

dův význam spíše než v „*aplikování forem italské renesance*“ ve „*výjimečně tvořivém rozvinutí aplikované geometrie*“.

Kalinova práce je přínosná svou komplexností nejen k poznání osobnosti Benedikta Rieda, ale i dobového kontextu jeho tvorby. Jinak čtivému textu, založenému na kontextuálním přístupu, dobré znalosti cizojazyčné literatury i dobové italské tvorby, však místy škodí rozsáhlejší formální popisy architektury. Přirozený tok textu narušuje opakování některých témat a rovněž řada exkurzů, které místy spíše demonstrují autorův široký odborný záběr, než aby obohacovaly samotné téma. Zajímavé jsou oproti tomu architektonické vizualizace, ačkoliv se s nimi čtenáři mohli obeznámit už v autorových dřívějších příspěvcích.¹⁰ Graficky zdařilé, citlivě provedené publikaci je možné formálně vytknout pouze občasné zhoršenou kvalitu obrazové přílohy.

MARTINA KUDLÍKOVÁ

10) Viz P. KALINA, *Klebební technika*.

Milena BARTLOVÁ, *Naše, národní umění. Studie z dějepisu umění*, Seminář dějin umění FF MU, Barrister & Principal, Brno 2009

152 s., ISBN 978-80-87029-60-2

Historička středověkého umění Milena Bartlová sestavila svou nejnovější knihu z již dříve publikovaných studií volně spojených tématem, které bychom s určitou licencí mohli charakterizovat jako „vnější vztahy“ umělecké historiografie středověku v českých zemích během dlouhého 20. století. Budiž řečeno, že téma je nosné a kniha inteligentní. Její struktura poněkud ubližuje minimální vzájemná provázanost jednotlivých autonomních textů, prezentovaných jako kapitoly, tj. dílčí části předpokládaně koherentního celku. S ohledem na (ostatně plně přiznanou) rozdílnou funkci těchto statí, původně konferenčních příspěvků určených pro různé kontexty a cílové skupiny, by snad bylo vhodnější ponechat knize i navenek charakter sborníku studií, jejichž souvislost je dána více názory a metodickými východisky autorky nežli promyšlenou koncepcí celku a vzájemnou návazností jeho částí. Na čtivosti, zajímavosti a provokativnosti by to publikaci v žádném případě neubralo. Zvláště pokud si uvědomíme, že v oblasti české umělecké historiografie z různých důvodů dosud neproběhlo „vyrovnání se s minulostí“ ani v takovém rozsahu, v jakém se v průběhu uplynulých dvou desetiletí odehrálo na poli historiografie bezpřívlastkové. Proto bude dílko Mileny Bartlové zřejmě reflektováno uvnitř obce oborových zasvěcenců poněkud jinak než mimo ni.

Úvodní kapitola, nazvaná stejně jako celá kniha, se zabývá nesamozřejmostí české národní identity, nedostatečností reflexe této problematiky a možnostmi, jež v tomto ohledu může přinést současný dějepis umění. Sympatická snaha o překročení hranice „mezi uzavřeným odborným světem a žádoucí širší společenskou diskusí“ (s. 20) prostupuje s nestejnou intenzitou veškeré texty. Následující kapitoly z různých úhlů nahlízejí a interpretují zejména pokusy o hledání rasových, etnických a nacionálních charakteristik v dochovaných památkách středověkého umění. Poutavá stať o tzv. Znojenském oltáři, která na konkrétním díle vtipně dokládá proměnlivost a „extradisciplinární“ podmíněnost odborných soudů, vyznívá požadavkem na napsání nového „příběhu střeoevropského umění“, zbaveného starých, národnostně podmíněných animozit a resentimentů (s. 54). Přínosné jsou dvě kapitoly věnované německojazyčnému dějepisumu umění v Čechách, zejména biografická stať o Josefu Opitzovi, záslužná i po stránce faktografické. Logický závěr knihy podle mého názoru tvoří oddíly osmý a devátý (*Je možné psát jiné než nacionalistické dějiny umění? a Střeoevropské dějiny umění v akci*), pokoušející se nastolit konkrétní perspektivy a modely možného vývoje oboru. Závěrečná stať o *případu Brunčvík* zůstává při vši účtě „jen“ virtuózní intelektuální hříčkou.

