění* v šesti dílech o jedenácti svazcích velkého formátu mezi lety 1984–2006. Sepisování *velkých* historických řad patří k nejdůležitějším nástrojům konstrukce a potvrzování národní identity nejen v historiografii, ale i v dějinách umění. Můžeme-li prokázat, že české umění má plynulou kontinuitu ne-li od Věstonické venuše, pak určitě od velkomoravských rotund a šperků po dnešek, pak stojíme jako národ sebevědomě na svém místě. Popularita modelu národního půdorysu velkého historického vyprávění vyplývá nejen z vlasteneckých tradic, ale podporují ji i požadavky školních programů výuky. Chceme-li *ukázat film historie od začátku do konce*, vždy předpokládáme, že je tu nějaká jednotná dějová linie, něco, co umožní spojit jednotlivé události či umělecká díla v celek, který se dá smysluplně vyprávět: tedy používáme určitý *myšlenkový model* (řečeno slovy významného moravského historika umění Václava Řichtera). Nepřekvapí příliš zjištění, že spojující linií či půdorysem příběhu v *Dějínách českého výtvarného umění* je česká národní příslušnost umělců a jejich publika, a tím se rozumí tedy i umění samotného. Ve IV. díle (1890–1938) se dozvíme o německých, ruských či ukrajinských a slovenských umělcích, kteří působili na české (de facto na pražské) scéně, ve III. díle (1780–1890) se tematizuje probíhající česko-německá diferenciací národních identit, jinými slovy národní obrození. Půdorysem celého příběhu však zůstává *českost*, zahrnující i Moravu a české Slezsko (zvláštní pozornost je v samostatných kapitolách věnována moravské situaci pouze v části II. dílu o barokním umění a ve III. díle). Dějiny českého výtvarného umění tuto nikde vý-

slovně nepopsanou a nedefinovanou českost názorně předvádějí. Mají k tomu proti obecným dějinám tu výhodu, že ukazují její bezprostředně a pro každého viditelné doklady – umělecká díla.

V průběhu třiceti let vydávání celé série se společensko-politická situace výrazně změnila, takže dnes nemáme úplně stejný názor na to, jak konstruovat a popisovat souvislý vývoj českého umění. Teprve dnes postrádáme to, co před třiceti lety napadlo málokoho – totiž že v dílech o středověku a baroku se nepočítá s existencí starého českého státu a že se jen okrajově věnuje pozornost skutečnosti, že Čechy s Moravou patřily od 16. do 20. století do habsburské monarchie. Pro dnešního Čecha střední a starší generace bez speciálního historického vzdělání bývá velkým překvapením zjištění, že země Koruny české tvořily od 14. do 17. století podstatně rozsáhlejší území nežli dnes. Historické země Slezsko a Lužice, které spolu s menšími oblastmi jako Kladsko, Vitorazsko či Pirna s okolím k starému českému státu patřivaly, dnešní české historické povědomí vůbec nezná. Z obrazu českých dějin vypadly tvůrcům konceptu emancipace českého národa v 19. století proto, že to byly oblasti dominantně osídlené Němci. Československo se k nim z téhož důvodu už vůbec nemohlo hlásit: po započtení těchto německy mluvících zemí a po odečtení Slovenska a Podkarpatské Rusi by byl musel vzít za své obraz historické dominance slovanských národů v čele s Čechy, která legitimizovala postavení československého národa jako vedoucího etnika ve státě. Naproti tomu se dnes jeví jako přirozené a samozřejmé vynechání uměleckých vztahů se Slovenskem. V době koncipování řady se už sice vycházelo z představy dvou národních kultur, české a slovenské, jejichž vydělení z jediného národa československého se v politické praxi realizovalo federalizací státu v roce 1968. Absence zmínky o tehdejší státě v úvodních textech, napsaných počátkem osmdesátých let 20. století, ovšem tvoří součást právě popsané lhostejnosti ke starším státním celkům, jejichž byli Češi součástí. [obr. 1.1.–1.6, 6.4, 8.1, 9.1] Díky úplné rezignaci na politické hranice států, v nichž Češi a Moravané od středověku do roku 1992 žili, nezbyvá než konstatovat, že *českost* se v aka-

demických dějinách umění vymezuje zásadně etnicky. Jsou-li navíc základním paradigmatem většiny textů dějiny umění podle jedinečných autorských osobností, a nikoli podle objednavatelů, publika a sociálních kontextů, pak je to zřejmě etnicita nikoli v kulturním, nýbrž v pokrevním a jazykovém smyslu. Tato otázka však není v celém monumentálním díle nikde tematizována, zvážena a argumentačně analyzována. V tomto směru zůstávají *Dějiny českého výtvarného umění* souhrnem a monumentem minulosti, ale neposkytují orientaci do budoucnosti.

Rozbor (nereflektované) koncepce akademických *Dějin českého umění* ukázal, že odborná obec je jen o málo informovanější (tím málem je například zahrnutí německy mluvících československých umělců do kapitol o meziválečném umění) než veřejnost. Na přelomu let 2007 a 2008 byla na zpravodajském serveru Aktuálně.cz k nalezení debata o tom, jak je možné, že Věstonická venuše není na seznamu národních kulturních památek. Diskutující neřešili věcnou podstatu otázky (totiž skutečnost, že jeden sbírkový předmět nemůže být podle dnešní legislativy do kategorie památek zařazen a je třeba tam zařadit celou sbírku), ale rychle a sebevědomě definovali národní památku jako předmět vztahující se k českému etniku. Ačkoli by málokdo z diskutujících asi uměl přesně uvést příslušná data, shodla se většina na tom, že paleolitická soška do této kategorie nespadá, a tudíž je celkem jedno, zda se národní kulturní památkou stane, nebo ne. Když jsem přednášela dějiny umění na katedře historie pražské pedagogické fakulty, zadání znělo „české umění od Velké Moravy do roku 1945 s nezbytnými kontexty umění v Evropě“. Dějiny výtvarné či vizuální kultury v Čechách a na Moravě by však ve skutečnosti měly začínat ne-li právě Věstonickou venuší (25 000 let před dneškem) a figurou z Hlubokých Mašůvek (třetí tisíciletí před naším letopočtem), pak určitě Hlavou Kelta z Mšeckých Žehrovců a kování z Maloměřic (první století před naším letopočtem). Jeden z důvodů, proč tomu tak v obecném povědomí není, spočívá v přežívání obrozené definice českého národa jako slovanského etnika, které svou identitu definuje především jazy-

