

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

## **Dizertační práce**

Mgr. et Bc. Tereza Johanidesová

**Předpoklady a geneze marxistické ikonologie**

Origins and Genesis of Marxist Iconology

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 25. 9. 2022

Tereza Johanidesová

## **Předpoklady a geneze marxistické ikonologie**

### **Abstrakt:**

Cílem předkládané dizertační práce je postihnout základní předpoklady, genezi a hlavní charakteristiky marxistické ikonologie, která se zformovala jako svébytný interpretační přístup v prostředí českého dějepis umění začátkem 60. let 20. století. Marxistickou ikonologii zde pojmám jako zastřešující název pro společné metodologické tendence a interpretační strategie úzce provázané skupiny historiků umění působících na tehdejší Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé Akademie věd. Práce sleduje čtyři hlavní tematické linie, které lze považovat z hlediska formování metody marxistické ikonologie do podoby, kterou získala v 60. letech, za klíčové. První sledovanou perspektivu představují ikonografické a ikonologické tendence. Nastíněny jsou dějiny pojmů ikonografie a ikonologie a její hlavní světoví reprezentanti s důrazem na první polovinu 20. století, v návaznosti na to jsou dále sledovány zpočátku ikonografické, později i ikonologické tendence v českém dějepis umění 20. století. Důraz je kladen nejenom na postihnutí způsobů pojetí ideového výkladu ale i na tradici chápání pojmů ikonografie/ikonologie v českých dějinách umění. Druhou linií, kterou práce sleduje z hlediska formování marxistické ikonologie, je samotná přítomnost marxismu a marxisticko-leninského diskurzu v uměleckohistorických výkladech od 50. let 20. století až do fáze období poststalinské modernity. Na základě analýzy vybraných textů českých historiků umění jsou vysledovány způsoby, jakými marxistická perspektiva vstupovala do interpretace dějin středověkého umění, které se stalo hlavním výzkumným polem marxistické ikonologie. Poukázáno je rovněž na roli, kterou ve směřování k marxistickým dějinám umění, sehrával (a mohl sehrávat) strukturalismus Jana Mukařovského. Třetí tematická linie sleduje úlohu duchovně perspektivy v marxistické ikonologii na příkladu osvojení si metodologického odkazu Maxe Dvořáka a jeho různým způsobem transformovaných podob v díle žáků Fredericka Antala a Hanse Sedlmayra. V závěrečné části se práce zabývá institucionalizací, personálním pozadím a mocenskou instrumentalizací marxistické ikonologie.

### **Klíčová slova:**

Ikonologie; marxismus; strukturalismus; metodologie dějin umění; historiografie dějin umění; socialistické dějiny umění; české dějiny umění; duchové dějiny; Jaromír Neumann; Karel Stejskal; Rudolf Chadraba; Josef Krása; Max Dvořák; Erwin Panofsky; Hans Sedlmayr; Aby Warburg.

## **Origins and genesis of Marxist iconology**

### **Abstract:**

The aim of this dissertation is to describe the basic assumptions, genesis and main characteristics of Marxist iconology, which emerged as a distinctive interpretative approach in the environment of Czech art history in the early 1960s. Here I conceive of Marxist iconology as an umbrella term for the common methodological tendencies and interpretive strategies of a closely interrelated group of art historians working at the then Institute for Theory and History of Art of the Czechoslovak Academy of Sciences. The thesis follows four main thematic lines that can be considered crucial in terms of shaping the method of Marxist iconology into the form it took in the 1960s. The first perspective pursued is represented by iconographic and iconological tendencies. The history of the notions of iconography and iconology and its main world representatives are outlined, with an emphasis on the first half of the 20th century, followed by an examination of initially iconographic and later iconological tendencies in 20th century Czech art history. Emphasis is placed not only on the ways of conceptual interpretation but also on the tradition of understanding the concepts of iconography/iconology in Czech art history. The second line that the thesis follows in terms of the formation of Marxist iconology is the very presence of Marxism and Marxist-Leninist discourse in art historical interpretations from the 1950s to the phase of post-Stalinist modernity. Based on an analysis of selected texts by Czech art historians, the ways in which the Marxist perspective entered the interpretation of medieval art history, which became the main research field of Marxist iconology, are traced. The role played (and could have been played) by the structuralism of Jan Mukařovský in moving towards Marxist art history is also pointed out. The third thematic line traces the role of the spiritual perspective in Marxist iconology, using the example of the appropriation of Max Dvořák's methodological legacy and its variously transformed forms in the work of the pupils such as Frederick Antal and Hans Sedlmayr. The final part of the thesis deals with the institutionalization, personal background and power instrumentalization of Marxist iconology.

### **Key words:**

Iconology; Marxism; structuralism; methodology of art history; art historiography; Socialist art history; Czech art history; spiritual history; Jaromír Neumann; Karel Stejskal; Rudolf Chadraba; Josef Krása; Max Dvořák; Erwin Panofsky; Hans Sedlmayr; Aby Warburg.

## OBSAH

Úvod.....	7
Marxistická ikonologie jako metodologický přístup a kolektivní projekt.....	10
Časové, lokální a tematické vymezení práce.....	13
Ikonograficko-ikonologická linie geneze.....	17
Ikonologie versus ikonografie – stručné dějiny pojmu a metody.....	16
Ikonologie versus ikonografie – dějiny pojmu a metody v českém dějepisu umění do počátků marxistické ikonologie.....	26
Marxistická linie geneze.....	55
Od strukturalismu k marxismu v dějinách umění.....	59
Na cestě k odmítnutí vlastní vědecké tradice.....	61
Dějiny umění na historicko-materialistickém základě.....	65
Sekularizační interpretace a hermeneutika podezření.....	71
Od portrétního realismu ke kryptoportrétu.....	76
Od hodnocení realismů k dešifrování významů.....	80
Od stalinského marxismu k poststalinské modernitě.....	85
Duchovědná linie geneze.....	92
Druhý život Maxe Dvořáka v českých dějinách umění.....	93
Frederick Antal, aneb Dvořák maskovaný marxismem.....	98
Dvořák postavený z hlavy na nohy.....	102
Sedlmayrova teologická ikonologie jako inspirace.....	106
Personálně-institucionální a mocensko-politická linie geneze.....	113
Úděl generace.....	114
Institucionalizace marxistické ikonologie.....	116
Víra v metodu nebo sebezprezentační strategie?.....	119

Překonání metody ze Západu.....	119
Pomocná věda historická.....	120
Závěr.....	122
Seznam zkratek použitých v práci.....	126
Zdroje a bibliografie.....	127
Použité prameny a literatura:.....	127
Archivní prameny.....	142
Internetové zdroje a databáze.....	143
Příloha: Výběr z korespondence Rudolfa Chadraby Jaromíru Neumannovi.....	144

## ÚVOD

Každé téma dizertačního projektu je vždy ukotveno v době svého vzniku. Ta se odráží v tom, z jaké perspektivy na dané téma nahlížíme, jaké konkrétní otázky si při jeho zkoumání klademe, nebo i naopak, jaký typ problémů a na to navázané formulování otázek a způsobu jejich řešení nejsme schopni vůbec definovat a promýšlet. Tato teze se může sice zdát na první pohled zcela banální, ale pro osvětlení toho, co v dnešní době znamená zkoumat jednu z mladších kapitol dějin českého dějepisu umění, jakou představují 50. a 60. léta 20. století, má svůj nezanedbatelný význam.

Zájem českého dějepisu umění o období, kdy se dějiny umění jako humanitní disciplína ocitla za specifických podmínek součástí socialistického vědního systému, vzrostl relativně nedávno. Nenápadné počátky tohoto stále intenzivnějšího tázání po fungování dějin umění mezi lety 1948–1989 lze datovat přibližně 10 až 15 let nazpět. V českém prostředí začala tuto Pandořinu skříňku otevírat jako první – a pro mnohé objevným i provokativním způsobem zároveň – Milena Bartlová. Od výzkumu národní a státní identity odhalujícího celou řadu nacionálně zabarvených tendencí, kterými se český dějepis umění od svých moderních počátků vyznačuje takřka fundamentálně, a proto je do jisté míry pro jejich zakořeněnost a samozřejmost obtížné dekonstruovat, dospěla Bartlová postupně, logicky a zcela přirozeně k dalším neuralgickým problémům, které se zrcadlí v uměleckohistorickém oboru dodnes – jedním z těchto klíčových problémů je i ambivalentní vztah k oborovému dění v období totalitního panství v Československu, respektive rozpačitost nad tím, jak přistupovat k provázanosti oboru s ideologickými, politickými a kulturně-společenskými reáliemi tohoto období.<sup>1</sup>

Dějiny umění provozované v období státního socialismu byly začleněny do oborové paměti po Listopadu 1989 způsobem, který lze metaforicky přirovnat k hřišti, na kterém se utkávají dva týmy hráčů: těch kteří kopou za státně socialistický projekt a jsou ochotni přizpůsobit politické ideologii i vlastní metodu uměleckohistorické práce, a těch, kteří plují mimo politické a společenské dění doby a v znaku jejich týmu je bílá slonovinová věž (jen málokdy aureola antikomunistického hrdiny). Černobílá perspektiva stojící v základu zjednodušující klasifikace rozdělující reprezentanty oboru na dobré a špatné figury měla po roce 1989 svůj

---

<sup>1</sup> Období socialistických dějin umění je něčím, co nás zajímá především ve vztahu k dnešku. Je obdobím, ke kterému máme časově stále ještě velmi blízko, a je tedy zřejmé, že mnohé vzorce, které si obor tehdy nastavil, mohou fungovat nereflektovaně i dnes. To je jeden z důvodů, proč je třeba se dějinám oboru v době vlády totalitního panství věnovat kriticky právě dnes.

význam, dnes však tato matrice výzkum období státního socialismu a role, jakou v něm sehrály dějiny umění, výrazně zplošťuje.

Tato otázka se stává palčivější o to víc, o co se v oboru postupně prosazuje mladší generace nastupujících historiků a historiček umění, která období vlády komunistické strany pamatuje jen ve věku batolete nebo jej nezažila vůbec. Tato neznalost „režimu“ a jeho praktik z autopsie, jeho mocenských struktur, mechanismů a strategií, nemusí představovat překážkou, ale může být i příležitostí. Nelze tvrdit, že mladší generace je apriori vybavena nestranným pohledem a kompetencí důsledné historizace témat spadajících do období 1948–1989. Její nezatíženost narativem 90. let, omezujícím socialistickou éru maximálně na předmět zájmu z hlediska výzkumu represí, a schopnost historizujícího nadhledu však vytváří o něco lepší konstelaci pro následnou interpretační a nehodnotící pozici, kterou po vzoru Petra Andrease, resp. jeho inspirace teorií komunikace a psychologie, můžeme nazývat tzv. *pozitivním předporozuměním*.<sup>2</sup> To můžeme pro naše potřeby chápat jako přístup založený na tom, že i sdělení historického aktéra, jež by jinak mohlo být chápáno jako typicky „ideologicky či dobově zatížené“, máme snahu brát vážně a pracovat s ním nepředpojatě a nemoralistně, jako se sdělením, kterému je možné uvěřit stejně, jako mu věří aktér stojící v roli předmětu našeho výzkumu.

Pro výzkum mého dizertačního projektu, v rámci něhož jsem si vytkla za úkol postihnout genezi marxistické ikonologie, považuji snahu držet se výchozí pozice ukotvené v pozitivním předporozumění za důležitou. Jinak by totiž vyhodnocení tohoto tématu mohlo zůstat u výkladu marxistické ikonologie jen jako silně ideologizované a dobově podmíněné metody interpretace uměleckého díla, v jejímž základu stála ze západu importovaná, do zjednodušujícího světonázorového rámce marxismu či marxismu-leninismu vtěsnaná až deformovaná, metoda ikonologie. Takto zjednodušující vymezení marxistické ikonologie bych chtěla ve své dizertační práci alespoň z části překonat a pokusit se o vrstevnatější a komplexnější charakteristiku, opírající se o pochopení především intelektuální, v menší míře také kulturní a společensko-politické situace spoluformující a z části podmiňující přístup těch historických aktérů, které lze označit za hlavní představitele marxistické ikonologie v 60. letech.

Proměna historiografických přístupů novodobých střeoevropských dějin a dějin umění, zvláště pokud se týká hodnocení období státního socialismu, ke které v posledních dvou dekádách došlo, se tak musí pochopitelně projevit i na pojetí této práce. V návaznosti na

---

<sup>2</sup> Petr ANDREAS, Polistopadový konsensus a porozumění historii, *Kontradikce* I, 2017, č. 1, s. 11–17.

úvodní ideu o ukotvenosti tématu v době lze říci, že tento „obrat“ do jisté míry motivoval i volbu a definování tématu dizertačního projektu. Ten se začal teprve postupně proměňovat a odhalovat problematičnost poněkud černobílé vidění světa socialistických dějin umění. Dvě základní barvy – černá a bílá – přestaly jednoduše stačit a teprve v tomto momentu se mohla ujmout své pozice jakožto relevantní výzkumné otázky témata, která se blíže dotýkala každodennosti vědeckého (umělecko-historického) provozu, různorodých strategií historických aktérů-vědců, sítí jejich vztahů a podmínek jejich metod, postojů a činů daleko širší paletou vnějších i vnitřních faktorů, které lze snadno z pohledu dějin umění označit za marginální, v řetězci událostí a kauzalit historického vyprávění však mohou nabývat na významu, které bychom jim dříve možná ani nepřiznali.

Jednu z nových perspektiv, kterou soudobá historiografie do této oblasti vnesla a kterou považují za produktivní i pro účely mé práce, je pojetí socialismu jakožto svého druhu součásti modernizačních tendencí, které překračovaly hranice železné opony a staly se charakteristické jako pro západní tak i východní svět, oba jinak mocensko-politicky rozdělené železnou oponou. Marxistickou ikonologii tedy krom jejího umělecko-historického zarámování jako specificky se vyvíjející metody v rámci oboru, které bude věnována hlavní část práce, je nutno vnímat také jako jeden z mnoha „projektů“ spadajících již do období poststalinské modernity, který je zároveň příznačný svou ambivalencí – na jednu stranu přináší mnohá nová řešení na dosavadní problémy řešené v rámci dějin umění a zdánlivě obor vyvádí ze stalinského sebeklamu, na druhou stranu právě z tohoto období organicky vyrůstá a na něj v mnohém také navazuje.

Cílem tohoto zamyšlení v rámci úvodu je také poukázat na fakt, že ještě před 15 až 20 lety by seriózní výzkum toho, co dnes v umělecko-historických kruzích nazýváme marxistickou ikonologií, jako samostatné téma spíše neobstál; nezapadal by do mentálního nastavení tehdejšího oborového diskurzu a jeho potřeb. S novými možnostmi a perspektivami, které nabízí samotný posun na poli bádání dějin umění socialistických zemí, dále soudobá historiografie, historická epistemologie, se otevírá široké pole, jak fenomén marxistické ikonologie interpretovat a historizovat, a snad z něj učinit i téma, jež by stálo za pozornost nejen domácímu oboru dějin umění z hlediska potřeb vlastní historické sebereflexe, ale třeba i dějinám vědy. Jsem si přitom plně vědoma historické ukotvenosti svojí výchozí badatelské pozice i tématu.

## **Marxistická ikonologie jako metodologický přístup a kolektivní projekt**

Téma této dizertace organicky navazuje již na mou diplomovou práci, v níž jsem pozornost věnovala jednomu z předních představitelů českého dějepisu umění období 60. a 70. let Rudolfu Chadrabovi,<sup>3</sup> jehož význam pro domácí obor je dnes obecně nahlížen především z hlediska úlohy, jakou sehrál na poli významové interpretace staršího umění. Od intelektuální biografie klíčové osobnosti seznamující české prostředí s jedním z tehdy aktuálních metodologických směrů dějin umění bylo načas zásadním způsobem rozšířit kontext a umístit tohoto aktéra do širší sítě relací, spoluformujících jeho specifický interpretační přístup – který dnes nejčastěji označujeme jako marxistickou ikonologii. Posouzení originality myšlení jedné osobnosti ovšem nelze důsledně provést bez náležitých komparací a zohlednění celé řady interakcí, ať už je budeme nazývat inspirací, apropriací, emulací, provázáním (angl. *entanglement*) apod. Rudolf Chadraba zdaleka nebyl jediným reprezentantem přístupu, který dnes nejčastěji označujeme zastřešujícím termínem marxistická ikonologie. Ne zcela překvapivě se v mojí diplomové práci ukázalo, že fokus na detail poněkud zastínil celek a provázanost jeho dílčích částí. Hovoříme-li tedy o prosazování ikonologických tendencí na poli českého dějepisu na přelomu 50. a 60. let, je třeba brát v úvahu širší pole navzájem se obohacujících aktérů, na místo upřednostňování jednoho nositele metodologických inovací. V humanitních vědách se často s důrazem na výzkum metodologie opomíjí jeden ze základních poznatků sociologie vědění, a to že vědecké poznatky, metody, teorie ad. jsou formovány prostřednictvím sociální struktury (zde určité vědecké komunity) v rámci níž vznikají a dále se rozvíjí. Mým záměrem je tedy v obecném rámci nahlížet na marxistickou ikonologii jako na specifickou kolektivní formu vědecké organizace (skupinu vědců), která sdílela konkrétní rozpoznatelný model uměleckohistorické interpretace, utvářela si společné paradigma, měla společné vlastní rituály, a především také sdílela a formovala vlastní jí společné koncepty, které ji zřetelně odlišovaly od jiných metodologických a myšlenkových tradic v rámci českých dějin umění.

Na začátku 60. let lze totiž zpětně z dnešní perspektivy vysledovat určité společné rysy metodologické povahy v díle úzce provázané skupiny historiků umění na tehdejší Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, do níž dnes běžně řadíme zmíněného Rudolfa Chadrabu, dále Karla Stejskala, Josefa Krásu a Jaromíra Neumanna. Hovořit lze ale i o dalších historících a historičkách umění, kteří na Ústavu působili a „vlivu“ zmíněné čtveřice byli ve

---

<sup>3</sup> Tereza JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo* (diplomová práce), ÚDU FF UK, Praha 2014.

značné míře vystaveni a v některých případech mu – ať už dobrovolně či jinak – podléhali. Byli to zejména pracovníci oddělení starého umění, které bylo určitým uzlovým místem (*hubem*), protože s výjimkou Jaromíra Neumanna se jinak všichni ostatní představitelé marxisticko-ikonologického proudu specializovali na výzkum středověkého umění. V úzkém propojení s marxistickými ikonology byl ze starších pracovníků oddělení zejména Viktor Kotrba, z historiček umění potom Vlasta Dvořáková, Jarmila Vacková nebo Jarmila Hořejší.<sup>4</sup> Jsem si vědoma, že docházelo k interakcím a průnikům v daleko širším rozsahu i mimo rámec zmíněného oddělení, do značné míry totiž ovlivňovala skupina ikonologů v 60. letech takřka dění v celém Ústavu. Přesto se v této práci, i proto, aby se výzkum nerozbíhal do příliš mnoha stran a tím se nerozpadla jednotící interpretační linka, tradičně omezují jen na nejužší okruh aktérů (oněch „velkých mužů“ českého dějepisu umění),<sup>5</sup> tedy těch, kteří stáli u vzniku marxistické ikonologie a výrazným způsobem ji metodologicky obohacovali a posouvali dál. Je to ale i z toho důvodu, že marxistickou ikonologii vymezují na základě kritéria generační a stranické příslušnosti.

Tímto způsobem přistupovali k tématu už i předchozí badatelé. Z pohledu personálního pozadí marxistické ikonologie tedy moje práce zřejmě nepřinese mnoho nového. Ostatně marxistickou ikonologii jako tématu historiografie socialistických dějin umění se v posledních letech věnovala nemalá pozornost. Tato pozornost souvisí s již zmiňovaným trendem, kdy v posledních letech dochází k výraznému zájmu a etablování výzkumu dějin vědy v období studené války na území středovýchodní Evropy, tedy v bývalých zemích Sovětského bloku. Zvýšený zájem o toto výzkumné pole bezpochyby souvisí s řadou změn, k nimž došlo v historiografickém bádání během několika posledních dekad, ať už budeme tyto změny spojovat s prostorovým, postkoloniálním či jiným obratem v humanitních vědách.<sup>6</sup> S tím je spojen i narůstající zájem řady humanitních oborů v postsocialistických zemích o vlastní dějiny. Jak ukážu ještě v kapitole věnované marxistické linii geneze ikonologického proudu, byla a je určující postavou, která výzkum soudobých dějin českého dějepisu umění se

---

<sup>4</sup> U dalších jmen českých historiků a historiček umění, jež by bylo možné vztáhnout k proudu marxistické ikonologie, pak převládá spíše nejistota. Jako významnou reprezentantku ikonologických tendencí v českém dějepisu umění chápu např. Hanu Volavkovou, nespadá však do proudu marxisticky orientovaných dějin umění. České dějiny umění byly i po druhé světové válce, kdy došlo k výraznějším strukturálním změnám na poli genderové politiky nadále oborem, jemuž vládli především „velcí muži“. Jejich texty, které představují jeden z hlavních pramenů, z něhož analyzujeme metodologický a jiný progres v rámci oboru, většinou však také posilují obraz uměleckohistorické vědy jakožto výsostně mužského podniku, který pak v rámci studia oborových dějin přetrvává. I to je jeden z důvodů, proč se z oborové paměti jména historiček umění svázaných s marxistickou ikonologií, takřka vytratila.

<sup>5</sup> Termín přebírám od Mileny Bartlové, viz Milena BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 55–71.

<sup>6</sup> K tomu viz Tereza JOHANIDESOVÁ, [recenze] Krista Kodres — Kristina Jůekalda — Michaela Marek, eds. *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*, *Umění LXIX*, 2021, č. 1, s. 103.

zaměřením na období státního socialismu v domácím prostředí iniciovala, Milena Bartlová. U badatelky je pozoruhodné sledovat především posuny v uchopení tématu, tak jak se mu věnuje přinejmenším od roku 2012.<sup>7</sup> Nejzralejším a nejaktuálnějším dílem jsou pak její monumentální *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*.<sup>8</sup> S výsledky, které autorka v této knize předkládá, se moje práce pochopitelně snaží vyrovnat v co největší míře, jak naznačuje i míra odkazů v poznámkovém aparátu. Jednu z mnoha kapitol totiž věnuje Bartlová i marxistické ikonologii, kterou rovněž považuje za jeden z ambicióznějších projektů českých dějin umění v daném období. V řadě podstatných bodů a charakteristik jsem s autorkou ve shodě, jak ale naznačuji v kapitole věnované duchovědným aspektům marxistické ikonologie, byla bych jen možná o něco opatrnější v přisuzování míry vlivu na marxistickou ikonologii v osobě a díle Hanse Sedlmayra, respektive jsem rovněž přesvědčena (viz duchovědná kapitola zde), že Sedlmayr byl obdivně recipován některými českými historiky umění v 60. letech (a zřejmě i později), což se odrazilo i v jejich interpretacích a metodách, ale je potřeba tuto jeho roli vždy doložit konkrétními příklady a nelze ji apriori předpokládat jenom na základě běžné výkladové strategie, kterou představovalo zvýznamňování formy. Za bezesporu velký přínos knihy považuji kapitoly, v nichž autorka věnovala pozornost katolické linii umělecko-historického myšlení. Vystupuje zde tak na povrch jako významný proud nemarxistické ikonologie její výrazně křesťansky orientovaný protipól. Tohoto proudu umělecko-historického myšlení se dotýkám v návaznosti na Bartlovou alespoň z části v kapitole o ikonograficko-ikonologických tendencích, konkrétně v hodnocení ikonologicky orientované dizertační práce Josefa Zvěřiny.

Vedle Mileny Bartlové se marxistické ikonologii jako samostatnému tématu věnovali v recentní době ve svých článcích už jen dva autoři – Jan Dienstbier a Ivan Gerát. V případě Gerátovy studie odkazují na svou recenzi v časopisu *Umění*, kde jsem práci jako součást kolektivní monografie k tématu socialistických dějin umění hodnotila. Po mém soudu ale právě Gerát názorně dokládá, že stopy Sedlmayrova myšlení v českém dějepisu dohledat a doložit jednoznačně lze, a to na základě důkladného rozboru jednotlivých děl marxistické

---

<sup>7</sup> Za první takovou studii na toto téma lze považovat, Milena BARTLOVÁ, *Czech Art History and Marxism*. In: *Journal of Art Historiography* 7, 2012. Dostupné z:

<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf>, vyhledáno 20. 9. 2022.

<sup>8</sup> Milena BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020.

ikonologie a důvěrné znalosti prací rakouského historika umění. Gerát tak názorně ukazuje na synkretický charakter marxistické ikonologie, který považují za její základní charakteristiku.<sup>9</sup>

Jan Dienstbier do diskuze o charakteru marxistické ikonologie rovněž významně přispěl už tím, že propojil kritiku a dekonstrukci Panofského metody se stejným postupem aplikovaným na domácí ikonologii, aby jasně ukázal, že problém spočívá v samotném nastavení metody, do níž lze jednoduše v určité fázi interpretačního postupu vložit ideologickou náplň podle libosti a vkusu samotného interpreta.<sup>10</sup> Čistě z analytického úhlu pohledu jsou tedy Panofského neoplatonsky motivované rozборы obdobně ideologicky podmíněné jako jsou výklady marxistických ikonologů. Jak ukazuje příklad Dvořákův a Sedlmayrův a jejich apropriace v studiích marxistických ikonologů v jedné z kapitol této práce, lze stejnou operaci naplnění metody různým ideovým obsahem provést i na příkladu duchovédného přístupu.

### **Časové, lokální a tematické vymezení práce**

V prostředí českého dějepisu umění se na přelomu 50. a 60. let zformoval svébytný interpretační přístup, pro který se v uměleckohistorických kruzích vžilo označení: *česká*, potažmo *domácí ikonologická škola*, lokálně jasně vymezená *pražská škola ikonologie*, dále *marxistická ikonologie*, nebo v nejužším slova smyslu pojatá *pražská škola marxistické ikonologie*. Všechna tato označení pro danou skupinu historiků a historiček umění se v rámci bádání na poli historiografie a metodologie českých dějin umění vyskytují a užívají. Je přitom zřejmé, že ikonologie jako uměleckohistorická metoda prosazovaná celosvětově pozvolna od 30. let 20. století historikem umění Erwinem Panofským je součástí každé z variací pro pojmenování tohoto přístupu, a nabízí se tedy tvrzení, že reprezentuje jeho hlavní stavební prvek. Je třeba přitom přiznat, že na tomto tvrzení mezi současnými badateli, kteří se marxistické ikonologii věnovali nebo věnují, nepanuje vždy zcela shoda. Adjektiva, jako je „marxistický“ anebo „pražský“ většinou zpochybňována nejsou, ačkoliv ne vždy jsou chápána jako klíčové a určující atributy a nemusí se tedy nutně promítnout do názvu tohoto metodologického proudu. Pojmenování analyzovaného kolektivu badatelů jako „školy“, třebaže se jedná o označení, se kterým se také můžeme setkat, pak může čelit rovněž oprávněné kritice především z toho důvodu, že se používá celkem nahodile a vágně, aniž by

---

<sup>9</sup> Ivan GERÁT, *Marxism and Iconology in Czechoslovakia during the Cold War*. In: KODRES, Krista – JÖEKALDA, Kristina – MAREK, Michaela, eds. *A socialist realist history?: writing art history in the Post-War decades*, Wien 2019, s. 115.

<sup>10</sup> Jan DIENSTBIER, *Erwin Panofsky a česká ikonologie*, *Umění* LXVI, 2018, č. 5, s. 422–430.

se přistoupilo k analýze, zda marxistická ikonologie splňuje kritéria a podmínky, které definují vědeckou nebo myšlenkovou školu (*Denkschule / wissenschaftliche Schule, school of thought*). Situace je však ještě o něco komplikovanější, protože je nutné si následně zodpovědět na otázku, s jakým – respektive čím<sup>11</sup> – konstruktem myšlenkové či vědecké školy pracujeme, a jaká jsou tedy ona kritéria a podmínky pro označení určité skupiny badatelů a vědců za školu a zda jsou vůbec funkční pro struktury komunit v rámci disciplíny dějin umění. Za užitečnější a ve výsledku snazší variantu řešení této otázky, než procházet různorodé a často si i výrazně protiřečící koncepty a teorie vědeckých škol, považuji zohlednit taková označení, za pomoci nichž se v dané době identifikovali sami aktéři marxisticko-ikonologického přístupu. Jako nejvhodnější se potom jeví pojem „pražská ikonologická škola“,<sup>12</sup> z něhož je patrné, že se zmínění historici umění skutečně stylizovali do podoby metodologicky jednotné skupiny,<sup>13</sup> formované sdíleným paradigmatem, společně propracovávanými koncepty a shodně se odkazujícími na totožné metodologické a myšlenkové tradice či metody. Druhým klíčovým kritériem vymezení práce je i adjektivum odkazující na místo vzniku a působnosti tohoto proudu. Omezují se zde tedy na pražské uměleckohistorické prostředí, v jehož centru stojí Ústav teorie dějin umění ČSAV, částečně zohledňují z institucionálního a personálního hlediska i pražskou katedru dějin umění (úloha Jaroslava Pešiny), okrajově se dotýkám z mimopražských institucí i olomoucké alma mater Rudolfa Chadraby (úloha Ladislava Cejpa).

Pokud se týká časového vymezení, rozhodla jsem se nakonec práci vymežit zakladatelským obdobím marxistické ikonologie. Ta se sice formuje až ve druhé polovině padesátých let, ale vzhledem k tomu, že jedním z hlavních cílů této práce je postihnout základní předpoklady pro její vznik, úzce související s myšlenkovými a metodologickými tradicemi, z nichž tato škola vyrůstala a které lze vysledovat minimálně k začátku 20. století, představují pro mou interpretaci klíčové období nejen padesátá léta v celém jejich rozsahu, tedy jak období stalinismu tak i na něj navazující poststalinská etapa, ale v širší perspektivě i celá první polovina 20. století. Ani časové hranice, kterými svou práci uzávorkovávám z druhé strany, nejsou jasně vymezené. Obecně lze za hraniční mez chápat rok 1968, ale k němu se vztahují už pouze selektivně. Relativně krátké období Pražského jara představuje v podstatě

---

<sup>11</sup> Koncept školy byl dosud nejsystematičtějším způsobem zpracován různými osobnostmi z oblasti sociologie či sociologie vědění. Viz např. Edward A. Tiryakian, *The Significance of Schools in the Development of Sociology*, in Snizek et al (eds.), *Contemporary Issues in Theory and Research: A Metasociological Perspective*, London 1979, s. 211–234.

<sup>12</sup> Viz Karel STEJSKAL, *Nový výklad Dürerovy Apokalypsy*, *Umění XIV*, 1966, č. 1, s. 16.

<sup>13</sup> Důvodů, které vedly k tomuto vymezení, se dotýkám v kapitole věnované personálně-institucionálním a mocensko-politickým aspektům, které určovali podobu a fungování marxistické ikonologie v 60. letech.

vyvrcholení těchto metodologických snah, zároveň ale už i pozvolnou transformaci do podoby osobních a v různých směrech dále obohacovaných verzí ikonologické interpretace. Tyto už se ale většinou neformovaly na kolektivní úrovni, tak jako tomu bylo ještě na přelomu 50. a 60. let, a proto nejsou ani předmětem mé práce.

Za interpretační klíč pro postihnutí a vymezení základních stavebních kamenů marxistické ikonologie jsem zvolila vymezení čtyř hlavních tematických linií, které sledují v celkem širokém časovém záběru vždy určité metodologické, myšlenkové i praktické tendence. Právě tyto tematické linky lze podle mého soudu považovat z hlediska formování metody a její podstaty za rozhodující fasety, mají-li být nalezeny společné charakteristiky, jejichž proporcionální zastoupení se ale vždy mění v závislosti na konkrétní osobnosti badatele, která si daný metodologický přístup osvojuje.

První sledovanou perspektivu představují ikonografické a ikonologické tendence – nastíněny jsou dějiny pojmů ikonografie a ikonologie a jejich hlavní světoví reprezentanti s důrazem na první polovinu 20. století. V návaznosti na to jsou dále sledovány zpočátku ikonografické, později i ikonologické tendence v českém dějepisu umění 20. století. Spíše než o zevrubné dějiny mi jde o základní charakterizaci signifikantních příkladů, které vypovídají o tradici ideového výkladu v českých dějinách umění. Důraz je kladen nejenom na postihnutí způsobů pojetí obsahové interpretace, zejména ale na tradici chápání obou pojmů, jak ikonografie, tak ikonologie.

Druhou linií, kterou práce sleduje, je samotná přítomnost marxismu a marxisticko-leninského diskurzu v českých dějinách od 50. let 20. století až do fáze období poststalinické modernity. Protože pozdně středověké umění představovalo hlavní oblast výzkumu, na němž vyrostla marxistická ikonologie, věnuji se zde i stručně obrazu středověkého umění pohledem marxismu-leninismu. Iniciační úlohu v pojetí středověkého umění tímto prizmatem přisuzuji Jaroslavu Pešinovi a dále sleduji v časové posloupnosti vývoj marxistické uměleckohistorické medievistiky od jeho seminářů středověkého umění až k publikování prvních marxisticko-ikonologicky orientovaných textů. V kontextu této linie se věnuji i roli, kterou ve směřování k marxistickým dějinám umění, sehrával ve 40. letech strukturalismus Jana Mukařovského.

Třetí tematická linie pak sleduje úlohu duchovědné perspektivy v marxistické ikonologii na příkladu osvojení si metodologického odkazu Maxe Dvořáka a jeho různým způsobem transformovaných podob v díle žáků Fredericka Antala a Hanse Sedlmayra. V závěrečné části

se práce zabývá institucionalizací, personálním pozadím a mocenskou instrumentalizací marxistické ikonologie.

Je přitom patrné, a je to běžné úskalí každé abstraktní klasifikace, že tyto tematické linie se v řadě bodů pronikají a některá dílčí téma a osobnosti mohou spadat i do jiné linie/kapitoly, než do jaké jsem je pro účel svého „vyprávění“ zvolila. Flagrantním případem může být osobnost a metoda Fredericka Antala, který bývá běžně považován za představitele sociálních či marxistických dějin umění. S ohledem na kontext, v jakém byl vnímám a nakonec i kritizován začátkem 50. let domácím dějepisem umění, považuji za důvodné ponechat jej v kapitole věnované duchovědným tendencím.

## IKONOGRAFICKO-IKONOLOGICKÁ LINIE GENEZE

### Ikonologie versus ikonografie – stručné dějiny pojmu a metody

Jan Białostocki ve Slovníku dějin idejí publikovaném v roce 1973, kde najdeme jeho kanonický výklad pojmu ikonografie (z řeckého εἰκονογραφία), definuje dva jeho významy.<sup>14</sup> Prvním z nich je „záměrná/zamýšlená ikonografie“ (*intended iconology*), druhým pak „interpretativní ikonografie“ (*interpretative iconology*): „Tím prvním rozumíme postoj umělce, mecenáše nebo soudobého diváka k funkci a významu vizuálních symbolů a obrazů. Někdy byl formulován písemně v dokumentech, jako jsou smlouvy (...), v programech (...), v ikonografických pojednáních (...), z vyjádření umělců (...) nebo mecenášů. Někdy ji můžeme rekonstruovat pouze historickými metodami, a to předkládáním filozofických, teologických nebo literárních myšlenek současných nebo aktuálních v dané době.“<sup>15</sup> Pod pojmem interpretativní ikonografie pak Białostocki rozumí „právě tu část historické vědy o umění, která se zaměřuje na identifikaci a popis zobrazení a na interpretaci obsahu uměleckých děl“. Poslední zmíněnou funkci – tedy „interpretaci uměleckých děl“ – jsme podle Białostockého zvyklí nazývat v dnešní době „ikonologií“.<sup>16</sup> Právě dějiny interpretativní ikonografie, vzhledem k tomu, že se k ní hlásí také marxistická ikonologie, jsou oblastí, která stojí v centru pozornosti části této práce. Historii tzv. zamýšlené ikonografie – tedy dějin ustálených obrazových námětů –, jak ji definoval Białostocki, ponechávám záměrně stranou, a bude-li na tuto oblast více upozorněno, tak pouze v souvislosti s historickým vývojem chápání tohoto termínu v českém prostředí a jeho možným prolínáním či záměnou s ikonologií. Pokud totiž nahlédneme blíže do dějin obou pojmů a budeme se ptát, v jakých významových relacích a kontextech byly používány, zjistíme, že až do poloviny 20. století ikonologii a ikonografii nebylo snadné od sebe jednoznačně oddělit, oba pojmy byly využívány dosti volně a často také synonymně. Od dob vydání prvního významnějšího vzorníku ikonografických vyobrazení s mezinárodním přesahem, *Ikonologie* Cesara Ripy (1593 první vydání bez ilustrací), byl termín, který tento italský učenec pro své kompendium použil, chápán především jako to, co se později začalo považovat za ikonografii, zatímco pojem ikonografie se uplatnil zejména v antikvářské sféře jako systematický popis portrétů a jejich klasifikace

---

14 Białostockého definice ikonografie a ikonologie patří dodnes mezi nejcitovanější, a tedy i nejrespektovanější vymezení obou pojmů na poli dějin umění a idejí, je podložena dlouholetým zájmem autora o ikonologii v teoretickém i praktickém směru, zároveň je autorův historický záběr velmi široký, stejně jako jeho sémantické vymezení pojmu, díky čemuž je schopen počátky záměrné i interpretativní ikonografie datovat do období klasické antiky. Jan BIAŁOSTOCKI, *Iconography*, in: *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, Vol. II*, New York 1973, s. 524.

15 *Ibidem*, s. 524.

16 *Ibidem*.

(tento význam pak přetrval v oboru archeologie ještě poměrně dlouhou dobu).<sup>17</sup> Ripovo kompendium představovalo v podstatě abecedně řazený soupis personifikací, sestavený za „účelem kodifikace znázornění co největšího množství pojmů, představ a jevů, které obsahovala zkušenost vzdělaného člověka na přelomu 16. a 17. století“.<sup>18</sup> Sám Ripa odkázal v podtitulu svého barokního bestselleru, že jeho *ikonologii* je třeba rozumět jako „popisu univerzálních obrazů čerpaných z antiky i odjinud... Díla stejně užitečného jako potřebného básníkům, malířům a sochařům k zobrazování ctností, neřestí, lidských citů a vášní“.<sup>19</sup> vymezil tedy celkem jasně především účel a obsahový záběr svého díla. To pochopitelně sloužilo nejen umělcům, na něž Ripa primárně cílil, ale mnohem později také historikům umění a odborníkům na barokní umění jako klíč k interpretaci složitých alegorických výjevů. Do této tradice obrazově ztvárněných myšlenek prostřednictvím emblematických a ikonologických knih, vlastní umělecké sféře od 16. do 18. století, náleželo i dílo *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter, Welche von den Alten verehret worden* (1680) vydané na sever od Alp německým malířem a dějepiscem umění Joachimen von Sandrartem (1606–1688) s popisy bohů řecké i římské mytologie a jejich atributů.

Období 19. století, zejména ve Francii, později v Německu či Anglii,<sup>20</sup> se pak stalo vrcholnou fází rozvoje systematického studia ikonografie, především však ikonografie křesťanské. Vyrůstající zájem vyrůstal ještě z romantické snahy obnovit ztracenou znalost středověkého symbolismu.<sup>21</sup> Studium (křesťanské) ikonografie tedy z počátku neplnilo úlohu chladné racionální potřeby popisovat, klasifikovat a „čist“ umění. Daleko lépe jeho počátkům porozumíme, budeme-li za nimi vidět *kognitivní vášně*,<sup>22</sup> zvědavost spojenou s touhou zpřítomnit významy, které se nám v nánosech dalších staletí odcizily. Můžeme ji chápat jako snahu o oživení jazyka minulosti, jako vdechnutí života uměleckému dílu, kterému

---

17 Willem F. LASH, *Iconography and iconology*, *Grove Art Online*, 2003,

<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T039803>, vyhledáno 4. 5. 2022.

18 Lubomír KONEČNÝ, *Cesare Ripa: Iconologia divisa...* in: Lenka STOLÁROVÁ – Vít VLNAS (eds.), *Karel Škréta, 1610 – 1674. Doba a dílo*, Praha 2010, s. 571.

19 Cesare RIPA, *Ikonologie*, přel. Jiří Špaček, Praha 2019, s. 16.

20 Wolfgang Kemp ve své monografii o Johnu Ruskinovi předkládá tezi o tom, že ikonografie se v Anglii prosadila kolem roku 1850, kdy se protestantští cestovatelé museli vybavit pro práci s náboženskou obrazností evropského kontinentu. Dokladem toho může být ve své době velmi populární příručka *Sacred and Legendary Art* (1848) od Anny Jamesons, ale i řada interpretací uměleckých děl od Johna Ruskina. Viz Wolfgang KEMP, *John Ruskin, 1819–1900. Leben und Werk*, München 1983, zejm. s. 375.

21 Willem F. LASH, *Iconography and iconology*, *Grove Art Online*, 2003,

<https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T039803>, vyhledáno 4. 5. 2022.

22 Vycházím zde z pojetí zvědavosti jako jedné z kognitivních vášní, jak ji definovala Lorraine DASTON, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft*, in: A. GROTE (ed.), *Macrocosmo in microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Leske – Opladen, 1994, s. 35–59.

přestáváme rozumět nebo už jsme dávno přestali.<sup>23</sup> Studium ikonografických schémat a motivů bylo na jednu stranu útekem do minulosti, zároveň jej ale nebylo možné zbavit jeho ukotvenosti v době. Stejně jako v případě řady dalších interpretačních postupů s cílem poznání mentality a hodnot zašlých věků představovalo opětovné napojení na minulost prostřednictvím ikonografie nástroj pro utváření současnosti.<sup>24</sup>

Teprve po etablování ikonografie jako jednoho z nástrojů uměleckohistorické praxe při určování námětů křesťanského umění mohlo postupně dojít k rozšíření systematických ikonografických studií i na další díla vizuální kultury, jež nespádala jednoznačně do oblasti symboliky čerpající z křesťanství. Za skutečně paradigmatický obrat, jak se o něm také někdy hovoří v souladu s teorií Thomase Kuhna,<sup>25</sup> lze považovat vystoupení Aby Warburga (1866–1929) na 10. výročním mezinárodním zasedání historiků umění v Římě v roce 1912, třebaže tehdy neměla zmíněná událost ještě takový bezprostřední dopad na disciplínu dějin umění jako celek. Hamburský historik umění zde prezentoval vlastní metodologickou iniciativu na příkladu rozboru fresek renesančního paláce Schifanoia. Byl to právě tento moment, jenž vtiskl ikonologické analýze její moderní význam.<sup>26</sup> V rámci přednášky podal Warburg neortodoxní výklad vlastního pojetí toho, co označil za ikonologickou analýzu, tj. metodu, „*kteřá se může volně pohybovat bez obav z pohraniční stráže a může zacházet s antickým, středověkým a novověkým světem jako s koherentním historickým celkem (...), může zkoumat nejčistší i nejutilitárnější umění jako rovnocenné doklady vyjádření*“ a při zaměření na zdánlivý detail či jednotlivost „*může vrhnout světlo na velké a univerzální vývojové procesy v celé jejich vzájemné provázanosti*“.<sup>27</sup>

Warburgovou devízou, zakládající jeho specifický přístup, bylo chápání umění jako součásti širšího celku lidské kultury, a jen v rámci něho mohlo být podle Warburga pochopeno. Toto holistické pojetí kultury zakládalo i další charakteristiky, které lze Warburgovi – a do značné

---

23 S těmito tendencemi – až aktivismem – spojuje studium ikonografie v 19. století také Cordula Grewe. Dobový výzkum na poli křesťanské ikonografie spolu s uměleckou praxí Nazarénů interpretuje jako spojitě nádoby, jako strategii, již označuje za „aktivistickou formu ikonologie“. Cordula GREWE, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Farnham 2009, s. 6.

24 GREWE, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, s. 7.

25 Barbara UPPENKAMP, Ein Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte: Aby Warburgs ikonologische Methode und der internationale Kunsthistoriker Tag 1912, in: Wojciech BAŁUS – Joanna WOLAŃSKA (eds.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Warszawa 2010, s. 431–452.

26 William HECKSCHER, The Genesis of Iconology, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, in: *Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn III, 1964*, Berlin 1967, s. 240. – Georges DIDI-HUBERMAN, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*, University Park – Pennsylvania, 2017, s. 285.

27 Cit. podle anglického překladu: Aby WARBURG, Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara (1912), in: Aby WARBURG, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles 1999, s. 586.

míry i ikonologii jako metodě – přiznat. Mezi ně patřil zájem o vizuální prameny, které nemusí z pohledu klasických dějin umění splňovat definici uměleckého díla, ale protože v provázané síti lidské kultury nabývají řady funkcí, mají ve výsledku z pohledu této širší kulturněhistorické perspektivy stejnou výpovědní hodnotu jako díla, jež náleží kánonu vysokého umění.<sup>28</sup> I z toho důvodu nemohlo být předmětem jeho bádání jen umění ve vztahu k literárním pramenům (většinou náboženským), jako to doposud činili ikonografové 19. století. Studium umění Warburg opět založil na provázanosti s širokým spektrem kulturních oblastí – od náboženství, magie a vědy přes sociální, politické a ekonomické dějiny po filozofii či klasickou literaturu. V rámci tohoto přístupu se stalo Warburgovi nejvlastnějším tématem studium přežívání antiky v evropské kultuře (*Nachleben der Antike*). Všechny tyto aspekty se promítly i do interpretace maleb v Palazzo Schifanoia. Římský kongres, kde byla přednáška uskutečněna, proto bývá označován jako místo zrodu nového metodologického přístupu.<sup>29</sup> Od Warburgova vystoupení získal pojem „ikonologie“ nový význam – po dlouhou dobu ovšem reflektovaný převážně úzkým okruhem badatelů a přátel kolem jedinečné Warburgovy knihovny (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) v Hamburku, kterou její zakladatel zamýšlel jako výzkumnou instituci a specifickou knižní sbírku, jejíž uspořádání zrcadlilo Warburgův metodologický přístup k řešení kulturně- a umělecko-historických problémů.<sup>30</sup> Důvod, proč „boom“ Warburgovy ikonologie nenastal ještě za života zakladatele, byl zřejmě dán také typem Warburgovy osobnosti a způsobem jeho myšlení, jemuž, jak jeho dochované dílo napovídá, teoretizování a konstruování metodických matic nebylo vlastní, a proto z jeho strany chyběla i vůle k jednoznačnému metodologickému vymezení vlastního přístupu a formulování teoretických principů, o něž se opíralo. Avšak tato „absence“ odrážela Warburgovu metodu příznačným způsobem. Podle Didi-Hubermana ztělesňoval Warburg, jehož označil za „geniálního stínového zakladatele ikonologie“, toho, kdo se obrazům snažil primárně porozumět, nikoliv je pouze interpretovat.<sup>31</sup>

Warburg samotný pojem *ikonologie* nepoužíval, zřejmě si byl vědom jeho sémantického dědictví spojovaného s Ripovou obrazovou příručkou; o přístupu, který uplatňoval, raději

---

28 Tento univerzalizmus ve vztahu k vizuální komunikaci dovolil například Białostockému zařadit Warburga k předchůdcům dnešních sémiotických výzkumů.

29 Jiří KROUPA, *Metody dějin umění: Metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 71.

30 Množství prací, jež se zaměřují na osobnost Aby Warburga, jeho život, dílo a knihovnu, nabylo již před časem takových rozměrů a s tím i jisté redundance, že není možné v rámci jedné poznámky odkázat ani na nejrelevantnější literaturu. Průběžně doplňovaná bibliografie odrážející nárůst prací na toto téma je dostupná na webu: <https://aby-warburg.blogspot.com/>, vyhledáno 20. 5. 2022. Knižně publikovanou bibliografii aktuální k roku 2020 viz NOT 2020; vyšla jako příloha časopisu *La Rivista di Engramma*, publikujícího práce věnované Warburgovi a navazující na jeho myšlenkový odkaz.

31 Georges DIDI-HUBERMAN, *Confronting images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park 2005, s. xxi.

hovořil jako o *ikonologické analýze*. Samotný jednoslovný termín pro specifickou metodu umělecko-historické interpretace poprvé použil až nizozemský historik umění Johannes Godefridus Hoogewerff (1884–1963) v roce 1928, když se na mezinárodním kongresu historických věd v Oslu pokusil vytyčit rozdíly a vzájemné vazby mezi ikonografií a ikonologií. Hoogewerff byl přesvědčen o tom, „že význam ikonologických studií není dosud dostatečně doceněn. (...) Samotné slovo ikonologie se poněkud vymyká, a pokud bude v budoucnu používáno svědomitěji, bude to jistě znamenat pokrok v oblasti historického studia starého umění“.<sup>32</sup> Hoogewerff se tedy pokusil o oživení pojmu a jeho přizpůsobení potřebám soudobých dějin staršího umění tak, aby se ikonologie definitivně stala metodou interpretační a ikonografie jejím nástrojem: „*Ikonografie se tedy zabývá především vypracováním analytických a srovnávacích popisů; ikonologie, poté co se vyrovnala se systematickým zkoumáním vývoje motivů, si klade otázku jejich interpretace. Zabývá se spíše obsahem uměleckých děl než jejich tématem a má tendenci zabývat se nereálností, symbolickým, dogmatickým nebo mystickým významem vyjádřeným (nebo možná skrytým) ve figurálních formách.*“<sup>33</sup>

Hoogewerffův podíl na etablování ikonologie bývá dnes výrazně umenšován, protože své metodologické návrhy nepodpořil konkrétními příklady interpretací, a zůstalo tedy spíše jen u obecné deklarace a vymezení pojmosloví.<sup>34</sup> Jeho vliv přesto setrvává přinejmenším v jasnějším vymezení obou pojmů, jímž se zřejmě inspiroval i Erwin Panofsky,<sup>35</sup> když shodně použil příměr etnografie k ikonografii a etnologie k ikonologii, aby vystihl podstatu rozdílu mezi disciplínami s příponou „-grafie“ a „-logie“.<sup>36</sup> Je tedy patrné, že v základní definici bylo vymezení vztahu ikonografie vůči ikonologii u Hoogewerffa a Panofského v podstatě totožné. Přesto zásadní změnu paradigmatu a přerod ikonologie do podoby – řečeno Kuhnovým termínem – „normální vědy“ etablované na úrovni dějin umění nezpůsobil Hoogewerffův pokus o definici ikonologie a ikonografie, ale až vznik třístupňového interpretačního modelu již zmíněného Erwina Panofského (1892–1968).

---

32 Godefridus Johannes HOOGEWERFF, L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien, *Rivista di Archeologia Cristiana* 8, 1931, s. 54.

33 Ibidem, s. 58.

34 BIAŁOSTOCKI, Iconography, s. 536.

35 Hoogewerff doslova píše: „*Stejný vědecký vztah lze pozorovat mezi kosmografií a kosmologií a mezi etnografií a etnologií: první se omezuje na pozorování, druhá se snaží podat vysvětlení.*“ HOOGEWERFF, L'iconologie et son importance, s. 58.

36 Český a dnes už zaužívaný překlad klíčových kategorií Panofského metody přebírám od Lubomíra Konečného z: Erwin PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění*, přel. Lubomír Konečný, Praha 2013, s. 47.

Také tento model, založený na třech interpretačních krocích, konkrétně *předikonografickém popisu, ikonografickém rozboru* a konečně na *ikonologické interpretaci*,<sup>37</sup> si prošel určitým vývojem, aby se v poválečném období stal celosvětově známým a rozšířeným, a to až do té míry, že panovaly obavy (převážně na Západě) o transformaci dějin umění do podoby ikonologie. Panofsky sice sám zdůrazňoval, že si jeho model neklade nárok na absolutnost, a připouštěl, že existuje i „jisté nebezpečí, že se ikonologie nezachová jako etnologie vůči etnografii, nýbrž jako astrologie vůči astronomii“,<sup>38</sup> přesto se stalo schéma v podobě synoptické tabulky otištěné v rámci eseje závazné pro řadu Panofského následovníků v mnoha zemích světa a trvale ovlivňovalo čtení celého eseje.

Panofsky nejenže ve třech již zmíněných krocích zakládá samotný akt interpretace, ale musí definovat i její předmět, jímž je v každé ze tří fází odhalení určitého typu významu. Ať už je jím význam přirozený, konvenční nebo vnitřní, je z podstaty označení patrné, že všechny tyto fáze určení předmětu chápe Panofsky významově. Signifikantním znakem metodologických přístupů, které se formovaly podobně jako ikonologie ve 30. letech, bylo totiž úsilí o odstranění dualismu mezi formou a obsahem. Panofsky tohoto cíle dosáhl prostřednictvím zvýznamnění díla jako celku, všechny jeho složky představují svého druhu předmětné významy, tj. do díla vložené apriorní představy, pojmy či obsahy, přičemž takzvaný vnitřní význam, jehož zjištění je konečným krokem, a tedy nejvyšší metou ikonologické metody, představuje nejhodnotnější poznatek z hlediska poznání dějin mentalit, idejí či kultury (toho, co můžeme nazvat obecně duchovními dějinami). Umělecké dílo se v důsledku toho stává nositelem zprávy či obsahu, který ale leží mimo něj.

Aby nedošlo k mylnému pochopení toho, co znamená v Panofského metodě klíčový termín „vnitřní význam“, definuje jej vzápětí jeho autor jako „obsah vytvářející svět symbolických hodnot“.<sup>39</sup> Nikterak zastřeně se zde Panofsky opírá o novokantovskou filozofii symbolických forem Ernsta Cassirera. O její exemplární uplatnění se ostatně Panofsky úspěšně pokusil již ve 20. letech ve svém výkladu perspektivy jako symbolické formy.<sup>40</sup> Cassirer, s nímž se Panofsky sprátelil ještě v době působení obou mužů na univerzitě v Hamburku, se vydal zpočátku cestou přes teorii poznání (*Erkenntnistheorie*). Výchozím bodem byl Kantův

---

37 Ibidem, s. 54–55.

38 PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění* 2013, s. 47.

39 Toto však neplatí v případě jeho studie *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, publikované v časopisu *Logos* 21, 1932, s. 103–119, kde je pojetí vnitřního významu založeno nikoliv na Cassirerově konceptu symbolických forem, ale odráží inspiraci dílem Karla Mannheima. K tomu viz dále a pozn. 37.

40 Erwin PANOFSKY, *Die Perspektive als „symbolische Form“*, in: idem, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1980, s. 99–167.

filozofický systém, především pak novokantovský směr marburské školy, aby ve výsledku dospěl k chápání člověka jako symbolického tvora (*animal symbolicum*), a to proto, že všechny oblasti lidské tvořivosti podle Cassirera spojuje jedna společná funkce (*funkcionální jednota*),<sup>41</sup> jíž je symbolická funkce. Tuto funkci všechny formy duchovní kultury sdílejí a je to tedy symbolický svět, v němž člověk žije. Symbolický svět tu stojí na jednu stranu jako hráz či bariéra mezi člověkem a fyzickým světem, jenž ho obklopuje, na druhou stranu je ale tím jediným způsobem, skrze nějž může člověk s vnějším světem komunikovat a poznávat jej. Symbolická forma není ani nějakým *Zeitgeistem*, světem pro sebe nebo zdrojem myšlení o něm, ale je reprezentací procesu lidské kreativity, jak k světu přistupovat.<sup>42</sup> Koncept umění, jako i celé kultury, ve smyslu symbolické funkce si osvojil Panofsky z části i proto, aby se vyhnul Hegelovu pojetí umění jako výrazu ducha doby. Nejpozději ve třetí fázi své interpretace se však Panofsky i přes Cassirera chtěl nechtě k Hegelovi navrací,<sup>43</sup> když dílo vykládá jako „*symptom něčeho jiného, co se samo ukazuje v nekonečné různosti jiných symptomů*“.<sup>44</sup> Vázanost na filozofické východisko, ať už jím bylo to Cassirerovo nebo Hegelovo, zřejmě ale i Panofského osobní intelektuální nastavení a racionalita, do značné míry determinovaly jeho výklady do sféry diskurzivního myšlení, či chceme-li kontemplativního života, kde byl prostor výhradně pro to, aby se umění stávalo nositelem idejí a intelektuálních obsahů.<sup>45</sup> Tento Panofského typ ikonologie založený na chápání umění jako sféry myšlení ho zároveň výrazně odlišoval od Warburgovy ikonologie, v níž umění patřilo naopak do sféry aktivního života.

Geneze Panofského ikonologie z intelektuálního zázemí hamburské univerzity a Warburgovy knihovny a její následné přenesení do anglosaského akademického prostředí jsou samy o sobě pozoruhodnou kapitolou nejen historiografie dějin umění 20. století, ale i dějin vědy či kulturní historie. Šíří, v jaké jí byla doposud věnována v literatuře pozornost, zde nemohu obsáhnout a není to ani mým cílem. Zmíním pouze fakt, že model ikonologie propracoval Panofsky postupně ve třech chronologicky za sebou jdoucích studiích, na které budu dál v textu odkazovat. Zatímco studie „O problému popisu a interpretace děl vizuální kultury“ z roku 1932, v níž podal poprvé nástin svého ikonologického modelu, byla ještě značně ukotvena v německém intelektuálním prostředí a výrazněji se vymezovala také vůči jiným interpretačním rámcům (M. Heidegger, H. Sedlmayr), představovala její modifikovaná verze

---

41 Ernst CASSIRER, *Filosofie symbolických forem 1. Jazyk*, Praha 1996, s. 19.

42 Michael Ann HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, London 1984, s. 121–122.

43 Viz BAKOŠ, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, s. 284–285.

44 PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění*, 2013, s. 45.

45 Michael PODRO, *Critical Historians of Art*, 1982, s. 205.

publikovaná jako úvod (*Introductory*) k souboru *Studies in Iconology* o sedm let později výrazný posun směrem k didakticky až normativně prezentovanému a systematicky vystavěnému modelu ikonologie jako metody postihující významový výklad uměleckých děl.<sup>46</sup> Studie byla později revidována ještě v roce 1955 jako součást souboru textů vydaných pod názvem *Meaning in the Visual Arts*. Ani v první, ani v druhé ze zmíněných studií přitom slovo ikonologie (či ikonologický) nikde nefiguruje, Panofsky zde pro finální třetí krok svého postupu, v němž jde za pomoci *syntetické intuice* o odhalení *vnitřního významu* neboli *obsahu vytvářejícího svět symbolických hodnot*, používá označení *ikonografické syntézy*, respektive *ikonografické interpretace hlubším smyslu*. K jeho skutečné kodifikaci dochází až v poslední verzi textu z roku 1955, kde dospívá – jak sám píše – k návrhu „oživit staré dobré slovo ‚ikonologie‘, a to „všude tam, kde je ikonografie vysvobozena ze své izolace a integrována s kteroukoliv jinou (historickou, psychologickou nebo kritickou) metodou, kterou můžeme použít při řešení hádanky“.<sup>47</sup> Panofsky ale postupně přehodnotil i pojetí tak klíčové kategorie své metody, jakou byl vnitřní význam. Zatímco ve studii z roku 1932 publikované v časopisu *Logos* je jeho pojetí výrazně a přiznaně inspirováno konceptem světového názoru sociologa Karla Mannheima (1893–1947) – Panofsky zde vnitřní význam vykládá jako dokumentární smysl (*Dokumentsinn*), což je u Mannheima jedna ze tří dimenzí smyslu, která je poznatelná pouze z perspektivy interpreta –<sup>48</sup> v dalších, přepracovaných anglických vydáních (1939, 1955) opírá Panofsky své pojetí vnitřního významu už jen o Cassirerovu filozofii symbolu. Zatímco tak první verze pojetí vnitřního významu zůstává ještě výrazně fenomenologicky a ontologicky ukotvena, v druhé verzi je tento význam ztotožněn již s odhalováním symbolických hodnot.

