

MILENA BARTLOVÁ

VYSOKÁ ŠKOLA UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ, PRAHA

„Není možno se vzdát svobody myšlení.“

Vincenc Kramář a marxismus 1945–1960

„Není možno se vzdát svobody myšlení; marxismus, který o sobě říká, že není dogma, ale jen návod k jednání, to také nežádá. Znamenalo by to vzdát se největšího vítězství a výboje nové doby a upadnutí v středověk. Jsou ovšem určité základní názory, požadavky a cíle, jež nutno dodržovat, chci-li být marxistou komunistou. Buď jím právě jsem, nebo nejsem.“ (Vincenc Kramář, rukopisný fragment, 28. srpna 1950)¹

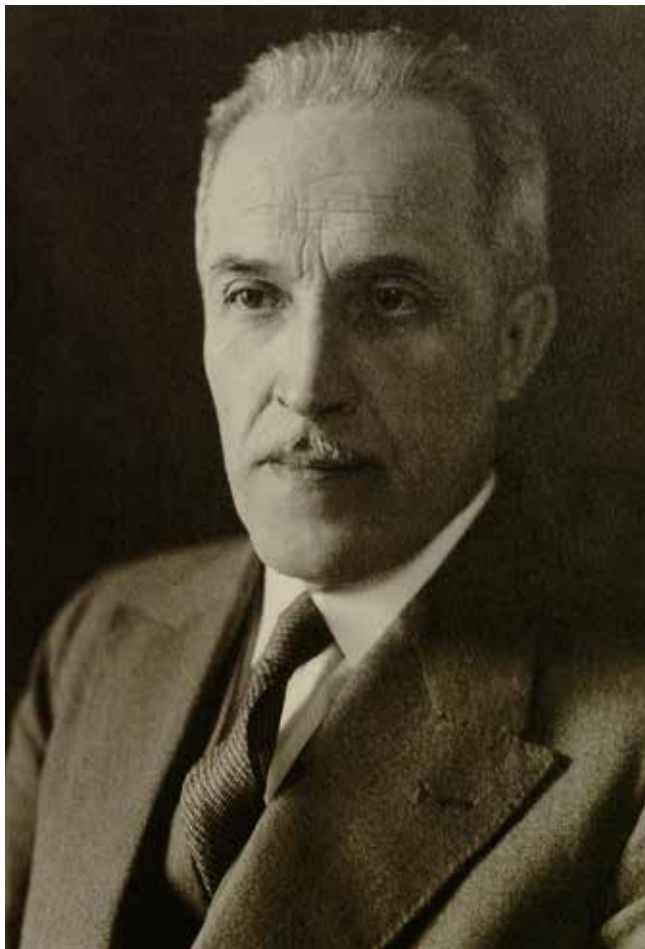
Při úsilí pochopit dějiny českých dějin umění druhé poloviny 20. století je jedním z klíčů sledování dynamiky kontinuity a diskontinuity v politicko-společenských proměnách.² Společně se studiem publikovaných textů je významným zdrojem poznání dalších rozměrů dění minulosti rovněž průzkum biografických příběhů formativních osobností oboru, pokud je studujeme nikoli s primárním zájmem o jedinečnou psychologii individua, nýbrž tak, že k nim přistupujeme skrze strukturální charakteristiku historické osobnosti jako aktéra diskurzivních konstelací i praktických situací. „Historické okolnosti“ přitom nejsou pro aktéry neutrálními kulisami; podstatnou součástí výzkumu je rovněž snaha studovat myšlení a jednání lidí oné doby nikoli jen z dnešního normativního a hodnotového hlediska, nýbrž s historickým odstupem, v dobovém kontextu.³ Vincenc Kramář představuje výtečný případ pro takové studium. Jeho odborná kompetence i praktické působení byly a jsou všeobecně vysoce hodnoceny a uznávány, jak dokládají publikace z let 1977, 1983 i 2000.⁴ V kontextu Kramářových aktivit budu zkoumat jeho publikované i nepublikované texty mezi lety 1945 a 1960. Dále se pokusím charakterizovat Kramářův pokus o marxistickou koncepci teorie a dějin

umění a naznačit její vztahy k práci jiných teoretiků u nás i v zahraničí.

Pro historický výzkum komplikovaného období čtyřicátých a padesátých let 20. století představuje Kramář výjimečný případ vzdělance, o němž nelze říci, že by do KSČ vstoupil a působil v ní proto, aby si tím zajistil či pojistil možnost zastávat profesionální, mocensky vlivnou pozici: nabízené místo ředitele Národní galerie odmítl již v červnu 1945 a zůstal penzistou. Jakkoli mu právě členství ve vládnoucí straně zřejmě pomohlo uchovat soukromou uměleckou sbírku, nemohl být vstup do ní již v roce 1945 tímto záměrem motivován. Kramář se v tomto směru vymykal i početné mladší generaci, k níž patřili Antonín Matějček, Václav V. Štech, Jaroslav Pečírka i řada dalších. Věkem nejbližší Kramářovi byl zprvu blízký přítel a posléze zaujatý odpůrce Zdeněk Wirth, který zastával po roce 1945 i 1948 významné mocenské pozice, i když do KSČ nevstoupil. Všichni zmínění patřili k těm představitelům předválečných intelektuálních elit, kteří přijali novou politickou situaci a rozhodli se v ní působit i po převzetí moci KSČ v únoru 1948.⁵ Jiné osudy měly ty osobnosti, které se politickým změnám vzepřely. Ať už šlo o hrdinský vzdor katolické aktivistky Růženy Vackové, německý a americký exil národně socialistického politika Františka Kovárny, nebo odchod do důchodu abbé Josefa Cibulky, jejich podíl na rozvoji českých dějin umění byl na delší či kratší dobu přerušen.

Výbor z textů Vincence Kramáře vydaný v roce 1983 uzavírá životopisná a interpretační studie Josefa Krásky, v níž najdeme jednu tiskovou stranu věnovanou motivu, kterého si katalog z roku 2000 všímá jen okra-

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“



1 / **Podobizna Vincence Kramáře**, kolem roku 1931
soukromá sbírka
Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

ově: ⁶ totiž Kramářovu komunistickému politickému přesvědčení a zájmu o marxistickou teorii umění. „Logickým vyústěním předválečné Kramářovy pokrokové orientace byl v roce 1945 vstup do Komunistické strany Československa, v jejichž řadách bylo tehdy už více jeho druhů a přátel. Byl spojen s hlubokým zájmem o novou kulturní politiku. Už její první výsledky v osvobozeném státě uváděly v život Kramářovy staré tužby a plány. Nově organizovaná Národní galerie, obohacená o postátněné fondy, byla jednou z uskutečněných představ.“⁷ Pasáž uzavírá věta, již můžeme číst jako výraz uvažování těch, kdo tak jako Josef Krása byli členy KSČ a snažili se tuto pozici využívat k pozitivnímu působení v oboru, což jim Kramářův vzor pomáhal legitimizovat: „Na škodu věci byl Kramářův hlas na prahu padesátých let na čas přehlušen falešným radikalismem a vulgarizacemi mnohem méně zkušených. Přesto sehrála tato stať [propagační brožura z roku 1946 *Kulturně politický program KSČ a výtvarné umění*, viz dále] svou roli; postupně se v mnoha bodech prokazovala její opodstatněnost a ani dnes není pouhým historickým pramenem.“⁸ Krásova interpretační pozice bude v této studii použita jako východisko k porozumění.

Fázi Kramářova života po druhé světové válce byla s touto výjimkou věnována pouze malá pozornost. V českých dějinách umění vystupuje především v meziválečném období jako prozíravý soukromý sběratel a pokrokový ředitel sbírky starého umění usilující o její převedení do státní péče.⁹ Z jeho umělecko-historické tvorby je nejvýše ceněno průkopnické a světově významné hodnocení kubismu a — dnešními slovy řečeno — kurátorsko-teoretická spolupráce s Emilem Fillou.¹⁰ Teoretické myšlení Vincence Kramáře zkoumal nejdůkladněji Karel Srp. Dva jeho rozsáhlé texty na toto téma vycházejí z diplomové práce psané pod vedením Josefa Krásy, poválečným obdobím se však nezabývají.¹¹ Zralou studii téhož autora představuje zhodnocení Kramářovy umělecko-historické metody v katalogu z roku 2000, kde najdeme několik srovnání Kramářových předválečných názorů s jeho knihou z roku 1958, jež je tu označena za „pouze částečně doceněnou“.¹² Do souvislostí poválečné české teorie umění byly Kramářovy texty zařazeny jen velmi stručně ve dvou přehledových statích Ludka Nováka z počátku šedesátých let, kde je vyzdvížena Kramářova charakteristika realismu jako skutečně tvůrčího umění.¹³ Po roce 1990 napsal naproti tomu Vojtěch Lahoda, že v polovině padesátých let Kramář „dočasně podlehl radikální stalinistické linii“¹⁴ a udělal „akrobatický obrat od kubismu k socialistickému realismu“.¹⁵

Přímých odkazů na Kramářovy poválečné myšlenky a texty je v každém případě jen málo. Proto jsem jej přehlédla před časem při prvním pokusu zjistit, jak vypadalo marxistické myšlení v českém umělecko-historickém prostředí.¹⁶ Závažným důvodem takové faktické marginalizace je skutečnost, že písemné zprostředkování Kramářových myšlenek lze nejlépe označit metaforou ledovce: to, co bylo publikováno, jsou velmi hutně formulované výsledky rozsáhlých úvah, jejichž skutečný rozsah a obsah je ukryt v rukopisné archivní pozůstalosti.¹⁷ Nejde však o to, že by snad Kramář patřil k autorům, kteří v režimu diktatury KSČ trpěli zákazem publikování. Stejný nepoměr mezi vytištěnými a nevydanými texty byl pro něj typický už mezi válkami. Jeho tvůrčí metoda nikdy nebyla snadná, vybroušeně přesná a zároveň úsporné formulace vznikaly dlouho a obtížně, byl zjevně až přepjatě sebekritický: na této charakteristice se shodnou všechny jubilejní texty, vycházející v odborném tisku mezi lety 1947–1987.¹⁸ Jak před druhou světovou válkou, tak po ní publikoval převážně publicistické, částečně polemické texty v novinách a kulturních časopisech, případně útlé brožury, zatímco odborné studie, i zjevně hotové, zůstávaly nevydány v archivu.¹⁹ Koncem třicátých let byl Kramář sám přesvědčen, že mu publikování v odborných médiích oboru znemožňovala „Wirthova šestka“, s níž vedl od konce dvacátých let dlouhodobé spory.²⁰ Rozpoznat, jaký podíl na tomto přesvědčení a výsledném stavu měla jeho osobnost a povaha, a do jaké míry byly jeho stížnosti



2 / **Vincenc Kramář s manželkou**, asi konec třicátých let 20. století
soukromá sbírka

Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

oprávněné, je věcí budoucího biografického studia. Domnívám se však, že nikoli nepodstatným důvodem, proč tolik textů zůstalo v rukopisech, byla dnes jasně patrná skutečnost, že v meziválečné i poválečné době Kramář s velkým intelektuálním úsilím a jistou svéhlavostí zkoumal základní otázky teorie i témata dějin umění zcela samostatně a bez ochoty podřízovat se místnímu převládajícímu paradigmatu. Karel Šrp výstižně pojmenoval Kramářovy „osobní dispozice, jejichž základním rysem byla názorová svoboda, vytříbený kriticismus a nezávislost na převládajících dobových soudech nebo institucionálních vazbách.“²¹ Jestliže v době první republiky Kramář nesdílel nacionalistické paradigma českých dějin umění, odmítl Birnbaumovo pojetí vývojových zákonitostí i teorii transgrese, byť vyšel z téže Vídeňské školy,²² a zásadně nepřijímal oborovou distanci od soudobého umění, po válce i po roce 1948 odmítal normativní teorii socialistického realismu.

Nejprve stručně načrtneme obrisy situace konce čtyřicátých a padesátých let, abychom si uvědomovali, v jakém prostředí vznikaly a působily Kramářovy texty, jež budeme dále zkoumat.²³ Nový politický režim prosazoval po převzetí moci komunistickou stranou v únoru 1948 stále intenzivněji své totalitární ambice všude, včetně kulturní a akademické oblasti.

Uznávání vzdělanci a kulturní činitelé předválečné doby, kteří s ním spolupracovali, či dokonce vstoupili do KSČ, byli pro novou moc nedocenitelným pokladem jak z propagandistického hlediska, tak i v praktické realizaci ideologických a systémových změn. Dobově příznačným patetickým jazykem to shrnul představitel nejmladší uměleckohistorické generace Jaromír Neumann 25. srpna 1950 při projevu ve strašnickém krematoriu, proneseném jménem studentů profesora Antonína Matějčka na jeho pohřbu: „*Matějčkův postoj byl přímo příkladným postojem staršího, vyhraněného badatele k dnešku, k budování socialismu a k úkolům, které z něho v oblasti kultury vyplývají. ... Bylo logickým důsledkem jeho pokrokových názorů, že právě on byl prvním ze starších historiků umění, jenž si jasně uvědomil potřebu postavit dějiny umění na pevnou základnu historického materialismu. ... Bylo obdivuhodné, že právě on, jenž vyšel z vídeňské školy dějin umění, materialismu přímo protichůdné, jasně poznal, že dnes je potřeba jít ve vědě dál a v mnohém jinak.*“²⁴ Zatímco Matějček právě „na prahu nové doby“ zesnul, nejznámějším — avšak zdaleka nikoli jediným — příkladem adaptace vědeckého myšlení na nové politické požadavky, dokonce i za cenu odmítnutí vlastních starších prací se mezi elitou českých humanitních věd stal osud Jana Mukařovského.²⁵

Vincenc Kramář byl však odlišným případem díky tomu, že zůstal penzistou mimo vědecké — a s jednou krátkou výjimkou na jaře a počátkem léta 1948 i mocenské — instituce. Nebyl situací nucen se dostávat do konfliktu se svým přesvědčením ani prokazovat navenek loajalitu pomocí konvenčních sémantických gest. Josef Krása ve výše citované pasáži zdůraznil, že v textech psaných pro levicová a komunistická média se Kramář „*mohl pevně opřít o přímou linii a logiku vlastního vývoje, citovat beze změn stále aktuální odstavec o dialektice národního a internacionálního, jak jej o čtvrt století předtím formuloval v Kubismu.*“²⁶ Také v případě Kramářových sympatií ke kulturní marxistické levici lze mluvit o logické kontinuitě. I když komunistou tehdy nebyl, již před válkou navázal přátelské vztahy s členy levicové avantgardy, což ilustrují například přátelské pozdravy z dovolené od Toyen a Bohuslava Brouka.²⁷ Dále si všimneme jeho diskusí o teorii umění s Karlem Teigem ve čtyřicátých letech. V roce 1937 Kramář přednesl při příležitosti výstavy avantgardního umění pořádané D37 přednášku s burianovským názvem *Umění neslouží*.²⁸ Jak tomu bylo v jeho příležitostných textech častěji, polemizoval v ní zřejmě, byť bez výslovného odkazu, s aktuální publikací, v tomto případě s článkem V. V. Štecha v *Přítomnosti*, který požadoval, aby umění sloužilo vzniku českoslo-

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

venského etnika.²⁹ Bohužel zatím nemáme regulérní Kramářův životopis, takže se můžeme jen dohadovat, zda to byly pouze tyto kontakty, jež vedly Václava Richtera k výzvě v soukromé korespondenci z léta 1937: „Ostatně, držíte-li s komunisty, proč sám, pane řediteli, neděláte dějiny umění marxisticky a naopak spíše v duchu německého novoidealismu?“³⁰ Prozkoumat, jak se Kramář chopil metodologické výzvy brněnského mladšího kolegy, bude hlavním záměrem tohoto příspěvku. Jak si přitom poradil s dilematem své bytostné potřeby svobodného myšlení oproti požadavku na dodržování stranických direktiv? Má pravdu Krása, když zdůrazňoval v Kramářově poválečné etapě důslednou osobní integritu a kontinuitu myšlení, anebo Lahoda, který naopak viděl paradoxní až tragikomický zvrat? Emil Filla napsal Kramářovi v dopise: „Chtěl bych vám jen říct, že často jsem myslel na Vás v Buchenwaldu a že jste byl pro mne jediným člověkem, jenž má svůj pevný charakter a hlavně, že jste stále nebojácný a neuhýbající a odvážný.“³¹ Opravdu se starý muž natolik změnil?

