

Abstract

This essay seeks to answer whether there was a genuinely Marxist current in Czech art history writing in the second half of the twentieth century, and, if so, what form it took. The essay argues for the central importance of Jaromír Neumann's methodological approach, which adapted a simplified version of Panofsky's post-war iconology to the demands of the prevalent Marxist-Leninist ideology of Czechoslovak institutions. This approach was legitimized by its adopting Max Dvořák's "art history as the history of the spirit" and purportedly translating it into materialist terms. In this way, Czech art history could both free itself from previous uncertainties regarding correct Marxist method and become officially acceptable, while remaining deeply entrenched in the tacitly tolerated practice of the elite cultural tradition of what was then called "bourgeois humanism".

Klíčová slova

marxismus – dějiny umění – metodologie – historiografie – Československo – ikonologie – Jaromír Neumann

Keywords

Marxism – art history – methodology – historiography – Czechoslovakia – iconology – Jaromír Neumann

Milena Bartlová je profesorkou dějin umění na Vysoké škole uměleckopřemyslové v Praze.

bartlova.m@seznam.cz

PUNKVA. KDE JE MARXISMUS V ČESKÝCH DĚJINÁCH UMĚNÍ? MILENA BARTLOVÁ

1

Luděk NOVÁK, „Výtvarná teorie v letech 1953–1960“, *Umění*, roč. 10, 1962, č. 2, s. 160–176; František MATOUŠ, „Teorie a dějiny umění 1945–1965“, *Umění*, roč. 13, 1965, č. 3, s. 217–232; Rostislav ŠVÁCHA, „Dějepis umění v současnosti“, in: Anděla HOROVÁ – Rudolf CHADRABA – Josef KRÁSA – Rostislav ŠVÁCHA (eds.), *Kapitoly z českého dějepisu umění*, sv. 2, *Dvacáté století*, Praha: Odeon 1987, s. 349–370.

Metafora v názvu mého příspěvku odkazuje nejen k ponorné řece v Moravském krasu, ale také k expresu Českých drah R870, který v roce 2009 jezdil z Brna do Prahy a zpět. Pak si zřejmě někdo z kreativních úředníků Českých drah uvědomil, že dávat vlaku jméno po řece, která se propadne a zmizí v podzemí, není zrovna dobrý nápad. Jméno Punkva v obou významech se mi hodí pro označení něčeho, co je podobné dopravnímu prostředku, jedoucímu po jednoznačných kolejích, ale zároveň také pro to, co se pohybuje bez dohledu, v podzemí.

Myslím, že marxismus v českých dějinách umění má podobně dvojakou povahu, je a není, nebo aspoň není vidět. V přehledových statích, které byly věnovány této otázce takřkajíc zevnitř situace, nalézáme marxismus jako střešový pojem pro veškeré dějiny umění, které se v zemi oficiálně provozují.¹ Je to nejen pochopitelné, ale z určitého hlediska správné: v tehdejší ústavě totiž byla zakotvena tzv. vedoucí úloha komunistické strany, a marxismus je, obecně řečeno, filosofickým a teoretickým základem komunismu.² Jestliže víme, že členství

2

V původní verzi příspěvku, přednesené na konferenci „Mezi Východem a Západem“ v listopadu 2012 na VŠUP, jsem se snažila stručně vysvětlit pojmy, se kterými pravděpodobně nebyli posluchači seznámeni. V recenzním řízení se ukázala být terminologie, zejména pojem *marxismus*, vážným problémem, protože v odborné textové podobě by něco takového vydalo na velmi rozsáhlou samostatnou studii. Didaktický ohled tedy vynechávám a následující termíny budu zde používat takto: *marxismus* pro filosofickou pozici; *marxismus-leninismus* pro označení oficiálně jedině přípustné ideologické pozice, jejíž závaznost byla mezi lety 1960–1989 zakotvena v československé ústavě; *stalinismus* pro zjednodušenou ideologii marxismu-leninismu v Sovětském svazu za Stalinovy vlády; *západní marxismus* pro marxismus v letech existence sovětského mocenského bloku v evropských zemích mimo něj; *revizionismus* pro specifika snah o revizi marxismu uvnitř tohoto bloku v letech 1956–1968. Pro pochopení tématu považují za klíčové rozlišovat mezi oficiální rétorikou a sebe-identifikací na jedné straně, a skutečnými sociálními procesy, včetně ideových, na straně druhé. Srov. Archie BROWN, *Vzestup a pád komunismu*, Brno: Jota 2011; Eric HOBBSAWM, *How to Change the World. Tales of Marx and Marxism*, Londýn: Little, Brown 2011; Tony JUDT, *Reappraisals. Reflections on the Forgotten Twentieth Century*, Londýn: Penguin 2008, zejména s. 106–146; Michal KOPEČEK, *Hledání ztraceného smyslu revoluce. Zrod a počátky marxistického revizionismu ve střední Evropě 1953–1960*, Praha: Argo 2009.