kem, kdežto se zemí, v níž žije, se identifikuje jen sekundárně. V době národní emancipace v 19. století bylo takové rozlišení nezbytným nástrojem, pokud mělo jít o konstruování *my Češi* v protikladu k *oni Němci* za situace, kdy obě etnika obývala již řadu století společnou zemi *Bohemia* a v politické tradici splyvala v jazykově nedefinované kategorii *Bohemi*. Dějiny české literatury již zahrnují do svého kánonu i písemnictví psané na českém území latinsky (dosud ovšem nikoli to, které bylo psáno německy), dějiny hudby a výtvarného umění ovšem jsou v jiné situaci. Jejich předmět je z podstaty věci mimojazykový a připsat jej etnicky slovanskému prostředí lze s určitou mírou spolehlivosti teprve od druhé poloviny 19. století.

Se starším uměním je z hlediska národní příslušnosti vůbec potíž: nelze totiž zpětně oddělit českojazyčnou kulturu středověkých, barokních a osvícenských Čech či Moravy od německojazyčné. Ve druhé polovině 19. století probíhal jak na vědeckém poli, tak i v žurnalistické veřejné debatě spor o národní přivlastnění středověké kultury, jehož dozvuky se razantně objevily při vzniku ČSR a naléhavěji v letech nacismu. Kvůli jazykové nejednoznačnosti výtvarného umění byl spor v rámci dějin umění prakticky neřešitelný. Paradoxně jej několikrát rozhodly mocensko-politické prostředky, nikdy však nebyl vyřešen jako takový, takže umělecké památky českého středověku i baroka si dodnes přivlastňují obě strany. Skutečnost, že přes mnohdy poctivou reflexi ze strany německých badatelů je takové přivlastnění stále založeno na etnické, pokrevní definici národa, vidíme názorně na rozdílu mezi německým a rakouským pojetím. Zatímco do nejnovějších rakouských dějin umění byly zahrnuty jen takové památky mimo území dnešního Rakouska, které demonstrují jeho historickou spojitost s německými zeměmi (a projekt neobsahuje na to téma žádné teoretické zdůvodnění), dějiny německého umění se bez českých památek neobejdou nikdy a reflexe této otázky má svou tradici. Rakouské i německé dějiny mají stejný problém s vymezováním územního rozsahu svého předmětu jako ty české: mluvit o Rakousku před rokem 1918 a o Německu před rokem 1871 je přísně vzato nesprávné. Podobné a ještě ná-

ročnější problémy se ovšem týkají i zemí na východ od Moravy – Slovenska, Maďarska, Polska či Litvy.

Výtvarné umění a jeho dějiny velmi podstatným dílem přispívají ke konstrukci národních identit. Děje se to na dvou rovinách: na rovině dějin umění a jejich výkladových struktur a na rovině tvorby, která intencionálně chce vyjadřovat národní hodnoty a příslušnost. Národně uvědomělé umění vzkvétalo nejen v době emancipačního hnutí (*národního obrození*) v 19. století, ale neméně i za první Československé republiky, za protektorátu a v poválečných letech před prosazením doktríny tzv. socialistického realismu. Výtvarné či vizuální umění a architektura měly ve srovnání s jinými uměleckými druhy vždy výhodu v tom, že poskytují viditelné a hmatatelné objekty, které zpřítomňují nehmotný pojem národa.<sup>4</sup> Při srovnání s literaturou mělo naproti tomu vždy pozici o něco složitější, protože je svou podstatou mimojazykové a případnou národně uvědomělou intencí musí vyjadřovat jinými prostředky. Samozřejmě se nabízející možnosti je především využívání takových námětů a figurací, kterým společnost bude rozumět jako šifram národní identity, *českosti*. V období historismu 19. století byla takovým polem především zásobárna obrazů z dějinných vyprávění, v čele s motivy z *Rukopisu královédvorského* a *Rukopisu zelenohorského*, tedy z fiktivních středověkých básnických děl. [obr. 1.7] Historická tematika se jako národní příznak částečně vrátila za protektorátu (i když zřetelnější je to ve filmu a literatuře nežli ve výtvarném umění), zatímco v meziválečné československé republice se zejména na úrovni populární kultury věnovala pozornost folkloristickým kořenům české vizuální kultury. Pozoruhodnou kapitolu tvoří modernistické umění Slovenska, které národní tematiku v silném smyslu pěstovalo promyšleně a soustavně v modernistických formách, a tím přispívalo ke specifické výtvarné konstrukci *slovenskosti* na hranici mezi folklorismem a modernou.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Tématu se věnuje Marek 2004; srov. též další publikace téže badatelky.

<sup>5</sup> Bajcurová – Hrabušický – Kusá 2006: doprovodná publikace k výstavnímu projektu Slovenské národní galerie. Srov. k tomu také re-

