

nitě, v níž vládou přírodní vědy, a nesednout přitom na lep jednoduchým evolučním genovým teoriím.⁶⁸ „Hermeneutického kruhu“ a nedůvěry vůči jakémukoli holismu však nezůstanou ušetřeny jak empirické, tak filozofické vědy, i když se to jak jedny, tak druhé snaží zakrýt. Dějepisné vědy nemohou tento začarovaný kruh rozetnout, měly by ho ale neustále zviditelňovat.⁶⁹

68 Takto vyznívají práce: PHILIPP SARASIN, *Mapping the Body. Körpergeschichte zwischen Konstruktivismus, Politik und „Erfahrung“*, *Historische Anthropologie* 7/1999, s. 437-451; WOLFGANG SCHMALE, *Gender Studies. Männergeschichte, Körpergeschichte*, in: *Mannbilder. Ein Lese- und Quellenbuch zur historischen Männerforschung*, hrsg. von Wolfgang Schmale, Berlin 1998, s. 7-33.

69 Připojuji se tím ke Kathleen Canningové, která se rovněž obrací proti myšlení v polárních konceptech a kategoriích a požaduje „neupisovat se tak silně principu kauzality, aniž bychom se přitom vzdali našeho cíle analyzovat historickou změnu“ – srov. K. CANNING, *Dichotomien*, s. 182.

JE MOŽNÉ PSÁT JINÉ NEŽ NACIONALISTICKÉ DĚJINY UMĚNÍ?¹

Milena Bartlová

Can a Non-Nationalist Art History be Written?

The classical, formalist methods of art history seem to be inevitably intertwined with both the “great story” and with ethnic (racial) identifications of the artistic heritage. Even if the categories of “style” and “evolution” can be evaded, this would leave a ground plan in which national state was the basic matrix for writing the kind of coherent art historical narrative still in demand from both the general public and educational systems. Histories of the art of the Central European states, e.g. of Hungary and Slovakia, are burdened by the need to define their object, and not to fall into the trap of nationalism. This is methodologically much more difficult than is generally realised. Possible operations include, in the first instance, suspension of the idea of any essential ethnic regional identity. A necessary caution must be exercised in using the classical art historical methods employed for research into art from “anonymous epochs”, since national, ethnic or racial identifications are ingrained deep in their texture.

Ustavení dějin umění jako součásti akademické vědy bylo možné pouze v rámci hegelíánské koncepce dějin. Specializovaný zájem o památky minulosti měl samozřejmě delší tradici, ale teprve Hegelovo zahrnutí výtvarného umění do koncepce vývoje a projevu „světového ducha“ nejen umožnilo, ale skutečně inspirovalo vznik souboru metodických postupů, díky nimž bylo možné zabývat se vědecky vztahy mezi jednotlivými uměleckými díly. Právě tyto meziobjektové vztahy se staly látkou akademických dějin umění a klíčovým konceptem pro jejich uchopení se stala kategorie „vývoje“; na jednotlivá díla se zaměřilo praktičtěji orientované znalectví, spoléhající především na vědecky nezachytitelnou subjektivní zkušenost. Jestliže

¹ Tento text je upravenou českou verzí příspěvku *Is It Possible to Write a Non-nationalist Art History?*, který jsem přednesla na pracovním setkání sítě European Science Foundation Discourses in the Visible, konaném pod názvem *Art History in Ideological Context: The Development of National Art Historiographies* v Bruselu ve dnech 28.-29. června 2005, srov. www.visualdiscourse.uni-hamburg.de.

národ a národní stát patří mezi základní souřadnice hegelíánského pojetí dějin, nemůže nás překvapit, že příběhy dějin umění se rozvíjejí na národním půdorysu.