v KSČ bylo praktickou podmínkou zastávání většiny vyšších funkcí, včetně akademického prostředí, pak skutečně bylo paušální označení českého dějepisu umění mezi padesátými a osmdesátými lety dvacátého století jako marxistického věcně namístě.

Kam se ale marxismus ztratil po zrušení onoho článku ústavy počátkem prosince roku 1989? Obecně přijímaná odpověď zní, že ve skutečnosti nikdy jako intelektuálně vážná pozice neexistoval, že to, co se za něj prohlašovalo, nikdo kromě přísluhovačů režimu nebral vážně a že pro ty ostatní to byla jen tzv. zástěrka, povinná úlitba poměrům. Takovou interpretaci zdánlivě potvrzuje skutečnost, že ani standardní uměleckohistorické učebnice k historiografii a metodologii vůbec nepočítají s tím, že by marxismus byl samostatnou kategorií v rámci dějin umění, českých ani světových, a jinak si ostatně nepočínají ve svých přehledech ani Donald Preziosi nebo Eric Fernie.³ Dokonce na místě, kde by měla být sebezprezentace českých marxistických dějin umění zásadní a nejvíce zřejmá, totiž v příslušném hesle *Encyklopedie českého výtvarného umění* z roku 1975, není o dějinách umění ve vlastním smyslu vůbec řeč, nýbrž jen o teorii umění a estetice.⁴

Skutečně je tedy marxismus uměleckohistoricky irrelevantní? Z mezinárodního hlediska se to tak nejeví: v roce 2006 vydal Andrew Hemingway pod názvem *Marxismus a dějiny umění* historický přehled marxistických dějin umění. Zjistíme z něj, že k marxistům je řazen Walter Benjamin a mezi marxistické historiky umění se počítají tak významné osobnosti jako Meyer Schapiro a T. J. Clark, že marxistickou disertací zahájil svou vědeckou kariéru Horst Bredekamp, nemluvě o významném žáku Maxe Dvořáka Fredericku Antalovi či zakladatelské osobnosti sociálních dějin umění Arnoldu Hauserovi. Aby to celé bylo

3

Petr WITTLICH, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, 2., rozš. vyd., Praha: Karolinum 2008; Jiří KROUPA, *Metodologie dějin umění*, sv. 1, *Školy dějin umění*, 2. vyd., Brno: Masarykova univerzita 2007; *idem*, *Metodologie dějin umění*, sv. 2, *Metody dějin umění*, Brno: Masarykova univerzita 2010; Donald PREZIOSI, *The Art of Art History. A Critical Anthology*, 2. vyd., Oxford: Oxford University Press 2009; *idem*, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven, CT: Yale University Press 1989; Eric FERNIE, *Art History and Its Methods. Critical Anthology*, Londýn: Phaidon 1995.

4

Zdeněk MATHAUSER, heslo „Marxismus a teorie umění“, in: Emanuel POCHÉ (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha: Academia 1975, s. 294–297.

ještě komplikovanější, v tomto pohledu se vůbec neberou v potaz dějiny umění v zemích tzv. sovětského bloku, tedy mj. také u nás.⁵ Otázka po přítomnosti a povaze marxismu v českých dějinách umění tedy rozhodně není triviální. Rozsáhlejší rozbor vztahu českých dějin umění k marxismu jsem podala jinde.⁶ Zde se po stručném náčrtu celkové situace soustředím zejména na stručný rozbor toho, co navrhuji nazývat „ikonologický obrat“, jímž české uměleckohistorické studium spolu s polským přispěly k marxistickým dějinám umění a jež teoreticky připravil Jaromír Neumann.