Vizuální umění (ve 20. století vedle klasických výtvarných médií také velmi významně fotografie a film) se podílejí mimořádně významnou měrou na konstrukci *národního mýtu*, jenž je jedním ze zdrojů individuální národní identity. Tuto kategorii zformulovalo bádání o evropské kultuře 19. století a i u nás jí tento obor věnuje soustavnou pozornost, bohužel bez většího ohlasu ve veřejnosti a v populární kultuře.<sup>6</sup> Mýtus v tomto případě neznamená *nepravdivé vyprávění*, které by bylo třeba uvést na pravou míru, nýbrž v souladu s pojetím Claua Lévi-Strausse, Rolanda Barthesa či Mircey Eliadeho je to zakladatelské vyprávění, formulující a konstruuující principy existence a fungování společnosti – v tomto případě národa. Český historik Dušan Třeštík, který pro studium i reflektované oživení českého národního mýtu vykonal v posledních desetiletích nejvíce, říkal, že národ, který si přestane vyprávět své mýty, se rozpadne a zanikne, protože zapomene na to, co jej drží pohromadě.<sup>7</sup> V tomto smyslu je národní mýtus trvalý, jeho podoba a témata se však proměňují. Česká moderna a specificky především vlivné avantgardní směry český národní mýtus jako celek odmítly a ironizovaly, protože si jej nedovedly představit v jiné formě nežli v romantické, novoromantické a kýčovitě pseudoromantické. Před modernistickým pohledem s jeho zálibou v primitivismu obstála pouze folklorní inspirace a malířem, který v této době přispěl závažným dílem k vytváření vizuální tradice českosti, byl Josef Lada. Přetrvávající obliba jeho díla v nejširších vrstvách společnosti dokládá, že Češi se i na počátku 21. století ztotožňují s ladovskou představou národa vzešlého z malých poměrů a vesnických chaloupek. V méně idylické poloze se výtvarná podoba národního mýtu nezanedbatelně podílela na legitimizaci komunistického režimu, navazujíc na válečnou tradici, kdy stejně posloužil i domácímu fašistickému (na Slovensku) či kolaborantskému (v Česku) režimu.

cenzi Bartlová – Buran 2007. K české situaci srov. Hornáková – Křížová – Potůčková 2004.

<sup>6</sup> Flacke 1998. U nás se tématem zabývají zejména Jiří Rak a Vít Vlnas.

<sup>7</sup> Třeštík 2005, 2006.

Výtvarné umění ovšem při angažmá v národní věci nevystačí s tematizací národních mýtů, s ilustrováním historických a národních kořenů, ani s národní identifikací jednotlivých tvůrců a konstrukcí velkých příběhů národního umění. Emocionální složka uměleckého díla sugeruje, že umění má blízko k přirozenosti a podstatě člověka. Přesvědčení o tom, že ve formě uměleckého díla se zvláště názorně otevírá přímý vhled do podstatných jevů duchovního světa, vedlo i ke korelaci mezi vývojem forem a vývojem *ducha dějin*. Představa, že dějiny umění odrážejí historický vývoj národů Evropy, je hluboce zakotvena v humanistickém a buržoazním vzorci historického diskursu, je jeho přesnou ilustrací, ba dokonce i důležitou složkou při jeho vzniku. Dějiny umění se ukázaly jako výstižná reprezentace představy o kyvadlovém či spirálovitém pohybu dějin – po antickém realismu následuje středověký křesťanský idealismus, po něm se vrací humanismus a realismus renesance, ten je proměněn náboženským iracionalismem baroka, aby dospěl k realismu druhé poloviny 19. století. Tím si dějiny umění získaly velkou popularitu i autoritu a pojmy velkých slohových epoch, zejména gotiky a baroka, se staly důležitými klasifikačními kategoriemi dějepisu. Společně s folklórem se výtvarné umělecké dílo stalo výrazem národní povahy či národní duše. Jestliže je možné z forem vizuálního díla vyčíst informace o vývoji *světového ducha*, lze v nich stejně rozpoznat i národní charakteristiku tvůrce. V představě romantismu, jež zůstala dlouho dědictvím evropského myšlení, patří národní příslušnost právě k samé přirozenosti.<sup>8</sup> Ostatně české slovo samo ukazuje, že národ si nelze volit, protože se do něj vždy již *narodíme*. Asociace nejen archaického, ale i středověkého umění s kořeny a s přirozeností se odrážela v termínu, jímž byly označovány malby před 15. stoletím v Itálii: *i primitivi*. Ve 20. století bylo mimo odborný kontext dlouho zvykem označovat slovem *primitivové* i středověké záalpské malíře. Tato asociace stála také za přesvědčením, že právě v tomto umění se v čisté a ničím nezakrývané podobě nejvíce

<sup>8</sup> Doorman 2008.

a nejčitelněji projevují typické charakterové vlastnosti národů. Esencialismus a anachronické promítání představ o podstatné (pokrevní) kontinuitě národů staré Evropy s moderními národními státy stojí za dodnes značně rozšířenou představou, že tvarové charakteristiky uměleckých děl vytvořených umělci různých národů jsou zřetelné, jasně definovatelné a navzájem výlučné.

Pro české umění se díky vlastenecké tradici polarizování mezi tím, co je slovanské a co germánské, ujala charakteristika *lyričnosti* jako poznávacího znaku jeho *českosti*. Stalo se to s takovou intenzitou, že *česká lyričnost* pronikla i do odborného diskursu; k údivu literárních vědců se tímto slovem v dějinách umění míní něco zcela odlišného nežli v poetice, kde jde o dosti přesně vymezený strukturální prvek. Nepřekonatelné obtíže, s nimiž se setká každý, kdo by měl slovy přesně a jasně vysvětlit a popsat výtvarnou *českou lyričnost*, vyplývají především z transformace tohoto pojmu v odborné umělecko-historické terminologii. V rámci umělecko-historického zhodnocení tvarové psychologie Wilhelmem Worringerem v období vzniku a rozmachu výtvarného formalismu se tímto tématem u nás důkladně zabýval zejména Václav Mencl ve svých knihách z válečných let.<sup>9</sup> Není výmluvnějšího příkladu historické situovanosti vědeckého poznání: právě tehdy vrcholila nutnost najít taková čistě umělecko-historická kritéria, která by umožnila jasně oddělit kulturní dědictví českého etnika od německého a která by obstála v tehdejších aktuálním ideovém diskursu. Stejnou metodu *tvarového vcítění* ovšem aplikovali i přední německy píšící historikové umění, někdy docházející až ke komparaci s rasovým zařazením biometricky proměřených lebek, aby rozpoznali „*byťostně německý charakter středověkého umění mezi Vosgézami a Karpatami*“.<sup>10</sup>

Dějiny umění ovšem *po krachu ducha dějin v holocaustu* hledají jiné cesty k pochopení a výkladu uměleckého dědictví i aktuální tvorby. Jedním z důležitých myslitelů obecnějšího obratu evropského myšlení v šedesátých a sedmdesátých letech

<sup>9</sup> Worringer 2001; Mencl 1948.

<sup>10</sup> Kletzl 1939, s. VI.



