

F'-VI-143

PROMĚNY  
DĚJIN  
UMĚNÍ

AKTA  
DRUHÉHO SJEZDU  
HISTORIKŮ UMĚNÍ

SCRIPTORIVM  
2007

zájmu nezůstala ani snaha vyšetřit rozsah jejich souvislostí s osobními ambicemi protagonistů českého dějepisu umění, s jejich snahou po dosažení mocenských pozic a budování úředních a akademických kariér (Vít Vlnas), stejně jako sledovat – na vybraném příkladu regionu českého Slezska a Ostravska – míru intervencí politiky do nepolitické sféry výtvarné kultury (Pavel Šopák), případně otevřít opomíjenou problematiku dvojí, veřejné a neveřejné komunikace, tak příznačnou pro dobu vlády totalitních režimů (Milena Bartlová). A v neposlední řadě rovněž osvětlit pokusy o překonání ideologických přístupů k výtvarnému dílu, k jeho interpretaci a prezentaci, jehož viditelným projevem se na přelomu padesátých a šedesátých let mj. stalo postupné zapojování československých tvůrců do mezinárodních souvislostí (Lada Hubatová-Vacková).

## OD ŠESTKY K TROJKÁM

Vít Vlnas

Název mého příspěvku by mohl neprávem vzbuzovat dojem (a naději), že jde o pojednání tématu vhodného spíše pro genderovou sekci tohoto sjezdu. Proto raději hned úvodem vysvětlím jakou Šestku mám na mysli. Šlo o mimořádně soudržnou a také velice vlivnou stolní společnost, v níž se počátkem dvacátých let 20. století sešla šestice významných pražských historiků umění: Vojtěch Birnbaum (1877–1934), Josef Cibulka (1886–1968), Antonín Matějček (1889–1950), Jaromír Pečírka (1891–1966), Zdeněk Wirth (1878–1961) a František Žákavec (1878–1937). Podle souhlasného mínění přímých účastníků byl inspirátorem a hlavním organizátorem tohoto spolku především Cibulka, který, jak hezky eufemisticky napsal Zdeněk Wirth, „dovedl oceniti význam sdružování vědeckých pracovníků svého oboru ke společným akcím a snažil se o to při každé příležitosti“.<sup>1</sup> Pravidelné pondělní schůzky Šestky se odehrávaly nejčastěji v legendární vinárně pánů Goldhammera a Čebíše v Křemencově ulici, případně v Obecním domě, v restauraci na Wilsonově nádraží či v jiných tehdy vyhlášených pražských podnicích skýtajících dobré jídlo a především znamenité pití. Není divu, že v tomto obsazení a s takovýmto zázemím se zasedání Šestky stala záhy „nejživějšími debatními večírky, místy vzájemné výměny zkušeností, vědomostí a informací s myšlenkovou úrovní hodnou třídního zasedání Akademie“.<sup>2</sup> Postupem doby začal tyto večírky častěji navštěvovat historik a exministr školství a národní osvěty Josef Šusta, svým školením a metodickými východisky úzce spjatý s okruhem vídeňské školy; oficiálním členem společnosti však jmenován nebyl. Po Birnbaumově smrti v roce 1934 však byli mezi stálé účastníky pondělních sympozií postupně přijati nakladatel Jan Štenc, právník Otakar Sommer a posléze spisovatel Eduard Bass. Ze Šestky se tak stala Osma, jakkoliv její jádro tvořilo vlastně devět osob a počet příležitostných a neoficiálních spolutolovníků byl jistě vyšší. Ještě v roce 1948 se Zdeněk Wirth nostalgicky hlásil k tradici oněch pravidelných pondělních „sedění“ a ve vzpomínce na zemřelé přátele k jejich kontinuitě s někdejšími schůzkami „šustovskými, sommerovskými, žákavcovskými a bassovskými“, jakkoliv se mu tato setkání podle vlastních slov již začínala utápět „v mlze a citovém oparu“.<sup>3</sup>

Tento citový opar měl zjevně za následek, že Šestka a Osma vstoupily do análů sociálních dějin českého dějepisu umění především jako skupiny pánů holdujících dobrému jídlu a pití, případně jako zřídlo kouzelných recesistických projevů, jejichž prostřednictvím si ctihodní profesori obnovovali vychýlenou duševní rovnováhu. Do této sféry náleží třeba dezinformační výplody „tiskové agentury WC“ (tj. Wirtha a Cibulky), půvabné Štencovy fotomontáže, Cibulkova vědeckofantastická novela o revolučních vynálezech v oblasti grafické techniky zvaných štencovid a štencohled,

či hudební, literární a divadelní produkce spjaté většinou s životními jubilei členů a příznivců spolku. Zachovaly se i vzpomínky na další aktivity šestkařů, zvláště na jejich společné výlety a pravidelné srpnové pobyty v Mariánských Lázních.<sup>4</sup> Za tímto idylickým starosvětským průčelím spíše tušíme, nežli nalézáme další, závažnější rozměr Šestky. Již vzhledem ke svému složení byla tato stolní společnost důležitým, byť mimoinstitucionálním vlivovým centrem, v němž se rozhodovalo o obsazení klíčových míst v rámci oboru, o publikační činnosti, o subvencích a stipendiích a v důsledku toho pochopitelně i o profesionálních kariérách mnohých jednotlivců.