Kritické zhodnocení publikace s natolik rozvolněnou strukturou není jednoduché a podepsaný recenzent si svou roli raději ulehčí tím, že specializovanou analýzu úzce oborových otázek s lehkým srdcem ponechá kolegům – historikům středověkého umění. Ledacos v tomto smyslu napovídá fakt, že recenzování rukopisu se ujali expert na moderní architekturu společně s uznávaným znalcem barokního malířství a dějin novodobého uměleckého sběratelství. Přihlédneme-li k leitmotivům jednotlivých statí, na první pohled zaujme rezolutnost, s níž se Milena Bartlová vymezuje vůči takřka veškerému teoretickému a metodickému aparátu, spojenému s hlavním proudem české umělekohistorické medievistiky minulého století. Její výklady prostupuje přesvědčení, že umělecká historiografie je mimo jiné pokračováním politiky jinými prostředky: „*prostřednictvím středověkého umění se prokazují hluboké kořeny novodobých národů, které se tím zároveň ahistoricky ztotožňují s premoderními státními útvary včetně jejich územního rozsahu*“ (s. 49). Protože pak dějiny umění představují nikoliv hlavní, ale přece jen nezanedbatelný prostředek uchování kolektivní paměti a konstrukce skupinové identity, musí se příslušné texty číst tím kritičtěji, čím objektivněji a nezaujatěji se tváří. Zvláštní předpojatost je třeba chovat vůči takovým umělekohistorickým naracím, které se odkazují k formálně kritickým přístupům, jimž se namnoze připisuje univerzální platnost srovnatelná s přírodními zákony. Řečeno slovy autorky: „*hlavním cílem tohoto souboru je upozornění na skutečnost, že výsledky studia generací našich předchůdců je nutno číst kriticky a poučeně*“.

Své interpretace založila Milena Bartlová na solidní komparaci české umělekohistorické produkce s díly nejen německojazyčnými, ale rovněž polskými, maďarskými a zejména slovenskými. Přestože se nemohu ubránit názoru, že situaci současné slovenské umělekohistorické medievistiky vidí autorka možná až příliš idealisticky (kritické čtení starších českých autorů ji mohlo poučit, k čemu vede, jestliže nesamozřejmost historické státní identity se kompenzuje samozřejmostí

výtvarného umění), jsou její poznámky v mnohém objevné. Problematická místa spatřuji zejména ve výběru klíčových textů a v selektivním přístupu k širším historickým kontextům; obojí opět vyplývá ze „sborníkového“ charakteru publikace, která současně rezignuje i nerezignuje na syntetický záběr, a nutně proto místy zůstává na polovině cesty.

Jeden příklad za všechny. Milena Bartlová směřuje od počátku osten své kritiky vůči akademickým *Dějinám českého výtvarného umění*, jejichž první dva svazky vyšly v roce 1984 (srov. zejm. s. 10–14). Vše, co na jejich adresu říká, je z dnešní perspektivy nahlíženo jako víceméně správné, pomíjí však to, co je podle mého soudu zásadní. Koncept „vědeckých“ dějin umění, ať již českého, či v Čechách, se nezrodil někdy v osmdesátých letech 20. století, nýbrž nejpozději na sklonku rakousko-uherského mocnářství. Nastupující generace odchovanců vídeňské školy dějin umění chtěla touto ambiciózní syntézou legitimizovat své místo v kulturním a vědeckém životě nového státu a rozhodující pro ni nebyl předmět, nýbrž metoda. Metoda, jíž sama Milena Bartlová přiznává vzácnou míru supranacionálního a nerasového přístupu. Pokud otcové zakladatelé syntézy českých dějin umění vůbec uvažovali o teritoriálním vymezení objektu svého zájmu, logicky pracovali s modelem vlastním vrcholícímu národnímu obrození, tj. s legitimizací nároku českého etnika na historii a umění v rámci celého území Českého království bez ohledu na jazykovou hranici. Bartlová sama ukazuje, jak a proč tento anachronický, ale dlouhodobě nosný model získal na nové aktuálnosti po roce 1945. Jiný koncept, byť z dnešního hlediska „korektnější“, by prostě nesplňoval dobovou společenskou objednávku, alternativně pojaté dějiny umění by byly o ničem a pro nikoho. Pokud první svazky *Dějin* vyšly v dané podobě, nebylo to ani tak metodologickou zabeđeností jejich „neopozitivistických“ tvůrců, jako spíše tím, že – řečeno s Pavlem Preissem – každá syntéza je přenošeným dítětem buď mrtvě narozeným, nebo k smrti rychle pracujícím. Žádat po této knize, aby do svých výkladů programově zahrнула např. „starší státní celky, jejichž byli Češi součástí“ (s. 11), má asi takové oprávnění, jako vytýkat stavovskému vojsku, že v bitvě na Bílé hoře nepoužilo kulometry. Autorčina kritika by se pravděpodobně zmírnila, kdyby vedle příslušných kapitol *Dějin* vzala v potaz i některé dílčí studie příslušných badatelů, v nichž nebyly přítomny syntetické ambice. K tomu lze dodat, že pokusy o souvislé výklady *příběhu dějin umění* tu podle etnicky diferencovaného, tu naopak podle reglementovaného čechoslovakistického klíče se samozřejmě objevovaly i v odborné produkci za první republiky. Jestliže nestačily dospět do podoby ucelené syntézy, neznamená to, že je nadále bude možno beztrešně opomíjet.