Každá ze tří studií se tedy v určitých aspektech od ostatních odlišuje, poukazuje na hledání cesty k ustálení jednoznačného pojmosloví, a z historiograficko-metodologického pohledu v důsledku i na jednotlivé fáze v trajektorii Panofského metody.<sup>49</sup> Pro poválečné dějiny umění v globálním rozsahu se pak stala určující především její finální, tj. „americká“ verze. S tím,

---

46 Jaś ELSNER – Katharina Gisela LORENZ, The Genesis of Iconology, *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012), s. 495.

47 PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění*, s. 46.

48 Dokumentární smysl v Mannheimově pojetí umožňuje kulturní výtvoři (*Kulturgebilde*) nahlédnout jako fragmenty světového názoru určité epochy. Karl MANNHEIM, Příspěvek k teorii interpretace světového názoru, in: Lukáš BOROVIČKA (ed.), „Světový názor“ od Humboldta k Eagletonovi. *Komentovaná antologie textů k dějinám pojmu*, Praha 2017, s. 99. K významu Mannheimovy práce pro Panofského metodu viz Joan HART, Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation, *Critical Inquiry*, Spring 1993, Vol. 19, No. 3, s. 534–566. Stručně také BAKOŠ, *Štyri trasy metodológie dejín umenia*, s. 283.

49 Posuny v taxonomii Panofského metody nám také umožňují zjistit, zda se historici umění v poválečné Evropě seznamovali spíše ještě s jeho staršími texty z válečného období, nebo měli k dispozici novější a tehdy aktuální verzi jeho prací.

jak se ikonologie, původně transplantovaná do Spojených států amerických v případě Panofského a do Velké Británie v případě Warburgovy knihovny, dostávala složitými cestami zase zpátky do kontinentální Evropy, je možné sledovat zhruba od 50. let 20. století nárůst ikonologických prací v jednotlivých lokálních variantách dějin umění jako určitý trend. Do tohoto období spadá i formování marxistické ikonologie, proto zde historický nástin uzavřu a další vývoj ikonologických tendencí budu sledovat převážně už jen v prostoru českého dějepisu umění s přihlédnutím k zahraničnímu kontextu.

V záměrné zkratce výše popsané dějiny pojmu ikonologie jsou notoricky známé na úrovni prvních ročníků studia dějin umění, proto jsem se rozhodla nepouštět se do detailního postihnutí vývoje ikonologie, jejíž historický nástin lze dohledat ve všech přehledových uměleckohistorických příručkách. Tento stručný úvodní exkurz má význam základního referenčního textu. Budu-li se průběžně v této práci vracet ke jménům, jako je Aby Warburg nebo Erwin Panofsky, mělo by být jasné, že se jedná o klíčové osobnosti, jejichž dílo představuje kánon západního modelu ikonologie. Je třeba ovšem vzápětí upozornit, že není cílem tohoto výkladu vyhodnocení marxistické ikonologie na základě prostého srovnání s jejím vzorem ze Západu. Uvědomuji si nebezpečí tohoto postupu a k důvodům, které mě k tomu vedou, se v následujících kapitolách ještě několikrát vrátím.

## **Ikonologie versus ikonografie – dějiny pojmu a metody v českém dějepisu umění do počátků marxistické ikonologie**

Do uměleckohistorického prostoru českých zemí se postupně prosazování ikonografického studia a dále pak ikonologie pochopitelně nepromítalo v totožném časovém sledu, který zde byl stručně představen. Nahlédneme-li na problematiku dějinami pojmů, zjistíme, že termíny *ikonologie a ikonografie* se v českém dějepisu umění objevují přinejmenším od druhé poloviny 19. století a před svým ukotvením v ikonograficko-ikonologickém interpretačním modelu vystupují oba pojmy v proměnlivých významech, ale často také jako synonyma pro vyjádření téhož.

Vhled do encyklopedických příruček a slovníků druhé poloviny 19. a počátku 20. století, v nichž lze termín ikonologie běžně dohledat, umožňuje seznámit se pouze se stručnými definicemi, které nevybočují z významů, jež byly oběma pojmům před etablováním ikonologické metody běžně přisuzovány. V první české obecné encyklopedii – *Riegrově slovníku naučném* (1860–1874) – je ikonografie velmi jednoduše definována jako „*popsání obrazů, soch, neb jiných antických památek, jež náležejí k malbě a k sochařství*“. Ikonologie pak v témže slovníku, také pod českým ekvivalentem *obrazosloví*, vystupuje podstatně zajímavěji, a to jako „*nauka o významu obrazů, představujících pravdy aneb pojmy morální neb náboženské; též vykládání starých památek jinotajných*“.<sup>50</sup> Ikonologie byla tedy chápána jako výklad alegorických a možná i dalších emblematických vyobrazení, tj. Takových, kde obraz odkazuje na význam, který stojí mimo něj, a vyžaduje tedy určitý důvtip a kulturní rozhled či výbavu interpreta, aby mohl tento bezprostřední význam obrazu vyložit. Obdobně se tak i ze slovníku obrozence Ludvíka Rittera dozvídáme, že „*Ikonografie, jest pojednání o vyobrazeních slavných osob starého věku, buď v sochách, buď v poprsích, peněžích, obrazech atd.*“, ikonologie pak je „*nauka vysvětlující smysl obrazů alegorických (v. alleg.), dějepisných, bájeslovních atd.*“.<sup>51</sup> V nejznámějším českém encyklopedickém slovníku přelomu století – *Ottově slovníku naučném* (1897) – se definice ikonografie příliš neliší od předchozího: ikonografie je zde „*věda obírající se studiem obrazů (podobizen) vynikajících mužů a žen, jak je podávají sochy, poprsí, reliéfy, mince, gemy, malby, atd.*“. U hesla „ikonologie“ v Ottově slovníku se pak nachází jen stručná vysvětlivka: „*tolik co ikonografie*“.<sup>52</sup>

---

50 František, Ladislav RIEGER (red.), *Slovník naučný. Díl čtvrtý. I – Lžidimitrij*, Praha 1865, s. 14–15.

51 Ludvík RITTER, *Kapesní slovníček novinářský a konversační. Díl I: (A–J)*, 1850, s. 744.

52 Ikonografie, ikonologie [heslo], in: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, díl 12. Ch – Sv. Jan*, 1897, s. 498.

Z citovaných definic je patrné, že ikonografie je ve zmíněných slovníkových příručkách chápána jako pomocná metoda deskriptivního charakteru sloužící primárně archeologii, zvláště pak archeologii klasické, hovoří-li se o portrétních vyobrazeních<sup>53</sup> ať již na mincích, bustách, obrazech atd., její obecný význam se v různých slovnících a encyklopediích navzájem výrazněji neliší. V případě ikonologie je sémantika pojmu napříč literaturou poněkud rozvětvenější, a tedy i méně ukotvená, co se týče jeho jednoznačnosti.<sup>54</sup>

Odhlédnu nyní od slovníkových hesel k realitě umělecko-historické praxe. Když totiž v roce 1890 píše historik umění Karel Boromejský Mádl v *Památkách archaeologických a místopisných* o freskách v kostele sv. Jiří na Hradčanech, zmiňuje, že obsah fresek v apsidě a klenbě kostela směřuje k „dogmatické stránce ikonologie křesťanské“.<sup>55</sup> Snaží se tedy o přibližné určení typu námětu výmalb, které byly v době Mádlůva výzkumu ve značně nečitelném a torzálním stavu, a proto bylo obtížné jednoznačně určit ikonografii jednotlivých výjevů. Stejně tak, popisuje-li generační Mádlův druh, historik umění Karel Chytil výmalbu svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta a hovoří přitom o „ikonologii Václavově“,<sup>56</sup> nemá na mysli nic jiného než ikonografii sv. Václava, tedy ustálenou podobu zobrazování, která nejčastěji vycházela z legend o nejznámějším českém světci. Na těchto dvou příkladech relativně raného užití pojmu ikonologie v dějinách umění, které se mi podařilo dohledat (lze jich samozřejmě předpokládat i více), můžeme usuzovat, že v českém uměnovědném prostředí se ikonografie a ikonologie často užívalo celkem volně a nezřídka i synonymně.

Na základě obdobně provedených rešerší dále vidíme, že výskyt pojmu ikonografie je na přelomu 19. a 20. století natolik častý, což dokazuje jeho zažitý význam napříč historickými a dalšími humanitními vědami, že nemá smysl jej zde dopodrobna rozebírat. Ikonografie je běžně skloňovaným termínem jak obecné historie, archeologie, tak dějin umění. Právě ale až poslední zmíněný obor, který se na přelomu 19. a 20. století definitivně odpoutal od závislosti na (nejen) předchozích dvou oborech, se mohl pouštět také do kritiky svých předchozích vývojových stádií, jejichž součástí ikonografie bezpochyby byla. Pro sebevědomou kritiku možností a limitů dosavadního stavu ikonografie na začátku 20. století mělo málokteré z ohnisek dějin umění ve střeoevropském prostoru takové předpoklady jako vídeňská škola

---

53 Lubomír KONEČNÝ [heslo], Ikonografie a ikonologie, in: Anděla HOROVÁ, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A–M*, Praha 1995, s. 1000.

54 Viz obdobné srovnání mezi francouzskými a německými slovníkovými hesly podává Thomas NOLL [heslo], Ikonographie/Ikonologie, in: Ulrich PFISTERER (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden, Begriffe*, (2. Auflage) Stuttgart – Weimar 2011, s. 195.

55 Karel Boromejský MÁDL, Fresky v kostele sv. Jiří na Hradčanech, *Památky archaeologické a místopisné 1890*, sešit III., s. 129–134, s. 131.

56 Karel CHYTIL, *České malířství prvních desítiletí XVI. stol. Zvláštní otisk z Ročenky Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1930*, Praha 1931, s. 15.

dějin umění. V roce 1904 se do takového hodnocení pustil na stránkách *Českého časopisu historického* i jeden z jejích budoucích předních reprezentantů Max Dvořák (1874–1921) v recenzi na knihu o malířství římských katakomb křesťanského archeologa Josefa Wilperta (1857–1944).<sup>57</sup> Přestože se jednalo v mnoha ohledech o trefnou kritiku a Dvořák byl dalek toho, aby význam ikonografie jako pomocné vědy pro dějiny umění shodil ze stolu, vyznění jeho textu dokládá rostoucí sebevědomí a interpretační možnosti vídeňské školy, pro niž výhradní spoléhání na ikonografii při rozboru uměleckých děl znamenalo přihlášení se ještě k praxi kulturní historie, kterou ve vývoji oboru považovala za překonanou fázi – „*Ikonografie se podobala a podobá namnoze do dnes nauce o listinách před vydáním regist a úplných sbírek listin a hodila se tudíž lépe za zaměstnání pro amatery než za předmět objektivního vědeckého studia.*“<sup>58</sup> Domnívám se také, že tento Dvořákov *statement*, který by v pozdějším duchovědném období své kariéry zřejmě takto ostře již neformuloval, zrcadlí i nepříliš vřelý vztah české větve vídeňské školy k ikonografickým studiím vůbec, a to přinejmenším pro celé období první čtvrtiny 20. století.

Zájem o ikonografická studia a jejich využití v rámci výzkumu domácího umění nad rámec běžného určení námětu se mezi českými historiky umění od začátku 20. století prosazoval jen velmi pozvolna. Právě proto, že ikonografie nepředstavovala žádný nový výdobytek dějin umění, svou službu plnila i v rámci bádání jiných historicky zaměřených věd, byly její možnosti v prostoru emancipujícího se umělekohistorického bádání dlouhodobě přehlíženy a většinou nepřesáhla funkci pomocné vědy (umělecko)historické, tak jako heraldika, numizmatika a další.<sup>59</sup>

Ikonografii začali věnovat důslednější pozornost zástupci již zmiňovaných pozitivisticky a kulturně-historicky orientovaných dějin umění, pro něž a jejich praktiky neměli většinou mnohem mladší čeští absolventi vídeňského školení pochopení, vzájemná nedůvěra vůči metodologickému přístupu toho druhého však panovala *vice versa*. Byl to především Karel Chytil (1857–1934), kdo projevil o ikonografii takový zájem, že lze některé jeho práce

---

57 Max DVOŘÁK (rec.), Josef Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. 2Bde. Mit Tafeln und 54 Abbildungen im Text. Hol. Freiburg, Ferder 1903, *Český časopis historický* X, 1904, s. 91–93. Dvořákovu metodologickou vyzrálost před jeho jmenováním na vídeňskou stolicí dějin umění dokládá rozbor několika jeho studií na stránkách ČČH Jindřich VYBÍRAL, *Revoluce, která se nekonala. Neúspěšný pokus Maxe Dvořáka o pražskou profesuru*, in: Johana LOMOVÁ – Jindřich VYBÍRAL (eds.), *Umění a revoluce. Pro Milenu Bartlovou*, Praha 2018, s. 364–390. Vybíral z pochopitelných důvodů ve svém výkladu Dvořákovy drobné recenze v ČČH nezohlednil.

58 DVOŘÁK, Josef Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, s. 93.

59 Stefan MUTHESIUS, Towards an ‘exakte Kunstwissenschaft’(?) Part II: The new German art history in the nineteenth century: a summary of some problems, *Journal of Art Historiography*, N. 9, December 2013, s. 10–11. Dostupné z: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/muthesius-report-2.pdf>, vyhledáno 5. 6. 2022.

považovat za přímo „ikonografické“. Navíc je zřejmé, že Chytil díla historiků umění, kteří tehdy stáli na vrcholu evropského ikonografického bádání (Emil Malé, Karl Künstle ad.), dobře znal. Několikrát v úvodu svých studií z 10. a 20. let 20. století proklamoval návrat ikonografie do centra pozornosti dějin umění jako vítaný trend. „*Ještě známo, že novější fáse dějin umění ikonografii nepřála, ale tato fáse patří minulosti. Zvláště studium středověkého umění neobešlo se bez ikonografie...*“<sup>60</sup>

Ve své rozsáhlé monograficky publikované studii *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese* (1918), o jejímž významu pro marxistické ikonology se budu ještě zmiňovat, Chytil upozorňuje, že „*Literatura historicko-umělecká zabývá se nyní poznovu ikonografií typologických cyklů velmi důkladně; zejména francouzská, stačí uvést jména Mâle, Perdrizet, ale i německá, zvláště v Rakousku kde ke studiu jejich základy položil Haider, k nim se vrací*“.<sup>61</sup> Pro Chytila se stala ikonografická stránka výtvarných děl nikoliv okrajovou záležitostí, ale relevantním a mnohdy i hlavním předmětem zájmu. Zmíněná kniha o Antikristu dodnes bývá považována za nejvýznamnější a po metodologické stránce rovněž za nejvyspělejší Chytilovo dílo. Zásadní byla již volba námětu – tématu, které si Chytil zvolil ke zpracování u příležitosti Husova výročí a které se v porovnání s tématy ostatní meziválečné uměleckohistorické literární produkce jeví dodnes jako výjimečné. Důkladný ikonografický výklad, rozsáhlá práce s literárními a obrazovými prameny, jimž je přisuzován rovnocenný význam, činí z Chytilovy práce jedno z předních děl české ikonograficky zaměřené uměleckohistorické literatury. Pozornost upoutává jak téma, tak zpracování látky, které potvrzuje Chytilovu pozitivistickou akribii – schopnost shromáždit a kriticky – do jisté míry i demokraticky – pracovat s prameny a faktografií. Právě ona „*nepoměrně větší pozornost kulturnímu a tedy především skoro grafickému významu starých památek než jejich formálnímu obsahu*“,<sup>62</sup> kterou ještě roku 1904 Dvořák tolik kritizoval, šla ruku v ruce s Chytilovým pozitivismem, jemuž byly cizí jakékoliv generalizace v podobě zákonů a sil ovládajících uměleckohistorický vývoj. Právě ona ikono-grafie v ruce toho, kdo s ní pracoval zase jen jako s popisnou metodou, bez ambic využívat ji k spekulativním duchovědným účelům, nemohla být ničím víc než obrazo-pisem, ale na úrovni určitého limitního poznání, které tato uměleckohistorická metoda poskytovala, svou úlohu v Chytilových výkladech plnila více než dobře.

---

60 Karel CHYTIL, Typ sv. Václava na pečeti University Karlovy a ve Viatiku Jana ze Středy a jeho deriváty, *Památky archeologické* 36, 1928–1930, s. 201.

61 Karel CHYTIL, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918, s. 1.

62 DVOŘÁK, Josef Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, s. 92.

Chytilovo dílo pochopitelně bylo produktem své doby, takže hlavní přínos zvoleného tématu spatřoval jeho autor ještě ve smyslu nacionálním – zdůraznit česká specifika tohoto ikonografického námětu. Slovy Chytilovými „šlo o to zjistit v předchozích stadiích základy, z nichž vzrostla česká, speciálně husitská představa o Antikristovi“.<sup>63</sup> Ostatně studium ikonografie, které se dalo provázat s nacionální tematikou, přitahovalo pozornost všech domácích historiků umění bez rozdílu metodologického vyznání, a nebránili se mu tedy ani Chytilovi odpůrci. Šlo o tehdy aktuální příspěvek dějepisu umění v rámci širšího hledání vizuální identity československého státu, jeho národních symbolů, k nimž znalost ikonografie historických postav, jako byl sv. Václav, Karel IV., Jan Hus nebo Tomáš Garrigue Masaryk, jednoznačně přispívala. Chytil ovšem nezvolil za své téma jednoduše historii vyobrazení Mistra Jana Husa, tak jako již předtím Václav Vilém Štech,<sup>64</sup> ale zvolil si tematiku širší, umožňující mu pracovat se širším spektrem pramenů. Chytil pokračuje dále: „aby toho bylo dosaženo, bylo nutno přihlédnouti i k momentům, jež vznikly a působily mimo užší okruh antikristický a eschatologický. Kromě rozporu v církvi a poměrů ve správě církevní a duchovenstvu, ve vší stručnosti pojaty byly v úvahu některé zjevy krásné literatury spolu s věštbami a legendami a vzrůst kanonického práva. Že situace politické jsou čtoucímu známy, se při tom předpokládá. Stanovisko, z něhož látka jest zpracována, jest ovšem historické, nikoliv theologické, to budiž podotčeno tolik proto, že o historii Antikrista dosud jednali jen theologové.“<sup>65</sup>

Právě aplikace takzvaného historického hlediska, jež umožnila Chytilovi sledovat vývoj idey Antikrista nikoliv jen v omezení na theologickou rovinu, tj. pouze v závislosti na prameny biblické a křesťanské ikonografie, ale také v souvislosti s politickým a společenským vývojem, byla později pro české marxistické ikonology jednou z důležitých inspirací. Chytil vůbec poprvé systematicky zachytil a důsledně zpracoval jednu z funkcí výtvarného umění, které si jeho současníci, ale ani nástupci z řad historiků umění příliš nevšimli, a to funkci obrazu jako ideologického či propagandistického nástroje, tedy onu funkci, které později marxistický dějepis umění věnoval obzvláštní pozornost. Třebaže tedy Chytil představoval typ pozitivisticky zaměřeného historika umění a jeho ostatní díla měla pro marxistickou ikonologii už jen nepatrný význam, jeho kniha o Antikristu se svým pojetím a zpracováním umělecko-historické látky jednoznačně zařadila do kánonu děl formativních pro generaci nastupujících marxistických historiků umění.

---

63 CHYTIL, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, s. iii.

64 Václav Vilém ŠTECH, *Mistr Jan Hus ve výtvarném umění*, Praha 1916 (2. vydání 1924).

65 CHYTIL, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, s. iii.

Cestu k ikonografickým studiím postupně našli i někteří čeští žáci vídeňské školy dějin umění. Za určitý protějšek Chytilova Antikrista lze považovat habilitační spis historika umění a teologa Josefa Cibulky (1886–1968) o starokřesťanské ikonografii a zobrazování ukřižovaného z roku 1924. Cibulka krom umělecko-historického školení v profesní orientaci nikdy nezapřel svou kněžskou dráhu. Ta zcela logicky určila jeho odbornou orientaci směrem ke křesťanskému umění. Jako důležité dílčí téma do něj spadalo starokřesťanské umění, jež bylo po dlouhou dobu výhradní doménou křesťanských archeologů uplatňujících ikonografickou perspektivu, méně pak historiků umění se zájmem o vývojové zákonitosti a formální aspekty. Orientaci v obojím prokázal Cibulka právě ve studii z roku 1924, kde se snažil postihnout počátky zobrazování Ukřižovaného Krista – zcela zásadního motivu křesťanské ikonografie. Jak již naznačil Karel Šrp, Cibulkovu ukotvenost v základních principech vyznávaných vídeňskou školou dějin umění nebylo možné v této studii přehlédnout.<sup>66</sup> Z toho ale také vyvěral poněkud distancovaný a opatrný přístup k ikonografii samotné, která se u Cibulky nemohla obejít bez neustálého odklonu ke stránce stylové a formální. A třebaže usiloval o jejich vzájemné propojení, nadále striktně odlišoval, co je obsahem a co formou, a co vnějším (kulturně- či politicko-historickým) a vnitřním (umělecké chtění) důvodem změn ve vývoji umění, přičemž vzhledem k jeho autonomnímu chápání usuzoval, že vnější faktory nikdy nemohou být „*vlastní a bezprostřední příčinou*“ posunu v uměleckém vývoji, tou je pouze „*vlastní umělecký život, umělecké chtění, umělecký program, tedy příčiny vnitřní a pozitivní*...“.<sup>67</sup> Hlavním Cibulkovým programem tedy bylo především uvedení v soulad stránky formální a ikonografické – jako dvou odlišných, avšak určitým a nepřiliš jasným způsobem provázaných složek výtvarného díla: „*umělecko-historický význam mají ikonografická studia jen tehdy, mohou-li dokázati, že totéž chtění došlo výrazu jak ve vnější hmotné formě, tak ve vnitřním myšlenkovém obsahu..., totéž chtění vládne obsahem maleb jako jejich formou.*“<sup>68</sup> Cibulka však nedisponoval ještě dostatečnou metodologickou výbavou na to, aby svůj výklad vymanil z paralelizace kulturního, duchovního a uměleckého vývoje a tak poddhalil okolnosti jejich vzájemné podmíněnosti.

Obdobně je tomu i u Vincence Kramáře, u něhož lze v polovině 30. let, konkrétně ve studii o Bolestném Kristu, pozorovat zaujetí pro ikonografické a typologické aspekty výkladu středověkého umění, které v něm bezpochyby vzbudila studie *Imago Pietatis* Erwina

---

66 Karel ŠRP, Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: Rudolf CHADRABA et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 78–79.

67 Josef CIBULKA, *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného*, Praha 1924, s. 11.

68 Ibidem, s. 13.

Panofského.<sup>69</sup> Kramář v postihnutí vztahu mezi „studiem myšlenkového a citového obsahu památek a tvarového prvku děl“ konstatuje, že „každé změně námětu odpovídá i změna tvaru, a že tudíž jen tenkrát můžeme se přiblížit skutečnému obsahu a podstatě uměleckých památek dávných dob, jestliže je studujeme a vnímáme v této plnosti“.<sup>70</sup> Na rozdíl od Cibulky se Kramář formálně-stylovému rozboru věnuje jen zcela okrajově v závěru studie, a naopak plně soustředí svou pozornost na zachycení vývoje a vztahů mezi jednotlivými ikonografickými typy bolestného Krista, jejich původem, citovým i ideovým vyzněním. Možná čtenáře znalého kontextu předchozího Kramářova díla překvapí, nakolik z něj studie o Bolestném Kristovi vybočuje svým zaujetím pro ikonografickou stránku. Jako klíčový se pro Kramáře ukázal ve světle Panofského typologie poznatek, že význam zdánlivě závislý na ikonografii není odtrženou entitou, vloženou do díla zvenčí, ale s tvarem díla vytváří organicky provázanou jednotu, tudíž pro dokonalé proniknutí do smyslu toho, co se nazývá formou uměleckého díla, a postihnutí jejích proměn není možné nechávat ani námět takového díla stranou. Na druhou stranu i formální aspekty přispívají k osvětlení vývoje motivu, tématu nebo typu, vázaných na námět. Z uvedených citátů je patrné, že Kramář neotočil ve svém přístupu o 180 stupňů a bezpochyby nechtěl zahrnout morfologickou stránku uměleckého díla, úkol dějin umění spatřoval ale nově mimo jiné v její syntéze spolu s obsahovou složkou,<sup>71</sup> když totiž píše, že „novější dějiny umění obírají se opět velmi pečlivě studiem myšlenkového a citového obsahu památek, zvláště středověkých, ale studují je v souvislosti s tvarovým prvem děl, neboť vědí, že je tajemná souvislost mezi oběma živly“.<sup>72</sup>

„Pojetí typu jako komplexní jednoty obsahu a formy“<sup>73</sup> v interpretaci Panofského na Kramáře začátkem 30. let tedy zcela jistě zapůsobilo a výrazným způsobem podmínilo vyznění jeho vlastního příspěvku o Bolestném Kristu. Panofského studie z doby jeho hamburského působení, v níž analyzuje genezi a rozšíření tohoto křesťanského motivu jako devočního obrazu (*Andachtsbild*), patří mezi texty, které teprve předznamenávaly vznik jeho ikonologického modelu. Hlavní roli zde nehrála ještě ikonologická interpretace, jejíž nástup znamenaly až studie o námětu Herkula na rozcestí (1930) a O problému popisu interpretace uměleckých děl o několik málo let později (1932). Panofsky prezentoval text o námětu

---

69 Erwin PANOFSKY, "Imago Pietatis" – ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der "Maria Mediatrix", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 1927, s. 261–308.

70 Vincenc KRAMÁŘ, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 230.

71 Obdobně Karel Srp tvrdí, že se Kramář prostřednictvím tohoto textu k ikonografii vrací „v rozvrstvenější podobě, v níž význam vnímá přes tvar“. Viz Karel SRP, Umění na jiném základě, in: Olga UHROVÁ – Vojtěch LAHODA (eds.), *Vincenc Kramář: od starých mistrů k Picassovi: Národní galerie v Praze, Sběrka moderního a současného umění – Veletržní palác 13.10.2000–28.1.2001*, Praha 2000, s. 133.

72 KRAMÁŘ, *O obrazech a galeriích*, s. 230.

73 KRAMÁŘ, *O obrazech a galeriích*, s. 295.

Bolestného Krista jako příspěvek k *teorii/dějinám typů (Typenlehre/Typengeschichte)*,<sup>74</sup> které definoval jako „ani čistě tvarově analytický, ani čistě ikonografický přístup, ale spíše přístup, který se snaží postihnout dějiny těch tvarů, v nichž se určitý obsah spojil s určitou formou a vytvořil vizuální jednotu. Takové tvary (Gestalten) se neprolínají a nerozlišují podle určitých pravidel, ale na základě principu příbuznosti, který někdy spojuje to, co je obsahově příbuzné navzdory formálním rozdílům, a někdy naopak to, co je formálně příbuzné navzdory obsahovým rozdílům (takže „teorie typů“ se na rozdíl od skutečné ikonografie nemusí vyhýbat vzájemným vztahům zdánlivě zcela nesourodých témat a naopak (...) lze navzdory ikonografické identitě konstatovat rozdíl genetického původu)“.<sup>75</sup>

Je přitom známo, že v Panofského programových textech, které následovaly o několik let později, zastávají dějiny typů už pouze podpůrnou funkci, tj. slouží coby *opravný princip interpretace* v rámci ikonografické analýzy.<sup>76</sup> Zřejmě i s ohledem na tento další vývoj představuje dnes studie o Bolestném Kristu v kontextu Panofského díla poněkud upozaděný text.<sup>77</sup> Potenciál Panofským představené typologie skrze rovnocenné propojení formy a obsahu (ještě před definitivním obratem k ikonograficko-ikonologickému modelu, kde k významu spějí všechny složky uměleckého díla) bohužel nebyl ve své době zcela využit. Přitom inspirace typologickým výkladem v širším pojetí na poli humanitních disciplín nebyla zřejmě výjimečnou záležitostí, jak dokládá třeba i „figurální výklad“ Ericha Auerbacha,<sup>78</sup> a nepochybně měla v době nastupujícího nacismu, ideologicky odmítajícího jakoukoliv návaznost křesťanství na židovskou tradici, také svůj strategický význam.<sup>79</sup> Typologické hledisko jako přirozená a nezbytná součást ideového výkladu umění začalo figurovat v českém dějepisu umění opět až s marxistickou ikonologií (zejména v pojetí Rudolfa Chadraby), v té době ale jejím inspiračním zdrojem už zdaleka nebyl pouze Panofsky.<sup>80</sup>

---

74 V studii „Imago Pietatis...“ (1927) používá Panofsky jak termín *Typenlehre*, tak zejména termín *Typengeschichte*. V pozdější studii „K problému popisu a interpretace obsahu výtvarných děl“ (1932) nalezneme už jen pouze termín *Typenlehre*.

75 Erwin PANOFSKY, „Imago Pietatis“ – ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der „Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 1927, s. 294–295.

76 Klíčovým slovem je zde *historie typu* (Typengeschichte). Ve starším eseji „K problému popisu a interpretace obsahu výtvarných děl“ je výslovně uveden termín *teorie typů* (Typenlehre).

77 Svědčí o tom i fakt, že studie na rozdíl od jiných „programových“ textů z daného období zatím nebyla přeložena do angličtiny.

78 Erich AUERBACH, *Figura*, *Archivum Romanicum* 1938, s. 436–489. – Co Auerbach chápe pod metodou figurálního výkladu, viz také idem, *Mimésis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, Praha 1968, s. 69, 490.

79 K tomu viz Avihu ZAKAI – David WEINSTEIN, Erich Auerbach and His „Figura“: An Apology for the Old Testament in an Age of Aryan Philology, *Religions* 2012, 3, s. 320–338; doi:10.3390/rel3020320.

80 K tomu viz Tereza JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo* (diplomová práce), ÚDU FF UK, Praha 2014, viz s. 76–92 (kap. Typosémantika).

Pro české prostředí mělo Panofského „Imago Pietatis“ ve 30. letech několikerý význam. Krom jeho metodologické roviny, již výraznějším způsobem u nás docenil zřejmě pouze Kramář, bylo důvodem známosti textu i to, že Panofsky vývoj a proměny typu Bolestného Krista dokládá na několika příkladech středověkého umění v českých zemích a tím tyto památky poprvé uvádí do širšího kontextu v rámci ikonografické tradice.<sup>81</sup> Minimálně z tohoto důvodu práce nemohla pozornosti českých historiků umění uniknout. Bylo obecně v zájmu českých dějin umění sledovat práce zahraničních kolegů, zvláště pokud se dotkly i domácích památek. O tom, že tyto důvody byly mnohdy motivované i pragmatickými zájmy kontrolovat nacionálně správný výklad památek, není třeba, zvláště tam, kde se jednalo o „německý“ výklad „českých“ památek, pochybovat. Panofsky z obecně známých důvodů pochopitelně nespadal do stále hlasitějšího proudu těch německých historiků umění, kteří od 30. let s nástupem nacionálního socialismu cíleně interpretovali památky na českém území jako výsledek či součást německého kulturního vlivu,<sup>82</sup> jeho recepce mezi českými tedy nenarážela na překážky a nelze říci, že by jméno hamburského historika umění bylo v českém kontextu nereflexované nebo zcela neznámé. Kromě Kramáře na Panofského dílo odkazuje například Václav Vilém Štech<sup>83</sup> či Antonín Matějček<sup>84</sup> a možná bychom našli i další představitele českých dějin umění,<sup>85</sup> přesto se práce, které Panofsky v této době publikoval, neměly ještě šanci prosadit jako součást hlubších metodologických úvah. I když Panofského studie v mnoha aspektech předznamenávaly nástup ikonologické metody, ostatně zde zmíněný posun od typologie k ikonologii je důležitým bodem tohoto vývoje, z pohledu tehdejších aktérů byla ikonologie ještě nenarozeným dítětem.

Panofsky tehdy náležel do okruhu zmíněné Warburgovy knihovny v Hamburku, jež rozvíjela interdisciplinární výzkum vlivu (přežívání/Nachleben) antiky v evropské kultuře a v rámci tohoto specifického zájmu i to, co její zakladatel označil za nové „kulturně-vědecké dějiny

---

81 O vztahu Erwina Panofského k českému umění se stručně zmiňuje již Josef Krása v doslovu k prvnímu českému vydání jeho knihy, viz Josef KRÁSA, Erwin Panofsky a jeho uměleckohistorická metoda, in: Erwin PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 336–337.

82 Kurt Dingelstedt, jehož školiteli byli Erwin Panofsky a Fritz Saxl na Hamburské univerzitě, psal dokonce disertační práci o vlivu českého umění na německé sochařství přelomu 14. a 15. století (Kurt Dingelstedt, *Die Stilströmungen in der mitteldeutschen Plastik des späteren XIV. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des böhmischen Einflusses*, 1931). Viz Dorothea MCEWAN, *Fritz Saxl. Eine Biografie. Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg Institutes*, Wien – Köln – Weimar 2012, s. 283. Aby Warburg vyhotovil Dingelstedtovi doporučující dopis, který mu měl usnadnit další bádání v českých sbírkách (konkrétně v Knihovně Národního muzea). Viz jeho korespondence s Čeňkem Zírtem z 27. 9. 1929 (WIA GC/24832).

83 ŠTECH, *Michelangelo*, s. 37.

84 MATĚJČEK, *Česká malba gotická*, s. 114.

85 Karel Srp obdobně zmiňuje, že „od druhé poloviny dvacátých let již jeho (Panofského) studie pronikaly do citací v české uměleckohistorické literatuře,“ ovšem konkrétní příklady neuvádí. Viz Srp 2000, s. 133.

umění“.<sup>86</sup> Panofsky tedy nebyl zdaleka jediným reprezentantem obratu k – zjednodušeně řečeno – obsahové interpretaci výtvarného umění založené na širším kulturně-historickém základu. Warburgova výzkumná knihovna s rozrůstajícím se okruhem svých příznivců vytvářela pro takto pojaté dějiny umění stimulující prostředí – pro své badatele byla ztělesněním „výzkumné laboratoře“.<sup>87</sup> Výstupy z témat, kterými se humanitní vědci v rámci knihovny zabývali, byly kontinuálně publikovány v sériích *Studií a Přednášek Warburgovy knihovny*.<sup>88</sup> Literární produkce Warburgovy knihovny se stala hlavním (a zřejmě i jediným) zdrojem poznání specifických výzkumných otázek, témat i interpretačních přístupů pro další historiky umění, kteří jinak neměli možnost přímého kontaktu s knihovnou a okruhem jejích badatelů.

V českém prostředí se svazky Warburgovy knihovny staly veřejně dostupnými nejpozději v roce 1930, a to skrze Slovanskou knihovnu ministerstva zahraničí.<sup>89</sup> V čele její knihovní komise stál tehdy historik a ředitel Knihovny Národního muzea Josef Volf. Ten byl nejpozději od roku 1929 v kontaktu s Warburgovou knihovnou a jejím vedoucím – Fritzem Saxlem, jemuž zprostředkoval reprodukce knihy *Picatrix*, původně arabské kompilace helénistické astrologie a magie z 11. století, jejíž dva pozdější latinské rukopisné překlady se dochovaly i ve fondu Knihovny Národního muzea.<sup>90</sup> Předpokládám, že právě Volfovým prostřednictvím se nakonec do Slovanské knihovny dostaly i svazky studií a přednášek z Warburgovy knihovny a že mezi oběma institucemi probíhala tehdy zcela běžná publikační výměna.<sup>91</sup>

Warburgova knihovna byla v kontaktu s českým prostředím možná více, než je na první pohled patrné. Korespondence svědčí o rozmanité síti kontaktů převážně s odborníky z řad

---

86 WARBURG – JOHNSON – WEDEPOHL, *From the Arsenal to the Laboratory*, s. 118.

87 WIA, GC, A. Warburg to F. Saxl, 24.9.1910.

88 Od roku 1922 až do svého přesunu do Londýna v roce 1933 vydávala Warburgova knihovna pravidelné monografické série pod názvem *Studien der Bibliothek Warburg* (21 svazků), v el. verzi dostupné zde: <https://warburg.sas.ac.uk/publications/studien-der-bibliothek-warburg>, vyhledáno 3. 7. 2022. Od roku 1923 byly vydány průběžně v rozsahu devíti svazků také *Vorträge der Bibliothek Warburg*.

Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/22 – 1930/31, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1959, Vol. 22, AUTHOR INDEXES: 1. Journal of The Warburg and Courtauld Institutes. Vols. I-XXII (1937-1959); 2. Vorträge der Bibliothek Warburg. 1921/22-1930/31; 3. Mediaeval and Renaissance Studies. Vols. I-IV (1941-1958) (1959), s. 24–26. [https://www.jstor.org/stable/23773008#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23773008#metadata_info_tab_contents)

89 *Ročenka Slovanského ústavu, svazek III., Za rok 1930*, Praha 1931, s. 238–239.

90 Viz v archivu Warburgova institutu dochovaná korespondence Josefa Volfa s Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg z roku 1929 (ref. n. WIA GC/24709 – 24712).

91 Viz opět archiv Warburgova institutu, kde je dochovaná korespondence mezi Slovanskou knihovnou a Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg z let 1930–1931 (ref. n. WIA GC 1930/2624– 2630, 1931/2436 - 2438).

českých Němců,<sup>92</sup> s pražskými institucemi – od muzeí a galerií po knihovny, nakladatelství a antikvariáty. Praha se svými uměleckohistorickými fondy a sbírkami byla nejednou předmětem zájmu Warburga a jeho nejbližšího kolegy, knihovníka a historika umění Fritze Saxla (1890–1948). Praha figurovala na ose Hamburg – Vídeň a Saxlovi s jeho vídeňskými kořeny se také stávala občasnou mezizastávkou. Přesto byla ve výsledku vzájemná interakce mezi okruhem Warburgova ústavu a českými historiky umění jen velmi omezená. Čestnou výjimku představoval zase jen Vincenc Kramář, jehož korespondenci a osobnímu setkání s Aby Warburgem se stručně věnoval před lety již Lubomír Konečný.<sup>93</sup> Z korespondence lze vysledovat, že Kramář následně zprostředkoval Warburgovi kontakt na Karla Chytila a ten dál na Čeňka Zírta a Josefa Volfa jakožto zástupce Knihovny Národního muzea, uchovávající cenné astrologické rukopisy, které představovaly předmět Warburgova intenzivního odborného zájmu. Skrze epistolární kontakty lze tak celkem názorně zmapovat rozrůstání sítě kontaktů Warburgovy knihovny také směrem do českého prostředí. Jejím výsledkem ovšem nebyla dlouhodobě navázaná spolupráce, natož ze strany českých historiků umění hlubší recepce metod práce tohoto specifického institutu. Z drtivé většiny se jednalo jen o nárazové zprostředkování dílčích informací, případně reprodukcí historických materiálů z domácích sbírek.

Za důvody, proč se čeští historici umění jen minimálně zajímali o dění v „hubu“ ikonologické metody, lze hledat v mnoha parametrech odlišný pohled na problém specifčnosti umění v celku kulturní a civilizační aktivity. V případě českých historiků umění byl tento pohled formován jejich vídeňským školením, respektive jejich metodologickou ukotveností v tradici vídeňské školy dějin umění, která se v české uměleckohistorické praxi dodnes považuje za natolik silnou, že lze hovořit o české větvi vídeňské školy. Přestože obě „školy“ – vídeňská i Warburgova – patřily v oboru dějin umění na přelomu 20. a 30. let k nejprogressivnějším, společná řeč a metodologické průniky se z výše zmíněného důvodu odlišného nahlížení podstaty a autonomie umění hledaly jen obtížně. V tomto ohledu lze hovořit o záměrném přehlížení (především ze strany vídeňských reprezentantů a jejich odchovanců) založené na vědomí dvou odlišných metodologických směrů, minimální snaze o jejich vzájemné obohacení, ale také na přesvědčení, že daný aktér je zároveň součástí toho metodologicky progresivnějšího směru. Třebaže se vídeňská škola přiblížila Warburgově vlastní metodě výzkumu ve srovnání s ostatními evropskými uměleckohistorickými výzkumnými instituty

---

92 Produkci Warburgovy knihovny odebírala s největší pravděpodobností i Německá společnost věd a umění pro Československo (*Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakei*), viz WIA GC/29991.

93 Lubomír KONEČNÝ, Aby M. Warburg a Vincenc Kramář, *Umění* LI, 2003, č. 5, s. 421–422.

možná nejbliž, byl to právě Aby Warburg, kdo pocítoval zklamání nad tím, že jeho metody nikdy nevzala natolik vážně, aby je byla ochotná hlouběji posoudit.<sup>94</sup>

Mezi základní klíčová slova, jimiž se obecně vídeňská škola řídila, byť se obdobně jako v případě Warburgovy knihovny nejednalo o rigidně homogenní skupinu osobností se zcela totožnými metodologickými akcenty, patřila *univerzalita*, *immanentnost*, *zákonitost* a *kontinuita*. Tyto premisy byly závazné i pro její českou větev, odporovaly však výsledkům bádání hamburského kroužku. Jeho badatelé nevěřili v objevování obecných zákonů umění ani v jeho immanentnost a autonomii od dalších kulturních jevů, jejich pojetí dějinné souvislosti uměleckých děl bylo odlišné. Na úrovni srovnání obecných znaků, jimiž se vyznačovaly oba proudy či školy, se dalo identifikovat možná jen málo společného, na úrovni komparace metodologických východisek jednotlivých aktérů by závěr už tak jednoznačný nebyl, a to i z toho důvodu, že rozdíl mezi badatelským přístupem Aby Warburga a Erwina Panofského nebyl zanedbatelný, stejně jako například rozdíl mezi Rieglem a pozdním Dvořákem. Nakonec ale ani duchovědný, ani scientistický proud vídeňské školy dějin umění nebyl schopen přiblížit se pochopení východisek Warburgova okruhu. Určitá afinita, která spočívala v podobných motivacích některých osobností obou proudů, je umožnila propojit za předpokladu značné selektivnosti až mnohem později, kdy už tyto ideje a myšlenkové postupy byly do značné míry od svých tvůrců abstrahovány a začaly se doplňovat s novými úkoly dějin umění.

Je mi zřejmé, že na základě uvedení tří příkladů jsem nevyčerpala přehled všech ikonografických tendencí, které se v praxi českého meziválečného dějepisu umění projevovaly, ani se mi nepodařilo vysledovat všechny komunikační kanály mezi ikonograficko-ikonologicky orientovanými historiky umění a českou uměleckohistorickou vědou, toto téma stále čeká na své komplexní zpracování. Mým záměrem bylo spíše ukázat na možné kanály pro přenos idejí a metod, které nakonec nebyly využity, dále jsem se pokusila přiblížit různým způsobem motivované zájmy o ikonografii ze tří odlišných badatelských pozic, přičemž právě ta Kramářova – byť se jednalo spíše o osamocený pokus v kontextu jeho díla i domácích dějin umění – se nejen časově, ale i metodologicky ocitla nejbliže tendencím, které podmiňovaly vznik takových modelů, jako byla Panofského ikonologie nebo Sedlmayrova strukturální analýza.

---

94 Dorothea McEWAN, Aby Warburg's and Fritz Saxl's assessment of the 'Wiener Schule', *Journal of Art Historiography*, N. 1, December 2009, s. 5. Cit. z Warburgova dopisu Hansi Tietzemu, 15.6.1917, WIA GC/8001.

Příznačné tedy je, že ikonografické tendence se v českém dějepisu umění meziválečného období 20. a první poloviny 30. let do podoby například výrazněji profilovaného proudu či koherentní skupiny badatelů neprosadily a hovořit lze pouze o jednotlivých spíše výjimečných příkladech. Ikonografie zůstávala doplňující složkou uměleckohistorického rozboru za účelem zjištění bezprostředního významu, případně napomáhala přispět k řešení otázek časového a prostorového určení původu památek. Pro tyto účely běžně dostačovaly ikonografické příručky, nejčastěji německých a francouzských autorů. Zvláště jméno a dílo Émila Máleho, profesora dějin umění na Sorbonně a autora řady prací z ikonografie středověkého umění, bylo v českém prostředí obecně známé, respektované a citované. Výrazně k tomu přispěly i osobní kontakty některých českých zástupců dějin umění, které s ním byly navázány.<sup>95</sup>

V souvislosti s dílem Émila Máleho se od poloviny 30. let začal v českém uměleckohistorickém diskurzu také blíže prosazovat pojem ikonologie ve významu příručky Cesara Ripy jako nově oceňovaného zdroje pro identifikaci ikonografických námětů v českém barokním umění. Ripovo jméno do českého uměleckohistorického prostředí uvedla zřejmě jako první Hana Volavková, badatelka, jež se svým širokým spektrem uměleckohistorických zájmů, kam patřily i otázky obsahové povahy umění a metodologie oboru, českému uměleckohistorickému mainstreamu poněkud vymykala. Již ve 30. letech vnášela do interpretace témata a problémy, které její kolegové většinou považovali za marginálie s nepatrným nebo žádným přínosem pro obor, protože přesahovaly hlavní okruhy formálně-stylového bádání.<sup>96</sup> Pro některé její zralé práce z pozdějšího období ji také můžeme řadit do obecnějšího proudu ikonologických tendencí českého dějepisu umění 60. let, přestože ke skupině marxistických ikonologů nenáležela.

Hana Volavková začala věnovat pozornost Ripově *Iconologii* po přečtení jedné z prací Émila Máleho. Francouzský historik umění položil základy novodobého zájmu o ikonografickou příručku Cesara Ripy díky náhodnému setkání s tímto literárním dílem v jedné z římských

---

95 Pro recepci Máleho díla v českém dějepisu umění bezpochyby sehrál důležitou roli Mezinárodní kongres dějin umění v Paříži (1921). Z českých historiků tam své příspěvky představili Karel Chytil, František Žákavec i dvaatřicetiletý Antonín Matějček. Mále byl na sjezdu „markantní hlavou“, která doslova „určovala jeho ráz“ (František ŽÁKAVEC, Mezinárodní sjezd dějin umění v Bruselu, *Umění* 4, 1930–1931, s. 32). Antonín Matějček s francouzským historikem umění následně o rok později korespondenčně konzultoval i některé otázky deskové malby české proveniencí. Viz Antonín MATĚJČEK, Příspěvky k dějinám deskového malířství českého, *Památky archaeologické* 1922–1923, č. 3–4, s. 240, pozn. 17. V téže době měl možnost v rámci svého francouzského stipendia v akademickém roce 1922/23 krátkodobě studovat u E. Máleho na Sorbonně i Jan Květ. K tomu zmínku viz Stanislava DUBOVÁ, *Jan Květ (1896–1965): mezi uměním a historií* (diplomová práce), Filozofická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice 2010, s. 32.

96 Viz např. korespondence Jana Štence se Zdeňkem Wirthem, cit. in: Tereza JOHANIDESOVÁ, *Štencovo Umění: časopis ve službách domácí výtvarné kultury (1918–1947)*, *Umění* 2022 (příloha), [v tisku].

knihoven. Ripova *Iconologia* sloužila umělcům v celé řadě vydání a jazykových mutací až do 18. století, přesto stačila cézura více než jednoho století a rezervoár námětů a jejich ikonografických řešení v podobě knižního kompendia musel být nově dějinami umění objevenán doslova archeologickou metodou.<sup>97</sup> Přestože okruh Warburgovy knihovny Ripovu ikonologii znal – citoval ji Warburg i Panofsky se Saxlem –,<sup>98</sup> byl to až Mâle, kdo na ni ve své studii z roku 1927 poprvé upozornil jako na zásadní pramen pro určování nesnadno pochopitelných námětů uměleckých děl 17. a 18. století.<sup>99</sup> O pět let později pak téma otevřel ještě ve své knize o umění po Tridentském koncilu, z níž čerpala i Hana Volavková.<sup>100</sup> Mâleho syntézy o náboženském umění, kam patřila i zmíněná kniha, v mezinárodním měřítku silně rezonovaly, vliv měly i na české prostředí. Z představitelů oboru to byla Hana Volavková, kdo význam kompendia jako „vhodnou pomůcku při interpretaci“ českého barokního umění dokázal docenit a vyzdvihnout jako první. Dosáhla toho, že Ripova *Iconologia* se stala jednou provždy kodifikovaným pojmem i českých dějin umění, otevřela zájem o hledání předloh v barokním umění namísto abstraktních zdrojů vlivu formální či stylové povahy. Na tuto práci pak navazovali průběžně další autoři, kteří teze Hany Volavkové korigovali či dále rozvíjeli.<sup>101</sup> Pro praxi studia středověkého umění tuto otázku otevřel v roce 1942 Jaroslav Pešina ve své studii s takřka warburgovským názvem – „Stěhování obrazových motivů v pozdním středověku“.<sup>102</sup> Třebaže Pešina vnímá migraci různých motivů poněkud schematicky, i v tom, jak velkou hranici klade mezi obsah a formu (navíc interpretace je už v této době zatížena přesvědčením o pokrokovosti realismu),

---

97 Donald James GORDON, *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*, Berkeley 1975, s. 51–53.

98 Přehled historiků umění, kteří s Ripovou *Iconologií* pracovali do roku 1934, zpracovala Erna Mandowsky, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa (Continuazione e fine)*, *La Bibliofilia* XLI, 1939, Vol. 41, No. 7/8, s. 320–324. Lubomír Konečný ovšem upozornil, že ani tento výčet není zdaleka úplný, viz Lubomír KONEČNÝ, Hana Volavková a *Iconologia* / ikonologie v Čechách, in: Milena BARTLOVÁ – Martina PACHMANOVÁ (eds.), *Artemis a Dr. Faust: ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha 2008, s. 96, pozn. 5.

99 Émile MÂLE, *La clef des allégories peintes et sculptées*, *Revue des Deux Mondes* 1927, s. 106–129, 375–394.

100 Émile MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, s. 383 a dále. Volavková na knihu odkazuje v první poznámce pod čarou, viz Hana VOLAVKOVÁ, *Ikonologie Cesara Ripy a česká barokní plastika*, *Umění* 1935–1936, roč. 9, č. 9–10, s. 435.

101 Na studii Hany Volavkové v dané době reagoval pouze Emanuel Poche, který se snažil některé její poznatky opravit a uvažoval o odlišných zdrojích, které mohly sloužit M. Braunovi jako předloha pro ztvárnění alegorií ctností a neřestí ve Šporkově špitálu v Kuksu. Viz Emanuel POCHE, *Callotovy předlohy v díle M. B. Brauna*, *Umění* 14, 1942–1943, č. 6–7, listopad 1942, s. 225–231. Na Volavkové práci dále navázal po válce Oldřich J. Blažíček v rozsáhlejší studii věnované ikonografii barokní plastiky. Blažíček prokazuje již podstatně bohatší znalost soudobé ikonografické literatury – kromě Mâleho se opírá o Karla Kunstleho, Raimonda van Marleho, ale také o renesanční a barokní ikonografické příručky. Blažíček ikonografii, její typy a změny, k nimž dochází, váže do značné míry na sloh. Oldřich J. BLAŽÍČEK, *Ikonografie české barokové plastiky*, *Památky archeologické*, 47, s. 61–94.

102 Jaroslav PEŠINA, *Stěhování obrazových motivů v pozdním středověku*, *Volné směry* 38, 1942–1944, s. 1–4. Článek vyšel bez poznámkového aparátu, Pešina tedy neuvádí, zda a kým se případně mohl při jeho psaní inspirovat.

znamená jeho zájem o „motivickou migraci“ určité přiblížení se ke stylu kladení otázek a definování problémů, které byly charakteristické i pro ikonologický směr bádání.

Stejně jako v případě Hany Volavkové hovoříme v této fázi už o generaci historiků a historiček umění bez přímé vazby na takzvanou první vídeňskou školu dějin umění. Většinou se jednalo o žáky českých absolventů vídeňského školení, narozené v rozpětí let 1900–1915, kteří studium absolvovali převážně ještě před druhou světovou válkou. Dosah principů vídeňské školy pro ně nabýval už jen zprostředkované podoby. V porovnání s generací jejich učitelů pro ně bylo tak o poznání snazší tuto tradici alespoň částečně obohacovat o další metodologické tendence, ať už se jednalo o strukturalismus, fenomenologii, existencialismus či další směry. Zásadnější odvrát od dosavadní tradice vázanosti na rieglovský a dvořákovský dějepis umění s sebou ale přinesl až nástup následující generace, výrazně usnadněný a urychlený radikální změnou společenské a politické situace v dynamickém období konce 40. a začátku 50. let. Poněkud ve stínu obou zmíněných generačních skupin se přitom pohyboval i katolický proud uměleckohistorického bádání. Můžeme jej chápat jako generaci katolických intelektuálů narozených po roce 1900 (nepatří sem tedy například již zmiňovaný Josef Cibulka),<sup>103</sup> výrazněji se prosazující v oboru dějin umění od 40. let, s čímž souvisí i její následné násilné vyloučení z veřejného a vědeckého života po roce 1948, kdy ideologie prosazovaná komunistickou stranou přisoudila politicky aktivním katolíkům roli nepřátel státu.<sup>104</sup> Politická perzekuce a vykonstruované procesy s těmito osobnostmi jsou dostatečně známé. Místo a význam této skupiny v poválečných dějinách umění se pokusila nedávno objevným způsobem vymezit Milena Bartlová,<sup>105</sup> nebudu jí proto věnovat více pozornosti než na příkladu dvou jejích osobností – Josefa Myslivce a Josefa Zvěřiny –, které významněji přispěly k ikonografickému a snad i ikonologickému studiu středověkého umění.

Pozice prvního z nich – Josefa Myslivce – je specifická v tom, že jako jeden z mála českých absolventů pražských dějin umění našel smysl svojí odborné činnosti ve specializaci na byzantské umění. V internacionálním ovzduší, avšak poněkud izolovaně od hlavního proudu českých nacionálních dějin umění, ji zde pěstovala byzantologická škola založená představiteli ruské meziválečné emigrace (Archeologický institut Nikodima P. Kondakova). Pro studium byzantského umění, obdobně jako pro to starokřesťanské, zastávala ikonografie fundamentální úlohu a víc než pro kteroukoliv jinou sféru výzkumu dějin umění zde platilo,

---

103 Josef Cibulka bezpochyby byl katolickým intelektuálem, nicméně patří do okruhu absolventů vídeňské školy, zejména pak do okruhu takzvané Šestky.

104 Denisa NEČASOVÁ, *Obrazy nepřítele v Československu 1948–1956*, Praha 2020, s. 133–136.

105 Milena BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění. 1945–1969*, Praha 2020, s. 188–189.

že ikonografická analýza tvoří hlavní součást uměleckohistorické interpretace, proto i v rámci byzantologie mělo ikonografické bádání dlouhou tradici. Jeho priorita byla určována vysoce konvenční podobou byzantského umění. Náboženský obraz měl představovat odraz posvátného, a tedy nadčasového archetypu, a proto podporoval ustálení uměleckého výrazu a opakování zavedených ikonografických typů.<sup>106</sup> Z tohoto zaujetí pro ideově náboženskou složku umění a vědeckého podhoubí nakonec vzešly i ikonografické studie Josefa Myslivce.<sup>107</sup> Jeho interpretace byly podloženy hlubokou znalostí jak literárních pramenů (od biblických po apokryfní spisy, legendy), tak lidové slovesnosti, ale i liturgie a obecně pochopením pro kultickou povahu východokřesťanského umění,<sup>108</sup> která nebyla v českém prostředí samozřejmostí ani u historiků umění s kněžským svěcením. Myslivcovo zatčení v roce 1952 a následných 10 let ve vězení bohužel na určitou dobu zastavily jeho další odborný růst, znemožnily výchovu následovníků v této specializaci a nakonec i výrazně přispěly k jejímu úpadku na úrovni univerzitních dějin umění.<sup>109</sup>

Zájem o obsahové otázky křesťanského umění se pokusil v téže době za hranice ikonografie posunout historik umění, kněz a teolog Josef Zvěřina, spoluzakladatel Katolického klubu křesťanských intelektuálů, kam patřil i Josef Myslivec.<sup>110</sup> Ve své disertační práci si zvolil za předmět interpretace nově objevené románské malby v kryptě kostela sv. Mikuláše v

---

106 Maria G. PARANI, *Byzantine Material Culture and Religious Iconography*, in: Michael GRÜNBART – Ewald KISLINGER – Anna MUTHESIUS – Dionysios Ch. STATHAKOPOULOS (eds.), *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400–1453)*, Wien 2007, s. 181.

107 V úvodu jedné ze svých knih dokonce Myslivec naznačuje, že během válečného období to byly právě vnější okolnosti, zejména omezené možnosti styku s východokřesťanskými památkami, které ho donutily zaměřit se výhradně na studium ikonografie východokřesťanského umění. Vzhledem k tomu, že Myslivec publikoval ikonografické studie již od začátku své uměleckohistorické kariéry (tj. od počátku 30. let), jeví se tento výrok málo věrohodný. Viz Josef MYSLIVEC, *Dvě studie z dějin byzantského umění*, Praha 1948, s. 9.

108 Pozornost dílu a metodě Josefa Myslivce byla věnována zatím jen formou drobnějších studií. V tomto ohledu zůstávají nadále nejužitečnějším zdrojem texty Hany J. Hlaváčkové, zde i více k Myslivcově práci v 60. letech, kdy po letech perzekuce mohl opět publikovat. Viz Hana J. HLAVÁČKOVÁ, *Josef Myslivec and His Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institute in Prague*, in: Josef MYSLIVEC, *Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institute in Prague*, Praha 1999, s. 7–11. – Eadem, *Josef Myslivec (1907–1971)*, *Byzantinoslavica* 1972, s. 256–264. – Ve vztahu Myslivce k Seminariu Kondakovianu stručně také Francesco LOVINO, *Communism vs. Seminarium Kondakovianum*, *Convivium* 4, 2017, č. 1, s. 154–155.

109 Z českých žáků a potenciálních pokračovatelů Okuněvova odkazu by bylo možné uvažovat ještě o Vladimíru Fialovi a Josefu Pošmourném. Josef Myslivec svou erudicí a zájmem o duchovní oblast byzantského umění ovšem oba zmíněné vysoce převyšoval. Viz k tomu stručně Tereza JOHANIDESOVÁ, *Od obnovy k převratu. Ústav pro dějiny umění FF UK po válce, 1945–1950*, in: Richard Biegel – Roman Prahel – Jakub Bachtík (eds.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2019, s. 351–352.