20. století byl, mimochodem, významný historik umění Ernst H. Gombrich. I když mnozí v oboru se dodnes nevyrovnali s Gombrichovou kritikou, natož s *koncem dějin umění*, jak jej radikálně ohlásil koncem osmdesátých let Hans Belting, přece jen se duchovněné paradigma stále výrazněji opouští.<sup>11</sup> V souvislosti s tím ztrácíme také jistotu o možnostech identifikace národní příslušnosti tvůrců uměleckých děl bezprostředním čtením jejich formy. Ostatně sama psychologicky určitá osobnost umělce jako autonomního tvůrce se v dnešním pohledu při studiu předmoderních epoch rozplývá – stejně významnou roli při vzniku díla a jeho smyslu hraje publikum. Z hlediska konstruktivistického přístupu dnes soudíme, že formy uměleckých děl se spíše podílejí na formování a definování formálních charakteristik národního umění, než aby je vyjadřovaly a odrážely, a podobně tomu je s jejich podílem na tvorbě a životě národních mýtů. V obou případech takovou konstruktivní aktivitu může začít hnutí, instituce a především stát mocensky kontrolovat. Jedním z témat umělekohistorického studia tedy musí být kritický průzkum strategií a pojmů, které umělecká tvorba nebo její vědecké studium využívaly k produkci národních příznaků. *Naše umění* nepochybně existuje, stejně jako nelze upřít skutečnou existenci národům. Zděděné kategorie a pojmy, jimiž je charakterizujeme a jež používáme při mluvení o nich, ale nefungují – jsou nejednoznačné, sporné a některé z nich diskreditoval podíl na nepřijatelné politické praxi německého nacismu i jiných moderních nacionalismů. Jsou to pojmy s nebezpečným sklonem k polarizaci a antagonistickému řešení situací, které nemohou mít v dnešním světě jiné než tolerantní a pluralitní řešení.

Stejně jako v Německé demokratické republice byla i v Československu národní otázka v letech sovětské nadvlády záměrně odsunuta a zanedbána. Proto teprve nejmladší generace českých občanů mají šanci, že budou národně socializovány promyšlenější a věrohodnější verzí výuky dějepisu a občanské výchovy, nežli byla ta, která vládla řadu desetiletí. Sestávala z nekohe-

<sup>11</sup> Belting 2000, Mikš 2008.

rentního a intelektuálně obskurního spojení přežívajícího obrozeneckého patosu (k jehož vyjádření posloužily *Staré pověsti české* od Aloise Jiráska s ilustracemi Mikoláše Alše) s rétorikou leninského internacionalismu, který ovšem před národními hodnotami dával přednost ideálům světové revoluce. Dlužíme ovšem sobě i světu také pečlivou a vědecky zodpovědnou reflexi unikátního charakteru českého levicového diskursu, včetně otázky po strategiích a metodách vzniku a fungování tohoto myšlenkového konglomerátu. Takový výzkum však zatím neprobíhá. Co je horšího, nedělá se na státní úrovni nic pro ovlivňování všech, kdo chodili do školy dříve než před koncem tisíciletí. A nejpodstatnější je, že dosud nevznikla a nerozvinula se veřejná intelektuální a kulturní diskuse na téma českého národa, jeho možných specifik a minulosti i jeho situace v dnešním světě. Politiky a státní úředníky, kteří od roku 2006 připravovali nový systém státní podpory vědy a výzkumu, původně vůbec nenapadlo, že by mělo být životním zájmem českého národa, a tedy i agendou jeho státu, věnovat zvláštní péči těm vědeckým oborům, které se zabývají tématy národních dějin, jazyka, kultury a vzdělávání. Je samozřejmé, že poměřovat tyto obory stejnými měřítky kvantifikace a mezinárodní prestiže jako ostatní vědecké obory – nechávám zde stranou pochybnou smysluplnost takového snažení obecně – by vedlo pouze k jejich rychlému a neodvratnému zániku. Po nátlaku ze strany českých humanitních vědců a za naprostého nezájmu širší veřejnosti se věc vyřešila tak, že tyto obory byly zařazeny do specifické oblasti národního referenčního rámce. Měřítka pro jejich hodnocení nedávno vypracoval byrokratický aparát Ministerstva kultury ČR, aniž by měl oporu ve vědeckých publikacích a veřejné diskusi kulturní veřejnosti: stále se zdá, jako by český národ byl samozřejmou skutečností v minulosti i v současnosti.

Důraz na lokální rozměr politiky i ekonomiky patří stejně nedílně k dnešnímu světu jako jeho globalizační rozměr a Češi nebudou schopni v takovém prostředí obstát, pokud nerozvinou vlastní národní diskurs nikoli už na základě pokrevnosti, jazyka a výlučnosti, nýbrž v rámci pojmů, jako je konstrukce a zjedná-

vání identity, vícečetné identity a otevřené systémy. Mým přáním je, aby se drobný příspěvek z dějin dějepisu umění pokusil překročit hranici mezi uzavřeným odborným světem a žádoucí širší společenskou diskusí.

## RUSTIKALIZACE A LYRISMUS JAKO PŘÍZNAKY ČESKÉHO UMĚNÍ

Je všeobecně známo, že pro středověkou kulturu včetně umění neplatila celá řada předpokladů, které v době moderny byly považovány za samozřejmé či přirozené – a tak je tomu mnohdy dodnes. „Smrt autora“ je pro středověk banálním faktem: neznáme jména většiny výtvarníků, a pokud je známe, nevíme o nich většinou už vůbec nic dalšího. Dnes většinou platí, že staré památky se zařazují do příběhu dějin umění toho moderního státu, v jehož momentálních hranicích leží místo jejich provenience. Víme-li o této konstrukci, můžeme na ni přistoupit, závažnou komplikací by ovšem bylo, kdybychom z toho zpětnou projekcí vyvodili, že například všechna středověká umělecká díla dochovaná na dnešním území České republiky jsou zároveň projevem umění českého etnika, podobně jako český jazyk. Jen malé zamyšlení okamžitě ukáže hlavní příčiny nesmyslnosti takové představy: vedle importů a exportů, na jejichž spolehlivé rozlišení ne vždy stačí naše znalosti a metodické schopnosti, a vedle příslušnosti českých zemí k většímu kulturnímu celku střední Evropy přece dobře víme o rozsáhlé přítomnosti německého etnika na území starého i nového českého státu.