Co můžeme rozumět pod marxismem v dějinách umění? Mělo by zřejmě jít o jeden z typů sociálních dějin umění, a to o přístup pracující s dialektickým konceptem vývoje, pro který by základní kategorií byla sociální dynamika tříd a který by hledal motivace jednotlivých aktérů v materialistickém rámci. Srovnáme-li tuto obecnou charakteristiku s aktuálními směry dějin umění, vidíme, jak široce se v evropském myšlení dvacátého století, a specificky po druhé světové válce, prosadil marxismus jako filosofický habitus, což pro dějiny umění specifikoval Jonathan Harris.⁷ Zmíněný Andrew Hemingway se naproti tomu vymezuje vůči Harrisovi, feminismu i sociologii umění Pierra Bourdieua a trvá na tom, že umění má vedle sociálních aspektů také svébytnou noetickou funkci, již musí podle něj marxistické dějiny umění a estetika brát v úvahu. Důraz na noetickou funkci umění podle mého mínění prozrazuje, jak mohou dnes marxisté uvíznout ve filosofickém rozměru devatenáctého století, pokud odmítnou sémiotický a strukturalistický obrat. Právě rozlišení sociálních dějin umění marxistického typu na jedné straně od zkoumání noetické funkce umění (tj. otázky realismu) na druhé straně použiji jako klíč pro pochopení specifického vývoje na české uměleckohistorické scéně v šedesátých letech.

6

Následující text představuje přepracovanou část širší studie Milena BARTLOVÁ, „Czech Art History and Marxism“, *Journal of Art Historiography*, 2012, č. 7, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf> (cit. 16. 8. 2013). Na tam uvedenou podrobnější argumentaci a doklady v dalším už neuvádím jednotlivé odkazy. Zmíněná studie tematicky navazuje na článek vydaný v následujícím čísle téhož časopisu: „Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History“, *Journal of Art Historiography*, 2013, č. 8, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/bartlovc3a1.pdf> (cit. 16. 8. 2013).

7

Viz jeho *The New Art History. Critical Introduction*, Londýn: Routledge 2001.

5

Andrew HEMINGWAY (ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Londýn: Pluto 2006. Srov. také *idem*, „Marxism and Art History after the Fall of Communism“, *Art Journal*, roč. 55, 1996, č. 2, s. 20–27. Ani zde autor nepočítá s existencí relevantních dějin umění druhé poloviny dvacátého století v zemích sovětského bloku, ale řeší otázku, co krach státního socialismu v těchto zemích znamená pro marxistickou teorii, včetně dějin umění.

Když KSČ se Sovětským svazem za zády převzala v roce 1948 moc a obsadila všechny instituce akademického, vědeckého a záhy i uměleckého života země, ocitly se české dějiny umění ve zvláštní situaci.**8** Na rozdíl od strukturalisticky a sémioticky orientovaných disciplín nemusely potlačovat a přehodnocovat vlastní tradici první poloviny dvacátého století, jak na to přistoupil Jan Mukařovský. Mohly naopak velmi úspěšně navázat na linii národně konfrontační protiněmecké argumentace, která po druhé světové válce a následném vysídlení českých Němců dobře a bez problémů zapadala do aktuálního dění ve společnosti.**9** Na rozdíl od historiografie však české dějiny umění neměly prakticky žádnou vlastní zkušenost s marxismem: je příznačné, že zmíněné heslo v *Encyklopedii českého výtvarného umění* mohlo odkázat jen na Zdeňka Nejedlého. Teorie Karla Teigehe nebyla vnímána jako součást umělecko-historického pole, ale jako esteticko-kritický postoj týkající se aktuální umělecké tvorby; navíc Teigovy texty ze čtyřicátých let nebyly až do roku 1966 vydány.**10**