Vztah dějin umění a národních identit je mimořádně těsný. Už zakladatel moderního uměleckohistorického diskurzu Johann Joachim Winckelmann formuluje ve svých *Geschichte der Kunst des Altertums* z roku 1764 příčinné souvislosti mezi uměleckým slohem a národními charakteristikami obyvatel jednotlivých zemí.² Podle Carlo Ginzburga jej k tomu inspirovala paralela, již Winckelmann našel mezi svou koncepcí uměleckých stylů a systémem „dějin přírody“ George Buffona: Winckelmann konstruoval vztah mezi stylem a jednotlivým dílem podle strukturálního vzoru vztahu mezi druhem (*species*) a jednotlivcem. Ginzburg dospívá k závěru, že „v průběhu 19. století umožnilo vzájemné pronikání historického, antropologického a biologického diskurzu vznik paralely mezi idejemi národního charakteru, rasy a slohu“.³ Thomas DaCosta Kaufmann pak ve své nové knize rozsáhle shrnul doklady o trojstranných vztazích i vzájemných rozdílech mezi koncepcemi výtvarného umění, geografických jednotek regionů a států a etnických jednotek národa, kmene a rasy.⁴ Upozorňuje zejména na silný etnický esencialismus v prvním „velkém příběhu dějin umění“, v *Geschichte der bildenden Kunst* vydaných Carlem Schnaasem v sedmi svazcích v letech 1843–1864: „[Herderova idea Volkgeist] poskytla základ dlouhotrvající představě, již lze charakterizovat jako etnický nebo rasový esencialismus: kvalitu a povahu umění určuje duch (či podstata) etnických skupin, jako je lid/národ, kmen nebo rasa.“⁵

Z vnitřního pohledu dějin umění lze říci, že etnické kategorie byly považovány za nezbytný nástroj pro přiměřené pochopení minulého i současného umění. Z vnějšího pohledu se ukazuje, že výtvarné umění a jeho dějiny vstoupily do 20. století jako jeden z nejoblíbenějších nástrojů ke conceptualizaci a vizuálnímu zpřítomnění etnických, národních a rasových identit i rozdílů. Vrcholu dosáhl tento způsob myšlení v rámci nacistické ideologie ve 30. a 40. letech 20. století. Chtěla bych zde však zdůraznit umělost takového rozdělení na vnější a vnitřní pohled ve vztahu k uměleckohistorickému diskurzu. Neexistuje objektivní, čistá a nevinná věda v protikladu k jejímu využití a zneužití. Přesto považuji za plodné výslovně zmínit, že musíme při popisu i hodnocení brát v úvahu nejen sofistikované intelektuální koncepty, ale zároveň také jejich praktickou roli v reálném světě mimo akademickou sféru.

2 CARLO GINZBURG, *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*, New York 2001, s. 119–120.

3 C. GINZBURG, *Wooden Eyes*, s. 128. V češtině máme k dispozici přehled dějin tohoto vzájemného pronikání a ovlivňování v knihách IVO T. BUDÍLA, *Ža obzor západu*, Praha 2001; TÝŽ, *Od prvotního jazyka k rase*, Praha 2002.

4 THOMAS DACOSTA KAUFMANN, *Towards a Geography of Art*, Chicago–London 2004, o Schnaasem s. 50–52.

5 T. D. KAUFMANN, *Towards a Geography*, s. 47.

Dějiny umění jako věda toužily po maximální objektivitě, neboť unikavá umělecká povaha jejich předmětu je vždy stavěla na pochybný okraj skutečně vědecké komunity. Ve 20. století se nejrozšířenějším postupem, jak být konformní ke konceptu moderní vědy, stal důraz kladený na studium čisté formy, oddělené od obsahu i významu uměleckých děl. Formalistické dějiny umění si k tomu vypracovaly metodické nástroje, jejichž použití mělo zajistit vědeckost uměleckohistorického zkoumání.⁶ Zejména psychologie forem předpokládala, že dokáže objektivními, vědeckými nástroji a postupy zjistit „hlubší smysl“ jednotlivého uměleckého díla i stylu, a za jeden z významných cílů považovala dosažení jednoznačné národní, rasové či kmenové atribuce uměleckých děl, zejména těch, která vznikla v „epochách anonymity“. Díky vysoké autoritě přírodních věd se opíraly nástroje pro národní identifikaci „primitivních“ uměleckých děl především o antropologii a biologii. Umělecký výraz se mohl dostat na stejnou rovinu etnického či rasového atributu jako jazyk nebo tvar lebky.⁷ I když se ve druhé polovině 20. století přestala používat kmenová a rasová rétorika, zůstává dodnes možné nereflektovaně určovat národní charakteristiku anonymních uměleckých děl na biologicky chápaném základě, a tedy ji považovat za přirozenou a neměnnou.