Éra působnosti Šestky jako paralelní mocenské struktury spadá do let dvacátých a třicátých, prehistorie lobbistického úsilí odchovanců vídeňské školy dějin umění se však začala psát již přinejmenším o desetiletí dříve. Tehdy byla spojena především s úpěnlivou snahou obsadit rozhodující místa v dosud nečetných oborových institucích vlastními lidmi na úkor odchovanců a přívrženců profesora Karla Chytila, dlouholetého samojediného ordináře dějin umění na pražské univerzitě.<sup>5</sup> „Co Chytilova neschopnost vybuduje, zřítí se samo dříve nebo později“,<sup>6</sup> psal koryfej českých „vídeňanů“ Max Dvořák lapidárně Antonínu Matějčkovi v lednu 1921. Už šest let předtím uvažoval jindy tolik noblesní Josef Šusta v soukromém dopise Antonínu Matějčkovi o možných perspektivách Matějčkovi a Birnbaumovy akademické kariéry: „...jest třeba rozlišovat mezi docenturou a profesurou. V prvním případě soudím, že by nebylo velikých obav. Vím, jak tvrdohlavý a netolerantní jest kol. Chytil a že podpory od něho není se nadíti; ale rovněž soudím, že by jeho případný odpor v otázce habilitační nepadal těžce na váhu. Já i kol. Niederle bychom velmi vítali Vaši habilitaci a máme ve sboru tolik opory, abychom i proti vůli Chytilově ji prosadili. Mluvili jsme o tom s Gollem již před časem a já jsem si jist, že by fakulta naše Vámi získala. S další kariérou akademickou však jest jinak. Chytil se přece asi tak rychle neubumbá, aby nebyl ozdobou našeho vysokého učení delší dobu, a vedle něho vymůžeme pro dějiny umění stěží kdy více, nežli druhou profesuru.“ Na tu ovšem je třeba počítat spíše s Birnbaumem nežli s Matějčkem, jakkoliv Chytil „v obvyklé neúslušnosti“ zdržuje Birnbaumovu habilitaci.<sup>7</sup> Nebyla to tak úplně pravda, svou docenturu si zdržoval především Birnbaum sám.<sup>8</sup> Max Dvořák, který si této skutečnosti byl dobře vědom, přesto z Vídně důrazně varoval: „Odejde-li [Birnbaum], je nebezpečí, že bude nahrazen osobou nevídanou.“<sup>9</sup> Touto „osobou nevídanou“ byl zřejmě Chytilův pozdní žák, historik středověkého umění Antonín Friedl (1890–1975). Zdeněk Wirth ve svých válečných dopisech Matějčkovi popsal velmi plasticky – a ovšem neobjektivně – celé to truchlivé panoptikum Chytilových seminářů: „Je mi líto několika lidí u Chytila, zejména (jak myslím nadaného) Kamila Novotného, jak se od toho mastodonta ničemu nenaučí, nic nedovědí! Pak se ztrácí pro věc ročník za ročníkem. Koryfejem ‚Chytilovy školy‘ je zde Ješek Hofman, synovec Heraina a taková pání. Člověku je úzko z toho.“<sup>10</sup> In margine *Prahy barokní* Arneho Nováka, eseje

podle jeho mínění značně povrchního, pak Wirth suverénně kategorizuje: „...ale Novák, přes to, že zbrkle generalisuje a nutí se do elegance, je noblesa sama proti tomu Ch[ytilovi]; teď na konec periody vidíme, co byl Ch. Čím dále více jej podceňuji a je mi komický.“<sup>11</sup>

Společný boj proti *zibrtouštině* a *chytilouštině* představoval svéráznou umělecko-historickou variantu boje odchovanců Gollovy školy proti tzv. muzejnímu křídlu. Tento zápas, spojený se vzájemně sdílenými prožitky vídeňského studia a posléze i první světové války, vedl mezi budoucími členy Šestky a jejího širšího okruhu až k poněkud účelově budovanému obrazu skálopevné generační soudržnosti. Tu měla stmělovat především idea monumentální syntézy dějin domácího výtvarného umění. Wirth, skutečný spiritus agens projektu, viděl v tomto budoucím souhrnu přímo pomník celého vědeckého pokolení: V zakládané ediční řadě *Knihovna uměleckých pokladů v Čechách* vidí Wirth základ budoucí kýžené syntézy: „Budou to vše přípravy na naše ‚Dějiny umění v Čechách‘“, píše roku 1915 z haličské fronty Matějčkovi, „které asi za 15 let pak společně (Vy, Štech, Kramář, Birnbaum, Pečírka, já a snad i jiní) vydáme, vidíte?“<sup>12</sup> Nevydali je, jak víme, nikdy. Zdeněk Wirth nicméně v mizérii zákopů pomýšlel bez ustání „na 10letý program, velký, ale methodický a všestranný a po 10 letech na zahájení prací na ‚Dějinách‘“. Jediný Matějček bude podle něj „míti dosti energie, odvahy a porozumění“. – „Jen ten Štech kdyby byl jiný!“, uvědomuje si Wirth jisté slabiny generace už v okamžiku jejího vzniku. „Ale toho nepředěláme [...]. A Pečírku si vychováme, ten bude dobrý.“<sup>13</sup> Jako snad každé vědecké pokolení, spatřovala i tato generace Šestky své výsadní postavení především v potřebě završit dosavadní metodologický vývoj a poté otevřít brány novým, doposud pouze tušeným intelektuálním výbojům. „My máme povinnosti daleko větší“, specifikuje Wirth toto zatím jen mlhavě tušené poslání, „my vlastně dokončujeme reorganizaci [...] zahájenou Gollem a uzavíráme ten circulus. Co přijde po nás, musí být zcela jiné, nové, nebo to nemá práva na život. My již konsekvence vyčerpáváme, my již detailujeme.“<sup>14</sup> Když se tentýž pisatel vyjadřoval roku 1923 ke sporu mezi Eugenem Dostálem a Vincencem Kramářem, formuloval mimoděk, leč značně kategoricky vlastní představu o podmínkách, za nichž má člen „generace“ právo na účast a ochranu ze strany svých vědeckých vrstevníků: „Dr. D[ostál] musí odložit svou advokátské allury a jezovitskou štricharínu, musí přestat se dívat na druhé jako na ubohé nedouky a skutečně se za člena ‚generace‘ považovat a nést všechny tyto důsledky. Teprve potom může spoléhat na kamarátskou spolupráci.“<sup>15</sup>

V těchto časech se nicméně „generace“ již nezadržitelně a zákonitě drolila. „Velmi mne těší úspěch Kramářův, jež jsem předvídal“, radoval se Max Dvořák počátkem roku 1921 v soukromé korespondenci.<sup>16</sup> Právě Vincenc Kramář však podle svého pozdějšího svědectví sám pomýšlel v roce 1919 na habilitaci a svého záměru se vzdal až po intervenci – koho jiného nežli Zdeňka Wirtha. Téhož Wirtha, jenž už roku 1915 důtklivě radil začínajícímu Matějčkovi: „Druhá věc bude, prosazovat se vedle Birnbauma na

univerzitu. Já již jsem se toho zřekl a ve Štechovi konkurenta mítí nikdy nebudete, on cítí sám svoji nemoc vůle k tomu potřebné.<sup>17</sup> A vzápětí: „Nějak se do Prahy a na univerzitu už dostanete, Birnbaum Vám nebude překážet a jiný není, kdo by tu padal na váhu.“<sup>18</sup> Což lze číst i jako nezastřenou narážku na Kramáře. „My ředitelé musejí jsme proti Vám vysokoškolským učitelům krutě handicapováni,“ vyčítal zatrpklý Vincenc Kramář ještě po letech profesoru Matějčkovi. Neopomněl současně zdůraznit, že kdyby svůj úmysl provedl a vstoupil na univerzitu, pak by musel mladší kolega čekat se svou profesurou až do Birnbaumovy smrti!<sup>19</sup>