Vzhledem k platnosti zákona 198/1993 Sb. o protiprávnosti komunistického režimu je citlivým momentem otázka členství v komunistické straně, již je proto třeba z hlediska historického studia věnovat zvláštní pozornost.³² Zatímco Antonín Matějček vstoupil do KSČ v létě 1948, Kramář se stal jejím členem stejně jako Jaromír Neumann či Jaroslav Pešina, totiž již v roce 1945, přesněji 3. prosince.³³ To byla kategorie lidí, kteří do strany vstupovali vedeni idealismem a — dobovým jazykem řečeno — vděčností k Sovětskému svazu spolu s nadějí na to, že právě komunisté budou tou politickou silou, která dokáže realizovat sociálně spravedlivější a politicky stabilnější československý

stát, než jaký byl ten meziválečný. Hlavním rozměrem vnitřního ideologického a politického konfliktu třetí republiky byl rozpor mezi marxistickým (komunistickým a sociálně demokratickým) a národním (národně socialistickým) směrem. Podpora socialistickému systému, znárodnování, omezené formě demokracie i nucenému vysídlování Němců a Maďarů byla na obou stranách stejná a nepopírala ji ani čtvrtá ze stran povolených v české části republiky, lidovci.³⁴ Ke vděku sovětské armády a k vizi nezbytně socialistické budoucnosti se neváhal přiznat ani Václav Černý.³⁵

Členové KSČ se museli znovu rozhodovat při opakovaných stranických prověrkách v letech 1949–1952, totiž zda setrvávají ve straně, když své proklamované ideály definitivně opustila a proměnila se ve stalinistickou vládnoucí sílu totalitární diktatury, která větší část sociální demokracie pohltila, zatímco národní socialisté i část lidovců a sociálních demokratů byli vyhnáni do exilu či posláni do věznic a na popraviště. Na rozdíl od jiných dějinných momentů bylo v této době možné vládnoucí stranu opustit bez zásadních následků pro další profesionální život.³⁶ Kramář v ní zůstal, stejně jako Neumann, Pešina, Pečírka či (do své smrti roku 1950) Matějček a řada dalších. Jak přitom ukazuje případ nestraníka Zdeňka Wirtha, bylo v padesátých letech členství ve straně pro osobnosti starší generace výhodou, nikoli však podmínkou zastávání významných pozic.

Na několika listech papíru, kam si Kramář stručně zaznamenal, co dělal od 5. května 1945 do listopadu 1947, najdeme mezi poznámkami o kvetení růží a jabloní či o schůzkách s prezidentem Benešem nebo na sekretariátu ÚV KSČ rovněž zprávu o návštěvě



3 / Obálka neidentifikovaného dopisu Vincenci

Kramářovi, 28. 11. 1946

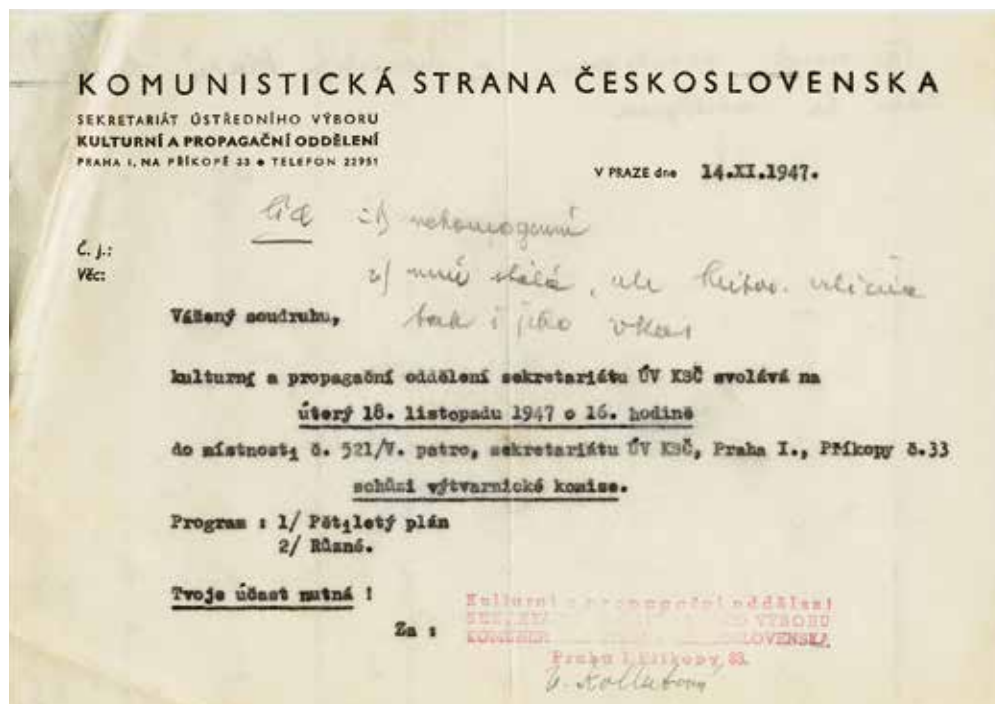
Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.,
Praha, oddělení dokumentačních
a sbírkových fondů, fond Vincenc
Kramář, karton VIII, sv. 4

Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

mladých komunistů Jaromíra Neumanna a Jiřího Kotalíka u Kramáře doma 9. července 1947; s Kotalíkem z lepší pražské rodiny se Kramář znal už z válečných let a byl i hostem na jeho svatbě.³⁷ Vidíme-li množství společenských aktivit a politické činnosti, které si zde sepsal, musíme připustit, že odkaz na zdravotní obtíže blížící se sedmdesátky byl spíše zdvořile korektní — byť jeho vlastní — formulací důvodu, proč se nestal ředitelem Národní galerie. Ministerstvo jako zřizovatel galerie jej k tomu vyzvalo bezprostředně po osvobození a Kramář si poznamenal, jak 20. června 1945 sdělil v Toskánském paláci ministerskému radovi Janu Morávkovi, že se této funkce ujme pouze, pokud by byla přijata jeho koncepce reorganizace galerie. O devět dní později ministerstvu „odevzdal poděkování“, když k dohodě nedošlo.³⁸

Kromě péče o růže na zahradě domu na okraji pražské vilové čtvrti Hanspaulka měl penzista Kramář dostatek času na přemýšlení a psaní uměleckohistorických i kulturně-politických textů. Jak ale uvidíme, i nyní jich publikoval jen nemnoho, přesněji řečeno deset, většinou krátké, často polemické glosy.³⁹ Mezi květnem 1947 a listopadem 1948 se také měl podílet na přípravě nerealizovaného třísvazkového „lidového vydání“ knihy *Sto let československého umění 1848–1948*.⁴⁰ Nakonec, v jednaosmdesáti letech roku 1958, vydal Kramář své závěrečné dílo *Otázky moderního umění*, což byla s padesáti sedmi tiskovými stranami menšího formátu po *Kubismu* autorova druhá nejdelší publikace a teprve druhá knižní monografie. Mnohem rozsáhlejší a myšlenkově vydatnější než tištěné texty je soubor rukopisných poznámek, uložený ve dvou kartonech

archivní pozůstalosti Vincence Kramáře v Archivu ÚDU AV ČR a datovaný do let 1945–1956. Je v nich útržkovitě zaznamenán postup intelektuální práce a podrobnější argumentace. Navazují na třicátá léta, kdy Kramář ve stejných nepublikovaných rukopisných fragmentech rozpracovával své pojetí teorie umění a metodologie jeho dějin,⁴¹ a rovněž na válečné roky, kdy týmž způsobem zkoumal teorii realismu při studiu malířství 19. století, zejména českého, tedy Mánesů, Tkadlíka a Alše, ale i světového, jak ukazuje nevydaná studie o Constableovi.⁴² Nebylo by však správné soudit, že vzhledem k malému rozsahu publikovaných myšlenek nepůsobil Kramář na dobové scéně dějin umění. Sice časem ztratil přímý vliv v Národní galerii a v padesátých letech měl nepřátele ve stranických i státních orgánech, přesto jeho postavení respektovaného muže minulosti, který zároveň patří k politické síle, jež s totalitními ambicemi diktátorsky ovládá společnost, nedovolovalo redakcím novin a časopisů odmítnout jeho příspěvky, byť dostatečně nedodržovaly politicky definovanou linii. V roce 1956 se stal jedním z prvních nositelů nového titulu DrSc., který po sovětském vzoru zavedla Československá akademie věd, a při příležitosti osmdesátin mu byl rok nato udělen Řád práce.⁴³ Kramářovo relativně bezpečné postavení dosvědčuje i to, že v dobových perzekučních kampaních zachránil jak „nadměrný“ rodinný byt, tak i vysoký důchod.⁴⁴ Především však v atmosféře soustředěného státního útoku na soukromé sběratele udržel svou proslavenou sbírku. Ohrožení dodatečně vyměřenou platbou „milionářské dávky“ (zavedené jednorázově v roce 1947 a rozšířené v listopadu 1948) se vyhnul darováním větší

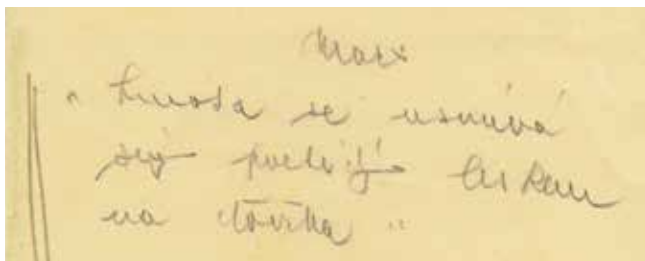


4 / Pozvánka na schůzi výtvarnické komise kulpropu ÚV KSČ, 14. 11. 1947

s rukopisnou poznámkou Vincence Kramáře „Lid = 1) nehomogenní, 2) není stálá, ale histor. veličina, tak i jeho vkus.“ Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha, oddělení dokumentačních a sbírkových fondů, fond Vincence Kramář, karton XVI, sv. 7, fol. 53

Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“



5 / Rukopisná poznámka Vincence Kramáře, b. d. 1948–1949
výpisek Marx „hmota se usmívá svým poetickým lesem na člověka.“
Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha, oddělení dokumentačních
a sbírkových fondů, fond Vincenc Kramář, karton XVI, sv. 6, fol. 55
Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

části sbírky státu, což však byl akt, s nímž i bez toho již dříve počítal. Poplatek mu byl úředně prominut.⁴⁵ Předtím sbírku dlouhodobě vystavoval ve svém bytě a prezentoval ji zájemcům, včetně zahraničních, což před státními orgány nemohl skrývat a neskrýval.⁴⁶ Korespondence dosvědčuje, že Kramář udržoval i v pozdních letech řadu vřelých přátelských vztahů s lidmi různých generací a jeho vliv se šířil nejspíše osobním kontaktem.⁴⁷

Výše citovaná Neumannova charakteristika studenty oblíbeného, ba milovaného profesora Matějčka jako prvního ze starších historiků umění, kdo se ve své práci přidal ke komunistickému směru, byla nepřesná.⁴⁸ Prvenství jistě patřilo Kramářovi. Na nové pole vstoupil razantně: z vlastní iniciativy sepsal a v dubnu 1946, ještě před vítězstvím komunistů ve volbách, nabídl oddělení kulturní propagandy ÚV KSČ text *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*. Stranické nakladatelství Svoboda jej vydalo ke Kramářovu roztrpčení až v listopadu, a to v nevelkém nákladu 750 kusů.⁴⁹ Ačkoli šlo o dobově typické tiskové médium skromné brožury, obsahuje poměrně intelektuálně náročný text, jehož cílovým publikem byly kulturní elity. Kramář zde obhájí tvrzení z Košického vládního programu, opakovaná Václavem Kopeckým na VIII. sjezdu KSČ, že politika československých komunistů v oblasti kultury počítá se svobodou všech uměleckých směrů a že program socialistického realismu neztotožňuje se stalinskou podobou popisného realismu.⁵⁰ Karel Teige publikaci označil v soukromém dopise za velmi důležitou a užitečnou: „Bude možno se dobře opřít o vaše jasné a přesvědčivé vývoody v takových sporech, jakých už hodně bylo a možná, že ještě hodně bude, kdy přesvědčení stoupenec levice snaží se ve věcech umění zastávat a uplatňovat konservativní a reakční stanoviska.“⁵¹

Obhajobu a propagaci kulturního programu KSČ lze srovnat se stejným typem brožury, kterou pod názvem *Socialismus a národní kultura* pro národně socialistickou stranu vydal v tomtéž volebním roce 1946 člen jejího ústředního výboru, historik umění a estetik František Kovárna.⁵² Ten se přestavuje jako zastánce

„pokrokového socialismu“, jež definuje jako „radikální humanismus“ nemarxistického zaměření. Národ spojuje různé sociální třídy ve vyšší jednotu, je jim nadřazen a nelze připustit, aby marxistický internacionalismus a třídní boj národní jednotu rozbíjel; ostatně český národ se nikdy třídně nerozdělil. Odmítá „německé členění kultury na hmotnou a duchovní stránku, na civilizaci a kulturu“, cílem je všeobecně prosadit socialistický životní styl.⁵³ Setkáním socialismu s národní kulturou vznikne „nový člověk, [který bude] vnitřněji, lidštěji, mravně odpovědněji“, bude svobodným jednotlivcem, nikoli anonymní částí davu.⁵⁴ Skutečná socialistická kultura může být jediné národní a až vznikne, musí být podle Kovárny spojením krásy s mravností, analogicky ke klasickým řeckým principům.