Dobrou ilustrací uvedených úvah je snaha o zakreslení nových hranic států vzniklých po rozpadu Rakousko-Uherska do mapy dějin umění. Jako příklad chci uvést monumentální malovaný a vyřezávaný retábl, který byl vytvořen někdy ve 30. či 40. letech 15. století pro kostel sv. Mikuláše ve Znojmě, obývaném až do roku 1945 českými a německými mluvčími v poměru 50 : 50 (od roku 1896 je retábl ve Vídni, nyní v Österreichische Galerie).⁸ V roce 1932 připsal Otto Benesch oltář ze Znojma na základě dramatického a expresivního charakteru řezb bavorskému umělci činnému ve Vídni. Ve 40. letech, tedy již v nacistickém kontextu, upřesnil Karl Oettinger atribuci tak, že uvažuje o práci dvou sochařů. Hranice mezi jejich podíly probíhá prostředkem otevřeného retáblu, zhruba v místech Kristova kříže. Zatímco formální kvality celku jsou „nepochybně typické pro ústřední Bajuvárskou oblast, neboť zde nalzáme jistou hrubost, hlasitost, odvážné nalézání nových cest a divoké zaujetí výrazem i metodou“, lze jej přece jen roz-

6 MICHAEL PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven–London 1982. V češtině nejlépe JIŘÍ KROUPA, *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění*, Brno 1996.

7 KARL OETTINGER, *Altböhmische Malerei*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 6/1937, s. 397–406, zejména s. 406.

8 K jazykové diferenciaci ve Znojmě LUDMILA SULITKOVÁ, *Národnostní struktura moravských měst ve středověku se zvláštním zřetelem na královská města*, in: Národnostný vývoj miest na Slovensku do roku 1918, (ed.) Richard Marsina, Bratislava 1984, s. 255–261. Následující odstavec shrnuje podrobný rozbor díla – srov. MILENA BARTLOVÁ, *Je Znojenský oltář rakouský, německý, český nebo moravský?*, Bulletin Moravské galerie v Brně 58–59/2002–2003, s. 140–147, kde i bibliografie.

dělit na dvě části. „Levou polovinu s těžšími a plebejstějšími postavami nepochybně vytvořil hlavní mistr, který přišel z Bavorska a který byl také zodpovědný za celkový rozvrh. Pravá polovina vyšla z ruky nikoli méně nadané, nýbrž jemnější a ústupnější, jež je v souladu s podunajským charakterem.“⁹ Znojenský oltář tak posloužil jako zvláště názorný příklad těsného vztahu *deutsche Ostmarkstämmek bajwarisches Stammland*, avšak zároveň i k ukázání subtilních rozdílů mezi nimi. Jakkoli se nám dnes může zdát taková argumentace přepjatá, představuje podle mého názoru pouze nejzazší důsledek metodických principů, které spočívají hluboko v textuře klasického uměleckohistorického diskurzu moderní doby.

Nacionalistické tendence ve výkladu středověkého umění založené na rasových identifikacích dosáhly vrcholu v období nacismu. Vedoucí vědecké osobnosti počítaly s jedinečnou německou (germánskou) podobou uměleckého výrazu, již pak bylo možné identifikovat ve středověkém umění Špiše, Sedmihradská či Pomořanska. V Čechách byl německý duch ve středověkém umění rozpoznán jako příliš rozředěný slovanským prostředím, podobně jako byl oslaben i v rakouském Podunají. Zvláštní pozornost byla přitom věnována „ostrovům německého osídlení“, například Krakovu či Bratislavě.¹⁰ Údajná existence typicky německého středověkého umění v těchto oblastech silně podporovala požadavky sjednoceného německého národa v duchu *Blut und Boden*.¹¹ Ačkoli se rasisticky založené argumenty od druhé světové války již nepoužívají, překonává se představa o německé kulturní dominanci ve střední Evropě jen pozvolna. Většina představitelů dějin umění tohoto směru působila a publikovala až do 70. let a klíčová studie, zdůvodňující neschopnost Slovanů vytvořit původní umělecké hodnoty, vyšla ještě v roce 1974, kdy se ale již setkala s obecným odmítnutím.¹² Obrat přineslo až myšlení německých historiků umění nastupujících po roce 1968, většinou však v pouze v Německu, nikoli v Rakousku.¹³

9 KARL OETTINGER, *Der blüthezeit der Münchener gotischen Malerei*, Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 7/1940, s. 217-224; 8/1941, s. 17-30.