110 Petra OTÝPKOVÁ, *Katolický aktivista a politický vězeň dr. Josef Myslivec. Pokus o analýzu jeho zatčení a vyšetřování*, *Studia Theologica* 12, jaro 2010, č. 1, s. 64. Kromě působení v Katolickém literárním klubu pojilo Myslivce a Zvěřinu i přispívání do Klubem řízeného časopisu katolického časopisu *Vyšehrad*. Svým badatelským zaměřením si byli oba muži blízcí. Styčným tématem tak bylo především české křesťanské umění, viz Josef ZVĚŘINA – Josef MYSLIVEC, *Česká gotika a český barok*, *Vyšehrad* 3, č. 6–7, 24. 12. 1947, s. 106–107.

jihofrancouzském Tavant, datované přibližně do poloviny 12. století.<sup>111</sup> Absence archivních pramenů, chybějící stylové analogie, nezvyklý program, který nelze ztotožnit s žádnou dobovou předlohou – to vše znesnadňovalo jednoznačné určení maleb, zároveň přitahovalo pozornost řady badatelů.<sup>112</sup> Ambice předložit vlastní interpretační řešení, které by konečně přispělo k bližšímu pochopení významu a funkce malby krypty kostela, bylo zřejmě také jedním z důvodů, proč si danou památku zvolil jako téma disertace i Zvěřina.<sup>113</sup> Studijní pobyt ve Francii v akademickém roce 1946/1947 mu umožnil památku poznat dokonale z autopsie a důkladně se seznámit s tamějšími aktuálními výsledky na poli výzkumu románské malby.<sup>114</sup> Svě téma disertace si Zvěřina zvolil bezpochyby velmi ambiciózně, aniž by se vydal tehdy zcela běžnou cestou interpretace některé z domácích památek. Protože Zvěřinovo vlastní pojetí ikonografie a ikonologie a jeho případné inspirační zdroje naznačují novou samostatnou linii ikonologického bádání, pokusím se stručně osvětlit strukturu práce, její obsahově-interpretaci část a klíčové citace z některých jejích pasáží, třebaže základní rysy disertace dostatečně postihli, byť s důrazy i na jiné další akcenty, už Vojtěch Novotný a po něm Milena Bartlová.<sup>115</sup>

Zvěřina v úvodu své práce píše, že výjimečné postavení maleb v Tavant „*mezi tvorbou románského nástěnného malířství dává jejich pozoruhodná stránka formální, jejich zvláštnosti ikonografické a především jejich ideový celek*“. Dále, jak zmiňuje, „*tato hlediska tvoří zároveň přirozené rozdělení této práce*“.<sup>116</sup> Zvěřina tedy strukturuje disertaci do tří základních celků, které zdánlivě mohou připomínat Panofského triadické schéma ikonologické interpretace. První celek byl „*věnován analýze formální, se všemi náležitostmi historickými a archeologickými. – V druhém díle byl proveden obrazopisný rozbor jednotlivých ikonografických skupin. – Tímto analytickým zkoumáním byly získány nutné předpoklady, aby se ve třetím díle mohl provést pokus o ideový výklad celku*“.<sup>117</sup> Při bližším zkoumání se ovšem ukáže, že Zvěřinova metoda je poměrně specifická a v případě srovnání

---

111 Josef ZVĚŘINA, *Nástěnné malby krypty v Tavant. Příspěvek k duchovnímu obrazu románské doby* (doktorská disertace), Teologická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1948 (strojopis). Uloženo in: Archiv UK, fond Katolické teologické fakulty.

112 Srov. Ekaterina V. RIKOTA, Variativnost' intěpretacij ikonografičeskoj programmy monumental'noj živopisnoj děkoracii krypty cerkvi Svjatogo Nikolaja v Tavaně, in: A. V. ZAKHAROVA – S. V. MALTSEVA – E. Iu. STANIUKOVICH-DENISOVA (eds.), *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, Vol. 9, 2019, s. 556–566.

113 K Zvěřinově práci v širším kontextu jeho života viz Vojtěch NOVOTNÝ, *Odvaha být církví. Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, Praha 2013, s. 99–187, k disertaci zvl. s. 155–159.

114 Ibidem, s. 99, 153–154, 156.

115 Ibidem, s. 155–159. – BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 356.

116 ZVĚŘINA, *Nástěnné malby krypty v Tavant*, s. XVI.

117 Ibidem, s. XVI–XVII.

s Panofským by šlo spíše o násilně vytvářenou analogii.<sup>118</sup> Zvěřina dospěl v disertaci k závěru, že nelze podat „*apodikticky nějaký jedině správný výklad*“, což lze samo o sobě považovat za vyzrálý a tehdy (ani nyní) ne zcela samozřejmý přístup k problematice; konstatoval zároveň, že se mu přeci jen podařilo vyvrátit řadu omylů předchozích interpretací, jež se ke kostelu a jeho výmalbě vázaly, především ale jeho „*práce dospěla k širším závěrům (...) a stává se též příspěvkem k duchovním dějinám oné podivuhodné doby, která připravovala novou epochu gotickou*“.<sup>119</sup>

Pro pochopení pojmu ikonologie v pojetí Josefa Zvěřiny je klíčový úvod a zejména druhá kapitola jeho práce věnovaná „Rozboru obrazopisnému“. Zvěřina se zde v podstatě věnuje ikonografické analýze jednotlivých vyobrazení krypty, a to takovým způsobem, že u každého ikonografického námětu sleduje jeho historii a textové či liturgické pozadí a dále výskyt těchto námětů ve výtvarném umění 12. století, aby vyhodnotil, zda je takový námět již ustálený, či nikoliv. Především ale podává ikonologický, tj. u Zvěřiny významový výklad těchto námětů, který čerpá z dobové křesťanské literatury, liturgie, a obecně lze tedy říci, že je založen na Zvěřinově důkladné znalosti křesťanské teologie jako takové. Z toho důvodu je možné jeho metodu pracovně nazvat „teologickou“ či „křesťanskou“ ikonologií.<sup>120</sup> Zvěřina svou druhou část práce věnovanou interpretaci námětů uvozuje metodologickým vstupem, který má přiblížit jeho vlastní pojetí pojmu ikonologie. Z definice, kterou předkládá, je patrné, že její vymezení je poměrně široké, když píše: „*Je tedy ikonologické bádání vyšetřováním nejen vnější danosti, nýbrž je především: 1/ výkladem díla, 2/ výkladem výtvarných představ, 3/ rozbořem thematickým, 4/ výkladem ikonografické soustavy, 5/ zjištěním poměru k zděděné předmětnosti, 6/ hledáním duchovního obsahu, 7/ vysvětlením proměn z nového poznání a z nové tvůrčí vůle.*“<sup>121</sup> Některé z těchto bodů se mohou překrývat, u některých není zcela jasně jasné, jak je lze chápat. Daleko zajímavější je proto zaměřit se na znaky, které Zvěřina považuje za ustavující možnost ikonologické interpretace: jsou jimi *posvátnost*, tj. síla, která vede vůli již při výběru tématu, dále *ustálenost*, a to ve dvojím smyslu – ve smyslu obecného významu látky a ve smyslu uměleckého podání. Jako závěrečný znak pak Zvěřina uvádí *teleologii*, v podstatě předurčenost umělce k tomu, vyjadřovat skrze výtvarnou tvorbu obecné duchovní projevy doby. Umělec je Zvěřinovými slovy „*veden sdělováním a někdy i*

---

118 Viz shodně BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*, s. 356.

119 ZVĚŘINA, *Nástěnné malby krypty v Tavant*, s. XVII.

120 Srov. NOVOTNÝ, *Odvaha být církví. Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, s. 159, který Zvěřinův přístup k církevním dějinám umění označuje za „*historickou teologii, která... zkoumá dějiny porozumění křesťanské víře, nakolik je poznávána a prožívána v té které době, a dochází výrazu v uměleckém díle... Tak se studium dějin umění stává hledáním adekvátní duchovní tvárnosti pro současnost.*“ Bartlová v tomto případě hovoří o Zvěřinově „*směřování k teologii dějin umění*“. Viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*, s. 356, 387.

121 ZVĚŘINA, *Nástěnné malby krypty v Tavant*, 62.

*formováním toho, čím je naplněna jeho doba*“.<sup>122</sup> Ještě pozoruhodnější je to, jak Zvěřina nahlíží samotný námět, když jej chápe jen jako *výtvarnou příležitost*, tedy jako znak (reprezentant), který odkazuje mimo sebe na širší abstraktní významy. Těmito významy, respektive tím, co prostřednictvím ikonologického výkladu můžeme zjistit, jsou obecné lidské projevy či představy, které charakterizují duchovní naladění dané doby. Zvěřina sem řadí „*víru a myšlení, touhy a naděje, starosti a úzkosti, ethické a estetické představy společenství*“.<sup>123</sup> Nechybí mu ani potřebná kritická reflexe vlastní spekulativnosti. V každé fázi svého výkladu provádí to, co by Panofsky nazval *opravným principem* – ověřuje pravděpodobnost svých hypotéz srovnáním s ostatním dochovaným materiálem na základě znaku *ustálenosti*.

Vrcholem u Zvěřiny ovšem není zjištění ikonologického obsahu, ten lze určit u každého vyobrazení či námětu zvlášť, když například píše, že „*ikonologický obsah Majestatis Domini je výtvarné vyjádření nadpozemské důstojnosti Kristovy, jeho theandrické vznešenosti, čili určitá theofanie*“.<sup>124</sup> Ikonologický výklad se zde v podstatě shoduje s postižením významu daného námětu prostřednictvím teologické interpretace. Celá druhá část Zvěřinovy práce pod názvem „*Rozbor obrazopisný*“ představuje z hlediska dnešní perspektivy především ikonografickou analýzu s teologickým přesahem, z hlediska Josefa Zvěřiny se jedná o ikonologický výklad. Oním vrcholem samotné interpretace se ale stává až postihnutí ideového celku, tj. obsahové provázanosti všech maleb v kryptě, kdy zároveň vstupuje do Zvěřinova výkladu ještě jedno důležité hledisko, a tím je *funkce*. Pro poznání ideového celku, jak Zvěřina usuzuje, je nutné vzít v úvahu a opět vyhodnotit, k jakým účelům mohla krypta sloužit. Jen na základě toho je možné určit hlavní a jednotící ideový význam této prostory, a tedy její místo v duchovním naladění doby. Zvěřinův výklad ve výsledku nepopře ani výrazné dědictví Birnbaumových slohotvorných principů, u Zvěřiny osvojených zřejmě skrze dílo Růženy Vackové.<sup>125</sup> Charakteristika myšlení dané doby, kterou Zvěřina skrze svou ikonologicko-funkcionalistickou interpretaci preparuje, se v mnoha ohledech vyznačuje barokními znaky. Je tím především poukazováno na to, že nové ideje ještě zůstávají vyjádřeny prostřednictvím tradičního výraziva a forem a nenacházejí pro sebe ještě adekvátní novou tvarovou podobu. Barokní princip tak Zvěřinovi ve výsledku slouží i pro vysvětlení

---

122 Ibidem.

123 Ibidem.

124 Ibidem, s. 85.

125 NOVOTNÝ, *Odvaha být církví. Josef Zvěřina v letech 1913–1967*, s. 84–85.

tech aspektů tavantských maleb, které se vymykají dosavadním ikonografickým a formálním konvencím.<sup>126</sup>

Vraťme se ale zpět k otázce, jak Josef Zvěřina dospěl k užití termínu jako *ikonologie*, *ikonologický výklad*, *ikonologické bádání* pro pojmenování části vlastní interpretace. Jistě můžeme vycházet ze Zvěřinova pobytu ve Francii, kde měl možnost seznámit se s aktuální literaturou, jež ikonologii už nějakou dobu tematizovala. Lákavé analogie bychom mohli nalézt v příběhu předního představitele střeoevropské ikonologie Jana Białostockého, pro něhož údajně objevení svazku Panofského *Studies in Iconology* v pařížské národní knihovně v roce 1948 bylo svého druhu zjevením.<sup>127</sup> Stejně tak Willibald Sauerländer přišel do styku s Panofského ikonologickými studii v Paříži roku 1954.<sup>128</sup> Tuto hypotézu ostatně zastává i Milena Bartlová, podle níž se Zvěřina za stipendijního pobytu zřejmě inspiroval texty Godefrieda J. Hoogewerffa.<sup>129</sup> Tato teze je v mnoha ohledech přijatelná, byť pro ni nemáme žádné důkazy, protože Hoogewerffovo ani Panofského jméno v seznamu Zvěřinovy bibliografie nefiguruje a odkazy na ně nenajdeme ani jinde v textu. Kladu si proto otázku, zda musel mladý doktorand nutně znát moderní význam ikonologie (ať už definovaný Hoogewerffem či Panofským), aby mohl pojem vůbec použít a nakládat s ním v kontextu, který byl výše nastíněn. Naopak, za obdobně relevantní považuji možnost, že Zvěřina žádný takový text neznal a k pojmu ikonologie se uchýlil přirozenou cestou z toho důvodu, že mu šlo o víc než o dosavadní způsob ikonografické interpretace. Za pomoci pojmové diferenciacie, tím, že přešel od *grafein* k *logos*, tj. od deskriptivní fáze výkladu k fázi interpretativní, učinil zcela logický krok, jak se přiblížit k duchovědně založenému výkladu díla, což samotný pojem latinského původu ozřejmoval i bez vázanosti na konkrétní metodologický model jiných ikonologů. Domnívám se totiž, i na základě toho, co už zde bylo napsáno, že ikonologie nepředstavovala nesrozumitelný a zcela nový pojem; minimálně v prostředí dějin umění byl její význam ve smyslu výkladu překračujícího omezenou působnost ikonografie sdíleným a srozumitelným.

Za povšimnutí může stát i marginální postřeh, a to, že kromě pojmu ikonografie uplatňuje Zvěřina v hojné míře také jeho český ekvivalent – obrazopis, o něco řídkěji pak užívá termínu obrazosloví, které ve slovnících zmiňovaných v úvodu této kapitoly platilo jako synonymum

---

126 ZVĚŘINA, *Nástěnné malby krypty v Tavant*, s. 194–195.

127 Willibald SAUERLÄNDER, Jan Białostocki, 14. 8. 1921 – 25. 12. 1988, dostupné z: <https://badw.de/fileadmin/nachrufe/Bialostocki%20Jan.pdf>, vyhledáno 6. 7. 2022.

128 Willibald SAUERLÄNDER, Anstelle eines Vorworts Zersplitterte Erinnerung, in: Idem, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, hrsg. von Werner BUSCH, Wolfgang KEMP, Monika STEINHÄUSER und Martin WARNKE, Köln 1999, s. 20.

129 BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*, s. 356.

pro ikonologii.<sup>130</sup> Trvání na českých tvarech (viz celá kapitola „rozbor obrazopisný“) může odkazovat k terminologii, a v důsledku toho i k metodologickému přístupu jeho inspirátorky a učitelky Růženy Vackové, která nejen ve 40. letech takřka nadužívala pojmu *obrazopis* ve všech svých odborných pracích a zdá se, jako by u ní termín nacházel širší sémantické pole.<sup>131</sup> Obdobně mohlo být pro strukturu Zvěřinovy práce inspirativní i členění výkladu druhé části Vackové habilitační práce k obsahovému vývoji římských historických reliéfů publikované knižně v roce 1936,<sup>132</sup> kde autorka velmi důsledně rozlišuje mezi analýzou předmětnou, ikonografickou a obsahovou.<sup>133</sup> Třebaže vyznění její práce je ve výsledku spíše (proto)strukturalistické než ikonologické a od Zvěřinovy disertace se dost odlišuje, může její důsledné promýšlení otázek vztahu formy a obsahu, v českém prostředí v takto analytické šíři výjimečně,<sup>134</sup> naznačovat, že jedním z logických pokračování v rozvoji tohoto přístupu byla i cesta, kterou zvolil Josef Zvěřina. Ani u něj nelze přehlédnout strukturalistické rysy jeho práce – viz určení funkce díla jako finální krok k postižení jeho ideového obsahu –, stojí však podle mého soudu blíž sémioticky konstruovanému strukturalismu Mukařovského školy, který mu umožnil ubírat se později směrem interpretace umění jako znaku, zatímco u zmíněné práce Růženy Vackové chápání struktury díla připomíná na první pohled mnohem více

---

130 ZVĚŘINA, *Nástěnné malby krypty v Tavant*, s. 63.

131 Je evidentní, že Vacková pojem používala napříč obory, v nichž se realizovala. Hojně jej najdeme kromě textů z klasické archeologie i ve statích z oboru divadelní vědy či filozofie umění. Viz výběrově Růžena VACKOVÁ, České herečky v současnosti, in: Běla VESELÁ, *Žena v českém umění dramatickém*, Praha 1940, s. 162. – Idem, Poznámky o českém klasicismu, *Život* 19, 1943–1944, sv. 3, 1944, s. 103. – Idem, *Antika, Listy filologické* 94, 1971, č. 2, s. 100.

132 Rozboru tohoto díla se věnoval Josef VOJVODÍK, „Proměňující se afektivní reliéfy“: od plastičnosti reliéfu k plastičnosti těla, in: Josef VOJVODÍK – Marie LANGEROVÁ, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, s. 83–89. Vojvodík spatřuje v druhé části Vackové habilitace mnohé paralely s díly jiných historiků umění, ve volbě obsahových námětů například s formulí patosu Aby Warburga (s. 88), konstatuje však, že Vacková si „si hledá vlastní cestu“ (s. 86).

133 Růžena VACKOVÁ, *Římské historické reliéfy (obsahový vývoj)*, Praha 1936. Práci o římských historických reliéfech se Růžena Vacková na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy habilitovala. Práci rozdělila na dva samostatné celky – první díl věnovaný formálnímu vývoji vyšel knižně roku 1929, druhý díl s podtitulem „Obsahový vývoj“ byl publikován až o sedm let později. V úvodu Vacková píše, že podnět k sepsání ikonografického rozboru římských historických reliéfů vyšel od jejího učitele Vojtěcha Birnbauma. Autorka zde dospěla ke strukturnímu pojetí uměleckého díla, založenému na propojení obsahu a formy prostřednictvím tzv. umělcovy názorné představy. Její kategorie předmětné, ikonografické a obsahové analýzy, stejně jako na přísně analytickém rozboru založené poznatky o tom, že námět se neshoduje s obsahem díla, jenž je dán noetickým poměrem umělce ke světu, mohly posloužit jako Zvěřinovy výchozí pozice v otázkách zkoumání významových intencí uměleckého díla.

134 Nezvykle teoreticky prohloubená výchozí pozice v její interpretaci narážela už ve své době mezi klasickými archeology na četná nepochopení. Dokladem je právě kritická recenze na druhý díl práce o římských reliéfech od Gabriela Hejzlara, která následně autorku podnítila k ostré reakci. Viz *Růženy Vackové Obrana proti kritice G. Hejzlara*, Praha 1938.

Sedlmayrův přístup,<sup>135</sup> jde ale spíše ještě o psychologicky založený protostrukturalismus jejího učitele a hudebního estetika Otakara Zicha (1879–1934).<sup>136</sup>

Směr bádání naznačený disertační prací Josefa Zvěřiny lze považovat za pozoruhodnou iniciativu na poli ikonologického bádání, chápeme-li ikonologii v širším slova smyslu bez nutnosti její výlučné vázanosti na modely ikonologů typu Erwina Panofského či Abyho Warburga. Jak víme, tato iniciativa zastoupená Zvěřinovou disertací ztratila možnost dalšího organického vývoje. K profilaci směrem k univerzálnějšímu modelu významové interpretace odpoutané od výhradně teologických významů nikdy nedošlo a otázkou zůstává, zda by se o to Zvěřina vůbec pokoušel. Namísto toho dospěl – v českém prostředí opět zcela ojedinele a navzdory (nebo i možná právě kvůli) mnohým překážkám – k univerzálně vystavěné umělecko-historické sémiotice,<sup>137</sup> v níž na základě dostatečné znalosti Panofského modelu ikonologii jako dědice metod vídeňské školy dějin umění (sic!) svým způsobem překonává,<sup>138</sup> když upozorňuje, že „ikonologická metoda je víc hermeneutickou praxí než skutečnou teorií interpretace. Ta právě může být (...) užitečně vybudována pomocí sémantiky, přesněji sémiotiky umění“.<sup>139</sup>

Vzhledem k tomu, že nemáme k dispozici víc než archivně dochovanou strojopisnou verzi disertace Josefa Zvěřiny, netroufám si na tomto místě hovořit o proudu křesťanské ikonologie. Jak už naznačila Milena Bartlová, Zvěřinovo dílo je nutné v českém umělecko-historickém kontextu nahlížet jako solitérní. Lze tak pouze spekulovat o tom, jak by Zvěřinovo (případně i Vackové) metodologické směřování pokračovalo, kdyby nedošlo ke komunistickému převratu a kdyby existovala možnost stimulujícího badatelského zázemí, a tedy i ustanovení komunity, jež by své výsledky průběžně diskutovala a rozvíjela. Násilná izolace (a v podstatě i umlčení) hlavních reprezentantů katolicky orientovaných dějin umění od oborového dění znamenala pro křesťanskou ikonologii nikoliv jen dlouhou cézuru, ale

---

135 Viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 386–387.

136 Názornou představu, která tvoří jednu z důležitých kategorií v úvodním metodologickém nástinu práce o obsahovém vývoji římských reliéfů, chápe Vacková jako pojítka („spojující živel“) mezi uměleckou ideou a výslednou formou uměleckého díla. Tato myšlenková figura je ve značné míře opřena o estetickou teorii Otakara Zicha, jak ji rozvíjel od 20. let až do své smrti. Byla bych tedy skeptická k hledání jejích inspiračních zdrojů v Sedlmayrově klíčovém pojmu *Anschauliches Charakter*. K Zichovi viz Miloš JÚZL, Univerzitní přednášky Otakara Zicha o uměleckém myšlení, in: *Quinquagenario Milanu Jankovičovi k 1. 9. 1979* [strojopis], Praha 1979, s. 119–135. Dostupné z: <https://service.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/strojopisne/Q/8.pdf>, vyhledáno 5. 7. 2022.

137 Zejména Josef ZVĚŘINA, *Výtvarné dílo jako znak*, Praha 1971. K tomu viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*, s. 375–376.

138 Zvěřina zde skutečně označuje Panofského za žáka vídeňské školy dějin umění. Právě historické uchopení výtvarné látky a opomíjení estetických problémů je mu znakem dědictví vídeňské školy, příznačným i pro ikonologii. ZVĚŘINA, *Výtvarné dílo jako znak*, s. 48.

139 Ibidem.

v její podobě ze 40. let v podstatě zánik.<sup>140</sup> Zvěřinovo místo v oborovém diskurzu 50. a počátku 60. let mezitím vyplnil ikonologický proud vyrůstající z odlišných ideových a ideologických východisek.

Jako první vstupují s pojmem ikonologie do oficiálního diskurzu socialistických dějin umění<sup>141</sup> s nepatrným časovým odstupem od sebe, aniž by zřejmě znali práci toho druhého, dva historici umění – Viktor Kotrba a Rudolf Chadraba.

Starší z nich, historik architektury a památkář Viktor Kotrba (1906–1973), publikoval v roce 1958 na stránkách oborové tribuny, časopisu *Umění*, svou drobnou studii pod názvem „Infantia Christi. Příspěvek k ikonologii středověku“ o motivu Panny Marie vedoucí za ruku malého Krista a jeho výskytu na dochovaných památkách českého středověku.<sup>142</sup> Kotrba přesnou definici svého chápání pojmu ikonologie výslovně nepředkládá, je však zřejmé, že s pojmem nepracuje pod vlivem žádné z tehdy aktuálních ikonologických prací (Panofsky, Hoogewerff atd.). Samotné spojení ikonologie se středověkem v podtitulu příspěvku naznačuje, že Kotrba ještě neuvažuje o ikonologii v moderním slova smyslu jako metodě, ale spíše má na mysli určitou praxi jednoznačné interpretace a pojmenování ikonografických schémat a typů, když píše, že „výstižná terminologie, která se již v byzantském umění ustálila jako učená ikonologie, přinesla i ikonografickým schématům evropského středověku vhodná obecně známá pojmenování a stala se účinnou oporou pro popularisaci jejich námětů v literatuře, liturgii a lidovém kultu“.<sup>143</sup> Problém, který historik umění definuje, spočívá v mnohdy nesnadném „zjištění původní terminologie“ obsahových motivů. Dá se vyvodit, že úlohu ikonologie Kotrba nahlíží právě v propojení znalosti ikonografických schémat s jejich dobovým, historicky doložitelným názvem. Jeho pojetí ikonologie je tedy zcela diskurzivní,

---

140 Během 60. let se představitelé katolického proudu mohli většinou ke své práci vrátit zpět, své „následovníky“ v průběhu normalizačního období pak formovali na úrovni uzavřených setkání a bytových seminářů. Mezi pokračovatele patřili již Bartlovou zmíněni Jarmila Vacková a Mojmír Horyna. Jednalo se ale zřejmě o širší okruh, poukázat lze třeba i na klasického archeologa Jana Bouzka. Srov. Jan BOUZEK, *Umění a myšlení*, Praha – Kroměříž 2009, k vlivu Vackové viz s. 11–12. – BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*, s. 388. Bližší okolnosti fungování tohoto proudu v období normalizace budou muset být otázkou až budoucího studia.

141 Pro pojem „socialistické dějiny umění“ lze podle mého soudu použít stejný rámec, jaký navrhl pro socialistické umění už Tomáš Pospiszyl: „Jestliže lze obecnou historii východní Evropy v letech 1945–1989 vnímat jako jakousi zaniklou civilizaci socialismu, navrhuji její kulturní produkci pojmenovat socialistickým uměním. Tento termín by měl především popisovat příslušnost k danému historickému období a vztahovat se ke specifickým společenským podmínkám, se kterými se nějak museli vyrovnávat všichni tehdejší autoři, nehlédě na styl nebo vyznávaný světónázor.“ Tomáš POSPISZYL, Úkoly pro dějiny umění východní Evropy doby socialismu, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 27, 2019, s. 20. Obdobně Krista KODRES – Kristina JÖEKALDA, Introductory remarks to Socialist art history, in: Krista KODRES – Kristina JÖEKALDA – Michaela MAREK (eds.), *A socialist realist history?: writing art history in the Post-War decades*, Wien 2019, s. 13–29.

142 Viktor KOTRBA, *Infantia Christi. Příspěvek k ikonologii středověku*, *Umění* 9, 1958, s. 244–252.

143 KOTRBA, *Infantia Christi*, s. 244.

založené na přesvědčení, že pro každé ustálené ikonografické schéma musí existovat slovně (ideově) formulovaná předloha. Úkolem ikonologie v jeho pojetí je pak dohledat a identifikovat slovesný – nejčastěji literární – původ motivů středověké ikonografie. Také Kotrba chápe pojem ikonologie ve smyslu interpretační nadstavby nad ikonografií, a vzhledem k tomu, že ani on neměl potřebu odkázat na literaturu,<sup>144</sup> která by s tímto konceptem pracovala, lze u něj předpokládat, podobně jako už u Zvěřiny, že ikonologii nepovažoval v uměleckohistorickém diskurzu za *novum* nesoucí specificky moderní metodologické možnosti, ale jako důsledněji rozvinutou a aplikovanou ikonografii tam, kde identifikace uměleckého motivu/kompozice s tématem není zcela jasná.

To, co může na Kotrbově výkladu jistě jetě zaujmout, je znalost a zřejmě i větší inspirace Panofského studií „Imago pietatis“ (1927) a podle mého názoru nepochopení některých jejích termínů, když píše, že: „ikonografický motiv P. Marie, procházející se s děckem v růžové zahradě, můžeme jednoznačně určit jako samostatný typus, „imago pietatis“, jehož ikonologický termín je zřejmě „Infantia Christi“ anebo „Infantia Salvatoris“.<sup>145</sup> Samotné latinské označení *Imago pietatis*, pro něž se jinak v češtině ustálil pojem *Bolestný Kristus* (něm. *Schmerzensmann*, angl. *Man of Sorrow*), Kotrba chápe vlastně ve smyslu devočního obrazu (*Andachtsbildu*), jak se ho pokusil definovat Panofsky.<sup>146</sup> Spolu s Pietou představuje *Imago pietatis* v období pozdního středověku nejrozšířenější námět pro určitou kategorii náboženského obrazu, kterou blíže vymezili pod označením *Andachtsbild* Georg Dehio, Wilhelm Pinder a po něm Erwin Panofsky. Právě pod vlivem prací Pindera a Panofského se pak snaží o podobnou interpretaci i Kotrba, když usiluje vyložit zrod nového ikonografického typu, pro nějž nachází na základě práce s historickými prameny označení *Infantia Christi*.<sup>147</sup>

---

144 Srov. BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění*, s. 356. Mám ovšem pochyby o tom, že by se Kotrbova práce skrytě opírala o katolicko-teologické pojetí ikonologie Hanse Sedlmayra, jak uvádí Milena Bartlová. Spíše předpokládám vliv Wilhelma Pindera, kterého zde Kotrba cituje a jehož přednášky v Mnichově navštěvoval. Viz Jakub BACHTÍK, Viktor Kotrba (1906–1973), in: BIEGEL – PRAHL – BACHTÍK (eds.), *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, s. 451. U bilingvního Kotrby je nutné zároveň počítat s důkladnou znalostí německé literatury, kde ikonologie figurovala obdobným způsobem, a to především pak ve vazbě na ikonografii jako její důslednější aplikace.

145 KOTRBA, *Infantia Christi*, s. 247.

146 Samotný pojem *Andachtsbild*, který je obecně chápán jako kategorie obrazu se specificky vymezenou funkcí, si v průběhu 20. století prošel na poli mediévistických dějin umění poměrně komplikovanou diskusí, která pokračuje v podstatě dodnes. Neexistuje tedy obecně sdílená, jediná a správná definice *Andachtsbildu*, ale vždy teorie jednotlivých badatelů, které se v určitou dobu více či méně v oborové komunitě prosadily. Srov. Thomas NOLL, *Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, č. 3, s. 297–328.

147 Pozoruhodné je, že na uvedené rozpory v Kotrbově práci zatím, pokud vím, nikdo neupozornil. Snad jen Jan Dienstbier zmiňuje, že Kotrbova *infantia Christi* je problematický pojem, který se díky Kotrbově článku v domácí ikonografické terminologii bez další kritiky zabydlel navzdory odlišnému terminologickému úzu v zahraničí. Viz Jan DIENSTBIER, *Erwin Panofsky a česká ikonologie*, *Umění LXVI*, 2018, č. 5, s. 430, pozn. 51.

Vrátíme-li se k celkovému vyznění studie a zaměříme-li se na její místo v kontextu Kotrbova díla, nelze si nevšimnout, že je v tomto ohledu stať o ikonografii malého Krista poměrně výjimečná. A to z toho důvodu, že Kotrba se jinak specializoval výhradně na témata z dějin gotické a barokní architektury, dále pak na problematiku památkové péče. Kotrbovův pokus o rozbor ikonografie zobrazivého umění (nástěnná malba, iluminované rukopisy a výšivky, kde motiv *Infantia Christi* identifikuje) představuje první vykročení směrem k ikonograficko-ikonologickému typu bádání.<sup>148</sup> Jeho stať o svatováclavské kapli katedrály sv. Víta, publikovaná o dva roky později, se pak vrací zpět k médiu, jež je Kotrbovi bližší – k architektonicky utvářenému prostoru a jeho výzdobě. Zájem o širší kulturně-historický a obsahový kontext díla jej ovšem neopouští. Pojem ikonologie zde Kotrba už podruhé neaplikuje, třebaže by se Panofského pojetí ikonologie přiblížil více. Vystačí si s vystižením vlastní interpretace coby s *rozbořem ideového obsahu památky*. Zároveň je ovšem nutné tuto studii číst už v kontextu marxistické ikonologie,<sup>149</sup> jak ukáží v dalších kapitolách.

V závěru jsem si dovolila vybočit z chronologického mapování termínu ikonologie v české umělecko-historické literatuře a text Viktora Kotrby jsem záměrně předsadila před studii publikovanou v roce 1957 v jednom z dnes již zapadlých a těžko dostupných sborníků Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Ani tehdy sborník nespadal do literatury, která by stála v popředí zájmu historiků a historiček umění v Praze. V ediční řadě sborníku věnované historii tehdy vyšel rozsáhlý článek jednoho ze studentů semináře rozboru uměleckého díla. Autorem zmíněného textu byl germanista a historik umění Rudolf Chadraba a jeho studie nesla název „Ikonologie Dürerovy Apokalypsy“.<sup>150</sup> Rozbořem slavného cyklu dřevorytů od Albrechta Dürera dospěl Chadraba k zjištění, že jednotlivé listy cyklu v sobě skrývají skrytou vrstvu významu odkazující na konkrétní historické události a osobnosti, a tedy že dílo jako celek ve výsledku představuje alegorický pamflet, do něhož Dürer zakódoval skrze syntézu myšlenek lidového reformátorství a učeného humanismu samotnou kritiku katolické církve spolu s utopickou vizí o nastolení nového světového řádu. První verze Chadrabova rozboru tohoto díla se ještě obešla bez větší metodologické sebereflexe aplikovaného interpretačního

---

148 Jen do určité míry toto může souviset s Kotrbovým odchodem z památkářské praxe a nástupem do Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, kde se právě v této době vytvářely podmínky vhodné pro výzkum zaměřený i jinak než jen tradičním způsobem s důrazem na stylové a formální aspekty. Kotrba se stal vědeckým pracovníkem a vedoucím oddělení architektury v roce 1958, kdy vychází i zmíněná studie.

149 K průnikům Kotrbovy práce s marxistickou, zvláště Chadrabovou ikonologií viz Tereza JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo* (diplomová práce), Ústav dějin umění, FF UK, Praha 2014, s. 143–145.

150 Rudolf CHADRABA, *Ikonologie Dürerovy Apokalypsy*, in: *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Historie IV*, Olomouc 1957, s. 1–38.

postupu,<sup>151</sup> proto v něm slovo ikonologie nikde kromě samotného názvu článku nefiguruje, což opět znesnadňuje další výklad, jelikož i v tomto případě je původ a význam pojmu poněkud nejistý.

Jako vodítko pro lepší porozumění tomu, v jakém kontextu text a jeho název vznikl, lze využít recenzi brněnského historika umění Ivo Krška, která vyšla záhy po Chadrabově studii. Domnívám se, že Krškovo hodnocení může poskytnout klíč k dobovému chápání ikonologie v českém umělecko-historickém prostředí 40. až 50. let a potvrzuje, že ani v této době nemusela být ikonologie nutně chápána v závislosti na Warburgových, Panofského, Sedlmayrových či Hoogewerffových textech, třebaže máme dnes tendenci tyto souvislosti předpokládat. Chadraba podle Krška „vzvedává totiž ze zapomenutí způsob výkladu obrazů, vytčený již v názvu ikonologie – řeč obrazů, obrazosloví, který se stal kdysi známým zejména ‚Iconologii‘ Ripovou ze XVII. století. O ikonologii Krsek tvrdí, že „ještě osvícenci ji považovali za samostatný obor. Doba pozitivismu však za ikonologii – výklad smyslu obrazů dosadila ikonografii – srovnávací popis způsobů zobrazení za účelem vysledování tradice a vývoje konec konců formálního. Jen doprovodem k tomuto hlavnímu záměru ikonografie bývá připomínán obecný smysl symbolů a atributů mytických nebo světeckých postav, což pro starší ikonologii, třebaže v předvědecké podobě bylo hlavní věcí“.<sup>152</sup> Na závěr Krsek dodává, že „návrat k ikonografii, resp. ikonologii bude vskutku plodný, dojde-li k němu – jak to učinil R. Chadraba – na novém základě, základě historickém se zřetelem na společenskou podmíněnost uměleckého díla“.<sup>153</sup>

Pro kontext promluvy je nutno doplnit, že Ivo Krsek se neujal recenze zřejmě náhodou, protože se s Chadrabou velmi dobře znal, po určitou dobu byli oba muži kolegové a také oba měli v téže době vazbu jak na olomouckou, tak na brněnskou katedru dějin umění.<sup>154</sup> Krsek sám v úvodu píše, že Chadraba svůj rozbor ještě před jeho publikováním prezentoval formou přednášky na brněnské katedře dějin umění. Mohlo se tak stát i na základě Krškova pozvání,

---

151 Takovou reflexi nalezneme pouze v úvodní poznámce pod čarou, kde Chadraba odkazuje k výsledkům interpretace jeho učitele Ladislava Cejpa, jež pro něj byly svým způsobem závazným vzorem. Více o Ladislavu Cejpmi ve vztahu k Chadrabově metodě viz JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo*, s. 39–47.

152 Ivo KRSEK (rec.), Rudolf Chadraba, *Ikonologie Dürerovy Apokalypsy*. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Praha 1957, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná*, roč. 7, č. F2, 1958, s. 125.

153 Ibidem, s. 125.

154 Do roku 1955/56 byl Ivo Krsek Chadrabův kolega a asistent na katedře dějin umění v Olomouci, odkud následně odešel na brněnskou katedru, kde také Chadraba externě studoval učitelství němčiny a češtiny. K Chadrabovi viz JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo*, s. 13. Ke Krškovi viz Tomáš BOROVSKEJ – Jiří NĚMEC (eds.), *Pod ochranou Kleiô: Historické obory na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity*, Brno 2019, s. 82.

jakožto tehdejšího odborného asistenta v Brně. Z odkazů v literatuře usuzuji, že východiska Chadrabovy interpretace byla na brněnské katedře diskutována,<sup>155</sup> a že kdyby Chadrava svou ikonologii vyvozoval od některého ze současných historiků umění, nezůstala by tato okolnost nepovšimnuta nebo nezmníněna. Chadrava ve svých vzpomínkách na univerzitu v Olomouci sice zmiňuje, že mu klasický filolog Karel Janáček daroval někdy během 50. let svazky přednášek Warburgovy knihovny,<sup>156</sup> nakolik si byl ovšem schopen propojit různorodě pojaté texty badatelů blízkých Warburgově institutu a jeho tématům s konkrétní metodou, je diskutabilní. Slovo ikonologie či ikonologický se v nich neobjevuje ani jednou, přičemž nepopírám, že Chadrabu nemohly zmíněné přednášky způsobem pojednání témat klasické antiky metodologicky ovlivnit, stěží ovšem mohly být pomůckou pro pojmenování Chadrabova vlastního způsobu interpretace.

Předpokládám tedy, že Krskova recenze odrážela do značné míry i Chadrabovo pojetí a východiska vlastní interpretace.<sup>157</sup> Na základě diskurzivního ohledání významu tohoto pojmu lze vyslovit hypotézu, že označení metody výkladu za ikonologickou skutečně mohlo vycházet z poměrně široce vymezeného chápání tohoto slova, jež bylo tehdejšími aktéry z řad historiků umění obecně srozumitelné, aniž by bylo vázáno na jeho zúžený význam konkrétního interpretačního modelu, který se navíc začal v Evropě prosazovat a s pojmem identifikovat až právě v 50. letech.

To, že se Chadrabova ikonologie ve svých začátcích vázala k tradici odvíjející se od novověkých ikonologických encyklopedií a příruček – a především k metodě Ladislava Cejpa – ještě dříve než k modelu Erwina Panofského, je patrné už v tom, jak závislý je jeho výklad na literárních pojmech jako je alegorie, pamflet aj. Ještě v roce 1959 ve své eseji o alegorickém principu v umění Chadrava píše, že „*sám název ikonografie... znamená popis obrazů, k ničemu více nezavazuje. Něco jiného je však, že tentýž obor byl kdysi... založen jakožto ikonologie, tj. výklad smyslu obrazů*“.<sup>158</sup> Také zde nenajdeme ani náznak toho, že by se Chadrava vztahoval k ikonologii jinak než v jejím prapůvodním smyslu, který je ukotven v samotném spojení slov εἰκών / *eikon* (obraz) a λόγος / *logos* (slovo, smysl, rozum, řeč). K

---

155 Doklad o diskuzi viz CHADRABA, Ikonologie Dürerovy Apokalypsy, s. 38, pozn. 33.

156 Rudolf CHADRABA, Ohlédnutí za uměnovědnými obory UP v letech padesátých, in: *Historická Olomouc* 11, Olomouc 1998, s. 189.

157 Zajímavé je, že ve článku publikovaném o rok později, který se zabývá motivem babylonské nevěstky, identifikovaným Chadrabou ve vybraných rukopisech Olomoucké knihovny, použil autor (opět jen) v titulu studie již pojem ikonografie. Viz Rudolf CHADRABA, Olomoucký sborník Petra Chelčického, olomoucký Clipeus a soudobá ikonografie, in: *Sborník Krajského vlastivědného muzea v Olomouci* 4, 1956–58 (vyd. 1959), s. 229–235.

158 Rudolf CHADRABA, K problému alegorie ve výtvarném umění, in: *Umění a svět. Uměleckohistorický sborník II.–III.*, 1959, s. 17.

rozšíření sémantického pole pojmu směrem, který tu sleduji, dospívá Chadřaba až v roce 1960 ve své stati „K metodě ikonologie“.<sup>159</sup> Teprve zde se setkáváme s první oficiálně publikovanou reflexí soudobé metody ikonologie, tak jak byla praktikována Erwinem Panofským a Warburgovým okruhem. Je evidentní, že článek vznikl již jako výsledek Chadřabovy rešerše nad současnou ikonologickou literaturou – zmiňuje Panofského a „jeho školu,“ neváhá se dokonce pustit do kritiky tohoto modelu.<sup>160</sup> Je pozoruhodné sledovat, jak s určitou – ne zcela ještě dostatečně prohloubenou – znalostí Panofského, Białostockého nebo Warburgových textů Chadřaba prezentuje chápání pravé ikonologie a především svou vlastní verzi metody, kterou chápe jako dovršení více či méně úspěšných pokusů předchozích badatelů o obsahový výklad smyslu obrazů. Tvrdí-li, že „... *neexistuje ještě moderní ikonologie v důsledném smyslu slova*“,<sup>161</sup> je třeba se ptát, co mělo přispět k vybudování nejvyspělejší a nejúplnější varianty ikonologie a co vedlo k přesvědčení, že se o tento ambiciózní cíl s nadějí na úspěch může pokusit právě skupina českých historiků středověkého umění na přelomu 50. a 60. let. Chadřaba dává nahlédnout možnosti řešení této metodologické otázky již ve své studii z roku 1960: má se jednat o takovou ikonologickou interpretaci, „*která by šla za abstraktní vrstvu významovou až ke konkrétním vztahům umělce a společnosti, za kterou mluví, k časovým otázkám sociálním a politickým*“.<sup>162</sup>

Co tento požadavek znamenal v praxi při formování a prosazování české verze ikonologie a jak souvisel s marxistickým myšlením jejích reprezentantů, to bude předmětem následující kapitoly. Na těchto stránkách jsem se chtěla především pokusit přiblížit vztah českých dějin umění k interpretaci zaměřené na námět, obsah či význam uměleckého díla během první poloviny 20. století. V rámci toho jsem se pokusila o stručný nástin ikonografických tendencí v českém dějepisu umění. Neméně významnou ambicí bylo ukázat, v jakém kontextu a za jakým účelem bylo užíváno pojmů *ikonografie* a *ikonologie*, a pokusit se na příkladu konkrétních interpretací odvodit, jaké významy na sebe tyto pojmy vázaly. Ve výsledku má takový pokus o dějiny pojmu připravit prostor pro otevření minimálně dvou otázek, a to: zda a nakolik marxistická a jiná ikonologie čerpala z domácích myšlenkových zdrojů, aniž by

---

159 Rudolf CHADRABA, K metodě ikonologie, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Historica* 1, 1960, s. 253–272.

160 Podle Rudolfa Chadřaby Erwin Panofsky vede svou metodu na ikonografické úrovni, tak jako již jeho předchůdci. Usuzuje tak především z toho, že sám měl v roce 1960 k dispozici ještě jeho knihu *Studies in iconology* (1939), kde Panofsky pojem ikonologie nepoužívá, hovoří stále ještě o „*ikonografické interpretaci v hlubším smyslu*“, neboli „*ikonografické syntéze*“. Viz tabulka třístupňového modelu ikonologie in: Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford 1939 (reprint 1972), s. 14.

161 CHADRABA, K metodě ikonologie, s. 254.

162 Ibidem.

potřebovala metodologické impulzy zvenčí, a dále pak jestli to, co zde nazývám marxistickou ikonologií, má právo na takové pojmenování.

## MARXISTICKÁ LINIE GENEZE

Vztah dějin umění a marxismu lze označit v českém prostředí z historické perspektivy za poněkud problematický. Naznačují to některé otázky, jež se začaly spolu se zájmem o výzkum marxismu v českých dějinách umění vynořovat krátce po nástupu druhého decennia tohoto století. V popředí stálo tehdy legitimní tázání, zda lze v českých dějinách umění vůbec hledat stopy originálního marxistického myšlení, či zda se jedná o pokus předem odsouzený k nezdaru. Namísto definitivní odpovědi na tuto otázku lze myslím poukázat na vzrůstající míru pozornosti a systematického studia, kterých se v posledních minimálně deseti letech dostalo marxistickému myšlení a jeho prosazení jako svébytného výzkumného předmětu v takových oborech, jako je filozofie, historiografie, literární věda, dílčím způsobem i mnohých dalších, a zejména na výsledky, které toto studium a práce přinesly.<sup>163</sup> Tyto výstupy nezapadly, naopak podnítily další práce věnované téže problematice a přinejmenším z hlediska změn, které se udály na poli české historiografie soudobých dějin, lze hovořit o určitém obratu, způsobeném tím, že nejenom jednotlivá období (stalinismus, poststalinismus, normalizace) začala být zkoumána v kritické, mnohdy i kontradiktorní návaznosti na etablované polistopadové historiografické výklady, k oficiálnímu diskurzu státního socialismu začalo být přistupováno z pozice *pozitivního předporozumění*.<sup>164</sup>

První krok na cestě k onomu pozitivnímu předporozumění a jeho uplatnění v historickém výkladu spočívá především v tom, začít brát myšlenkový svět marxismu vážně. Je evidentní, že jeho vliv v teorii stejně jako v praxi a politice byl natolik silný, že bez něj lze nedávné minulosti porozumět jen stěží. Současní badatelé jsou si toho většinou již vědomi, a také proto studium marxismu či marxistického myšlení představuje standardní specializaci v rámci společenských a humanitních věd. Dějiny umění měly možnost se mezi tento předvoj zařadit poměrně brzo zejména díky výzkumům Mileny Bartlové prováděným na poli historiografie dějin umění 20. století.<sup>165</sup> K ní se postupně přidala i nejmladší generace badatelů a badatelek,

---

163 Na prvním místě je třeba zmínit knihu Michala KOPEČKA *Hledání ztraceného smyslu revoluce: zrod a počátky marxistického revizionismu ve střední Evropě 1953–1960*, Praha 2009, která podle mého soudu výzkum marxistického myšlení v systematické šíři odstartovala. Patří sem ale mnohé další práce nejmladší generace historiků soudobých dějin, jakými jsou Vítězslav Sommer nebo Jan Mervart.

164 Petr ANDREAS, Polistopadový konsensus a porozumění historii, *Kontradikce* 1, 2017, č. 1, s. 12–13.

165 Za iniciátorku odborného zájmu o vztah marxismu a českých dějin umění lze jednoznačně označit Milenu Bartlovou, která dodnes toto téma ve svých studiích pravidelně otevírá. Z mého pohledu již jako pamětníka dění považuji za iniciující událost, která jako první odstartovala diskusi na toto téma v rámci oboru dějin umění, konferenci „Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění“ (Praha, UMPRUM, 2012) a její první panel s příspěvky Mileny Bartlové, Rostislava Šváchy a Jana Ivanegy věnovaný marxismu v českých poválečných dějinách umění. Některé z příspěvků a jeden rozhovor na téma byly následně publikovány: Milena BARTLOVÁ, Punkva. Kde je marxismus v českých dějinách umění?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 14, 2013, s. 6–16. – Václav MAGID – Jakub STEJSKAL – Rostislav ŠVÁCHA,

pro něž se marxismus stává metodologickým rámcem jako každý jiný. Z hlediska jeho historické úlohy v českých dějinách po roce 1948 k němu potom přistupují s vědomím nutnosti jeho historizace, zároveň i s potřebou reflektovat historickou podmíněnost vlastního výzkumu a interpretace.<sup>166</sup> Některé principy marxismu, jako je emancipace jedince v lidské společnosti, jeho odcizení, kritika elit atd., pro současnou generaci totiž neztrácejí na myšlenkové přitažlivosti a zvědavost ohledně různých – více či méně produktivních – způsobů promýšlení těchto principů a otázek v minulosti je zcela legitimní a měla by být i přiznanou výchozí perspektivou historika či historičky (umění). V pozadí této práce stojí také snaha zmíněný stav poznání na úrovni výzkumu marxismu v Československu reflektovat a opírat se o jeho výsledky tam, kde mohou otevírat nové pohledy na témata a praxi vlastní dějinám umění.

Samotný pojem marxismus v sobě přitom skrývá mnohá úskalí, a pokud jsem dosud termín používala v nejširším možném významu, vyplatí se vzhledem k jeho historicitě a vývoji, kterým si prošel, některé další pojmy, které od něj odvisí, od sebe odlišovat. Budu-li v následujícím textu hovořit například o marxismu-leninismu či marxistickém humanismu, mělo by být zřejmé, že oba pojmy pod marxismus spadají a na Marxovy myšlenky navazují, proto je zahrnuji do jedné větší kapitoly, zároveň jsou do té míry odlišné a vázané na rozdílné kulturně-politické a mocenské kontexty, že je pochopitelně nelze jako kategorie zaměňovat. Marxismus pro potřeby této práce chápu jako zastřešující pojem, zároveň jako myšlenkový proud spojený s politickou praxí, jehož východiskem a základem jsou práce Karla Marxe a který v době, do níž formování marxistické ikonologie spadá, představoval velmi živý a pro celou řadu intelektuálů přitažlivý model myšlení. Substantiva „stalinismus“ ve svém výkladu jako pojem pro ucelený myšlenkový rámec přímo nepoužívám, ostatně ideologie stalinismu sama sebe považovala za marxismus-leninismus.<sup>167</sup> Stalinismus jako termín označující mocenský systém J. V. Stalina, na něj navázanou praxi a především pak ve významu historické epochy vnímám ovšem jako potřebný. Ve výsledku proto uvažuji spíše o stalinské etapě či formě marxismu-leninismu.<sup>168</sup> Za marxismus-leninismus považuji Stalinem kodifikovaný světonázorový systém sestávající z myšlenek Marxe, Engelse a Lenina. Na

---

Metodologie jako sen a program. S Rostislavem Šváchou o reflexi metod dějin umění v poválečném Československu, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 14, 2013, s. 44–57.

166 Pavel KOLÁŘ, *Historizace a dějiny, které bolí*, in: Pavel KOLÁŘ – Michal PULLMANN, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha 2016, s. 16–19.

167 Ivo BAYER, [heslo] Stalinismus, *Sociologická encyklopedie*, ed. Zdeněk NEŠPOR, dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Stalinismus>, vyhledáno 7. 8. 2022. – Andrzej WALICKI, *Marxismus a skok do království svobody. Dějiny komunistické utopie*, Praha 2020, s. 503.

168 Srov. definici marxismu-leninismu pro potřeby literární vědy u Roman KANDA, *Strukturalisté dělají marxismus*, *Česká literatura* LXVII, 2019, č. 5, s. 713–714.

úrovni humanitních věd, a tedy i dějin umění, jej lze chápat jako filozoficko-teoretickou základnu vědeckých interpretací závaznou takřka po celé období státního socialismu, avšak ústavně ukotvenou až v roce 1960.

Mým cílem je prostřednictvím této kapitoly mimo jiné poukázat, že cesta k marxistické ikonologii byla zpočátku ražena v úzké vazbě na marxisticko-leninské postuláty, zároveň již v téže době začala obohacovat svou perspektivu také o principy a témata, které byly vlastní marxisticky orientovaným myšlenkovým modům období poststalinské modernity, jak je vymezili například Jan Mervart a Jiří Růžička.<sup>169</sup> Marxistická ikonologie podle mého soudu neměla z těchto módů marxistického myšlení blízko pouze k marxistickému humanismu (viz už Milena Bartlová),<sup>170</sup> do určité míry lze v dílech jejich vybraných představitelů zachytit i tendence blízké technooptimismu.<sup>171</sup> Mezi těmito oblastmi marxistického myšlení existovala určitá míra propustnosti, jež spočívala v zaměření na lidskou kreativitu,<sup>172</sup> třebaže nahlíženou z rozrůzněných pozic.

Součástí marxistického revizionismu byl vedle zájmu o západní marxistické či nemarxistické myšlenkové proudy především návrat k původním a raným dílům Marxe a Engelse. Je přitom obecně známým faktem, že Marx se uměním jako samostatným tématem v podstatě nezabýval, a pokud ano, tak pouze v začátcích své kariéry, přičemž nic z toho se nám nedochovalo.<sup>173</sup> Tento fakt zapříčiňuje, že marxistickou teorii a dějiny umění je nutno chápat jen jako málo koherentní skupinu přístupů, protože citáty a výňatky z Marxových a Engelsových textů, které lze vztáhnout na problematiku umění, pro ně nikdy nemohly být dostatečně pevnou filozoficko-teoretickou základnou. Druhý problém, který bývá obvykle vyzdvihován, souvisí se samotnou podstatou obou předmětů – marxismu a umění – a jejich nepřilíš velkou kompatibilitou. Z toho důvodu bývají někdy považovány marxistická teorie

---

169 Jan MERVART – Jiří RŮŽIČKA, „Rehabilitovat Marxe!“. *Československá stranická inteligence a myšlení post-stalinské modernity*, Praha 2020, zvl. s. 27–34.

170 Milena BARTLOVÁ, 1958: In Search for “Socialism with Human Face” in Czech Art History, *Artium Quaestiones* 30, 2019, s. 225–236. – BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 300–305.

171 Patrný je zvláště u Karla Stejskala, který byl vůči aktuálním myšlenkovým proudům velmi otevřený. Mnohdy živelně, až bezhlavě aproprioval leckterý koncept, který byl v širším akademickém prostoru diskutován. Zřejmě jako jeden z prvních recipoval možnosti kybernetiky, jež se stala v období poststalinské modernity pro stranické intelektuály možností, jak uchopit marxistickou dialektiku skrze formalizovaný systém. Viz MERVART – RŮŽIČKA, „Rehabilitovat Marxe!“, s. 80, 164–165. O něco později se Stejskal dopracoval k neurovědě, již se snažil propojit s dějinami umění. Viz obsáhlé zápisky a poznámky ve fondu Karel Stejskal, oddělení dokumentace ÚDU AV ČR. Jistou míru technooptimismu lze vyčíst i ze sebevědomí ikonologů, pokud se týká chápání nástupu marxistické ikonologie jako určité revoluce v uměleckohistorickém bádání, možnosti poznání skrze metodu, její role v budoucnu nejen jako pomocné vědy historické (historická ikonologie), ale i jako institucionalizovaný model oboru, resp. hegemon dějin umění.

172 MERVART – RŮŽIČKA, „Rehabilitovat Marxe!“, s. 32.

173 Viz Margaret A. ROSE, *Marx's Lost Aesthetic. Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge 1984. Srov. O. K. WERCKMEISTER, Marx on Ideology and Art, *New Literary History*, 1973, vol. 4, No. 3, s. 501.

umění a marxistické dějiny umění za protimluvy: „*Marxismus jako totalizující teorie společnosti nutně zpochybňuje všechny disciplinární hranice jako zastření buržoazního myšlení a přinejmenším v jedné variantě je považuje za produkt reifikace vědění charakteristické pro kapitalistickou společnost. Pokusy Riegla, Wölfflina a dalších vymezit specifickou oblast dějin umění tím, že umění přisoudí vlastní vnitřní logiku vývoje, v jejímž středu stojí kategorie stylu, mohou tento jev zdánlivě přesně ilustrovat.*“<sup>174</sup> Stejně tak se marxismus ze své podstaty staví k předmětu dějin umění, kterým dodnes zůstává převážně ta umělecká tvorba, která v minulosti byla projevem takzvané vysoké kultury, a tedy produktem vyšších sociálních tříd. Z toho důvodu potom „*Marxistické dějiny umění nemají jinou možnost než tuto situovanost [umění v prostoru vytvářeném elitami] kriticky dekonstruovat a přitom rozpoznávat operace, jimiž je falzifikována a přepisována diskurzem idejí, spirituality, samopohybu forem, apolitičnosti a geniálního tvůrčího jednotlivce*“.<sup>175</sup>

Ve vztahu k uměleckohistorické interpretaci není bez významu rozlišit různé způsoby aplikování marxistického myšlení. Milena Bartlová vytváří tři základní směry marxistické praxe v dějinách umění: jsou jimi sociální dějepis umění (bez politického aktivismu), který ale pracuje s třídním kategorizováním, druhou kategorií je proud vycházející z historicko-materialistické konstrukce slohového vývoje a konečně pak třetí z těchto směrů představuje diskurz realismu, respektive pojetí výtvarného realismu jako nadčasové a pozitivní kategorie.<sup>176</sup> S těmito třemi směry lze v zásadě v obecné rovině dál pracovat a spojovat je s konkrétními okruhy interpretací v rámci českých dějin umění, nicméně se domnívám, že i tyto „směry“ jsou propustné a mohou dobře fungovat pohromadě v rámci jednoho výkladu; minimálně provázanost pojetí zákonitého vývoje historických procesů na úrovni historického materialismu s diskurzem realismu považuji za nikoliv neobvyklou praxi dějin umění 50. let.

Vzhledem k tomu, že se marxistická ikonologie jako specifický interpretační přístup formovala v prostoru specializace, jíž bylo středověké umění, a protože středověké umění představuje specifické pole uměleckohistorického studia, zaměřím se v následujících podkapitolách výhradně na vztah marxistického myšlení k němu.

---

174 Andrew HEMINGWAY, Introduction, in: Andrew HEMINGWAY (ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, London – Ann Arbor 2006, s. 3.

175 BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 342.

176 BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 343. Srov. Milena BARTLOVÁ, Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 29, 2020, s. 18.