Sporů mezi svými někdejšími kolegy a žáky, v nichž se mnohokrát účelově skloňoval odkaz vídeňské školy a především jméno jeho samého, se Max Dvořák už nedožil.<sup>20</sup> Více než dvě desetiletí po jeho skonu vydal Jaromír Pečírka, věrný člen Šestky, známou edici Dvořákových dopisů *Listy o životě a umění*: neocenitelný zdroj pramenných informací a současně idealizovaný a ovšem i pietně cenzurovaný obraz kořenů vědeckého pokolení českých odchovanců vídeňské školy.<sup>21</sup> Josefu Šustovi, který je sám jedním z hlavních hrdinů těchto dopisů, se už celá ta generace jevila jako svět včerejška: „Pocit odcházející generace měl jsem v těchto dnech zesílen Dvořákovou korespondencí, kterou mi sem Pečírka poslal, abych posoudil jeho výbor. Leta minulostí letěla kolem mne v tomto přívalu listů...“<sup>22</sup> Byla to však právě chmurná éra druhé republiky a protektorátu, která postavila pány z okruhu Šestky a Osmy na mimořádně exponovaná místa. Pokolení, tužené zprvu bojem proti Chytilovi a jeho pohrobkům a posléze i vzájemnými spory, projevilo bezesporu mimořádnou zodpovědnost za věci veřejné. Josef Cibulka převzal od února 1939 úřad ředitele Státní sbírky starého umění (Národní galerie), v němž vystřídal stále zatrpklejšího a izolovanějšího Vincence Kramáře.<sup>23</sup> Antonín Matějček působil v akademickém roce 1938–1939 jako děkan pražské filozofické fakulty – poslední před jejím násilným uzavřením.<sup>24</sup> Zdeněk Wirth setrval ve funkci sekčního šéfa ministerstva školství a osvěty, z níž prakticky řídil institucionální chod české kultury. Josef Šusta v téže době usedl do křesla prezidenta České akademie věd a umění. O jeho pocitech svědčí charakteristická poznámka v soukromém dopise Matějčkovi z února 1939: „Právě dnes se formálně uvazují ve funkci prezidentskou. Vám naopak spadlo na bedra k mnohým jiným úkolům předsednictví v městské umělecké komisi, rovněž růžový věnec, který nebude bez trnů.“<sup>25</sup> A v prosinci 1944 píše Šusta jakoby již z druhého břehu, na který se skutečně záhy dobrovolně odebral, niterné vyznání spojené s generačním prorocstvím: „Věc pro mne již není aktuální, ale, kdybych byl mladší a měl ještě vstoupiti za katedru, jsem jist, že bych dnes nemohl přednáseti, co jsem přednášival. Těch několik let průchodu údolím Armagedontu mi stočilo pohled na člověka a lidstvo tak, že i jeho minulost vidím ze zcela jiného úhlu, a musil bych tomu své přednášky přizpůsobiti. Při svém věku a zdravotním stavu nemám naději ani, že bych dovedl o tom ještě něco aspoň napsati, neboť co dnes robím, s tím ani trochu nesouvisí. Ať píšu o Karlu IV. či memoirové poznámky

o svých římských letech, jest to vše jakési narkotikum pro vleklost času k zmírnění jeho napětí. Co bych chtěl říci opravdu jako historik vědomý svého závazku, leží ve mně spíš jen jako kvas, který patrně již nevykyne. U Vás mladších bude jinak. Po dnešní únavě zmnoží se zase Vaše vůle, byt v novém ovzduší a za změněných předpokladů.“<sup>26</sup>

Zmnožila se, byt za podmínek tragikomických. Jako první ze členů „generace“, hned roku 1945, vstoupil do komunistické strany Vincenc Kramář, jenž měl nejvíce důvodů být znechucen prvorepublikovými politickými manipulacemi, za jejichž obět se sám považoval. V předvolební agitační bolševické brožůře z roku 1946 napsal tento milovník kubismu: „Jen svobodně tvořící umělec, který jde v podstatě, byt svou cestou, za tímž cílem jako radikální socialistická strana – ‚jeho svoboda‘ je spíše citem vytušený příkaz doby a je již svou povahou jako tvůrčí umělec revolucionář v nejvlastnějším slova smyslu, může býti opravdovým ničím jiným nenahraditelným ziskem pro stranu.“<sup>27</sup> Podstatným poselstvím této věty zůstává přesvědčení, že umění obecně a umělecká avantgarda zvláště se dočkají svého vrcholného docenění a uznání teprve v nastupující éře. Je to stejná myšlenka, která v téže době vedla Kramářovo pero při psaní brožury *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, rovněž z roku 1946.<sup>28</sup> Josef Krása, autor citlivého Kramářova životopisného medailonu, o této knížce právem říká, že je „psána s obdivuhodným zaujetím a pádnou argumentací, jako nejlepší Kramářovy texty.“<sup>29</sup> Případ velkého sběratele a historika umění je skutečně příliš složitý, než aby se dal odbýt paušálními odkazy na konjunkturalitu či na prolevičácké třeštění, které údajně zasáhlo po válce bezmála celou českou inteligenci. Kramářovo přesvědčení o slučitelnosti tvůrčí svobody coby „citem vytušeného příkazu doby“ s marxistickým postulátem svobody jako „poznání nutnosti“ bylo zdá se skálopevné. „Umělec české krve a vnitřně srostlý s českým kulturním světem vyjádří se nepochybně i rysy celé slovanské rodiny společnými,“ napsal v roce 1946. A pokračoval obvyklou úlitbou na obě strany, charakteristickou pro všechny tehdejší budovatele vzdušných mostů mezi Západem a Východem: vývojově vyspělejší české umění prý vstřebává myšlenkové podněty slovanského světa, formálně je zpracuje a obohatí tak západní hemisféru.<sup>30</sup> Podstatu dilematu později nemilosrdně, leč pravdivě shrnul Kramářův lidský i politický oponent Václav Černý: „Dr. Vincenc Kramář, celoživotní vykladač a oslavovatel kubismu, vyjádřil bezpodmínečnou naději v kulturní svobodomyšlnost strany, do které posílal svou členskou přihlášku. [...] Naděje byla pošetilá, stranu – pokud je anebo zakrytá zůstává stalinská – nebylo a nikdy nebude možné odvrátit od její esenciální nesvobodomyšlnosti, a nejmíň už tím, že jí lichotíš a chválíš za její budoucí svobodomyšlnost.“<sup>31</sup>