10 Reflexi tématu a bibliografii uvádějí *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, hrsg. von ROBERT BORN, ALENA JANÁTKOVÁ, ADAM S. LABUDA, Berlin 2004. K českému umění tamtéž můj příspěvek „Slavonic Features“ of Bohemian Medieval Painting from the Point of View of Racist and Marxist-Leninist Theories, s. 173-180. Souhrnný obraz české německé medievistiky podává MILENA BARTLOVÁ, *Německé dějiny umění středověku v Čechách do roku 1945*, in: *Německá medievistika v českých zemích do roku 1945*, (edd.) Pavel Soukup, František Šmahel, Praha 2004, s. 67-78.

11 ADAM S. LABUDA, *Die Ostsiedlung und die gotische Kunst. Begriffe und Realitäten*, in: *Artistic Exchange – Künstlerischer Austausch. Akten des 28. Kongresses für Kunstgeschichte*, díl 2, Berlin 1993, s. 31-38; TÝŽ, „...eine von sinnvollen Zweckgefühlen erfüllte, herbe und großartige Kolonialkunst...“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56/1993, s. 1-17. K tomu srov. Ľ. D. KAUFMANN, *Towards a Geography*, s. 44-56.

12 KARL-HEINZ CLASEN, *Der Meister der Schönen Madonnen*, New York-Berlin 1974.

13 LUBA HEDLOVÁ, *Koncepce sochařství krásného slobu v českých, německých a rakouských dějinách umění*, Brno 2005 (magisterská práce Semináře dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity).

Přesto lze někdy nalézt reliktů staršího nacionalistického či rasového přístupu v nových interpretacích, zpravidla na nevědomé úrovni skrytých předpokladů a terminologie. Právě na tuto skutečnosti chci upozornit. Nacionalistická či rasistická matrice připisování anonymních uměleckých děl je tak hluboce provázána s klasickým uměleckohistorickým, tj. formalistickým přístupem a zejména s psychologii forem, že může proniknout i do myšlenek Hanse Beltinga, když spekuluje o předpokládaném slovanském sklonu českého středověkého umění.¹⁴ Zdá se, že takové sklony jsou neoddelitelně spojeny s jazykem, klíčovými pojmy i samotnými metodami, především s koncepcí stylu a vším, co k ní patří. Je zřejmé, že možnost obnovy nabízejí různé formy „nových dějin umění“, jež jsou ochotny se vzdát „stylu“ jako klíčové kategorie.

Nelze ale vyloučit, že bude snadnější vzdát se stylu, než se obejít bez hranic národních států jakožto půdorysu pro psaní souvislých „příběhů“ dějin umění.¹⁵ Domnívám se, že v Evropě na východ od Rýna, tj. v zemích s žádnou nebo jen okrajovou koloniální minulostí, je otázka rozčlenění dějin umění podle národních států mnohem závažnější, nežli problém jak vytvořit světové, a nikoli jen evropské dějiny umění, jež výrazně vystupuje v transatlantické debatě. Jednoznačné připsání uměleckých památek jednotlivým národům střední Evropy se stalo klíčovou otázkou v průběhu konstituování jednotlivých zdejších států. Nepřerušená linie uměleckého vývoje, tedy existence souvislého národního příběhu dějin umění, byla a je považována za důležitou součást formování národního sebevědomí. Měli bychom si asi na tomto místě připomenout dobře známý rozdíl v sémantickém poli slova „národ“, utvářeném odlišně v anglosaské a latinsko-mediteránní tradici, a na straně druhé v situaci střední a východní Evropy. Zde označuje cosi mnohem bližšího etnické „přirozenosti“, než je tomu na západě; například právě v češtině pociťujeme národ jako to, do čeho se narodíme, a co tedy stěží můžeme volit.¹⁶ (S takovým rozlišením souvisí rovněž problém, zda lze požadovat, aby do dějin umění balkánských zemí a Maďarska byly zahrnuty i umělecké památky tureckého historického dědictví, což se zdá být z tamní perspektivy alespoň dosud nesmyslné.) I kdybychom trvali na tom, že nejsme schopni rozpoznávat specifika národního charakteru přímo z formy uměleckých děl, přesto zůstává samotná existence významných památek starého umění viditelným důkazem materiálních kořenů národa v jeho vlastní zemi, což je skutečnost, kte-