## **Středověk a marxismus**

Dějiny středověkého umění představovaly od počátků institucionalizace dějin umění v českých zemích doslova královskou disciplínu. Lucemburská gotika či krásný sloh patřily k jedněm z mála umělecko-historických fenoménů, které bylo možné považovat za stálice odborného zájmu. V obecné shodě byla pak chápána jako období, kdy výtvarné umění v českých zemích stálo na vrcholu evropského uměleckého vývoje, a z toho důvodu byla vrcholnému a pozdnímu středověku věnována adekvátní odborná pozornost jak na domácí půdě, tak v zahraničí. Není proto překvapující, že přední osobnosti oboru se v podstatě od jeho institucionálních počátků etablovaly převážně z řad historiků umění specializujících se na středověké umění, jako byl Vojtěch Birnbaum, Antonín Matějček, Josef Cibulka či Jaromír Pečírka a další. Po vzniku Československa to byli navíc v drtivé většině čeští odchovanci vídeňské školy dějin umění, kteří se prosadili ve vedoucích funkcích umělecko-historických institucí v rámci nově založené republiky a po metodologické stránce určovali směr bádání. Vídeňská škola představovala ve své době progresivní umělecko-historický přístup, který napomohl dějiny umění vymanit ze závislosti na kulturní historii, archeologii či estetice a formulovat vlastní teoretické a metodologické principy náležející výhradně dějinám umění jako autonomní vědecké disciplíně. Z této základny se nakonec zformoval hlavní proud českého dějepisu umění, který se prosadil ve všech muzejních a galerijních institucích, stejně jako v akademickém prostředí univerzit a umělecko-historických výzkumných ústavů. Prosadil se pochopitelně i ve výzkumu středověkého umění. Výrazná závislost na formalisticky a stylově-geneticky založených postupech starší vídeňské školy dějin umění pro českou umělecko-historickou medievistiku znamenala, že se jen velmi neochotně otevírala novým metodologickým podnětům. Mezi ně patřily i takové, které nově zohledňovaly společenské či ekonomické faktory ve vztahu k umění – tedy ty mimoumělecké aspekty, o nichž v roce 1960 psal Rudolf Chadraba, když dosavadním ikonograficko-ikonologickým interpretačním postupům vyčítal, že zůstávají pouze u filozofické, morální či náboženské vrstvy významu. Bez nadsázky lze říct, že jen máloco bylo českému dějepisu umění první poloviny 20. století tolik cizí jako marxistický pohled na vizuální kulturu středověku.

S nástupem komunistické strany k moci v únoru roku 1948 se situace proměnila. Pro český dějepis umění, jak je obecně známo, se stal poválečný marxismus, konkrétně jeho stalinská verze, v podstatě závazným metodologickým přístupem a na pole dějin středověkého umění vstoupil, aniž by představitelé oboru našli připravené s marxistickými principy konstruktivně pracovat. Ve chvíli, kdy se absentující zájem o sociologizující přístupy v dějinách umění měl

přetavit v metodologickou samozřejmost, ukázalo se, že poválečný dějepis umění, jemuž bylo marxisticko-leninské zaměření vštípeno jako povinnost, nemá na co navazovat, a tak zdroje musí hledat převážně v zahraniční uměleckohistorické literatuře nebo v textech domácích historiků-medievalistů, kteří až na výjimky<sup>177</sup> uměleckou složku většinou ignorovali nebo nanejvýš chápali jen jako marginální kulturně-historický dokument.

Své zvláštní a privilegované místo v české historiografii, a tedy i politice dějin zastávalo studium husitství,<sup>178</sup> a to ve smyslu především Nejedlého konceptu *nejpokrokovější národní tradice* a předchůdce komunistických snah legitimizujícího nástup strany k moci a její panství. Prizmatem historického materialismu bylo husitství důsledně pojímáno jako svého druhu sociální revoluční hnutí. Náboženská podstata „husitské revoluce“ byla v jeho výkladu záměrně zcela potlačena, respektive převedena na sociální determinanty. V prostředí českého dějepisectví se pohled na husitství jako svého druhu sociální revoluci uplatnil již v meziválečném období v díle historiků, jako byl Jan Slavík či Závěš Kalandra.<sup>179</sup> Kontinuita marxistické perspektivy v historiografii husitství tedy existovala ještě před rokem 1948, třebaže hlasy výše uvedených historiků byly v stalinském období umlčeny, aby je nahradil výklad konformní s aktuálními požadavky dějepisectví stalinského období, který tehdy prosazovali Josef Macek, František Graus či zmíněný Václav Husa.

Pro dějiny umění byla situace ovšem poněkud odlišná. Historici umění byli zpočátku schopni aplikovat marxisticko-leninský pohled pouze na úrovni úvodních historických exkurzů po vzoru interpretací domácích historiografů. K samotnému jádru výzkumu – tedy umění doby husitské – se stavěl český dějepis umění způsobem, který byl vlastní jeho dosavadnímu metodologickému zaměření. Interpretace se v převážné míře pohybovaly v souřadnicích stylově-formalistických analýz a duchovědných nástinů po vzoru Maxe Dvořáka. Spojit umění s jeho společenskou funkcí se historikům umění meziválečného období, snad jen s výjimkou již zmíněné ikonografické studie Karla Chytila o obrazových antitezích,<sup>180</sup> nedařilo. Až do roku 1948 to většinou nebylo ani v jejich zájmu, zvláště pokud umění a jeho vývoj chápali jako imanentní autonomní proces, do něhož sice externí faktory mohou

---

177 Za výjimku z historiků lze považovat osobnost Václava Husy a jeho úsilí o založení marxisticky orientované historické ikonografie. Její výsledky ovšem patří až do období 60. let. Václav HUSA – Alena ŠUBRTOVÁ – Josef PETRÁŇ, *Homo faber: pracovní motivy ve starých vyobrazeních*, Praha 1967. Srov. Zdeněk HOJDA, *Historická ikonografie – pomocná věda historická?*, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica* 1/1996, s. 146.

178 K pojetí a instrumentalizaci husitské tradice v politice dějin viz Jan RANDÁK, *V záři rudého kalicha: politika dějin a husitská tradice v Československu 1948–1956*, Praha 2015.

179 Petr ČORNEJ, Jan Slavík v kontextu české husitologie první poloviny 20. století, in: Petr ČORNEJ, *Světla a stíny husitství (události – osobnosti – texty – tradice): výběr z úvah a statí*, Praha 2020, s. 545 sq.

180 Karel CHYTIL, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918.

vstupovat, ale jejich vliv je ve výsledku jen minimální nebo žádný. Za vlastní postoj husitství v jeho vztahu k umění bylo navíc dlouhou dobu považováno obrazoborectví, které během první poloviny 20. století ještě nebylo chápáno jako svébytný kulturně-historický fenomén zasluhující pozornost dějin umění, ale spíše jako výraz náboženského fanatismu hraničící s kulturním barbarstvím.<sup>181</sup>

### **Od strukturalismu k marxismu v dějinách umění**

Změny v chápání umění husitství směrem od načrtnutého modelu probíhaly v prostředí českého dějepisu umění jen velmi pozvolna. Když v roce 1946 vyšla tiskem dizertační práce během války tragicky zesnulého absolventa pražských dějin umění Pavla Kropáčka (1915–1943), začaly některé hlasy uvnitř uměleckohistorické obce spekulovat o jejím marxistickém charakteru. Kropáček se ve své dizertaci, kterou napsal na přelomu 30. a 40. let, zaměřil na vývoj deskového malířství v období první poloviny 15. století v českých zemích, s husitským pozadím se tedy musel nějakým způsobem vyrovnat.<sup>182</sup> Jeho vztah k umění interpretoval Kropáček výhradně v duchu důsledného obrazoborectví, tedy jako zcela odmítavý vztah k obrazům. Navzdory tomuto konvenčnímu vnímání považoval ale obrazoborectví už za svébytný kulturní projev, jehož životnost a síla spočívaly v opoře o konkrétní ideologii. Kropáček důrazně odmítá, „že totiž by bylo snad husitské hnutí ‚špatné‘ apod., protože ničilo obrazy, sochy a chrámy, jako tolik jiného z odkazu středověké kultury. Jde o kulturní postoj převratné doby, který není výjimečný v dějinách Evropy a který vždy proti ušlechtilé přejemnělému a estetisujícímu starému režimu se ptá po společenské funkci a po vnitřním ideovém zaměření podobných věcí a najde-li v čemkoliv jen stín nepřátelské ideologie, zničí to se svatým hněvem“.<sup>183</sup> Do protikladu k ideologicky podepřenému ikonoklasmu kladl pak Kropáček zjemnělý formalismus dožívající malířské tradice, který na rozdíl od obrazoborectví ztratil vazbu na myšlenkové naladění doby a stal se bezobsažnou vývojovou uměleckou větví, ústící v zákonitý úpadek umění.

Umělecký rozklad, jak jej Kropáček vyhodnotil, tedy spočíval nejen ve vyčerpanosti formy (její repetitivnosti), ale také ve ztrátě ideologické opory. Příčina úpadku netkví zjednodušeně, externalisticky či materialisticky, v okolnostech politicko-náboženských a

---

181 Problematiku v základních obrysech v polovině 80. let shrnul výstižně Josef KRÁSA, Husitské obrazoborectví: poznámky k jeho studiu, in: *Husitský Tábor: sborník Muzea husitského revolučního hnutí Tábor* 8, 1985, s. 9–17.

182 Pavel KROPÁČEK, *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století*, Praha 1946.

183 KROPÁČEK, *Malířství doby husitské*, s. 6.

ekonomických. Nástup husitství, s ním spjaté války a obrazoborectví nemohou být podle Kropáčka příčinou úpadku umění, tím mohou být pouze „vnitřní rozpory“ v samotném umění. Zjednodušenou mechanickou kauzalitu společenských faktorů přímo působících na umění a jeho vývoj Kropáček odmítá: „*Snad se někdy až příliš přeceňuje význam husitských válek pro úpadek výtvarného umění, které během jediné generace kleslo tak hluboko. Jediná válka a hluboká revoluční krise nemůže nikdy vyvrátiti z kořenů tak dokonalou uměleckou kulturu, nehyně-li tato zároveň svými vnitřními rozpory.*“<sup>184</sup>

V identifikaci těchto vnitřních rozporů přitom dospívá Kropáček k důležitému momentu své knihy – vnitřní struktura umění je vždy dána jeho provázaností s ideologickým obsahem, který je zase do značné míry spoluurčován vnějšími historickými předpoklady, neboli Kropáčkovými slovy: „*Duchovní vývoj, podmíněný ovšem vývojem historickým, dal vyrůstí ideologii, která opět jediné mohla tento sloh vytvořiti.*“<sup>185</sup> Vymežíme-li ze stručné charakteristiky pravděpodobné zdroje Kropáčkova interpretačního postupu, zjistíme, že podstatně explicitněji než marxismus Kropáčkova disertace odráží poučenost strukturalismem Jana Mukařovského (1891–1975), který rovněž postuluje, že „*vývoj umělecké struktury je nepřetržitý a řízený vnitřní zákonitostí: umělecká struktura se vyvíjí sama ze sebe „samopohybem“*“, zároveň vzápětí dodává, že „*každá změna umělecké struktury je ovšem nějak podnícena (motivována) zvenčí, buď přímo vývojem společnosti nebo vývojem některé z kulturních oblastí.*“<sup>186</sup> Kropáček inspirován Mukařovským tedy přebírá koncept založený na odmítnutí kauzální determinovanosti umění společností a nahrazuje ji určitou dialektickou interakcí umělecké a společenské řady, přičemž vnější podněty jdoucí ze společenského vývoje nikdy neovlivní vnitřní strukturu uměleckého díla do takové míry, aby byla jeho identita radikálně narušena. Proto ani společenská a hospodářská krize spojená s husitskými válkami nemůže být v Kropáčkově práci sama o sobě důvodem pro umělecký úpadek. Kropáček umění první poloviny 15. století nadále pojímá z hlediska jeho estetické funkce jako autonomní fenomén (či řadu), jehož podstatu a proměny nelze interpretovat pouze ve vleku historických událostí. Strukturalistické aspekty práce vysvítají mimo jiné také tam, kde Kropáček nahlíží umění funkcionálně. Píše o „*autonomní estetické funkci*“ či „*znázorňovací funkci*“ umění,<sup>187</sup> rozeznává „*vnitřní*“ a „*vnější*“ předpoklady či podmínky uměleckého vývoje a snaží se postihnout podstatu a proměnlivost „*vnitřní struktury slohu*“ v dialektickém vztahu k ostatním neuměleckým faktorům. Kropáček se navíc

---

184 KROPÁČEK, *Malířství doby husitské*, s. 21.

185 KROPÁČEK, *Malířství doby husitské*, s. 37.

186 Jan MUKAŘOVSKÝ, *Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví*, Praha 1941, s. 21–22.

187 KROPÁČEK, *Malířství doby husitské*, s. 11.

k Mukařovskému (stejně tak i Antonínu Matějčkovi a Janu Květovi) jako svému učiteli výslovně hlásí hned v úvodu své práce.<sup>188</sup> Závislost Kropáčkovy práce na Mukařovského strukturalistickém systému z 30. let (ale i jeho prezentistická ukotvení)<sup>189</sup> ostatně dokládají i současné práce badatelů v historiografii dějin umění.<sup>190</sup>

Marxistické tendence jsou v Kropáčkově dizertaci patrné už podstatně méně. Snad lze říci, že zřetelněji vystupují teprve ve chvíli, kdy domyslíme směr Kropáčkových tezí dál, než kam se sám autor odvážil. Vnější faktory, kam spadají politické a hospodářské dějiny, jež můžeme marxistickým prizmatem označit za základnu, se nakonec stejně otiskují do umělecké struktury (nadstavby) a ovlivňují vývoj umění skrze ideologii a světový názor. Živý styk umění se světovým názorem, navzdory tomu, že je jen jednou z mnoha funkcí umění, stává se nicméně v Kropáčkově umělekohistorickém uvažování funkcí hierarchicky nadřazenou, přičemž právě v tomto bodu se Mukařovského strukturalismu nejvíce vzdaluje.

Jsou-li životnost umění a umělecký vývoj podmíněny myšlenkovým prouděním doby, dostává se Kropáčkově domýšlení vztahu umění a „ducha doby“ dále než Dvořákův paralelismus. Především duchový vývoj nevidí již tak idealisticky jako jeho mnohem známější předchůdce, tedy ve smyslu nadřazeného Hegelova *Zeitgeistu*, ale strukturalisticky – v jeho dialektickém napětí s uměním a společností. Kropáček v analytické rovině přitom dál uplatňoval formální rozbor díla. Vedle toho výrazně čerpal z Dvořákovy duchovědy, jak si ji osvojil od generace svých učitelů, historiků umění-medievalistů, zejména Antonína Matějčka a Jaromíra Pečírky, na základě Mukařovského školení ji však zasadil do komplexnější konstelace dynamicky proměnlivých vztahů, která mu nově otevřela dveře i pro zohlednění společensko-politických a hospodářských podmínek, třebaže jsou v Kropáčkově knize uváděny do interakce s uměním ještě opatrně, s prokazatelnou snahou ponechat umění jeho co největší autonomii.

Z toho plyne, že Kropáčкова dizertace není metodologicky jednoznačně vyhraněná. Také z toho důvodu skýtala (a skýtá) významný prostor pro spekulace o příklonu k četnějším teoretickým východiskům a inspiracím autora. Platí to dnes, kdy „marxistický náběh“ knihy

---

188 KROPÁČEK, *Malířství doby husitské*, s. 7.

189 Milena BARTLOVÁ, Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka, *Ars* 1–3, 1996, s. 156–160.

190 Ján BAKOŠ, Československý štrukturalizmus a dejepis umenia, in: Ján BAKOŠ, *Štyri trasy metodologie dejín umenia*, Bratislava 2000, s. 185–187. – MAGID – STEJSKAL – ŠVÁCHA, Metodologie jako sen a program, s. 46. – BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 242. – Josef Vojvodík Kropáčkovu orientaci směrem ke strukturalismu spíše marginalizuje jako „tribut akademickým učitelům a jejich metodám“, viz Josef VOJVODÍK, „Měřítkem je tu, jako vždy v kultuře, člověk“: Pavel Kropáček a „vnitřní síla“ patosu, in: Josef VOJVODÍK – Marie LANGEROVÁ, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, s. 149. – K tomu viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 375.

zůstává nadále předmětem diskuzí a různých stanovisek uvnitř oboru dějin umění,<sup>191</sup> a platilo to i dříve, kdy snaha po vtěsnání Kropáčkovy práce do kategorie marxistického směru dějin umění byla motivována jako součást legitimizačních snah nastupující marxistické historiografie umění. Úlohu při domýšlení světonázorové a metodologické orientace Pavla Kropáčka sehrálo zřejmě také zjištění o Kropáčkově sympatizování s komunismem a marxismem<sup>192</sup> a jeho účast v protinacistickém odboji, jež se mu stala tragicky osudovou. „*Byl to právě P. Kropáček, jehož doba přišla, aniž by ho našla na jeho místě*“, napsal Antonín Matějček v předmluvě Kropáčkovy posmrtně vydané dizertace.<sup>193</sup> Touha vidět v Kropáčkovi zvěstovatele metodologického obratu v dějepisu umění směrem, kterým se de facto po roce 1948 vydala československá společnost, byla lákavá. Z části lze tušit její předpoklady v přirozené potřebě nalézat své otce-zakladatele v rámci dějin oboru, a tak se z přesvědčení, že Kropáčka lze chápat jako prvního badatele na poli středověkého umění inspirovaného marxismem, stalo pomalu, ale jistě sdílené paradigma.<sup>194</sup>

Nenápadné projevy marxistického myšlení, jaké nacházíme v práci o malířství doby husitské, vytvořily obraz Kropáčka jako marxistického badatele par excellence. Ve výsledku však svědčí o relativně skromných a méně zřetelných začátcích marxistického dějepisu umění, jehož obrovským, avšak v důsledku Kropáčkovy předčasné smrti nevyužitým potenciálem byla jeho organická krystalizace na pevných základech tehdejších hlavních metodologických proudů českého dějepisu umění v obohacení o strukturalistickou perspektivu. Totiž bez ohledu na to, kam Kropáčkovu práci metodologicky zařadíme dnes – můžeme například hovořit o marxisticky orientovaném strukturalismu –, stojí za pozornost při snaze o postihnutí geneze českého marxistického dějepisu umění metodologická linie přirozeně se klenoucí od spiritualistického dějepisu umění v duchu Maxe Dvořáka a jeho následovníků (nadále s pevnou oporou o stylově-genetický rozbor) přes Mukařovského strukturalismus směrem k náznakům sociálně až marxisticky pojatých dějin umění. Je přitom patrné, že do

---

191 Viz literatura v pozn. výše. Kropáčkovy statě věnované modernímu umění ovšem jakoukoliv inspiraci marxismem postrádají. Navíc lze, jak dosvědčuje rozbor některých dosud nepublikovaných textů z Kropáčkovy pozůstalosti, který učinila Hana Rousová, uvažovat také o existencialistických východiscích Kropáčkovy myšlení od konce 30. let. Viz Hana ROUSOVÁ, *Živý pes Pavel Kropáček*, in: *Alén Diviš – paralelní historie. Sborník sympózia*, Praha 2006, s. 27–36.

192 BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 242.

193 Antonín MATĚJČEK, Dr. Pavel Kropáček, in: KROPÁČEK, *Malířství doby husitské*, s. 8.

194 Přesvědčení o tom, že Kropáček „*byl mezi českými historiky umění prvním, kdo se pokusil o vědecké marxistické hledisko s plným vědomím specifčnosti látky a bez vulgaristických licencí vzhledem k estetickým hodnotám*“, vyslovila zřetelně Eva Petrová v článku k 20. výročí Kropáčkovy úmrtí v roce 1963. Podle Petrové se v Kropáčkově díle jeví pojetí společnosti jako aktivního, dynamického činitele, který se zračí v umění určí té epochy. Viz Eva PETROVÁ, Pavel Kropáček. K 20. výročí jeho úmrtí, *Umění* 1963, s. 385. – Viz také Karel STEJSKAL, Pavel Kropáček, in: Rudolf CHADRABA et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987, s. 342–348.

cíle v podobě poslední zmiňované metodologické zastávky Kropáček už vlastně dorazit nestihl a spíše zůstal někde v půli cesty. Svým spisem mohl jen těžko iniciovat smělý obrat k důsledně marxistické interpretaci středověkého umění, který by byl pro poválečný dějepis umění zavazující, o to zajímavější pramen pro zkoumání návaznosti a styčných bodů mezi různými teoretickými a metodologickými proudy představuje. Poukázal jak na potenciál, který interpretace vizuální kultury husitství může mít pro další marxistické historiky umění, tak na myšlenkovou prostupnost Dvořákovy duchovědy, strukturalismu a marxismu. Mukařovského strukturalismus představoval důležitou, mnohými historiky umění však málo využívanou zastávku na cestě od spiritualistického výkladu směrem k sociologicky pojatým interpretacím. Kropáčkova knižně vydaná dizertace je podle mého soudu ilustrativním příkladem takto nastoupené cesty, nepředstavuje však zdaleka příklad jediný.

### **Na cestě k odmítnutí vlastní vědecké tradice**

Strukturalismus setrval v pozici metodologicky inspirativního základu pro mnohé uměnovědné interpretace ještě do roku 1948, než došlo vlivem únorových událostí k jeho oficiálnímu zatracení. Zasáhl tak více než jednu generaci historiků umění, vedle Kropáčkových vrstevníků studujících ve 30. letech to byla i generace mladých komunistů, která nastoupila studium dějin umění s otevřením vysokých škol v květnu roku 1945. Patřil do ní i Jaromír Neumann (1924–2001), z dnešního pohledu asi nejvýraznější reprezentant této generace. Ve své seminární práci o slohovém problému manýrismu, napsané kolem roku 1947, si jako svůj výchozí metodologický rámec zvolil Mukařovského principy strukturalistického výkladu 30. let. Hodnotu této studentské práce více než v samotném pokusu o aplikaci strukturalistických principů na konkrétní výtvarný materiál spatřuji ve výchozí kritické pozici, která Neumanna motivuje k výstižné charakteristice dosavadní dobové metodologické praxe, její kritice a následně i pokusu o revizi. Přestože text vznikl jako seminární text mladého studenta a nebyl nikdy oficiálně publikován, takže jeho dosah v uměleckohistorické komunitě byl zřejmě minimální, lze ho s velkou mírou nadsázky chápat jako svého druhu manifest nastupující generace historiků a historiček umění (k charakteristice generace se vrátím v další kapitole) deklarující neuspokojivý stav v rámci dosavadního řešení určitých metodologických otázek s požadavkem na jejich přehodnocení. Mezi ně patřily zejména dva základní okruhy problémů: řešení dualismu obsahu a formy a vztah společnosti a umění. Oba tyto okruhy strukturalismus tematizoval – u prvního dosvědčil, že hranice mezi

obsahem a formou jsou nejasné, a jejich vymezení je tedy zavádějící,<sup>195</sup> u druhého poukázal na jejich souvztažnost a dialektickou interakci, aniž by byla narušena autonomie ať už umělecké či společenské vývojové řady. Zatímco Kropáčkova práce otvírala spíše otázky umění ve vztahu k společnosti a její ideologii, Neumannova práce se naopak zaměřovala na rozbití hranice mezi obsahem a formou a na strukturní pojetí slohu. „*Vyvodíme-li důsledky, jež vyplývají ze znakové povahy umění, t. j. uvědomíme-li si dosah faktu, že všechny složky uměleckého díla, netoliko obsahová, nýbrž i formální jsou – ne sice stejnou měrou a stejným způsobem – nositeli významu, bude možno v umělecko-historické vědě překročit hranici, která oddělovala formu od obsahu a zapojit výtvarné dílo do doby prostřednictvím celé jeho výstavby.*“<sup>196</sup> Je přitom zřejmé, že pojetí umění jako znaku a významu – jedna ze základních charakteristik Mukařovského pozdější strukturalistické estetiky – znamenala pro Neumanna klíč k významovému uchopení uměleckého díla, a toto významové chápání zase klíč k postižení jeho provázanosti se společenskými strukturami: „*Sémantickým rozborem a rozborem funkcí, jež umělecké dílo ve společnosti plnilo a vzhledem k nimž bylo vybudováno, bude možno odstranit methodologickou průrvu mezi formální analysou a duchovědnou interpretací, bude možno nejenom proniknout hlouběji do vnitřní organisace výtvarného díla, nýbrž také přesněji a určitěji uchopit jeho vztahy ke společnosti a skutečnosti.*“<sup>197</sup> V roce 1948 pod Mukařovského vlivem nakonec Neumann dospívá k vizi dalšího metodologického směřování vlastního oboru, když formuluje požadavek, aby také historici umění „*postavili svou vlastní vědu nejenom na strukturální základ, nýbrž učinili tak i první rozhodné kroky k marxistické uměnovědě a marxistickým dějinám umění. Neboť to je úkol, jenž dnes umělecko-historickou vědu čeká a to je nejnaléhavější vnitřní methodologická potřeba této vědy.*“<sup>198</sup>

Pokračování ve strukturalistickém směru umělecko-historického bádání naznačeném Kropáčkem a Neumannem, nebo ještě dále v jeho organickém obohacování do výsledné syntézy s marxistickou perspektivou se ovšem nakonec neuskutečnilo, byť, jak je z předchozího snad zřejmé, předpoklady k tomu u několika talentovaných historiků umění ve 40. letech jednoznačně byly.<sup>199</sup> Z Mukařovského textů z 40. let potom rovněž vyplývá, že on

---

195 Jan MUKAŘOVSKÝ, Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, in: idem, *Kapitoly z české poetiky. Díl první – obecné básnictví*, Praha 1941, s. 18. – Jan MUKAŘOVSKÝ, O současné poetice (1929), in: idem, *Studie z poetiky*, Praha 1982, s. 23–24.

196 Jaromír NEUMANN, *K slohovému problému manýrismu v malířství XVI. století* (nepubl. strojopis), s. 3. Uloženo in: oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Jaromír Neumann, kart. 1/1.

197 Ibidem.

198 Jaromír NEUMANN, K Mukařovského Kapitolám z české poetiky, *Život XXI*, 1948, č. 1, s. 126.

199 Prvky českého strukturalismu lze hledat v pracích i dalších historiků umění. K tomu viz Ján BAKOŠ, Československý štrukturalismus a dejepis umenia, in: *Štyri trasy metodologie dejin umenia*, Bratislava 2000, s.

sám tímto směrem logicky postupoval, když v předmluvě k druhému vydání *Studií z poetiky* napsal, že „*hybnou silou autorova dalšího vývoje*“ se stalo „*sblížení s dialektickým materialismem*“, které vzápětí odůvodňuje nikoliv jako „*t. zv. aplikaci marxismu na umění*“, nýbrž jako „*logický výsledek autorova vlastního vědeckého vývoje*“, k němuž ho dovedla především dialektika a noetický realismus.<sup>200</sup>

Výsledek dalšího směřování byl ovšem takový, že Pavel Kropáček tragicky umírá, takže o možném vývoji jeho teoreticko-metodologického myšlení lze nanejvýš spekulovat, Jaromír Neumann naopak nastupuje cestu své strmě stoupající uměleckohistorické kariéry a stejně jako v případě jeho učitele Mukařovského dochází i u něj k radikálnímu odklonu od strukturalistického paradigmatu ve prospěch stalinské verze marxismu-leninismu, který ve vývoji českého marxistického myšlení po roce 1948 na určitou dobu převážil. Marxismus-leninismus představoval na jedné straně výlučnou vědeckou metodu, na druhé straně byl zároveň ideologií vládnoucí strany.<sup>201</sup> Požadavek stranickosti nebyl jen prázdnou rétorickou figurou, ale závazným normativem, který platil pro vědu stejně jako pro jiné oblasti. V objasňování vědecké trajektorie Jana Mukařovského či Jaromíra Neumanna, stejně jako v osudech mnoha dalších humanitních vědců, je tedy třeba počítat s tím, že sféra ideologie a vědecké metody se u nich propojovala, a to nejenom v období stalinismu, kdy byl tlak i touha

---

161–217. – BARTLOVÁ, Dějiny českých dějin umění, s. 371–373. Předmětem diskuze o míře přisvojení strukturalistických principů je i dílo Václava Mencla. K tomu viz Klára BENEŠOVSKÁ, Petr Parléf v interpretaci Václava Mencla, in: *Pocta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkám interpretácie stredo európskeho umenia*, Bratislava 2000, s. 139. V reakci na to odmítavě BARTLOVÁ, Dějiny českých dějin umění, s. 397, pozn. 32.

200 Noetický realismus zde Mukařovský chápe jako „*názor, že předmětem poznání je materiální skutečnost, jejíž je poznávající subjekt sám součástí a jež tudíž určuje všechny postoje, které k ní může poznávající subjekt zaujmout*“. Jan MUKAŘOVSKÝ, Předmluva k druhému vydání, in: idem, *Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví*, Praha 1948, s. 12.

201 Obě zmíněná vymezení představují ve skutečnosti spojené nádoby. V domácím akademickém prostředí lze nalézt příklady obou zastávaných pozic, jak marxismu-leninismu jako vědecké metody, tak jen jako politické ideologie. K názorné ilustraci v literárněvědném prostředí viz spor o Mukařovského obratu k marxismu-leninismu, zejm. na stránkách časopisu *Česká literatura* (roč. 68/2020). Vymezení marxismu-leninismu jako svébytného stylu myšlení s minimálním přihlédnutím k jinému než teoreticko-vědnímu kontextu prosazuje Roman Kanda, byť řada jeho myšlenek ve vztahu ke kategoriím marxismu si zasluhuje pozornost. Viz Roman KANDA, Strukturalisté dělají marxismus, *Česká literatura* LXVII, 2019, č. 5, s. 711–736. Rozdílné stanovisko zastává třeba Hana Šmahelová, která interpretuje Mukařovského posun nikoliv jako sblížení s marxismem, ale jako podlehnutí politické ideologii. Viz Hana ŠMAHELOVÁ, O vědě, ideologii a strukturalismu, *Slovo a smysl* XII, 2015, č. 23, s. 105–114. Naposledy v negativní reakci na Kandovu práci viz Pavel JANOUŠEK, Diskurzivní bublina jako nástroj marketingové propagace marxismu. Vysvětlivky ke studii Romana Kandy „Strukturalisté dělají marxismus“ (ČL 2019/5), *Česká literatura* LXVIII, 2020, č. 1, s. 75–82. Nejracionálněji, podle mého soudu, do diskuze vstoupila zatím Kristina ANDĚLOVÁ, Jak mluvit o marxismu v humanitních vědách, *Česká literatura* LXVIII, 2020, č. 3, s. 366–370.

velké části společnosti po uplatnění marxisticko-leninského světónázoru ve všech sférách lidské činnosti nejintenzivnější.<sup>202</sup>

Právě ideologická perspektiva určila, že se strukturalismus v jedné ze svých větví nerozvíjel směrem k organickému obohacování o aspekty marxistického myšlení (není totiž důvod předpokládat, že by se všichni představitelé strukturalistické školy automaticky vydali marxistickým směrem), ale naopak se stal cíleným terčem agresivní kritiky z pozic, které v kulturní oblasti nejlépe ztělesňovali ideologové strany, jako byl Zdeněk Nejedlý nebo Ladislav Štoll. Strukturalismus byl jimi odkázán do hájemství buržoazních pavěd, vyznačujících se objektivismem, kosmopolitismem, formalismem a řadou dalších atributů, které napomáhaly vymezit jednoznačné hranice mezi vědou budovanou na socialistických základech a jejími nepřáteli.<sup>203</sup> Kritika nabyla na ještě větší relevanci, když se o ni přičinili samotní strůjci strukturalistického směru, jako byl František Trávníček (1888–1961)<sup>204</sup> nebo sám Mukařovský.<sup>205</sup>

V případě Jaromíra Neumanna a řady dalších intelektuálů byl postup ovšem obdobný, víra v očistný rituál veřejné sebekritiky jakožto hybné síly strany představovala jednu z nejméně vítaných praktik stranických intelektuálů první poloviny 50. let.<sup>206</sup> Neumannův dnes již kanonický projev na bechyňské konferenci, která měla znamenat závazné přímknutí českých dějin umění k marxismu-leninismu, je názorným příkladem svědomitě provedené sebekritiky, o jejímž významu pro rozvoj stranického dějepisectví na počátku 50. let snad ani nikdo nepochybuje. Neumann měl evidentně pro formulování kritiky dosavadní praxe dějin umění z marxisticko-leninského pohledu největší předpoklady, kterých také ve svém mnohahodinovém vystoupení naplno využil, když objasňoval své „vystřízlivění“ ze strukturalismu: *„Spatřoval jsem podobně jako jiní ve strukturalismu pokrokový vědecký názor, který by mohl v dějinách umění přinést methodické prohloubení a ujasnění řady problémů. Viděl jsem nesprávně ve strukturalismu teorii, která doplňuje a rozvádí marxistickou estetiku tam, kde se mi zdála nepropracována, v otázkách výrazových*

---

202 Vyvážené zohlednění obou perspektiv v systematické souvislosti patří k největším výzvám při studiu dějin humanitních disciplín a jejich aktérů v období socialistické diktatury. Viz také ANDĚLOVÁ, Jak mluvit o marxismu v humanitních vědách, s. 366.

203 Richard ZMĚLÍK, Mukařovského kritika strukturalismu na pozadí kulturního typu, in: Libor MARTÍNEK et al., *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost. Strukturalizm i poststrukturalizm czeski i polski – historia i współczesność*, Opava 2015, s. 49.

204 František TRÁVNÍČEK, Objektivismus a kosmopolitismus v naší jazykovědě, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. – řada jazykovědná* 1, č. A1, 1952, s. 12–25. – Idem, Ke kritice strukturalismu, *Slovo a slovesnost* 15, 1954, č. 3, s. 143–144.

205 Jan MUKAŘOVSKÝ, Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě, *Tvorba* 20, 4. 10. 1951, č. 40, s. 964–966.

206 Kritika a sebekritika byla pro marxisticko-leninský model myšlení zásadní kategorií.

*prostředků umění. Dosavadní imanentistické tendence v dějinách umění mi usnadnily přijímatí strukturalismus s jeho nesprávným, zdánlivě promyšleným, ale od společnosti odtrženým chápáním vývoje umění, a zdánlivě dialektickým, ale ve skutečnosti metafysickým chápáním vztahu obsahu a formy.*“<sup>207</sup>

Neumannovo vyznání je třeba brát vážně, zpětně nastíněné důvody jeho přimknutí ke strukturalistické teorii ve 40. letech se zdají být relevantní a logické i z dnešní perspektivy založené na znalosti historiografie a metodologie oboru. Strukturalismus mu ukázal cestu, jak uchopit „výrazové prostředky“ funkcionálně a zároveň sémanticky, přinesl tedy možnosti, kterými dosavadní v převážné míře formalisticko-geneticky orientovaný dějepis umění v českých podmínkách nedisponoval. Zároveň jsem přesvědčena, že při Neumannově talentu vytušit vždy potenciál aktuální uměleckohistorické metody a následně si ji obratně apropriovat znamenal pokus o strukturalistický výklad uměleckého díla pro něj v podstatě nevyhnutelnou výzvu. Ostatně k výše zmíněné práci o slohovém problému manýrismu, jež nebyla pro svého autora zjevně pouhou školní prací zanedbatelného významu, se vrátil i ve své sebekritice na sjezdu, když napsal: „*Tak se mi stalo, že jsem se zabýval v nepublikované studii problémem t. zv. manýrismu v umění XVI. století a pokoušel jsem se na tomto případě typicky formalistického umění s methodickým aparátem strukturalismu nově objasnit otázku slohu, již dosavadní dějiny umění pod vlivem vídeňské školy chápaly nesprávně.*“<sup>208</sup>

Vedle strukturalismu, který ve výsledku představoval pro marxisticko-leninský dějepis umění minimální ohrožení vzhledem k tomu, že se do té doby prosadil jen v několika individuálních případech, znamenalo dědictví vídeňské školy dějin umění nepoměrně větší překážku v cestě za dějinami umění na historicko-materialistickém základu. I z toho důvodu ji Neumann ve svém projevu podrobil nekompromisní kritice. Principy vlastní vídeňské školy dějin umění, její přední reprezentanti i jejich čeští žáci jím byli na začátku 50. let demonstrativně odmítnuti, a to pro nehodnotící objektivismus (stejně jako strukturalismus) a navíc idealistický postoj k otázkám umění. Mezi konkrétní viníky zodpovědné za tento stav byl adresně zařazen především Vojtěch Birnbaum pro svou metafyziku slohu a vývojové zákony,<sup>209</sup> obdobnou kritiku pak z úst Neumanna sklidili i jeho žáci Vojtěch Volavka za lpění na formalismu či Václav Mencl za svou inspiraci německým idealismem. Na milost Neumann

---

207 Jaromír NEUMANN, Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5.–3. 6. 1951*, Praha 1951, s. 51.

208 Jaromír NEUMANN, Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5.–3. 6. 1951*, Praha 1951, s. 51.

209 Ibidem, s. 48.

vzal z vídeňských žáků především své učitele a vzory – Antonína Matějčka a Vincence Kramáře, kteří buď ještě před únorovým převratem, nebo těsně po něm do komunistické strany vstoupili,<sup>210</sup> a tedy reprezentovali „kladné tradice českého dějepisu umění“. Vincenc Kramář zejména proto, že svůj vztah k soudobému umění projektoval i do interpretace staršího umění,<sup>211</sup> a tedy naplňoval jeden z požadavků *socialistických vědeckých dějin umění*, tj. požadavek hodnotit dějiny umění z pozice soudobých socialistických hodnot umění, v první polovině 50. let reprezentovaných socialistickým realismem. Matějček, u nějž taková argumentace byla mnohem obtížnější, pak z toho důvodu, že údajně dovedl umění více propojit se životem než jeho vídeňští učitelé a čeští kolegové, a také proto, že nepodlehł duchovědnému zaměření předního z nich, svého učitele Maxe Dvořáka.<sup>212</sup>

Postavě Maxe Dvořáka (1874–1921), jeho odkazu, který se vznášel nad českými dějinami umění znovu od konce 50. let, a zvláště jeho významu pro marxistickou ikonologii se budu věnovat v další kapitole této práce. Prozatím stačí, když budeme v kontextu vývoje marxistického myšlení v českém dějepisu umění začátkem 50. let chápat Dvořákovu úlohu především ve smyslu ztělesnění či nositele všech negativních charakteristik, které marxisticko-leninská estetika stalinského období přisuzovala vídeňské škole dějin umění. Na začátku 50. let se ovšem stejně pochybně jako Dvořákovy paralelizace duchovních dějin s uměním jeví i Birnbaumovy zákony o transgresi a barokním principu – obojí představovalo nebezpečný idealismus odtržený od společensko-ekonomické reality a jejích zákonů. Proto bylo nutné při různých oficiálních příležitostech, jako byla bechyňská konference, a veřejných metodologických debatách či zasedáních zdůrazňovat, že idealistické principy vídeňské školy představují naprosto iluzorní a nevědecké kategorie, kterými se jen zastírá, že jedinými skutečně zákonitými procesy, jež je nutno v umění identifikovat, jsou odrazy třídních bojů, nikoliv formální kategorie odtržené od skutečnosti bytí a emanované na úrovni transcendentálních autonomních sil.<sup>213</sup>

---

210 Vincenc Kramář se stal členem KSČ 3. 12. 1945, viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 496 (u Kramáře je zde ale chybně uvedeno datum úmrtí). Antonín Matějček vstoupil do strany krátce po únorovém převratu, tedy na jaře 1948.

211 NEUMANN, *Boj o socialistický realismus*, s. 37. K tomu viz také BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 348–349.

212 NEUMANN, *Boj o socialistický realismus*, s. 50.

213 NEUMANN, *Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění*, s. 43.

## Dějiny umění na historicko-materialistickém základě

Studium středověkého umění v důsledku nutnosti oprostit ho interpretačně od „idealistických“ modelů vídeňské školy a „objektivistických“ tendencí strukturalismu bylo plně ponecháno více či méně neúspěšným pokusům o podrobení skrze historický a dialektický materialismus s důrazem na identifikování realistických tendencí s pokrokovými (lidovými) vrstvami. Úskalí interpretace spočívalo již v samotné podstatě umění jako součásti nadstavby. Tuto klíčovou koncepci marxismu nešlo ani při sebelepším teoretickém či metodologickém úsilí obejít či dekonstruovat. Umění bylo odsunuto na druhou kolej, nemohlo se vymanit ze své úlohy odrazu či epifenoménu vše podmiňující základny. Zde opět platí, co již bylo uvedeno na začátku kapitoly, a to, že předmětem oboru dějin umění byly od jeho počátků takové památky, které náležely do kategorie vysokého umění, což implikovalo jejich negativní úlohu ideologického nástroje vládnoucích elit.<sup>214</sup>

Úskalí interpretace lze pak už jen konkretizovat v samotném charakteru středověkého umění, které bylo ze své podstaty náboženským uměním, a tedy zprostředkovalo ideologii křesťanství. Z pohledu marxistického ateismu se jednalo o hluboce reakční idealistickou formu společenského vědomí středověku, jejíž nositelkou byla církev – významná součást vládnoucí společnosti v epoše feudalismu.<sup>215</sup> V těchto souřadnicích bylo středověké umění kodifikováno jako součást ideologické nadstavby, jako samotný ideologický nástroj v rukou církve, zprostředkovávající únik od skutečného života. Činilo tak skrze symbolické obrazy, jež měly být vzdálené konkrétní pozemské realitě, a tedy v zásadním rozporu s materialistickou filozofií marxismu-leninismu, založenou na tvrzení, že „*Umění je bez obsahu, jestli se odtrhne od skutečnosti*“.<sup>216</sup> Uměleckohistorická medievistika tudíž byla postavena do obtížné pozice, protože samotný předmět jejího výzkumu nesl výrazně negativní hodnoty, a ve výsledku se proto jeho výzkum obtížně obhajoval. Přitom studium středověkého umění mělo proporcionalně s ohledem na publikační výstupy v českém dějepisu umění i v 50. letech největší zastoupení. V důsledku toho docházelo k situacím, kdy například ještě v roce 1960 čelil časopis *Umění* oficiální kritice ze strany předsednictva historické sekce

---

214 Zcela přiznaně k tomu z marxisticko-leninské pozice Jaroslav PEŠINA, *Západoevropské umění středověku*, 1952, s. 18–19. Viz také BARTLOVÁ, *Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?*, s. 16.

215 Karel MARX – Bedřich ENGELS, *O náboženství*, Praha 1957.

216 Pešina, *Západoevropské umění středověku*, DOHLEDAT

ČSAV, že jako ústřední publikační tribuna umělecko-historické vědy prezentuje na svých stránkách až příliš mnoho náboženské tematiky na úkor současného umění a jeho teorie.<sup>217</sup>

Snahu o takovou interpretaci, v rámci níž by nedocházelo ke kognitivní disonanci dané rozporem mezi marxisticko-leninským světonázorem a poznatky založenými na běžných umělecko-historických metodách, lze na jedné straně chápat jako určitou deformaci oboru a popření správnosti směru jeho dosavadního vývoje, na druhou stranu se domnívám, že pro historiky a historičky umění, kteří se nespokojili jen s aplikací povrchních matric, podle níž většinou míra realismu uměleckého díla odrážela jeho pokrokovost, šlo i o svého druhu metodologickou výzvu, tj. výzvu k vystoupení z dosavadních zaběhlých stále stejných řetězců otázek kladených uměleckému dílu. Problém nastal ve chvíli, kdy byly nahrazeny ještě schematictějšími interpretačními modely a zákony. Umělecko-historické medievistice v období stalinismu budované z pozic stranické inteligence nezbyvalo nic jiného než se soustavně pokoušet všemi dostupnými metodologickými prostředky, které by se daly nadále v jádru považovat za marxistické či marxisticko-leninské, zvrátit obraz středověkého umění jako materiálního výsledku reakční statické nábožensky ovládané monolitické feudální kultury. Bylo třeba středověkému umění interpretačně vydobýt širší manévrovací pole a minimálně zeslabit jeho závislost na církvi jako takové.

Jedním ze způsobů, jak se o to pokusit, byl již zmíněný příklon k diskurzu realismu v kombinaci s historicko-materialistickou koncepcí zákonitého vývoje lidské společnosti. V takových interpretacích se realismus prosazoval jako apriori pozitivní hodnota a nadčasový tvůrčí princip. O sociálním pozadí umělecké tvorby a třídním vyjádření v rámci tohoto modelu rozhodovala formální kritéria daného uměleckého díla, která se pohybovala na stále stejné ose, jejíž póly byly tvořeny pozitivní hodnotou realismu na jedné straně a negativně vymezenou hodnotou reakčního a úpadkového formalismu na straně druhé. Polarita formalismus versus realismus se stala plošně a mechanicky užívaným axiologickým instrumentem, a v důsledku toho oba pojmy zcela ztratily svou původní neutrálně zabarvenou funkci. Na základě takto koncipované marxisticko-leninské teorie umění docházelo k přehodnocování a upřednostňování nejen uměleckých děl a umělců, ale i celých období a

---

217 Hlavním kritikem byl historik Václav Husa, který své hodnocení VII. ročníku časopisu *Umění* prezentoval na zasedání představenstva historické sekce dne 3. 3. 1960. S kritikou se musel ÚTDU ČSAV i redakce časopisu vypořádat, nejčastěji prostřednictvím zasedání a diskuzí vyznačujících se opět celou řadou sebezáchovných strategií od rituální sebekritiky po zřízení dalších poradních orgánů a diskuzních kroužků. Ze zasedání byly pořizovány podrobné přepisy, jež následně měly dokládat motivaci a vůli aktérů problematiku řešit. Viz *Zápis o zasedání vědecké rady Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, konané dne 23. května 1960* (strojopis). A AV ČR, fond ÚTDU ČSAV, kart. 1, inv. č. 7, sign. 22.

uměleckých stylů podle toho, jak vysoké míry zobrazovacího realismu u nich bylo možné vysledovat.

Snahám o uplatnění rovnítka mezi realismem a pokrokovostí se nevyhnula v 50. letech nakonec ani česká uměleckohistorická medievistika. Její metodologické možnosti a kreativita byly z pochopitelných důvodů nejvíce rozvíjeny v interpretacích pozdně gotického umění, vykazujícího již značné prvky realismu, čímž se signalizovalo postupné nastolování nového společenského řádu, a tedy blížící se nástup panství buržoazie. Právě identifikace realismů s progresivními tendencemi v české malbě 14. a 15. století se stala jedním z hlavních úkolů domácích dějin středověkého umění. Nejvýrazněji se na tomto poli během první poloviny 50. let angažoval z historiků umění Jaroslav Pešina. Vedle předčasně a tragicky zesnulého Kropáčka,<sup>218</sup> od něhož byl pouze o tři roky starší, zastával Pešina pozici druhého nejnadanějšího žáka Antonína Matějčka a také on pokračoval v linii výzkumu svého učitele, kterou byla specializace na českou gotickou deskovou malbu. Z recenzí, které tehdy Pešina psal na Kropáčkovy texty, lze vyčíst určitou rivalitu, zmíněné texty ale také indikují, že se zde nad totožnou látkou střetávaly dvě výrazné a odlišné badatelské osobnosti.<sup>219</sup> Zatímco se však Kropáčkův život předčasně uzavřel, před Jaroslavem Pešinou stála slibně se rozvíjející akademická kariéra, k níž bezpochyby směřoval díky svým schopnostem a nasazení, jeho kariérní postup navíc upevnil sňatek s Matějčkovou dcerou. Jím byla podpořena legitimita Pešinoва nástupnictví do pozice jeho učitele,<sup>220</sup> a po Matějčkově smrti v roce 1950 tak nakonec logicky převzal i výuku středověkého umění na pražské katedře dějin umění.

V základních obrysech charakterizovala Pešinův přístup Milena Bartlová jako syntézu „*pozitivistického formalismu s „dějinami ducha“ podle Maxe Dvořáka a s chronologickou konstrukcí zákonité „transgrese stylů“ mezi jednotlivými národy podle Vojtěcha*

---

218 Zatímco Kropáčkův život končí předčasně a tragicky v koncentračním táboře Osvětim, Pešina přežívá bez výraznějších ztrát válku – dokonce s možností působit v oboru a zůstat ve styku s výtvarným materiálem – jako pracovník Sbirky starého umění pod vedením tehdejšího ředitele, historika umění a teologa Josefa Cibulky. Viz Milena BARTLOVÁ, Jaroslav Pešina, 1938–1977. Čtyři desetiletí politických strategií českého historika umění, *Opuscula historiae artium* 66, 2017, s. 75. – Alena JANATKOVÁ – Vít VLNAS, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013, s. 87.

219 Jaroslav PEŠINA, [recenze] Pavel Kropáček, Malířství doby husitské, *Památky archeologické – historie* XLIII, 1948, s. 117. Pešina zde kritizuje některé Kropáčkovy datace uměleckých děl, jejich chronologii, stylové zařazení a vazby či vlivy. Strukturalistické či marxistické aspekty Kropáčkovy práce ovšem nezmiňuje, rozchází se převážně v otázkách formálně-stylových, skrze něž Pešina na danou problematiku nahlíží především. Tam, kde Kropáček píše o ztrátě nutného myšlenkového napětí, hovoří Pešina o organické poruše stylu atd.

220 Na tento fakt upozornil Martin FRANC, [recenze] Bartlová, Milena, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969. Dějiny umění slouží vědě o člověku*, *Práce z dějin akademie věd* 13, 2021, č. 3, s. 135. Viz také v obecné rovině Marie BAHENSKÁ – Martin FRANC, *Sondy do manželství českých vědců*, in: Martin FRANC et al., *Habitus českých vědců 1918–1968. Příklad dvou generací*, Praha 2021, s. 120.

*Birnbauma*“.<sup>221</sup> Otázky spojené s uvažováním v intencích stylu jako živého organismu, hledání formálních vlivů a zařazení díla do vývojového proudu stály většinou v popředí Pešinoва zájmu. Od 50. let se k nim pod vlivem směřování uměleckohistorické vědy na bázi marxismu-leninismu přidružil ale také zájem o realismy v pozdně středověké malbě a výklad uměleckého vývoje na pozadí historického materialismu.

Ještě v roce 1949 v příspěvku do jubilejního sborníku k Matějčkovým 60. narozeninám, který už svým názvem „Slohový vývoj Mistra litoměřického oltáře“ jasně odkazoval na jednu etapu autorova metodologického vývoje, zůstával Pešinuův text uzavřen v bezpečném prostoru dosavadního interpretačního přístupu, aniž by překročil hranice stylově-kritického rozboru. Pešina se zde navíc věnoval pouze jediné umělecké osobnosti, která v jeho výkladu vystupuje jako lakmusový papírek vstřebávající nejprogresivnější umělecké vlivy,<sup>222</sup> a proto také samotný text dobře zapadal do Neumannovy adresné kritiky vyslovené v rámci jeho již zmíněného monumentálního referátu v Bechyni. V rámci ní označil sborník k Matějčkovu jubileu za ilustrativní příklad akademismu a „řešení úzkých dílčích a často nepodstatných otázek“, jež podle něj dokonale zastupují „články o jednotlivých umělcích, o jednotlivých dílech nebo skupinách děl a někdy dokonce o dílčích otázkách jednotlivého díla, v nichž se zračí analytické zaměření, jehož účelem je hlavně zjišťování „uměleckých“, „formálních“ vlivů“.<sup>223</sup>

O rok později vychází Pešinoва monografie o deskové pozdně gotické a renesanční malbě, v níž je změna dikce patrná hned v první větě úvodu, načrtávající historickou situaci v letech 1450–1550 a nesoucí se dle autora ve znamení pohybu tříd a vzestupu měšťanské společnosti. Třebaže ale na prvních pěti stranách textu načrtává Pešina výklad, jehož hlavními aktéry jsou „měšťanský živel“ a husitství, v podstatě ztotožněné s národem, na dalších stránkách, které představují skutečné jádro knihy, se těmito aktéry stávají již jen stylové a formalistní proudy či vlivy, zabarvené rovněž nacionálně.<sup>224</sup> Obdobně opatrným způsobem postupuje Pešina i ve svém příspěvku z Bechyně, z něhož je na jednu stranu zřejmý příklon k marxisticko-leninskému světonázoru, na druhou stranu strategická volba tématu dovoluje Pešinovi zaujmout pozici, v rámci níž není třeba beze zbytku zavrhnout všechna předchozí stadia

---

221 BARTLOVÁ, Jaroslav Pešina, 1938–1977, s. 79.

222 Jaroslav PEŠINA, Slohový vývoj Mistra litoměřického oltáře, in: Oldřich J. BLAŽÍČEK – Jan KVĚT (red.), *Cestami umění. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 138–146.

223 NEUMANN, Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění, s. 46.

224 Jaroslav PEŠINA, *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*, Praha 1950.

vývoje oboru ani jeho hlavní protagonisty.<sup>225</sup> U synkretického pojetí sestávajícího z prolínání dobově normativní marxisticko-leninské rétoriky (frekventované především v úvodu) s dosavadním slohově-kriticky založeným přístupem autora ovšem v případě Pešiny nezůstalo dlouho.

Důslednější přihlášení k historicko-materialisticky pojatým dějinám umění prokázal Pešina už v roce 1952 ve svém učebním textu o západoevropském umění středověku,<sup>226</sup> který byl psán zřejmě v návaznosti na změny dané vysokoškolskou reformou s požadavkem na vypracování skript odpovídajících aktuálním potřebám marxisticko-leninsky založených dějin umění.<sup>227</sup> Později v historicko-materialistických kategoriích utříděné pojetí středověkého umění zúročil ještě v několika svých studiích, z nichž „Tříptych monogramisty I. V. M. Příspěvek k studiu problematiky českého malířství 15. století“ lze zřejmě považovat za nejsignifikantnější.<sup>228</sup> V obou textech už Pešina jednoznačně odmítá uplatňování koncepce slohového vývoje, a tím se zbavuje kontradiktorního a mechanického slučování historicko-materialistického vývoje, spočívajícího v závislosti nadstavby na základně, se slohovým vývojem, založeným naopak na autonomním vývoji forem nezávisle na společenských a ekonomických jevech.

V tomto výkladu postaveném na nových marxisticko-leninských základech stojí za pozornost tři klíčové body. Zaprvé to, jakým způsobem Pešina přistupuje k již zmíněné problematice náboženského umění, dále jak zachází s diskurzem realismu, a konečně jakou roli a vztah k umění přisuzuje husitství. Je přitom zřejmé, že všechny tři okruhy jsou vzájemně provázané a nelze je od sebe vykládat izolovaně. Zároveň je třeba brát v potaz, že odlišnou míru sofistikovanosti formulací musíme předpokládat v případě vysokoškolských skript, která představují specifický žánr odborné literatury určený studentům, a v případě odborných studií publikovaných v prestižním oborovém periodiku pro úzký okruh již etablovaných historiků a historiček umění.

---

225 Jaroslav PEŠINA, Praktické úkoly dějin umění v dnešní společnosti, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5.–3. 6. 1951*, Praha 1951, s. 89–111.

226 Jaroslav PEŠINA, *Západoevropské umění středověku*, 1952. Vzhledem k tomu, že se jednalo o učební materiál, postrádá text jakékoliv citační zdroje a bibliografii. Většinu zdrojů, z kterých Pešina čerpal, můžeme odvozovat spíše hypoteticky, inspiraci některými jmény Pešina ale přímo zmiňuje – kromě jmen klasiků marxismu-leninismu odkazuje např. na Václava Husu či Františka Grause.

227 Podobně už před ním Josef Macek svůj koncept husitství jako revolučního hnutí, silně inspirovaný Engelsovou *Německou selskou válkou*, publikačně představil vůbec poprvé ve skriptech pro Vysokou školu politických a hospodářských věd. Viz Petr ČORNEJ, Poúnorová aktuálnost vzdálené husitské minulosti, in: Petr ČORNEJ, *Světla a stíny husitství (Události – osobnosti – texty – tradice)*, Praha 2020, s. 594, pozn. 25.

228 Jaroslav PEŠINA, *Tříptych monogramisty I. V. M. Příspěvek k studiu problematiky českého malířství 15. století*, *Umění* 2, 1954, č. 1, s. 22.

## Sekularizační interpretace a hermeneutika podezření

Náboženská povaha výtvarného umění, jež byla vlastní středověké umělecké produkci, nesla v Pešinově výkladu pro studenty oboru jednoznačně negativní konotace. Podle Pešiny se ovšem v průběhu vývoje měnila tím, jak se proměňovaly vztahy v základně, a proto i měnila svou funkci a smysl: „*Jednou byla projevem formující se feudální společnosti dovolávající se Boha a náboženství jako opory své existence – tak v „karolinském“ umění, jindy byla ideologickou zbraní církve, jako v románském umění...*“ Důležité vzhledem k vývoji směrem k marxistické ikonologii je ovšem také tvrzení, k němuž Pešina dospívá, když hodnotí náboženskou povahu gotického umění, která se údajně „*stávala často pouze rouškou, zahalující myšlenky církvi a vládnoucí třídě nepřátelské... Důležité proto bylo, co se skrývalo pod tímto náboženským povrchem, jaký obsah byl vložen do náboženské formy, nikoliv to, co nábožensky se tvářící umělecké dílo zobrazovalo, nýbrž to, co pomocí náboženské formy a navzdory jí chtělo vyjádřit, tedy nikoli námět sám, nýbrž jeho vlastní, do něho vložený smysl.*“<sup>229</sup>

Pešina tímto způsobem předkládá tezi o umění zahaleném do náboženského roucha, v jehož jádru se ovšem skrývají jiné významy, než které čteme z vrchní zjevné vrstvy představované tradiční křesťanskou ikonografií. Pozadí a důvod pro použití této interpretační strategie jsou zřejmé – potřeba učinit z gotického umění legitimní předmět odborného zájmu dějin umění, který v axiologickém pojetí historie z pozice marxismu-leninismu nebude chápán jen v negativním světle jako ideologický nástroj církve, ale bude zároveň skrytě či zahaleně vyjadřovat pozitivní hodnoty, a tedy i – dobovým jazykem řečeno – progresivní tendence. V kontextu marxistického ateismu není třeba považovat tuto invenci za zvlášť inovativní. V širším rámci se jedná o podřízení interpretace obecnějšímu jevu, který nejenom marxisté vnímali jako zákonitý, a tím je dějinný vývoj směrem k odnáboženšťování, tedy sekularizační teorie aplikovaná prezéntisticky jako zákon historického vývoje, v rámci něhož je náboženství stavěno do protikladu k pokroku.<sup>230</sup> Pozvolná sekularizace se pak promítá i do všech nadstavbových sfér, tedy rovněž do umění.<sup>231</sup> V užším významu se pak jedná v podstatě o aplikaci Engelsovy teze (vycházející z výše zmíněného) o tom, že jakékoliv vyjádření

---

229 PEŠINA, *Západoevropské umění středověku*, s. 20.

230 K sekularizačním teoriím viz Zdeněk R. NEŠPOR, *Opium notně vyčichlé? Náboženské procesy pozdní moderny v západní a východní Evropě*, *Soudobé dějiny* 14, 2007, č. 2–3, s. 269–304.