Kramář je ve svém textu mnohem konkrétnější. Tvrdí, že komunisté prosadí kulturu lidovou, sociálně pokrokovou a demokratickou. Socialisticky kolektivní společnost bude podle něj společenstvím vědomě a dobrovolně solidárních lidí, kteří všichni budou moci díky sociálně spravedlivému uspořádání rozvíjet své nadání. KSČ je stranou internacionalistickou, avšak dbá o národní dědictví; svůj cíl ostatně vidí v „českém pojetí socialismu, jemuž bude v kultuře odpovídat česká forma“. Jinak o národu Kramář mluví jen jednou, když varuje, že před „reakcionáři a domnělymi zastánci lidu ... se musí mít lid na pozoru, neboť se mu snaží namluvit, jako by dnešní ideál tvorby odpovídal tomu, co po léta kázali, a činí tak demagogicky ústy plnými Mánesa, Němcové, Smetany, Alše a jiných jmen tvůrců-zakladatelů našeho umění, a lichocením lidu, na jehož úroveň má prý sestoupiti tvorba, pohybující se domněle mimo život ve výšinách, přístupných jen úzkému kroužku zasvěcenců. ... Pracující lid nesmí se spokojit s nějakým plochým, napodobivým realismem a stavět se tak s měšťáky na touž úroveň, neboť právě tito měšťáci žádali, aby v obraze bylo všechno ‚srozumitelné‘ a věrně podáno podle skutečnosti, to je, aby obraz odpovídal jejich konvenčním představám o přírodě.“⁵⁵ Zdůrazňuje, že nelze předepsat jeden způsob tvorby a že „významným sociálním činitelem jsou i ti mimořádnou fantasií nadaní umělci, [kteří] revolucionují ducha a cit, byť malovali třeba figury s kytarou nebo zátiší;“ jako příklady uvádí Picassa a Fillu.⁵⁶ Lidovost je podle něj záležitost distribuce umění a organizace muzejních výstav, nikoli uměleckého díla samého. „Lze spolehlivě tvrdit, že tzv. nesrozumitelnost určitých uměleckých děl a směrů bývá zhusta zaviřována spíše nesrozumitelností vykladačů než povahou samých děl.“⁵⁷

Do přímé konfrontace se zastáncem národně socialistického programu se Kramář dostal v polemice s Václavem Černým, vedené v roce 1947 paralelně na stránkách *Tvorby* a *Kritického měsíčníku*. Černý nejprve kladně zhodnotil Kramářův programový text v kontrastu k textům vedoucího kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustava Bareše, které ostře zkritizoval. Došel přitom k závěru, že Kramář se zastává týchž požadavků tvůrčí svobody a socialistické tvorby jako

on sám.⁵⁸ Vincenc Kramář na to reagoval popuzeným komentářem s rozsáhlými citacemi svého původního textu a snažil se dokázat, že se v pojetí umělecké svobody jednotlivce s Černým neshoduje.⁵⁹ Černý si podle své reakce byl vědom — lépe než si Kramář sám byl ochoten připustit — toho, že vedení komunistické strany ve skutečnosti nebere Kramářovy myšlenky vážně.⁶⁰ V dalších dvou krátkých replikách polemika dozněla.⁶¹ Je z ní zřejmý jak vzájemný respekt obou pisatelů, tak i jejich formulační zručnost a polemická pohotovost. Ve sporu rozpoznáváme jedno z klíčových témat kulturně-politického diskursu třetí republiky, totiž otázku, jak správně chápat vztah mezi osobní svobodou jednotlivce a jeho vztahem ke kolektivu, respektive k mase. Černý zastával v rámci národně socialistického proudu, stavícího do nadřazené pozice národ, velmi individualistické hledisko. Kramářova pozice byla zase okrajová v komunistickém směru, jenž považoval za určující zájem dělnické třídy, ztělesněný politikou komunistické strany. Kramářovi šlo o prosazení ideálu umělce, který dobrovolně a uvědoměle podřizuje svou tvorbu společnému zájmu ve spravedlivé společnosti, jež mu zajišťuje nesrovnatelně lepší podmínky pro tvorbu i recepci nežli buržoazní společnost řízená zákonitostmi trhu. Taková myšlenka nevycházela z příruček ideologické výchovy, nýbrž z původního obsahu Marxovy kritiky kapitalismu, podle níž je cílem třídního boje nikoli vítězství jedné třídy, nýbrž zrušení tříd, emancipace pracujících a prosazení možnosti rozvíjet individuální potenciál každého jednotlivce, bez ohledu na jeho sociální postavení.

V dubnu 1948 se Kramář zúčastnil jako člen předsednictva Sjezdu národní kultury, organizovaného kulturním a propagačním oddělením ÚV KSČ.⁶² V projevu ministra informací Václava Kopeckého byl jmenován jako významný představitel Kulturní komise Ústředního akčního výboru Národní fronty, jejímž byl členem od března do července roku 1948. Ke komisi se mohli odvolávat postižení tzv. procesem „společenské očisty“, který pokračoval v mocenských technikách vyčleňování použitých v bezprostředně poválečných letech.⁶³ Šlo o spíše prestižní pozici; jak aktivně zde Kramář působil, nevíme.

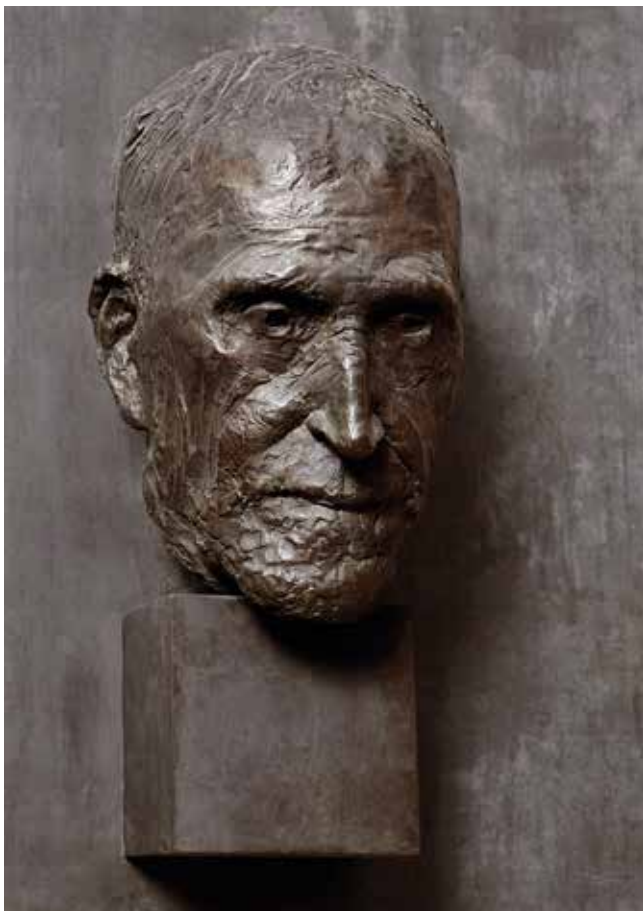
Naposledy se Kramář pokusil ještě prosadit praktické důsledky svého specifického pojetí teorie umění na neformální, avšak potenciálně efektivní rovině politického působení. Složka hustě psaných poznámek datovaných od 29. října do 14. listopadu 1948 je svědectvím o několika vystoupeních na zasedáních Výtvarnické skupiny Kulturního a propagačního oddělení sekretariátu ÚV KSČ (kultprop).⁶⁴ Kramář se v nich trpělivě snažil přesvědčit o svém názoru na marxistické hodnocení umění malou skupinku lidí, která připravovala rozhodnutí pro ústřední mocenské centrum. Výtvarnická skupina kultpropu fungovala v letech 1947–1948 pod vedením Adolfa Hoffmeistera a zpočátku v ní byli zastoupeni vedle výtvarných

umělců a architektů i historici umění (Kramář, Kotalík, Jan Loriš a Vladimír Denkstein). Hned po únoru 1948 se však její složení změnilo a na místa historiků umění byli jmenováni tři dělníci a tři členové a členky aparátu Svazu československé mládeže a KSČ.⁶⁵ Právě jim Kramář na podzim 1948 přednášel a jak dosvědčují jeho poznámky, nedařilo se mu vysvětlit členům skupiny komplikovanější teoretické myšlenky. Jakkoli je z dnešního pohledu jasné, že vzhledem k nastupující komplexní sovětizaci československého života to byla mise odsouzená k neúspěchu, z hlediska podzimu 1948 se Kramářovi taková ambice ještě nemusela jevit beznadějně.⁶⁶ Možná ani nevěděl, že od září už mocenská kontrola nad kulturou a školstvím připadla Kulturní radě při předsednictvu ÚV KSČ a výtvarnická skupina kultpropu se stala pouhým diskusním fórem.⁶⁷

Nejpozději koncem roku 1948 byl Kramář nucen si připustit, že se stal pouhým nástrojem mocenských operací KSČ a že její praktická kulturní politika bude pravým opakem slibů z doby třetí republiky. S veřejným vystupováním skončil a v letech 1949–1950 rozvíjel své teoretické uvažování na zcela odlišné platformě, totiž v soukromé korespondenci i osobních rozhovorech s Karlem Teigem. Také zde je zřetelný vzájemný respekt obou mužů. Jednu ze svých závažných uměnovědných studií, vydanou ovšem až v roce 1966 z rukopisů zabavených po jeho smrti Státní bezpečností, uvádí Teige jako částečně polemickou reakci na Kramářovy podněty.⁶⁸ Spor obou teoretiků se soustřeďoval kolem otázky realismu a formalismu: podle Kramáře nebyl kubismus formalismem a neměl nic společného s abstraktním a nefigurativním uměním, nýbrž díky „soustředění na věc“ jej bylo možné označit jako jednu z poloh realismu. Teige naproti tomu považoval takové kategorie už úplně za věc minulosti, protože po surrealismu s jeho „vnitřním modelem“ jsou problémy „čistého malířství a čisté poesie“, typické mj. pro fauvismus a kubismus, překonané. Zatímco Kramář zůstával svázán s diskurzem klasických dějin umění, pokoušel se Teige o formulaci „fenomenologie umění“, která by vycházela z teoretického myšlení umělecké avantgardy.

Další Kramářovy texty vyšly až o šest let později. Zatímco v rukopisných poznámkách můžeme mezitím sledovat ohledávání myšlenkového konceptu marxistických dějin umění inspirovaného Maxem Raphaelem (podrobněji o tom dále), publikované texty se přidržují jazyka a tematizace socialistického realismu sovětského typu. Právě ony se staly zdrojem výše zmíněného názoru, že Kramář podlehl stalinismu. Abychom však správně pochopili jejich tehdejší místo, musíme je číst nikoli z dnešního stanoviska (pro něž jsou myšlenkově bezcenné), nýbrž je srovnávat s dobovým jazykem a sémantikou či s jinými podobnými texty. Fakticky též důraz na nezbytnost tvořivého a kvalitního umění v protikladu k zastaralému popisnému realismu, jež formuloval v soukromé

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“



6 / Vlasta Prachatická — Zdeněk Ziegler, Pamětní deska Vincenci Kramářovi na fasádě Městské knihovny v Praze (detail Kramářovy busty), 1988

bronz, v. 35 cm

Praha 1, Mariánské náměstí čp. 98

Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha

diskusi s Teigem, napsal Kramář v nedlouhém článku O realismu a formalismu, který se objevil v roce 1954 v diskusní rubrice teoreticko-kritického média Svazu československých výtvarných umělců *Výtvarné umění*. Těžiště časopisu v té době ještě spočívalo v naivně přímočarém prosazování sovětských vzorů a kritice chápané jako návod umělcům, jak správně tvořit v socialisticko-realistickém stylu. Kramářův text byl pro redakci natolik nestandardní, že jej zamýšlela usměrnit otištěním paralelního diskusního příspěvku mladého historika umění Václava Formánka; Kramář se tomu ale dokázal ubránit.⁶⁹ Význam Formánkova textu by byl zřejmě obdobný jako obsah jeho stati „na okraj výstavy sovětského výtvarného umění“, vydané v tomtéž roce v *Umění*: Formánek v ní prosazoval jako cestu k demokratizaci a lidovosti tzv. „sovětský tematický obraz“, což se u nás prý zatím nedaří a je to úkol pro budoucnost.⁷⁰ Termín označoval údajně specifický umělecký typ, který se vyvinul z ruské demokraticky revoluční tradice a byl tedy prý svou povahou nejlépe srozumitelný pro lidové publikum. V praxi mělo jít o narativní obraz, jaký byl nezbytnou podmínkou socialistického realismu coby „transformačního rituálu“: umění podle tohoto pojetí má za povinnost ukazovat, „jak se dostat z bodu A do bodu B“.⁷¹ To se přirozeně dostávalo do konfliktu jak s dobově často kritizovanými žánry tra-

diční krajinomalby či zátiší, tak také s modernistickým požadavkem čisté výtvarnosti a anti-narativity.