Poslední desetiletí Kramářova života tento rozpor mezi skutečností a ideologií dále vystupňovalo. Komunističtí místodržitelé si evropsky uznávaného znalce a sběratele moderního umění pěstovali coby výkladní skříň určenou cizím, především západním návštěvám. „Formalismus“

byl proklet, neposlušný umělci postaveni mimo oficiální svazy výtvarníků a státem ožebračení soukromí sběratelé posílání ve vykonstruovaných procesech do věznic a koncentračních táborů. Ke Kramářovi domů však v téže době vozily ministerské limuzíny zahraniční návštěvníky, aby se na vlastní oči přesvědčili o svobodě a účtě ke kulturním hodnotám pod vládou srpů a kladiva. Lidé jako Vincenc Kramář, výtvarník a publicista Adolf Hoffmeister či básník Vítězslav Nezval měli levicovým intelektuálům (nebo alespoň především jim) ukázat, že kontinuita není přervána, naopak že jedině komunistický stát dokáže ocenit vše „pokrokové“, ať už to přichází odkudkoliv. Ilja Erenburg vzpomíná, jak spolu s Nezvalem seděli pod Kramářovými Picassy a starý pán jim (pokolikáté již!) vyprávěl o pařížských začátcích své sbírky. Psal se tehdy rok 1950.<sup>32</sup>

V tomtéž roce zemřel Antonín Matějček, který se mezitím stačil stát rovněž členem komunistické strany a k tomu i vysokým úředníkem Nejedlého ministerstva. Díky tomu přežil první vlnu čistek na vysokých školách a jeho žák Jaromír Neumann, čelný představitel nastupující svazácké *klukokracie* (abych ještě jednou citoval Václava Černého), mu v blahopřání k šedesátinám ještě poděkoval za tuto politickou piruetu následujícími památnými slovy: „...je konečně velmi málo těch, kdož dovedli svůj život tak cele věnovat náročným vědeckým pracím a neztratit přitom intenzivní zájem o proměny, které přináší v tomto století daleko větší měrou, než tomu bylo kdy předtím, umění, věda a především celý společenský život. Jsem proto přesvědčen, že v hluboké, skutečně revoluční proměně vši lidské práce a jejích cílů, kterou právě prožíváme, v proměně, která podstatně zapůsobí na celou uměleckohistorickou vědu, vytyčí novým způsobem její úkoly a povede i k nové metodě vědecké práce, bude Vaše dílo znamenat ne pouze nejvýznamnější zakladatelský počín v českém dějepisum umění, nýbrž, že také poskytne cennou oporu a příklad pro dnešní i zítřejší vědeckou práci.“<sup>33</sup>

Pomím fakt, že také generace modrých košil narazila na vlastní „Neumanny“ poté, co sice úspěšně zlikvidovala své „Chytily“, avšak nedohlédla konců tragikomického pokusu o liberalizaci komunismu komunisty samými. Odborná kompetence nešla vždy ruku v ruce se způsobilostí morální. Vskutku zarážející moment nalézám spíše v lehkosti, s níž generace souputníků a odchovanců vídeňské školy přijala představu, že zlověstné komunistické akční výbory, reprezentované obávanými funkcionářskými „trojkami“, nejsou ničím jiným než specifickým pokračováním předválečných Šestek a Osmiček: totiž instrumenty k provozování institucionálních a personálních manipulací v rámci oboru cestami zákulisního, často politického vlivu. Vedle Matějčka by bylo možné zmínit stejně smutný případ přestrašeného Jana Květy; nejvíce ilustrativní je ale příběh profesní kariéry neuvěřitelně flexibilního Zdeňka Wirtha, jenž tahal za nitky pimprlového divadélka českých uměleckohistorických institucí už od časů Rakouska-Uherska. „Jsem šťasten, že vývoj u nás obou šel stejným směrem a že si i dnes tak dobře rozumíme,“ napsal tento univerzální úředník Antonínu

Matějčkovi už v srpnu 1948. A beze stopy zaváhání pokračuje: „O tomhle všem jsme mluvili, když mne tu znenadání přijel navštívit Zd. Nejedlý s paní. Pobyl přes oběd a svačinu a prodebatovali jsme celý jeho program kulturní a znovu si slíbili nejužší spolupráci. [...] Mimoto jsem slíbil Nejedlému nejintenzivnější spolupůsobení při zrodu zákonů.“ Výsledkem tohoto oběda a svačiny bylo, že Wirth vypracoval ministřovi Nejedlému administrativní podklady pro bolševizaci československých kulturních a vědeckých institucí; on sám to označuje formulací „přihlásit se k práci i za změněných poměrů a aspektů“.<sup>34</sup> Václav Černý v narážce na vztah obou činovníků celkem oprávněně nazval akademika Wirtha „exemplum úřednického nepotismu“, člověkem, který se „z někdejšího masarykovského realismu prosloužil všemi sociálně demokratickými, národně socialistickými, nakonec i agrárními režimy školství a končil teď jako jakýsi supersekční šéf všech větví osvěty“.<sup>35</sup>

Protože paměť papíru je naštěstí delší nežli mnohá individuální paměť lidská, naskytá se jako ironický epilog tohoto neveselého příběhu motto, které tentýž Zdeněk Wirth zanesl do své korespondence v oněch dřevních časech, kdy dosud jen snil o monumentální architektuře chrámu české uměleckohistorické vědy, jehož svatostánek by střežil sbor vybraných generačních souputníků: „že bych byl přítelem t[ak]ř[ečené] socializace umění a vědy o umění, nikdo ode mne dosud neslyšel. [...] Jednou se musí vyjasnit, kdo patří k sobě a odtržení od starých musí být provedeno (i od mladých starců).“<sup>36</sup> Jistě, stará dobrá Šestka byla ve srovnání s akčními trojkami učiněnou ligou gentlemanů. Vedle mladých starců se však nastupující generace stalinských dervišů mohla opřít i o některé podivuhodně staré mladíky.

#### Poznámky

- 1 Zdeněk Wirth, Josef Cibulka pořadatel, in: *Sexaginta pouhá finta: hors-d'oeuvres variés k šedesátce prof. Josefa Cibulky*, Praha 1946, s. 54–56, zde s. 54.
- 2 Ibidem, s. 54.
- 3 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Jičín, srpen 27. 1948, Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond Antonín Matějček (dále AM), sign. AA 3571/970.
- 4 K tomu četné doklady ve sborníku *Sexaginta* (pozn. 1).
- 5 Srov. Josef Krása, Karel Chytil, in: *Kapitoly z českého dějepisum umění I. Předchůdci a zakladatelé*, Praha 1987, s. 172–180.
- 6 Max Dvořák Antonínu Matějčkovi, Vídeň, leden 4. 1921, ANG, AM, sign. AA 3571/409.
- 7 Josef Šusta Antonínu Matějčkovi, Praha, duben 11. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/840.
- 8 Ke genezi Birnbaumovy habilitace a k polemice s chytlovským okruhem nejpodrobněji Ivo Hlobil, Vojtěch Birnbaum – Život a dílo v dobových souvislostech, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, Praha 1987, zvl. s. 383–391.
- 9 Max Dvořák Antonínu Matějčkovi, Vídeň, leden 4. 1921, ANG, AM, sign. AA 3571/409.
- 10 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Cheľm, únor 23. 1916, ANG, AM, sign. AA 3571/948. Srov. též např.: „...zejména dr. Guth mi leze za nehty. Nevzdělává se a myslí, že je historik, pozná-li opuku nebo čtvrtkruhový profil. [...] Prosim Vás, co říkáte 1. sešitu Památek za nové redakce? Dosud to není, jak si přeji, ale je pokrok přece znáti. Chytil zuřil, že byl vylit, a že to „jde“ přece.“ Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Praha, květen 27. 1914, ANG, AM, sign. AA 3571/941.