V kontextu vzniku moderních národů, jejich emancipace a ustavování moderních národních států v období zhruba od poloviny 19. do poloviny 20. století se zdánlivě specializovaná metodologická otázka stala pro Čechy nikoli nevýznamným politikem (zdá se, že pro Moravany tomu tak bylo až po vzniku

## JE MOŽNÉ PSÁT JINÉ NEŽ NACIONALISTICKÉ DĚJINY UMĚNÍ?

Ustavení dějin umění jako součásti akademické vědy bylo možné pouze v rámci hegelíánské koncepce dějin. Specializovaný zájem o památky minulosti měl samozřejmě delší tradici, ale teprve Hegelovo zahrnutí výtvarného umění do koncepce vývoje a projevu *světového ducha* nejen umožnilo, ale skutečně inspirovalo vznik souboru metodických postupů, díky nimž bylo možné zabývat se vědecky vztahy mezi jednotlivými uměleckými díly. Právě tyto meziobjektové vztahy se staly látkou akademických dějin umění a klíčovým konceptem pro jejich uchopení se stala kategorie *vývoje*. Na jednotlivá díla se zaměřilo praktičtěji orientované znalectví, spoléhající především na vědecky nezachytitelnou subjektivní zkušenost. Jestliže národ a národní stát patří mezi základní souřadnice hegelíánského pojetí dějin, nemůže nás překvapit, že příběhy dějin umění se rozvíjejí na národním půdorysu.

Vztah dějin umění a národních identit je mimořádně těsný. Už zakladatel moderního umělecko-historického diskursu Johann Joachim Wincklemann formuluje ve svých *Geschichte der Kunst des Altertums* z roku 1764 příčinné souvislosti mezi uměleckým slohem a národními charakteristikami obyvatel jednotlivých zemí.<sup>1</sup> Podle Carlo Ginzburga jej k tomu inspirovala paralela, již Wincklemann našel mezi svou koncepcí uměleckých stylů

<sup>1</sup> Ginzburg 2001, s. 119–120.

a systémem *dějin přírody* George Buffona: Winckelmann konstruoval vztah mezi stylem a jednotlivým dílem podle strukturálního vzoru vztahu mezi druhem (*species*) a jednotlivcem. Ginzburg dospívá k závěru, že „v průběhu 19. století umožnilo vzájemné pronikání historického, antropologického a biologického diskursu vznik paralely mezi idejemi národního charakteru, rasy a slohu“.<sup>2</sup> Thomas DaCosta Kaufmann nedávno rozsáhle shrnul doklady o trojstranných vztazích i vzájemných rozdílech mezi koncepcemi na jedné straně výtvarného umění, na druhé straně geografických jednotek regionů a států a na třetí straně etnických jednotek národa, kmene a rasy.<sup>3</sup> Upozorňuje přitom zejména na silný etnický esencialismus v prvním velkém příběhu dějin umění, *Geschichte der bildenden Kunst* vydaných Carlem Schnaasem v sedmi svazcích v letech 1843–1864. „[Herderova idea *Volksgeist*] poskytla základ dlouhotrvající představě, již lze charakterizovat jako etnický nebo rasový esencialismus: kvalitu a povahu umění určuje duch (či podstata) etnických skupin jako je lid/národ, kmen nebo rasa.“<sup>4</sup>

Z vnitřního pohledu dějin umění lze říci, že etnické kategorie byly považovány za nezbytný nástroj pro přiměřené pochopení minulého i současného umění. Z vnějšího pohledu se ukazuje, že výtvarné umění a jeho dějiny vstoupily do 20. století jako jeden z nejoblíbenějších nástrojů ke konceptualizaci a k vizuálnímu zpřítomnění etnických, národních a rasových identit i rozdílů. Vrcholu dosáhl tento způsob myšlení v rámci nacistické ideologie ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století. Chtěla bych zde však zdůraznit umělost případného rozdělování na vnější a vnitřní pohled ve vztahu k uměleckohistorickému diskursu. Neexistuje objektivní, čistá a nevinná věda v protikladu k jejímu využití a zneužití. Přesto považuji za plodné výslovně zmínit, že

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 128. V češtině máme k dispozici přehled dějin tohoto vzájemného pronikání a ovlivňování v knihách Budil 2001, 2002.

<sup>3</sup> DaCosta Kaufmann 2004, o Schnaasem s. 50–52.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 47.

musíme při popisu i hodnocení brát v úvahu nejen sofistikované intelektuální koncepty, ale zároveň také jejich praktickou roli v reálném světě mimo akademickou sféru.

Dějiny umění jako věda toužily po maximální objektivitě, neboť unikavá umělecká povaha jejich předmětu je vždy stavěla na pochybný okraj *skutečně vědecké* komunity. Ve 20. století se nejrozšířenějším postupem jak být konformní ke konceptu moderní vědy stal důraz kladený na studium čisté formy, oddělené od obsahu i významu uměleckých děl. Formalistické dějiny umění si k tomu vypracovaly metodické nástroje, jejichž použití mělo zajistit vědeckost uměleckohistorického zkoumání.<sup>5</sup> Zejména psychologie forem předpokládala, že dokáže objektivními vědeckými nástroji a postupy zjistit *hlubší smysl* jednotlivého uměleckého díla i stylu, a za jeden z významných cílů považovala dosažení jednoznačné národní, rasové či kmenové atribuce uměleckých děl, zejména těch, která vznikla v epochách anonymity. Díky vysoké autoritě přírodních věd se nástroje pro národní identifikaci *primitivních* uměleckých děl opíraly především o antropologii a biologii. Umělecký výraz se mohl dostat na stejnou rovinu etnického či rasového atributu jako jazyk nebo tvar lebky.<sup>6</sup> I když se ve druhé polovině 20. století přestala používat kmenová a rasová rétorika, zůstává dodnes možné nerefléktovaně určovat národní charakteristiku anonymních uměleckých děl na biologicky chápaném základě, a tedy ji považovat za přirozenou a neměnnou.