14 HANS BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, s. 374-379.

15 Je-li slovo „příběh“ už pociťováno jako poněkud obnošené, musím připomenout, že právě kniha ERNSTA H. GOMBRICHA, *Story of Art*, London 1952, byla první prací, která vážně tematizovala vztah *story – history* (příběh – dějiny).

16 Srov. DUŠAN TŘEŠŤÍK, *Myslití dějiny*, Praha-Litomyšl 1999, s. 95-149.

rou ve střední a východní Evropě nikdy nelze považovat za samozřejmou. V průběhu procesu konstrukce národních/státních identit mohl stejnou roli sehrát i folklor, jak tomu ostatně původně bylo pro Johanna Gottfrieda Herdera. Staré umění chápané jako „Beaux Arts“ má ale výhodu v tom, že reprezentuje účast konkrétního národa na vývoji světového ducha v hegelianském pojetí. Navíc je na rozdíl od staré hudby či literatury dobře přístupné široké veřejnosti, může být umístěno v „národním“ muzeu či srozumitelně citováno aktuální výtvarnou, pomníkovou či architektonickou tvorbou. Mobilní i imobilní umělecké památky v každé zemi tedy významně dosvědčují podstatné složky národní identity a z toho vyplývají i způsoby péče o ně.¹⁷

Instruktivním příkladem problémů s připsáním středoevropského uměleckého dědictví jsou dějiny umění v Maďarsku a na Slovensku. Dnešní hranice Maďarska vznikly v roce 1919 a v zemi poté nezůstaly téměř žádné památky starého umění, jež se poté nacházely v Československu a Rumunsku. V důsledku toho se dodnes maďarské dějiny umění píší jako dějiny umění historických Uher, takže se mohou zcela nevinně, leč přesto nebezpečně dostávat do blízkosti místních politických extremistů. Na straně druhé Slovensko jako nejmladší stát v této oblasti píše a publikuje po roce 1993 poprvé svůj vlastní souvislý příběh dějin umění. Zdejší početná a velmi významná středověká umělecká díla byla – a mnohdy dosud jsou – zpracovávána jako součást dějin umění Uher/Maďarska, Polska, Československa a také východního německého osídlení. Ještě zřetelnějším případem je umělecké historické dědictví Slezska, tedy země, která vůbec nevstoupila do moderního systému národních států. Do roku 1945 bylo slezské umění zahrnuto pod záhlaví Německa; po roce 1945 se pak stalo integrální součástí polských dějin umění, přičemž se v každém případě účastní zcela odlišné celkové matrice identit a vývoje.

Politicky korektní odpovědí na takovéto problémy by patrně byla výzva překročit perspektivu národních států celoevropským hlediskem a psát evropské, možná pro začátek alespoň středoevropské dějiny umění.¹⁸ Kromě nejasností s vymezením místa střední Evropy a s tím, zda do ní zahrnout Vídeň a Rakousko, se takovému projektu staví do cesty i další skutečnosti. Souvislé dějiny umění jsou vedle monografií umělců hlavním žánrem publikací, jež od historiků umění požaduje veřejnost, a pro jejich napsání je nutno stanovit základní strukturu vyprávění. Dosud se jako samozřejmé ustavily tři hlavní struktury: za prvé velký příběh pokroku a za druhé autonomní vývoj „života forem“. Obě matrice se pro praktické použití roz-

17 K významu památek a státní péči o ně srov. stati JANA BAKOŠE, *Periféria a symbolický skok*, Bratislava 2001; TÝŽ, *Intelektuál & Pamiatka*, Bratislava 2003.