V tomto příspěvku se soustřeďuji na metodologii dějin umění, v dobovém diskursu ale dominovala teorie umělecké tvorby. Ta se považovala za naléhavý úkol: měla být využita kritiky umění a napomoci umělcům, aby pochopili, jaká tvorba bude odpovídat nové společenské a politické situaci. Tato dominance může vysvětlit, proč se české dějiny umění, označující samy sebe jako marxistické či marxisticko-leninské, namísto rozvíjení sociálních dějin věnovaly diskusi o realismu. Její osou byla leninská teorie odrazu, jejímž prostřednictvím se snaží vysvětlit noetickou úlohu výtvarného umění, a v ní spočívalo od konce čtyřicátých do poloviny šedesátých let těžiště umělecko-historického úsilí badatelů několika generací. K pozoruhodným plodům těchto snah patří dvě studie Vincence Kramáře. Kramář se s marxismem zřejmě sblížil už před válkou,

8

Ke kulturně-politické situaci srov. Jiří KNAPÍK, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha: Libri 2004; *idem*, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha: Libri 2006. Pro tehdejší stav metodologie českých dějin umění viz odkazy v pozn. 6.

10

Viz pozn. 6.

9

Touto tradicí českých dějin umění jsem se zabývala v knize *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Brno: Barrister & Prncipal 2009.

vstoupil do KSČ již v roce 1945, nepodlehł stalinské terminologii a poctivě se snažil rozvíjením marxistických principů dokázat, že realismus neznamená prostou nápodobu viděné skutečnosti, nýbrž její tvůrčí přetváření.**11** Na základě soukromé korespondence s Kramářem se v podobném smyslu, byť mnohem ostřeji, vyjadřoval v textu neurčeném pro bezprostřední publikaci Karel Teige, byť přitom odmítal Kramářovo řešení a trval na tom, že nálepka opovrhovaného formalismu je nesprávná nejen pro kubismus, ale rovněž pro abstraktní umění.**12** Shodli se v tom, že oba nemilosrdně označili tzv. socialistický realismus jako směr reprodukuující maloburžoazní hodnoty a podporovaný reakcionáři, kteří „mají plná ústa Mánesa, Němcové, Smetany a Alše, ale přitom prosazují jen maloburžoazní vkus“.**13**

Brzy po roce 1948 bylo zřejmé, že oficiálně požadovaný, ba vynucovaný stalinismus byl intelektuálně podřadný. České dějiny umění se v nastalé nejistotě snažily nalézt oporu v tom diskursu, který jim byl bytostně vlastní, totiž v okruhu Vídeňské školy dějin umění. Nabízela se významná práce Fredericka Antala, přímého žáka Maxe Dvořáka, *Florentské malířství a jeho sociální pozadí*, jež byla proto přeložena v roce 1954, pouhých sedm let po vydání originálu v Londýně.**14** Tehdy osmadvacetiletý Jaromír Neumann však Antalovi v doslovu vytkl, že jeho práci nelze vůbec nazvat marxistickou. Chybou je to, že od stylového rozboru Antal přechází přímo k rozboru třídnímu a považuje umění za mechanický produkt tříd či vrstev, k nimž náležejí objednavatelé. Antal byl tedy sice zpřístupněn českému čtenáři, ale zároveň byl zásadně odmítnut se zdůvodněním, že zůstal pouze u Marxe a neval v úvahu myšlenky Engelsovy a zejména Leninovy. Tři roky předtím, v roce 1951, vyšla knižně Neumannova disertace věnovaná realismu českého malířství sedmáctého století a Neumann provedl dobový rituál

11

Vincenc KRAMÁŘ, „O realismu a formalismu“, *Výtvarné umění*, roč. 4, 1954, č. 1, s. 45–48; viz také pozn. 6.

12

Karel TEIGE, „Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revisi“, in: *Vývojové proměny v umění*, Praha: NČVU 1966, s. 9–139.

13

Vincenc KRAMÁŘ, *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, Praha: Svoboda 1946, s. 7.

14

Frederick ANTAL, *Florentské malířství a jeho společenské pozadí*, Praha: SNKLHU 1954.