Dobrou ilustrací uvedených úvah je snaha o zakreslení nových hranic států vzniklých po rozpadu Rakousko-Uherska do mapy dějin umění. [obr. 8.1] Jako příklad chci uvést monumentální malovaný a vyřezávaný retábl, který byl vytvořen někdy ve třicátých či čtyřicátých letech 15. století pro kostel sv. Mikuláše ve Znojmě, obývaném až do roku 1945 českými a německými mluvčími v poměru 50:50 (od roku 1896 je retábl ve Vídni, nyní v Österreichische Galerie).<sup>7</sup> V roce 1932 připsal Otto Benesch

<sup>5</sup> Podro 1982. V češtině nejlépe Kroupa 2007.

<sup>6</sup> Oettinger 1937(b), zejména s. 406.

oltář ze Znojma na základě dramatického a expresivního charakteru řezeb bavorskému umělci činnému ve Vídni. Ve čtyřicátých letech, tedy již v nacistickém kontextu, upřesnil Karl Oettinger atribuci tak, že uvažuje o práci dvou sochařů. Hranice mezi jejich podíly probíhá prostředkem otevřeného retáblu, zhruba v místech Kristova kříže. „*Levou polovinu s těžšími a plebejtějšími postavami nepochybně vytvořil hlavní mistr, který přišel z Bavorska a který byl také zodpovědný za celkový rozvrh. Pravá polovina vyšla z ruky nikoli méně nadané, ale jemnější a ústupnější, jež je v souladu s podunajským charakterem.*“<sup>8</sup> Znojemský oltář tak posloužil jako zvláště názorný příklad těsného vztahu *deutsche Ostmarkstämme* k *bajuvarisches Stammland*, avšak zároveň i k ukázání subtilních rozdílů mezi nimi. Jakkoli se nám dnes může zdát taková argumentace přepjatá, představuje pouze nejzazší důsledek metodických principů, které spočívají hluboko v textuře klasického uměleckohistorického diskursu moderní doby.

Nacionalistické tendence ve výkladu středověkého umění, založené na rasových identifikacích, dosáhly vrcholu v období nacismu. Vedoucí vědecké osobnosti počítaly s jedinečnou německou (germánskou) podobou uměleckého výrazu, již pak bylo možno identifikovat ve středověkém umění Spiše, Sedmíhradska či Pomoranska. V Čechách byl německý duch ve středověkém umění rozpoznán jako příliš rozředený slovanským prostředím, podobně jako byl oslaben i v rakouském Podunají. Zvláštní pozornost byla přitom věnována *ostrovům německého osídlení*, jako například Krakovu či Bratislavě.<sup>9</sup> Údajná existence typicky německého středověkého umění v těchto oblastech silně podporovala požadavky sjednoceného německého národa v duchu *Blut und Boden*.<sup>10</sup> Ačkoli se rasisticky založené argumenty od druhé světové války již nepoužívají, představa o německé kultur-

<sup>7</sup> Podrobně viz zde v kapitole 4.

<sup>8</sup> Oettinger 1940, 1941, citát ze s. 29.

<sup>9</sup> Týž 1940, 1941. Reflexi tématu a bibliografii viz Born – Janatková – Labuda 2004.

<sup>10</sup> Labuda 1993(a), 1993(b). Srov. DaCosta Kaufmann 2004, s. 44–56.

ní dominanci ve střední Evropě se překonává jen zvolna. Většina představitelů dějin umění tohoto směru působila a publikovala až do sedmdesátých let a klíčová studie, která zdůvodnila neschopnost Slovanů vytvořit původní umělecké hodnoty, vyšla až v roce 1974, kdy se ovšem již setkala s obecným odmítnutím.<sup>11</sup> Obrat přineslo až myšlení německých historiků umění nastupujících po roce 1968, výrazněji však v Německu nežli v Rakousku.<sup>12</sup>

Přesto lze někdy nalézt relikty staršího nacionalistického či rasového přístupu v nových interpretacích, zpravidla na nevědomé úrovni skrytých předpokladů a terminologie. Právě na tyto skutečnosti chci upozornit. Nacionalistická či rasistická matrice připisování anonymních uměleckých děl je tak hluboce provázána s klasickým, formalistickým paradigmatickým a zejména s psychologickým forem (*Gestaltpsychologie*), že může proniknout též do úvah například i takového Hanse Beltinga, když spekuluje o předpokládaném slovanském sklonu českého středověkého umění.<sup>13</sup> Zdá se, že takové sklony jsou neoddelitelně spojeny s jazykem, klíčovými pojmy i samotnými metodami, především s koncepcí stylu a vším, co k ní patří. Je zřejmé, že možnost obnovy nabízejí různé formy *nových dějin umění*, jež jsou ochotny se vzdát stylu jako klíčové kategorie.

Nelze ale vyloučit, že bude snadnější vzdát se klasického uměleckohistorického paradigmatu nežli se obejít bez hranic národních států jakožto půdorysu pro psaní souvislých příběhů dějin umění.<sup>14</sup> Domnívám se, že v Evropě na východ od Rýna, tj. v zemích s žádnou nebo jen okrajovou koloniální minulostí,

<sup>11</sup> Clasen 1974.

<sup>12</sup> Luba Hédlová: *Koncepce sochařství krásného slohu v českých, německých a rakouských dějinách umění*. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno, 2005.

<sup>13</sup> Belting 1990, s. 374–379.

<sup>14</sup> Je-li slovo „příběh“ už pocíťováno jako poněkud obnošené, musím připomenout, že právě kniha Ernsta H. Gombricha *Story of Art*, poprvé vydaná v roce 1952, byla první prací, která vážně tematizovala vztah *story – history*.

je otázka rozčlenění dějin umění podle národních států mnohem závažnější nežli problém, jak vytvořit světové, a nikoli jen evropské dějiny umění, jenž výrazně vystupuje v transatlantické debatě. Jednoznačné připsání uměleckých památek jednotlivým národům střední Evropy se stalo klíčovou otázkou v průběhu konstituování jednotlivých zdejších států. Nepřerušena linie uměleckého vývoje, tedy existence souvislého národního příběhu dějin umění, byla a je považována za důležitou součást formování národního sebevědomí. Měli bychom si asi na tomto místě připomenout dobře známý rozdíl v sémantickém poli slova *národ*, utvářený odlišně v anglosaské a latinsko-mediteránní tradici a na druhé straně v situaci střední a východní Evropy. Zde označuje cosi mnohem bližšího etnické *přirozenosti*, nežli je tomu na západě – například právě v češtině pociťujeme národ jako to, do čeho se narodíme, a co tedy stěží můžeme volit.<sup>15</sup> S takovým rozlišením souvisí například problém, zda lze požadovat, aby do dějin umění balkánských zemí a Maďarska byly zahrnuty i umělecké památky tureckého historického dědictví. To se dosud zdá být z tamní perspektivy nesmyslné.