18 Tak jsem to uvedla například na závěr své stati *Je znojemský oltář český*, kterou jsem původně přednesla v červnu 2002 ve Vídni na pozvání Österreichische Kunsthistorische Gesellschaft.

dělují na pododdíly podle regionů či etnických skupin. Třetí strukturou je vyprávění o identitě umění určitého národa či podobné skupiny v průběhu staletí. Všechny tři jmenované struktury se odvozují od formalistických dějin umění a jsou s nimi hluboce spojeny; dokonce se domnívám, že formalistická metoda je od velkého příběhu neoddelitelná. Pokud však už nevěříme v trvalý pokrok ani v autonomní život forem, obávám se, že nám hranice národního státu jednoduše zbývají jako základní souřadnice výkladu. Nemůžeme ani přehlížet skutečnost, že takové národně/státně definované výklady dějin umění budou alespoň v dohledné budoucnosti i nadále vyžadovány jako součást programu školní výuky. A navíc je zřejmé, že psaní v měřítku Evropy či střední Evropy by prostě nefungovalo v reálném životě. Veřejnost ani politická reprezentace a státní instituce nejsou připraveny rozpustit umělecká památková dědictví svých zemí v nějakém širším celku. Ani to nemůžeme prostě přehlížet, už jenom proto, že problém skupinových identit v postmoderní sjednocené Evropě se možná stane jedním z klíčových témat následujících desetiletí.

Připusťme tedy, že jsme spjati s formátem dějin umění koncipovaných v souladu s hranicemi moderních národních států. Pokud máme přesto obstát v nároku psát dějiny umění, které by nebyly nacionalistické, musíme hlouběji reflektovat své pracovní metody. Navrhuji zejména dvě operace. Za prvé se přimlouvám za opatrný a hluboce kritický přístup k formalistickým dějinám umění, především k neviditelné osnově národních, etnických a rasových identifikací, skryté v pevné tkanině klasických umělekohistorických metod používaných ke studiu uměleckého dědictví. Jako účinné se ukázalo především promyšlené opuštění představy o esenciální stabilitě a kontinuitě etnického či národního principu určitého území, jež se mají názorně projevat ve výtvarném umění (němčina to vyjadřuje jediným konvenčním pojmem *Kunstlandschaft*). Robert Suckale se zabýval hustě podmínovaným terénem německých dějin umění vycházející z předpokladu, že jejich hranice je třeba definovat v každém historickém období nově. „Označení Německo můžeme ve smyslu moderního národa používat teprve od založení Německého císařství v roce 1871. [...] Rysy, které pociťujeme jako „vlastní“, se mohou ukázat jako něco převzatého a přivlastněného. Zpětný pohled dokazuje, že kultura této země byla nejzářivější tehdy, když byla otevřená. Provincialismus ji ochromuje a nacionalismus ji oslepuje.“¹⁹ Stručně řečeno to znamená nikdy nezapomínat na konstruktivistickou povahu „národa“. Metodologicky propracovanější je sociálně historické pojetí kategorie *Kunstlandschaft* navržené Lieselotte Stammovou. Namísto fikce esenciální etnické kontinuity navrhuje komunikační model, rozli-

19 ROBERT SUCKALE, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Grossen bis Heute*, Köln 1998, s. 8-10.

šující lokální, regionální a teritoriální styl podle společenských vrstev a jejích nároků na reprezentaci.²⁰

Za druhé: nenápadné nebezpečí se skrývá v úsporné tendenci „nových dějin umění“ budovat interpretace na základě sítě datací a atribucí vypracované klasickými metodami. Pokud se však připsání zakládá na takových metodických postupech, jaké jsme viděli na příkladě *Znojemského oltáře*, budou jakékoli nové interpretace falešné a zavádějící: v takových případech je nutno dekonstruovat a zcela nově vybudovat celou základní atribuční stavbu. Stejně tak stěží budeme považovat za rovnocenně vyhovující a „objektivní“ výsledky analýz litevského uměleckého díla, pokud jich bylo dosaženo jeho zkoumáním jako článku v protilehlých kontextech polského a sovětského celku. To samozřejmě neznamená, že bychom měli zahodit veškeré výsledky našich předchůdců. Musíme ale zůstat bdělí a kritičtí při jejich používání.