Kramář využil k polemice s Formánkovým textem recenzi výstavy sovětského malířství socialistického realismu, již otiskl počátkem následujícího roku v *Rudém právu*.⁷² Neznám míru redakčních zásahů (je možné, že u Kramáře jen výjimečně použitý termín marxismus-leninismus i další formulace mohly být jejich důsledkem), přesto rozumím Jaromíru Neumannovi, když Kramářovi psal, jakou měl „radost z tak citlivě a výstižně formulovaného a všestranně uváženého a zásadního příspěvku“.⁷³ Stejně jako v článku z předchozího roku totiž Kramář volil slova s mimořádnou péčí, aby sděloval právě jen to, co psal i v soukromých zápiscích a co souhlasilo s jeho celoživotními názory. Byť se recenze v *Rudém právu* nejvíce ze všech Kramářových textů přiblížila dobově normativnímu jazyku, její sdělení zůstalo vůči němu nonkonformní: pečlivě vybranými slovy zdůraznil, že realistická, popisná malba se svou živostí vskutku líbí prostým lidem, ale české umění a kultura mají vlastní, pokročilejší tradici, než je ta sovětská, umělci i diváci jsou zkušenější a není nutno jim nabízet prvoplánově sdělující obrazy. Zároveň není podle něj Československo tak pokročilou zemí při budování socialismu jako Sovětský svaz, takže není na místě sovětské umělce napodobovat, nýbrž usilovat o vlastní verzi socialistického realismu. Nakonec vyšla ještě před XX. sjezdem sovětské komunistické strany ve *Výtvarné práci* krátká Kramářova obrana Picassa jako bojovníka za mír, v níž se připojil k hrstce těch, kdo se odvažovali otevřeně překračovat stalinský normativní rámec umělecké kritiky. Odvolal se přitom na důležitou osobnost poststalinského „tání“ Ilju Erenburga: v tomto momentu vhodně zvolené sovětské příklady sehrávaly osvobozující roli.⁷⁴

Díky specifice Kramářova postavení tak můžeme v jeho textech z padesátých let rozpoznat relativně raný případ použití komunikačního kódu, který umožňuje v mocensky kontrolovaném mediálním prostředí publikaci nonkonformních názorů, maskovaných částečným používáním normativního jazyka, a který je tudíž ve zvýšené míře závislý na kontextuálním porozumění ze strany recipientů. Ukázalo se, že situaci vystihl lépe Josef Krása, když zdůrazňoval Kramářovu setrvalost názorů. Ostatně totéž si myslel i sám Kramář: „Rozpoznat opravdové, tj. tvořivé, prvotné, ze skutečnosti vydobyté umění ... bylo vždy mým hlavním cílem, počínaje mým prvním článkem věnovaným moderní

tvorbě (1913) a konče pojednáním *O realismu a formalismu* (1954).⁷⁵ Krása si ale nepoložil otázku, již se musíme ptát dnes, totiž proč vůbec na pole zaminovaného jazyka Kramář vstupoval, když nemusel, jakou motivaci mohl mít k nevděčné kódované komunikaci? Domnívám se, že důležitá mohla být úvaha zachycená v poznámce citované v úvodu této studie. Pokud vstoupil do komunistické strany a zůstal v ní, zřejmě považoval za nezbytné myslet v souladu s těmi jejími cíli, s nimiž se mohl věcně (Kramářovo klíčové slovo) ztotožnit. Na své okolí pravděpodobně pozitivně působil právě jako člověk, který se dokázal na této obtížné hraně udržet a sice věřil komunistickým ideálům, avšak nepodléhal krátkodobému okouzlení jednoduchými dogmaty stalinismu, jak se to tehdy stalo mnoha lidem mladé generace, vyrostlé ve válečných letech a disponující jen omezeným vzdělanostním rozhledem. Za hlubší rovinu Kramářovy ambice vyrovnat se myšlenkově s novou politickou situací však považují ústřední osu jeho umělecko-historického myšlení, totiž požadavek na fundamentální souvislost mezi uvažováním o starém, moderním a současném umění. Tento vztah v jeho pojetí vyhrocuje tendenci, jež byla Vídeňské škole vlastní. „*Jde jen o to, je-li člověk na výši doby. Jako je z hory dále vidět než z nížiny, tak každý nově prožívaný okamžik otvírá nám nové možnosti vidět více z minulosti a vidět jinak.*“⁷⁶ To znamená, že současnosti se prostě vyhnout nelze, i když bychom třeba chtěli, jinak se připravíme o živé a tvůrčí (další Kramářova klíčová slova) vnímání minulosti. Co více, pokud neporozumíme aktuální přítomnosti umění, bude naše poznání minulosti nutně falešné. Tuto Kramářovu ideu převzal Jaromír Neumann a použil ji pro svůj tehdejší cíl prosadit v českém uměnovědném prostředí dobovou verzi marxismu-leninismu; dokonce se na Kramáře odvolal v jednom z textů z roku 1951, jimiž se snažil v české uměnovědě kodifikovat stalinský diskurz.⁷⁷

Leninistické a stalinistické vymezení marxismu je reduktivní a spočívá zejména v identifikaci politické příslušnosti autorů. Namísto toho zde budu považovat marxismus za jedno z možných filosoficky relevantních východisek pro dějiny umění.⁷⁸ Pro Kramáře se stala vskutku náročnou výzvou zmíněná Richtrova námitka, že nedělal dějiny umění marxisticky. Jaký byl Kramářův uměnovědný marxismus čtyřicátých a padesátých let? Předně je třeba konstatovat, že v souladu s tím, jak byl obor dějin umění pěstován ve vídeňském i berlínském okruhu, a tedy i v Československu, nezajímaly Kramáře vůbec sociální dějiny umění, nýbrž se pohyboval v souřadnicích určených jednak otázkou vývoje slohu, jednak problémem realismu, formalismu a idealismu. Stejnými limity omezila reakce na diskurz realismu a vývoje i myšlenkově ambicióznější a extenzivnější texty Karla Teiga ze třicátých a čtyřicátých let, rozpracovávající „fenomenologii umění“.⁷⁹ Teiga však akademické dějiny umění nepovažovaly za součást svého institucionálního systému.⁸⁰ Jako význačná oběť útoku nového režimu

na českou levicovou kulturní scénu tragicky zemřel již v roce 1951 a jeho texty směly začít vycházet až ve druhé polovině šedesátých let. Nemohly se proto na přelomu padesátých a šedesátých let podílet na vytváření post-stalinského východiska pro následující desetiletí, kdy teorie a dějiny umění spolupracovaly s výtvarnými umělci při úsilí o prosazení návratu oficiální scény k modernismu. Na rozdíl od Kramáře se Teige nevěnoval praktickým otázkám, jejichž řešení naopak Kramář považoval za nerozlučně spjaté s metodologií a teorií. Praktický ohled na umělecko-historické aktivity v muzejnictví a památkové péči byl v nové situaci považován za součást závažného důrazu marxismu na společenskou praxi.⁸¹ Jedním z hlavních Kramářových přínosů dějinám umění v Československu byl význam, jež přiznával nejen restaurování-konzervování, nýbrž i materiálovým průzkumům pro atribuci a dataci uměleckých děl.⁸² To bylo v explicitním rozporu s názory okruhu Birnbaumovy školy a Kramář se tímto postojem řadil k úzké progresivní špičce evropských dějin umění. Návaznost mezi předválečným Kramářem a jeho poválečnou snahou myslet dějiny a teorii umění marxisticky lze vidět v tomto důrazu na praxi, v levicovém politickém přesvědčení a v rozpracovávání osobitého uměnovědného konceptu, v jehož rámci však v námi sledovaném období vědomě posunul důraz směrem k otázkám relevantním pro marxismus.

Za ústřední motiv Kramářovy koncepce teorie a dějin umění lze označit důraz na materiální konkrétnost uměleckého díla. Klíčovou větu si zapsal v prosinci roku 1951: „*Umělecké dílo = dynamická rovnováha duchovních sil a hmoty, hmotné věčnosti.*“⁸³ Ačkoli není označena jako citát, jde zjevně o myšlenku Maxe Raphaela (1889–1952).⁸⁴ Tento pozoruhodný, byť pozapomenutý teoretik a historik umění byl o dvanáct let mladší než Kramář a patřil k berlínské „partě kunsthistorických outsiderů“.⁸⁵ Byl to Žid, pocházející z dnešního Polska, který studoval u Heinricha Wölfflina a Georga Simmela, do roku 1932 žil v Berlíně, poté v Paříži a posledních deset let života, před sebevraždou roku 1952, v emigraci New Yorku. Jeho dílo představuje nejoriginálnější pokus o celostní koncepci teorie a dějin umění vycházející z marxismu, aniž by se však autor připojil ke komunistickému hnutí, vůči němuž byl naopak silně kritický. Raphael patřil k přátelskému okruhu Daniela-Henry Kahnweilera, odkud jej mohl Kramář znát. Vysoce oceňoval jeho zásadní práci *Von Monet zu Picasso* z roku 1913 (byla to doktorská disertace, kterou Wölfflin nepřijal k obhajobě).⁸⁶ V českém prostředí tutéž knihu četl a vážil si jí Karel Teige, jehož ovlivnila už na gymnáziu.⁸⁷

Až do šedesátých let přetrvávající praxe rezignace na detailní bibliografické odkazy ztěžuje průzkum vzájemných teoretických inspirací a vlivů. Přesto lze říci, že Kramář nejspíš znal i Raphaelovy studie vydané knižně německy a francouzsky ve třicátých letech, protože další koncepty Maxe Raphaela rozpoznáváme mezi Kramářovými poznámkami a pokud je takto iden-

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

tifikujeme, pak vidíme, že se je snažil v rámci možnosti propašovat do dobově přijatelného diskurzu, jak o tom byla řeč výše. Zdá se přitom, že Kramář se pokoušel Raphaelovy ideje navázat na předválečné čtení díla Henri Focillona, jež se projevuje v části používané terminologie a strukturování jeho poznámek čtyřicátých a padesátých let. Focillonova zásadní teoretická práce *La Vie des Forms* z roku 1934 vyšla v českém překladu již po dvou letech a byl to jeden z pouhých dvou předválečných překladů; knížku vydal S. V. U. Mánes a lze tedy za touto iniciativou tušit Kramáře s Fillou.⁸⁸ Příkladem, jak je Focillonova terminologie v Kramářově myšlení transformována vlivem Raphaelova marxismu, může být například odpověď na otázku, co rozuměl Kramář „duchovními silami“, pokud výslovně poznamenal, že je pro něj náboženská duchovnost nepravá.⁸⁹ V Raphaelově dialekticko-materialistickém přístupu totiž je duchovní dialektickou protiváhou hmotného a klíčovým prvkem pro pochopení proměny výroby v tvořivost. Tato transformace, a tedy i koncept tvořivosti, byly mezi neortodoxními marxistickými teoretiky třicátých let zásadním momentem, přičemž nejdále z nich došel v tomto uvažování Carl Einstein, pro nějž materialistický a marxistický výklad znamenal, že umění je specifickou tvorbou reality.⁹⁰ U Kramáře je tvořivost snadno rozpoznatelná jako ústřední kategorie, stejně jako materialistický důraz na hmotnou stánku uměleckého díla a její řemeslné zpracování: obojí znal už od Focillona, ale nyní si vypsal slavný Marxův výrok „*hmota se usmívá svým poetickým leskem na člověka*“.⁹¹ Stejně jako Raphael považoval Kramář za klíčový motiv konkrétnost. „*Je nepřijatelné a není to také marxistické posuzovat a odsuzovat životní jevy paušálně bez prozkoumání konkrétní skutečnosti*“.⁹² U Raphaela znamená „dialektika materiální konkrétnosti“ při výkladu uměleckého díla vycházet primárně nejen z prostorového a světelného řešení a z materiálu, jak by tomu bylo u Focillona, ale také z kompozice a modelace. Stejnou měrou však považoval za podstatnou i ikonografii, již chápal jako komunikační systém ideologie v dané společenské formaci. Aplikovat takové úvahy na umělecko-historický rozbor a interpretaci se ale Kramářovi nepodařilo. V poválečné době vydal jedinou v užším smyslu umělecko-historickou práci, článek o atribuci vlámské kresby ze sbírek Národní galerie.⁹³ Studie představuje expertní rozbor, založený na široké mezinárodní znalosti komparovaných kreseb a grafických tisků 17. století včetně zapojení technologických zjištění, avšak nevedla k přesvědčivému výsledku. Dostat se skrze vrstvu analýzy a komparace k rekonstrukci a výkladu procesu vzniku díla, jak to mistrovsky dokázal Max Raphael ve svých rozbořech Cézannovy či Rembrandtovy malby, se zřejmě Kramář ani nepokusil.

Pojem realismu, pro Focillona nedůležitý, Kramář vypracoval v návaznosti na Raphaela samostatně: znamená pro něj především trvalé přesvědčení o bytostné spjatosti kvalitního, tj. skutečného a tvořivého umění s věcnou realitou světa. „*Opravdu tvořivé umění zpracovává*

skutečnost = realismus, ať už se omezuje na sdělení o výtvarné stránce světa či zároveň také je prostředkem sdělení nějakých myšlenek s požadavkem k jejich uskutečnění a tím k přetvoření života a společnosti“.⁹⁴ Ačkoli jen výjimečně užije termín historický materialismus, klade Kramář silný důraz na nutnost historického hodnocení v kontrastu s ideologickým pohledem, jež nazývá skutečným formalismem. Historické hledisko těsně souvisí s hlediskem třídním, opět ve specifickém pojetí Maxe Raphaela: vládnoucí třída vždy určuje požadavky na to, jaké výtvarné umění potřebuje, což vede k proměně slohů. V aktuální historické chvíli to pro Kramáře celkem jednoduše znamenalo, že je třeba vycházet vstříc vládnoucí dělnické třídě. Lidovost a pokrokovost však nejsou přímo atributy slohu a nelze je tedy hledat v uměleckém díle samém, nýbrž v jeho sdělení a sociálním působení. Je však falešné a nemarxistické, pokud se pod záminkou srozumitelnosti podsouvá lidu nekvalitní umění. Kramářovo pojetí kategorie lidu je v rámci dominantního středoevropského diskurzu esenciální etnicity překvapivě originální: „*Lid = 1) nehomogenní, 2) není stálá, ale histor. veličina, tak i jeho vkus*“.⁹⁵

Představa o nezbytnosti vývojové kontinuity umělecké tvorby patřila k základním umělecko-historickým paradigmatům 20. století. Kramář odmítá reifikaci a idealizaci slohových a vývojových kategorií, nenasleduje však ani Focillonovu bergsonovskou představu svébytného života forem, ale řeší otázku dialektickou metodou. Na jedné straně mu jde o trvalé napětí mezi individuem a společností, jež v každé slohové epoše nabývá specifické podoby a v současnosti je definováno oprávněnými požadavky socialistické pospolitosti. Individuální tvůrce jako subjekt je zároveň v podobném napětí vůči objektivitě slohu.⁹⁶ Na druhé straně Kramář rovněž dialekticky chápe vývojový pohyb slohových proměn, který podle něj neprobíhá jednosměrně, nýbrž ve více proudech, ba dokonce místy i protisměrně, přičemž hlavní slohy jsou doplňovány césurami — na ně kladl Kramář značný důraz — a menšími proudy, které se různě kříží.⁹⁷ Ústředním pravidlem je ale stále střídání subjektivně a objektivně orientovaných slohů. Kramářovo lpění na historické, nikoli abstraktně ideové interpretaci konkrétních jevů i představa o větších a menších, vzájemně se křížících slohových proudech, měly podstatný význam pro zpětné dobývání prostoru pro moderní uměleckou tvorbu. Koncepte přeryvů a menších slohových směrů mu umožnila popsat vztah mezi stalinským či ždanovovským programem na jedné straně a „krotkým“ či umírněným modernismem na straně druhé a zdůvodnit, proč radikální sorela není nutně konečným stavem socialistického umění.