I když budeme trvat na tom, že nejsme schopni rozpoznávat specifika národního charakteru přímo z formy uměleckých děl, přesto zůstává samotná existence významných památek starého umění viditelným důkazem materiálních kořenů národa v jeho vlastní zemi, což je skutečnost, kterou ve střední a východní Evropě nikdy nelze považovat za samozřejmou. V průběhu procesu konstrukce národních/státních identit mohl stejnou roli sehrát i folklór, jak tomu ostatně bylo původně pro Gottfrieda Herdera. Staré umění chápané jako *Beaux Arts* má ovšem výhodu v tom, že reprezentuje účast konkrétního národa na vývoji světového ducha v hegelianském duchu. Navíc je na rozdíl od staré hudby či literatury dobře přístupné široké veřejnosti, může být umístěno v *národním* muzeu či srozumitelně citováno aktuální výtvarnou, pomníkovou či architektonickou tvorbou. Mobilní i imobilní umělecké památky v každé zemi tedy významně dosvědčují

<sup>15</sup> Srov. například Třeštík 1999, s. 95–149, 2005.

podstatné složky národní identity a z toho vyplývají i způsoby péče o ně.<sup>16</sup>

Instruktivním příkladem problémů s připsáním středoevropského uměleckého dědictví jsou dějiny umění v Maďarsku a na Slovensku. Dnešní hranice Maďarska vznikly v roce 1919 a v zemi poté nezůstaly téměř žádné památky starého umění, jež se nyní nacházely v Československu a Rumunsku. [obr. 8.2 a 9.2] V důsledku toho se dodnes maďarské dějiny umění píší jako dějiny umění historických Uher a s nevinnou tváří objektivní vědy pomáhají ve veřejnosti udržovat památku státu, jež chce v politické praxi obnovit tamní extremistická pravice. Na druhé straně Slovensko jako nejmladší stát v této oblasti píše a publikuje po roce 1993 poprvé svůj vlastní souvislý příběh dějin umění. Zdejší početná a velmi významná středověká umělecká díla byla – a mnohdy dosud jsou – zpracovávána jako součást dějin umění Uher/Maďarska, Polska, Československa a také východního německého osídlení. Ještě zřetelnějším případem je umělecké historické dědictví Slezska – tedy země, která vůbec nevstoupila do moderního systému národních států. Do roku 1945 bylo slezské umění zahrnuto pod záhlaví Německa, od té doby se stalo integrální součástí polských dějin umění – přitom se v každém případě účastní zcela odlišné celkové matrice identit a vývoje.

Politicky korektní odpovědi na takovéto problémy by patrně byla výzva překročit perspektivu národních států celoevropským hlediskem a psát evropské, možná pro začátek aspoň středoevropské dějiny umění.<sup>17</sup> Kromě nejasností s vymezením místa střední Evropy a s potřebou zahrnout do ní Vídeň a Rakousko, staví se takovému projektu do cesty i další skutečnosti. Souvislé dějiny umění jsou vedle monografií umělců hlavním žánrem publikací, jež od historiků umění požaduje veřejnost, a pro jejich

<sup>16</sup> K významu památek a státní péči o ně srov. Bakoš 2003.

<sup>17</sup> Tak jsem to uvedla například na závěr své stati „Je znojenský oltář český“ (zde kapitola 4), když jsem ji původně přednesla v červnu 2002 ve Vídni na pozvání Österreichische Kunsthistorische Gesellschaft.

napsání je nutno stanovit základní strukturu vyprávění. Dosud se jako samozřejmé ustavily tři hlavní struktury: zaprvé velký příběh pokroku a zadruhé autonomní vývoj *života forem*. Obě matrice se pro praktické použití rozdělují na pododdíly podle regionů či etnických skupin. Třetí strukturou pak je rovnou vyprávění o identitě umění určitého národa či podobné skupiny v průběhu staletí. Všechny tři jmenované struktury se odvozují od formalistických dějin umění a jsou s nimi hluboce spojeny; domnívám se dokonce, že formalistická metoda je od velkého příběhu neododdělitelná. Pokud však už nevěříme v trvalý pokrok ani v autonomní život forem, obávám se, že nám hranice národního státu jednoduše zbyvají jako základní souřadnice výkladu. Nemůžeme ani přehlížet skutečnost, že takové národně/státně definované výklady dějin umění budou aspoň v dohledné budoucnosti i nadále vyžadovány jako součást programu školní výuky. A navíc je zřejmé, že psaní v měřítku Evropy či střední Evropy by prostě nefungovalo ve skutečném životě. Veřejnost ani politická reprezentace a státní instituce nejsou připraveny rozpustit umělecká památková dědictví svých zemí v nějakém širším celku. Ani to nemůžeme prostě přehlížet, už proto, že problém skupinových identit v postmoderní sjednocené Evropě se možná stane jedním z klíčových témat následujících desetiletí. [obr. 8.3]