„veřejné sebekritiky“, kdy se vyznal, že teprve KSČ a poznání Stalinova učení jej odvrátilo od zhoubných vlivů strukturalismu, jak jej představuje Mukařovským ovlivněná práce Pavla Kropáčka a slovenských strukturalistů.**15** Disertace byla ještě zjevně psána v zaujetí Antalovým sociálním pojetím marxistických dějin umění, a nebyt změny Neumannovy pozice zformulované v již zmíněném doslovu k *Florentskému malířství*, mohla se stát zajímavým základem marxistických dějin umění u nás. Nelze metodicky odhlédnout od dobové rétoriky; přesto je ale zřejmé, že Neumannova kritika Antala ani z dnešního pohledu není nemístná. Nebude nám ovšem už vadit to, že podle Neumanna není věnována zásadní pozornost Leninovi; ostatně zcela stejně jsou dnes kritizováni Antal, Hauser či Max Raphael s tím, že jejich „rudimentární podobu marxistických dějin umění“ pomohla dopracovat až frankfurtská škola, prostřednictvím Waltera Benjamina a objevení Aby Warburga v devadesátých letech.**16**

Etapa stalinismu se projevila v práci Jaroslava Pešiny, zetě, dědice a následovníka Antonína Matějčka (ten vstoupil do KSČ v roce 1948 a jen předčasná smrt o dva roky později uchránila vůdčí osobnost tehdejších českých dějin umění od nutnosti konfrontace se stalinským režimem).**17** Badatelské zaměření na pozdně gotické malířství Pešinu přivedlo k tématu husitství, jež se stalo pro stalinský československý režim ústředním tématem starších dějin. Pešina dovodil, že husitská revoluce je jako analogie k privilegovanému noetickému postavení proletariátu historicky zásadní; z toho pak plyne, že umění doby husitské není marginální a bezvýznamné, naopak, zaslouží si plné kvalitativní docenění v rámci světového umění.**18** Na rozdíl od Kramáře či Neumanna pracoval Pešina s poučkami leninsky a stalinsky zjednodušeného marxismu a podle všeho počátkem padesátých let na chvíli podlehl nejsvědňejšímu klamu marxismu, který se

zdá poskytovat jednoduše pochopitelná a přitom účinná vysvětlení a návody.**19** Ačkoli Pešina tuto pozici v druhé polovině padesátých let rychle opustil, výsledky, ke kterým těmito postupy došel, využíval od té doby i nadále. Výstižným vyjádřením učitelových myšlenek je práce jeho žáka, totiž studie Karla Stejskala o realistickém charakteru malby tzv. *Rajhradského oltáře*, původně diplomová práce z roku 1953. Hájí jej proti nařčení z naturalismu a charakterizuje míru pokrokového realismu tím, „do jaké míry se malíř přiblížil skutečnosti a tvůrčím způsobem ji uchopil“.**20** Ačkoli to dnešnímu čtenáři zní jako typický příklad ideologické řeči, ve skutečnosti už zdůraznění kreativity a malířovy subjektivity znamenalo v dobovém slovníku přihlášení se k (relativní) myšlenkové otevřenosti a opozici k primitivnímu dogmatismu.

O deset let později patřil Karel Stejskal k protagonistům ikonologického obratu. Ten propracoval ve svých zásadních studiích Jaromír Neumann již na konci padesátých let.**21** Namísto jednostranné pozornosti k sociálnímu rozměru umění navrhuje věnovat se stejně také tvůrčímu rozměru uměleckého díla a jeho zdroji, totiž umělcově imaginaci. V protikladu ke své dřívější kritice považuje nyní metodologický přístup Maxe Dvořáka za inspirativní pro cesty, jak hledat ve vývoji umění nikoli mechanický, ale dialektický odraz historického vědomí. Zatímco v roce 1956 byl Dvořák pro Neumanna nepřekonatelným idealistou, o čtyři roky později již považuje Dvořákovu dílo za možný základ marxistických dějin umění, a to především právě díky jeho dialektické metodě; v obou případech je přitom řeč o tzv. pozdním Dvořákovu, tedy o jeho principu „dějin umění jako dějin ducha“.**22** Ikonologie, jak ji Neumann poznal z poválečných Panofského prací, se stává možností, jak spojit dvořákovskou tradici spirituální duchovně s marxistickým požadavkem, aby dějiny umění poznávaly ideologický rozměr historie.

15

Jaromír NEUMANN, „Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění“, in: *idem* – Jan KVĚT – Jaroslav PEŠINA – Vladimír WAGNER, *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku*, Praha: Orbis 1951, s. 19–79, zejm. 51. Srov. Pavel KROPÁČEK, *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století*, Praha: Česká akademie věd a umění 1946; Ján BAKOŠ, „Československý strukturalismus a dějepis umění. Pražský lingvistický krúžok a dejiny umenia“, in: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, Bratislava: VEDA 2000, s. 161–220. Studii o Pavlu Kropáčkovu chystá Josef Vojvodík.