- 11 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Zamość, duben 10. 1916, ANG, AM, sign. AA 3571/949.
- 12 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Lublin, srpen 26. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/943.
- 13 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Zamość, září 11. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/944.
- 14 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Chełm, prosinec 10. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/947.
- 15 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Jilemnice, červenec 22.–23. 1923, ANG, AM, sign. AA 3571/957. Srov.: Lubomír Slavíček, K odchodu Vincence Kramáře ze Státní sbírky starého umění v roce 1939 (dva neznámé dopisy Eugena Dostála a Alberta Kutala Kramářovi), *Umění XLVIII*, 2000, s. 78–81.
- 16 Max Dvořák Antonínu Matějčkovi, Vídeň, leden 4. 1921, ANG, AM, sign. AA 3571/409.
- 17 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Lublin, srpen 21. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/942.
- 18 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Koszele, listopad 17. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/946.
- 19 Vincenc Kramář Antonínu Matějčkovi, Praha, únor 18. 1936, ANG, AM, sign. AA 3571/532.
- 20 Srov. Karel Srp, Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: *Kapitoly z českého dějepisu umění II. 20. století*, Praha 1987, s. 71–94.
- 21 Srov. Max Dvořák, *Listy o životě a umění: Dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi*, Praha 1943.
- 22 Josef Šusta Antonínu Matějčkovi, Lužany, srpen 11. 1941, ANG, AM, sign. AA 3571/865.
- 23 Srov. Slavíček (pozn. 15), s. 78–81. – Vít Vlnas, Josef Cibulka (1886–1968) Kunsthistoriker: Zwischen Resistenz und Zusammenarbeit, in: Monika Glettler – Alena Mišková (ed.), *Prager Professoren 1938–1948: Zwischen Wissenschaft und Politik* (=Veröffentlichungen zur Kultur und Geschichte im östlichen Europa, Bd. 17), Essen 2001, s. 153–173.
- 24 Jaroslav Pešina, Antonín Matějček – život a dílo, in: Jan Royt (ed.), *Antonín Matějček (1889–1950): sborník příspěvků z konference pořádané ke 100letému výročí narození prof. Antonína Matějčka katedrou dějin umění FF UK v Praze, Ústavem pro teorii a dějiny umění ČSAV v Praze a Národní galerii v Praze 31. ledna 1989*, Praha 1994, s. 14.
- 25 Josef Šusta Antonínu Matějčkovi, b. m., únor 15. 1939, ANG, AM, sign. AA 3571/856. Srov. zejm. Petr Šámal, Josefa Šusty léta protektorátní, in: *Věda v českých zemích za druhé světové války* (=Práce z dějin Akademie věd, seria C, fasciculus 3), Praha 1998, s. 69–80.
- 26 Josef Šusta Antonínu Matějčkovi, Praha, prosinec 20. 1944, ANG, AM, sign. AA 3571/874.
- 27 Vincenc Kramář, *Můj poměr ke KSČ, projevy z řad pracujících inteligence*, [Praha 1946], s. 49 (věta je citována přesně, jakkoliv nedává z gramatického hlediska smysl).
- 28 Vincenc Kramář, *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, Praha 1946.
- 29 Josef Krása, Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění, in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 469.
- 30 Kramář (pozn. 28), s. 33.
- 31 Václav Černý, *Paměti III (1945–1972)*, Brno 1992, s. 76–77 (zvýrazněno v originále).
- 32 Ilja Erenburg, *Lidé, roky, život*, Praha 1962, s. 203.
- 33 Jaromír Neumann Antonínu Matějčkovi, Choceň, leden 27. 1949, ANG, AM, sign. AA 3571/647.
- 34 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Jičín, srpen 27. 1948, ANG, AM, sign. AA 3571/970.
- 35 Černý (pozn. 31), s. 222.
- 36 Zdeněk Wirth Antonínu Matějčkovi, Lublin, srpen 21. 1915, ANG, AM, sign. AA 3571/942.

## POPELČINY BÍLÉ RUCE

Milena Bartlová

Můj příspěvek se nebude věnovat osudům lidí ani osudům uměleckých děl, nýbrž osudům textů, se kterými ve skutečnosti, ať se nám to líbí nebo nikoli, trávíme většinu svého pracovního či studijního času.<sup>1</sup> Jakkoliv se před našima očima mění kultura založená na tištěném slově v kulturu audiovizuální, přesto *litera scripta manet* – a v akademickém světě jistě i *manebit*. Podnětem k vystoupení pro mne jsou obtíže, s nimiž se setkávají studenti, mají-li porozumět textům, které vznikly *ve stínu ideologií*, aniž by mohli být vybaveni situačním předporozuměním, jímž disponují generace těch, kdo prožili větší či menší část svého aktivního života v totalitních a autoritativních režimech. Další inspiraci k úvahám mi poskytl titul přítomné sekce, který by mohl sugerovat představu, že dějiny umění by snad bylo možné za lepšího politického počasí pěstovat i v plném slunci, v čistém světle, bez rušivého ideologického zastínění. Iluzornost, ba riskantnost takové představy je obtížně přístupná naopak právě pro nás starší, máme ještě v paměti ideál vědy a života, které jsme si toužili vyvzdorovat proti totalitním nárokům minulého režimu. Ráda bych se tu pokusila o příspěvek k porozumění mezi generacemi: kontinuitu intelektuálního diskurzu českých dějin umění totiž považuji díky zmíněnému problému za ohroženou, přitom však zároveň za velmi žádoucí. Nedovedu si ji ale představit jako neproblematické a nereflektované navázání generací vyrůstajících ve svobodné společnosti na vědecké metody a profesionální habitus práce jejich učitelů.