Když v roce 1958 vyšlo závěrečné knižní zpracování Kramářových myšlenek, byla však už hlavní část boje vybojována a nejambicióznější československá práce na toto téma, monografie Mariána Városse, brzy poté už zahájila obrat zcela jiným směrem, k sémiotice a strukturalismu.⁹⁸ Již před vydáním Kramářovy knihy

se však jeho myšlenky staly, zdá se, oporou či základem pro takovou uměnovědnou teorii, která mohla být nadále označována jako socialistický realismus a historický materialismus, avšak zároveň se otevírala minulému i aktuálnímu modernímu umění (ovšem s výjimkou abstraktní či nefigurativní tvorby, již svorně odmítali Kramář, Teige, Váross i Jindřich Chaloupecký). Souhrn Kramářova názoru lze číst jako program post-stalinského socialistického umění: „*Formalismus v nejkrajnější podobě jako bezpředmětné umění, nevychází od reality, a pokud tak činí a zpracuje skutečností motivy, skutečnost jen stilisuje, ať už, a to je nejobyčejnější, přejímá výrazové prostředky tvůrčího ducha, nepochopené v jejich výtvarné funkci, nebo si sestaví z různých vzorů svou „osobní“, ne osobitou, manýru. ... Je však nutno, aby marxisté, jak káže jejich nauka, znali povahu a podstatu všeho předchozího umění, i toho, které lid popř. zamítne v dané vývojové epoše. Vývoj směřuje zřejmě k socialistickému realismu. Ten pojem říká, že jde o umění vznikající z tvořivého vztahu ku skutečnosti. Přívržek socialistický říká, že jde o realismus vybudovaný na marxistickém názoru skutečnosti jakožto hmotného, nepřetržitě se vyvíjejícího světa a nesený marxistickým úsilím o přebudování lidské společnosti. Budme si vědomi, že se tu očekává od našich umělců to nejlepší, co lze po nich požadovat, tj. původní umění vyrostlé z tvořivě nazírané a prožívané skutečnosti.*“⁹⁹

Kramářova koncepce marxistických dějin a teorie umění nedokázala prakticky ovlivnit kulturní politiku lidově-demokratického Československa tak, jak se o to snažil. Některé její momenty však mohly působit „pod povrchem“ na ty, kdo měli možnost být s Kramářem v osobním kontaktu. Za klíčovou osobu myšlenkového transferu pokládám Jaromíra Neumanna. Kramář i Neumann si byli vědomi toho, že představují ve svých generacích nejschopnější české oborové teoretiky a o dlouhodobém přátelském kontaktu obou mužů svědčí dochovaná korespondence, doplňující jejich osobní setkávání. Je z ní zřejmé, že jejich diskuse byly inspirativní oboustranně, ačkoli byl nepochybně Kramář učitelem a Neumann žákem.¹⁰⁰ Po roce 1956 vyvstala naléhavá nutnost zformulovat post-stalinskou metodologickou základnu dějin a teorie umění, jež by byla sice konformní vůči mocensko-politickým požadavkům, avšak zároveň by navazovala na českou uměleckohistorickou tradici, byla robustně sebevědomá a otevřená diskusi se západním marxismem i schopná reagovat na aktuální vývoj umění.¹⁰¹ V tu chvíli mohl Neumann využít Kramářův důraz na věcnost a tvořivost jako základní atribut skutečného umění a na materiální konkrétnost i dialektiku hmoty a ducha při jeho výzkumu, aniž by se zabýval hlubšími souvislostmi či studoval Maxe Raphaela (jehož recepcí byla v různých zemích sovětského bloku rozporná, u nás mu byla věnována jen minimální pozornost). Neumannovu koncepci tvůrčí imaginace, která otevřela dějinám umění možnost nově docenit umělecké dílo jako individuální gesto, nelze pochopit v logice autorova myšlení a ostatního československého uměleckohistorického diskurzu jinak než jako obrat, který vděčil za impuls

a inspiraci právě Kramářovi, a to přesto, že tu opět nenajdeme přímý odkaz.¹⁰² Nejinak tomu zřejmě bylo i s následujícím, podobně nečekaným Neumannovým obratem k recepci Maxe Dvořáka.¹⁰³ Zatímco dříve opakovaně (a z dnešního hlediska korektně) uváděl Dvořáka jako typického představitele uměnovědného idealismu, v klíčovém textu z roku 1961 objevil Neumann způsob, jak jej rehabilitovat, „*postavit Dvořákův spiritualismus z hlavy na nohy*“ a instrumentalizovat pro vytvoření marxistické ikonologie.¹⁰⁴ Dvořák prý užíval dialektickou metodu. Zdánlivě by bylo logické hledat za zdůrazněním dialektiky jako ústřední kategorie marxisticko-leninské teorie umění četbu György Lukácse, jeho dílo však, jak se zatím zdá, nebylo v českém uměleckohistorickém prostředí padesátých a šedesátých let — na rozdíl od filosofie a estetiky — nijak recipováno.¹⁰⁵ Rovněž podnět k hledání nevydaných Dvořákových textů v archivu vídeňské univerzity mohl Neumann získat nejspíše právě z rozprav s Kramářem, který byl jen o tři roky mladším Dvořákovým spolužákem a přítelem.¹⁰⁶

Nebude snad příliš nadsazené, pokud uzavřeme, že Vincenc Kramář byl ve druhé polovině čtyřicátých a v padesátých letech 20. století významným českým historikem a teoretikem umění marxistického směru. Ukazuje se, že jako jediný uznávaný historik umění u nás promýšlel koncem čtyřicátých a v padesátých letech originální a nedogmatickou, byť fragmentární a nesystematickou, marxistickou koncepci teorie a dějin umění. Nejen že ji však nezpracoval v soustavném textu, ale neuspěl ani s praktickým prosazováním jejích konkrétních kroků a opatření v kulturní politice. Jeho vliv se šířil nepřímo a neveřejně; jeho dědictvím se stala v druhé polovině padesátých a první polovině šedesátých let podpora snah o návrat tehdejšího československého umění i jeho teorie k modernistické orientaci a hodnotám avantgardy. I když se Kramář vymezoval vůči dominantnímu českému uměleckohistorickému diskurzu a pracoval od něj částečně odlišnou, osobitou podobu tradice Vídeňské školy, zůstával přesto s touto tradicí hluboce spjat. To je patrné zejména ve srovnání s částečně současnými pracemi Karla Teiga, které represivní politický režim povolil zveřejňovat až po polovině šedesátých let, kdy se však staly ve srovnání s Kramářovým dědictvím podstatně živějšími a plodnějšími součástmi tehdejší umělecké teorie (nikoli však dějin umění v užším smyslu).

Metodologické myšlení Vincence Kramáře jsem se snažila zkoumat v neoddelitelné sounáležitosti teoretického myšlení a praktického jednání. Ukázal se tak zároveň také subtilnější a diferencovanější pohled na významný případ strategie českého humanitního intelektuála v převratných politických dějích druhé poloviny čtyřicátých a v padesátých letech, než jaký by mohla označit zjednodušující polarita podlehnutí a odporu. Za klíčovou součást tohoto pohledu považuji, aby pozornost věnovaná diskontinuitám, zlomům a převratům byla vyvážená přiměřeným zhodnocením prvků

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

oborového habitu a institucionálních kontinuit. Dalším důležitým momentem je kritická analýza diskurzu a jeho konfrontace s doložitelným jednáním. Kramář představuje příklad představitele předválečné kulturní elity ze starší generace, který se po válce rozhodl připojit ke KSČ. Neodmítl však svou starší pozici, ale pokusil se ji

rozvinout. Příklad také umožňuje poznat jeden z modelů tehdejší intelektuální práce, jejímž cílem bylo vytvořit takovou podobu marxismu, která by byla — na rozdíl od zvlgarizovaného stalinského dogmatu — zároveň kompatibilní s tradičním místním oborovým diskurzem a zároveň intelektuálně uspokojivá.

Exkurz:

Vincenc Kramář a Národní galerie v roce 1945

V únoru 1939, tedy ještě v době druhé republiky, byl Vincenc Kramář nucen opustit vedení Státní sbírky starého umění / Národní galerie a byl penzionován.¹⁰⁷ Lubomír Slavíček upozornil na to,¹⁰⁸ že důvodem personální změny ve vedení Státní (národní) galerie na počátku roku 1939 byl vládní pokyn o nezbytnosti dodržovat věkový limit penzionování po dosažení padesáti pěti let pro státních úředníky a o propuštění svobodných žen ze státní služby, aby byl zajištěn dostatek pracovních míst pro vyhnance z obsazeného pohraničí; novému řediteli Josefu Cibulkovi bylo v roce 1939 teprve padesát tři let. Usoudil proto, že v Kramářově případě šlo více o úřední rutinu než o politickou perzekuci. Tento předpis byl však aplikován různě. Například na Karla Gutha, ředitele oddělení v Zemském / Národním muzeu, byl uplatněn až v létě 1942, v době utužení poměrů po Heydrichově rekonstrukci protektorátní vlády, aby na vedoucí místo mohl být dosazen Němec Josef Opitz.¹⁰⁹

Navzdory tomu, že šlo o obecný předpis, bylo Kramářovo penzionování v dobovém kontextu chápáno jako vynucené a výslovně jako projev politické perzekuce. Doslvedčují to záznamy v jeho osobním spise vedeném na ministerstvu školství a národní osvěty. Vedle níže uvedeného dokumentu jde především o explicitní formulace v písemnostech, jimiž bylo na základě vládního usnesení z 9. srpna 1947 úředně provedeno jmenování Kramáře vládním radou se zpětnou účinností od 28. října 1938. Smyslem tohoto opatření, schvalovaného jednotlivě v případech uznaných za politickou perzekuci vládou a prezidentem, bylo zajistit mu vyšší důchod. Kramář byl v té souvislosti 24. května 1947 formálně přijat zpět do státní služby v galerii a teprve 30. září 1948 přeložen na trvalý odpočinek.¹¹⁰ Do souvislosti této úřední konstrukce by mohla patřit vzpomínka Františka Dvořáka, že Kramář jednou týdně docházel do Národní galerie.¹¹¹

Upřesnit si, jak byly tyto skutečnosti vnímány v poválečné době, je důležité pro správné pochopení toho, že Vincenc Kramář byl bezprostředně po osvobození vyzván, aby se ujal opět funkce ředitele. Takový krok se jeví jako jako úředně logický. K podrobnostem je spolu

s Kramářovými zápisky o tom, co dělal od 5. května 1945 do podzimu 1948¹¹² zajímavý rovněž dokument ministerstva, jež níže otiskuji. Citlivou otázku poválečného hodnocení činnosti ředitele Zemské / Národní galerie Josefa Cibulky za protektorátu podrobně zpracoval Vít Vlnas.¹¹³ Vztahy bývalého i aktuálního ředitele za protektorátu byly zjevně korektní, ba vstřícné: Kramář byl zván k odborným konzultacím i slavnostním akcím¹¹⁴ a v galerii pracoval jeho bývalý asistent Vladimír Novotný.

Při jednání s vedoucím 1. oddělení čtvrtého odboru ministerstva školství Janem Morávkem¹¹⁵ v červnu 1945 podmínil Kramář svůj nástup na ředitelské místo přijetím své koncepce reorganizace Národní galerie. Tento moment odkazoval k návrhu, který předložil ministerstvu již před válkou v rámci vleklých — a pro Kramáře osobně velmi bolestných — sporů, jež vedl od počátku třicátých let, a zejména v jejich druhé polovině s nadřízeným ministerstvem, ztělesněným zejména jeho vrstevníkem a v mládí blízkým přítelem Zdeňkem Wirthem.¹¹⁶ Aniž k tomu máme přímou oporu v písemných pramenech, lze uvažovat o tom, že závažným motivem Kramářova rozhodnutí do vedení Národní galerie nenastoupit mohl být mimo jiné i správný předpoklad, že Wirth jakožto osobní přítel ministra Nejedlého si zachová pozici na ministerstvu i v novém režimu; ostatně posléze k němu přibyl i Matějček. Namísto práce v novém ústředním státním muzeu umění Kramář zůstal penzistou a pozici zajistil pro svého někdejšího asistenta ve Státní sbírce starého umění, protektorátního zaměstnance galerie — a od roku 1945 také člena KSČ — Vladimíra Novotného, který jej v tomto momentu ujistil o své loajalitě.¹¹⁷ Právě on fakticky zajišťoval kontinuitu instituce od předválečné doby přes protektorát po dobu poválečnou, kdy se stal sám jejím ředitelem (1945–1960).