231 Milena Bartlová hovoří o „sekularistické reinterpetaci staršího umění“. Viz BARTLOVÁ, *Marxistické dějiny umění: direktivní model, nebo radikální inspirace?*, s. 18.

nesouhlasu či odporu vůči církvi se mohlo uskutečnit pouze v zahalení náboženským rouchem.<sup>232</sup>

Tato myšlenka zřejmě byla důležitá z hlediska funkce, kterou plnila v Pešinově zprostředkování celkového obrazu středověkého umění studentům oboru. Pešina zde v podstatě praktikuje to, co lze nazvat *hermeneutikou podezření*, která se později stane klíčovou charakteristikou zakládající marxistickou ikonologii. Můžeme ji chápat jako způsob myšlení či interpretace založený na nedůvěře vůči zjevnému smyslu – resp. „*vůči běžně podávanému epistémickému, sociálnímu a kulturnímu statusu quo*“ –, který má tento typ hermeneutiky „*tendenci demaskovat a dekonstruovat coby skrytou ideologickou fabrikaci a konvenci, podávanou jako reálný stav věcí*“.<sup>233</sup> Podle Paula Ricoeura, který termín zavedl, patří mezi zakladatele hermeneutiky či školy podezření (*école du soupçon*) Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud i Karl Marx, s nimi také souvisí podle Ricoeura jistá krize náboženství, k níž svými revolučními myšlenkami přispěli.<sup>234</sup> Podstatou tohoto interpretačního způsobu je, že nahlíží nazpět, tj. nároky na smysl redukcionisticky převádí na v pozadí fungující sílu (vůli k moci, třídní boj, nevědomí apod.).<sup>235</sup> Stejný způsob uvažování můžeme vyvodit i z citované pasáže skript, skrze niž nás Pešina navádí, abychom význam neodvozovali od náboženské formy, ale pátrali po smyslu vloženém do díla, který na první pohled není zjevný. Hermeneutika podezření je tedy marxismu do značné míry vlastní.

Nabízí se pak ale otázka, do jaké míry můžeme hermeneutiku podezření vztáhnout i na takový uměleckohistorický koncept, jakým je *maskovaný symbolismus* Erwina Panofského (*disguised symbolism*). Je přitom zjevné, že Pešina za oním „smyslem vloženým do náboženské formy“ spatřoval v 50. letech ještě především výtvarný realismus, který pro něj díky svému noetickému rozměru podmíněnému marxisticko-leninskou estetikou představoval sám o sobě pozitivní význam, respektive na sebe vázal ještě další významové konotace. V samotném jádru umění nehledal tedy složitější diskurzivní obsahy, jako to pak následně praktikovala generace marxistických ikonologů po něm. Pro tuto tezi dostatečně svědčí Pešinova kritika Panofského knihy o nizozemském malířství, a zvláště pak maskovaného symbolismu. Způsob, jakým Pešina vede argumentaci proti tezi o náboženském symbolismu skrytém v realistické formě nizozemské realistické malby, ukazuje na jeho silně zakořeněnou víru

---

232 Karl MARX – Friedrich ENGELS, *O náboženství*, Praha 1957, s. 273, 289.

233 Jan MATONOHA, [heslo] Hermeneutika podezření, in: Richard MÜLLER – Pavel ŠIDÁK (eds.), *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*, Praha 2012, s. 183–184.

234 Paul RICOEUR, *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*, transl. by Denis Savage, New Haven – London, 1970, kap. Interpretation as exercise of suspicion, s. 32–36.

235 Jean GRONDIN, *Úvod do hermeneutiky*, Praha 2011, s. 23.

v pokrokovou sílu realismu a v jeho poznávací charakter.<sup>236</sup> Toto přesvědčení bylo zároveň už něčím víc než jen vštípenou marx-leninskou doktrínou, Pešina jej projektoval do vlastní metody práce ještě začátkem 60. let, kdy už se stával diskurz realismu anachronismem i v socialistických dějinách umění. Ovšem tím, že se Pešina opíral ve své argumentaci o dodnes relevantní a sofistickované recenze psané na adresu Panofského knihy od Otto Pächta, Juliuse Helda, J. M. Delaissé nebo Friedricha Winklera,<sup>237</sup> stala se i jeho práce do určité míry relevantní a také ji lze považovat za jednu z prvních kritik ikonologie v českém prostředí, a to paradoxně proslovenou ve chvíli, kdy byla marxistická ikonologie teprve na vzestupu a její rozkvět ji teprve čekal.

Jestliže Panofsky tvrdí, že za obrazovým realismem je nutno hledat náboženské významy a teologické poučky, Pešina prosazuje tezi, že naopak za náboženskou formou (ikonografií) se skrývají obsahy nepřátelské náboženským významům. Pešina si velmi dobře uvědomoval totožnost principu, na němž byl založen Panofského skrytý symbolismus a jeho vlastní marxistické pojetí náboženského umění, které pak dál rozvíjeli ikonologickým směrem jeho žáci. Jinak by jistě neprohlásil, že „*teorie převlečeného symbolismu není než zneužitou a naruby obrácenou tezí Engelsovou, že útok proti církvi bylo ve středověku vždy nutno maskovat nábožensky*“.<sup>238</sup>

Zde už se dostáváme k poslednímu bodu, jímž je úloha husitství v interpretaci středověkého umění, protože i husitské ideologii, marxisticko-leninským prizmatem vykládané jako hnutí za sociální, nikoliv náboženskou rovnost, nezbývalo ve sféře výtvarné kultury nic jiného než se halit do náboženského roucha, a tedy skrytě vyjadřovat vlastní ideologické obsahy za pomoci tradičních výtvarných prostředků.

Zkoumání vztahu výtvarného umění a husitství na podloží marxisticko-leninského přístupu získalo na počátku 50. let na zcela nové dynamice, a to i tam, kde otázka vlivu husitské ideologie na umělecká díla byla značně spekulativní či sporná.<sup>239</sup> Důležitou roli v tom sehrál

---

236 Právě z toho důvodu byla tehdy pro Pešinovo pojetí dějin středověkého umění Panofského teze o realismu jako pláští maskujícím v podstatě reakční obsahy nesmírně nebezpečná a ohrožující, naprosto by popírala jeho pojetí realismu. Jaroslav PEŠINA, Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků, *Umění* 1961, s. 576–607, k Panofskému s. 600–603.

237 Recenze Otto Pächta a dalších historiků umění kritizujících Panofského koncept maskovaného symbolismu navíc nebyly motivovány vírou v pokrokovost a třídnost realismu. Viz Otto PÄCHT, [recenze] Panofsky's Early Netherlandish Painting – II, *The Burlington Magazine* 98, No. 641, 1956, s. 275–279. – Julius HELD, [recenze] Early Netherlandish Painting, Its Origin and Character by Erwin Panofsky, *Art Bulletin* 37, 1955, s. 205–234. – Friedrich WINKLER, [recenze] Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, *Kunstchronik* 8, 1955, s. 9–26.

238 PEŠINA, Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků, s. 603.

239 K dějinnému vývoji umělecko-historického bádání nad tématem výtvarného umění a husitství viz Jan KLÍPA, Husitství a umění – inventura v jubilejním roce 2015, *Studia Mediavelia Bohemica* 2019/11, s. 73–84. – Milena BARTLOVÁ, *Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490*, Praha 2015.

Zdeněk Nejedlý (1878–1962) a jeho koncepce národních tradic, jejichž nositeli v minulosti podle něj byly výhradně lidové vrstvy. Pro Nejedlého představovala husitská tradice vedle té národně-obrozenecké jednu z nejvyšších hodnot české národní kultury a také stále živý prvek spoluutvářející českou národní identitu.<sup>240</sup> Z pozice ideologa národní kultury, ale i „tvůrce směrnic a regulátora vědeckého života“<sup>241</sup> proto prosazoval husitství doslova na všech frontách svého vlastního mocenského dosahu – v kultuře, umění i vědě. Ideologický a mocenský vliv Nejedlého na počátku 50. let směrem k českým dějinám umění rozhodně nebyl zanedbatelný, jak pro to svědčí i adorující texty z pera předních reprezentantů uměleckohistorické vědy.<sup>242</sup> Pro historiky středověkého umění měly kromě Nejedlého agitačních textů psaných od roku 1945 význam také jeho vědecké práce z počátku 20. století, především pak jeho opus *Dějiny husitského zpěvu*,<sup>243</sup> v němž se pokusil jako jeden z prvních badatelů postihnout vztah husitství k umění obecně.<sup>244</sup> Tato práce se tak stala pro mnohé historiky umění spolehlivým výchozím bodem pro další zkoumání husitství již výhradně ve vztahu k výtvarnému médiu. Nejedlého dílo posloužilo konec konců i jako argumentační arzenál pro zodpovězení důležité otázky marxistických dějin umění, jež byla zároveň i nenaplněnou tužbou oboru: Zdůvodnění, proč se výtvarné umění v podstatně větší míře nestalo důležitým agitačním a propagandistickým médiem husitů, stejně jako tomu bylo v případě husitského zpěvu, jak Nejedlý prokázal, mělo spočívat v tom, že právě zpěv byl ze své podstaty a charakteru lidovým vrstvám podstatně bližší, jeho zakořeněnost v lidu byla hlubší a trvalejší, než tomu bylo u výtvarné tvorby, navíc do té doby vázané především na ideologický aparát starého společenského řádu.<sup>245</sup> Na povrch zde vystupuje již zmíněný fakt, že ten typ výtvarné produkce, kterým se dějiny umění zabývaly především, se utvářel v prostoru elit a s lidovostí byl jen obtížně spojitelný. Z Nejedlého poznatků o vztahu husitství a umění vycházeli přitom jak Kropáček, tak i Pešina, na Nejedlého navazoval nakonec i Karel Stejskal.

---

240 Zdeněk NEJEDLÝ, *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*, Praha 1946, s. 17.

241 Jiří KŘEŠŤAN, Zdeněk Nejedlý – politik a vědec v osamění, Praha 2012, s. 350.

242 Ilustrativní může být kolektivní a oslavný text věnovaný Nejedlému ve vůbec prvním čísle nově založeného časopisu *Umění*. Viz Jaromír NEUMANN – Jaroslav PEŠINA – Vladimír NOVOTNÝ, Zdeněk Nejedlý a výtvarné umění, *Umění* 1, 1953, č. 1, s. 20–25. Odvolávání se na autoritu Nejedlého a jeho vyzdvihování jako největšího českého historika apod. probíhalo během první poloviny 50. let napříč kulturní sférou a historickými vědami. Srov. první číslo *Československého časopisu historického*. K tomu viz RANDÁK, *V záři rudého kalicha*, s. 53.

243 Zdeněk NEJEDLÝ, *Počátky husitského zpěvu*, Praha 1907. – Zdeněk NEJEDLÝ, *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*, Praha 1913. Obě studie vyšly znovu v polovině 50. let jako jednotlivé svazky *Sebraných spisů Zdeňka Nejedlého 40–45*. (Dějiny husitského zpěvu díl II.), Praha 1913.

244 KLÍPA, Husitství a umění – inventura v jubilejním roce 2015, s. 74.

245 PEŠINA, Triptych monogramisty I. V. M., s. 22.

Vzhledem k tomu, že husitství bylo zásluhou Nejedlého v podstatě ztotožněno s národem, stalo se jeho esencí, promítl se tento akt specifickým způsobem i do praxe uměleckohistorické medievistiky. Husitství, považované za sociálně-revoluční hnutí s celonárodním dosahem, se vyznačovalo v tehdejších uměleckohistorických interpretacích stejnými charakteristikami jako duch doby (v tomto případě duch národa). Otázka, do jakého důsledku a jak radikálně změnilo výrobní vztahy, byla předmětem živých diskuzí marxisticky angažovaných historiografů, do nichž mohli historici umění (ale i sám Nejedlý) jen stěží promlouvat,<sup>246</sup> zato přesvědčení o prostupnosti husitství a jeho ideologie všemi sférami nadstavby a hledání jeho otisků i tam, kde jinak nebyly historicky jakkoliv prokazatelné, mělo podobu konsenzu. Nejedlého význam tak spočíval ještě v ideovém propojení husitství s lidovým elementem a národem, jeho konkrétní projevy a charakter na úrovni historického vyprávění měli ovšem od 50. let v rukou už marxističtí historici, jako byl ještě Václav Husa, zejména ale mladší generace, kam patřil Josef Macek, František Graus a František Kavka. Jejich pracemi se inspiroval i Jaroslav Pešina při zakomponování klíčové úlohy husitství do svého pojetí pozdně středověkého umění. V základech stála krize feudalismu jako jedna z ústředních kategorií marxistické historiografie, husitství pak představovalo její vyvrcholení, tj. dějinně jedinečný fenomén, k němuž veškerý dosavadní vývoj směřuje a od něž pak směřuje zase dál, ovšem posunutý na kvalitativně vyšší úroveň. Do českých marxisticky orientovaných dějin středověkého umění jako by se nevysloveně vtiskla periodizace na umění doby předhusitské, doby husitské a pohusitské.

### **Od portrétního realismu ke kryptoportrétu**

Budeme-li pracovat s tezí, že Pešina ve svých seminářích středověkého umění na začátku 50. let alespoň z části pracoval s konceptem středověkého umění na historicko-materialistické bázi tak, jak ho představil ve svých skriptech z roku 1952, otevírá se před námi možnost blíže pochopit, jakým způsobem na něj metodologicky navazovala jedna generace jeho žáků. Pešina by tak do svých seminářů středověkého umění vnesl pojetí náboženského umění jako formy maskující obsahy kritické vůči tehdejším vládnoucím třídám, dále chápání realismu

---

246 S tím souvisela i otázka po charakteru husitství jako raně buržoazní revoluce. K tomu viz Martin NODL, Husitství jako raně buržoazní revoluce, in: Martin NODL – Piotr WĘCOWSKI, *Marxismus a medievistika. Společné osudy?*, Praha 2020, s. 159–180. K pochybnostem o tom, že Nejedlý byl vážně recipován generací mladších marxistických historiografů, jejichž práce byly zase následně reflektovány historiky umění, viz Pavel KOLÁŘ, *Metanarace národních dějin v českém dějepisectví druhé poloviny 20. století. Kontexty vzniku – kontinuita – proměny*, in: Martin SCHULZE WESSEL – Jiří PEŠEK – Vilém PREČAN – Pavel KOLÁŘ, *České soudobé dějiny v diskusi*, Praha 2011, s. 105.

jako noetické kategorie a zároveň formy zrcadlíci třídnost, do třetice pak zákonitost historického vývoje středověkého umění zasazeného do národních souřadnic, z nichž jako zákonité vyvrcholení vyvstává husitská revoluce.

Pro Pešinovu uměleckohistorickou praxi 50. let se nakonec ukázalo jako nejcharakterističtější jeho nakládání s realismem ve smyslu gnozeologické funkce umění. Nejednalo se ale pouze o mechanické či snad vulgarizující aplikování realismu. Pešina možnosti realismu a jeho úlohu v gotickém umění důsledně promýšlel. V návaznosti na to dospěl ke konceptu tzv. *českého portrétního realismu*, jež dál ve svých seminářích rozvíjel, a to i ve spolupráci se svými studenty.<sup>247</sup> Koncept byl založený na tezi o realismu jako nezbytném výtvarném předpokladu vzniku středověkého portrétu, který svědčí o nastupujících tendencích spojených s humanismem, kladoucím nově důraz na člověka jako jedince. Takto konstruovanou interpretační maticí, v jejímž pozadí stála mimo jiné i nacionálně zabarvená idea o pokrokovosti českého pozdně gotického umění, názorně aplikoval například ve své studii o podobiznách Karla IV.<sup>248</sup> Přesvědčení, že portrétní realismus byl v českém pozdně středověkém umění 14. a počátku 15. století na takovém stupni vývoje, že odhaloval skutečnou podobu historických osobností, a mohl tedy sloužit jako svého druhu pramen historického poznání, motivovalo marxisticky orientovanou skupinu Pešinových žáků k dalšímu rozpracování této teze do té míry, že se stala základním kamenem jejich metody interpretace středověkého umění, později známé jako marxistická ikonologie.

První odvážný a ambiciózní krok učiněný za rámec metodologického přístupu svého učitele podnikl tehdy teprve triadvacetiletý Pešinův student, historik umění Karel Stejskal (1931–2014), když se rozhodl podrobit interpretaci zadní stranu tzv. Desky z Náměště s vyobrazením scény, jež je ztotožňována ikonograficky s umučením sv. Kateřiny.<sup>249</sup> Desková malba, o jejímž úplném ikonografickém programu, původním místě určení, účelu či objednateli dodnes není s určitostí takřka nic známo, vybízela k širokým možnostem interpretace. Stejskal se ve své studii, v níž obraz podrobil analýze,<sup>250</sup> snažil potvrdit hypotézu

---

247 K tomu viz Karel STEJSKAL, *Nový výklad Dürerovy Apokalypsy*, *Umění XIV*, 1966, s. 7, 54 (pozn. 30). Obdobně Josef KRÁSA, Erwin Panofsky a jeho uměleckohistorická metoda, in: Erwin PANOFSKY, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 339.

248 Jaroslav PEŠINA, *Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století*, in: *Acta Universitatis Carolinae, Phillos 1*, Praha 1955, s. 1–60.

249 Oboustranně malovaná deska ze zámku v Náměšti nad Oslavou s výjevem Umučení sv. Kateřiny na vnější straně a Umučení sv. Apolony na vnitřní straně se dnes nachází v Moravské galerii v Brně pod inventárním číslem A 38/a,b. Přes rozdílné názory ohledně datace oltáře jsou jeho deskové malby obecně připisovány dílně tzv. mistra Rajhradského oltáře.

250 Karel STEJSKAL, *Podoba císaře Zikmunda – prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci*, *Acta universitatis Carolinae 7 – Philosophica et historica*, 1954, s. 67–80.

vyslovenou již Jaroslavem Pešinou, podle níž malíř promítl do jedné z postav výjevu, konkrétně do postavy jezdce na koni, která se vyznačuje výraznými naturalistickými rysy a na ikonografické úrovni byla ztotožněna s pohanským císařem Maxentiem, podobu malířova současníka císaře Zikmunda Lucemburského. Nebylo tajemstvím, že do jeho postavy marxistická historiografie projektovala celou řadu nepříliš sympatických vlastností, a podle slov Josefa Macka se stal pro husity „*tento politováníhodný parazit, darmožrout, loudil, hýřil, opilec, šašek, zbabělec, kejklíř (...) přímo zosobněním nejhorších nepřátel české země*“.<sup>251</sup>

Na základě srovnání fyziognomie, kterou císaři Zikmundovi přisuzují další vizuální prameny pozdního středověku, Stejskal sebevědomě doložil, že zobrazení císaře Maxentia na Náměšťské desce rovněž nese „*neklamné rysy podoby císaře Zikmunda*“.<sup>252</sup> Až do tohoto bodu Stejskal takřka vzorově následoval postup založený především na formálních srovnáních a rozsáhlé znalosti evropské malby, který běžně uplatňoval i Jaroslav Pešina při svých rozborech portrétních realismů. V momentu, kdy naturalistické až karikaturní vyznění zobrazované postavy jezdce uvedl ve významovou souvislost s intencemi malíře obrazu, aniž by pro to měl jakoukoliv historickou oporu, došly tři zmíněné koncepce, jež Pešina představil ve svých skriptech, takřka dokonalé syntézy. Do hry tak vstoupila nacionálně zabarvená marxistická imaginace, jež byla o generaci staršímu a do určité míry ještě pozitivisticky uvažujícímu Pešinovi cizí, která ale výklad středověkého umění na marxistické bázi posunula o krok dál.

Otázky, které si mladý historik umění kladl, překročily rámeček tazání dosavadní a převažující geneticko-formalistické uměleckohistorické medievistiky doplněné o citáty z díla klasiků marxismu-leninismu, zároveň se nadále pohybovaly ve světě přesně ohraničené marxisticko-leninské dějinné teleologie. Jejím prostřednictvím byl sociálně-politický kontext, v němž se měl středověký umělec pohybovat, a světonázor, jež měl zastávat, už předem daný a nezpochybnitelný. Základem tohoto kontextu byl obraz středověkého umělce jakožto aktivního hlasu lidu a neodbytná představa, že umělecká díla vzniklá v časové blízkosti husitské revoluce musí zákonitě nést pečeť jejího vlivu. Na pozadí takto ideologicky rozvrženého plánu nemohl Stejskalem identifikovaný kryptoportrét císaře Zikmunda představovat nic jiného než „*nenávistnou karikaturu*“, <sup>253</sup> již středověký umělec „*vyjádřil svůj*

---

251 Josef MACEK, *Přehled Československých dějin I. Do roku 1848 (Maketa)*, Praha 1958, s. 197. Macek údajně cituje i z Karla Marxe a jeho *Chronologische Auszüge*.

252 V deskové malbě z Náměště Stejskal dokonce spatřoval narážku na fyziognomii císaře Zikmunda v zobrazení hlavy koně, na němž jede císař Maxentius. Viz STEJSKAL, *Podoba císaře Zikmunda – prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci*, s. 74.

253 *Ibidem*, s. 71.

názor na soudobé politické události“<sup>254</sup>, a tedy i svůj příklon k husitství, jehož lidově demokratický a revoluční charakter marxistická historiografie a dějiny umění v 50. letech systematicky vyzdvihovaly.

Stejskalův směr interpretace byl již vzdálen Pešinovu střídmemu výkladu, odvíjejícímu se převážně v intencích stylové kritiky a pokrokového realismu.<sup>255</sup> Jestliže Pešina byl ochoten připustit po vzoru meziválečné medievistiky a jejího stylově-genetického rozboru, že za vyspělým českým realismem můžeme hledat kromě pokrokových tendencí stále ještě také formální cizí vlivy a inspirace z italské či francouzské malby, tam Stejskal hledal výhradně už jen vliv určený vzestupem domácích lidových mas.<sup>256</sup> Pro výklad už nestačilo, aby realismy identifikované v uměleckých dílech byly po vzoru Pešinova přístupu „jen“ dokladem umělecké vyspělosti a pokrokovosti českého umění<sup>257</sup> z hlediska přiblížení ideálu renesančního humanismu a naopak odpoutání od náboženské vázanosti. Pro pochopení rozdílů v přístupech mezi učitelem a jeho žákem, jež začaly postupem času narůstat, stačí poukázat na Stejskalovy další práce z doby, kdy vznikaly ještě v Pešinově semináři středověkého umění nebo jejichž publikování Pešina autoritou na příslušných platformách prosadil,<sup>258</sup> přesto už se od Pešinových strážlivých výkladů zřejmě odchylovaly. Promyšlením některých otázek ukazovaly na rozdílný typ badatelské osobnosti, kterou byl o 19 let mladší Stejskal.

Příkladem takového textu může být i rozsáhlejší studie o Rajhradské arše.<sup>259</sup> Stejskalův výklad se ještě více prosazuje v rovině sebevědomého a kreativního uchopení problematiky realismu a sekularizace umění. Nejlépe to lze vyčíst z jeho chápání lidových tendencí

---

254 Ibidem, s. 74.

255 Jaroslav PEŠINA, K metodologii dějin českého středověkého umění, *Příspěvky k dějinám umění*, Praha 1960, s. 21.

256 Lid (na něj vázaná lidová kultura, umění či lidovost) jakožto nositel všech pokrokových tendencí představoval ve srovnání s církví či šlechtou zřejmě nejproblematictější sociální kategorií z hlediska jejího vymezení a charakteristiky, a to nejen pro období středověku. Marx-leninsky orientovaní historici umění pochopitelně se všemi třídními kategoriemi zacházeli instrumentálně (lid byl často zaměňován a chápán jako národ) a nanejvýš tezevitě, chápali je esencionalisticky jako nesporné reality, aniž by reflektovali, že se v každém z případů jedná jen o „ideálně typicky konstruovanou, teoretickou entitu“ a že i v rámci jednotlivých tříd je možná pluralita apod. Jan HORSKÝ, *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním. Úvahy o povaze, postupech a mezích historické vědy*, Praha 2009, s. 195. K identifikaci třídní kategorie lidu s kategorií národa viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 437–441.

257 Pešina definoval portrétní realismus, který identifikoval v portrétech Karla IV., jako „specificky český rys“. Viz PEŠINA, *Podoba a podobizny Karla IV.*, s. 18.

258 V době publikování studie *Archa Rajhradská* (1955) byl Stejskal zaměstnán na fakultě jako pomocná vědecká síla. Ve svém životopise uvádí, že „Pešina se pak postaral, aby jeho juvenilie vyšly v *A[cta]U[niversitatis]C[arolinae]* (1954, 1955)“. V roce 1954 už byl Stejskal zároveň i asistentem v Kabinetu pro teorii a dějiny umění ČSAV. Životopis, fond Karel Stejskal, kart. 1, oddělení dokumentace ÚDU AV ČR.

259 Karel STEJSKAL, *Archa Rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století*, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica* 1, 1955, č. 1, s. 61–108.

vstupujících do umění. Zatímco Pešina vnímá projev lidovosti převážně přes výtvarný realismus, případě ještě určité ikonografické či kompoziční motivy, rozšiřuje Stejskal interpretační možnosti ve ztotožnění lidovosti s dalšími prvky, jako jsou různé umělecké projevy a specifické žánry, které mohou být lidovému projevu vlastní: „*Toto umění rodilo se téměř současně ve středověkém divadle, vagantských popěvcích, v droleriových obrázcích rukopisů...*“<sup>260</sup> Otvírá si tím širší možnosti, odkud čerpat další důkazy podporující jeho tvrzení, a do interpretace vtahuje další kulturní a umělecké sféry, byť je pochopitelně využívá instrumentálně ve prospěch již předem formulovaných a marxistickým světonázorem podmíněných závěrů. Lidovost už zde není formulována pouze tezevite jako esence, jejímž výrazem je realismus, bez ohledu na žánr a funkci umění, ale vrstevnatěji skrze materiál, který se vždy v nějakém bodu vymyká tradičním slohovým či ikonografickým konvencím, ať už jde o anekdoticky karikovanou tvář jezdce v Náměšťské desce nebo postavičku onanujícího klerika v Rajhradské arše.

Za Stejskalovým pojetím lidového realismu tušíme ideologicky motivovaný konstrukt bez větší opory v opravných schématech a konkrétním historickém výzkumu, k nimž Pešina, jde-li o konkrétní umělecké dílo, vždy aspoň z části přihlíží; z interpretace je ale také patrné větší sebevědomí v zacházení s marxisticko-leninskými koncepty, připravenost bez ostychu je uplatnit na jakémkoliv umělecké dílo středověku a minimální zábrany přisuzovat či vkládat určité tendence, zájmy či myšlenky do úst konkrétním historickým aktérům (ať už je to mistr/umělec, osobnost objednavatele atd.), méně již neurčitým masám či třídám. Stejskal se tedy od Pešinových možností uchopit dílo marxistickým způsobem do značné míry vzdaluje tím, že se bez zábran a většinou i bez umělecko-historických korektivů či opravných schémat nebojí jít až za hranici dobově pravděpodobného. Prostředky, kterých využívá, jsou přitom legitimní součástí umělecko-historické práce a potvrzují erudici autora. Jestliže tedy Pešina ještě opatrně vyslovuje předpoklad, že na desce z Náměště lze uvažovat o vyobrazení císaře Zikmunda, Stejskal už tuto hypotézu, zasazenou do ještě zřetelnější marxistické perspektivy, postupně proměňuje v neoddiskutovatelný fakt – vrší dobové paralely, jež mají posílit pravdivost tohoto tvrzení.

---

260 STEJSKAL, Archa Rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století, s. 68. Jinde Stejskal k těmto uměleckým formám a žánrům přidává ještě taneční hudbu, satiry, světskou studentskou komedii, sbírky lidových přísloví a pořekadel. Viz Karel STEJSKAL, Příspěvek k současným pokusům naší filosofie o nový výklad Husova učení, *Filosofický časopis* IV, 1956, s. 13.

## Od hodnocení realismů k dešifrování významů

Snaha identifikovat v uměleckých dílech středověku podobu dobových historických postav, kterou iniciovaly semináře Jaroslava Pešiny a následně studie Karla Stejskala v první polovině 50. let, představovala zásadní impuls pro rozvoj české marxistické varianty ikonologie. V díle nejen Pešinových studentů se zaobírání pozdně středověkými portrétními realismy a identifikováním kryptoportrétů postupně proměnilo v běžnou součást interpretace, u některých dokonce v honbu za maskovanými portréty historických osobností.<sup>261</sup> Výklad na této úrovni byl záhy kodifikován jako jeden z finálních kroků v rámci ikonologického výkladu při snaze o odhalení historické vrstvy významu uměleckého díla, odkazující na dobový kontext uměleckého díla, nahlížený v souřadnicích historického materialismu.

Tento proces na konci 50. let dovršil k dokonalosti již zmíněný historik umění a germanista Rudolf Chadraba. Ten sice nebyl Pešinovým žákem, ale jeho texty i studii Karla Stejskala o podobě císaře Zikmunda na Náměšťské desce dobře znal. Zejména Stejskalův poznatek spočívající v identifikaci vyobrazené figury s reálnou historickou postavou musel na o devět let staršího Chadrabu silně zapůsobit a motivovat jej v jeho úsilí o ještě propracovanější metodu takové identifikace, která by dosvědčila, že nemůže jít o náhodnou shodu, kterou interpret přecenil, nebo jen o zcela nahodilou či výjimečnou praxi pozdně středověkého umění. Posílen Stejskalovým příkladem došel k závěru, že takový směr uvažování je správný až do té míry, že lze vkládání historických postav, dobových významů či konkrétních událostí do středověkého umění považovat za zcela běžnou praxi vlastní středověké mentalitě. Ve své studii z roku 1957 představil Chadraba velmi sofistikovaný interpretační konstrukt vystavený na promyšleném systému identifikací,<sup>262</sup> kdy doslova zalidnil slavný cyklus dřevorytů s námětem Janovy Apokalypsy od Albrechta Dürera historickými osobnostmi Dürerovy doby, skrývajícími se za postavami apokalyptických výjevů. V jádru této interpretace stálo přesvědčení, že Dürer do díla zakódoval jak samotnou kritiku papežského Říma, tak také utopickou vizi o nastolení nového světového řádu skrze vládu císaře Maxmiliána I. Chadraba tak z Albrechta Dürera učinil v podstatě mluvčího lidových reformátorů a proroka zvěstujícího nástup blížící se reformace, respektive – z marxistické perspektivy – raně buržoazní revoluce. Rovněž Chadraba, podobně jako už Stejskal, přisuzoval ve výsledku samotnému Dürerovi, jako umělci, o němž byl přesvědčen, že vkládá do svých děl dobová

---

261 Hledání více či méně skrytých portrétů v pozdně středověké malbě podléhali i další badatelé mimo okruh Pešinových studentů.

262 Rudolf CHADRABA, Ikonologie Dürerovy Apokalypsy, *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci. Historie IV*, Praha 1957, s. 133–176.

poselství, až příliš modernistické motivace a smýšlení, velmi snadno ztotožnitelné s tím marxistickým. Zřetelně ahistorické promítání soudobých konceptů a problémů do středověkého umění, jež byly v 50. letech promyšleny na marxistické bázi, se stalo dalším ryze specifickým znakem marxistické ikonologie. Kdyby zůstalo pouze u toho, nebyla by ale marxistická ikonologie ničím víc než jednou z řady ideologických snah o deformaci umělecko-historického výkladu ve prospěch prosazení vlastního světového názoru či naplnění politické objednávky, pro něž nebylo mnohdy zapotřebí zvláštního intelektuálního úsilí a předpokladů, charakter marxistické ikonologie tomuto závěru ovšem v řadě bodů vzdoroval. Jestliže Stejskal potřeboval k odhalení identity dobové postavy určitou formální motiviku – realistické nebo až karikující prvky přítomné v malbě –, tam se bez toho Chadřaba v první fázi svých durerovských interpretací obešel a výhradně pracoval s údajně skrytou symbolikou ležící za ikonografickou vrstvou, o něco později se pak uchýlil podpořen Neumannovým příkladem a povzbuzováním k praxi zvýznamňování formálních a kompozičních motivů.

Na první pohled je patrné, že Chadřaba se zdaleka neinspiroval pouze Pešinovými a Stejskalovými texty. V pozadí stála také marxistická reinterpretace duchovních dějin podle Maxe Dvořáka,<sup>263</sup> o nichž pojednám v další kapitole. Sledujeme-li v této kapitole marxistickou linii geneze metody, je na tomto místě nutné uvést jméno Ladislava Cejpa. Podobně jako jsem se výše snažila poukázat na přenos určitého typu interpretačních vzorců a myšlení z učitele na žáka na příkladu Jaroslava Pešiny a Karla Stejskala, můžeme o podobném modelu uvažovat i v případě dvojice Ladislav Cejp a Rudolf Chadřaba. Vzhledem k tomu, že jsem Cejpu úlohu z větší části postihla již ve své diplomové práci,<sup>264</sup> omezím se zde na jeho roli z hlediska marxisticky orientované interpretace.

Chadřabův učitel z olomoucké univerzity, Ladislav Cejp (1910–1959), vnesl do formování marxistické ikonologie, tak jak ji záhy začal praktikovat Rudolf Chadřaba, v podstatě marxisticko-literární perspektivu. Tento dnes již takřka zapomenutý český anglista a literární historik inspiroval Chadřabovu metodu především svými marxisticky orientovanými výklady středověkých literárních děl.<sup>265</sup> Cejp byl přesvědčeným marxistou, stal se jím zřejmě ještě v

---

263 Viz následující kapitolu k duchovnějším tendencím.

264 JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadřaba a jeho vědecké dílo*, kap. Alegorický strukturalismus Ladislava Cejpa, s. 39–47.

265 Z jeho studií na toto téma stojí za zmínku např.: Ladislav CEJP, Na okraj staročeské básně o Alexandru Velikém, in: *Sborník krajského vlastivědného muzea Olomouc IV*, 1956–1958, s. 237–252. – Ladislav CEJP, *Metody středověké alegorie a Langlandův Petr Oráč*, Praha 1961. Za Cejpuva žáka lze vedle Rudolfa Chadřaby považovat například i Eduarda Petru. V jeho pracích, na rozdíl od Chadřaby, je Cejpuv vliv evidentní takřka po celou jeho kariéru.

mládí, tedy v meziválečném období, jak naznačují pamětnické vzpomínky.<sup>266</sup> Ve stejné době zřejmě projevil zájem i o středověkou anglickou literaturu. Ne zcela obvyklá kombinace obojího se stala Cejpovým specifikem. Nejen v pamětnických vzpomínkách, ale i v archivních pramenech typu oficiálních hodnotících a kádrových dokumentů se dovídáme, že byl „*Mimořádně schopný tradovat své hluboké marxistické školení mladším generacím*“. Na stejném místě se píše, že „*Jeho přednášky a cvičení se opírají o vědecký výzkum společenské problematiky postavený na pokrokovém základě a volné přednášky jsou rovněž zaměřeny na problematiku vztahů nadstavby a základny (selské bouře a středověká literatura, válka očima pacifistických básníků západu atd.)*“.<sup>267</sup> I zde tušíme, odkud Chadraba čerpal inspiraci, když líčil vznik Dürerovy Apokalypsy na pozadí německé selské války s jejími lokálními povstáními a lidovými kazateli, jako byl Hans Böhm, v roli revolucionářů. Ústředním zdrojem pro pochopení selských bouří jako raně buržoazní revoluce byla pochopitelně *Německá selská válka* Friedricha Engelse. Chadrabova motivace promítnout tyto události Engelsovou perspektivou i do dobového výtvarného umění byla však s největší pravděpodobností zásluhou Ladislava Cejpa.<sup>268</sup>

Jako znalec středověké literatury byl Cejp v základech obeznámen i s dobovou exegetickou praxí, z ní pak vycházel způsobem, který následně přizpůsobil vlastnímu marxistickému vidění světa. Cejp vymezil tři významové vrstvy tzv. *středověké alegorie*, volně inspirován trojím smyslem Písma: doslovný význam (*sensus litteralis*), morální význam (*sensus tropologicus*) a význam alegorický (*sensus allegoricus*), který vykládal marxisticky jako význam historicko-politický.<sup>269</sup> „*Je pochopitelné, že právě tato historicko-politická stránka alegorie nás zajímá především, protože ona je odrazem společenského dění, odrazem společenských vztahů. Alegorie morální odráží potom nadstavbové prvky, které plně můžeme pochopit v jejich konkrétnosti, když známe stránku historicko-společenskou.*“<sup>270</sup> Tuto historicko-politickou vrstvu následně odhaloval za pomoci různých *kryptogramů*, šifrovaných poselství ukrytých ve skladbě středověkých literárních textů. Kryptogramy zastávaly

---

266 V žádných z oficiálních dokumentů se ovšem neuvádí, že by Cejp byl členem KSČ, pouze je zmíněna jeho odbojová aktivita za války a členství ve Svazu bojovníků za svobodu. Viz Ladislav Cejp – osobní spis, A PU. Soňa KRÁTKÁ, Vyznání Hance. Příběh nadané malířky Hanky Pickové a prof. Ladislava Cejpa ve stínu tragiky 2. světové války, dostupné z: <https://www.mistnikultura.cz/vyznani-hance-pribeh-nadane-malirky-hanky-pickove-a-prof-ladislava-cejpa-ve-stinu-tragiky-2-svetove>, vyhledáno 7. 8. 2022. – Centropa Archive: Jiří Franěk – interview, February 2005, dostupné z: <https://www.centropa.org/en/biography/jiri-franek>, vyhledáno 7. 8. 2022.

267 *Návrh pro stanovení platů učitelů v V. pracovní třídě*, 25. 5. 1954, Ladislav Cejp – osobní spis, A PU.

268 Friedrich ENGELS, *Německá selská válka*, Praha 1950. Engels zde naráží na souvislost mezi husitským hnutím a vystoupením Hanse Böheima z Niklashausenu, viz s. 52.

269 Ladislav CEJP, *Metody středověké alegorie a Langlandův Petr Oráč*, Praha 1961, s. 7.

270 Ibidem, s. 8.

v literárním médiu pochopitelně stejnou funkci, jakou plnily ve výtvarném umění již zmíněné kryptoportréty. Literární a výtvarná – v obojím případě marxisticky orientovaná – interpretace se v tomto momentu střetly, aby si potvrdily společný princip, kterým středověká či pozdně středověká mentalita kóduje významy. Třebaže se může instrumentalizace biblické hermeneutiky ve prospěch marxistického výkladu jevit jako zjevný paradox, není třeba pochybovat o tom, že samotní tvůrci tohoto výkladu byli o jeho oprávněnosti přesvědčeni a v této oprávněnosti se dál utvrzovali prostřednictvím nacházení dalších obdobných příkladů a paralel (ať už ve výtvarném umění, literatuře či jinde), byť mnohdy pro účely podpoření správnosti vlastní interpretace vytržených z historického kontextu. Paralely, obdobné příklady, ale konec konců i metody a postupy byly voleny tak, aby podporovaly již předem vyslovenou tezi či domněnku. Tyto myšlenky nevznikaly během 50. let ve vakuu, ale byly ideologicky podmíněné. Touto ideologií mohl být marxismus(-leninismus), který ale zároveň představoval světonázor implikující určitá noetická stanoviska. Mezi ně patřilo i vlastní paradigma vědy a poznání, které, jak už bylo jinde výstižně řečeno, „v marxisticko-leninistickém diskurzu nepředstavuje autonomní hodnotu, nýbrž způsob, jak aktivně zasahovat do sféry lidské praxe a proměňovat skutečnost“.<sup>271</sup> Skutečnou vědeckou hodnotou v počátcích etablování marxistické ikonologie pro její aktéry tedy nebylo poznání původních intencí umělce nebo skutečně dobového kontextu, v němž umělecké dílo vzniklo nebo mělo fungovat. Cílem bylo takové umělecké dílo proměnit v součást marxistického myšlenkového světa a jeho zákonů.

Stejná kritéria lze vztáhnout bez obtíží i na Panofského humanistickou ikonologii či Sedlmayrův strukturalismus. Také z nich lze vydestilovat konkrétní světonázor či, chceme-li, ideologii. Panofského ikonologie prošla od smrti svého tvůrce mnoha desetiletími kritiky. Při dekonstrukci objektivitu, neutrality a univerzálnosti ikonologie se pak ukázaly některé kritické hlasy jako přínosné pro její další směřování a kritické rozvíjení. Ideologickému čtení podrobil Panofského ikonologii v roce 1986 Horst Bredekamp,<sup>272</sup> když poukázal, že v pozadí Panofského metody jako filozofické východisko figuroval neoplatonismus, který představoval symptomatický útěk od nastupujícího nacismu. Panofského živý zájem o humanismus a neoplatonismus prostupující jeho metodu představuje na úrovni předem vložené ideologie do umělecko-historického výkladu totéž co marxistický světonázor.<sup>273</sup> Charakter Sedlmayrovy ideologie byl až do důsledků rovněž poznán. Všem inventorům zmíněných metod byla tedy

---

271 KANDA, Strukturalisté dělají marxismus, s. 718, pozn. 11.

272 Horst BREDEKAMP, Götterdämmerung des Neoplatonismus, *Kritische Berichte* 14, 1986, č. 4, s. 39–38.

273 Na tuto shodu dostatečně přesvědčivě poukázal už Jan Dienstbier ve svém příspěvku. DIENSTBIER, Erwin Panofsky a česká ikonologie, s. 422–430.

společná touha odhalovat ve výtvarném umění významy vlastní jejich myšlenkovému světu, a tudíž všechny tyto metody byly do určité míry ahistorické, třebaže každá jiným a jinak nebezpečným způsobem.<sup>274</sup>

### **Od stalinského marxismu k poststalinské modernitě**

O tři roky později po zveřejnění článku o Dürerově Apokalypse v olomouckém sborníku následovala další Chadrabova studie, v které se již přihlásil k Panofského metodě, na jméno svého marxistického učitele Cejpa přitom již neodkázal.<sup>275</sup> Odhalování historicko-politické významové vrstvy prostřednictvím dešifrování kryptoportrétů a dalších vizuálních složek obrazu se mezitím postupně stávalo hlavní devízou Chadrabovy metody a takto byla s nadšením přijata dalšími historiky středověkého umění z okruhu Pešinových žáků, především pak již zmíněným Karlem Stejskalem a Josefem Krásou (1933–1985). Oba se o podobný postup snažili ve svých pracích věnovaných především iluminovaným rukopisům a nástěnné malbě 14. a počátku 15. století. Stejně tak Jaromír Neumann se pokusil identifikovat a za pomoci Panofského neoplatónské ikonologie vystavět tezi o skrytém portrétu Tiziana v jeho pozdním obraze Apollon trestá Marsya z Kroměřížské obrazárny.<sup>276</sup> Z hledání skrytých portrétů se stala běžná praxe, již následovali i historici a historičky umění, u nichž se o příklonu k marxisticky pojatým dějinám umění jinak nedalo hovořit, a třebaže na počátku stál marxisticko-leninský požadavek hledat v umění odraz jím nazírané skutečnosti, tedy významy vlastní tomuto světonázoru, ukázalo se postupně, že obdobnou interpretační strategií lze aplikovat i bez její marxistické motivace. V roce 1960 si tak Viktor Kotrba ve své studii o ideovém programu Svatováclavské kaple v pražské katedrále dovolil vyslovit opatrnou domněnku o tom, že jedna z postav konzoly severního portálu kaple znázorňuje mistra svatováclavské kaple, Petra Parlře.<sup>277</sup> Ivo Kořán na jednom z křídel Oltáře ze Zátone s výjevem Salome s hlavou Jana Křtitele identifikuje v jedné z postav dvořanů na Herodově dvoře krále Jiřího z Poděbrad.<sup>278</sup> Nakonec i pro honbu za skrytými portréty nejvíce zapálený Karel Stejskal znovu podrobil výkladu Dürerovu Apokalypsu, aby v postavě lidového

---

274 Panofského a Sedlmayrův pohled směřoval převážně nazpět, do idealizované minulosti. Marxismu byl naopak z jeho podstaty vlastní pohled vpřed, jen tak se mohl stát jádrem politické praxe.

275 Rudolf CHADRABA, K metodě ikonologie, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica, Historica* 1, Olomouc 1960, s. 253–272. Ladislav Cejp spáchal v roce 1959 sebevraždu a jeho jméno upadlo v zapomnění, stejně jako jeho specifický interpretační přístup.

276 Jaromír NEUMANN, Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby, *Umění* 9, 1961, s. 325–371.

277 Viktor KOTRBA, Kaple svatováclavská v pražské katedrále, *Umění* VIII, 1960, č. 4, s. 352.

278 Ivo KOŘÁN, Proměna pohledu na tvář českých králů. K ikonografii Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad, *Časopis Národního muzea*, řada historická, 129, 1960, s. 177–196.

kazatele Hanse Böhemia z Niklashausenu, někdy také počestěle označovaného jako Honzík Pištec, našel postavu samotného Albrechta Dürera.<sup>279</sup> Navzdory odlišnosti badatelských osobností a jejich zaměření spojovaly všechny zmíněné aktéry v honbě za skrytými portréty dvě společné věci – kromě toho, že všichni byli pracovníky Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, kde měla marxistická ikonologie své institucionální zázemí a značnou podporu, to byla především snaha vidět v portrétních realismech protohumanistické či již přímo humanistické tendence. Hledání těchto tendencí bylo společné jak přesvědčeným a angažovaným marxistům, tak i těm, kteří spíše po vzoru Panofského (nebo i Białostockého) v umění hledali humanistický ideál západního typu. Právě marxistický humanismus, který se touto dobou v českém intelektuálním prostředí prosazoval, měl podle mého názoru potenciál a možnosti obě skupiny vědců propojovat a nechat se myšlenkově navzájem obohacovat. Jedním z jeho mnoha charakteristik, důležitých ve vztahu k dějinám umění, byl obnovený zájem o člověka jako tvůrčí subjekt a výrazné promítání antropologických motivů do výkladů, stejně tak bylo určující zdůrazňování relativní autonomie nadstavby, a tedy i umělecké sféry.<sup>280</sup> Otázkou do budoucna zůstává,<sup>281</sup> nakolik z něj mohla těžit pro svůj další rozvoj i marxistická ikonologie a nakolik zůstalo jen u povrchního a výběrového přenášení určitých myšlenek, které ve výsledku nebyly ani tak vztahovány k promýšlení a revizi samotné vlastní metody, jako se projektovaly do obsahového vyznění umění, a tak se nadále podílely na jeho prezentistickém vidění.<sup>282</sup>

Za signifikantní pro nástup marxistické ikonologie nelze považovat jenom hledání dobových významů a osob v malbě, zájem o marxistickou ikonologii, ale i odklon od instrumentalizace realismu jakožto noeticko-ideologické funkce umění, který už v těchto interpretacích postupně pozbýval jakéhokoliv významu. Důraz na realistické aspekty uměleckých děl pozdního středověku, které měly ve shodě s leninskou teorií odrazu zrcadlit objektivní skutečnost, a tedy i pokrokovost tvůrců umění z řad lidových mas, se na přelomu 50. a 60. let

---

279 Karel STEJSKAL, Nový výklad Dürerovy Apokalypsy, *Umění XIV*, 1966, č. 1, s. 48.

280 Základní vymezení viz Petr KUŽEL, Marxistický humanismus v Československu, *Kontradikce. Časopis pro kritické myšlení* 4, 2020, č. 1, s. 223–229. O marxistickém humanismu jako součásti širšího myšlenkového světa stranických intelektuálů v období poststalinismu viz MERVART – RŮŽIČKA, „Rehabilitovat Marxe!“. Pohled na marxistický humanismus jako součást širšího marxistického revizionismu východního bloku viz James H. SATTERWHITE, *Varieties of Marxist Humanism: Philosophical Revision in Postwar Eastern Europe*, Pittsburg 1992, s. 130–173.

281 Problém československého marxistického humanismu tkví v tom, že je pochopitelně a logicky dosud zkoumán, a tedy i vymezován převážně na úrovni marxistické filozofie, z níž vychází, a zhodnocení jeho působení na ostatní sféry humanitních věd ještě zdaleka není předmětem aktuálních výzkumů.

282 Za signifikantní lze považovat Chadrabovu recenzi Kosíkovy Dialektiky konkrétního, jak na to již upozornila Milena Bartlová, ale také celou řadu dalších interpretací marxistických ikonologů. Téma odcizení a lidské praxe promítá Chadraba například do teze o zrušení dělby práce jako jedné ze základních idejí renesance. Tento koncept následně aplikuje na Dürerův mědiryt Melancholie (1514). Viz např. Rudolf CHADRABA, Obsah a forma, *Výtvarná práce X*, 1962, č. 16, s. 6–9.

mezi mladší a střední generací historiků středověkého umění definitivně vyčerpal.<sup>283</sup> Diskurzu realismu se tedy marxistická ikonologie definitivně vzdala. Odpoutání se od základního paradigmatu marxisticko-leninského modelu dějin umění charakteristického pro období stalinismu bylo přitom zřejmě součástí širšího fenoménu uměnovědné teorie i umělecké praxe. Dílčích faktorů, které k těmto posunům konkrétně v uměleckohistorické metodě přispívaly, mohlo být samozřejmě mnohem více a změny směrem k poststalinské modernitě, jež už se vyznačovala vlastní specifickou vnitřní dynamikou, vycházely ze synergie těchto mnoha faktorů, ať už je budeme pojmenovávat jakkoliv obecně – jako liberalizace politicko-spoločenské situace, jako rostoucí sebevědomí a hlas stranické i nestranické inteligence, jako přehodnocování a kritika stalinských dogmat, jako otevřenost vůči podnětům západní vědy a kultury, a tak dále. Obohacování marxisticky orientovaného dějepisu umění, který teprve hledal svůj *modus operandi*, o interakci s různými dalšími metodami v rámci uměleckohistorické vědy i mimo ni a nejrůznějšími teoretickými koncepty do tohoto dynamického období příznačně zapadalo. Snahy rozvíjet – při zachování základních marxistických pozic – dílčí metodologické podněty západních dějin umění, ať už sem patřila ikonologie Erwina Panofského, témata Warburgova okruhu badatelů, Sedlmayrova strukturalismu, ale i mnohé další, značily mimo jiné i to, že se nástup marxistické ikonologie v českém dějepisu nesl ve znamení odklonu od stalinské formy marxismu (marxismu-leninismu) směrem k poststalinské modernitě a pro ni příznačným myšlenkovým směrům. Přelom 50. a 60. let zároveň dovoľoval opatrný návrat i k vlastním „idealistickým“ tradicím oboru, které byly na začátku 50. let z pozice stalinského marxismu důsledně smeteny ze stolu.<sup>284</sup> Úplný návrat k praxi před rok 1948 ale již pro generaci marxistických historiků umění nepřipadal v úvahu.

---

283 Záměrně hovořím o mladší a střední generaci historiků umění. Jaroslav Pešina se například realismu jako progresivní tendence nechtěl vzdát ani na začátku 60. let. Názorně to ukazuje jeho studie, která se věnuje přehledu dosavadního bádání nad otázkou Gentského oltáře bratří van Eycků. V ní Pešina důrazně odmítá Panofského koncept maskovaného symbolismu. Nemohl se totiž smířit s představou, že vyslovené náboženské obsahy byly zahaleny realistickou formou, jak se snažil Panofsky prokázat. Viz Jaroslav PEŠINA, Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků, *Umění* 1961, s. 576–607, k Panofskému zvl. s. 603.

284 Viz kap. *Na cestě k odmítnutí vlastní vědecké tradice*.

## DUCHOVĚDNÁ LINIE GENEZE

Silná a dlouhotrvající tradice vídeňské školy dějin umění zakořeněná v prostředí českého dějepisu umění představuje v rámci historiografie domácí uměleckohistorické vědy notoricky známý příběh.<sup>285</sup> Je to příběh o kontinuitě osídlování českého uměleckohistorického prostoru českými žáky vídeňské školy, příběh o tom, jak čeští odchovanci – žáci Aloise Riegla, Franze Wickhoffa a Maxe Dvořáka – ovládli českou uměleckohistorickou vědu, do té doby závislou na přístupu převážně pozitivistického a kulturně-historického dějepisu umění, omezeného převážně na zpracování soupisů památek, bez větší ambice a vědeckého instrumentaria k prosazení moderní metody uměleckohistorické práce. Naproti tomu si odchovanci vídeňské školy základní metodologické principy svých vídeňských učitelů osvojili důkladně a předávali je dále svým následovníkům a žákům. Tento vývoj nepřerušila ani druhá světová válka, během níž došlo na šest let k uzavření českých vysokých škol, a tedy k pozastavení institucionálně zajištěné výchovy historiků umění.<sup>286</sup> Nezpřetrhala ji ale ani smrt přímých nositelů těchto metodologických tradic – tj. generace českých žáků Riegla a Dvořáka –, kam patřil Vojtěch Birnbaum či Antonín Matějček. Určité trhliny měla přinést až poválečná situace a radikální změna společensko-politických poměrů v zemi po roce 1948. Ovšem i ty se dnes s dostatečným odstupem jeví z pohledu „dlouhého trvání“ duchovědné tradice v českém dějepisu umění jen jako krátkodobý záchvěv.

---

<sup>285</sup> Odkaz vídeňské školy představuje dodnes nejdetailněji a v největší šíři prozkoumanou oblast v rámci historiografie a metodologie domácích dějin umění. O jak atraktivní a dosud nevyčerpané téma v evropském kontextu se jedná, naznačují – dnes můžeme říci – již pravidelně pořádané mezinárodní konference *The Influence of the Vienna School of Art History* pořádané ÚDU AV ČR v Praze. Vybrané konferenční příspěvky jsou pravidelně publikovány v *Journal of Art Historiography*. Druhý ročník konference byl celý věnován odkazu Maxe Dvořáka. Nejblíže k této kapitole z přednesených příspěvků má Milena BARTLOVÁ, Max Dvořák in the 1960s: a re-construction of tradition, *Journal of Art Historiography* 25, Dec 21, dostupné z: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/bartlova.pdf>, vyhledáno 7. 8. 2022. Tato kapitola vychází

částečně z příspěvku, který jsem přednesla 3. 5. 2019 během prvního ročníku téže konference, pod názvem „Rediscovering Max Dvořák in Czech Art History of the 1960s“. Nejdetailněji se tématu z dlouhodobé perspektivy věnuje Jan Bakoš, v poslední době i Tomáš Murár.

<sup>286</sup> Uzavření vysokých škol představovalo součást germanizační strategie nacistického režimu vůči české inteligenci. Uzavření vysokých škol tedy bylo promyšleným politickým krokem, alibi k jeho uskutečnění mu však daly až protinacistické demonstrace během 28. října a 15. listopadu 1939. K situaci institucionálních dějin umění v době protektorátu na příkladu pražské univerzitní stolice pro dějiny umění viz Tereza Johanidesová, Násilná césura. Ústav dějin umění FF UK za protektorátu, 1939–1945, in: *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, 300–317.

## Druhý život Maxe Dvořáka v českých dějinách umění

Z reprezentantů vídeňské školy dějin umění zastával v této tradici nejsilnější postavení bezpochyby Max Dvořák.<sup>287</sup> Existovala pro to celá řada důvodů. Dvořák představoval – a nadále představuje – pro české dějiny umění ikonickou, ba až mytickou postavu. Za významný faktor pro ocenění Dvořáka jako nejslavnějšího historika umění české národnosti dlouhou dobu sloužilo jeho prosazení v tehdy nejvýznamnějším evropském centru umělekohistorické vědy, jeho světové renomé historika umění spjatého s touto školou, zároveň i nacionální hledisko – Dvořák byl vždy vedle své příslušnosti k vídeňské škole dějin umění chápán také jako majetek českých historických věd. Zdůrazňovány byly Dvořákovy české kořeny a vazby na české intelektuální prostředí. S jeho reprezentanty udržoval kontakty po celý svůj život.<sup>288</sup> Právě díky kombinaci těchto dvou faktorů byl Dvořák posazen na piedestal českých dějin umění. Pro českou odbornou i laickou veřejnost představoval kapacitu evropského významu ve svém oboru, která si uchovala své češství.<sup>289</sup>

Se smrtí Maxe Dvořáka v roce 1921 se začíná v českém umělekohistorickém prostředí rodit jeho posmrtný kult prosazovaný českými, a to přímými i nepřímými žáky Vídeňské školy,<sup>290</sup> kteří v průběhu 20. let obsazují klíčové pozice v oborových institucích. V roce Dvořákova úmrtí je jmenován mimořádným profesorem dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Vojtěch Birnbabum, v letech 1897–1904 žák Aloise Riegla a Franze Wickhoffa. O pět let později je umělekohistorická stolice na univerzitě personálně obohacena dalším z vídeňských odchovanců, tentokrát již přímým žákem Maxe Dvořáka, Antonínem

---

<sup>287</sup> Odkaz Maxe Dvořáka v českém dějepisu umění představoval jeden ze dvou proudů vyvěrajících z tradice Vídeňské školy dějin umění. Druhou větví byla tradice rieglovská, reprezentovaná v českém dějepisu umění zejména jeho českým žákem Vojtěchem Birnbaumem. K zhodnocení Birnbaumova díla a metody viz recentně zejména Tomáš Murár, *Art as Principle and Pattern. Vojtěch Birnbaum's Concept and Method of Art History*, Kostelec nad Černými lesy: Archiv výtvarného umění, 2017; Oba metodologické proudy – navazující na Dvořáka a Riegla – zmiňuje rovněž Tomáš Murár, Oldřich Stefan's amplification of the Vienna School of Art History, *Journal of Art Historiography*, 21, 2019, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/murc3a1r.pdf>, accessed 13 November 2019;

<sup>288</sup> Tento narativ kanonizovala později Dvořákovým žákem připravená a v roce 1936 publikovaná Dvořákova korespondence – Max DVOŘÁK, *Listy o životě a umění* (Letters on life and art), ed. Jaromír Pečírka, Prague: Jan Laichter, 1936.

<sup>289</sup> Bohumil MARKALOUS, Zpoličkovaný, *Lidové noviny*, 16. 2. 1921, 2. Estetik Bohumil Markalous v článku mimo jiné kritizuje diletantství, s jakým bylo v českém tisku, referováno o Dvořákovi v době po jeho úmrtí.

<sup>290</sup> Na prosazování Dvořákova kultu měli podíl i nepřímí žáci, z nichž v prostředí kulturní politiky a dějin umění byl nejvlivnější figuru Zdeněk Wirth. Wirth umělekohistorické studium ve Vídni neabsolvoval. Jako konzervátor Centrální komise pro památkovou péči ve Vídni byl však s principy Vídeňské školy dobře obeznámen a v oblasti památkové péče i dějin umění je důsledně prosazoval. Díky svým kontaktům a vlivu úspěšně prosazoval ostatní české žáky vídeňské školy, zejména Dvořákovy žáky jako byl Antonín Matějček, do klíčových pozic v oborových institucích. K Wirthovi detailně viz Kristina UHLÍKOVÁ, *Zdeněk Wirth: první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha 2010. – Viz také Jiří ROHÁČEK – Kristina Uhlíková (eds.), *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby*, Praha 2010.