16

Otto Karl WERCKMEISTER, „The Turn from Marx to Warburg in West German Art History 1968–90“, in: HEMINGWAY, *Marxism and History of Art*, s. 214.

17

Viz pozn. 6.

18

Jaroslav PEŠINA, „Triptych monogramisty I. V. M. Příspěvek ke studiu problematiky českého malířství 15. století“, *Umění*, roč. 2, 1954, č. 1, s. 21–40.

19

JUDT, *Reappraisals*, s. 135 (cituje Leszka Kořakowského). Srov. vůči marxismu kriticky Karl POPPER, *Otevřená společnost a její nepřítelé*, sv. 2, *Vlna prorocství. Hegel, Marx a co následovalo*, Praha: ISE 1994.

20

Karel STEJSKAL, „Podoba císaře Zikmunda – prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci“, *Acta Universitatis Carolinae. Philologica et historica*, 1954, č. 7, s. 67–75; *idem*, „Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století“, *Universitas Carolina. Philosophica*, roč. 1, 1955, č. 1, s. 64.

21

Jaromír NEUMANN, „K dnešním metodickým otázkám dějepisu umění. Poznámky o výtvarné představivosti“, *Umění*, roč. 6, 1956, č. 2, s. 178–188; knižní souhrn *idem*, *Umění a skutečnost. Úvahy o realismu v uměleckém vývoji*, Praha: NČVU 1963.

22

Jaromír NEUMANN, „Dílo Maxe Dvořáka a dnešek“, *Umění*, roč. 9, 1961, č. 6, s. 525–575. Toto číslo *Umění* bylo věnováno zhodnocení Dvořákovu díla.

Marxisticko-leninská varianta ikonologie se tak stala zvláště sofistikovaným nástrojem, umožňujícím vytěžit noetickou schopnost obrazu přispět k historickému poznání. V této úpravě si ikonologická metoda zachovala velkou přitažlivost pro české dějiny umění od šedesátých po devadesátá léta.²³ Byla mnohem více orientovaná na Dvořáka nežli na Panofského: obrazové motivy se i bez referencí k dobovým textům vykládaly jako nositelé symbolické výpovědi. Ta mohla být chápána jako světská či politická tematika, která byla ve středověku a baroku zakryta náboženskými motivy, avšak lze ji odhalit jako skutečný původní význam uměleckých děl. Ikonologie byla zbavena své vnitřní konzistence, založené na novokantovském noetickém základě. Namísto toho nastoupila kreativní schopnost historika umění dosáhnout přímého vhledu do psychologie forem. Namísto konfrontace s psanými texty a bez zřetele k metodám sémiotiky se odhalovaly „skryté symbolické významy“. Značný prostor pro nekontrolované asociace dal vzniknout tomu, co v plném významu lze nazývat „uměleckou historií“.

Typickým příkladem je další práce Karla Stejskala, v níž reinterpretoval sakrální významy tzv. *arma christi* v iluminovaném rukopise pražského svatojiřského kláštera jako projevy „lidové magie“.²⁴ Ostatně metoda tzv. čtení mezi řádky – jinak řečeno představa, že skutečný význam veřejného sdělení je skryt, ba zašifrován, a je nutno jej dekodovat, přičemž se může ukázat být protikladný prvním, povrchnímu čtení – byla v šedesátých, sedmdesátých i osmdesátých letech ve státech sovětského bloku běžnou a každodenní sémantickou praxí: tak se každý den četly i obyčejné noviny.

Domnívám se, že se nyní jasněji ukazuje, proč nabyl Max Dvořák v českých dějinách umění rysů, jež mi připadají až sakralizované: nejenže byl respektovaným českým mluvčím členem vídeňské školy, ale od počátku šedesátých let se

23

Zdá se, že stejná situace byla i v polském dějepise umění s dominantní osobností Jana Białostockého, a zřejmě i v Maďarsku. Nedostatek komparativních studií i souhrnů neumožňuje ale zatím bližší charakteristiku těchto vztahů. Také zpřesnění otázky, zda primát náležel Białostockému nebo Neumannovi, je zatím ve stadiu diskusí, za něž děkuji Wojciechu Bałusovi z Krakova. K maďarskému zpětnému pohledu na ikonologii srov. Görgyi E. SZŐNYI, „Warburg's Intuitions in Light of Postmodern Challenges“, *Umění*, roč. 49, 2001, č. 1, s. 3–10.