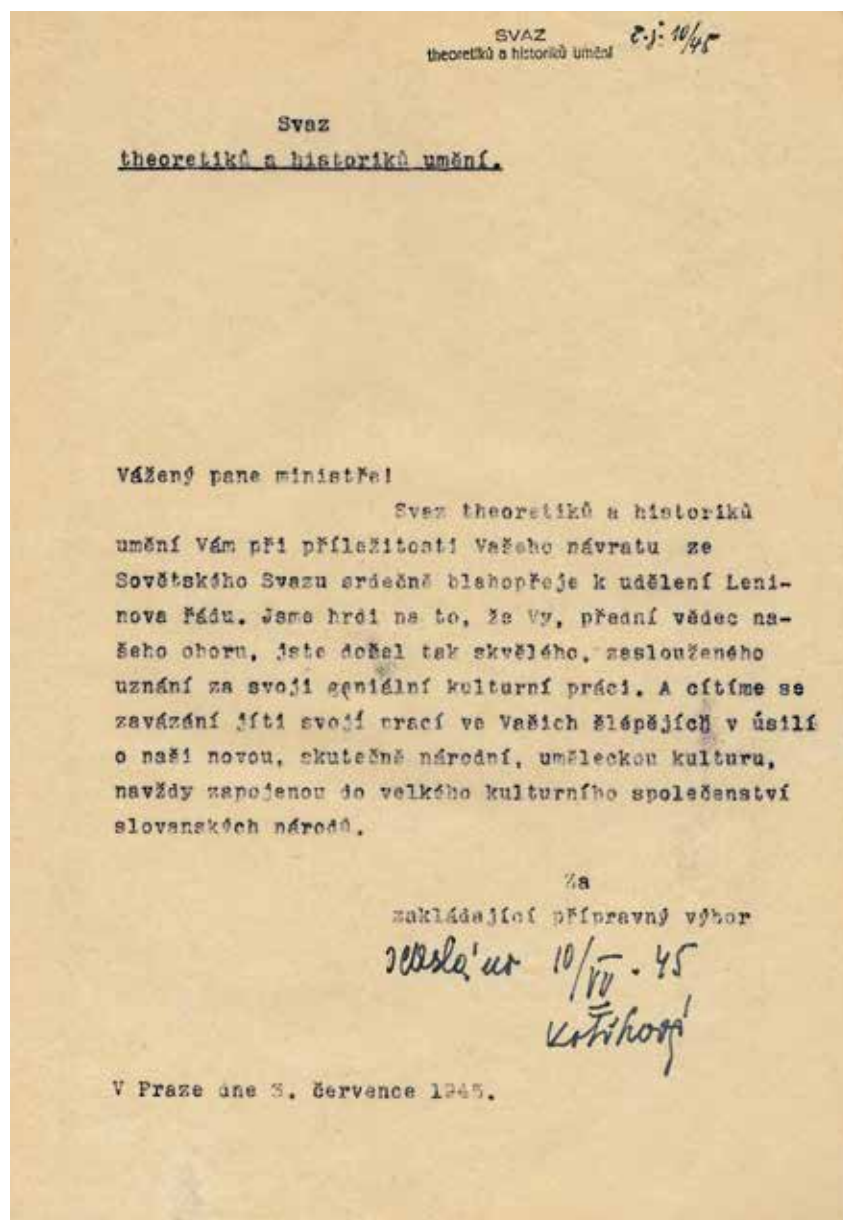
Ještě v prvním poválečném roce se Kramář pokusil prosadit svůj vliv v Národní galerii nepřímou, a to prostřednictvím Svazu theoretiků a historiků umění. Tento dosud opomíjený spolek existoval zřejmě pouze od jara do konce roce 1945 (přesný důvod zániku není znám), měl však značné ambice: „*Chtějí řešiti naléhavé otázky svého oboru, jako uplatňování v praxi a začlenění do*

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

nového národního života. ... Jeho účelem jest, aby se chápal iniciativy v řešení všech naléhavých otázek v oboru vědecké teorie i praxe. Svaz bude dále spolupracovati s ÚRO, a tak uplatňovati odborné stavovské požadavky vědeckých pracovníků těchto oborů: on také bude pečovati o to, aby řešení všech odborných úkolů bylo svěřováno odborným pracovníkům. Celkem chce Svaz reprezentovati pokrokové snahy a cíle vědeckého bádání na poli teorie a dějin umění.“¹¹⁸ Nešlo jen o umění výtvarné, velkou většinu z více než dvou stovek členů spolku však tvořili právě teoretici a historici umění, v seznamu nacházíme snad všechna tehdy významná jména oboru — s výjimkou jen Josefa Cibulky, zato včetně Emila Filly. Značná péče byla věnována ustavení moravské sekce. Zvláště intenzivně se pak věnoval agendě „zajišťování uměleckých hodnot v bytech opuštěných Němci“.¹¹⁹ Největší podíl na

iniciativě vedoucí k založení Svazu theoretiků měla, zdá se, Zuzana Kotíková, která působila jako jednatelka přípravného výboru. Kramář byl pouze jeho členem, a nikoli už členem navrhovaného předsednictva Svazu, přesto je celý dochovaný archiv včetně členské kartotéky uložen v jeho pozůstalosti. Dopisem z 3. září 1945 vyzval přípravný výbor Svazu, nepochybně z Kramářovy iniciativy, vládu ČSR, aby přidělila Národní galerii pražské paláce Šternberský a Kinských. Ve fondu je rovněž uložena rozsáhlá verze nového písemného materiálu k reorganizaci Národní galerie, která navazuje na Kramářovy podklady z roku 1937.

Rozvoj Národní galerie zůstal pro Kramáře doslova doživotním tématem. Výzvou ke stavbě nové budovy pro galerii dokonce značně nelogicky ukončil svou programovou brožuru o kulturní politice KSČ z roku 1946.¹²⁰



7 / Dopis přípravného výboru Svazu historiků a theoretiků umění Zdeňkovi Nejedlému, 3. 7. 1945
Archiv Národní galerie v Praze, fond č. 26
Vincenc Kramář, karton 4, AA 997
Foto © 2018 Národní galerie v Praze

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

**Ministerstvo školství a osvěty, č.j. 150.687/1945.
Národní archiv, fond Ministerstvo školství a kultury
Praha — osobní, kart. 97, sig. Kramář Vincenc**

[Strojopisný záznam na s. 2 spisu]

Pro domo:

Dne 17. května t.r. navštívil podepsaného přednostu odboru vl. rada Dr. J. Cibulka a prohlásil, že hodlá opustiti v dohledné době místo ředitele Národní galerie, třebaže byl pověřen Českou Národní radou jejím dalším vedením, a vrátiti se na theologickou fakultu Karlovy univerzity jako profesor křesťanské archeologie a dějin umění. Žádal toliko, aby mohl ještě bráti účast na organizaci Národní galerie jako její ředitel po dobu nejbližší. Vzhledem k dispozici, již v otázce Národní galerie učinil pan ministr školství a osvěty, a k stanovisku ÚRO k osobě dosavadního ředitele vyslechnuta byla dne 8. června t. r. závodní rada Národní galerie v tehdejší svém složení (Dr. Pešina, Steklý, Prokůpek) o event. jeho distancování v souvislosti s udělením štítu svatováclavské orlice v době okupační. Závodní rada prohlásila, že v otázce distancování Dr. Cibulky brala především ohled na stanovisko České národní rady (viz shora) a že očekává ještě, pokud jde o udělené štítu, další ohlášené pokyny ministerstva vnitra. Dne 6. června prý ostatně dala již závodní rada vl. radovi Dr. Cibulkovi osvědčení o jeho národní spolehlivosti a zásluhách o galerii pro děkanství theologické fakulty.¹²¹ Osvědčení toto též dala podepsanému v opise k nahlédnutí. Dne 9. června t.r. podal si Dr. Cibulka jako ředitel galerie žádost o zdravotní dovolenou do konce července t.r., což bylo vzato odborem B-III. krátkou cestou na vědomí. Dne 11. června jednal pak podepsaný, byv k tomu pověřen, s Dr. Vincencem Kramářem o tom, hodlá-li se vrátit na místo ředitele Národní galerie, jež dne 1. února 1939 nuceně opustil. Dr. Kramář projevil ochotu k tomuto kroku s připomenutím, že mu jde především o morální stránku jeho reaktivace a o zastávání místa ředitele Národní galerie zejména pro první dobu její reorganizace. Poněvadž bylo mezitím zjištěno, že děkanství theologické fakulty nemá námitek proti návratu Dr. Cibulky na katedru universitního profesora, je možno ke dni 1. července 1945 zprostiti jej funkce ředitele Národní galerie a pověřiti jí Dr. Vincence Kramáře.

V Praze, dne 24. června 1945. Dr. Jan Morávek [v.r.]

[Rukopisný záznam na s. 3 spisu]

Vzhledem k tomu, že dopisem ze dne 29. června tr. odřekl Dr. V. Kramář nabízené mu znovu řízení Nár. galerie, byla expedice tohoto spisu zastavena a řízením Nár. galerie až do její reorganizace pověřen byl rada s. o. s. Dr. Vladimír Novotný (spis čj. 151.172/45-BIII15). Proto ad acta!

V Praze 1. srpna 1945. Dr. Morávek

POZNÁMKY

1 Rukopisné poznámky, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., oddělení dokumentačních a sbírkových fondů, fond Vincenc Kramář, karton XVI, svazek 7, fol. 35.

2 Řada témat širšího kontextu zde může být jen stručně naznačena. Budou podrobněji osvětleny a do souvislostí uvedeny ve výsledné publikaci výzkumného projektu, jehož je studie průběžným výstupem: Dějiny českých dějin umění I. 1945–1970, podpořeno grantem GAČR 17-20229S. Použité zkratky: ÚDU Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i. — ANG Archiv Národní galerie Praha. — AUW Archiv der Universität Wien. — MÚA Masarykův ústav a archiv Akademie věd. — NA Národní archiv. — LA PNP Literární archiv Památníku národního písemnictví. — Za všestrannou vstřícnost a pomoc v archivech děkuji Kristině Uhlíkové, Tomáši Hylmarovi, Janu Chodějovskému, Friedrichu Polerossovi a Aleně Noskové. Za další konzultace a rady jsem zavázána Haně Rousové, Marcele Rusinko a kolektivu oddělení dějin novější české filosofie ve Filosofickém ústavu AV ČR (Jan Mervart, Ivan Landa, Roman Kanda, Joseph Grim Feinberg), za užitečné návrhy a opravy anonymním recenzentům a redakční radě.

3 K biografickému studiu srov. zvl. Miloš Havelka, Nejedlý podaný „po nejedlovsku“, *Soudobé dějiny XXI*, 2014, s. 180–189. — Jan Horský, Historický aktér, in: Lucie Storchová et al., *Koncepty a dějiny. Proměny pojmů v současné historické vědě*, Praha 2014, s. 95–101. — Milena Bartlová, Jaroslav Pešina 1938–1977. Čtyři desetiletí politických strategií českého historika umění, *Opuscula historiae artium LXVI*, 2017, s. 74–85. — K metodologii historiografického přístupu ke studiu používám mj. Martin Škabraha, *Tři stezky (ke) komunismu, Dějiny — teorie — kritika VII*, 2010, s. 7–29. — Jakub Rákosník, *Sovětzace sociálního státu. Lidově demokratický režim a sociální práva občanů v Československu 1945–1960*, Praha 2010, zvl. s. 7–20. — Vítězslav Sommer, *Angažované dějepiscectví. Straničká historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)*, Praha 2011, zvl. s. 12–55. — *Soudobé dějiny XIX. Socialismus jako myšlenkový svět*, 2012, č. 2. — Radek Buben et al., *Diktatura a autoritářské režimy*, in: Storchová (pozn. 3), s. 281–307. — Pavel Kolář, *Der Poststalinismus. Ideologie und Utopie einer Epoche*, Köln — Weimar — Wien 2016, zvl. s. 7–22. — Pavel Kolář — Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha 2016, zvl. s. 15–37. — Petr Andreas, *Polistopadový konsensus a porozumění historii, Kontradikce I*, 2017, s. 11–20.

4 Luboš Hlaváček, *Uměnovědný odkaz Vincence Kramáře, Umění XXV*, 1977, s. 377–398. — Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983. — Vojtěch Lahoda — Olga Uhrová (edd.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi (kat. výst.)*, Národní galerie v Praze 2000.

5 Data, údaje a další literatura k osobám zmiňovaným v tomto článku viz v encyklopedickém slovníku Lubomír Slavíček et al., *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích*, Praha 2016.

6 Vojtěch Lahoda, *V zrcadle kubismu*, in: Lahoda–Uhrová (pozn. 4), s. 1–33. — Lada Hubatová–Vacková — Pavla Sadílková, *Data*, in: ibidem, s. 213–254. Tato část katalogu má formu datovaných výňatků z veřejných a soukromých archivních fondů v ČR a ve Francii, nikoli výkladového textu (a jen nedokonale může zastoupit regulérní Kramářův životopis). Názorně proto ukazuje výběr témat, která tým autorů a autorek publikace považoval za relevantní.

7 Josef Krása, *Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění*, in: Kramář (pozn. 4), s. 449–477, cit. s. 468.

8 Ibidem, s. 469. Nechceme-li Krásovi upírat intelektuální povinnost a osobní integritu, musíme vzít i tuto jednu stránku jeho kramářovské studie stejně vážně jako ostatních dvacet osm, což text sám podporuje.

9 Vít Vlnas, Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie, in: Lahoda-Uhrová (pozn. 4), s. 164–198.

10 Lahoda (pozn. 6), s. 18–33.

11 Karel Srp (rec.), Vincenc Kramář, O obrazech a galeriích, *Umění* XXXIII, 1985, s. 272–276. — Idem, Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: Rudolf Chadraba et al., *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 71–94, zvl. s. 88–90. — Nepublikovanou diplomovou práci Karla Srpa o Vincenci Kramářovi, obhájenou na Katedře teorie a dějin umění FF UK v Praze v roce 1982, jsem neměla k dispozici.

12 Karel Srp, Umění na jiném základě, in: Lahoda-Uhrová (pozn. 4), s. 128–138, cit. s. 136.

13 Luděk Novák, Česká výtvarná teorie po roce 1945, *Umění* VIII, 1961, s. 172–189, cit. s. 174–175. — Idem, Výtvarná teorie v letech 1953–1960, *Umění* IX, 1962, s. 160–176, cit. s. 163–164, 166.

14 Vojtěch Lahoda, heslo Kramář, Vincenc, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 398. — Jan Ivanega, Korespondence Jaromíra Neumanna a Vincence Kramáře, *Umění* LXII, 2014, s. 454–465, cit. s. 464.

15 Lahoda (pozn. 6), s. 33. — Srov. idem, Plíživý modernismus a socialistické umění 1948–1958, in: Rostislav Švácha — Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění. Díl 5, 1939–1958*, Praha 2005, s. 371–385, zvl. s. 378–379.