Za odrazový můstek mi poslouží text úvodu k vloni vydanému pátému dílu *Dějin českého výtvarného umění*. Ten míní, že „do prvních dvou dílů pronikly stopy neblahé doby jen sporadicky, jakkoliv nepopíráme, že nové poznatky a metodické posuny ve vývoji dějin umění už pracují na jejich antikvarizaci“.<sup>2</sup> V předmluvě k prvnímu dílu, vydanému v roce 1984, avšak redakčně dokončenému již o pět let dříve, se naproti tomu dočteme, že „teprve revoluční přeměny, které v naší společnosti nastaly po druhé světové válce [...] vytvořily metodologické předpoklady pro zpracování a interpretaci vývoje našeho umění. […] jde tedy nyní] o naši první rozsáhlou marxistickou syntézu uměleckého vývoje.“<sup>3</sup> Jak to tedy je: jsou syntézy dějin umění v Čechách a na Moravě od paleolitu do konce 18. století, publikované v prvních dvou dílech akademických *Dějin*, marxistické, nebo nejsou? Pokud ano, co by to znamenalo pro jejich dnešní a budoucí recepci?

Generace pamětníků má jasno a s lehkou netrpělivostí mladším vysvětlí, že formální zaštiťování marxismem, případně i marxismem-leninismem, v předmluvě patřilo k pouhé povrchní rétorice, byl to smluvený kód, umožňující, aby vůbec bylo dovoleno knihu vydat. Skutečného obsahu publikace se takové *krytí* nemuselo nijak dotknout. Znalci mohou navíc dodat, že

citované formulace i ostatní kontext aktivit Ústavu dějin umění tehdejší ČSAV byly v rámci poměrů mimořádně slušné a ideologicky zdrženlivé. Tzv. *vedoucí úloha Komunistické strany Československa ve společnosti* a s tím související povinná závaznost marxismu-leninismu ve vědě byly ostatně zakotveny v ústavě státu. Dějiny umění měly spíše velké štěstí, že nepodléhaly tak přísnému ideovému dohledu jako např. filozofie, a v rámci dějin umění bylo pro ty, co se zabývali starým uměním, snazší uniknout tzv. *ideologickým deformacím*.

Popsaná situační charakteristika sice vysvětlí cosi z dnes obtížně pochopitelné praxe pozdně totalitního režimu, ale nemůže dát, a také sama o sobě nedává, věcnou a spolehlivou odpověď na otázku, zda zmíněná kniha patří nebo nepatří do rámce marxistických dějin umění, a pokud ano, jak to souvisí se vztahem jednotlivých autorů k ideologické orientaci, již vládnoucí režim mocensky vyžadoval. Obávám se, že k odpovědi se můžeme dopracovat pouze komplexním metodologickým rozbořem, s nímž se dosud nezačalo nejen u nás, ale ani v ostatních postkomunistických zemích. Předběžně lze říci, že dominantním metodickým přístupem autorů českých akademických *Dějin* byl novopozitivismus jako přístup stavějící především na empirické faktografii. To se samozřejmě netýká pouze tohoto reprezentativního díla, nýbrž většiny textů publikovaných na téma staršího českého umění od šedesátých let. Za jedinou skutečnou metodologickou alternativu lze považovat ikonologii, již ale jako základní metodický přístup, formující celou badatelskou práci, používali výrazněji pouze Rudolf Chadraba a Jaromír Neumann, zatímco pro řadu dalších badatelů (např. pro Josefa Krásu, Vlastu Dvořákovou, Jarmilu Vackovou, Anežku Merhautovou, Jaromíra Homolku, Pavla Preisse či Karla Stejskala) to byla jedna z doplňkových interpretačních metod, obohacující základní neopozitivistické východisko. Mám za to, že právě dominance novopozitivismu, již české dějiny umění sdílejí např. se zdejší historiografií, je klíčová pro pochopení některých důležitých otázek. Předně je třeba říci, že tato dominance pokračuje i dnes, a pocit, že tak je to správně, může stát za výše citovanou úvahou, že vědecké zkoumání starších období ovlivňoval totalitní režim relativně méně.

Empirická faktografie novopozitivismu měla v situaci totalitního režimu obrovskou výhodu, jež předurčila její rozšíření a oblibu: umožňovala vyhnout se schematizaci, kterou mocensky vnucovala vědecky primitivní a dogmatická ideologie marxismu-leninismu. Bylo to ostatně zcela namístě, vždyť pozitivismus vznikl v 19. století právě jako součást snahy o vědecky nezaujaté zkoumání, osvícenstvím vymaněné z náboženského světonázoru. Postmoderní perspektiva však upozorní na velké nebezpečí, které se skrývá v drobné sémantické záměně vědecké *nezaujatosti* za *objektivitu*. Představa, že metoda založená na dominanci empirické faktografie je *ipso facto* chráněna před jakýmkoliv zkreslujícími ideologiemi, je nejen mylná, ale ve svých důsledcích může být i riskantní až nebezpečná. Neméně riskantní je i přesvědčení, že pevné jádro vědeckých výsledků lze

bez následků a snadno vyjmout z nahodilé, vnější a nepodstatné ideologické slupky, již odmítneme. Dnes se nemůžeme vyhnout konfrontaci se skutečností, že vědecké poznávání je stejně jako vše ostatní v naší pozemské existenci fatálně definováno naší situovaností, ba dokonce tělesností, a jako takové je nelze uměle dělit na (vnější) formu a (vnitřní) obsah. Poznávání nemůže mj. nepoužívat mentální struktury, jimž Václav Richter říkal *myšlenkové modely* a jež poskytují nejen půdorysy pro uspořádávání empiricky získaných údajů a vzorce pro jejich interpretaci, ale na hlubší rovině také vymezují pole, na něž zaměřujeme svou vědeckou pozornost, a předběžně třídí jevy na ty, které se mohou pro tuto pozornost stát přiměřeným předmětem. Právě na rovině základních myšlenkových modelů nemohou žádné dějiny umění – stejně jako jakákoliv jiná společenská aktivity – být od svého okolí izolovány, a v tomto smyslu pronikala dobová situace včetně ideologie i do nich. Rozdíly mezi zpracováváním staršího a moderního či současného umění byly jistě v míře a charakteru požadavků na loajalitu či služebnost vůči politické moci, jež byla v obou směrech vyžadována a také praktikována. Nepovažuji však za oprávněné z toho vyvodit představu o automatické objektivní spolehlivosti výsledků studia staršího umění, natož pak paušálně kladné etické hodnocení příslušných badatelů. Domnívám se, že zkoumání metodologického charakteru a ideového zaměření textů o starším českém výtvarném umění nemá smysl provozovat jinak než právě na popsaném poli. Takové dějiny českých dějin umění však budou teprve muset být nejen napsány, ale vůbec prostudovány.