Matejčkem,<sup>291</sup> který absolvoval svá vídeňská studia v rozmezí let 1912–1916, tedy v době, kdy v Dvořákově chápání umění docházelo k transformaci od geneticko-formalistního modelu umění k jeho pojetí jako výrazu dobového duchovního klimatu. Smrt Maxe Dvořáka zavdala příležitost k jasnému přihlášení se k zásadám vídeňské školy jako celku a jasnému metodologickému vyhranění se vůči předchozímu přístupu, jež v českém prostředí zastupovala kulturněhistorická a pozitivistická linie starší generace. Dvořákovy nekrology, které vycházely v českém odborném i denním tisku, jsou dnes důležitým pramenným materiálem, který umožňuje nahlédnout, jakým způsobem vnímali svou roli a výlučnost v českém uměleckohistorickém establishmentu právě žáci vídeňské školy, naznačují rovněž, jakou instrumentální povahu v tomto procesu sehrál samotný Dvořákův odkaz.

Na posmrtném obrazu Maxe Dvořáka jako ryze českého historika umění ve službách rakouské monarchie, jehož schopnosti v začátku Dvořákovy vědecké kariéry nebylo české univerzitní prostředí kvůli své malosti a provinciálnosti schopno ocenit a využít,<sup>292</sup> se nejintenzivnější měrou podílel v meziválečné době Jaromír Pečírka, poslední Dvořákův český žák na vídeňské univerzitě. V nekrologu publikovaném krátce po Dvořákově úmrtí v ústředním českém historiografickém periodiku, Pečírka k Dvořákovu odkazu napsal: „*Max Dvořák zemřel v kritické době pro dějiny umění. Jeho myšlenky jsou tak významné a obsáhné, že by mohly býti základem nového směru bádání umělecko-historického. Kdo se k nim přihlásí? Jeho žáci. Německá oficiální věda ne. Ctí ve Dvořákovi předního představitele dějin umění, dovedla si jej vážiti více než věda česká, leč v jeho stopách nepůjde. Proč? Jest to konec konců tajemstvím velikého a individuálního umění Dvořákova, jeho daru neutkvěti na schématu metody, „spojiti bádání s divinarskou fantasií“ – jeho česká duše. V tom smyslu řekl bych, že Dvořákova věda jest vědou českou“.*<sup>293</sup>

Pečírka patetickým stylem, jenž byl jeho uměleckohistorickému psaní vlastní, přiřkl dílu Maxe Dvořáka v prostředí českých dějin umění roli závazného metodického vzoru a nebál se ani označit Dvořáka za vůdce české uměleckohistorické školy: „*Škola byla zbavena vůdce, myšlenky – znamenalo to zánik,*“<sup>294</sup> jako kdyby právě kosmopolitní Dvořák nebyl nikdy

---

<sup>291</sup> Ke vzniku Ústavu dějin umění na FF UK, viz Tomáš MURÁR, Ve stopách Vídeňské školy. České univerzitní dějiny umění v Praze za první republiky, 1919–1939, in: BACHTÍK – BIEGEL – PRAHL, *Dějepis umění na Karlově univerzitě 1848–2018*, s. 123–190.

<sup>292</sup> Ke kauze Dvořákovy marné snahy o profesuru na pražské univerzitě viz Jindřich Vybíral, Why Max Dvořák did not become a Professor in Prague, *Journal of Art Historiography* 17, 2017, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/vybiral.pdf>, vyhledáno 7. 9. 2022. Viz také česky Jindřich VYBÍRAL, Revoluce, která se nekonala. Neúspěšný pokus Maxe Dvořáka o pražskou profesuru, in: Johana LOMOVÁ – Jindřich VYBÍRAL, eds., *Umění a revoluce. Pro Milenu Bartlovou*, Praha 2018, s. 364–390.

<sup>293</sup> Jaromír PEČÍRKA, Prof. Max Dvořák zemřel, *Český časopis historický* 27, 1920, č. 1–2, s. 6–7.

<sup>294</sup> *Ibidem*, s. 1.

součástí jiných než právě českých dějin umění. V Československu počátku 20. let 20. století mělo hledání a identifikace vlastních zakladatelů a předchůdců klíčovou úlohu pro formování domácích nacionálně vymezených dějin umění. Jak už upozornil Karel Srp ve své studii věnované situaci českého dějepisu umění ve 20. letech 20. století, byl jinak ale přímý vliv pozdního Dvořákova přístupu v této době na české odchovance vídeňské školy spíše nepatrný a projevoval se začal až později.<sup>295</sup> Přihlášení k Dvořákovu dílu, jež nastalo na počátku 20. let s jeho smrtí, mělo tedy především hodnotu sebeidentifikačního gesta – české dějiny umění jako Dvořákova škola. Skutečný zájem o Dvořákovu metodu a pozdní dílo lze vysledovat v českém okruhu jeho žáků a následníků až od poloviny 30. let. S tím souvisí také fakt, že teprve v roce 1936, 15 let po Dvořákově smrti, vyšel v českém překladu vůbec první souborný svazek jeho textů. Antologie Dvořákových studií opatřená titulem *Umění jako projev ducha* zřetelně napovídá, že důraz byl kladen na to seznámit čtenáře s výsledky jeho práce, které dokládají jeho pozdější duchovědně orientovaný přístup. Již zmíněný Jaromír Pečírka přitom uvedl výbor obsáhlým Dvořákovým životopisem, nejrozsáhlejším pojednáním, které bylo do té doby o Dvořákově vůbec napsáno.

Ani okolnosti druhé světové války neodvrátily pozornost českých historiků umění od Dvořákova díla, posilovány byly jen ještě více poukazy na jeho češství.<sup>296</sup> V roce 1943 proto vyšel výbor z dopisů Maxe Dvořáka adresovaný jeho přátelům a učitelům – Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi, rovněž opatřený předmluvou Jaromíra Pečírky,<sup>297</sup> nejzarputilejšího strážce Dvořákova odkazu. Vydání výboru z Dvořákovy korespondence v období války představovalo pochopitelně pragmatický krok. Cílem bylo poukázat na Dvořákovy pevné vazby v českém intelektuálním prostředí, na to, že se o dění v Československu trvale zajímal ale i to, že se češtiny, kterou v korespondenci s českými přáteli udržoval, jako svého rodného jazyka nikdy nevzdal. Rok po válce vychází ještě druhý svazek Dvořákových přednášek o italském umění, vybraných a sestavených historikem umění Janem Kroftou (1907–1982), který navazuje na Pečírkoovo vydání z roku 1936.<sup>298</sup> Také pro tento účel

---

<sup>295</sup> Karel SRP, Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: Rudolf CHADRABA et al., Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století. Praha 1987, s. 71–94.

<sup>296</sup> Dvořákoví čeští žáci období protektorátu většinou přečkali v ústraní, někteří i v čele významných institucí jako Josef Cibulka. K působení historiků v tomto období viz Tereza JOHANIDESOVÁ, Násilná césura. Ústav dějin umění FF UK za protektorátu, 1939–1945, in: BACHTÍK – BIEGEL – PRAHL, *Dějepis umění na Karlově univerzitě 1848–2018*, s. 300–317.

<sup>297</sup> Max DVORÁK, *Listy o životě a umění: dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi*, Praha, 1943.

<sup>298</sup> Výběr Dvořákových textů v českém vydání nekopíroval kanonický výběr, který pro jednotlivé svazky Dvořákova díla provedli ve 20. letech Dvořákoví žáci – Karel Maria Swoboda a Johannes Wilde. K tomu viz ediční poznámka za doslovem překladatele Jana Krofty, in: Max DVORÁK, *Italské umění*, Praha 1946, s. 310–311.

byly záměrně zvoleny texty, které ilustrují „Dvořákovo nové pojetí dějin umění“ jako dějin ducha. Lze předpokládat, že o vydání se uvažovalo již před válkou či během války, politické události však zapříčinily, že dílo vyšlo až později.<sup>299</sup> V předmluvě k antologii Krofta napsal: „*Dílo Maxe Dvořáka je nejen důležitým mezníkem ve vývoji moderního dějepisu umění, ale i dnes ještě ukazatelem nových cest umělecko-historického bádání. Vědecký odkaz Maxe Dvořáka je stále živý, plně nevyužitý, a je třeba se k němu znovu a znovu vracet, stále jej studovat a domýšlet.*“<sup>300</sup>

Kroftou proklamovaná optimistická idea slibovala krátce po válce plodné rozvíjení metodologických principů založených na Dvořákových duchovědných dějinách umění. Po válce si generace jeho přímých žáků stále ještě držela vedoucí pozice v umělecko-historických institucích a představovala vrchol kulturního establishmentu. V takové situaci se zdálo, že budou Dvořákovy ideje afirmativně rozvíjeny, a také že budou přizpůsobeny požadavkům československých nacionálně zaměřených dějin umění. Kontinuita recepce a neustále živená pieta Dvořákova díla, posilovaná vydáváním jeho textů ve 30. a 40. letech, ovšem musela s nástupem stalinismu projít zatěžkávací zkouškou. Záměrně nehovořím o úplné cézuře, protože jsem přesvědčená, že ani během 50. let, navzdory oficiálním proklamacím, odsuzujícím metody a teorie na idealistickém základu, nedošlo a nemohlo dojít k vymazání Dvořáka z oborové paměti, ten se do ní ostatně vracel ve více či méně maskované podobě neustále. Třebaže byla na jedné straně v oficiálních promluvách raných 50. let Dvořákova role jasně negativně vymezená, byl na druhé straně tímto způsobem v dobových metodologických diskuzích neustále přítomný a jeho dílo i myšlenkové koncepty čekaly jen na příhodnou chvíli, kdy mohly být v novém světle převedeny z kategorie zatracovaných idealistů do kategorie následováníhodných předchůdců-zakladatelů a pokrokových tradic. Počátkem 50. let mohla být z pozic marxismu-leninismu pozdní fáze Dvořákova díla jen těžko akceptovatelná. Stačí nahlédnout do Dvořákovy antologie o renesančním umění, jejíž vydání od bechyňské konference dělilo necelých pět let. Dvořák v závěrečném odstavci píše: „*Dnes je materialistická kultura před zánikem... Ve věčném zápolení hmoty a ducha sklání se miska vah na stranu vítězství ducha...*“<sup>301</sup> Vizi, formulovanou zřetelně v přednášce Greco a

---

<sup>299</sup> Jan Krofta údajně přeložil i Dvořákův známý spis *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. Zmiňují se o tom archivní prameny ÚTDU ČSAV z 60. let, kdy se připravovaly překlady Dvořákova díla, viz v této kapitole dále. Zápis z jednání ústavní rady ÚTDU, konané dne 5. března 1962, A AV ČR, fond ÚTDU ČSAV, kart. 8, inv. č. 24, sign. 157. Dá se předpokládat, že překlad vznikl např. někdy ve 40. letech a během 50. let zcela logicky zůstal nezveřejněný (v šuplíku), o jeho vydání se mohlo začít uvažovat právě až po dvořákovské konferenci (viz dále).

<sup>300</sup> Jan KROFTA, Doslov překladatele, in: DVOŘÁK, *Italské umění*, s. 307.

<sup>301</sup> Max DVOŘÁK, *Italské umění*, Praha 1946, s. 305.

manýrismus (1920), jíž se vyznačovalo pozdní Dvořákovu myšlení a kterou se i příznačně kniha uzavírá,<sup>302</sup> bylo možné v období stalinismu jen stěží obhájit.

Vedle Dvořákových přímých žáků, kteří se v roce 1948 pomalu již blížili důchodovému věku, vstoupila na uměleckohistorickou scénu nová generace narozená přibližně ve 20. a začátkem 30. let, kam patřili i budoucí marxističtí ikonologové. Tato generace, ačkoliv si osvojila hlavní metodologické principy vídeňské školy skrze své učitele (většinou přímé žáky vídeňské školy), vlastní zkušenost studia u některého z předních vídeňských historiků umění již postrádala, přesto byla s Dvořákovou metodou a jejím významem pro české prostředí velmi dobře obeznámena a jak jsem naznačila v předchozí kapitole, vzmáhala se i za pomoci strukturalismu a marxismu k její konstruktivní kritice.<sup>303</sup> Na již zmíněném sjezdu historiků, teoretiků a kritiků umění na zámku v Bechyni v roce 1951 nepředstavovala ale už konstruktivní kritika hlavní cíl. Možnost navázat alespoň na ty aspekty metod a směrů, které by se daly při určité míře kreativity propojit s novým světonázorem, byla předem zavrhnuta. Z Dvořáka a řady dalších reprezentantů oboru se – obrazně řečeno – stali už jen fackovací panáci. Nová vize dějin umění na marxisticko-leninském podloží nemohla být vystavěna bez kritiky předchozí uměleckohistorické praxe a právě síla a mohutnost Dvořákova odkazu v domácím prostředí spolu s velkou mírou idealismu zakořeněnou zvláště v jeho pozdním díle, z něj učinily dokonalý terč kritiky ze strany nově nastupující generace s jejím mluvčím Jaromírem Neumannem, podle něhož „*se mu [Dvořákovi] musila docela zastřít skutečnost, že boj realismu a idealismu ve středověkém umění je odrazem třídních bojů a že realistické tendence tu vyrůstaly z postoje utlačovaných lidových vrstev a k moci se deroucího měšťanstva.*“<sup>304</sup>

Už z výše uvedeného citátu je patrné, že pro marxistické historiky umění mohla být na Dvořákově díle v 50. letech zajímavá patrně jen jeho koncept duality idealismu a realismu (resp. naturalismu), jak jej představil ve svých přednáškách o idealismu a realismu v novověku (1914/1915) a později i v jeho známé studii *Idealismus und Realismus in der gotischen Skulptur und Malerei*.<sup>305</sup> Tuto světonázorovou polaritu bylo možné považovat za dialektickou jednotu dvou základních pólů, jež mohla být dále zužitkována, prozatím byla jen

---

<sup>302</sup> Za koncepci knihy a skladbu příspěvků byl zodpovědný editor knihy Jan Krofta, který jistě záměrně směřoval přednášku o Grecovi i s jejím poselstvím na závěr knihy. Konec konců jednalo se o jednu z posledních Dvořákových přednášek, jíž se jeho dílo uzavřelo, jednalo se tedy o logickou volbu. O dva roky později už by byla naprosto nepřijatelnou.

<sup>303</sup> Viz zde kap. Od strukturalismu k marxismu v dějinách umění.

<sup>304</sup> NEUMANN, Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění, s. 43.

<sup>305</sup> Poprvé vyšla jako *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in: *Historische Zeitschrift* (119. Bd.), 3. Folge, 23. Bd, München – Berlin 1918, s. 1–62, 185–246.

odsouzena jako nepochopení skutečných zákonů, protože zápas obou polarit nemohl zrcadlit souboj světónázorů, duchovního a materialistického principu, ale souboj sociálních tříd. Na počátku 50. let Dvořákovy uměleckohistorické kategorie nebyly ještě chápány jako potenciálně přizpůsobitelné účelům českých marxistických dějin umění. Rigidně a zploštěle chápaný materialismus raných 50. let neumožňoval uchopení Dvořákova díla kreativním způsobem.

### **Frederick Antal, aneb Dvořák maskovaný marxismem**

Přestože česká uměleckohistorická obec Dvořáka jako reprezentanta Vídeňské školy dějin umění a pravověrného idealistu na svém sjezdu v Bechyni rituálně odmítla, celkem záhy se do uměleckohistorické vědy vrátil zpět zadními vrátky v poněkud modifikované verzi. Tento maskovaný návrat se uskutečnil prostřednictvím marxisticky orientované knihy o raně renesančním umění Dvořákova žáka Fredericka Antala (1887–1954).<sup>306</sup> Tento historik umění maďarského původu zprvu studoval v Berlíně u Heinricha Wölffina a teprve později ve Vídni u Dvořáka, kde dokončil svou dizertaci. Jako mnoho dalších historiků rakouského a německého původu se i Antal rozhodl v roce 1933 emigrovat do Velké Británie, kde se usadil a až do konce svého života i působil. Zde navíc přišel do kontaktu s Warburgovou knihovnou, která stejně jako Antal v době nástupu Hitlera k moci našla svůj nový domov v Londýně. Během 30. let v Londýně a díky bohatým zdrojům Warburgovy knihovny napsal svou nejznámější knihu o florentském malířství, která vlivem řady okolností spojených s válečnými událostmi, vyšla až v roce 1947.

Diskuze o Antalově knize *Florentské malířství a jeho společenské pozadí* a v ní uplatněné metodě musely probíhat v seminářích středověkého umění, které na Ústavu dějin umění Univerzity Karlovy vedl Antonín Matějček už mezi léty 1947 až 1950. Z uvedeného časového rozmezí vyplývá, že se kniha stala předmětem zájmu českých historiků umění velmi záhy po svém vydání. „Matějček to byl..., kdo nám přinesl marxistickou práci maďarského, v Anglii zdomácnělého historika umění, abychom se seznámili s jejími novými výsledky,“<sup>307</sup> vzpomínal Jaromír Neumann na svého učitele krátce po jeho smrti. Do češtiny pak byla Antalova kniha přeložena v roce 1954, jednalo se tak zřejmě o vůbec první překlad této knihy do cizího jazyka.

<sup>306</sup> Frederick ANTAL, *Florentské malířství a jeho společenské pozadí. Měšťanská republika než převzal moc Cosimo de Medici – 14. století a počátek století 15*, Praha 1954.

<sup>307</sup> Jaromír NEUMANN, Zemřel Antonín Matějček, *Výtvarné umění* 1, 1950–1951, s. 237.

Záměr vydat český překlad Antalovy knihy, patřící dnes již ke kanonickým, třebaže stále ještě kontroverzním dílům západních marxistických dějin umění,<sup>308</sup> byl na první pohled možná překvapivý. Oficiálně deklarovaným cílem bylo předložit českému čtenáři inspirativní ukázkou dějin umění praktikovaných důsledně na základě historického materialismu. Antal přitom v knize ani jednou neodkazuje na marxismus nebo někoho z jeho představitelů, třebaže je jeho přístup inspirovaný historickým materialismem zřejmý. Nabízela by se otázka, proč bylo pro inspiraci domácím historikům umění zvoleno dílo, jež bylo sice marxisticky orientované, ale jinak se jednalo o práci maďarského emigranta spadající do oblasti západního dějepisu umění. Proč nebylo rozhodnuto vydat například práci některého ze sovětských historiků či teoretiků umění? Při bližším pohledu na tradici českých dějin středověkého umění se návaznost tohoto kroku však jeví jako zcela logická a pragmatická.

Na přelomu 40 a 50. let byla rozhodujícím důvodem pro uvedení Fredericka Antala do českého dějepisu umění jeho metodologická návaznost na *Geistesgeschichte* jeho učitele Maxe Dvořáka. Byl to tedy právě Antonín Matějček přední osobnost české umělecko-historické medievistiky a odborník na gotické malířství, kdo úspěšně prosadil překlad Antalovy knihy do češtiny a dal podnět, aby se česká umělecko-historická medievistika Antalovou metodou vážněji zabývala. Pro Matějčka, jehož mocenská pozice na poli československé kulturní politiky po roce 1945 navíc výrazně stoupala, bylo po všech stránkách nejpříjemnější dějiny starého umění obrátit směrem, kterým je metodologicky navigoval právě Frederick Antal. Matějček s Antalem mezi lety 1912–1914 společně studovali ve Vídni u Maxe Dvořáka, oba pojil hluboký respekt k jejich učiteli a jeho dílu a oba na jeho metodu „dějin umění jako dějin ducha“ ve svém díle alespoň z části navazovali. Frederick Antal se v rozvíjení Dvořákova umělecko-historického přístupu dostal poněkud dál. Ve 30. letech modifikoval Dvořákův vzorec – tj. umění jako výraz duchových dějin či světonázoru do podoby umění jako výrazu třídní ideologie. Tento vzorec následně uplatnil v knize o Florentském malířství 14. a 15. století. Klíčovou otázkou, kterou se Antal ve vztahu k florentskému malířství tehdy nejvíce zabíral, představoval problém stylové plurality, za níž již nehledal působení rozličných generací v jednom časovém okamžiku, tak jako například Wilhelm Pinder (1878–1948). Výskyt stylově odlišných děl ve stejné době označil jako výraz

---

<sup>308</sup> Antalovo dílo vzbuzovalo kontroverze mezi historiky umění již v době svého vydání. Vyčítáno mu byl jeho rigidní sociální determinismus, ortodoxní marxistické hledisko, přesvědčení, že umělecké dílo lze vysvětlit z výrobních a sociálních podmínek nebo zabřednutí do úzkých kolejí třídně uvědomělé dialektiky. Viz Jim BERRYMAN, Frederick Antal and the Marxist challenge to art history, *History of the Human Sciences* 35, č. 2 s. 55–76, cit. s. 55: „Dá se říci, že Antalova kniha se nikdy nezpamatovala z kritického přijetí, které se jí tehdy dostalo. Její pověst jako příkladu reduktivní marxistické historiografie, hrubě aplikované na svobodná umění, zůstala po desetiletí od jejího vydání nezměněna.“

světonázorů objednavatelů z rozličných sociálních tříd, a tím Dvořákovu duchovně propojil nejenom s marxistickým chápáním společenských faktorů v umění, ale důrazem na aktivní roli patrona či objednavatele také s Warburovým přístupem.<sup>309</sup> S tím jak Antal postavil idealistického Dvořáka doslova „z hlavy na nohy“, došlo u něj k metodologickému obratu, kdy vizuální ustrojení umění italského quattrocenta najednou nesignifikovalo pouze výraz duchovního naladění doby, ale výraz statutu, vkusu, a tedy i světonázoru dané sociální třídy. Pojetí umění jako svého druhu „zrcadlení“, ať už převládajícího světonázoru doby nebo ideologie dané třídy, zůstalo po Dvořákově vzoru zachováno. Stejně tak i způsob, jakým se z uměleckého díla světonázor doby či společenské skupiny extrahoval – převážně skrze formální ustrojení díla. V tom ovšem zároveň spočívala největší komplikace Antalovy, a tedy i Dvořákovy metody.

Otázkou zůstává, nakolik byl schopen Matějček, jakožto věrný žák rozvíjející více či méně schematicky Dvořákův postup, tento nedostatek reflektovat, a zda vůbec. Spíše lze předpokládat, že sám považoval proměnu Antalovy metody od formalistních dějin umění (Heinricha Wölfflina) přes *Geistesgeschichte* (Maxe Dvořáka) až k jeho sociologicky založenému přístupu za důkaz toho, jak organicky a nenásilně lze přetavit dědictví vídeňské školy dějin umění do podoby marxisticky orientované umělecko-historické metody. Přeznačení Dvořákovy idealistické metody se zřejmě Matějčkovi zdálo být schůdnějším cílem než poněkud násilné aropriování intelektuálně nepřilíš stimulujících sovětských vzorů.

Jako svého druhu poznámku pod čarou lze zmínit v souvislosti s publikováním Antalovy knihy v první polovině 50. let i fakt, že kniha ve svém českém překladu postrádala minimálně jednu významnou pasáž úvodní kapitoly.<sup>310</sup> Lze se domnívat, že šlo o záměrný (cenzurní) zásah, zveřejnění knihy v roce 1954 se přitom Matějček ani Antal už nedožili. Právě v této úvodní a v českém překladu chybějící pasáži se Antal na odkaz Vídeňské školy dějin umění a především na Dvořáka odvolává zdaleka nejvíce, naznačuje, že některé Dvořákovy myšlenky měly blízko k docenění sociálních a ekonomických faktů pro poznání a vývoj umění.<sup>311</sup> Především zde ale Antal zpochybnil koncept, na němž do značné míry marxisticko-leninská estetika zakládala své epistémé – diskurz realismu, respektive přesvědčení, že realismus

---

<sup>309</sup> Ján BAKOŠ, „Nominalists“ versus „Realists“ or „Humanists“ versus „Relativists“ : Methodological Visions and Revisions within the Vienna School, in: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Hrsg. von Wojciech Bahus und Joanna Wolańska, Warszawa 2010, s. 330.

<sup>310</sup> Srov. v anglickém originále (Frederick ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries* London 1947) s. 2–4 a v českém překladu (ANTAL, *Florentské malířství*, 1954) s. 10. Jedná se cca o dvě tiskové strany textu, které byly vynechány, přitom jsou klíčovou součástí nástinu metodologie samotné práce.

<sup>311</sup> Frederick ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries* London 1947, s. 4, viz poznámku pod čarou.

(Antal hovoří po vzoru Dvořáka o naturalismu) odráží progresivní tendence.<sup>312</sup> Ani odstranění takto nebezpečných pasáží, které dokládaly Antalovo skutečně svobodné a analytické promýšlení metodologických problémů, jakou byla pluralita stylu a společenských skupin, na úkor svazujících pouček stalinsky pojatého marxisticko-leninského diskurzu, nezabránilo tomu, aby kniha nebyla odmítnuta v ten samý moment, kdy vůbec vyšla.

Generace Matějčkových žáků, která se od 50. let pomalu začala ujímat vedoucích pozic v rámci umělecko-historického establishmentu, totiž Matějčkovo optimistické přesvědčení o možnosti syntézy pozdního Dvořáka s Warburgem a marxismem již nesdílela. Proto, když se konečně český překlad Antalovy knihy dočkal v roce 1954 vydání, doprovodil ji ostře kritický doslov Jaromíra Neumanna, který Antalův koncept odmítl považovat za marxistickou metodu. Neumann se v něm distancoval od Antalovy sociologické transformace Dvořáka, když napsal, že: *„K zjednodušenému pojetí sociální vázanosti umění a zanedbávání složitého procesu, v němž prochází proměnou sám způsob odrazu skutečnosti, vede F. Antala, zdá se, i to, že je v lecčems vázán ještě některými metodickými postupy vídeňské školy, a že vlastně v jistém smyslu jenom obrací duchovědný způsob výkladu uměleckého slohu, snaže se jej materialisticky zakořenit.“*<sup>313</sup>

Antal byl tehdy odmítnut nejenom z toho důvodu, že nastupující generaci marxisticky angažovaných historiků umění již zřetelně docházelo, že přímočaré vytváření analogií mezi uměním a sociální strukturou může stěžít postihnout skutečnou provázanost obou těchto fenoménů. Jako problematické se jevilo domácím historikům v první polovině 50. let i to, co měl Antal společné s Warburgovými rozbory renesančního umění, a to důraz na postavu objednavatele, zadavatele či patrona. Přenesení aktivní úlohy z umělce na objednavatele vnímali jako krok, který ve výsledku zbavil subjekt umělce možnosti svobody a volby v tvůrčím procesu a redukoval samotné umění na pasivní odraz socio-politického pozadí objednavatelů. Přitom ahistorické obrazy středověkého malíře či sochaře jako romantické postavy lidového ražení a renesančního smýšlení, jež konvenovaly imaginaci domácích historiků umění, nepředstavovaly o poznání lepší řešení. Důraz na roli objednavatelů byl přitom pro studium středověkého umění zásadním faktorem, jak rozšířit pole výzkumu a

---

<sup>312</sup> Ibidem: *„Riegl a Dvořák, dva velcí historici umění Vídeňské školy, ukázali, že rostoucí naturalismus nemusí být nutně znakem novějšího stylu, ale naopak, že chronologický vývoj jde často opačným směrem. Příkladem je trend ve florentském malířství po Masacciovi. Žádný malíř druhé poloviny 15. století skutečně nepokračoval v Masacciově tradici; veškeré malířství tohoto období lze více či méně klasifikovat jako ‚pozdně gotické‘. Znamená to, že musíme považovat tak velké umělce, jako je Botticelli nebo Filippino, za zpátečníky? Můžeme za zpátečnické označit umění dlouhých období nebo celých staletí?“*

<sup>313</sup> Jaromír NEUMANN, K Antalově knize a k otázkám výkladu renesančního umění, in: ANTAL, *Florentské malířství*, s. 292.

interpretační možnosti. Čeští historici umění odmítající Antalovu práci po vzoru Jaromíra Neumanna se v 50. letech o tuto možnost ochudili. Otázkou ovšem je, zda by Antal představoval o poznání následováníhodnější příklad, kdyby se vymanil z područí metody určované do značné míry jeho vídeňským školením, nebo zda by zůstal pro domácí historiky umění i nadále nepřijatelný pro vlastní pojetí (neortodoxního) marxismu, jež bylo vzdálené stalinskému formátu prosazovanému v zemích východního bloku.

### **Dvořák postavený z hlavy na nohy**

V době, kdy Rudolf Chadraba ve své studii o Dürerově Apokalypse poprvé zmínil Dvořákovu iniciační úlohu<sup>314</sup> v promýšlení ideového obsahu cyklu jako alegorického pamfletu, a to s cílem Dvořákovu pojetí „*podepřít výmluvnými doklady a hájit je proti jeho odpůrcům*“,<sup>315</sup> začalo se nenápadně a opatrně objevovat jméno tohoto „největšího historika umění českého původu“ i na stránkách předních uměleckohistorických časopisů, jako bylo *Umění*. Zcela záměrně se tak dělo v co nejmenší provázanosti s Dvořákovými idealistickými stanovisky – akceptovatelné bylo psát o Dvořákově působení na poli památkové péče, která představovala aplikovanou a nejmateriálněji založenou odnož dějin umění,<sup>316</sup> občas byla zmíněna i nějaká z Dvořákových vývojových tezí, uvedená hned vzápětí do historicko-materialistických či nacionálních souřadnic výkladu.<sup>317</sup>

Prvním teoreticky zaměřeným příspěvkem, který se k Dvořákově odkazu znovu přihlásil s evidentním záměrem vtáhnout jeho dějiny ducha zpět do aktuálního metodologického směřování českých dějin umění byl v roce 1958 zveřejněný text Jaromíra Neumanna. Ten lze zároveň chápat i jako manifest „vystřízlivění“ z jeho stalinského období a všudypřítomného prosazování stalinismem z vulgarizované formy marxismu v uměleckohistorických otázkách. Pozornost historika umění náhle přesunutá od výrobních vztahů v základně k psychologii umělce a jeho fantazii mohla sotva prodělat větší obrat. Dvořák jednu z možných cest – avšak nikoliv zpět k původnímu konceptu dějin umění jako dějin ducha, jež pro Neumanna znamenalo ještě pouhé vytváření paralel mezi uměním dobovými světonázory, ale k jeho

---

<sup>314</sup> V souladu s jeho pozdním duchovně zaměřením pojal Dvořák cyklus jako výraz duchovní situace na přelomu 15. a 16. století a v několika částech své krátké studie označil Dürerovo dílo za „polemický pamflet“, „revoluční mýtus namířený proti Římu“ nebo za „báseň v obrazech“. Max DVOŘÁK, *Dürerova Apokalypsa*, in: Max DVOŘÁK, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936, s. 65–75.

<sup>315</sup> CHADRABA, *Ikonomie Dürerovy Apokalypsy*, s. 2.

<sup>316</sup> Zdeněk WIRTH, *Vývoj zásad a praxe ochrany památek v období 1800 – 1950*, *Umění V*, 1957, č. 2, s. 110–111. Max Dvořák, podobně jako Alois Riegl, je zde zmiňován velmi neutrálním tónem.

<sup>317</sup> Karel STEJSKAL, *Nástěnné malby v kostele Narození Panny Marie v Písku. Příspěvek ke studiu počátků našeho gotického malířství*, *Umění V*, 1957, č. 2, s. 129.

novému na vyšší úrovni domyšlenému zkoumání umělecké tvorby skrze *dobovou obraznost*, neboli prostřednictvím studia umělcovy výtvarné představivosti. Jasně bylo, že Dvořákův vztah mezi uměním a světonázorem je třeba postavit na vědecktější základy, které zároveň nebudou v rozporu s již o něco svobodnějším poststalinským marxismem (idealismus byl v roce 1958 stále ještě největším Dvořákovým hříchem). Jako pojítka mezi uměním a světovým názorem Neumann navrhl dosadit právě výtvarnou představivost, kterou zároveň pojal jako historicky podmíněný, a tedy v čase proměnlivý fenomén. Rozhodně ale nelze říci, že by Neumann tímto článkem vyznačil nový metodicky inspirativní směr bádání, třebaže se chce dobrat historického uchopení takového fenoménu jako je lidská obraznost, nemá pro to vhodné instrumentarium a ulpívá spíše na obecných postulátech typu: *Pouhé analogisování mezi jednotlivými uměleckými oblastmi a různými sférami společenského vědomí...možno překonat právě proto, že vědecká historická metoda nám umožňuje vidět dynamiku vzájemných vztahů v oblasti umění ve světle celkového historického vývoje a jeho reálných hybných sil.*<sup>318</sup> Význam článku samotného proto spíše spočíval v tom, že navrátil do hry možnost řešení otázek a problémů, které vyvstávaly okolo tvůrčího subjektu umělce a které byly v rámci stalinského bádání potlačeny. Z tohoto pohledu znamenal článek inspiraci zejména pro oblast studia novověkého a moderního umění, pro dějiny umění jako celek byl ale zřejmě signálem nastupující liberalizace, kdy jména jako Dvořák či Wölfflin mohla už znovu figurovat jako legitimní součást tradice socialistických dějin umění.

Srovnáme-li Chadrabovu práci z roku 1957 s Neumannovým výrokem, že „*ideovost umění netkví tedy v barvitě ilustraci předem pojatých myšlenek ... že probouzí k novému stupňovanému životu skryté pružiny naší fantazie, že...je nás s to přesvědčovat jinak – a mnohdy daleko účinněji než rozumová úvaha – o síle a životní ceně určitých společenských idejí,*“<sup>319</sup> jakoby se vedle sebe ocitly dvě zcela protikladné koncepce umění – jedna racionalistická a diskurzivní, druhá psychologická a vcitující. Již záhy se však obě střetly a vzájemně provázaly i obohatily. Dvořákovo i Sedlmayrovo dílo k tomu posloužilo jako jedinečný spojovník.

Jednoznačný pramen, který by odůvodnil Neumannovu zapálenou iniciativu rehabilitovat a zároveň aktualizovat Dvořákovu duchovnědnou metodu na přelomu 50. a 60. let k dispozici prozatím nemáme. Milena Bartlová ve své poslední práci předkládá čtenáři domněnku, že

---

<sup>318</sup> Jaromír NEUMANN, K dnešním metodickým otázkám dějepisu umění. Poznámky o výtvarné představivosti, *Umění VI*, 1958, s. 187.

<sup>319</sup> s. 179.

„podnět k tomu mohl nejspíše vzejít od Kramáře“.<sup>320</sup> Bližší indicie, které by věrohodnost tohoto tvrzení posílily, ale nejspíš chybí. Proto si dovolím vyslovit rovněž domněnku: nadále předpokládám, že jednou z možností byla jednoduše Chadrabova práce o Dürerově Apokalypse z roku 1957, v níž Neumann spatřil jako první potenciál, jak Dvořákovu duchovědnou interpretaci uvést v soulad s aktuálnější a tehdy velmi moderní metodou ikonologie, o jejíchž možnostech a dosahu musel mít Neumann v roce 1957 podstatně zevrubnější informace než na olomoucké univerzitě poněkud izolovaný Rudolf Chadraba. Neumannova „spanilá“ výprava do Vídně, kde tehdy vedl na univerzitě ústav dějin umění Karel Maria Swoboda (1889–1977), Dvořákův žák a přítel Matějčkův i Cibulkův, se uskutečnila zřejmě až po roce 1957<sup>321</sup>: „Závažným kladem této cesty bylo však také navázání styků s Ústavem dějin umění vídeňské university, v němž je uložena nepublikovaná dosud rukopisná pozůstalost velkého českého historika umění Maxe Dvořáka. Dr. Neumann měl nejen příležitost seznámit se s touto pozůstalostí, nýbrž také možnost navázat jednání s příslušnými činiteli o její přednostní vydání Nakladatelstvím ČSAV (s nímž o této věci již jednáno). Prvým konkrétním výsledkem je získání mikrofilmů celé Dvořákovy pozůstalosti.“<sup>322</sup>

Neumannova iniciativa ovšem pokračovala dál, v únoru 1961 se k 40. výročí Dvořákova úmrtí uskutečnila pietní připomínka u jeho hrobu v Hrušovanech, o dva měsíce později následovalo zasedání „pro ujasnění východisek nového zhodnocení a využití díla [tohoto] velkého českého historika a teoretika umění.“<sup>323</sup> Mezitím už se ale Rudolf Chadraba na základě další z Neumannových iniciativ stal vědeckým pracovníkem Ústavu (viz další kapitola). Význam celého zasedání přitom lze stěží přeceňovat, příspěvkům, které zde byly proneseny (s výjimkou toho Pečírkovy)<sup>324</sup> byl vyhrazen velkorysý prostor v celém jednom čísle časopisu *Umění*, takže rehabilitace Dvořáka byla vzápětí v podstatě kodifikována. Stalo se tak ovšem jen za cenu přeznačení některých základních atributů Dvořákovy metody.

---

<sup>320</sup> BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 305.

<sup>321</sup> Milena Bartlová uvádí rok 1959, kdy se Neumann vypravil do Vídně ještě jako docent Karlovy Univerzity, zdroj bohužel neuvádí, respektive odkazuje na Neumannovu otištěnou přednášku v *Umění*, kde Neumann sice děkuje Swobodovi za „ochotné zpřístupnění Dvořákova vědeckého odkazu a za laskavé umožnění studia“, ovšem neuvádí, kdy k tomu došlo. Viz Jaromír NEUMANN, *Dílo Maxe Dvořáka a dnešek*, *Umění IX*, 1961, č. 6, s. 569.

<sup>322</sup> *Výroční zpráva o činnosti Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV za rok 1961*, datováno 20. 1. 1962 (strojopis), A AV ČR, fond ÚTDU ČSAV, kart. 2, inv. č. 23, sign. 138. Z této zprávy je patrné, že Neumann byl ve Vídni v roce 1961, mohlo se jednat ale už o několikátou pozdější návštěvu K. M. Swobody.

<sup>323</sup> *Zasedání ke 40. výročí smrti Maxe Dvořáka* [zpráva], A AV ČR, fond ÚTDU ČSAV, kart. 3, inv. č. 39, sign. 216. Autorem zprávy byl Rudolf Chadraba.

<sup>324</sup> K tomu viz BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 306. – BARTLOVÁ, *Max Dvořák in the 1960s*, s. 5.

Marxističtí ikonologové se nesnažili Dvořákův idealismus zakrýt, ani popřít. To už nebylo vzhledem k tradici, jakou Dvořákovo dílo v českém dějepisu umění zastávalo a jaké práce na ni navazovaly, ani dobře možné. Dvořákovi ale přisoudili způsob dialektického uvažování – na základě jím dvou vytyčených světonázorových protipólu, idealismu a naturalismu, a pokusili se jeho dílo vykládat tak, jako by už v sobě mělo zárodky materialisticky založených dějin umění. „Dvořák sám však do té míry postupně vtahoval fakty společenského bytí do svého systému, že tím bezděčně naznačil možnost jeho materialistického přehodnocení.“<sup>325</sup> Dvořákova předčasná smrt se pak vysloveně nabízela pro pragmaticky vykonstruovaný argument: kdyby bývalo bylo Dvořákovi dopřáno dál pokračovat ve své vědecké práci a rozvíjet duchovědnou perspektivu, jistě by jeho dílo vyvrcholilo „materialistickým přehodnocením“ jeho dřívějších ještě metafyzicky ukotvených myšlenek. Marxisticky orientovaní historici umění označovali svou úlohu ve vztahu k Dvořákově dědictví podobně, jako chápali vztah marxismu k Hegelovi. Byli přesvědčeni, že se jim konečně podařilo „postavit Dvořáka nohama na zem“. Dvořákovi se dostalo uznání jako tomu, kdo dokázal překonat předchozí geneticko-formalistickou etapu dějin umění a kdo se začal zabývat obsahovou analýzou. Na jedné straně byl chápán jako skutečné vyvrcholení metodologického vývoje vídeňské školy dějin umění, na druhé straně byl považován za předchůdce marxistické ikonologie. Ukázalo se totiž, že dějiny umění jako dějiny ducha je možné docela dobře uplatnit již v první fázi procesu marxisticko-ikonologické analýzy, neboť onen všudypřítomný kontext (*Zeitgeist*), lze uchopit i marxisticky jako ducha historického materialismu, jehož zákony prostupují v též moment jinak různorodými řády skutečnosti. Ostatně takový kontext byl obvykle tím prvním, co marxističtí ikonologové v uměleckých dílech identifikovali.<sup>326</sup> Mise za nalezením předchůdce-zakladatele české marxistické ikonologie tak byla úspěšně splněna.

Dvořák navíc dobře plnil roli projekčního plátna nejenom pro marxistické ikonology, ale díky své rané práci věrně ještě evolučnímu scientismu Aloise Riegla i pro historiky umění, kteří se vůči ikonologii stavěli krajně nedůvěřivě a preferovali nadále spíše pozitivisticky zaměřený uměleckohistorický výzkum. Jaroslavu Pešinovi nakonec Dvořákovo dílo – zejména jeho raná práce „Záhada umění bratří van Eycků“ (1903) – posloužilo spíš jako vhodný prostředek k tomu, jak dále vést polemiku s Panofského konceptem skrytého symbolismu, ikonologii

---

<sup>325</sup> Zasedání ke 40. výročí smrti Maxe Dvořáka [zpráva], s. 3.

<sup>326</sup> Srov. Ernst H. GOMBRICH, The Evidence of Images. The Priority of Context over Expression, in: Charles S. SINGLETON (ed.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969, s. 97, 104.

považoval za způsob obrazové interpretace, „*k němuž v podstatě Dvořák postupně také docházel*“.<sup>327</sup>

Dvojnásobně obojakou roli – jako přední reprezentant ikonologie, zároveň i její kritik, jako žák Dvořáka navazující na jeho přístup, i jako Dvořákův největší korektiv – plnil konec konců i Hans Sedlmayr. Také on dobře posloužil oběma metodologickým táborům. Zatímco Chadraba se na něj odvolává jako na jednoho z představitelů „vědecké ikonologie“, využívá ho Jaroslav Pešina v boji proti Panofského metodě, když píše, že „*o přebujelém ikonologickém bádání a nebezpečí nového formalismu mluví kriticky také H. Sedlmayr*“.<sup>328</sup> Jestliže byl Dvořák považován za předchůdce marxistické ikonologie, mohli plnit jeho žáci roli ikonologů?

### **Sedlmayrova „teologická ikonologie“ jako inspirace**

Bez ohledu na marxistickou ikonologii, její vývoj a stav je nutno konstatovat, že Dvořák byl v českém dějepisu umění přítomen do jisté míry vždycky, takže ani marxistická ikonologie nepředstavovala výjimku a ani ona se nikdy zcela nevymanila z tradice duchovědného chápání umění, na základě něhož přetrvávalo schéma: forma jako zrcadlení, odraz či emanace významu, obsahu, světonázoru. I z toho důvodu jsem přesvědčená, že tato základní interpretační matrice fungovala v díle historiků umění, jako byl Karel Stejskal, Jaromír Neumann, Rudolf Chadraba nebo Josef Krása ještě dávno předtím, než došlo na začátku 60. let k oficiální reaktualizaci Dvořáka a přihlášení k jeho odkazu.

Formální analýza sloužila málokdy výhradně jen k určení časového a místního zařazení, atribuce atd., vždy byla i prostředkem zvýznamňování. Ve výsledku pak šlo jen o to, jak si historik nastaví svůj vnitřní korektiv, který buď udrží takovouto interpretační operaci na úrovni, která je v daném okamžiku a daným obecnstvem obecně přijatelná a důvěryhodná, nebo nakolik se nechá možnostmi vlastní interpretační kreativity strhnout. Je zřejmé, že marxističtí ikonologové mnohdy náleželi do druhé skupiny a že jejich marxistické přesvědčení a víra v zákony historického materialismu (alespoň v počátcích) je mnohdy osvobozovala právě od nutnosti řídit se vlastním korektivem nebo vnějším korektivem určeným uměleckohistorickou komunitou. Vždy se ale jednalo také o otázku osobního

---

<sup>327</sup> Zasedání ke 40. výročí smrti Maxe Dvořáka [zpráva], s. 4.

<sup>328</sup> PEŠINA, Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků, s. 606, pozn. 115a.

založení. Je zřejmé, že jinak měl nastaven onen vnitřní korektiv Josefa Krása, jinak zase Karel Stejskal.

Tak bylo možné z morfologie a formálních aspektů nadále vyčíst konkrétní významy. I v tomto případě se jednalo o jeden ze základních stavebních kamenů marxistické ikonologie, která buď formální či morfologický aspekt díla přímo pojala jako nositele významů, nebo až zpětně na základě této prvotní premisy (forma => význam/obsah) doslova konstruovala složité významové vrstvy a symboliku. Na cestě za takto pojatými interpretacemi nacházeli marxističtí historici řadu inspiračních zdrojů, které mohly způsob jejich interpretace podepřít, případně i rozvinout a obohatit. „Z Dvořákových žáků nejvíce vynikli zemřelí již Frederik Antal, marxista, a Theodor Hetzer, skvělý analytik..., a je tu Hans Sedlmayr, dnes na universitě v Salzburgu.“<sup>329</sup> Ve svém článku „Ikonologická metoda“ z roku 1966 vyjmenovává Rudolf Chadraba takové množství jmen těch, kteří „otevřeli z různých stran cestu moderní ikonologii“, že se sémantické pole pojmu ikonologie pod tíhou jmen v podstatě rozpadá. Stěží by se podařilo dospět alespoň k jedinému bodu či charakteristice, která by všechny vyjmenované osobnosti propojila, snad kromě jejich profese historiků umění.

Zde je třeba proto znovu připomenout, že reprezentanti marxistické ikonologie propojovali ve svých spekulativně přepjatých interpretacích na první pohled naprosto nekompatibilní přístupy (E. Panofského s H. Sedlmayerem, M. Dvořáka s J. Strzygowskim atd.), ale jen proto, že s nimi zacházeli naprosto selektivně. Tato synkreze představovala další ze základních atributů marxisticko-ikonologického přístupu a patří podle mého soudu mezi nejzajímavější a z hlediska výzkumu i intelektuálně nejdráždivější charakteristiky, které lze v tomto metodologickém proudu českých dějin umění identifikovat – možná proto, že odpověď na ně není jednoduchá a je třeba hledat ji v propojení s dalšími otázkami, jež zřejmě stojí mimo rámec uměleckohistorické vědy. Osobně si ale myslím, že tuto selektivnost, synkrezi a propojování zdánlivě nepropojitelného nelze odbýt jen tím, že šlo o nepochopení nebo deformaci inspiračního zdroje. Taková argumentace nám ve výsledku nesděljuje o mnoho více než, že naši předchůdci byli zřejmě naivnější a my takoví už nejsme. Lepší odpověď ale nedává.

V době, kdy se začala marxistická ikonologie formovat zprvu navázáním kontaktů mezi J. Neumannem a R. Chadrabou, došlo k přisvojení řady interpretačních přístupů, z nichž Panofského model představoval jen jeden z mnoha. S přihlášením se k Dvořákovu odkazu a jeho delegování do pozice praotce domácího proudu ikonologie bylo možné se legitimně ptát,

---

<sup>329</sup> CHADRABA, Ikonologická metoda, s. 119.

zda i dílo dalších Dvořákových žáků nemůže být v tomto ohledu inspirativní a marxisticko-ikonologickou perspektivu rozšiřující o nové rozměry. Kromě Fredericka Antala, s nímž se domácí dějiny umění prostřednictvím Neumannovy kritiky vypořádaly již na začátku 50. let, rozvíjel z Dvořákových žáků metodologicky nejambicióznější projekt v rámci středoevropského prostoru dějin umění jednoznačně Hans Sedlmayr (1896–1984). Pojmenování Sedlmayrova přístupu jako „teologické ikonologie“ jsem si vypůjčila od Jána Bakoše,<sup>330</sup> protože do jisté míry názorně ukazuje na Sedlmayrovo transcendentální pojetí umění, na druhou stranu odkazuje k možnosti spatřovat v Sedlmayrově díle specifickou formu ikonologické interpretace. Ostatně z marxistických ikonologů minimálně Chadraba chápal kontroverzního rakouského historika umění spolu s Panofskym jako předního představitele tzv. vědecké ikonologie.<sup>331</sup> Je tedy zřejmé, že jeho strukturální analýzu – metodu, již se Sedlmayr proslavil zejména – chápali jako obsahový výklad umění. Strukturalismus vzešlý z vídeňské školy dějin umění podobně jako Panofského ikonologie byly formovány nikoliv náhodou ve stejné době, přelomu 20. a 30. let 20. století, kdy byla v dějepisu umění pocíťována určitá krize vědeckosti.<sup>332</sup> Obě metody měly představovat základní revizi a odklon od dosavadní praxe – skrze skutečné zvědečnění (jehož součástí byla i kritika Dvořákova konceptu *Geistesgeschichte*). Posun v paradigmatu lze ilustrovat: v roce 1931 publikuje Hans Sedlmayr svou zásadní studii „Zu einer strengen Wissenschaft“, o rok později Erwin Panofsky v časopisu *Logos* zveřejňuje první verzi svého ikonologického modelu. Představa, že zásadní otázky a klíčové problémy dějin umění lze vyřešit pouze v kontextu široce rozkročeného uměleckohistorického vývoje s autonomními zákony začala získávat trhliny. Zaběhnutý řád uměleckohistorické interpretace s důrazem na formalistní determinismus a evolucionismus či dějiny stylu se postupně vyčerpával – v německojazyčném prostředí dříve než v českém – a od univerzálního celku dějin umění a jeho zákonitostí, jež utvářely obraz makrokosmu, se pozornost přesouvala stále více směrem k jednotlivým uměleckým tvůrcům, jejich sociálnímu a kulturnímu ukotvení, jejich světonázoru, především pak ale k jednotlivým uměleckým dílům s ohledem na jejich strukturu a smysl, ať už byly vnímány a interpretovány v jejich singularitě nebo naopak odvozením z širšího (vnějšího) kontextu.<sup>333</sup> Sledujeme-li zároveň genezi Sedlmayrovy a Panofského metody a její kořeny, je třeba – dle mého názoru – revidovat často až příliš zdůrazňovanou opozici, v níž se vůči sobě mají nacházet. Obě metody vyrůstaly v podstatě ze stejné historické situace a v hledáčku jejich kritiky a

<sup>330</sup> Ján BAKOŠ, *Stezky a strategie I. Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Evropě)*, Brno 2017, s. 77.

<sup>331</sup> Rudolf CHADRABA, *Duerers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*, Prag 1964, s. 172.

<sup>332</sup> BAKOŠ, *Stezky a strategie I.*, s. 61.

<sup>333</sup> Petr WITTLICH, *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*, Praha 2008, s. 78.

promýšlení dalších kroků byly mnohdy společně identifikované problémy, Panofsky i Sedlmayr k nim nakonec ale přistoupili nutně každý jinak. V tomto kontextu je snad také pochopitelnější, proč se následně někteří zástupci marxistické ikonologie na přelomu 50. a 60. let mohli a chtěli inspirovat oběma proudy – jak ikonologickým, tak i strukturalistickým.<sup>334</sup> Otázku recepce a míry osvojení Sedlmayrových postupů a konceptů v českém dějepisu objektivně a relativně nedáno otevřela ve svých textech o marxistické ikonologii i českém uměleckohistorickém bádání po roce 1945 Milena Bartlová. Zásluhy za uvedení Sedlmayrova jména do diskuzí nad povahou českého dějepisu umění v 50. a 60. letech tedy náleží především jí. Na tomto místě bych chtěla jen některé její poznatky doplnit a nabídnout svoje hodnocení úlohy tohoto vídeňského historika umění v marxistické ikonologii.

Za hlavního iniciátora a uvaděče Hanse Sedlmayra do prostředí českého dějepisu umění a marxistické ikonologie na přelomu 50. a 60. let lze podle mého soudu považovat Jaromíra Neumanna. Z části na to ukazuje i korespondence s Rudolfem Chadrabou, která je přílohou této práce. Možností recipovat interpretační postupy různých osobností světového dějepisu umění, které představovaly aktuální tendence, měla marxistická ikonologie při své metodologické otevřenosti nespočet, a to i navzdory počáteční izolaci českého dějepisu umění v první polovině 50. let. Svobodná volba sáhnout buď po přednáškách Warburgovy knihovny nebo textech Hanse Sedlmayra tu evidentně existovala. Přesto ve výsledku identifikujeme dnes v pracích marxistických ikonologů témata, která sice byla vlastní Warburgově okruhu učenců (astrologie, festivity, přežívání klasických tradic, atd.), ale z části k nim bylo přistupováno i prostřednictvím postupů, které s ikonologií, tak jak byla provozována na Západě, neměly tolik společného. Sedlmayrovy spekulativní interpretace byly navzdory jeho silně pošramocené pověsti, podmíněné jeho afirmativním postojem vůči nacistické ideologii a aktivním působením v jejím zájmu za války, nadále atraktivní. S tím souvisí i okolnost, na níž upozornila Milena Bartlová: výrazně totiž podle ní komplikuje výzkum skutečné recepce Sedlmayrovy metody v českých podmínkách fakt, že ačkoliv byl Sedlmayr mezi ikonology čten a recipován, poznámkový aparát a soupisy literatury tomu příliš nenasvědčují.<sup>335</sup> Na druhou stranu bych byla ale velmi opatrná vyvozovat z toho pravidlo a hledat přítomnost Sedlmayrova „ducha“ a metody v pozadí všech spekulativněji zaměřených interpretací

---

<sup>334</sup> Za bližší prozkoumání či úvahu by stál i fakt, že metodologicky průlomové texty německých a rakouských dějin umění z přelomu 20. a 30. let mohly být v českém prostředí plně doceněny, a tedy kreativně osvojeny a modifikovány pro specifické místní podmínky až s odstupem více než jednoho či dvou desetiletí po válce.

<sup>335</sup> BARTLOVÁ, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, s. 411.

českého dějepisu umění. Znamenalo by to osvojit si přesně ty postupy marxistické ikonologie, jež z ní činí předmět současné kritiky.<sup>336</sup>

Za kruciální důvod, proč byla strukturální analýza úspěšně apropriována i marxistickou ikonologií, považuji právě ukotvení českého dějepisu umění v tradici Vídeňské školy a nutnost domácí formu ikonologie těmto podmínkám přizpůsobit. Tuto tendenci zjevně živily i obavy, že ikonologie bude nahlížena jen jako cizorodý import. Významný krok, jak toho dosáhnout nespočíval pouze v přihlášení se k odkazu Maxe Dvořáka, cílem rovněž bylo vyhnout se nejběžnější kritice vůči ikonologii, a to za ignorování formální stránky uměleckého díla, na níž byl kladen obecně v českém dějepisu umění i nadále obrovský důraz. Hrozba, že by se ikonologie transformovala do podoby standardního umělecko-historického výkladu (tedy „dějiny umění jako ikonologie“), mohla nabýt až hysterických rozměrů, a bylo třeba ji eliminovat již v počátcích. Dichotomii obsahu a formy se mělo podařit tedy vyřešit tak, že adekvátním formálním či morfologickým prvkům díla byly přisuzovány sedlmayrovskou metodou (*anschauliches Charakter*) obsahové významy. Domnívám se, že právě počátkem 60. let k tomu již celkem zřetelně – byť ne s přímým odkazem na Sedlmayra – naváděl Jaromír Neumann, a že to byl právě on, kdo byl ve svých narážkách na hlavního představitele vídeňských strukturalistů velmi opatrný, když psal, že pro to, aby ikonologie byla zbavena svého idealistického nazírání, musí jít „v konkrétních případech o to, ukázat, jak je složitý alegorický obsah vklíněn do výtvarné struktury díla, a nalézt ztracené spojení mezi formou a jejími zákonitostmi na jedné straně a sémantickými vztahy jednotlivých obsahových vrstev na straně druhé.“<sup>337</sup>

Jako dobrý praktický příklad přisvojení a přeznačení některých Sedlmayrových konceptů může posloužit vlajková loď marxistické ikonologie – Chadrabova německy psaná monografie o Dürerově Apokalypse, publikovaná v roce 1963. Za pozornost stojí i z toho důvodu, že recepci Sedlmayrova díla zde můžeme datovat na základě zmíněné korespondence. Se strukturální analýzou se začal Chadraba hlouběji seznamovat v době, kdy navázal kontakt s Jaromírem Neumannem a kdy se jednalo o jeho možném převedení z olomoucké univerzity zprvu na pražskou katedru dějin umění, posléze – po jmenování Neumanna ředitelem – ÚTDU ČSAV. Zatímco tedy Chadrabovo první zpracování Dürerovy Apokalypsy (1957) neneso takřka žádné stopy obeznámenosti s dílem vídeňského historika

<sup>336</sup> Chadraba, Steskal i Neumann ve svých textech ze 60. let ale Sedlmayra celkem běžně zmiňují, třebaže ne tolik, jak si M. Bartlová myslí, že by odpovídalo jeho významu pro český dějepis umění.

<sup>337</sup> Jaromír NEUMANN, K dnešní situaci českého dějepisu umění, in: *Příspěvky k dějinám umění. Soubor umělecko-historických statí*, Praha 1960, s. 14.

umění (nelze za ně považovat po mém soudu ani zmínku o Melanchthonově *Rhetorice* a jeho čtverý smysl Písma),<sup>338</sup> v práci z roku 1963 je inspirace Sedlmayrem již zřetelná a dokonce i přiznaná.<sup>339</sup> Jako nejinspirativnější se na přelomu 50. a 60. let jevil rozbor Bruegelova obrazu *Pád slepců* (1568),<sup>340</sup> v rámci něhož Sedlmayr uplatnil výklad čtverého smyslu Písma, a tak na úrovni *noetického porozumění* obrazu (*noetische Verstehen*) načrtl dle biblické exegeze několik významových vrstev. Obdobný postup ale už znal Chadřaba od Ladislava Cejpa, který svou interpretaci založil obdobně, a to na trojím smyslu Písma. Není to tedy jen jedinečný historický význam, který Chadřaba upřednostňoval v počátcích své ikonologické kariéry, pod vlivem svého učitele Ladislava Cejpa, ale po vzoru Sedlmayrových exemplů nově připisoval jednotlivým grafickým listům Apokalypsy více významových rovin. Z Chadřabovy strany většinou nešlo o mechanické přebírání interpretačních schémat, tak jako v případě Panofského myšlenek a řady dalších i zde si vybírá ze Sedlmayrových podnětů pouze to, co jeho interpretačním záměrům vyhovuje, a dále je domýšlí po svém.<sup>341</sup> Není to jen myšlenka významových vrstev převzatých z biblické exegeze, inspirativní byly pro marxistické ikonology i Sedlmayrovy práce věnované symbolice světla a slunce, jež byly spojovány v obou případech s aspekty triumfalismu a glorifikace vládců.<sup>342</sup> Stejně tak i Chadřabova *diagonála světonápravy* až podezřele připomíná Sedlmayrův koncept padající diagonály (*eine fallende Diagonale*), tak jak ji přisoudil kvalitu *názorného charakteru*, charakteru který se vnučuje již při prvním dojmu a v podstatě určuje i celkový charakter v Bruegelově obrazu slepců.<sup>343</sup> Zatímco Sedlmayr ve své diagonále spatřuje především obecné až transcendentální významy, Chadřaba ji přiznává opět v podstatě sociálně a politicky utopistický náboj. Stejně jako se podařilo přeznačit neoplatonsky a humanisticky založenou metodu Panofského, nepředstavovalo větší problém naplnit Sedlmayrovu transcendentálně založenou strukturální analýzu vlastním ideologickým obsahem.