16 Milena Bartlová, Czech Art History and Marxism, *Journal of Art Historiography*, č. 7, December 2012, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf>, vyhledáno 20. 6. 2018. — Eadem, Marxism in Czech Art History 1945–1970, *Kunsttexte.de*, č. 4, 2015, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2015-4/bartlova-milena-5/PDF/bartlova.pdf>, vyhledáno 20. 6. 2018. — Stručný výtah česky viz eadem, Punkva. Kde je marxismus v českých dějinách umění?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 14, 2013, s. 7–16.

17 Velká část zápisků je psána inkoustovou tužkou na nejružnější makulaturu a jsou špatně čitelné. Práci s pozůstalostí v ÚDU, oddělení dokumentace, usnadňuje podrobný a kvalitní inventář Pavly Sadílkové.

18 Srov. Josef Krása, Vincenc Kramář, in: Rudolf Chadraba et al., *Kapitoly z českých dějin umění II*, Praha 1987, s. 118–125.

19 Ediční poznámka Rudolfa Skřečka, viz Kramář (pozn. 4), s. 488–489, uvádí, že k vydání tohoto souboru studií nebylo možné využít žádný z nevydaných rukopisů, protože fond pozůstalosti v ÚDU v oddělení dokumentace nebyl dosud zpracován. V osmdesátých letech však Krása (pozn. 7 a 18) i Srp (pozn. 11) s rukopisy zřejmě pracovali, protože je citují, byť bez přesných odkazů. Ve své pozdější studii však Srp (pozn. 12) odkazuje pouze na tištěné publikace. — Čtyři krátké texty z archivu vydala Pavla Sadílková v katalogu Lahoda-Uhrová (pozn. 4), s. 206–211. — Pro delší Kramářovu studii týkající se chrámu sv. Víta viz Vincenc Kramář, *Zpustošení chrámu sv. Víta v roce 1619*, ed. Michal Šroněk, Praha 1998.

20 Koncepty a neodeslané dopisy V. Kramáře 1930–1939, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, kart. X, sv. 3. — K interpretaci Vít Vlnas, Od Šestky k trojkám, in: Roman Prahel — Tomáš Winter (edd.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha 2007, s. 201–208. — Kristina Uhlíková, *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha 2010, s. 146–148. — Srov. pozn. 116.

21 Srp (pozn. 12), s. 130. — Srov. proti tomu odlišnou charakteristiku Kramářových „osobních dispozic“ Vít Vlnase (pozn. 9).

22 Polemiku s Vojtěchem Birnbaumem představuje studie Španělsko a kubismus z roku 1937, viz Kramář (pozn. 4), s. 152–172. — K interpretaci Srp (pozn. 11 a 12) a Vojtěch Lahoda, Silnice kubismus Vincence Kramáře, zastávka John Constable a poetika dějin umění, in: Lenka Bydžovská — Roman Prahel, *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittliche*, Praha 2002, s. 17–36. — K národní koncepci prvorepublikových dějin umění Milena Bartlová, Československé výtvarné umění, in: Adam Hudek — Michal Kopeček — Jan Mervart et al., *Čechoslovakismus*, Praha 2019 (v tisku). — Při analýze těchto otázek se ukazuje hlubší diskrepance mezi Kramářovým pojetím dějin umění a dominantním diskursem třicátých let s těžištěm kolem Vojtěcha Birnbauma a Antonína Matějčka, než jakou by bylo možné připsat jen jeho povahovým rysům. Odhaluje se zde především více rozměrů recepce Vídeňské školy v meziválečném Československu, než jak ji prezentuje standardní genetická linie od Maxe Dvořáka k Jaroslavu Pešinovi, k tomu viz Milena Bartlová, Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History, *Journal of Art Historiography*, č. 8, June 2013, <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/06/bartlovc3a1.pdf>, vyhledáno 20. 6. 2018. Toto téma však přítomná studie podrobněji nemůže zkoumat.

23 Pro studium kulturní politiky padesátých let se opírám o recentní historiografické publikace, dále jednotlivě citované. Často používané knihy Karla Kaplana z devadesátých a nultých let mohou poskytnout základní přehled, jsou však předčasnými syntézami, často bez potřebného vědeckého aparátu. Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha 1998. Kniha je především dokumentem pro konec šedesátých let, kdy byl text napsán.

24 Jaromír Neumann, Zemřel Antonín Matějček, *Výtvarné umění I*, 1950, s. 236–237.

25 Ondřej Sládek, *Jan Mukařovský. Život a dílo*, Praha 2015, s. 289–348. — K dalšímu kontextu srov. Milena Bartlová, New Political Orientation of Czech Art History around 1950, in: Krista Kodres — Kristina Jöekalda — Michaela Marek (edd.), *A Socialist Realist History? Writing Art History in the Post-War Decades*, Wien — Köln — Weimar 2019 (v tisku).

26 Krása (pozn. 7), s. 469.

27 ANG, fond č. 26 Vincenc Kramář, AA 2945, karton 2, korespondence přijatá — jednotlivci L–Z.

28 ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XIII sv. 3, fol. 23–28. Otištěno zkráceně in: Čemu slouží umění, *Sborník k šedesátinám Václava Jelínka*, Brno 1938, s. 80–84. — K interpretaci Srp (pozn. 12).

29 Václav Vojtěch Štech, Předpoklady československého umění I., *Přítomnost XIV*, 1937, č. 22, 2. 6., s. 344–346. — Idem, Předpoklady československého umění II., *Přítomnost XIV*, 1937, č. 23, 9. 6., s. 361–363. — K interpretaci srov. Bartlová (pozn. 22)

30 ANG, fond č. 26 Vincenc Kramář, AA 2945, karton 2, korespondence přijatá — jednotlivci L–Z. Dopis otiskl Lubomír Slavíček, Vincenc Kramář a Brno. Z korespondence brněnských historiků umění s Vincencem Kramářem, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1998, č. 54, s. 241–256, cit. s. 250.

31 Dopis Emila Filly Vincenci Kramářovi z 11. 11. 1946, viz ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton VIII, sv. 3, fol. 6.

32 Tento údaj není vždy snadno dohledatelný, přestože mohl mít v době diktatury KSČ zcela rozhodující význam pro různé životní tra-

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

jektorie a kariérní i publikační možnosti historiků a historiček umění. V Kramářově případě je výjimečně uveden ve *Slovníku historiků umění*, viz Slaviček (pozn. 5), s. 702, zatímco například — abychom zmínili jen osoby jmenované v tomto článku — v heslech Jiřího Kotalíka, Antonína Matějčka, Jaroslava Pešíry a Jaromíra Pečírky a dalších údaj o jejich členství v KSČ uveden není.

33 Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6), s. 250. — K dalšímu více Bartlová (pozn. 3).

34 Při charakteristice ideové situace třetí republiky vycházím z prací Bradley F. Adams, *The Struggle for the Soul of the Nation. Czech Culture and the Rise of Communism*, Lanham — Boulder — New York — Toronto — Oxford 2004. — Jiří Křestan, *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění*, Praha 2012, s. 319–407. — Christiane Brenner, *Mezi východem a západem. České politické diskurzy 1945–1948*, Praha 2015.

35 Václav Černý, Pár slov o kulturním ethosu. K problematice socialistické kultury u nás 4, *Kritický měsíčník* VII, 1946, s. 63–68, cit. s. 65: „A věru není přítom nic, co by mně, nemarxistovi, vadilo nejloajálněji a nejzaslouženěji uznat že tato ethická síla byla valnou měrou vyzářena socialismem typu materialistického: pro mne to, napříč všem ‚idealistickým‘ pomlouvačům marxismu, není zase leč potvrzením, že socialismus, buďsi jakákoliv jeho explikativní filosofie vývoje, nemůže nebýt mocným zdroje tvořivé ideality a že jeho nejpůvodnější inspirace je kulturně-ethická.“

36 V roce 1952 opustil KSČ, kam vstoupil roku 1948, například Jaromír Homolka, viz osobní dotazník b.d., ANG, fond Osobní spisy, č. 1/8 Jaromír Homolka (1956–1966).

37 Rukopisné poznámky, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XI, svazek 6, fol. 41; Dopis Jiřího Kotalíka Vincenci Kramářovi 12. dubna 1944, ANG, fond č. 26 Vincenc Kramář, AA 2945, karton 1, korespondence přijatá — jednotlivci A–K. — Srov. Ivanega (pozn. 14), s. 455.

38 Ministrem školství a osvěty, pod jehož úřad spadala Národní galerie, byl v první Fierlingerově neboli Košické vládě 5. dubna — 6. listopadu 1945 Zdeněk Nejedlý (za KSČ), viz ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XI, svazek 6, fol. 37. — Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6), s. 250. — Spis č.j. 150.687/1945 MŠANO v NA a další souvislosti viz zde v exkurzu na závěr studie.

39 Josef Brunclík, Bibliografie, in: Kramář (pozn. 4), s. 484.

40 Dopis ministra informací z 30. 5. 1947 a Záznam o schůzce 1. 10. 1948. ANG, fond Jiří Kotalík (částečně zpracováno), karton 85: Vlastní texty. Autorský tým měli tvořit kromě Vincence Kramáře a Jiřího Kotalíka také Jaroslav Pečírka, Jindřich Chaloupecký, původně i Václav Nebeský a také Karel Teige, který měl realizovat i grafickou úpravu. Publikace měla být rozdělena na svazky Malířství, Sochařství, Architektura, počítalo se i se slovenským uměním. O knize se zmínil i ministr informací Václav Kopecký v projevu na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948.

41 Srp (pozn. 11), s. 88–91. — Idem (pozn. 12).

42 Lahoda (pozn. 22).

43 Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6), s. 253.

44 Ibidem, s. 250. — K perzekucím a preferenčním kampaním vládnoucí KSČ v oblasti sociálního zabezpečení včetně bytové politiky srov. Rákosník (pozn. 3), zvl. s. 273–306.

45 O významu Kramářovy sbírky a celkové situaci Marcela Rusinko, *Snad nesbíráte obrazy? Cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018, s. 126–130,

226–237. — Deníkový záznam Jana Koblasy a nepřesné vzpomínky Františka Dvořáka (František Dvořák, *Můj život s uměním*, Praha 2006, s. 176–182), jež zde Marcela Rusinko cituje, se zjevně vztahují k této epizodě z konce padesátých let, kterou starý a nemocný muž nepochybně mohl prožívat jako ohrožení. Z úředního hlediska ovšem jiná cesta než „ponižující“ vyměření a následně prominutí dávky nebyla ve chvíli, kdy Vincenc Kramář jeden obraz prodával státu, možná.

46 Ačkoli se StB programově zajímala o zahraniční styky československých občanů, Vincenc Kramář nemá v Archivu bezpečnostních složek žádný záznam. To není překvapivé, protože jako důchodce a člen KSČ nespadal do kategorií, na něž byly cíleny její represe. „Výšetřování ministerstvem vnitra“, jež zmiňuje Dvořák (pozn. 45), s. 178–179, tedy nebylo součástí práce politické policie.

47 Na záznamy o návštěvách tuzemských i zahraničních malířů, teoretiků i jiných zájemců v Kramářově soukromé sbírce se soustředily Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6). — Srov. Ivanega (pozn. 14).

48 Jaromír Neumann Vincence Kramáře i Antonína Matějčka dobře znal a oba měl lidsky i vědecky rád, jak zaznamenal ve fragmentu deníku z konce roku 1947, viz ÚDU, oddělení dokumentace, fond Jaromír Neumann, karton 10, cituje Ivanega (pozn. 14), pozn. 25 na s. 464.

49 Vincenc Kramář, *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, Praha 1946. — Smlouva s nakladatelstvím Svoboda, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XI, sv. 6, fol. 35. — Dopis Janu Kroftovi 28. září 1946, tamtéž, karton VIII, sv. 3, fol. 21. — Výňatky textu publikované v antologii Jiří Ševčík et al. (edd.), *České umění 1938–1989. Programy — kritické texty — dokumenty*, Praha 2001, s. 87–91 nevystihují význam publikace.

50 Václav Kopecký, O národní a státní ideologii nového Československa, *Rudé právo*, 1946, č. 77, 31. 3., s. 5.

51 Dopis Karla Teiga Vincenci Kramářovi 14. 11. 1946. ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton VIII, sv. 3, fol. 7.

52 František Kovárna, *Socialismus a národní kultura*, Praha 1946.

53 Ibidem, cit. s. 20

54 Ibidem, cit. s. 26.

55 Kramář (pozn. 49), s. 12, 7, 22.

56 Ibidem, s. 17–18.

57 Ibidem, s. 26.

58 Václav Černý, O komunistickém kulturním programu a ‚budovatelském optimismu‘, *Kritický měsíčník* VI, 1947, s. 164–173.

59 Vincenc Kramář, Poznámka k jednomu referátu, *Tvorba* XVI, 1947, č. 20, s. 368–369.

60 Václav Černý, K ‚Poznámce k jednomu referátu‘, *Kritický měsíčník* VII, 1947, s. 254.

61 *Tvorba* (pozn. 59), s. 449. — *Kritický měsíčník* (pozn. 60), s. 270. — Stručně se polemice věnuje Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958*, Praha 2002, s. 19–20.

62 Dokumentace kultprop k organizaci Sjezdu národní kultury, NA, fond ÚV KSČ 1261/2/18, a.j. 72. — Veřejně pronesené projevy vydal Miroslav Kouřil (ed.), *Sjezd národní kultury 1948. Sběrka dokumentů*, Praha 1948.

63 Prováděly jej místní akční výbory, které se ihned po převzetí moci komunistickou stranou „staly určující politickou silou v zemi. S jejich pomocí KSČ prováděla čistky ve všech oborech politického, hospodářského a společenského života.“ Viz Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha 2004, s. 20–38, cit. s. 22. Různým způsobem bylo v této fázi postiženo asi 700 osob.

64 ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XIV, svazek 2, fol. 64–88, citují Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6), s. 251.

65 Výtvarnická skupina kultprop 1947–48, NA, fond ÚV KSČ 1261/2/18, a.j. 613. — Letmo ji zmiňuje Knapík (pozn. 63), s. 28. — Zápis ze schůzí v říjnu až prosinci 1948, na nichž Vincenc Kramář vystupoval, není ve fondu dochován.

66 V případě kulturní i vzdělávací politiky ovšem nešlo na rozdíl od armády, bezpečnosti a ekonomiky o přímý zásah sovětských poradců, nýbrž o československou „sebe-sovětizaci“. — Srov. Bartlová (pozn. 24) s další literaturou.