Kromě toho se dnes nabízejí zcela nové metodologické alternativy ke klasickým formalistickým přístupům. Nemám nyní na mysli ani tzv. antropologii obrazu, ani posun na stanovisko-vizuálních komunikačních studií. Tyto metody teprve budou muset přesvědčit o schopnosti sloužit jako půdorys pro souvislé vyprávění dějin umění.²¹ Slibnější by mohl být přístup Davida Summerse, nabízející jednotnou metodu pohledu na památky vizuálního „umění“ od paleolitu po současnost v libovolné světové kultuře.²² Mohl by poskytnout nástroje k interpretaci uměleckého historického dědictví z „grass roots“ pohledu konkrétního místa. Umělecká díla na svém vlastním místě a ve svém historicky proměnlivém kontextu nabízejí možnost hmatatelné souvislosti s životem místních komunit, aniž by bylo nutné interpolovat interpretační modely etnických národů či národních států a aniž by bylo nutné uchýlovat se k esencialisticky zatíženému konceptu „genia loci“. Využívání nových podnětů je samozřejmě obtížné a zůstává vždy ohroženo nedostatkem kritičnosti na jedné straně a nedostatkem představitosti na straně druhé. Obávám se však, že společenská a politická situace v Evropě raného 21. století nám nedává mnoho jiných šancí.

20 LIESELOTTE E. STAMM, *Zur Verwendung des Begriff: Kunstlandschaft am Beispiel des Oberreheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert*, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41/1984, s. 85-91; DUŠAN BURAN, *Zu den künstlerischen Beziehungen zwischen Wien und Pressburg im späten 15. Jahrhundert am Beispiel der illuminierten Handschriften der Pressburger Kapitelbibliothek*, in: *Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige. Kunst – Kultur – Geschichte*, hrsg. von Evelin Wetter, Ostfildern 2004, s. 305-321.

21 HANS BELTING, *Bild-Antropologie*, München 2001, srov. recenzi Petra Wittliche v *Umění* 53/2005, s. 295-298; MICHAEL VÍKTOR SCHWARZ, *Visuelle Medien in christlichen Kult*, Wien 2002, srov. recenzi Mileny Bartlové v *Umění* 53/2005, s. 402-405.

22 DAVID SUMMERS, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003.

ČESKÝ ÚDĚL Z POHLEDU KONCE 60. LET NĚKOLIK POZNÁMEK K POLEMICE KUNDERA VERSUS HAVEL

Jan Mevart

The Fate of the Czech Nation from the Standpoint of the Late 1960s
A Few Notes on the Controversy Between Kundera and Havel

This study attempts to capture the origins of the differences in opinion on the fate of the Czech nation which arose in the period known as the Prague Spring in 1968 as espoused by two of the period's historical actors, based on an analysis of media sources of the time. Though the controversy was unleashed at the turn of 1969 by Milan Kundera and Václav Havel, other important intellectual figures from Prague and Brno, such as Karel Kosík, Jaroslav Střítecký and Lubomír Nový, were eventually to join the fray as well. Within the controversy, two basic approaches may be observed, whose antagonistic tendencies arise out of the generational differences of the participants: the first, represented by Kundera, Kosík and Nový, sees the democratisation experienced in the Prague spring as an integral process within a continuum of Czech history and thus exalts it as a singular process bringing Bohemia once again into a world context; the second approach, however, represented by Havel and Střítecký, looks upon the reform with critical skepticism and refutes the so-called "fate of the Czech nation" (which purports to situate Bohemia in the context of world history) as a fictional construct which takes away the individual's historical responsibility.

Úvahy o národním údělu a identitě provokují vlastenecké intelektuály takřka od samých počátků moderní české společnosti, přičemž otázky jako kontinuita a diskontinuita, přirozenost a historičnost se v české historické sebereflexi prolínají v bohaté škále názorů a pojetí: od rozdílných úvah Jungmanna a Bolzana přes tzv. spor o smysl českých dějin a následnou diskusi meziválečné inteligence až po dnešek. Nepřehlédnutelným specifíkem podobných úvah často bývají podněty vycházející z dějinných událostí, které svou aktuálností nutí reagovat širší intelektuální veřejnost, a posouvají tak diskusi mimo přísně vymezená pravidla historických věd.

Srpnová invaze sovětských vojsk v srpnu 1968, jež plynule přešla v permanentní okupaci („dočasný pobyt“), vyvolala bezpočet známých i neznámých reakcí