Sedlmayrova metoda a jeho práce posloužily domácím ikonologům jako výrazný inspirační zdroj k dalšímu prohloubení významování formálních a kompozičních prvků

---

<sup>338</sup> Sedlmayrův rozbor Bruegelových Slepčů byl poprvé publikován v roce 1957. Ve stejném roce vyšla i Chadřabova studie, pravděpodobnost, že by Chadřaba dílo znal, je tedy minimální.

<sup>339</sup> Rudolf CHADRABA, *Dürerers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*, Prag 1964, Sedlmayr je zmiňován na s. 67–68, 106, 111, 162, 172.

<sup>340</sup> Hans SEDLMAYR, Pieter Bruegel: *Der Sturz der Blinden. Ursprünglicher Zustand des Bildes*, in: Hans SEDLMAYR, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Erster Band*, Wien – München 1959, s. 319–359. Poprvé publikováno in: *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 2*, 1957, s. 1–48.

<sup>341</sup> CHADRABA, *Dürerers Apokalypse*, s. 162.

<sup>342</sup> Na tuto inspiraci Sedlmayrovými „říšskými myšlenkami“ u Chadřaby upozornil již Ivan GERÁT, *Marxism and Iconology in Czechoslovakia during the Cold War*, s. 108–109.

<sup>343</sup> Sedlmayr padající diagonálu interpretuje na úrovni takzvaného formálního porozumění (*Das formale Verstehen*) SEDLMAYR, Pieter Bruegel: *Der Sturz der Blinden*, s.

uměleckých děl. Nedomnívám se však, že by Sedlmayrův způsob interpretace a pojetí umění výrazněji převážily nad Panofského ikonologií nebo dalšími myšlenkovými proudy, metodami či koncepty, které – znovu opakuji – velmi selektivně, mnohdy jen částečně a velmi často přeznačujícím způsobem marxističtí ikonologové přebírali. Vyjdeme-li z tvrzení Oskara Bächtzmanna,<sup>344</sup> poupraveného Ivanem Gerátem,<sup>345</sup> že Sedlmayrova metoda se od Panofského liší především tím, že se nesnaží vysvětlit obraz z vnějších motivů, ale vysvětlení nachází v obraze samotném – respektive v samotném Sedlmayrově pojetí umění, měli bychom si přiznat, že v interpretacích domácí ikonologie se hledají významy doslova všude – mimo obraz i v něm. Ideologicky přizpůsobit bylo v rámci uměleckohistorické interpretace možné jak samotné umění, tak i jeho vnější kontext. Marxističtí ikonologové, pokud se navíc snažili do obrazu vložit i významy odpovídající marxistickému vidění světa, museli vysvětlení hledat i mimo obraz samotný, jen tak mohla být jejich interpretace z pohledu marxismu validní.

---

<sup>344</sup> Oskar BÄTSCHMANN, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, 6. Auflage, Darmstadt 2009, s. 75–76.

<sup>345</sup> Ivan GERÁT, Sedlmayrs Kunstbegriff, *ARS. Časopis Ústavu dejín umenia SAV* 27, 1994, č. 2, s. 128.

## PERSONÁLNĚ-INSTITUCIONÁLNÍ A MOCENSKO-POLITICKÁ LINIE GENEZE

*„Takhle... Bydlel jsem s rodinou v Olomouci, ulice Grégrova 9, v prvním patře, jednoho dne, a to bylo na samém začátku šedesátých let, vidím z okna, že se před vchodem shromáždil velký houf lidí. Byli to studenti pražského univerzitního ústavu teorie a dějin umění pod vedením prof. Jaroslava Pešiny. A u toho byl také tehdy docent Jaromír Neumann, právě přejímal vedení akademického ústavu teorie a dějin umění. Přišli ke mně proto, že četli můj příspěvek v olomouckém fakultním sborníku Ikonologie Dürerovy Apokalypsy.“<sup>346</sup>*

Výše citovaný úryvek z rozhovoru s Rudolfem Chadrabou můžeme bez nadsázky v aluzi na knihu Otto Kurze a Ernsta Krise nazvat legendou o historikovi umění,<sup>347</sup> jíž se může začít příběh o tom, jak se začala v českém dějepisu umění prosazovat ikonologická metoda. Chadrabovým záměrem bylo pasovat se do role jejího otce zakladatele a ještě více posílit svou iniciační úlohu v celém dění. Citát je pozoruhodný i z toho důvodu, že jeho pravdivost nelze vyvrátit ani potvrdit, obraz hloučku studentů v čele s Jaroslavem Pešinou a Jaromírem Neumannem pod Chadrabovým balkonem nám přinejmenším evokuje až pohádkové topoi, a zdá se tedy jako málo pravděpodobné. Ovšem navázání kontaktu pražských historiků umění Jaromíra Neumanna a Jaroslava Pešiny s Rudolfem Chadrabou po přečtení studie o Dürerově Apokalypse zřejmě stojí na reálném základu, jak dosvědčují i prameny archivní povahy. Významným zdrojem, který máme k dispozici a který z části staví příběh do reálných proporcí, je i dochovaná korespondence z let 1960–1961 mezi oběma aktéry, která je přílohou této práce.

Institucionální, personální a do jisté míry i mocenské pozadí marxistické ikonologie by bylo nejhodnější postihnout pochopitelně z perspektivy co největšího množství aktérů. Pokud bychom totiž nahlíželi genezi marxistické ikonologie výhradně prizmatem Rudolfa Chadrabu, získali bychom zřejmě v některých bodech odlišný obraz, než který se před námi rýsuje, ve chvíli, kdy se zaměříme na vyprávění pokud možno všech aktérů, kteří se na formování ikonologické školy podíleli. Problém ovšem spočívá v absenci pramenů, které by pomohly vykreslit dostatečně plastický obraz konkrétní skupiny vědců a jejich vzájemných vazeb, a tak můžeme konstruovat obraz vzniku ikonologické školy na pozadí sociálních a institucionálních sítí zase jen do určité míry a hypoteticky.

<sup>346</sup> David Voda, Sch(merz) sprach Chadraba, *Listy: dvouměsíčník pro kulturu a dialog*, 2011, č. 1. Dostupné z: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=111&clanek=011137>, vyhledáno 30. 6. 2022.

<sup>347</sup> Ernst KRIS – Otto KURZ, *Legenda o umělci*, Praha 2009.

Mým cílem je zde stručně identifikovat generační podmíněnost skupiny pražských ikonologů, především pak institucionální zázemí a míru podpory, které se jim dostalo, i způsob, jak s těmito podmínkami dál nakládali. Pozoruhodným momentem jsou i samotné ambice a strategie ve sféře uplatňování vlivu a snahy o ovládnutí umělecko-historického prostoru prostřednictvím jimi budované metody. Jsem totiž přesvědčena, že tyto strategie a okolnosti se v důležité míře podílí na úspěších či neúspěších vědeckých výstupů, a to ve výsledku stejnou mírou, jako se na nich podílí samotné metodologické a teoretické myšlení, jakož i umělecko-historické psaní.

### Úděl generace

Potenciálem rozvíjet marxistické principy ve výzkumu pozdně středověkého umění ve výše naznačeném pojetí se vyznačovala tehdy nastupující generace historiků umění narozená ve 20. a 30. letech.<sup>348</sup> O této generační kohortě lze hovořit s akcentem na její válečnou zkušenost jako o „generaci totálního nasazení“.<sup>349</sup> Nástup druhé světové války části z nich znemožnil jakékoliv další vysokoškolské studium z důvodu zavření českých univerzit nacisty. Budoucím historikům umění tak zůstaly (z jejich perspektivy na nesnesitelně dlouhou dobu) šesti let brány univerzitních ústavů uzamčeny. Naopak se před nimi rýsovala perspektiva nucených prací pro říši, mnohdy daleko od domova. Válečná doba představovala neopakovatelnou historickou zkušenost, jež se pochopitelně propsala do stylu uvažování a hodnotových postojů této generační skupiny. Jaromíra Neumanna a Rudolfa Chadrabu od sebe dělil věkový rozdíl dvou let a konec války zažili už jako dvacetiletí mladí muži, zatímco Karel Stejskal a Josef Krása, oba narození počátkem 30. let přeci jen zažívali válečnou dobu ještě jako děti. Věkový rozdíl tu tedy existoval, ale válka způsobila, že startovací čáry pro kariéru všech zmíněných aktérů od sebe nebyly příliš daleko.

Lze ale také zvolit jiné přiléhavé označení, zmíněnou kohortu lze označit i jako „generaci komunistické mládeže“, vzhledem k tomu, že se tato skupina obdobně starých historiků umění-medievistů nadšeně podílela na poválečné rekonstrukci socialistického Československa a reprezentovala stranickou inteligenci oboru. Její představitelé vstoupili do

---

<sup>348</sup> Generací v tomto kontextu rozumím soubor lidí narozených přibližně ve stejnou dobu, žijících ve stejném politickém systému, ovlivněných stejnými historickými událostmi, sdílejících podobné zkušenosti a majících společnou hierarchii hodnot. Jinými slovy, jejich mentalita, ideologické přesvědčení nebo vize budoucnosti se utvářely společně ve stejném období a v podobném prostředí.

<sup>349</sup> Za války jim nebylo umožněno studium na českých univerzitách, které byly zavřené, naopak tyto mladí lidé byli využíváni na nucené práce pro Německou říši.

Komunistické strany většinou hned v roce 1945, nebo o tři roky později s jejím nástupem k moci. Slovy Karla Mannheima, spojovalo je tedy určité generační vědomí, jež mělo svůj původ ve shodných či obdobných sociálních a historických zkušenostech a které tuto generaci tmelilo. Zároveň Mannheim, který podal jako první důsledně vědeckou teorii generace, došel k závěru, že žádná z generací nemůže být automaticky progresivní nebo konzervativní. Tento jejich charakter ovlivňují až historické okolnosti, do níž ta či ona generace vstupuje.<sup>350</sup> Je třeba proto zohlednit fakt, že generace historiků umění narozených ve 20. a 30. letech, která následně určovala od přelomu 50. a 60. let metodologický kurz dějin umění, nastupovala do jednoho z nejdynamičtější se odvíjejících historických období.

Takto načrtnutá generační klasifikace hraje svou roli i ve vztahu ke generaci starší a jejich vzájemnému vymezování, jelikož převážná většina historiků středověkého umění, náležející do generace, jež formovala obor ještě v době meziválečné (zde si dovoluji velkou míru generalizace), disponovala řadou zkušeností, pronikavou znalostí materiálu i mezinárodními vědeckými kontakty, avšak – na rozdíl od svých žáků – mnohdy postrádala odvahu metodologického experimentátorství.

V období 50. let se tento limit projevoval někdy i v neochotě jít za hranice schematičnosti aplikování marxistických tezí či poněkud alibistického citování klasiků marxismu-leninismu, které ale mohly pochopitelně souviset i s nevyslovovanou nedůvěrou v marxismus jako metodu či teoreticko-filozofický fundus dějin umění. Navzdory tomu se ale jinak české dějiny umění vyznačovaly velkou mírou kontinuity, třebaže v mezigeneračním vymezování a sporech, bývá tato linie někdy méně zřetelná. Výsledky práce starší generace se často stávaly zdrojem řady metodologických impulzů, které jejich mladší žáci dále domýšleli a rozvíjeli specifickým způsobem, odpovídajícím již potřebám marxistické vědy. Jako ilustrativní případ takového mezigeneračního navazování, které bylo pro zrod marxistické ikonologie klíčové, jsem se pokusila v jedné z předchozích kapitol uvést působení Jaroslava Pešiny na své žáky v semináři středověkého umění během první poloviny 50. let.<sup>351</sup> Zatímco v období budovatelských začátků 50. let jsou styčné body zřejmé, po roce 1960 už se Pešinovo pojetí umění a pojetí jeho žáků dostává do protilehlých pozic.

---

<sup>350</sup> Karl MANNHEIM, The Problem of Generations, in: Karl MANNHEIM, *Essays*, Paul KECSKEMETI (ed.), 1952, s. 276–320.

<sup>351</sup> Prameny, jež by umožnily nahlédnout povahu a průběh těchto setkání zatím k dispozici nemáme, kromě řady stručných zmínek v oficiálně publikovaných textech, ať už odborné nebo pamětnické povahy a několika archivních dokumentů – nejčastěji životopisů.

U zmíněné skupiny historiků umění nepředstavuje pro postihnutí jejich charakteristiky význam jen jejich generační vymezení, ale i podmínky (nejenom třídní), z nichž vzešli. I když víme, že Stejskal<sup>352</sup> ani Neumann nepocházeli zrovna z bohatých poměrů,<sup>353</sup> nejnápadnější je rozdíl mezi nejstarším z nich, Rudolfem Chadrabou a zbytkem skupiny. Chadrabova tísnivá situace, o níž není blíže mnoho známo, byla příčinou jeho odchodu z pražských studií do Olomouce po roce 1945, kde sice úspěšně dostudoval, ale vysokoškolské reformy, jejichž součástí byl i zánik mnoha uměnovědných oborů a jejich včleňování do pedagogických fakult na regionálních univerzitách,<sup>354</sup> způsobily, že se těmto změnám, bez možnosti vymanit se z vleku událostí, musel přizpůsobit i mladý Rudolf Chadraba, za předpokladu že nechtěl nebo neměl možnost Olomouc opustit. Zvolil nakonec doplnění kvalifikace o učitelství němčiny, aby mohl v akademickém prostředí Olomouce vůbec setrvat. Je tedy zřejmé, že profese historika umění, tj. mít možnost se vykonáváním této profese uživit, nepředstavovala rozhodně samozřejmost a byla výrazně regionálně podmíněná, respektive byla výsadou jen velkých měst, jako byla Praha a Brno. Možnosti a vyhlídky, které se Chadrabovi otevřely přestupem na pražský Ústav pro teorii a dějiny umění ČSAV a které ilustrují rozdílné podmínky, které měli vědci v Praze a jinde, dokládá i korespondence zveřejněná v příloze této práce. Chadrabova prosba vůči Neumannovi, zda by nemohl v pracovním ÚTDU po dobu, než si najde v Praze ubytování, přespávat na rozkládacím sovětském lůžku, tuto situaci z dnešního pohledu jen tragikomicky dokresluje.<sup>355</sup>

### **Institucionalizace marxistické ikonologie**

Podstatné ovšem je, že ideální podmínky pro rozvoj ambiciózně pojatého metodologického proudu, jaký představovala marxistická ikonologie, byly konstelací řady faktorů personálních, institucionálních, mocenskopolitických a jiných, vytvořeny právě v Praze v Ústavu pro teorii a dějiny umění. Ten měl v dané době, způsobem, kterým byla nastavena vědní politika ve státě, pro nastupující vědeckou generaci nejpříznivější podmínky, jež výrazně přesahovaly

---

<sup>352</sup> Karel Stejskal se narodil v Praze, někdy přezdívan jako „žičkovský proletář“, otec byl průvodčí Dopravních podniků, matka byla v domácnosti. Viz Životopis (nedatováno, zřejmě 90. léta), kart. 1, fond Karel Stejskal, Oddělení dokumentace, ÚDU AV ČR.

<sup>353</sup> K Neumannovi viz Jan IVANEGA, Barokní umění v životě a díle Jaromíra Neumanna, in: Jaromír NEUMANN, *Petr Brandl*, vyd. Andrea Steckerová, Praha 2016, s. 9–28.

<sup>354</sup> K tomu viz JOHANIDESOVÁ, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo*, s. 13, 47 a zejm. v práci citované texty Pavla Urbáška.

<sup>355</sup> Viz příloha této práce, zde dopis Rudolfa Chadrabu Jaromíru Neumannovi z 3. 2. 1961.

například možnosti univerzitních pracovišť.<sup>356</sup> Akademie věd a její ústavy většinou představovaly hlavní reprezentanty československé vědy ve vztahu k zahraničí, naproti tomu univerzity neměly dostatečné finanční prostředky pro vysílání vlastních vědců do zahraničí, ani zázemí pro vykomunikování takto administrativně náročných úkonů.<sup>357</sup> Za jeden z klíčových personálních faktorů lze považovat ale především obsazení vedoucích pozic ústavů, konkrétně tedy nástup Jaromíra Neumanna do čela ÚTDU. Bez jeho jmenování ředitelem Ústavu v září roku 1960 by k vytvoření stabilního zázemí a podpory, které se skupině marxistických ikonologů dostávalo, zřejmě nikdy nedošlo. Vizi vědeckého prostředí, kterou tato generace podporovala, naráží ve svém dopisu Neumannovi Chadřaba, když píše: „*Myslím, že bez nějakých přímých akcí kabinet se pod Vaším vedením živelně a spontánně zrestauruje sám, zdravým soutěžením a ctižádostivostí – tu není tak nesnadné u vědeckých pracovníků vzbudit. Víme také, že metody, kterých dnes potřebujeme, se teprve tvoří – právě kabinet na nich bude asi nejvíce pracovat.*“<sup>358</sup>

Z této situace a představy, konec konců i z příslušnosti ke komunistické straně a důvěry ve vlastní schopnosti pramenilo přesvědčení, že právě tato generačně spřízněná skupina historiků umění je oprávněna stát v čele domácí uměleckohistorické vědy.<sup>359</sup> Analogicky už i vídeňští strukturalisté na přelomu 20. a 30. let považovali „*svou iniciativu za metodologickou revoluci a přečeňovali ji jako novou epochu dějepisu umění.*“<sup>360</sup> Obdobným pocitem „*vítězů, zvěstovatelů závazných pravd a vnímání sebe samých jako avantgardy*“<sup>361</sup> uměleckohistorické komunity se vyznačovali i marxističtí ikonologové. Karel Stejskal ve svém rozsáhlém článku v *Umění* z roku 1966, kterým opanoval rozsah více než poloviny celého čísla, zhodnotil přínos Chadřabovy interpretace Dürerovy Apokalypsy právě jako takřka revoluci v uměleckohistorickém bádání. Přes identifikaci styčných bodů, témat, interpretačních postupů a shodných významových vrstev, které v uměleckých dílech pozdního středověku i novověku hledali Rudolf Chadřaba, Jaromír Neumann, Josef Krása a i on sám, došel k závěru, že výsledky jejich prací se navzájem doplňují a že je proto na místě konečně hovořit o „*pražské ikonologické škole*“.<sup>362</sup> Sebeidentifikace aktérů a vtěsnání do pozice homogenní skupiny badatelů hrály důležitou roli i vzhledem k prezentaci směrem do zahraničí. Když

---

<sup>356</sup> K tomu viz Jakub JAREŠ – Martin FRANC et al., *Mezi konkurencí a spoluprací. Univerzita Karlova a Československá akademie věd 1949 – 1969*, Praha 2018.

<sup>357</sup> Ibidem, s. 214–218.

<sup>358</sup> Viz v příloze zveřejněný dopis Rudolfa Chadřaby Jaromíru Neumannovi z 27. 10. 1960. Neumann byl jmenován do čela ústavu 1. 9. 1960.

<sup>359</sup> Srov. Petr ČORNEJ, *Historici, historiografie a dějepis*, Praha 2016, s. 340

<sup>360</sup> Bakoš, *Stezky a strategie I.*, s. 63

<sup>361</sup> ČORNEJ, *Historici, historiografie a dějepis*, s. 341.

<sup>362</sup> STEJSKAL, *Nový výklad Dürerovy Apokalypsy*, s. 16.

rakouský historik umění Gerhard Schmidt v recenzi na knihu Bertalana Kéryho o ikonografii císaře Zikmunda Lucemburského zmiňoval pro komparaci výsledky českého bádání, použil rovněž pro označení části zástupců českých dějin umění pojem *Prager ikonologische Schule*.<sup>363</sup> Postupně tedy docházelo k ustálení tohoto významu a pražská ikonologická škola se stala určitým typem značky, pro akademický ústav teorie a dějin umění v 60. letech pak jeho vlajkovou lodí. Marxistickým ikonologům se proto od začátku 60. let dostávalo náležité podpory ze strany vedení ústavu, jakožto jejich zaměstnavatele.<sup>364</sup>

V roce 1961 byl dokonce založen z iniciativy zmíněných historiků z oddělení středověkého umění téže instituce tzv. ikonologický kroužek s vlastními stanovami, kde se možnosti marxistické ikonologie a její aplikace i na jiná období než středověk údajně soustavně diskutovaly.<sup>365</sup> Je tedy patrné, že marxistický diskurz spolu s institucionální a politickou podporou učinily z metody prosazované zpočátku malou skupinou historiků středověkého umění specificky vyhraněný metodologický projekt s nemalými ambicemi i možnostmi, který měl v rámci ústavu privilegované postavení. Kombinace „progresivní“ metody založené na historicko-materialistickém základu, jak se o domácí verzi ikonologii uvažovalo nebo spíše mluvilo, se členskou legitimací dohromady zajišťovala snadnější přístup k tomu nejlepšímu zázemí pro výzkumnou činnost, informačním kanálům, publikačním platformám, možnosti zahraničních výzkumných cest, účasti na mezinárodních konferencích a mnohé další benefity, především ale symbolický kapitál.

Pocit vlastní výjimečnosti, dané dle názoru samotných strůjců metody dokonalým skloubením marxistického světonázoru s moderními směry bádání, k nimž patřila ikonologie v tom nejširším významu (od Panofského po Sedlmayra), s sebou pochopitelně nesl i doprovodné negativní jevy – jako bylo stále zřetelnější elitářství v rámci uměleckohistorické komunity, narůstající monopol v rámci ústavu, který hraničil s vnucováním vlastních metodických postupů ostatním pracovníkům,<sup>366</sup> pocit nadřazenosti vůči jiným metodicky odlišně

---

<sup>363</sup> Gerhard SCHMIDT, Kaiser Sigismund-Ikonographie by Bertalan Kéry, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37, 1974, Heft 1 s. 78–78.

<sup>364</sup> Viz Lubomír KONEČNÝ – Jaroslava HUSENBLASOVÁ – Michal ŠRONĚK, *Ústav dějin umění AV ČR 1953–2003*, Praha 2003, s. 12.

<sup>365</sup> Informace o činnosti kroužku jsou známy výhradně skrze archivní materiály uložené v Masarykově ústavu a Archivu Československé akademie věd.

<sup>366</sup> Ve výsledku se pak mohl Ústav prezentovat jako pracoviště jednotně metodologicky orientované, schopné řešit ať už kolektivní formou či na úrovni jednotlivců zásadní společně definované problémy: „V poslední době věnuje však více pozornosti významové stránce našeho i světového umění, např. v okruhu pracovníků sdružených kolem Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd v Praze za vedení docenta Neumanna. Cílem je úplný výklad všech ikonografických i formálních příznaků. Odkrýt nejen obecný světový názor, ale konkrétně aktivní společenskou ideu. Byly tu dokončeny ikonologické rozборы Tizianova kroměřížského obrazu *Apollo a Marsyas* (J. Neumann), *Dürerovy Apokalypsy* (R. Chadraba), významných děl české malířské školy 14. století,

zaměřeným skupinám či centrům výzkumu, podobně i výpady proti starší generaci badatelů. Názorným příkladem z mnohých mohou být polemiky Karla Stejskala z 60. let v takzvaném sporu o Mistra Theodorika,<sup>367</sup> a tedy jeho kritika výsledků bádání staršího kolegy Antonína Friedla (1890–1975), jakož i poněkud povýšenecké vymezování se pražské ikonologie vůči brněnské škole dějin umění.<sup>368</sup>

### **Víra v metodu nebo sebeprezentační strategie?**

V závěru bych chtěla poukázat ještě na dva charakteristické rysy marxistické ikonologie, příznačné pro její ranou fázi, které lze chápat jako prostředek posílení legitimacy samotné metody. Můžeme je proto nazvat sebeprezentačními strategiemi, kterých marxistická ikonologie a její představitelé pragmaticky využívali pro posílení prestiže jak vlastní metodologické iniciativy, tak zároveň i samotného oboru dějin umění jako celku.

#### *1) Překonání metody ze Západu*

Pojem marxistická ikonologie představuje až pozdější historiografický konstrukt, na který v dobových (ani v oficiálních ani v neoficiálních) textech konce 50. a průběhu 60. let, během nichž docházelo k etablování marxistické ikonologie, nenarazíme. Sami tvůrci metody o sobě jednoduše hovořili jako o historických středověkého umění praktikujících ikonologii či významový/ideový výklad uměleckého díla nebo také obsahovou analýzu. Cílem marxistických ikonologů, tak jak bylo v jejich textech deklarováno, byla však historicky a sociologicky důslednější aplikace metody, než jak ji poznali z textů Erwina Panofského, Warburgova okruhu či Sedlmayrových prací. Marxistická ikonologie byla proto zcela záměrně ve svých počátcích prezentována za pomoci rétorických strategií odrážejících bipolární rozdělení světa Studenou válkou jako přehodnocení či dokonce překonání ikonologické metody ze Západu.<sup>369</sup> Na tzv. západní ikonologii mířila z pozice marxismu kritika, jež jí vinila za neschopnost postihnout v uměleckých dílech víc než náboženské a morální významy. Scházelo jí údajně domýšlení té významové vrstvy, jež poukazovala na

---

*která se pokoušela kosmickou poezií světla sjednotit oba světy ještě v rámci gotiky (V. Dvořákové rozbor maliřské výzdoby Karlštejna, K. Stejskala výklad Pasionálu abytyše Kunhuty, J. Krása zpracovává doznívání tohoto směru v iluminovaných rukopisech Václava IV.) Pracuje se na ikonologii nástropních maleb Pražského hradu (V. Kotrba) apod.“ Cit. z: CHADRABA, Obsah a forma, s. 9.*

<sup>367</sup> Karel STEJSKAL, Spor o Mistra Theodorika, *Umění* XII, 1964, s. 575–596. – Karel STEJSKAL, Spor o Theodorika pokračuje (II). Tam ingeniose et artificialiter, *Umění* XVII, 1969, č. 5, s. 425–489.

<sup>368</sup> Jiří KROUPA, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění*, Brno 2010, s. 243.

<sup>369</sup> V této době rostl zájem o obsahovou analýzu, zejména co se týče marxistického přehodnocování ikonologických metod mimo Ústav rycheji než v ústavu samém.

konkrétní vztahy umělce a společnosti a jež byla naopak z perspektivy marxismu klíčová. Strategické vytváření obrazu marxistické ikonologie jako historicko-materialistického prohloubení dosavadní západní ikonologické metody v době, kdy se z ní v Evropě pomalu stával dominantní metodický proud dějin umění, jak to ostatně potvrdil jednadvacátý světový umělecko-historický kongres v Bonnu (1964),<sup>370</sup> umožňovalo domácím historikům umění sledovat diskuze o aktuálních světových trendech umělecko-historického bádání, intenzivně se do nich zapojovat a prezentovat se jako ti, kteří jsou schopni metodu, jež podléhala kritice za svůj intelektualismus a literárnost (viz vystoupení Otto Pächta v Bonnu) ve stejné době, kdy se stávala obecně přijímanou a masově praktikovanou, osvobodit od jejich hlavních nedostatků. Nahrazení západních neduhů „marxistickou duchovědou“ ovšem představovalo ve výsledku krok, který mohl uspět maximálně na úrovni domácích dějin umění.

## 2) *Pomocná věda historická*

Konstrukcí takzvané alegorické vrstvy významu odhalované v díle ikonologickou interpretací dosáhli čeští marxističtí ikonologové způsobu, jak vyčíst aluze na takové historické události a osobnosti, které do samotného obrazu chtěli projektovat bez výraznějšího korektivu a naopak s výraznějšími ideologickými podtexty především oni sami. Značné sebevědomí ohledně možností jimi budovaného metodologického postupu projevíli zástupci marxistické ikonologie ve chvíli, kdy umělecké dílo středověku a jeho alegorickou významovou vrstvu povýšili na historický pramen a vlastní metodu na pomocnou vědu historickou. Přesvědčení, že svými postupy mohou změnit nejenom dosavadní diskurz dějin umění, ale také přinést nové objevy obecnému historiografickému bádání a měnit i samotnou interpretaci dějin, bylo ve svém záměru velmi ambiciózní. Ve srovnání s tím, jak se začínala teprve postupně a mnohdy daleko později prosazovat v západních vědách historická ikonografie (*Historische Bildkunde*), šlo svým způsobem o pozoruhodnou iniciativu.<sup>371</sup> Tato snaha pochopitelně souvisela i s pragmatickými cíli, jež si představitelé dějin oboru kladli. Dějiny umění na rozdíl od historiografie nebo literárních studií nikdy nepatřily mezi disciplíny, jež by v prostředí socialistické vědní politiky zastávaly přední pozici v žebříčku humanitních věd. Historie nebo česká literatura patřily mezi ty disciplíny, jež měly potenciál plnit úlohu nástroje legitimizace vládnoucího politického systému podstatně lépe a z toho důvodu také požívaly vysoce

---

<sup>370</sup> Z českých zástupců se jej zúčastnil Jaromír Neumann a Albert Kotal. Pražští ikonologové následně odůvodňovali Kotalovo vystoupení jako uznání významu ikonologie v soudobém umělecko-historickém diskurzu. Jak ukazuje Ján Bakoš, Kotalův výklad ale krácel jiným směrem, než v jakém jej pro svoje účely prezentovali marxističtí ikonologové. Viz BAKOŠ, *Stezky a strategie I.*, s. 141.

<sup>371</sup> Srov. Brigitte TOLKEMITT, Einleitung, in: Brigitte TOLKEMITT – Rainer WOHLFEIL (Hrsg.), *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, s. 7–16.

privilegovaného a chráněného postavení mezi ostatními vědními obory. Takové postavení v centru pozornosti přinášelo řadu výhod jak oboru jako institucionálnímu celku, tak jednotlivcům, kteří se v něm pohybovali. Dějiny umění, mnohdy spojovány s obrazem buržoazní kratochvíle pro slečny z lepších rodin, však takovým kapitálem vybaveny nebyly. Motivace skupiny historiků umění, aby i samotná disciplína dějin umění pod nadvládou ikonologické metody poskytovala takový obraz dějin, který by náležitě ospravedlňoval státem prosazovanou marxisticko-leninskou doktrínu, představovala v počátcích etablování marxistické ikonologie jednu z nezanedbatelných strategií.

## ZÁVĚR

V této práci jsem se pokusila postihnout genezi a hlavní charakteristiky marxistické ikonologie, která se zformovala jako svébytný interpretační přístup v prostředí českého dějepisu umění na přelomu 50. a 60. let. Marxistickou ikonologii jsem zde pojímala jako zastřešující název pro společné strategie a metodologické tendence určité skupiny, kteří byli spjati generačně, světonázorově, do značné míry také lokálně a institucionálně. Jako interpretační klíč k vystižení těchto charakteristik a vymezení marxistické ikonologie vůči jiným uměleckohistorickým metodám přítomným v českém dějepisu umění mi posloužily čtyři tematické linie výkladu geneze metody, které jsem zvolila. V první kapitole věnované ikonologickým tendencím jsem se pokusila ukázat, že vznik toho, co je dnes nazýváno marxistickou ikonologií, v prvotní fázi vyrůstalo čistě z domácích myšlenkových zdrojů bez vazby na západní modely ikonologie. K tomu, abychom dospěli k takovému závěru, vede cesta přes dějiny pojmů. Cílem bylo sledovat, v jakém kontextu a za jakým účelem bylo historicky užíváno pojmů *ikonografie* a *ikonologie* a následně na příkladu konkrétních interpretací odvodit, jaké konkrétní významy na sebe tyto pojmy vázaly.

Pro postihnutí geneze marxistické ikonologie a některých jejích základních rysů byl dále určující vztah marxismu k středověkému umění, a to, jak se marxisticko-leninský diskurz do interpretací pozdně středověkých děl od počátku 50. let promítal. V pozadí metodologických změn, jež se zde postupně odehrály, stála snaha popřít dostupnými prostředky, které by se v jádru daly považovat za historicko-materialistické, rigidně stalinský obraz středověkého umění jako ideologického nástroje ve službách církve, jehož spiritualistický charakter byl vyjadřován výhradně symbolicky, tj. nematerialisticky (v rozporu s Leninovým konceptem odrazu). Strategie českých historiků umění, jak se vyrovnat s touto výzvou v místních podmínkách nacionálně zabarveného dějepisu umění, spočívala v identifikaci realismů české pozdně gotické malby s progresivními tendencemi. Snaha nalézt v uměleckých dílech středověku podobu dobových historických postav, kterou iniciovaly semináře Jaroslava Pešiny a následně studie Karla Stejskala, byla zásadním impulsem. Fundament, který Jaroslav Pešina definoval a vymežil pro marxisticko-leninskou interpretaci středověkého umění, představoval počáteční sdílenou výchozí pozici pro další rozvíjení metody významové interpretace u jeho žáků – z něj přetrvalo zejména pojetí církevního umění nahlížené sekularizační optikou jako náboženské roušky zahalující skryté pokrokové významy (hermeneutika podezření), což byl způsob výkladu, který si osvojil i Rudolf Chadraba od svého učitele Ladislava Cejpa. Tyto společné tendence, které se zrodily do určité míry

nezávisle na sobě v Praze a Olomouci představovaly prvotní impulz pro zrod ideového výkladu pozdně středověkých uměleckých děl.

Po navázání kontaktu Rudolfa Chadraby s Jaromírem Neumannem a Pešinovými žáky byl posléze tento ideový výklad postupně obohacován o kontext tehdy v zahraniční aktuálních uměleckohistorických metod, z nichž se ukázala Panofského ikonologie postupům českých historiků umění v čele s Chadrabou nejbližší. Na začátku 60. let tuto společnou iniciativu ještě výrazně doplnila cílená aktualizace a přisvojení dědictví slavného historika české národnosti Maxe Dvořáka, dále doplňovaná o podněty humanistické ikonologie Erwina Panofského, badatelů spjatých s Warburgovou knihovnou, ale i Dvořákových žáků, z nichž největší atraktivitu si navzdory své kontroverzní minulosti získal Hans Sedlmayr.

Signifikantní pro dobu 60. let ve vztahu k ikonologii, jež se svým obratem od formy k významu na této transformaci zpočátku podílela, byl ale také fakt, že instrumentalizace realismu jakožto noeticko-ideologické funkce umění pozbyla významu. Důraz na realistické aspekty uměleckých děl pozdního středověku, které měly ve shodě s leninskou teorií odrazu zrcadlit objektivní skutečnost, a tedy i pokrokovost tvůrců umění z řad lidových mas, se na přelomu 50. a 60. let mezi marxistickými ikonology definitivně vyčerpal. Přispěl k tomu nástup poststalinského období a s tím převažující tendence výběrově rozvíjet – při zachování základních marxistických pozic – dílčí metodologické podněty zahraničních dějin umění. Rozvoj marxistické ikonologie se v českém dějepisu umění tedy nesl ve znamení pozvolného spění od stalinské formy marxismu (marxismu-leninismu) směrem k humanistickému marxismu. Zároveň napojení českých historiků umění na marxistické ideály, které právě v Československu 60. letech byly ať již v kulturních či politických intelektuálních kruzích podrobovány mnoha přehodnocováním ve znamení marxistického revizionismu, přineslo v 60. letech ještě značné oživující impulzy. Tyto impulzy přicházely zejména z marxistické historiografie a filozofie.

Provázanost ikonologie s marxistickým světovým názorem se pochopitelně propsala i do časové omezenosti tohoto metodologického projektu. Ve chvíli, kdy došlo k radikálním změnám na politické úrovni, kterou odstartovala invaze vojsk států Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968, přesvědčení, že marxismus může být oním humanismem dneška, začal v normalizační době získávat značné trhliny, a tím také marxistická ikonologie jako metodologický projekt postupně ztratila svou atraktivitu, z části také institucionální podporu. Napojení marxistických ikonologů na myšlenky marxistického revizionismu a odpoutání od intelektuálně plochých pouček stalinismu a dogmat realismu této metodě v 70. a

80. let už žádné privilegované postavení v rámci oficiálního diskurzu přinést nemohlo, cesty hlavních představitelů marxistické ikonologie se také do značné míry rozešly. Původní revoluční étos, s kterým marxistickou ikonologii (často dosti bezohledně) v českém prostředí prosazovali a který jejich společné úsilí stmeloval, se ve spojení se společensko-politickými změnami po roce 1969 a důsledky, jež to mělo na osudy těchto aktérů, zákonitě vyčerpal. Marxistická ikonologie jako projekt sice s nástupem normalizace ustoupila do pozadí, avšak možnosti ikonologie již bez jejího marxistického zabarvení začali využívat v normalizační době i další – vůči marxistické ikonologii doposud kriticky vystupující – historici středověkého umění. Projekt marxistické ikonologie se tak rozpadl do mnoha různých osobních verzí obsahového výkladu uměleckých děl.

Ještě v 60. letech ale byla duchovědná interpretační linka, kam patřilo Dvořákovo i Sedlmayrovo spirituální pojetí dějin umění, byla marxistickou ikonologií (podle mého názoru zejména na popud Jaromíra Neumanna) uchopena jako příležitost jak oprostít ikonologii od vázanosti na externí, povětšinou literární a jiné zdroje, stojící mimo samo umělecké dílo. V pozadí tohoto uvažování a následně započaté interpretační praxe zřejmě stály obavy, že by se v českém prostředí dočkala (marxistická) ikonologie buď jen nelichotivého obrazu jako aktualizovaná kulturní historie, nebo jako cizorodý import ze Západu, který jde proti tradici metod domácího bádání. Podstata umění, jež bylo marxistickou ikonologií chápáno jako pokladnice (zašifrovaných) významů, tak zůstala v podstatě zachována, nicméně hledání těchto významů se mělo alespoň z části vrátit zpátky k obrazu a jeho vlastním výtvarným prostředkům. Skryté významy tedy už nebyly identifikovány jen z vnějších faktorů mimo umění, ale nově i z kompozičních, morfologických a strukturních zákonů samotného obrazu, který se stal sám pro sebe světem ukrytých významů.

Marxistickým ikonologům se tedy podařilo pro vlastní účely přeznačit nejen Panofského ikonologický model, ale i Dvořákovu a Sedlmayrovu duchovědu, obdobným způsobem, založeným na výrazně selektivním přístupu vůči jiným inspiračním zdrojům, vytvořili marxističtí ikonologové určitý precedens. Pojali dostupné uměleckohistorické metody jako vyprázdňené neutrální matrice, které naplňovali vlastními ideologickými obsahy. Otázkou tedy zůstává, zda bylo vůbec v jejich zájmu vyvozovat důsledky z toho, že každá metoda je ukotvena v širším ideovém, ať už filozofickém, ideologickém či náboženském základu,<sup>372</sup> který může být ve výsledku ve výrazném rozporu s jejich vlastním ideovým zaměřením.

---

<sup>372</sup> Jan Horský: Metoda, in: Metoda, in: Lucie STORCHOVÁ et al., *Koncepty a dějiny. Proměny pojmů v současné historické vědě*, s. 21.

Marxističtí ikonologové zřejmě tento fakt nevyhodnotili jako překážku a uměleckohistorickou „metodu“ chápali skutečně zcela instrumentálně.<sup>373</sup>

Další otázkou pak je, co nám z tohoto zjištění vyplývá. Můžeme v tom buď spatřovat naivitu tehdejších historiků umění, kteří nedohlédli důsledků svého zacházení s různými koncepty a myšlenkami. Domnívám se ale, že v tom můžeme nacházet i jistou dávku hravosti a kreativity, kterou spatřuji ve snaze a zvědavosti uchopit bezprostředně to, co je v dosahu, co je dostatečně intelektuálně stimulující (Panofského a Sedlmayrovy interpretace jednoznačně takové byly) a na co má historik umění kapacitu si následně osvojit a přeznačit (trefněji tedy spíš vyprázdnit a následně naplnit). Dějiny dějin umění jsou totiž více než samotné dějiny umění především vědou o člověku a marxistická ikonologie navzdory všem svým negativům, především pak nezájmu řídit se kontrolními mechanismy interpretačních postupů,<sup>374</sup> ztělesňuje ve svém podání tvořivou schopnost člověka. A této schopnosti, jak dobře víme, si marxističtí humanisté cenili nejvíc.

---

<sup>373</sup> Zároveň se nedomnívám, že by byli natolik naivní, aby si neuvědomovali, že používají metody, které byly původně vymyšleny a za účelem sdělování zcela odlišných obsahů.

<sup>374</sup> Tedy tím, co můžeme nazývat mírou racionality metody, z níž pak vychází i nadindividuální kontrolovatelnost. HORSKÝ, Metoda, s. 21.

## SEZNAM ZKRATEK POUŽITÝCH V PRÁCI

AV ČR	Akademie věd České republiky
A AV ČR	Masarykův ústav a Archiv Akademie věd České republiky, v. v. i.
A PU	Archiv Palackého univerzity v Olomouci
A UK	Archiv Univerzity Karlovy
ČČH	Český časopis historický
ČSAV	Československá akademie věd
FF UK	Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
INV. Č.	Archivní inventární číslo
KART.	Archivní karton
KSČ	Komunistická strana Československa
SIGN.	Archivní signatura
ÚDU AV ČR	Ústav dějin umění Akademie věd České republiky
UMPRUM	Vysoká škola uměleckoprůmyslová
ÚTDU ČSAV	Ústav teorie a dějin umění Československé akademie věd
WIA GC	Warburg Institute Archive, General Correspondence

## ZDROJE A BIBLIOGRAFIE

### Použité prameny a literatura:

ANDĚLOVÁ, Kristina. Jak mluvit o marxismu v humanitních vědách, *Česká literatura* LXVIII, 2020, č. 3, s. 366–370.

ANDREAS, Petr. Polistopadový konsensus a porozumění historii, *Kontradikce* I, 2017, č. 1, s. 11–17.

ANTAL, Frederick. *Florentine Painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries*. London 1947.

ANTAL, Frederick. *Florentské malířství a jeho společenské pozadí. Měšťanská republika než převzal moc Cosimo de Medici – 14. století a počátek století 15*. Praha 1954.

AUERBACH, Erich. Figura, *Archivum Romanicum* 1938, s. 436–489.

AUERBACH, Erich. *Miméisis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*. Praha 1968.

AURENHAMMER, Hans H. Max Dvořák and the History of Medieval Art. In: *Journal of Art Historiography* 2, 2010. [cit. 19.12.2013]. Dostupné z: [http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media\\_152487\\_en.pdf](http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_152487_en.pdf).

BAHENSKÁ, Marie – FRANC, Martin. Sondy do manželství českých vědců, in: Martin FRANC et al., *Habitus českých vědců 1918 – 1968. Příklad dvou generací*, Praha 2021, s. 120.

BACHTÍK, Jakub. Viktor Kotrba (1906–1973), in: BIEGEL – PRAHL – BACHTÍK, eds. *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, s. 451.

BAKOŠ, Ján. *Štyri trasy metodologie dejín umenia*. Bratislava 2000.

BAKOŠ, Ján. From National to Dynastic History of Art (A Path of Art History in Central Europe). In: JAROŠOVÁ, Markéta – KUTHAN, Jiří – SCHOLZ, Stefan. *Prague und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310-1437): internationale Konferenz aus Anlaß des 660. Jubiläums der Gründung der Karlsuniversität in Prag, 31. März - 5. April 2008*. Praha 2008, s. 763-783.

BAKOŠ, Ján. From Universalism to Nationalism. Transformations of Vienna School Ideas in Central Europe. In: *Die Kunsthistoripgraphien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, Berlin 2004, s. 79-101.

BAKOŠ, Ján. Max Dvořák's Legacy after Ninety Years. In: *Ars* 2011, roč. 44, č. 1., s. 3-8.

BAKOŠ, Ján. Vienna School Disciples and 'The New Tasks' of Art History. In: *Ars* 40, 2007, č. 2, s. 145-154.

BAKOŠ, Ján. *Periféria a symbolický skok. Úvahy o teórii dejín umenia a kultúrnej histórii*. Bratislava 2000.

BAKOŠ, Ján. "Nominalists" versus "Realists" or "Humanists" versus "Relativists" : Methodological Visions and Revisions within the Vienna School. In: *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Hrsg. von Wojciech Bałus und Joanna Wolańska. Warszawa 2010.

BAKOŠ, Ján. *Stezky a strategie I: metodologické trajektorie dejepisu umění (především ve střední Evropě)*. Brno 2017.

BARTLOVÁ, Milena. Continuity and discontinuity in the Czech legacy of the Vienna School of art history. In: *Journal of Art Historiography* 8, 2013. Dostupné z: <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/bartlovc3a1.pdf>.

BARTLOVÁ, Milena. Czech Art History and Marxism. In: *Journal of Art Historiography* 7, 2012. Dostupné z: <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf>.

BARTLOVÁ, Milena. *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*. Praha 2020.

BARTLOVÁ, Milena. Jaroslav Pešina 1938–1977. Čtyři desetiletí politických strategií českého historika umění. In: *Opuscula historiae atrium* 66, 2017, č. 1, s. 74–85.

BARTLOVÁ, Milena. Max Dvořák in the 1960s: Reconstruction of tradition. From the Conference "Influence of the Vienna School of Art History II", *Journal of Art Historiography*, Nr. 25, December 2021, dostupné z: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/bartlova.pdf>.

BARTLOVÁ, Milena. *Naše národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*. Brno 2009.

BARTLOVÁ, Milena. Rodinné zlato českých zemí. Umění doby Karla IV. v proměnách času. In: *Dějiny a současnost* 2005, č. 1, s. 41–43.

BENEŠOVSKÁ, Klára. Petr Parlěř v interpretaci Václava Mencla. In: *Pocta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkám interpretácie stredoeurópskeho umenia*, Bratislava 2000, s. 137–152.

BERGER, John. Frederick Antal – A Personal Tribute, *The Burlington Magazine* 96, 1954, č. 617, s. 259–260.

BERRYMAN, Jim. Frederick Antal and the Marxist challenge to art history, *History of the Human Sciences* 35, č. 2 s. 55–76.

BÄTSCHMANN, Oskar. *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. 6. Auflage, Darmstadt 2009.

BIAŁOSTOCKI, Jan. *Dürer and his Critics 1500-1971. Chapters in the history of ideas including a collection of texts*. Baden-Baden 1986.

BIAŁOSTOCKI, Jan. Encompassing Themes and archetypal images. In: *Rococo to Romanticism. Art and Architecture 1700-1850*. London 1976, s. 272-282.

BIAŁOSTOCKI, Jan. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław 1980.

- BIAŁOSTOCKI, Jan. Iconography. In: *Dictionary of The History of Ideas*. New York 1973, s. 525 -540.
- BIAŁOSTOCKI, Jan. Význam dějin umění jako humanistické vědy. In: *Umění XII*, 1964, č. 5, s. 454-465.
- BIAŁOSTOCKI, Jan. *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966.
- BIAŁOSTOCKI, Jan. *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982.
- BLAŽIČEK, Oldřich J. Ikonografie české barokové plastiky, *Památky archeologické*, 47, s. 61–94.
- BOHDE, Daniela. Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, in: Olaf Peters – Ruth Heftrig – Barbara Schellewald (eds.), *Kunstgeschichte im "Dritten Reich". Theorien, Methoden, Praktiken*. Berlin 2008, s. 189–204.
- BOROVSKÝ, Tomáš – NĚMEC, Jiří, eds. *Pod ochranou Kleió: Historické obory na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity*, Brno 2019.
- BOUZEK, Jan. *Umění a myšlení*. Praha – Kroměříž 2009.
- BRAUDEL, Fernand. Dlouhé trvání. In: *Cahiers du CEFRES 8, Antologie francouzských společenských věd: Antropologie, Sociologie, Historie*. Praha 1995, č. 8, s. 5. [cit. 14.8.2013]. Dostupné z: [http://www.cefres.cz/pdf/c8/braudel\\_1995\\_dlouhe\\_trvani.pdf](http://www.cefres.cz/pdf/c8/braudel_1995_dlouhe_trvani.pdf)
- BREDEKAMP, Horst. Götterdämmerung des Neuplatonismus, *Kritische Berichte* 14, 1986, č. 4 s. 39–48.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem 1. Jazyk*. Praha 1996.
- COOKE, Jennifer. Frederick Antal or a Connoisseur turned Social Historian of Art, in: Maria Teresa COSTA – Hans Christian HÖNES, ed. *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline*, Hamburg 2019, s. 99–110.
- CEJP, Ladislav. Dvě poznámky k alegorii sedmnáctého století v Anglii. In: *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, 3. Jazyk a literatura*, Praha 1956, s. 165–172.
- CEJP, Ladislav. *Metody středověké alegorie a Langlandův Petr Oráč*. Praha 1961.
- CEJP, Ladislav. Na okraj staročeské básně o Alexandru Velikém. In: *Sborník krajského vlastivědného muzea Olomouc IV*, 1956–1958, s. 237–252.
- CEJP, Ladislav. O renesanční alegorii, in: *Umění a svět. Uměleckohistorický sborník II.-III*, Gottwaldov 1959, s. 9–14.
- CIBULKA, Josef, *Starokřesťanská ikonografie a zobrazování Ukřižovaného*. Praha 1924.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha 1998.

ČERNÝ, Pavol, ed. *Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica-Aesthetica 23, Historia atrium IV*. Olomouc 2002.

ČORNEJ, Petr. *Světla a stíny husitství (události – osobnosti – texty – tradice): výběr z úvah a statí*, Praha 2020.

ČORNEJ, Petr. *Historici, historiografie a dějepis*. Praha 2016.

DASTON, Lorraine. Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft, in: A. GROTE (ed.), *Macrocosmo in microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Leske – Opladen, 1994, s. 35–59.

DEMPF, Alois. *Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst*. Zürich 1959.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Confronting images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. University Park – Pennsylvania, 2017.

DIENSTBIER, Jan. Erwin Panofsky a česká ikonologie, *Umění LXVI*, 2018, č. 5, s. 422–430.

DUBOVÁ, Stanislava. *Jan Květ (1896–1965): mezi uměním a historií, historií* (diplomová práce), Filozofická fakulta Jihočeské univerzity, České Budějovice 2010.

DVOŘÁK, Max. *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in: *Historische Zeitschrift*, Bd. 119, München – Berlin 1918, s. 1–62.

DVOŘÁK, Max. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstenwicklung*. Munich 1923.

DVOŘÁK, Max. *Listy o životě a umění: dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi*. Praha 1943.

DVOŘÁK, Max. *Umění jako projev ducha. Výbor z díla*. Praha 1936.

DVOŘÁK, Max. *Italské umění*. Praha 1946.

DVOŘÁK, Max. Josef Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. 2Bde. Mit Tafeln und 54 Abbildungen im Text. Hol. Freiburg, Ferder 1903, *Český časopis historický X*, 1904, s. 91–93.

DVOŘÁKOVÁ, Vlasta. Mezinárodní význam karlštejnského dvorského ateliéru malířského, in: *Umění XII*, 1964, č. 4, s. 362–386.

ELSNER Jaś – LORENZ, Katharina Gisela. The Genesis of Iconology, *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 3 (Spring 2012), s. 483–512.

ENGELS, Friedrich. *Německá selská válka*. Praha 1950.

- FRANC, Martin [recenze]. Bartlová, Milena, Dějiny českých dějin umění 1945–1969. Dějiny umění slouží vědě o člověku, *Práce z dějin akademie věd* 13, 2021, č. 3, s. 133–139.
- GERÁT, Ivan. Sedlmayrs Kunstbegriff, *ARS: časopis Ústavu dejín umenia SAV* 27, 1994, č. 2, s. 113–134.
- GERÁT, Ivan. Marxism and Iconology in Czechoslovakia during the Cold War. In: KODRES, Krista – JÖEKALDA, Kristina – MAREK, Michaela, eds. *A socialist realist history?: writing art history in the Post-War decades*, Wien 2019, s. 100–117.
- GOMBRICH, E. H. *In Search of Cultural History*. Oxford 1967.
- GOMBRICH, E. H. The Evidence of Images. The Priority of Context over Expression. In: SINGLETON, Charles S., ed. *Interpretation. Theory and Practice*. Baltimore 1969.
- GORDON, Donald James. *The Renaissance Imagination: Essays and Lectures*. Berkeley 1975.
- GREWE, Cordula. *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*. Farnham 2009.
- HECKSCHER, William. The Genesis of Iconology, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, in: *Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn III, 1964*, Berlin 1967, s. 239–262.
- HEMINGWAY, Andrew. ed. *Marxism and the history of art. from William Morris to the New Left*. London 2006.
- HLAVÁČKOVÁ, Hana J. Josef Myslivec and His Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institute in Prague, in: Josef MYSLIVEC, *Catalogue of Icons from the Collection of the former N. P. Kondakov Institute in Prague*, Praha 1999, s. 7–11.
- HLAVÁČKOVÁ, Hana J. Josef Myslivec (1907–1971), *Byzantinoslavica* 1972, s. 256–264.
- HLOBIL, Ivo. Rudolf Chadraba (12.5.1922 - 27.2.2011). In: *Bulletin UHS* 23, 2011, č. 1, s. 26.
- HLOBIL, Ivo. Rudolf Chadraba osmdesátiletý. In: *Sborník k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadrabý, CSc. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica-Aesthetica 23, Historia atrium IV*. Olomouc 2002, s. 9-15.
- HART, Joan. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation, *Critical Inquiry*, Spring 1993, Vol. 19, No. 3, s. 534–566.
- HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. London 1984.
- HOOGEWERFF, G. J. L'iconologie et son importance pour l'étude systematique de l'art chrétien, *Rivista di Archeologia Cristiana* 8, 1931, s. 53–82.
- HOROVÁ, Anděla. Jan Białostocki šedesátiletý. In: *Umění XXIX*, 1981, č. 4, s. 360-362.
- HOROVÁ, Anděla (ed.). *Nová encyklopedie výtvarného umění*. Praha 1995.

- HOROVÁ, Anděla. Rudolf Chadraba šedesátiletý. In: *Umění XXX*, 1982, č. 5, s. 463-469.
- HORSKÝ, Jan. Metoda, in: Lucie STORCHOVÁ et al. (ed.), *Koncepty a dějiny. Proměny pojmů v současné historické vědě*, Praha 2014, s. 21–31.
- HORYNA, Mojmir. *Školství v epoše totality. Příspěvek pro konferenci v senátu*. [cit. 15.9.2013]. Dostupné z: <http://www.menetekel.cz/uploads/files/2008-doc.Mojmir-Horyna-Skolstvi-v-epose-totality.doc>.
- HUTCHISON, Jane Campbell. *Albrecht Dürer. A Guide to Research*. New York – London 2000.
- CHADRABA, Rudolf. Ikonologie Dürerovy Apokalypsy. In: *Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Historie IV*. Praha 1957, s. 133–176.
- CHADRABA, Rudolf, ed. *Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé*. Praha 1986.
- CHADRABA, Rudolf, ed. *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*. Praha 1987.
- CHADRABA, Rudolf. K metodě ikonologie. In: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Historica* 1, 1960, s. 253–272.
- CHADRABA, Rudolf. K problému alegorie ve výtvarném umění. In: *Umění a svět* 2–3, 1959, s. 15–42, 132.
- CHADRABA, Rudolf. Obsah a forma. In: *Výtvarná práce X*, 1962, č. 16, s. 6–9.
- CHADRABA, Rudolf. Ohlédnutí za uměnovědnými obory UP v letech padesátých. In: *Historická Olomouc* 11, Olomouc 1998, s. 187–190.
- CHADRABA, Rudolf. Olomoucký sborník Petra Chelčického, olomoucký Clipeus a soudobá ikonologie. In: *Sborník Krajského vlastivědného muzea v Olomouci* 4, 1956–58 (vyd. 1959), s. 229–235.
- CHADRABA, Rudolf – KRÁSA, Josef, ed. *Dějiny českého výtvarného umění I/1-2. Od počátku do konce středověku. Umění v pravěku, časně době dějinné a v románské*. Praha 1984.
- CHYTIL, Karel. *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*. Praha 1918.
- CHYTIL, Karel. *České malířství prvních desetiletí XVI. stol. Zvláštní otisk z Ročenky Kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1930*. Praha 1931.
- CHYTIL, Karel. Typ sv. Václava na pečeti university Karlovy a ve Viatiku Jana ze Středy a jeho deriváty. In: *Památky archeologické* 36, 1928-30, s. 201-219.
- IVANEGA, Jan. Barokní umění v životě a díle Jaromíra Neumanna, in: Jaromír NEUMANN, *Petr Brandl*, vyd. Andrea Steckerová, Praha 2016, s. 9–28.

JANOŠEK, Pavel. Diskurzivní bublina jako nástroj marketingové propagace marxismu. Vysvětlivky ke studii Romana Kandy „Strukturalisté dělají marxismus (ČL 2019/5), *Česká literatura* LXVIII, 2020, č. 1, s. 75–82.

JAREŠ, Jakub – FRANC, Martin et al. *Mezi konkurencí a spoluprací. Univerzita Karlova a Československá akademie věd 1949–1969*. Praha 2018.

JAROŠOVÁ, Markéta, ed. *Professori Josef Cibulka ad honorem. Sborník příspěvků přednesených na symposiu "Život a dílo profesora Josefa Cibulky" dne 14.12.2007, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy v Praze*. Praha 2009.

JOHANIDESOVÁ, Tereza. *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo* (diplomová práce). ÚDU FF UK, Praha 2014.

JOHANIDESOVÁ, Tereza. Od obnovy k převratu. Ústav pro dějiny umění FF UK po válce, 1945–1950, in: Richard Biegel – Roman Prah – Jakub Bachtík, eds. *Století Ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*. Praha 2019, s. 351–352.

JOHANIDESOVÁ, Tereza.[recenze] Krista Kodres — Kristina Jöekalda — Michaela Marek, eds. A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades, *Umění* LXIX, 2021, č. 1, s. 103–107.

JOHANIDESOVÁ, Tereza. Štencovo Umění: časopis ve službách domácí výtvarné kultury (1918–1947), *Umění* 2022 (příloha), [v tisku].

JŮZL, Miloš. Univerzitní přednášky Otakara Zicha o uměleckém myšlení, in: *Quinquagenario Milanu Jankovičovi k 1. 9. 1979* [strojopis], Praha 1979, s. 119–135.

KANDA, Roman. Strukturalisté dělají marxismus, *Česká literatura* LXVII, 2019, č. 5, s. 711–736.

KEMP, Wolfgang. *John Ruskin, 1819–1900. Leben und Werk*. München 1983.

KESNER, Ladislav, ed. *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Praha 2005.

KLÍPA, Jan. Tradice českého myšlení o krásném slohu a Karel Stejskal. In: *V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala*. Praha 2011, s. 98–113.

KODRES, Krista – KRISTINA, JÖEKALDA. Introductory remarks to Socialist art history. In: KODRES, Krista – JÖEKALDA, Kristina – MAREK, Michaela, eds. *A socialist realist history?: writing art history in the Post-War decades*, Wien 2019, s. 13–29.

KONEČNÝ, Lubomír. Aby Warburg. In: *Umění* XVII, 1970, č. 6, s. 594–607.

KONEČNÝ, Lubomír. Aby M. Warburg a Vincenc Kramář, *Umění* LI, 2003, č. 5, s. 421–422.