67 Zřízení Kulturní rady při předsednictvu ÚV KSČ 20. 9. 1948. NA, fond ÚV KSČ 1261/2/18, a.j. 758.

68 Karel Teige, Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revizi (1950), in: idem, *Vývojové proměny v umění*, ed. Vratislav Effenberger, Praha 1966, s. 8–139. — Dopisy v LA PNP, fond Teige, i. č. 178, kart. 31/A/3+5, rukopis tamtéž, i. č. 246/11/8, kart. 31/A/8.

69 Vincenc Kramář, O realismu a formalismu, *Výtvarné umění* IV, 1954, s. 45–48. — Ke sporu viz Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6), cit. s. 253: „Jediný schopný pro takovou práci je podle mého soudu J. Neumann.“ — Srov. Ivanega (pozn. 14), s. 464.

70 Václav Formánek, K otázkám tematického obrazu v našem umění, *Umění* II, 1954, s. 124–135. — Velmi stručně zmiňuje tematickou malbu jako žánr socialistického realismu Petišková (pozn. 61), s. 35–36.

71 Vít Schmarc, *Země lyr a ocele. Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*, Praha 2017. Ačkoli se tato kniha zabývá socialistickým realismem v literatuře a filmu, představují její teoretické partie, opírající se mj. o Borise Groyse, dosud nejúčinnější nástroj k uchopení umění padesátých let u nás.

72 Vincenc Kramář, Poučení z výstavy sovětského umění, *Rudé právo*, 1954, č. 37, 7. 2., s. 2.

73 Dopis Jaromíra Neumanna Vincenci Kramářovi 7. 2. 1954, cit. Ivanega (pozn. 14), s. 459.

74 Vincenc Kramář, Picassův boj za mír, *Výtvarná práce* III, 1955, č. 7–8, s. 10. — K interpretaci Lahoda (pozn. 15). — Ilja Erenburg navštívil Kramářovu sbírku 23. května 1950 a spolu poslali pohlednici Picassovi, viz Hubatová-Vacková — Sadílková (pozn. 6), s. 252.

75 Vincenc Kramář, *Otázky moderního umění. K problémům umění první poloviny 20. století*, Praha 1958, s. 28. — Na kontinuitě vlastního myšlení si zjevně Vincenc Kramář zakládal, viz ibidem, s. 39 cituje v souvislosti se svými názory ze dvacátých let aktuální Chruščovův projev na XX. sjezdu KSSS.

76 Vincenc Kramář, Několik slov o objektivitě (1937), in: Kramář (pozn. 4), s. 51–57.

77 Jaromír Neumann, Boj o socialistický realismus a úkoly naší výtvarné kritiky a historie umění, in: Jan Květ et al., *Za nové dějiny umění a výtvarnou kritiku*, Praha 1951, s. 19–79, k Vincenci Kramářovi viz s. 37. — Jaromír Neumann, K významu Stalinových statí o jazykovědě pro teorii a historii výtvarných umění, *Výtvarné umění* I, 1950, s. 346–356. První text je poznamenán agresivní propagandistickou stalinskou rétorikou, druhý sděluje prakticky totéž, avšak klidnějším jazykem dobového vědeckého diskurzu. — K širšímu kontextu a interpretaci srov. Bartlová (pozn. 25).

78 Základní přehled podává Andrew Hemingway (ed.), *Marxism and the History of Art*, London 2006. — Podrobnější přehled marxistických dějin umění, který představuje komparační kontext následujícího rozboru, připravují jako studii pro časopis *Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny* (2019).

79 Teige (pozn. 68). — Idem, *Fenomenologie umění* (Torzo), in: idem, *Osvobozování života a poezie. Výbor z díla III.*, ed. Vratislav Effenberger, Praha 1994, s. 417–486. — K výkladu Teigova pojetí fenomenologie srov. Miroslav Petříček, *Sign and Interpretation*, in: Eric Dluhosh — Rostislav Švácha (edd.), *Karel Teige*, Cambridge — London 1999, s. 326–336. Soudím však, že Karel Teige měl spíš na mysli obecnější pojetí fenomenologie tak, jak tento termín používali Henri Focillon a Max Raphael (více k tomu viz dále), totiž pro označení vizuality jako klíčové povahy výtvarného uměleckého díla.

80 K neúspěšnému Teigovu pokusu o doktorát viz Karel Srp, Jan Mukařovský a Josef Král: posudky prací Karla Teiga, *Umění* LXII, 2014, s. 371–375.

81 Jaroslav Pešina, Praktické úkoly dějin umění v dnešní společnosti, in: Květ (pozn. 77), s. 89–111. — Srov. Bartlová (pozn. 3).

82 Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1970*, Praha 2015.

83 Rukopisná poznámka 30. 12. 1951. ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, kart. IX, sv. 6, fol. 30.

84 Hebert Read, Introduction, in: Max Raphael, *The Demands of Art*, Princeton 1968, s. XXI: „Art, he now claims in a passage which strictly might have come from his earlier works, is an ever-renewed creative act, the active dialogue between spirit and matter.“ — Raphaelovy texty, z nichž velká část zůstala za jeho života nevydána, jsou vydávány anglicky i německy s různými názvy. Srov. více na www.maxraphael.org. Kromě amerického výboru Raphaelových studií, vydaného v roce 1968, používám dále Max Raphael, *Marx. Picasso*, ed. Klaus Binder, Frankfurt am Main 1989 a dále jednotlivě citovanou sekundární literaturu.

85 Michael Diers, *Bande à part. Die Außenseite(r) der Kunstgeschichte: Georg Simmel, Carl Einstein, Siegfried Kracauer, Max Raphael, Walter Benjamin und Rudolf Arnheim*, in: Horst Bredekamp — Adam S. Labuda (edd.), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin 2010, s. 273–294. — Stanley Mitchell, Max Raphael: Aesthetics and Politics, in: Hemingway (pozn. 78), s. 89–105.

86 Vincenc Kramář, *Kubismus* (1921), in: idem (pozn. 4), s. 61–119, pozn. 24 na s. 112.

87 Teige (pozn. 79), s. 151, 468, 576.

88 Henri Focillon, *Život tvarů*, Praha 1936. — K překladům a ohlasu srov. Jean Molino, Introduction, in: Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, New York 1989, s. 9–30.

89 Srp (pozn. 11 a 12) v „duchovnosti“ rozpoznal hlavní moment Kramářovy teorie a tužil za ním ozvěnu Dvořákových myšlenek, ale zůstal pro něj nejasný.

90 David Quigley, *Carl Einstein. A Defense of the Real*, Wien 2007. — Na rozdíl od Maxe Raphaela se Vincenc Kramář s Carlem Einsteinem osobně znal, v ANG je dochováno i několik Einsteinových dopisů.

91 Rukopisná poznámka b. d. 1948–1949, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XVI, sv. 6, fol. 66. Výpisek je zřejmě druhotný, výrok je ze spisu napsaného společně Marxem i Engelsem. — Srov. Karel Marx — Bedřich Engels, *Svatá rodina aneb Kritika kritické kritiky* (1845), in: *Spisy*, Praha 1958, díl 2, s. 15–323, cit. s. 128.

92 Rukopisná poznámka 9. 3. 1952. ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XI, sv. 6, fol. 142.

93 Vincenc Kramář, O jedné vlámské kresbě Národní galerie, *Památky (Historie)* XLIII, 1948 (vyšlo 1949), s. 33–44. V současnosti je kresba považována za práci Pietera Bruegela st., viz Anna Rollová,

MILENA BARTLOVÁ
„NENÍ MOŽNO SE VZDÁT SVOBODY MYŠLENÍ.“

Nizozemské kresby 16. a 17. století (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1993, s. 10, č. kat. 6.

94 Rukopisná poznámka 15. 11. 1951, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, kart. IX, sv. 6, fol. 28.

95 Rukopisná poznámka 14. 11. 1947, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XVI, sv. 7, fol. 53.

96 V tomto smyslu pokračuje v padesátých letech v průzkumu „subjekt-objektového vztahu“, jak nazval Kramářovo ústřední metodologické téma *Srp* (pozn. 11). — *Srp* (pozn. 12) rovněž upozornil, že Kramářův důraz na detailní analýzy jednotlivých děl, práce s dialektikou a konstrukce vlastního originálního přístupu jsou obdobné jako u Meyera Schapiro (1904–1996), amerického historika umění, který od marxismu přešel k sémiotice a strukturalismu, viz Andrew Hemingway, Meyer Schapiro: *Marxism, Science and Art*, in: Hemingway (pozn. 78), s. 123–142. — Vincenc Kramář jej a jeho texty s největší pravděpodobností nemohl znát a jde o zajímavou, avšak vnější paralelu.

97 Podle Lahody (pozn. 22) představuje Kramářovo odmítání jednotné vývojové linie „nejasný, chatrný a nesmělý náznak“ budoucího metodologického přístupu George Kublera (s. 30–32). Souvislost lze patrně nalézt ve společném zdroji, jímž byla práce Henri Focillon.

98 Kramář (pozn. 86). — Marián Városov, *Teória realizmu vo výtvarnom umení*, Bratislava 1961.

99 Rukopisné poznámky z listopadu 1948, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XIV, svazek 2, fol. 79.

100 Ivanega (pozn. 14). — Při srovnání s jinou Kramářovou korespondencí zde je nápadné vzájemné tykání navzdory věkovému rozdílu téměř padesáti let. Podle vzpomínek Františka Dvořáka tuto „soudružskou“ formu vyžadoval sám Vincenc Kramář, a to nejen vůči komunistům, viz Dvořák (pozn. 45), s. 180.

101 Obecněji k povaze této doby srov. Kolář (pozn. 3).

102 Jaromír Neumann, K dnešním metodologickým otázkám dějepisu umění. Poznámky o výtvarné představitosti, *Umění VI*, 1958, s. 178–187 (referát přednesený na metodologické konferenci historicko-filosofické fakulty Karlovy university 10. 12. 1957). Koncepce tohoto článku se stane Františku Šmejkalovi východiskem pro jeho termín „imaginativní umění“, jímž odůvodnil rehabilitaci surrealismu v českém meziválečném umění i smysl aktuálních uměleckých směrů.

103 Jaromír Neumann, Dílo Maxe Dvořáka a dnešek, *Umění IX*, 1961, s. 525–575. — Rudolf Chadraha, K dnešnímu významu některých kategorií Dvořákovy metody, *Umění IX*, 1961, s. 608–612. — K interpretaci Bartlová (pozn. 16).

104 Ján Bakoš, *Štyri trasy metodológie umenia*, Bratislava 2000, s. 350.

105 Ivan Landa, György Lukács, otázka marxistické ortodoxie a český marxismus, *Kontradikce I*, 2017, s. 39–48. Lukáčsovy relevantní texty tehdy nebyly k dispozici v českých překladech, avšak umělecko-historická generace, o níž je tu řeč, vládla samozřejmě kvalifikovanou němčinou.

106 Marek Krejčí (ed.), *Dopisy Maxe Dvořáka Vincenci Kramářovi*, *Umění LII*, 2004, s. 353–369. — Vít Vlnas, Nenápadný půvab osobní korespondence (Nad listy Maxe Dvořáka Vincenci Kramářovi), in: Milena Bartlová — Hynek Látal (edd.), *Tvarujete si sami? Sborník 3. sjezdu historiků umění*, Praha 2010, s. 240–252.

107 Spis MŠANO č.j. 14.718/1939 odd. V/1 z 26.1.1939, Národní archiv (NA), fond Ministerstvo školství a kultury Praha — osobní, kart. 97, sig. Kramář Vincenc.

108 Lubomír Slavíček, K odchodu Vincence Kramáře ze Státní sbírky starého umění v roce 1939, *Umění XLVIII*, 2000, s. 78–81.

109 Milena Bartlová, *Naše, národní umění*, Brno 2009, s. 90. — K politickým souvislostem Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*, Praha 2018, s. 79–83.

110 Osobní služební výkaz, NA, fond Ministerstvo školství a kultury Praha — osobní, kart. 97, sig. Kramář Vincenc.

111 Dvořák (pozn. 45), s. 180.

112 Rukopisné poznámky, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Vincenc Kramář, karton XI, svazek 6, fol. 41.

113 Alena Janatková — Vít Vlnas, *Pražská Národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013. — Srov. Bartlová (pozn. 109), s. 67–68. — K širšímu kontextu srov. Mohn (pozn. 109).

114 Pozvání Josefa Cibulky Vincenci Kramářovi k návštěvě Zbraslavského zámku a obhlídce Zbraslavské madony, 1940 a 1941, viz ANG, fond č. 26 Vincenc Kramář, AA 2945, karton 3, korespondence přijatá — korporace.

115 Ke struktuře ministerstva Mohn (pozn. 109), s. 133–137.

116 Hodnocení sporu ze třicátých let se různí. Nejpodrobněji jej zpracoval Vít Vlnas, Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie, in: Lahoda — Uhrová (pozn. 4), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2000, s. 164–198. Aniž by snižoval zásluhy Kramáře jako praktika, autor se kloní k názorům Wirthovy skupiny, když konflikty připisuje pouze „lidskému faktoru“, konkrétně Kramářově zatrpklosti, netoleranci a nedostatku diplomatického jednání. — K zázemí sporů srov. pozn. 20. — Naproti tomu Krása (pozn. 7), s. 462–463, stejně jako *Srp* (pozn. 11), s. 90, považují za důvod Kramářova obtížného postavení zejména „konzervativnost státního aparátu buržoazní republiky“.

117 Viz pozn. 112.

118 jb-, Svaz theoretiků a historiků umění ustaven, výstřížek neidentifikovaných novin, Archiv Svazu theoretiků a historiků umění. ANG, fond č. 26 Vincenc Kramář, karton 4, AA 997.

119 Oběžník Zemského národního výboru v Praze č. I-6a-1043/18-1945 z 22. srpna 1945, tamtéž.

120 Kramář (pozn. 49), *Kulturně-politický program KSČ a výtvarné umění*, Praha 1946, s. 41.

121 Dopis Josefa Cibulky Ministerstvu školství a národní osvěty z 24. května 1945 s potvrzením Závodní rady Národní galerie ze 6. června 1945, ÚDU, oddělení dokumentace, fond Josef Cibulka, karton 30, inv. č. 1347, reprodukováno in: Janatková (pozn. 113), s. 56–61.