V těchto místech jsem původně chtěla svůj příspěvek ukončit a dokreslit jej jen zvláště šťavnatými citáty textů, jichž se ve svém mládí v padesátých letech dopustil ne jeden respektovaný historik umění. Při rozvažování a studiu se však ukázalo, že jsem se naivně upsala tématu, které je příliš rozsáhlé a komplikované. Má-li naším cílem být věcné a co možná spolehlivé poznání minulého dění, jeho příčin, smyslu a především vztahu k dnešku, a nikoliv povrchní kádrování a vylučování, bude třeba vykonat ještě velmi mnoho studia, jež se bude pohybovat v metodických mantinelech vymezovaných oborem tzv. soudobých dějin. K jeho specifikům patří komplikovaná reflexe vztahu paměti a dějin: to se týká nejen využití orálních pramenů, ale také např. práce s důsledky skutečnosti, že komunistický režim se vzdal části tradiční evropské byrokratické kultury, a pro politická a mocenská rozhodnutí na všech úrovních nemusí a vůbec nikdy nemusela existovat listinná podoba. Standardní historické metodě klade překážky také zmíněná praxe používání smluvených šifer, která mohla (avšak nemusela) vyjadřovat pouze loajalitu k vládnoucí moci, a nikoliv přesvědčení svého původce – klasicky toto téma popsal Václav Havel na příkladě zelináře, který umísťuje do výlohy mezi zeleninu a brambory propagační předměty k politickému výročí. K základním problémům pak patří dosud jen velmi malé množství publikovaných studií reflektujících téma české společnosti v totalitních režimech 20. století. Druhá polovina mého příspěvku se tedy bude poněkud nesouvisle věnovat něko-

lika problémovým okruhům, se kterými se toto budoucí studium setká.

K terminologickým nedorozuměním patří v našem prostředí paušální diskreditace marxismu. Marxismus jako plnohodnotný filozofický směr 20. století, a ne jen jako politická ideologie, bude ostatně u nás muset být paradoxně teprve objeven, protože jeho povahu a přínos fatálně znejasnil nejen brutální mocenský nátlak toho, čemu se dobovým eufemismem říkalo *deformace kultu osobnosti*, ale především desetiletí intelektuálně podřadného pěstování tzv. marxismu-leninismu. Považuji za nutné rozlišovat mezi ním a marxismem, neboť tyto dva pojmy označují různé věci: na jedné straně jednu ze základních inspirací a hybných sil rozvoje evropského myšlení 20. století, a na druhé straně politickou ideologii, s jejíž pomocí totalitní moc vládoucí v zemích tzv. sovětského bloku zakrývala a znejasňovala skutečné hybné síly a společenské procesy. Na rozdíl od použití pojmu marxismus jako smluvené šifry v citované předmluvě akademických *Dějin* z roku 1984 bude přitom podle mého názoru možné rozpoznat působení marxismem zásadně ovlivněných metodických nástrojů a výkladových postupů nejen u badatelů, kteří se na tuto platformu dostali přes stadium dogmatického leninismu, jako byl Jaromír Neumann, ale také u těch, kteří lákadlu ideologie, která nabízela zkratkovité a zjednodušující řešení mnoha komplikovaných otázek, nepodlehli, jako byli např. Jaroslav Pešina a Albert Kutal či ještě kolem roku 1940 mladý Pavel Kropáček.

Hlavní nástroje marxistického přístupu v dějinách umění jakožto historické vědě spočívaly v metodickém významu operování s kategoriemi třídy a lidu, zatímco z teorie umění se sem dostaly kategorie lidovosti a realismu. Dalším typickým postupem bylo odsouvání náboženského významu uměleckých děl starších epoch do pozadí a snahy o alternativní interpretace jejich obsahu. Ty se částečně orientovaly na výklad aktuálně politického významu uměleckých děl, částečně se snažily rozpoznávat v nich ucelené nenáboženské světónázorové koncepce. Není bez zajímavosti, že obojí přístup má své následovníky i dnes, již zcela mimo původní ideový kontext, a zejména první z nich se k nám vrací v nové podobě, prostřednictvím německých dějin umění. Mimochodem, při pohledu zpět si nelze nevšimnout, že někteří nejvýznamnější zastánci ikonologie se k ní dostali právě od marxisticko-leninských počátků své práce, zatímco jiní přitom vycházeli z pozic právě opačných, dobovou terminologií řečeno *idealistických*. Pravděpodobně díky tomu, že studium výtvarného umění nabízelo možnost úniku před principiální nekulturností vládoucí moci, měl pod vnější šifrou údajného marxismu největší úspěch obrat k formalistickému hodnocení uměleckého díla jako primárně čistě estetického jevu. Ten se vzájemně doplnil s neopozitivistickým studijním postupem tak, že se o výsledku dalo hovořit jako o navázání na tradici druhé vídeňské školy a Maxe Dvořáka, kterou bylo možné dokonce konstruovat jako tradici nepřerušovanou, charakteristickou pro české (československé) dějiny umění.

Ty se jako obor zformovaly po vzniku Československa a jejich kontinuitu před druhou světovou válkou a po ní názorně ukázal příspěvek Víta

Vlnase. Už to samo o sobě ukazuje, jak iluzorní by bylo mínění, že v době rozvoje svobodné společnosti v letech 1918–1938 se dějiny umění rozvíjely zcela bez vlivu ideologií. Jako nereflektovanou, avšak funkční osnovu studia českých dějin staršího umění vlastně v průběhu celého „krátkého 20. století“ lze ukázat téma národní příslušnosti uměleckých památek a obávám se, že je jen věcí různého úhlu pohledu, zda je nazveme ideou nebo ideologií. Trvalým půdorysem československých dějin umění byla čechoslovakistická idea první republiky – jež je zřetelná lépe ze slovenského nežli z českého úhlu pohledu a již patrně není nesprávné klasifikovat jako ideologii; ostatně za ideologii lze označit i tzv. masarykovský humanismus. Mimořádně pozoruhodná je skutečnost, že čechoslovakistická intence oslabuje až mizí teprve v souvislosti se vznikem federace po roce 1968. Současně se uplatňovalo negativní vymezování vůči českoněmecké historiografické tradici a především hledání pozitivní definice českosti, jak se měla projevit ve formě i výrazu staršího českého umění. Metodicky důkladně se o ně pokoušel především Václav Mencl, jehož podněty rozpracovali v šedesátých letech Jaroslav Pešina, Albert Kutal a Jaromír Neumann.