24

Karel STEJSKAL – Ema URBÁNKOVÁ, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha: Odeon 1975, zejména s. 58–71. Vedle řady speciálních studií byly nejdůležitějšími výsledky české „marxistické ikonologie“ šedesátých let dvě knihy: Rudolf CHADRABA, *Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*, Praha: Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften 1964, a Josef KRÁSA, *Rukopisy Václava IV.*, Praha: Odeon 1971. Obě dosáhly mezinárodního uznání, protože byly vydány v němčině (viz Josef KRÁSA, *Die Handschriften König Wenzels IV.*, Vídeň: Forum 1971). Zpracovávána témata obou rozvíjela podněty klasiků vídeňské školy Maxe Dvořáka a Julia Schlossera.

právě díky jeho legitimizaci mohly české dějiny umění vymanit z tápání ohledně požadované marxistické metodologie, být oficiálně přijatelné, a přitom v mlčky přijímané praxi neustupovat z roviny elitní kulturní tradice, dobovým jazykem řečeno „buržoazního humanismu“. K této tradici se hlásila zdánlivě paradoxní praxe oboru, jemuž vládli distingovaní, dobře oblečení muži s motýlkem. Zásadní důraz na autonomii uměleckého vývoje v protikladu k pojetí umění jako aktivity zanořené v sociální praxi rovněž vyhovoval potřebě obhajovat tvůrčí uměleckou svobodu tváří v tvář manipulaci ze strany autoritativního režimu vedeného komunistickou stranou.

Ačkoli syntéza „ikonologického obratu“ sebe samu nazývala marxistickou, vyznačovala se přesto nezájmem o třídní analýzu, ba dokonce vůbec o sociální přístup k dějinám umění. I když se v posledních dvou desetiletích prosazují v českých dějinách umění sociálně orientované přístupy, inspirované například Robertem Suckalem nebo Svetlanou Alpers,²⁵ přesvědčení o primárně autonomní povaze umělecké tvorby nijak neslábne, stejně jako metodické východisko striktního formalismu a důvěra v platnost vývojových zákonů.

Lze tedy říci, že se české dějiny umění marxismu účinně ubránily. Bylo to možná ideologické vítězství, avšak hluboce je poškodilo. Tím, že si vytvořily dvořákovskou verzi ikonologie, již nazvaly marxistickými, respektive marxisticko-leninskými dějinami umění, nepotřebovaly ani inspirující revizionismus, ani hlubší zájem o fenomenologii – přičemž jak revizionismus, tak fenomenologie znamenaly zejména v šedesátých letech živý kontakt s vývojem myšlení v demokratických zemích. Zároveň se tím prohloubila distance mezi dějinami umění v užším smyslu a teorií či kritikou současného umění, jež novou inspiraci potřebovaly pro překonání stalinismu a hlásily se k fenomenologii mnohem

25

Martin NODL, „Dějiny umění a sociální historie“, in: *Dějepisectví mezi vědou a politikou. Úvahy o historiografii 19. a 20. století*, Brno: CDK 2007, s. 219–231.

živěji i v následujících desetiletích. České dějiny umění se díky této operaci zároveň vyhnuly nutnosti přistoupit ke studiu svého předmětu ze strany sociálních dějin umění.

Obvyklé tvrzení, že v českých dějinách umění se teorie nepěstuje, pro padesátá a šedesátá léta neplatí. Nikdy nebylo česky napsáno tolik metodologických textů jako tehdy. Obor se k nim však nehlasí a nemluví se o nich, dnes stejně jako v letech normalizace; můžeme to popsat jako jakousi podobu psychologického mechanismu represe. Zbylá vzpomínka na marxisticko-leninskou epizodu dosud slouží jako výhrůžný příklad, k jak neblahým koncům by mohlo vést rozvíjení oborové teorie, stejně jako širší společenské, ba politické angažmá historiků umění. To vše patří k příčinám toho, že dnešní dějiny umění u nás zůstávají neblaze uzavřeny samy do sebe.