Prezentistické hledisko, které jen málokde dospěje ve sledování kořenů současného stavu do „vzdálenější“ minulosti, zrazuje autorku na více místech. Připomenu jen, že např. konstrukce přímých (tj. německým prostředím nezprostředkovaných) vztahů Čech s civilizačními centry západní a jižní Evropy se v české historiografii objevují již dlouho před druhou světovou válkou (srov. s. 35–36), obdobně třeba soudy o slavjanofilství by vyžadovaly diferencovanější přístup (s. 34). Teorie o rustikalizaci, klasický cimrmanovský úkrok stranou, se naopak akcentuje snad až příliš. Tato metoda nejen že nepřekročila jazykovou hranici (s. 25), ale ve skutečnosti jejím

vynavačem byl a zůstal výhradně její vynálezce V. V. Štech, který se pomocí svého obskurního výkladového modelu pokoušel ještě v roce 1947 vědecky zdůvodnit i sovětský socialistický realismus. Při úvahách na téma vzájemných česko-německých tahanic o národnostní charakter gotických uměleckých památek v českých zemích bude muset budoucí bádání komparativně přihlédnout k dobovým francouzsko-německým diskusím o nacionálním rázu třeba katedrál ve Štrasburku a v Kolíně nad Rýnem, které měly, při vši úctě, v německé umělecko-historické obci přece jen neskonale hlubší dosah, a tím zřejmě i precedentní charakter.

Disparátnímu charakteru knihy je třeba přičíst na vrub občasně rozpory v tvrzeních. Na s. 49 kupříkladu čteme o „známé historické variabilitě hranic ve střední Evropě“, na s. 114 naopak, v případě Čech, o jejich stejně známé historické neměnnosti. Neopozitivistický štoural by se mohl pozastavit například nad glosou o obrozeneckém patosu vyjádřeném *Starými pověstmi českými* od Aloise Jiráska s ilustracemi Mikoláše Alše (s. 19), neboť Aleš uvedenou knihu nikdy neilustroval. Francouzské pohorí Vosges se česky nenazývá Vosgézy (např. s. 17, s. 80), nýbrž Vogézy, ale to už je vskutku detail. V případě zpotvoření jména Havlíčkova do tvaru Karel H. Borovský (s. 34) jde naopak o ryzí pitomost, o níž autor této recenze věřil, že zůstane omezena na novinářskou produkci čtvrté cenové skupiny, jejímž tvůrcům z podstaty věci uniká rozdíl mezi příjmením a jménem křestním. A pak je zde věta, které prostě nerozumím: „Rozdělení společného státu [= Československa] následovalo jen za několik let [po pomlčkové válce] a nemalou měrou k jeho podobě přispěl naprostý nedostatek reflexe celé otázky na české straně“ (s. 7). Jistě, kdyby česká strana tehdy reflektovala celou otázku stejně „dostatečně“ jako strana slovenská, mělo by nesporně rozdělení státu podobu jinou, určitě dramatičtější. Proč ale zrovna tohle přikládá Milena Bartlová Čechům, zatíženým v jejím podání již tolika historickými prohřešky, k tíži?