Národní hledisko určovalo rozsah badatelského pole, z něhož snadno vypadla díla rozpoznaná nejen jako importy, ale také jako práce zdejší německé komunity. Směr hledání tzv. zdrojů vlivu přednostně na jihu a východě Evropy, zejména ve slovanských pravoslavných zemích, vyplýval právě z etnicky chápaného národního paradigmatu, i když další zkoumání možná přinese i stopy, nejspíše nepřímé, politické objednávky na vyhledávání takových vztahů, které by prokazovaly hlubinné spříznění Čechů s Ruskem. V reakci na velkoněmeckou interpretaci českých dějin umění ve čtyřicátých letech se po válce v českých dějinách staršího umění natolik prohloubila dřívější tendence přehlížet při hledání vztahů nejbližší sousední, německy mluvící země a soustřeďovat se na vzdálenější evropské regiony, že se stalo zvykem konstruovat linie vlivu přímo ze zemí, kde příslušné slohové jevy vznikaly, a pomíjet či rovnou přeskakovat tzv. *německé prostředkování*. Pro českou románskou skulpturu se tak našly vztahy v Languedocu, raději než v Řezně; pro pozdně gotické malířství raději v Nizozemí či v Benátkách, nežli ve Vídni či Norimberku. Do podobné kategorie patří malá pozornost věnovaná přeshraniční souvislosti uměleckých rodin, jako jsou např. Dientzenhoferové, nedostatek zřetele k začlenění českých zemí do habsburského Rakouska a především zásadní opomíjení slezského a lužického uměleckého dědictví jako památek vzniklých ve starém českém státě.

Samostatnou kapitolu otázky vztahu českých dějin umění k totalitním ideologiím tvoří téma německého nacionálního socialismu, související se zmíněnou velkoněmeckou interpretací staršího českého umění. Pokud české dějiny umění nehodláme definovat jako obor vytvářený pouze etnickými Čechy, nýbrž jako obor provozovaný v českých zemích a studující zdejší památky, pak nemůžeme zapomenout na otevřeně nacistickou

orientaci Otto Kletzla ani na sudetoněmecký výklad českého umění Karla M. Swobody a manželů Bachmannových. Je třeba připomenout, že zatímco v protektorátu měli Češi omezené publikační možnosti, byla válečná situace na Slovensku zásadně odlišná a v době prvního samostatného státu zde vyšla řada základních prací ke starším výtvarným dějinám země. Studium této kapitoly je přitom jedinou oblastí zájmu této sekce, kde se můžeme opřít o metodiku a výsledky zahraničního – totiž německého – bádání. Je asi příznačné, že systematický badatelský projekt *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus* dospěl k zásadnějším publikacím teprve před třemi lety, zatímco v osmdesátých letech vyšlo pouze několik zásadních, leč útlých studií Herberta Dillyho a proběhl spor o nejvýznamnějšího z nacistických uměnovědců Wilhelma Pindera – a to vše ovšem až půlstoletí po konci války. Prvním podrobněji zpracovaným tematickým okruhem byly osudy historiků umění donucených ve třicátých letech k emigraci z Německa i Rakouska, převážně z rasových, ale i z politických důvodů. Jakkoliv se to může některým z přítomných zdát znepokojujivé či nepříjemné, domnívám se, že především metodické postupy studia dějin umění v nacistické epoše jsou poučné a do jisté, přesně definovatelné míry aplikovatelné i na naše tázání po situaci v totalitním státě pod vládou komunistické strany. Pro začátek by např. bylo na čase reflektovat, jakým způsobem tvoří součást českého dějepisu umění nejen badatelé, kteří odešli ze země, ale i ti, kteří byli umlčeni v padesátých letech vězněním a následným znemožněním odborné aktivity.

Pro pochopení vztahu českých dějin umění k totalitnímu Československu a jeho komunistické ideologii bude důležité dobře pochopit proces vyrovnávání mezi marxistickými, resp. marxisticko-leninskými přístupy na jedné straně a tradicí národního vymezení základního tématu dějin umění na straně druhé, který určoval povahu období etatizace českého levicového hnutí v prvních letech po únorovém převratu. Odpověď nemůžeme očekávat od sebepodrobnějšího zkoumání činnosti Antonína Matějčka jako sekčního šéfa na ministerstvu školství, vědy a umění vedeném Zdeňkem Nejedlým v letech 1949–1950. Přesto bychom chtěli vědět co nejvíce o tom, jak si vedl český historik umění, který se kdy dostal na vůbec nejvyšší mocenský post, zda to např. ovlivnilo vydávání jeho *Dějin umění v obrysech* apod. Tímto příkladem chci naznačit základní půdorys metodických problémů budoucího studia českých dějin umění *ve stínu ideologií*. Předně se zdá, že základem úspěšného studia takového tématu je rozdělení badatelského pole do dvou základních okruhů: za prvé kritických dějin institucí a za druhé biografických studií osudů jednotlivců. Z nich bude jednou možné sestavit mozaikovitý obraz praxe našeho oboru v totalitních režimech a také získat představu o působení netotalitních ideologických směrů. Není jisté, zda ale vůbec kdy bude možné na spolehlivé historiografické rovině objasnit rovněž psychologii jednání jednotlivců pod tlakem, který totalitní režim cíleně vytvářel. Teprve na posledním místě bude možné zabývat se etickými soudy jinak nežli povrchně, a tedy

snadno nespravedlivě. Je ovšem otázkou, zda v době, kdy budeme mít k dispozici spolehlivou základnu pro takové hodnocení, budou takové soudy ještě někoho zajímat. To, co přetrvává a co tvoří diskurzivní základnu našeho oboru, jsou totiž – ať se nám to líbí, nebo ne – právě pouhé texty. Názorně si to uvědomujeme na příkladu přetrvávající inspirativnosti publikací např. Wilhelma Pindera, Hanse Sedlmayra i českého Němce Otto Kletzla, a *mutatis mutandis* to platí i pro ty texty, které sice vznikly v rámci vládnoucí marxistické či marxisticko-leninské ideologie, podržely si však základní vědeckou a intelektuální úroveň.

Mytický archetyp Popelky jsem uvedla v nadpisu svého příspěvku jako obraz vyjadřující nejednoznačnost naší zkušenosti. Princ poznal, že obě Popelčiny identity se týkají téže osoby, podle jejích ušlechtilých malých nožek, jaké přísluší jedině ženě předurčené k tomu, aby se stala královnou. Kdyby se byl podíval na její ruce, mohl mít jasno hned: musely být přece drsné a upracované. Unést intelektuálně a často i eticky rozdvojenou identitu bylo pro historiky a historičky umění působící v totalitních režimech mimořádně náročné. Dnes můžeme mluvit dokonce v některých případech o hrdinství a jistě o zbytečné ztrátě mnoha intelektuálních sil. Neměli bychom se ale tvářit, že by bylo možné celý život manuálně pracovat a přitom si zachovat nedotčené bílé ručky – přesto, že právě takové dnešní móda vyžaduje.

#### Poznámky

- 1 Text záměrně zachovává rétorickou formu kongresového vystoupení a tím chce zdůraznit, že je pouhým náčrtem a úvahou. Bibliografické odkazy uvádím pouze jako přímé citace.
- 2 Rostislav Švácha, K pátému dílu Dějin českého výtvarného umění, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění* (V), 1939/1958, Praha 2005, s. 9.
- 3 Jiří Dvorský, Předmluva, in: *Dějiny českého výtvarného umění* I/1, Praha 1984, s. 5.