KONEČNÝ, Lubomír. *Ideologičtí předchůdci Aby. M. Warburga. Poznámky k dějinám ikonologie*. Praha 1969. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění.

- KONEČNÝ, Lubomír. Cesare Ripa: Iconologia divisa... In: Lenka STOLÁROVÁ – Vít VLNAS (eds.), *Karel Škréta, 1610–1674. Doba a dílo*, Praha 2010, s. 571.
- KONEČNÝ, Lubomír. Ikonografie a ikonologie, in: Anděla HOROVÁ, *Nová encyklopedie českého výtvarného umění, A–M*, Praha 1995, s. 999–1000.
- KONEČNÝ, Lubomír – HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava – ŠRONĚK, Michal, red. *Ústav dějin umění AV ČR 1953–2003*. Praha 2003.
- KONEČNÝ, Lubomír. Hana Volavková a Iconologia/ikonologie v Čechách. In: PACHMANOVÁ, Martina – BARTLOVÁ, Milena, eds. *Artemis a dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*. Praha 2008, s. 89–97.
- KOŘÁN, Ivo. Proměna pohledu na tvář českých králů. K ikonografii Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad. In: *Časopis Národního muzea*, řada historická, 129, 1960, s. 177–196.
- KOTRBA, Viktor. *Česká barokní gotika*. Praha 1976.
- KOTRBA, Viktor. Infantia Christi. Příspěvek k ikonologii středověku. In: *Umění* 1958, č. 3, s. 244–252.
- KOTRBA, Viktor. Kaple svatováclavská v pražské katedrále. In: *Umění VIII*, 1960, č. 4. s. 329–356.
- KRÁSA, Josef. Erwin Panofsky a jeho uměleckohistorická metoda. In: PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 329–339.
- KRIS, Ernst – KURZ, Otto. *Legenda o umělci*. Praha 2009.
- KROFTA, Jan. Doslov překladatele. In: DVOŘÁK, Max. *Italské umění*. Praha 1946.
- KROUPA, Jiří. *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*. Brno 2010.
- KROUPA, Jiří. *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*. Brno 2007.
- KRSEK, Ivo. Rudolf Chadraba, Ikonologie Dürerovy Apokalypsy. Sborník Vysoké školy pedagogické v Olomouci, Praha 1957, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná*, roč. 7, č. F2, 1958, s. 125–126.
- KUŽEL, Petr. Marxistický humanismus v Československu, *Kontradikce. Časopis pro kritické myšlení* 4, č. 1, 2020, s. 223–229.
- LASH, Willem, F. Iconography and Iconology. In: *Grove Art Online. Oxford Art Online*, Oxford University Press. [cit. 14.9.2013]. Dostupné z: <http://www.oxfordartonline.com>.
- LÁTAL, Hynek. Úvaha nad objevnou disertací Viktora Kotrby. In: *Umění LV*, 2007, s. 69–73.
- LEONOV, Michail Andrejevič. *Kritika a sebekritika jako dialektická zákonitost vývoje sovětské společnosti*, Praha 1950.

- LOVINO, Francesco. Communism vs. Seminarium Kondakovianum, *Convivium* 4, 2017, č. 1, s. 154–155.
- MÁDL, Karel Boromejský. Fresky v kostele sv. Jiří na Hradčanech, *Památky archaeologické a místopisné* 1890, sešit III., s. 129–134.
- MANNHEIM, Karl. Příspěvek k teorii interpretace světového názoru, in: Lukáš BOROVIČKA, ed., „Světový názor“ od Humboldta k Eagletonovi. *Komentovaná antologie textů k dějinám pojmu*, Praha 2017, s. 95–111.
- MÂLE, Emile. La clef des allégories peintes et sculptées, *Revue des Deux Mondes* 1927, s. 106–129, 375–394.
- MÂLE, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris 1932.
- MANNHEIM, Karl. The Problem of Generations, in: Karl MANNHEIM, *Essays*, Paul KECSKEMETI, ed., Routledge 1952, s. 276–320.
- MARKALOUS, Bohumil. Zpoličkovaný, *Lidové noviny*, 16. 2. 1921, s. 2.
- MARX, Karel – ENGELS, Bedřich. *O náboženství*. Praha 1957.
- MATĚJČEK, Antonín. Česká malba gotická. *Deskové malířství 1350–1450*. Praha 1938.
- MATĚJČEK, Antonín. Příspěvky k dějinám deskového malířství českého, *Památky archaeologické* 1922–1923, č. 3–4, s. 231–242.
- MCEWAN, Dorothea. Aby Warburg's and Fritz Saxl's assessment of the 'Wiener Schule', *Journal of Art Historiography*, N. 1, December 2009.
- MCEWAN, Dorothea. *Fritz Saxl. Eine Biografie. Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg Institutes*. Wien – Köln – Weimar 2012.
- MERVART, Jan – RŮŽIČKA, Jiří. „Rehabilitovat Marxe!“. *Československá stranická inteligence a myšlení post-stalinské modernity*. Praha 2020.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl první. Obecné věci básnictví*. Praha 1941.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě, *Tvorba* 20, 4. 10. 1951, č. 40, s. 964–966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha 1971.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. Praha 1982.
- MURÁR, Tomáš. *Umění jako princip a zákonitost – k dějinám a metodologii umění Vojtěcha Birnbauma = Art as Principle and Pattern. Vojtěch Birnbaum's Concept and Method of Art History*. Kostelec nad Černými lesy 2017.

MUTHESIUS, Stefan. Towards an 'exakte Kunstwissenschaft' (?) Part II: The new German art history in the nineteenth century: a summary of some problems, *Journal of Art Historiography* Number 9 December 2013.

MYSLIVEC, Josef. *Catalogue of Icons from the collection of the former N. P. Kondakov Institute in Prague*. Prague 1999.

MYSLIVEC, Josef. Česká gotika a Byzanc. In: *Umění XVIII*, 1970, č. 4, s. 333–351.

MYSLIVEC, Josef. *Dvě studie z dějin byzantského umění*. Praha 1948.

MYSLIVEC, Josef – BOUŠE, Zdeněk. Sakrální prostory na Karlštejně. Příspěvek k problematice jejich programu. In: *Umění XIX*, 1971, č. 3, s. 280–295.

NEČASOVÁ, Denisa. *Obrazy nepřítelů v Československu 1948–1956*, Praha 2020.

NEUMANN, Jaromír. Zemřel Antonín Matějček, *Výtvarné umění* 1, 1950–1951, s. 236–237.

NEUMANN, Jaromír. Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění. In: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5.–3. 6. 1951*. Praha 1951, s. 9–79.

NEUMANN, Jaromír. Dílo Maxe Dvořáka a dnešek. In: *Umění IX*, 1961, č. 6, s. 525–572.

NEUMANN, Jaromír. K Antalově knize a k otázkám výkladu renesančního umění. In: ANTAL, Frederick. *Florentské malířství a jeho společenské pozadí. Měšťanská republika než převzal moc Cosimo de Medici – 14. století a počátek století 15*. Praha 1954, s. 283–299.

NEUMANN, Jaromír. K dnešním metodickým otázkám dějepisu umění. Poznámky o výtvarné představitosti, *Umění VI*, 1958, č. 2, s. 177–188.

NEUMANN, Jaromír. K dnešní situaci českého dějepisu umění. In: *Příspěvky k dějinám umění. Soubor uměleckohistorických statí*. Praha 1960, s. 9–20.

NEUMANN, Jaromír. K Mukařovského Kapitolám z české poetiky, *Život XXI*, 1948, č. 1, s. 125–126.

NEUMANN, Jaromír. Tizianův Apollo a Marsyas v Kroměříži. Z umělcovy pozdní tvorby. *Umění* 9, 1961, s. 325–371.

NEUMANN, Jaromír. Zemřel Antonín Matějček, *Výtvarné umění* 1, 1950–1951, s. 236–237.

NOLL, Thomas. Ikonographie/Ikonologie, in: Ulrich PFISTERER, Hrsg., *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden, Begriffe*, (2. Auflage) Stuttgart – Weimar 2011, s. 194–198.

NOLL, Thomas. Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, č. 3, s. 297–328.

- NOT, Lucrezia, ed. *Bibliography. Works by Aby Warburg and secondary Literature. La Rivista di Engramma 177\*\**, Novembre 2020
- NOVOTNÝ, Vojtěch. *Odvaha být církví. Josef Zvěřina v letech 1913–1967*. Praha 2013.
- OTTŮV slovník naučný. Ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí, díl 12. Ch – Sv. Jan, 1897.
- OTÝPKOVÁ, Petra. Katolický aktivista a politický vězeň dr. Josef Myslivec. Pokus o analýzu jeho zatčení a vyšetřování, *Studia Theologica* 12, jaro 2010, č. 1, s. 63–71.
- PANOFKY, Erwin. Arnolfini Portrait. In: *Burlington Magazine for Connoisseurs* 64, 1934, č. 372, s. 117-127.
- PANOFKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*. Cambridge 1953.
- PANOFKY, Erwin. "Imago Pietatis" – ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmann und der "Maria Mediatrix", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, 1927, s. 261–308.
- PANOFKY, Erwin. *Studies in iconology*. Oxford 1939 (reprint 1972).
- PANOFKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton 2005.
- PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981.
- PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha 2013.
- PARANI, Maria G. Byzantine Material Culture and Religious Iconography, in: Michael GRÜNBART – Ewald KISLINGER – Anna MUTHESIUS – Dionysios Ch. STATHAKOPOULOS (eds.), *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400–1453)*, Wien 2007.
- PEČÍRKA, Jaromír. Prof. Max Dvořák zemřel, *Český časopis historický* 27, 1920, č. 1–2, s. 6–7.
- PESCH, Otto Hermann. *Cesty k Lutherovi*. Brno 1999.
- PFISTERER, Ulrich (Hrsg.). *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart – Weimar 2011.
- PEŠINA, Jaroslav. *Česká malba pozdní gotiky a renesance. Deskové malířství 1450–1550*. Praha 1950.
- PEŠINA, Jaroslav. K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. In: *Umění* XII, 1964, č. 1, s. 29-35.

- PEŠINA, Jaroslav. Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků, *Umění IX*, 1961, s. 576–607.
- PEŠINA, Jaroslav. Podoba a podobizny Karla IV. Příspěvek k poznání českého portrétního realismu ve 14. století. In: *Universitas Carolina. Philosophica* 1, 1955, č. 1, s. 1–60.
- PEŠINA, Jaroslav. Praktické úkoly dějin umění v dnešní společnosti, in: *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku. Projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni ve dnech 31. 5.–3. 6. 1951*, Praha 1951, s. 89–111.
- PEŠINA, Jaroslav. Slohový vývoj Mistra litoměřického oltáře, in: Oldřich J. BLAŽÍČEK – Jan KVĚT, red. *Cestami umění. Sborník k počtě 60. narozenin Antonína Matějčka*, Praha 1949, s. 138–146.
- PEŠINA, Jaroslav. Stěhování obrazových motivů v pozdním středověku, *Volné směry* 38, 1942–1944, s. 1–4.
- PEŠINA, Jaroslav – HAMSÍK, Mojmír. Triptych monogramisty I. V. M. Příspěvek k studiu problematiky českého malířství 15. století, *Umění 2*, 1954, č. 1, s. 21–45.
- PODRO, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven 1983.
- POCHE, Emanuel. Callotovy předlohy v díle M. B. Brauna, *Umění 14*, 1942–1943, č. 6–7, listopad 1942, s. 225–231.
- POSPISZYL, Tomáš. Úkoly pro dějiny umění východní Evropy doby socialismu, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 27*, 2019, s. 16–24.
- PRAZ, Mario. Ikonologická tradice, in: RIPA, Cesare. *Ikonologie*. Vybral a k vydání připravil Piero Buscaroli, přel. Jiří Špaček. Praha 2019.
- RAMPLEY, Matthew. Max Dvořák. Art history and the Crisis of Modernity. In: *Art History* 26, 2003, č. 2, s. 214–237.
- RIEGER, František, Ladislav, red. *Slovník naučný. Díl čtvrtý. I – Lžidimitrij*. Praha 1865.
- RIKOTA Ekaterina V. Variativnost' intěpretacij ikonografičeskoj programmy monumental'noj živopisnoj děkoracii kripty cerkvi Svjatogo Nikolaja v Tavaně, in: A. V. ZAKHAROVA – S. V. MALTSEVA – E. Iu. STANIUKOVICH-DENISOVA, eds. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, Vol. 9, 2019, s. 556–566.
- RIPA, Cesare. *Ikonologie*. Vybral a k vydání připravil Piero Buscaroli, přel. Jiří Špaček. Praha 2019.
- RITTER, Ludvík. *Kapesní slovníček novinářský a konverzační. Díl I: (A–J)*. Praha 1850.
- Ročenka Slovanského ústavu, svazek III., Za rok 1930*. Praha 1931.

ROHÁČEK, Jiří, ed. *Archeologický institut N. P. Kondakova a jeho archiv, in: Ze sbírek bývalého Kondakovského institutu. Katalog výstavy v Národní galerii v Praze v Klášteře sv. Anežky České.* Praha 1995.

ROHÁČEK, Jiří – UHLÍKOVÁ, Kristina, eds. *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby.* Praha 2010.

SATTERWHITE, James H. *Varieties of Marxist Humanism: Philosophical Revision in Postwar Eastern Europe.* Pittsburg 1992.

SAUERLÄNDER, Willibald. Jan Białostocki, 14. 8. 1921 – 25. 12. 1988, dostupné z: <https://badw.de/fileadmin/nachrufe/Bialostocki%20Jan.pdf>, vyhledáno 6. 7. 2022.

SAUERLÄNDER, Willibald. *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, hrsg. von Werner BUSCH, Wolfgang KEMP, Monika STEINHÄUSER und Martin WARNKE, Köln 1999.

SEDLMAYR, Hans. Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Ursprünglicher Zustand des Bildes. In: Hans SEDLMAYR, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Erster Band*, Wien – München 1959, s. 319–359.

SEDLMAYR, Hans. Zeichen der Sonne. In: Hans SEDLMAYR, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Zweiter Band*, Wien – München 1960, s. 249–256.

SCHMIDT, Gerhard. Kaiser Sigismund-Ikonographie by Bertalan Kéry, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 37, 1974, Heft 1 s. 78–82.

SINGLETON, Charles S., ed. *Interpretation. Theory and Practice.* Baltimore 1969.

SRP, Karel. Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: Rudolf CHADRABA et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století.* Praha 1987, s. 71–94.

SRP, Karel. Umění na jiném základě, in: Olga UHROVÁ – Vojtěch LAHODA, eds. *Vincenc Kramář: od starých mistrů k Picassovi: Národní galerie v Praze, Sbírka moderního a současného umění – Veletržní palác 13.10.2000–28.1.2001.* Praha 2000.

STEJSKAL, Karel. Nástěnné malby v kostele Narození Panny Marie v Písku. Příspěvek ke studiu počátků našeho gotického malířství, *Umění* V, 1957, č. 2, s. 117–131.

STEJSKAL, Karel. Nový výklad Dürerovy Apokalypsy. In: *Umění* XIV, 1966, č. 1, s. 1–64.

STEJSKAL, Karel. 100. Graphis.- The Sun – Die Sonne – Le soleil. Zürich, březen-duben 1962. Recenze. In: *Umění* XI, 1963, s. 392-394.

STEJSKAL, Karel. Podoba císaře Zikmunda – prostředkem boje husitského umění proti feudální reakci. In: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica* 1954, č. 1, s. 67–80.

STEJSKAL, Karel. Spor o Theodorika. In: *Umění* XII, 1964, č. 6, s. 575–596.

STEJSKAL, Karel. Spor o Theodorika pokračuje (II). Tam ingeniose et artificialiter. In: *Umění* XVII, 1969, č. 5, s. 425–489.

- STIRTON, Paul. Frederick Antal, in: Andrew HEMINGWAY, ed. *Marxism and the history of art. from William Morris to the New Left*, London 2006, s. 45–66.
- ŠMAHELOVÁ, Hana. O vědě ideologii a strukturalismu, *Slovo a smysl* XII, 2015, č. 23, s. 105–114.
- ŠTECH, Václav Vilém. *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici*. Praha 1928.
- ŠTECH, Václav Vilém. *Mistr Jan Hus ve výtvarném umění*, Praha 1916 (2. vydání 1924).
- TLUSTÁ, Milena. *Antologie textů současné západní filosofie: určeno pro posl. filosof. fak. 3. [díl], Problémy moderního humanismu*. Praha 1967.
- TOLKEMITT, Brigitte. Einleitung. In: Brigitte TOLKEMITT, – Rainer WOHLFEIL, Hrsg. *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, s. 7–16.
- TRÁVNÍČEK, František. Objektivismus a kosmopolitismus v naší jazykovědě, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. – řada jazykovědná* 1, č. A1, 1952, s. 12–25.
- TRÁVNÍČEK, František. Ke kritice strukturalismu, *Slovo a slovesnost* 15, 1954, č. 3, s. 143–144.
- UHLÍKOVÁ, Kristina. *Zdeněk Wirth: první dvě životní etapy (1878–1939)*. Praha 2010.
- ULLMANN, Ernst. Albrecht Dürer a raně buržoasní revoluce v Německu. In: *Umění* XX, 1972, č. 4, s. 318–326.
- UPPENKAMP, Barbara. Ein Paradigmenwechsel in der Kunstgeschichte: Aby Warburgs ikonologische Methode und der internationale KunsthistorikerTag 1912, in: Wojciech BAŁUS – Joanna WOLAŃSKA (eds.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Warszawa 2010, s. 431–452.
- VACKOVÁ, Růžena. Antika, *Listy filologické* 94, 1971, č. 2, s. 100.
- VACKOVÁ, Růžena. České herečky v současnosti, in: Běla VESELÁ, *Žena v českém umění dramatickém*. Praha 1940, s. 113–189.
- VACKOVÁ, Růžena. Poznámky o českém klasicismu, *Život* 19, 1943–1944, sv. 3, 1944, s. 103.
- VACKOVÁ, Růžena. *Růženy Vackové Obrana proti kritice G. Hejzlara*. Praha 1938.
- VACKOVÁ, Růžena. *Římské historické reliéfy (obsahový vývoj)*. Praha 1936.
- VACKOVÁ, Jarmila. O symbolice triumfu v naší a zahraniční literatuře. In: *Umění* XXIV, 1976, č. 4, s. 377–382.
- VACHEK, Josef. *Vzpomínky českého anglisty*. Praha 1994.

VODA, David. Sch(merz) sprach Chadraba. In: *Listy. Dvoutměsíčník pro kulturu a dialog* 2011, č. 1. [cit. 8.5.2013]. Dostupné z: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=111&clanek=011137>.

VOLAVKOVÁ, Hana. Ikonologie Cesara Ripy a česká barokní plastika, *Umění* 1935–1936, roč. 9, č. 9–10, 435–440.

VYBÍRAL, Jindřich. Revoluce, která se nekonala. Neúspěšný pokus Maxe Dvořáka o pražskou profesuru, in: Johana LOMOVÁ – Jindřich VYBÍRAL, eds., *Umění a revoluce. Pro Milenu Bartlovou*, Praha 2018, s. 364–390.

VYBÍRAL, Jindřich. Why Max Dvořák did not become a Professor in Prague, *Journal of Art Historiography* 17, 2017, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/vybiral.pdf>, vyhledáno 7. 9. 2022.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles 1999.

WARBURG, Aby – JOHNSON Christopher – WEDEPOHL, Claudia. From the Arsenal to the Laboratory, *West 86 th*, vol. 19, no. 1, 2012, s. 106–124.

WARD, John L. Disguised Symbolism as Enactive Symbolism in Van Eyck's Paintings. In: *Artibus et Historiae* 15, 1994, č. 29, s. 9–53.

WIRTH, Zdeněk. Vývoj zásad a praxe ochrany památek v období 1800–1950, *Umění* V, 1957, č. 2, s. 105–116.

WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*. Praha 2008.

WITTLICH, Petr. Max Dvořák. Projev na vzpomínkovém večeru katedry dějin umění FF UK. In: *Umění* XIX, 1971, č. 6, s. 615–617.

ZAKAI, Avihu – WEINSTEIN, David. Erich Auerbach and His "Figura": An Apology for the Old Testament in an Age of Aryan Philology, *Religions* 2012, 3, s. 320–338 (doi:10.3390/rel3020320).

ZMĚLÍK, Richard. Mukařovského kritika strukturalismu na pozadí kulturního typu, in: Libor MARTÍNEK et al., *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost. Strukturalizm i poststrukturalizm czeski i polski – historia i współczesność*, Opava 2015, s. 44–50.

ZVĚŘINA, Josef. *Nástěnné malby krypty v Tavant. Příspěvek k duchovnímu obrazu románské doby* (doktorská disertace), Teologická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1948 (strojopis). Uloženo in: Archiv UK, fond KTF.

ZVĚŘINA, Josef – MYSLIVEC, Josef. Česká gotika a český barok, *Vyšehrad* 3, č. 6–7, 24. 12. 1947, s. 106–107.

ZVĚŘINA, Josef. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha 1971.

ŽÁKAVEC, František. Mezinárodní sjezd dějin umění v Brusel, *Umění* 4, 1930–1931, s. 32–36.

### **Archivní prameny:**

Archiv Univerzity Karlovy

- fond Filozofické fakulty
- fond Katolické teologické fakulty

Masarykův ústav a Archiv akademie věd, fond Ústav teorie a dějin umění

- fond Ústavu teorie a dějin umění ČSAV (1951–1992)

Archiv Univerzity Palackého v Olomouci

- osobní spis a habilitační spis Rudolfa Chadraby
- osobní spis Ladislava Cejpa

Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, v. v. i.

- osobní fond Jaromíra Neumanna
- osobní fond Karel Stejskala
- osobní fond Josefa Krásy
- osobní fond Viktora Kotrby
- fond Kandidátské práce

### **Internetové zdroje a databáze:**

*Abart, informační systém Archivu výtvrného umění.* Dostupné z: <https://www.artarchiv.cz/>

*Aby Warburg* [bibliografie]. Dostupné z: <https://aby-warburg.blogspot.com/>

*Bibliografie dějin Českých zemí. Historický ústav AV ČR.* Dostupné z: <http://biblio.hiu.cas.cz/>

*Centropa Archive: Jiří Franěk – interview, February 2005.* Dostupné z:

<https://www.centropa.org/en/biography/jiri-franek>

*Dictionary of Art Historians: A Biographical Dictionary of Historic Scholars, Museum Professionals and Academic Historians of Art.* Dostupné z:

<http://www.dictionaryofarthistorians.org>.

*Journal of Art Historiography.* Dostupné z: <http://arthistoriography.wordpress.com/>

*JSTOR: Journal Storage.* Dostupné z: <http://www.jstor.org/>

*Katalogy a databáze Národní knihovny ČR.* Dostupné z: <https://aleph.nkp.cz/>

*Kunstwissenschaftliche Literatur – digital – UB Heidelberg.* Dostupné z: <http://kunstliteratur-digital.uni-hd.de>

KRÁTKÁ, Soňa. Vyznání Hance. Příběh nadané malířky Hanky Pickové a prof. Ladislava Cejpa ve stínu tragiky 2. světové války. Dostupné z: <https://www.mistnikultura.cz/vyznani-hance-pribeh-nadane-malirky-hanky-pickove-a-prof-ladislava-cejpa-ve-stinu-tragiky-2-svetove>

*Národní digitální knihovna.* Dostupné z: <https://ndk.cz/>

*Online catalogue of the Warburg Institute Archive (WIA).* Dostupné z: <https://wi-calm.sas.ac.uk/calmview/>

*Portál elektronických informačních zdrojů Univerzity Karlovy.* Dostupné z: <https://ezdroje.cuni.cz/>

*Sociologická encyklopedie. Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., hlavní editor Zdeněk R. Nešpor.* Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/>

*Slovník české literatury po roce 1945.* Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>

## PŘÍLOHA

### Výběr z korespondence Rudolfa Chadraby Jaromíru Neumannovi

Rudolfa Chadrabu spolu s Jaromírem Neumannem lze označit za dva z předních reprezentantů marxistické ikonologie. Následující výběr z dopisů je cenným vhledem do formování tohoto proudu českého dějepisu umění v jeho počátcích. Rozkrývá interakci mezi oběma aktéry, míru vzájemného obohacování a ukazuje, nakolik byla marxistická ikonologie kolektivním fenoménem.

Následující výběr z korespondence Rudolfa Chadraby Jaromíru Neumannovi pokrývá relativně krátké, ale důležité období zhruba v rozsahu tři čtvrtě roku (11. 5. 1960 – 3. 2. 1961). Je zřejmé, že právě v této době Jaromír Neumann usiloval o převedení Rudolfa Chadraby z jeho stávajícího působiště na olomoucké univerzitě, a to zprvu na pražskou katedru dějin umění Univerzity Karlovy, kde Neumann působil jako docent. Později, po jmenování Neumanna do čela Ústavu pro teorii a dějiny umění Československé Akademie věd směřuje převedení Chadraby na pozici vědeckého pracovníka sem. Na pozadí těchto praktických záležitostí administrativní až byrokratické povahy (průtahy a nevole ze strany olomouckých úředníků umožnit hladký přestup Chadraby do Prahy) vystupuje především evidentní vliv Jaromíra Neumanna na další vývoj Chadrabovy metody – doporučování a vzájemné výpůjčky děl Sedlmayrových, Panofského, Warburgovy knihovny atd.

Do současné doby se nám zachovaly pouze Chadrabovy dopisy určené Neumannovi. Korespondence, z níž jsou převzaty, se dnes nachází v osobním fondu Jaromíra Neumanna v Oddělení dokumentace Ústavu dějin umění AV ČR.<sup>375</sup> Dopisy z opačné strany, jejichž adresátem byl Neumann a příjemcem Chadraba se bohužel nepodařilo dohledat. Písemné svědectví, byť dochované pouze z jedné strany komunikačního kanálu, vypovídá mnohé o formování českého marxistického proudu ikonologické metody na začátku 60. let, a proto si zaslouží být na následujících stranách alespoň v reprezentativním výběru zveřejněno.<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Všechny zveřejněné dopisy jsou uloženy v: Oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Jaromír Neumann, korespondence pracovní-osební (CH), kart. IX.

<sup>376</sup> Vynechány jsou ze zde zveřejněné korespondence jen ty dopisy, které obsahují Chadrabovy stížnosti a popisy jednání ze strany vedení olomoucké univerzity, která zřejmě komplikovala jeho přestup do ÚTDU ČSAV. Z hlediska mapování geneze marxistické ikonologie, proto nejsou součástí přílohy.

## **V Luhačovicích, 1. září 1960**

Vážený soudruhu docente,

dostal jsem Váš lístek, za který Vám mnohokrát děkuji, napřímo přes Olomouc – jsem v Luhačovicích na léčení do 7. září. Samozřejmě bych velmi rád využil možnosti pokusit se o umístění na Vaši katedře dříve, než jak jste původně předpokládal. Píšete, že je nutno se domluvit s prof. Květem. Jakmile se vrátím do Olomouce, hned zajedu do Prahy, abych mohl mluvit nejprve s Vámi, budete-li mi moci věnovat chvíli času, potom s případným Vaším doporučením s profesorem Květem. Chodil jsem sice 3 semestry na jeho přednášky, ale blíže mě nezná, dovolím si tedy obrátit se nejdříve na Vás.

Samozřejmě, budete se jistě mezitím dále zajímat o odborníka na středověkou architekturu, na něhož byl konkurs vypsan, nechtěl bych do toho snad nějak rušivě zasahovat – tím více bude zapotřebí, abych mluvil nejdříve s Vámi, neznám tu situaci tak podrobně.

Děkuji Vám tedy znovu za laskavé upozornění a velmi rád se přijedu domluvit na podmínkách případného umístění, které by především Vám a vaší katedře vyhovovaly.

Myslím, že jsem také s kandidátskou prací za tyto prázdniny hodně pokročil, díky hlavně svazkům Bibliothek Warburg, které jste mi doporučil. Také Sedlmayra jsem na Vaši radu náležitě využil, zvl. jeho výklad Brueghelových Slepců. Jsem Vám velmi zavázán za tyto rady. Nechtěl jsem však práci uzavřít dříve, dokud nebudu moci číst Váš výklad kroměřížského Tiziana (Appollón a Marsyas), kterého se chci dovolat. Snad po návštěvě u Vás mi bude možno se s touto Vaší prací seznámit – možná zatím vyjde už tiskem?

Po této poslední konzultaci, o níž budu prosit Vás a prof. Pešinu, budu asi moci svoji práci ukončit. Do konce roku bych ji pak mohl odevzdat. Nevím ovšem, jaké jsou nové podmínky přihlášení ke kandidatuře, to všechno bych chtěl zjistit na děkanátu v Praze kolem pol. září, kdy tam určitě zajedu.

Končím tedy zatím se srdečnými pozdravy a těším se brzo na shledanou

Rudolf Chadraba

## **V Olomouci, 12. září 1960**

Milý pane docente,

myšlenka, že bych mohl požádat naše vedení školy nebo se dotázat na možnost převedení na Vaši fakultu a katedru i se mzdovým fondem, je jistě velmi dobrá. Bylo by také úplně správné, zařídit to tímto způsobem, když můj obor zde byl kdysi zrušen. Necháváte mi to však na uvážení podle zdejší situace a tedy myslím, že teď právě není na to pravá chvíle, protože začal běžet semestr a mám dost vysoký úvazek přednášek. Snad by bylo lepší se zeptat nebo žádat o to později, tak aby převedení mohlo nastat před začátkem příštího semestru. Pro mne by ovšem bylo dobré i to, kdybych se mohl po poradě s Vámi dotázat na ministerstvu a domluvit, jaká cesta by na to byla nejvhodnější. Je zde ještě jedna možnost: pravděpodobně

k nám v dohledné době přijede komise, která se bude zabývat poměry na naší fakultě, požádám tedy (po domluvě s Vámi) o převedení. Pokud jde o čas, tedy vzhledem k tomu, že přednášky u nás už začaly, mohu počítat s tímto semestrem a v případě nutnosti i s příštím na této fakultě (ovšem s úvazkem smíšeným z dějin umění a dějin německé literatury). To ovšem říkám jen proto, kdyby si převedení k Vám nebo jiná forma přechodu vyžádala více času – pro mě je to samozřejmě jen potřebná lhůta, abych se pokusil nejvhodnějším způsobem přejít do zaměstnání při Vaší katedře, zvláště když, jak píšete, zasedání Vaší katedry bylo s tím také srozuměno.

Neznám všechny možnosti a způsoby, ale zdá se mi, že nejreálnější by bylo zaměřit se až na začátek roku 1961, tehdy bych mohl dobře u Vás nastoupit a mezitím bych se mohl dohodnout se všemi rozhodujícími místy.

Je pro mne velká škoda, že s Vámi nemohu mluvit přímo v Praze už v těchto dnech, počítal jsem se slíbeným pozváním Polského kulturního střediska, abych jim uspořádal jednu putovní výstavu, ale dosud nedošlo, obávám se, že na to zapoměli. Ale tak jako tak do měsíce ještě do Prahy pojedou. Kdyby ovšem bylo hned nutné nějaké rozhodující jednání, přijel bych hned.

Jsem Vám velmi vděčen za Vaši přátelskou pomoc a těším se velice na spolupráci s Vámi. Nemusím snad ani vypisovat, co by pro mne znamenalo, kdyby se to zdařilo, chtěl bych jen, abyste s tím ztratil co nejméně času, abych mohl sám za tím chodit. A ovšem, aby to vše dopadlo podle potřeby a ke spokojenosti všech členů Vaší katedry, jejichž důvěry si velmi vážím.

Vyříd'te prosím uctivý můj pozdrav prof. Pešinovi. Psal mi před prázdninami, že mi napíše, kdy pojedou do Kroměříže, abychom se tam domluvili, ale asi tu cestu odložil.

Chtěl bych, pane docente, ještě znovu připomenout, že rád přijedu do Prahy hned, bude-li zapotřebí něco v té věci konkrétně sjednat, jinak do měsíce.

Těším se na shledanou s přátelským pozdravem

Váš Rudolf Chadraba

## **V Olomouci, 2. října 1960**

Milý pane docente,

psal jsem Vám, že přijedu do čtrnácti dnů a budu Vás prosit o vysvětlení podmínek konkurzu, který se chystá vypsát ÚTDU ČSAV. Budu však musit cestu do Prahy ještě o týden odložit a prosím Vás tedy, abyste do té doby počkal s rozhodnutím. To místo mě velmi láká, jak jsem Vám psal a právě proto bych chtěl mít jistotu, že opravdu budu moci vyhovět všem podmínkám, je to jistě velmi odpovědné zaměstnání. Pokud jde o kandidátskou disertaci, bude hotova do konce roku, mám také do března napsat článek o ilustracích kramářských písní. Jinak mám už vydané album Dvorského (které Vám donesu) a asi 25 článků o

výtvarném umění, také lidovém a užitém, první větší článek byl o ikonografii krajiny na lidové keramice. V novinách v kraji jsem měl asi 50 referátů o výstavách.

Teď si všímám, že jsem psal dosud špatně Vaši adresu, snad jste ani nedostal můj poslední dopis! V tomto dopise jsem Vám také psal, že jsem před půlrokem dal pro Umění a svět do tisku také článek „Realismus a sloh. K ikonologii novodobého malířství“, který Vás snad bude zajímat.

Těším se velice na shledanou s Vámi, abych se mohl na všechno dobře vyptat a také, abych Vám mohl poděkovat za Vaši laskavost a záchrannou akci, kterou jste pro mne podnikl, za to vám ani nemohu být dost vděčen.

Prozatím končím a prosím, abyste omluvil to zdržení – kdybych mohl, byl bych hned na Váš dopis zajel k Vám do Prahy, protože času není nazbyt (konkurs), takhle však Vám mohu slíbit, že do desíti dnů nejpozději už budu v Praze a telefonem Vás budu prosit, kdy byste měl chvíli času.

Zatím znovu děkuji, se srdečným pozdravem

Váš Rudolf Chadraba

### **V Olomouci, 23. října 1960**

Milý pane docente,

posílám Vám obratem toho Sedlmayra. Pokud máte toho Brueghela, vyd. jako seminární pomůcku 1957, tady v tomto sborníku je to jen přetištěno; zato je pro Vás asi nezbytný ten článek k revizi renesance jako pojmu slohového období, kde jsem Vám založil zmínku, kterou se začíná pojednání o glorifikaci, která ve středověku byla vyhraněna vládcům, v renesanci se šíří do nižších stupňů hierarchie, Sedlmayr to kupodivu má za vůbec podstatný znak renesance. Kdybychom se byli jasněji domluvili, byl bych Vám to tak jako tak poslal. Chtěl jsem Vám to přivést, ale takhle se to moc dobře hodí. Příští týden 27. t. m. totiž mám ještě poslední část závěrečné zkoušky z rozšiřovaného oboru němčiny, který mne tady donutili studovat – teprve pak se vrhnu na dokončení kandidátské práce a zároveň už budu s Vaší pomocí dělat přehled ikonologické literatury moc rád, poněvadž bych stejně ukončit práci dříve, než si takový přehled výpisky udělám, v potřebné plnosti.

Mám tady ostatně už z naší fakulty ty svazky Bibliothek Warburg, pokud vycházely ještě v Německu, to jsou převážně velmi zajímavé ikonologické články. Vypůjčím si od Vás také, jak jste mi už dovolil, pro orientaci druhou část článku o ikonologické metodě od Białostockého. Vůbec se velmi těším na celou další práci, jestli se to podaří, nebudu Vám ani moc být dost vděčen zato, že jste mne zachránil z takové nemožné situace a pracovního roztříštění, do něhož jsem se při stálé reorganizaci a oklešťování naší školy postupně dostal. Doufám, že článek Realismus a sloh. K ikonologii novodobého malířství, jehož první část jsem dal do tisku pro Umění a svět už dosti dávno, bude moci být takovým diskusním východiskem proto, co ode mne budete požadovat, pokud jde o syntesu vývoje českého

výtvarného umění. Co jsem psal o Dvorském, považuji za ne dost domyšlené, pokusil jsem se tam snad jen o náznak některých problémů.

Pod Vaším vedením se jistě kabinet stane rušným pracovním střediskem – projeví se v kolektivních pracích a bude o něm i veřejnost vědět, zatímco dnes ještě jsou známy jen sem tam články jednotlivých pracovníků. Je to jistě i pro vás velmi dobré, chtěl bych Vám blahopřát k tomu, že jste byl postaven do čela badatelského střediska, kde je Vás v dané situaci rozhodně ještě mnohem víc zapotřebí než na fakultě. Myslím si, že naše výchozí postavení je dobré. Pokud jde o ikonologii, kterou bude třeba rozšířit i na moderní umění, tedy historicko-materialistický přístup k jejím úkolům je něco jednak ještě docela nového, jednak bych od toho očekával velmi mnoho. Pokud jde zvláště o české umění, ukázalo se právě znovu ve Varšavě, jak vlastně není teoreticky zpracováno, a tady se zase dá velmi mnoho udělat, a ve světě o to bude zájem. Bude možno navazovat na Nebeského, Pečírku, Matějčka, i některé pokusy mladších generací.

Máte jistě v kabinetě znamenitou knihovnu, ale budete jistě dbát na hojný přísun z ciziny, a také se dá leccos sehnat u nás; tak v Č. Budějovicích jsou knihy a knihovny Nebeského zařazeny do okresní knihovny, v Olomouci leží ladem knihovna ústavu dějin umění i estetiky, které nedovolili přestěhovat – vůbec se naše fakulta asi postupně zlikviduje. Jistě se Vaše ruka projeví v kabinetě i jinak: na příklad pokud jde o pracovní prostředí, ty místnosti by se daly za málo peněz nebo i svépomocí hodně vylepšit a účelněji zařídit. Ale to jsem se už moc rozpovídal. Nechci Vás zatím zdržovat a už to ponesu na poštu. Ještě bych Vás prosil jen o jedno; naše vedení fakulty se bude asi snažit věc zkomplikovat, při nejmenším budou po Vás žádat, abyste mi povolil dopřednášet externě můj úvazek v tomto šk. roce v Olomouci. Zásadně odmítněte! Obor němčiny zde má jen dva ročníky – šlo by jim o to, aby druhý literární historik mohl jít studovat do NDR a já bych to za něho přednášel, než se vrátí. Ale na tom nemám žádný zájem. Děkuji Vám, že jste napsal děkanátu. Konkurs zatím v LN nebyl zveřejněn, snad tedy v některém příštím čísle.

S pozdravy Vaší rodině se těším na shledanou

Srdečně Váš

Rudolf Chadraba

**25. 10. 1960**

Milý soudruhu docente,

děkuji moc za Váš dopis a mám až špatné svědomí, co vzácného času Vám zabere naše korespondence. Jsem Vám zvláště povděčen za upozornění na článek Białostockého, ten Památník jsem měl sice v patrnosti, také se o něm zmiňuji v původním článku „Ikonologie DU“, ale byl bych jej uvedl bez nějakého odůvodnění podle dojmu, kterým působí, jako výraz soucitu se zrazenými a poraženými sedláky, s tragicko-ironickým spodním tónem.

V pokrokovém smyslu jej uv.[ádí] takto sov.[ětská?] autorka Něvěžina a němečtí a sovětští historikové Selské války, také jsem o tom četl článek v německém etnografickém časopise (NDR), ale nezaznamenával jsem si to, poněvadž jsem nevěděl o rozporu s výkladem Panofského. Zdá se, že Panofsky vyzvedává vždy jen jednu významovou vrstvu tak, že třídní antagonismus se obyčejně ztratí z dohledu, dílo zůstává symbolem jen nadčasových morálních významů. Tady je také asi velká možnost pro kritiku z pozic historického materialismu a podnět k dalšímu rozvinutí ikonologie. – Jsem Vám tedy velmi povděčen za to upozornění, protože teď budu moci opřít Dürerovy sympatie se selským hnutím, bez nichž by můj výklad Dürerovy Apokalypsy ztrácel půdu, odkazem k vědeckému rozboru Dürerova návrhu „Památníku“ jak jste jej našel v Białostockého článku. Polemika s Panofským se mi vždy hodí do celkové koncepce. Jeho dvoudílnou monografii o Dürerovi jsem už před časem v Pražské UK pročítal, zjistil jsem jen, že u Apokalypsy znamenitě sjel po povrchu, nemá o skrytých významech ani tušení.

Mne velmi zajímá také ta trpící meditující postava, tímto typem jsem se už zabýval ve svých pokusech o typologii lašského lidového sochařství (Radostná země 1958). Tím se obíral Strzygowski velmi zajímavě, nachází ji v Indii, Persii, Řecku, až k Rodinovu Mysliteli. Hlava je téměř vždy podepřena pravou rukou. Z druhé strany jsem zase našel, že tento typ je naprostou dominantou ve slezském a polském lidovém sochařství (Tadeusz Seweryn, Chrystus frasnobliwy, 1936), kam se dostal z německo-slezské gotiky a snad i prostřednictvím Dürerova frontispisu k Pašiji, o němž se zmiňujete. Jestliže tedy Białostocki jde na věc z této strany, je to podle mého názoru správný a nadějný přístup.

Strzygowského ovšem berme s rezervou, ale pro ikonografii a –logii přináší mnoho materiálů a faktů. Upozorňuje na to, co jiní neviděli, co také není zařazeno do výběru a vývojové řady dějin umění, poněvadž je to esteticky méněcenné (velký problém ikonografie). Název Białostockého článku dobře ukazuje i souvislost s D-ým mědirytem „Melancholie“, která je také tohoto typu (podle Strzygowského „lidového, nikoli „mocenského“). Zkrátka je to velmi zajímavé, chci rozšířit svoji práci i tímto směrem. Velmi mi pomáháte také upozorněním na prameny DA v athoském okrsku, o tom článku jsem dříve věděl, ale pozapomněl jsem na něj, stejně jako jsem dosud nechal stranou práci Wilhelma Neusse o španělském okruhu ilustrací A-y a vlivech na německé. Ale tuto genezi bude třeba sledovat, myslím, že Dürer také v Benátkách mohl leccos pochytit jak z Byzance, tak z jiných koutů Středozeší. Gazette des Beaux–Arts v Olomouci nemáme, jako vůbec už dlouho sem nic nechodí; vidím už dávno, že to dürerovské téma se i tak rozrůstá, že se nedá vůbec v Olomouci dokončit. Ale chci do Vánoc mít koncept z toho materiálu, který jsem tady nasbíral s přibráním toho, na co mne laskavě upozorňujete, tím se zbavím balastu výpisků a v Praze už budu moci práci jen přizpůsobit stavu literatury buď vycházející, nebo co ještě najdu ve starší literatuře.

Jsem jako na novém světě a neumím si ani zvyknout na to, že se budu moci soustavně zabývat tím, co jsem v poslední době už považoval skoro za zakázané pro sebe. Chtěl jsem Vám však také říci, že jsa nucen publikovat také v oboru německé literatury, vyřešil jsem to tak, abych nevyšel ze svého původního zaměření. Začal jsem srovnáním Schillerovy Estetické výchovy a Čechových Písní otroka, pak jsem se zabýval ikonologií básnického obrazu a pak jsem měl dost velký úspěch s rozbořením básnického obrazu u Heina, který přímo využívá symboliky

výtvarného umění, jako vůbec Heine velmi zajímavě obráží problematiku vzniku moderního výtvarného umění, v kritické situaci první poloviny 19. století. Rozšířením tohoto tématu bych chtěl později napsat práci Heine a výtvarné umění. Zatím však mám v plánu věci aktuálnější, po rozhovoru s Vámi vidím už jasněji, co je třeba dělat dříve a co potom.

Těším se nesmírně na spolupráci a soustavnou činnost pod Vaším vedením, budu také spěchat, abych zase co nejdříve za Vámi do Prahy přijel. Budu si také už hledat podnájem, když byt samozřejmě je ještě velký problém. Pokud jde o moji nevlastní matku (jak jste se zmínil), chci Vám pak vysvětlit, proč ani přespávání, tím méně byt u ní pro mne nepřichází v úvahu. Kdyby někdo z okruhu Vašich spolupracovníků někde náhodou opouštěl slušný podnájem nebo snad o něčem vědět, byl bych za to velmi povděčen. Vím ovšem, jaká je těžká situace, obrátím se sám na všechny své známé v Praze, ale byl bych rád, kdybyste mne pak také mohl doporučit na funkcionáře ROH v Akademii, kteří snad už někdy museli řešit nebo pomáhat řešit ubytovací otázky. Víte sám, že v mnoha závodech a institucích je to tak, že buďto nesmí přijmout nikoho, kdo nebydlí v Praze, anebo mu hned přidělí byt.

Nezlobte se, nechci Vás zatěžovat svými starostmi, které jsou ostatně teď ještě předčasné (konkurs jste asi ještě nevypsali?), děkuji Vám zatím za vše a těším se na další naši spolupráci.

Se srdečným pozdravem

Váš Rudolf Chadraba

Dostal jste zásilku Sedlmayra?

**27. 10. 1960**

Milý soudruhu docente,

odpovídám obratem, že tu knihu Sedlmayrovu si můžete klidně ponechat třeba o 14 dnů déle. Špatně jste mi asi rozuměl – máte-li málo času, obejdu se dobře bez toho, pracuji na jiné části a práce a stejně byla moje závěrečná zkouška odložena na 2. listopadu. Budu v Brně právě ten den, ve středu, snad se tam uvidíme?

Jsem velmi zvědav na Vaši kritiku Sedlmayra, také jsem myslel, že to není ten pravý výklad renesance. Jestliže považuje za podstatné pro renesanci právě to rozšíření glorifikace, tak je asi závislý na Burckhardtově koncepci renesance jako kultu osobnosti. Pokud jde o Białostockého, pokusil bych se sehnat si ten článek v Praze podle Vaši indikace, až tam (brzo) za Vámi přijedu. Mimochodem, s Dostálem jsem se tenkrát v Praze telefonoval a přislíbil mi také tu přednášku o renesanční teorii umění, kterou jste mi přenechal. Jaké to máte obavy, jestli mne neobtěžuje psaní – mohu Vám psát s velkým prospěchem pro sebe a svoji práci třeba každý den a velmi rád, samozřejmě. Pokud jde o Akademii, velmi se těším, už se nemohu dočkat toho přechodu. Zdejší děkanát souhlasí, mluvil jsem dnes také s rektorem, nebude proti tomu, i když měl ještě jiné plány, ale za dané situace není možno mě tady držet. Zdá se, že Vám brzo odpovědí (chtějí se zbavit opozice), ale jsou také zvyklí vše protahovat:

[??] co budu pro sebe v tomto případě mít za výhodnější. Musíte opravdu vyčkat jejich odpovědi, abyste mohl dát vypsát konkurs?

O těch knihovnách a knihovně Vašeho ústavu budeme jistě mít brzo příležitost mluvit, já sám však jsem byl poslední léta natolik zbaven přístupu k novým publikacím, zvláště zahraničním, že Váš vlastní program vybudování ústavní knihovny sotva asi budu moci něčím doplnit.

O Vašich spolupracovnících v Akademii, pokud jsem měl možnost jejich práci sledovat, mám obecně dobré mínění, ale chybělo tam organizující a povzbudivé vedení, které jste na štěstí převzal teď Vy. Myslím, že bez nějakých přímých akcí kabinet se pod Vaším vedením živelně a spontánně zrestauroje sám, zdravým soutěžením a ctižádostivostí – tu není tak nesnadné u vědeckých pracovníků vzbudit. Víme také, že metody, kterých dnes potřebujeme, se teprve tvoří – právě kabinet na nich bude asi nejvíce pracovat.

Když jsem do těch prostor poprvé vstoupil, měl jsem hned dojem, že to tam není pracovně zabydleno, abych tak řekl, vypadá to provizorně, nikdo se tam asi nepokusil vytvořit si prostředí, ve kterém by byl raději než doma nebo v kavárně apod. Tato vnější stránka věci bude ještě následovat po vnitřní přeměně, kterou jistě Váš příchod způsobí. Ale základem všeho jistě, jak píšete, bude dobudování knihovny, v tom bych Vám chtěl být podle svých sil nápomocen. Budu muset ovšem nějaký čas doplňovat svoji orientaci v literatuře, která se velmi nakupila poslední léta v Olomouci; úkol zpracovat přehled současné ikonologie mi v tom hodně pomůže.

Tím bych zatím, milý pane docente, skončil, děkuji Vám za Váš přátelský zájem a pomoc, kterou mi nabízíte a těším se velmi na shledanou a na další spolupráci

Srdečně Váš R. Chadraba

## **29. 11. 1960**

Milý pane docente,

jakou mám radost z Vaší zprávy, jak se mi splňuje něco, v co jsem už přestal věřit, nemusím Vám ani vypisovat a nevím také, jak vám poděkovat za Vaši přátelskou pomoc a iniciativu, kterou jste v té věci měl – je to celé Vaše práce, předpokládám, že ostatní členové vědecké rady mne velkou většinou neznají.

Neměl jsem dosud možnost rozvinout publikaci tak, jak bych si představoval, až Vy mi k tomu poskytnete příležitost a chci Vám dokázat, že to dovedu ocenit a snažit se být Vám spolupracovníkem, jakého můžete potřebovat. Ostatně právě to, co jste říkal o budoucí naší spolupráci, to znamená pro mne další školení a odborné vedení, bez něhož bych ani nemohl pomýšlet na splnění úkolů, které přede mne stavíte.

Píši Vám teprve dnes, protože neustálé stěhování na naší fakultě, kterou tak rád budu opouštět, mne úplně vyřinulo z kolejí. Ale teď už se mohu dát do práce podle plánu, jak jste o tom psal, a nejdříve dokončím kandidátskou práci. Zítra zároveň s poděkováním za vyřízení

konkursu požádám Ústav o schválení tématu, snad bych navrhl prozatímní název „Ikonologie D. A.“, při publikaci by se dal pozměnit.

Formality s převodem budu hned na fakultě urgovat. Zdá se skutečně, že otevřeně můj odchod schvalují, snad ten kádrový posudek nedopadne tak špatně.

Budu počítat s tím Dvořákem na začátek února – ostatně před vánoci budeme mít jistě možnost se o náplni a délce referátu přesněji dohovorit. Pokud jde o popularizační monografii o Dürerovi, Vy sám nejlépe uvážíte, zda je v hodné, abych se o to ucházel, rozhodně bych nechtěl nikoho poškodit. Myslím také, že s pracovníky NG musím vycházet co nejlépe.

Posledně jsem Vám ani nestačil říci, co pro mne znamená, když mi dáváte možnost vydat knižně Dürerovu Apokalypsu – to si sám dovedete představit – teď Vám mohu jen znovu děkovat za další kroky, které jste pro to učinil. Chcete se zaručit za odbornou kvalitu – já zase budu velmi vděčen za Vaše rady, aby práce po stránce obsahu i formy měla úroveň, za kterou byste mohl odpovídat. Víím, že na srozumitelnosti bude také hodně záležet.

Spojil jsem si to, co jsem od Vás slyšel ve Vašem semináři, s četbou Vašich publikací, naposledy „Kuksu“, a mám z toho velmi povzbudivou představu o možnostech ikonografické a -logické metody, a to právě u nás, a třeba i s novým hodnocením dědictví Dvořákova, užší spoluprací s obecnými historiky na jedné straně, s literární vědou na straně druhé, k tomu by se pod Vaším vedením daly získat předpoklady a časem by to mohlo být i široce užitečné a populární, podá-li se to ve vhodné a působivé formě, to stále mám na mysli Vaši poutavou a krásnou knihu o Kuksu). Na druhé straně ovšem vše bude mít nutně i svoji stránku esoterní (?), jak jste se zmínil ve svém výkladu kroměřížského Tiziana.

## **V Olomouci, 29. 12. 1960**

Milý pane docente,

odpovídám hned na Váš milý dopis a přikládám potvrzený opis podání, kterým jsem požádal osobní oddělení rektorátu o přeložení do Vašeho ústavu ČSAV včera 27. 12. To jsem rád, že se to shoduje s tím, co mi v dopise radíte. Také teprve včera jsem se dozvěděl, že by forma výpovědi a nového navázání pracovního poměru měla pro mne nevýhody, ale tušil jsem něco takového. Naštěstí osobní oddělení může vyhovět mé žádosti už bez jednání s děkanátem, protože děkan jim už dříve poslal průklep soukromého dopisu Vám. – Měli jsme tu pře dvěma roky případ doc. Zilynského, který měl přejít z naší školy také do akademie. Dopadlo to nakonec tak, že odsud odešel, ale tam se už nedostal; a byly tu i jiné všelijaké případy. Bude jen dobře, budete-li jim psát. Zmíníte-li se o těch zajištěných finančních prostředcích, ale budu hlídat osobní oddělení, které umí totéž co děkanát a kde se také lépe znají předpisy. Nebylo dříve takových rozporů, ale rozklad této instituce pokračuje. To není na škodu vědě a školství, ale právě naopak.

Mám od Vás, pane docente, samé radostné a povzbudivé zprávy – takové vyhlídky pracovní a existenční jsem zdaleka ještě nikdy neměl. Na štěstí jsem se už po zdravotní stránce dostal do své míry a mohu se tedy zavázat, že ty naznačené termíny splním, nebude-li nic

nepředvídaného. Jen to mne znepokojuje, kdybyste už zase měl svůj potřebný čas pro práci – jak bych si připadal vedle Vás, pracuje na svých thematech, a Vy byste za nás, za celý ústav měl ztrácet všechnen čas. Snad se to dá časem rozdělit i na ostatní pracovníky? Jistě s tím počítáte při dalším budování ústavu a jeho nynější reorganizaci. Tím více Vám musím děkovat za sebe, že při tomto nedostatku vzácného pracovního času jste tak energicky a tak šťastně pro mne vyřídil moji záležitost. Jistě i hlasování a zájem na příklad akad. Macka je do velké míry odleskem Vašeho zájmu a porozumění pro mé práce, které jsou po více náznakové, nedotažené, nerozvedené do potřebné šíře – už pro nedostatek místa ve sbornících, s tím jsem se setkal vřdycky. Dalo mi to práci, abych ve prospěch budoucího čtenáře začala psát svoji kandidátskou práci více vyprávěcím, vysvětlujícím a informujícím způsobem. Je to doba pro nás odlehlá a námět sám si nutno v každém odstavci vlastně znovu vysvětlovat a přibližovat čtenáři. Chci být stručný, ale bez zkratkovitosti.

Přijedu do Prahy 3. nebo 4., chtěl bych ještě v knihovnách nahlédnout do některých i Vámi doporučených děl, před tou přednáškou o renesanci. A potom zase budu Vás prosit o odkazy k některým knihám pro práci o D. A. v každém případě kolem 20. ledna, kdy mám zase u Dostála přednášku, bych Vám chtěl ukázat celý koncept. Domluvíme se jistě také blíže 1) k tomu Maxi Dvořákovi; 2) o thematu pro sborník o českém moderním umění. Nechci se k tomu teď vracet – nejprve ať mohu splnit, co mám naplánováno do konce ledna. Moc se těším na diskusi s Vámi, zvláště také kolem renesance a ikonologie, i na práci na malé monografii o Dürerovi, kterou bych jinak ani na sebe nebyl vzal, kdybych byl nepočítal s Vaší radou. Mohu Vám půjčit Białostockého – o Dürerovi spisovateli a theoretikovi ze zdejší UK. Děkuji Vám i za starost o byt. Stejně i s. Čtvrtečkovi a ak. Mackovi, jaká je situace a že asi zakoupení bytové jednotky bude nakonec jedinou možností. Obrátil jsem se také na s. Dostála o prozatímní ubytování přechodně v nějakém stranickém internátě, zatím mi neodpověděl – v Praze budu v každém případě hledat podnájem pro první dobu. – Pokračuji druhý den v psaní – chtěl jsem ještě říci, že bych velmi rád s Vámi mluvil o tom, jak se barokní tradice přehodnotila v českém národním umění – na tom jistě bude založen Váš hlavní příspěvek do připravovaného sborníku, chtěl bych to znát, abych mohl na to navazovat, nebo s tím počítat. Podle toho, co jste mi už říkal a ukazoval na reprodukcích, máte na mysli asi to, čemu říkám organičnost, která v baroku byla ještě vázána konvencemi, v moderním umění je uvolněna, ale podřizuje se zase novému slohovému úsilí. V každém případě je to úžasně zajímavé a pro svůj příspěvek Vás budu nejdou prosit o konzultaci, jsem také zvědav, s čím přicházejí ostatní účastníci.

Chtěl bych si, až se porozhlédnu, starat také o knihovnu ústavu, doufám, že ta olomoucká a budějovická nám také neunikne. Vaše výměnné akce s Benátkami atd., to vše se jistě brzo projeví v práci ústavu.

Zatím se s Vámi loučím tento rok, s přáním mnoha úspěchu a všeho nejlepšího v roce novém

Vám i Vaší rodině

Váš Rudolf Chadraba

### **V Olomouci, 17. 1. 1961**

Milý pane docente,

mám k Vám dodatkem ještě prosbu, spíše dotaz, nebudete-li v Bratislavě náhodou mluvit s dr. Volavkovou, zda byste laskavě nevzal s sebou toho Panofského, Dürera, aspoň svazek, v němž je Apokalypsa – jak jsme o tom mluvili? Samozřejmě jen pokud s ní tak jako tak budete mluvit, sám ji tolik neznám a posílání je jistě riziko.

Ostatní zůstává, jak jsem napsal,

se srdečným pozdravem Vám a Vaší paní

Váš Rudolf Chadraba

### **V Olomouci dne 3. února 1961**

Milý pane docente,

přemýšlím pořád o své bytové otázce a musím Vám napsat, že nejvíce mě přitom zatěžuje právě to, že hledáním podnájmu zabírám i Vám tolik vzácného času. Moje manželka mi stále radí, abych se Vám odvážil napsat o možnosti, kterou pokládá pro mne za nej přijatelnější. Bylo-li by totiž možné, abych zatím přespával v místnosti, kde budu pracovat. Jednalo by se jen o dobu od desíti hodin večer do šesti ráno, kdy bych si ze skříně, která v místnosti je a zatím je prázdná, rozložil sovětskou pohovku, vážící jen  $\frac{3}{4}$  kg, složená má velikost 1 m x 80 cm, a příkrývkou, a ráno by po tom nebylo ani stopy. Nevím ovšem, zda vůbec je pro Vás možné na toto řešení dočasně přistoupit. Myslím, že bych pak sám hledal možnosti podnájmu a více Vás s tím nezatěžoval. Bylo by to právě po pracovní stránce výhodné, neboť bych mohl také večer nezávisle a svobodně pracovat, což při podnájmech není vždy zaručeno, nemůže-li si člověk bytného vybrat.

Nechci Vás déle zdržovat, byl to jen malý dotaz, telefonem se ještě v sobotu mezi šestou a sedmou hodinou večer dovolím zeptat na Vaši odpověď (nebo vzkaz), abych po případě mohl vzít potřebné věci s sebou.

Těším se velmi na shledanou v pondělí na ústavě.

Se srdečným pozdravem Váš

Rudolf Chadraba