Neopozitivismus je ovšem převít, vyhodíte ho dveřmi a vleze vám komínem, což je patrné zejména ve stati o tzv. Znojenském oltáři (s. 39–54). Za příznačnou považuji pasáž na s. 50, pozn. 25: „... není znám vůbec žádný doklad o tom, že by byl Albrecht [Habsburský] věnoval donaci na jakýkoli oltář. Je tedy třeba počítat buď s tím, že o využití Albrechtovy donace znojenskému bratrstvu rozhodlo ono samo, anebo s donátorskou účastí někoho z okruhu Albrechtova dvora.“ Kolikrát jen jsme nejrůznější variace na téma „není známo, a je tedy třeba počítat s tím“ četli v textech Pešinových či Kutalových všude tam, kde bylo třeba překlenout mezeru v umně konstruovaném virtuálním životopise anonymního středověkého umělce, jenž měl pospojovat a nadat smyslem *membra disjecta* porůznu rozptýlených a náhodně zachovalých děl? Zdá se, že v mediivistickém diskurzu po již skutečně anihilaci „psychologicky určité osobnosti umělce jako autonomního tvůrce“ (s. 18) můžeme vbrzku očekávat i smrt objednavatele. Minimálně tedy onoho ideálního objednavatele, jímž je hustě osídlena recentní odborná produkce, a který je v rovné míře obdařen finančními možnostmi Henryho Claye Fricka, nezištnou štedrostí matky Terezy, vytríbeným vkusem opata Sugera a umělecko-historickou erudicí

Roberta Suckaleho. Bohužel, dle všeho byl takový člověk ve středověku stejně vzácný jako dnes.

Zpět od detailů k celku. Na zajímavosti získávají výklady Mileny Bartlové zvláště tam, kde se snaží najít východiska z přetrvávajícího, nacionalismem a totalitními ideologiemi zatíženého uměleckohistorického diskurzu. Mezi koncepty, které nabízí, se nalézají např. *historický komunikační model*, konstrukce lokálních identit bez ohledu na hranice státních a etnických útvarů (*Kunstlandschaft*) či prostě *příběh střeoevropského umění*, zbavený pachuti vzájemných skutečných i domnělých historických křivd a ústrků (srov. s. 54). Všechny tyto interpretační varianty mají v současnosti své oprávnění a svůj metodologický (i narativní) potenciál, neboť jsou hluboce zakotveny ve vnějších historických okolnostech dneška. Ke cti Mileny Bartlové budiž řečeno, že si to uvědomuje, byť spíše intuitivně. S tímto vědomím bude nadále třeba nahlížet i každý „*názorný příklad naivity specializovaných badatelů, kteří si nechťejí připustit, že by vnější historické okolnosti, které přece považují za nahodilé a nepodstatné, mohly zatáhnout do svých ideologických sítí i je samotné*“ (s. 36–37). Mladší kolegové se jistě dočkají toho, že za pár desetiletí bude nějaké *enfant terrible* uměleckého dějepisu dokazovat závislost *Kunstlandschaftu* na dnešních politicky podporovaných konceptech euroregionů, v *příběhu střeoevropského umění* nelítostně odkryje konjunkturálního ducha Visegrádu a představu státních hranic jakožto míst, jež umožňují vzájemnou komunikaci a porozumění, označí za pouhý konstrukt, instrumentalizující dějinnou skutečnost pod prezentistickým zorným úhlem Schengenu – a vidiny „evropských“ grantů. Pokud k tomu použije jako ilustraci momentální školní mapy, dodá svým vývodům velmi působivou vizuální argumentaci. Takový je však osud všech duchovněných oborů, jež se podobny břečtanu ovíjejí kol řetězu nikdy nekončících interpretací předchozích interpretací.

Nová kniha Mileny Bartlové představuje inteligentní, přemýšlivý, byť v některých ohledech nedotažený pokus o *re-thinking*, o nové a kritické přečtení starých textů, jež by v ideálním případě mělo vést k vyvarování se starých chyb, ba dokonce k nedopouštění se chyb nových. Uznání si zaslouží i snaha o vybědnutí ze slonovinové věže exkluzivní uměleckohistorické specializace a oslovení širší kulturní veřejnosti. Pokud nahlédneme smysl publikace nejen v odpovědích, které formuluje, ale také v otázkách, jež záměrně i bezděčně klade, musíme snaze autorky vzdát zasloužený hold.

VÍT VLNAS