Připusťme tedy, že jsme spjati s formátem dějin umění koncipovaných v souladu s hranicemi moderních národních států. Pokud máme přesto obstát v nároku psát dějiny umění, které by nebyly nacionalistické, musíme hlouběji reflektovat své pracovní metody. Navrhuji zejména dvě operace. Zaprvé: přimlouvám se za opatrný a hluboce kritický přístup k formalistickým dějinám umění, především k neviditelné osnově národních, etnických a rasových identifikací, skryté v pevné tkanině klasických umělecko-historických metod používaných ke studiu uměleckého dědictví. Jako účinné se ukázalo především promyšlené opuštění představy o esenciální stabilitě a kontinuitě etnického či národního principu určitého území, jež se mají názorně projevat ve výtvarném umění (němčina to vyjadřuje jediným konvenčním pojmem *Kunstlandschaft*). Robert Suckale se zabýval hustě pod-

minovaným terémem německých dějin umění, vycházejí z předpokladu, že jejich hranice je třeba definovat v každém historickém období nově. „*Označení Německo můžeme ve smyslu moderního národa používat teprve od založení Německého císařství v roce 1871 [...] Rysy, které pocítujeme jako ‚vlastní‘, se mohou ukázat jako něco převzatého a přivlastněného. Zpětný pohled dokazuje, že kultura této země byla nejzářivější tehdy, když byla otevřená. Provincialismus ji ochromuje a nacionalismus ji oslepuje.*“<sup>18</sup> Stručně řečeno to znamená, nikdy nezapomínat na konstruktivistickou povahu *národa*. Metodologicky propracovanější je sociálně historické pojetí kategorie *Kunstlandschaft* navržené Lieselotte Stamm. Namísto fikce esenciální etnické kontinuity navrhuje komunikační model, rozlišující lokální, regionální a teritoriální styl podle společenských vrstev a jejich názorů na reprezentaci.<sup>19</sup> Zadruhé: nenápadné nebezpečí se skrývá v úsporné tendenci *nových dějin umění* budovat interpretace na základě sítě datací a atribucí vypracované klasickými metodami. Pokud se však připsání zakládá na takových metodických postupech, jaké jsme viděli na příkladě Znojemského oltáře, budou jakékoli nové interpretace falešné a zavádějící: v takových případech je nutno dekonstruovat a zcela nově vybudovat celou základní atribuční stavbu. Stejně tak stěží budeme považovat za rovnocenně vyhovující a *objektivní* výsledky analýz litevského uměleckého díla, pokud jich bylo dosaženo jeho zkoumáním jako článku v protilehlých kontextech polského a sovětského celku. Neznamená to samozřejmě, že bychom měli zahodit veškeré výsledky našich předchůdců, ale že musíme zůstat bdělí a kritičtí při jejich používání.

Kromě toho se dnes nabízejí zcela nové metodologické alternativy ke klasickým formalistickým přístupům. Nemám nyní na mysli ani tzv. antropologii obrazu, ani posun na stanovisko vizuálních komunikačních studií – tyto metody teprve budou mu-

<sup>18</sup> Suckale 1998, s. 8–10.

<sup>19</sup> Stamm 1984; Buran 2004.

set přesvědčit o schopnosti fungovat jako půdorys pro souvislé vyprávění dějin umění.<sup>20</sup> Slibnější by mohl být přístup Davida Summerse, nabízející jednotnou metodu pohledu na památky vizuálního umění od paleolitu po současnost v libovolné světové kultuře.<sup>21</sup> Mohl by poskytnout nástroje k interpretaci uměleckého historického dědictví z *grass roots* pohledu konkrétního místa. Umělecká díla na svém vlastním místě a ve svém historicky proměnlivém kontextu nabízejí možnost hmatatelné souvislosti s životem místních komunit, aniž by bylo nutné interpolovat interpretační modely etnických národů či národních států a aniž by bylo nutné uchýlovat se k esencialisticky zatíženému konceptu *genia loci*. Využívání nových podnětů je samozřejmě obtížné a zůstává vždy ohroženo nedostatkem kritičnosti na jedné straně a představitosti na straně druhé. Obávám se však, že společenská a politická situace v Evropě raného 21. století nám nedává mnoho jiných šancí.

#### Ediční poznámka

Tento text je upravenou českou verzí příspěvku *Is It Possible to Write a Non-nationalist Art History?*, který jsem přednesla na pracovním setkání sítě European Science Foundation „Discourses in the Visible“, konaném pod názvem *Art History in Ideological Context: The Development of National Art Historiographies* v Bruselu v červnu 2005 (viz [www.visualdiscourse.uni-hamburg.de](http://www.visualdiscourse.uni-hamburg.de)). Příspěvek vyšel v časopise *Dějiny – teorie – kritika* II, 2005, s. 247–254.

<sup>20</sup> Belting 2001, srov. recenzi Petr Wittlich v *Umění* LIII, 2005, s. 295–298; Schwarz 2002, srov. recenzi Milena Bartlová v *Umění* LIII, 2005, s. 402–405.

<sup>21</sup> Summers 2003.

## JAK SE DĚLAJÍ HRANICE: STŘEDOEVROPSKÉ DĚJINY UMĚNÍ V AKCI

Roku 1930 publikoval Otto Benesch článek s názvem *Problémy hranic rakouského deskového malířství*.<sup>1</sup> Pracoval tehdy jako pomocný kurátor v Albertině a téma článku nijak nesouviselo s jeho tamními pracovními úkoly. Šlo totiž o vědeckou polemiku s Ludwigem Baldassem na téma povahy a podstaty rakouského malířství první poloviny 15. století: Baldass upřednostňoval odvozování jejich hlavních zdrojů z Itálie, a nikoli z Francie či Burgundska. Benesch dokládá svou argumentaci okružní cestou kolem hranic Rakouska a dokazuje, že existuje specifický rakouský umělecký výraz, jež popisuje na základě podrobné analýzy deskových obrazů z Korutan, Salcburska a z Moravy. Na obou stranách státní hranice nachází podobný umělecký projev, což jej vede k závěru, že rakouské umění překračovalo hranice a silně ovlivňovalo své sousedy. Za rozpoznávací znak rakouského umění v těchto situacích označuje jeho germánskost či německost. Ta se pozná podle toho, že tradiční obsahy jsou podávány hlubším a více vnitřním způsobem (*innerlicher*), že se používá oduševnělých figur (*Beseelung der Gestalten*) a temnějších barev a že je přítomna nepotlačitelná monumentalita (*unverkennbare Monumentalität*).<sup>2</sup> Pro vztah mezi germánskými a slovanskými sousedy používá pojmy rasy a míšení krve (*Blutmischung*).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Benesch 1930.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 71–72.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 74.