

NITERNÁ JISTOTA ČEŠTUVÍ. TÉMA NÁRODNÍ IDENTITY ČESKÉHO MODERNÍHO UMĚNÍ V HISTORIOGRAFII DĚJIN UMĚNÍ SEDMDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

MILENA BARTLOVÁ

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze; milena.bartlova@umprium.cz

ABSTRACT

The Inner Certainty of Czechness. The Subject of the National Identity of Czech Modern Art in the Art Historiography of the 1970s and 1980s

The topic of Czech national identity and the search for proper art-historical methods of its identification was one of the most important issues in Czech art history. In the period 1970–1990, however, its significance changed. The generationally conditioned anti-German attitude receded and the whole concept of the question was transformed within the framework of the period's "conservative turn". This paper will attempt to examine this change in its overall contours in more detail, but will pay particular attention to the field of art research in the period 1848–1948.

Keywords: history of art history; Czechoslovak art history; 19th century art; nationalism in art history

Jednosvazkový přehled dějin českého umění (2018) je nejen nejvíce recentním zpracováním našeho tématu, ale nezbytnost radikálního omezování prezentovaných uměleckých děl z něj činí dobrý signální model, který zviditelňuje přímo nevyslovené tendence. Dataci do obou mezních roků zadání naší konference jsem mezi přibližně tisícem vyobrazení v knize neobjevila. Do roku 1849 je z děl představených ve svazku datována bronzová socha sv. Václava od Ludwiga von Schwanthalera a do roku 1949 úprava památníku v Ležákách od Ladislava Žáka spolu s kartonem k mozaice pro nerealizovanou kapli od Vladimíra Sychry. Pokud klademe umění mezi polovinou 19. a polovinou 20. století otázku, zda a pokud ano, tak jak, se v něm odrážela otázka národní identity, pak jsou oba fakticky nahodile zvolené příklady celkem výmluvné: česká identita se konstituuje ve vztahu k identitě německé. V polovině 19. století vytvořil sochu zemského patrona sv. Václava bavorský romantický sochař Ludwig von Schwanthaler pro německy mluvícího podporovatele českého emancipačního hnutí Antonína Veita, o němž se předpokládá, že byl autorem konceptu, v tomto případě posunu od rytířského image sv. Václava k pojetí církevně mučednickému.¹ V polovině 20. století jde o dílo, které má být krátce po ukončení války památníkem brutálního vyvraždění české vesnice německými nacistickými

¹ Taťána Petrasová – Rostislav Švácha (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha – Řevnice 2018, s. 179 [Taťána Petrasová].

okupanty.² Je to pouhá ilustrace a neukazuje nic, co bychom nečekali. Sama výtvarná tvorba se ve zmíněné době sta let národní identifikaci, a to zejména konfrontací s německou identitou, nevyhýbala. Často se dokonce stávala její vlastní náplní, i když v meziválečném dvacetiletí šlo o komplikovanou podobu identity československé. Nezapomeňme, že ta byla tehdy na české straně vnímána velmi často jako identita etnická; vlastním politickým i kulturním subjektem první republiky byl národ československý, definovaný svou odlišností od ostatních národů ve státě, zejména od německého a maďarského.³

V tomto příspěvku mi ale nepůjde o to, jak sama umělecká tvorba či s ní spojená kritika tyto otázky reflektovaly či nereflaktovaně reprodukovaly. Chci se soustředit na to, jak byla národní identita používána coby analytická a interpretační kategorie v dějepise umění, a to v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století, tedy v době tzv. normalizace či konsolidace a přestavby. Mám za to, že má smysl se pokoušet nahlížet na dobu před třiceti až padesáti lety již z jistého odstupu, což zahrnuje i metodologické používání kategorií a termínů, jež studovaná doba nepoužívala. Petr Wittlich byl i v této době jednou z hlavních českých umělecko-historických osobností a doufám, že přijme můj příspěvek také jako výraz hluboké úcty. Při přípravě jsem si v knihovně Umělecko-průmyslového muzea vděčně vzpomněla na ohromující zážitek z toho, jak se jeho *Česká secese* vymykala ostatnímu, co nám bylo tehdy dostupné a otevřela úplně nové obzory, i když jsem se už od svého původního zájmu o historismus a symbolismus přesunula k medievistice. Nejspíš jsem po čtyřiceti letech měla před sebou doslova týž svazek, jako tehdy.⁴

Národní identifikace umělců a od nich odvozované národní identifikace uměleckých děl patřily do poloviny 20. století k důležitým charakteristikám českých dějin umění, stejně jako tomu bylo v dějinách umění od poloviny předchozího století ve světovém měřítku. Jen ve velmi malé míře se takto uvažovalo také o objednavatelích, což ilustrativně dokládá rozpačité zařazování Schwanthalera ve starších umělecko-historických naratívech. Hluboká a neoddělitelná spojitost autorova subjektu s formou a výrazem jeho díla byla až do nástupu postmoderny ústřední charakteristikou umělecko-historického uvažování, zakládala autenticitu díla a ta zase byla nezbytným předpokladem originalnosti tvůrčího gesta. Přinejmenším ve střední Evropě se mohl subjekt jen těžko vyhnout tomu, aby byl charakterizován svou národní příslušností, a to nejen ve smyslu dnešního pojetí kulturní a jazykové identity, ale často i v etnickém, biologizujícím smyslu. Při bytostně mimo-jazykové povaze výtvarného umění to vedlo k dlouhodobému úsilí o rozpoznání forem, které jsou projevem odlišných národních skupin, žijících a tvořících promíšeně. Vyvrcholením tohoto úsilí v českých dějinách umění byly práce medievistů v čele s Václavem Menclem a Albertem Kutalem ze čtyřicátých až šedesátých let minulého století.⁵

Úsilí o vyjasnění národní otázky provázelo první desetiletí příprav souhrnných dějin českého a československého umění mezi lety 1960–1970 v tehdejší ÚTDU ČSAV pod

² Ibidem, s. 851 [Rostislav Švácha].

³ Milena Bartlová, *Československé výtvarné umění*, in: Adam Hudek – Michal Kopeček – Jan Mervart (edd.), *Čecko/slovakismus*, Praha 2019, s. 261–277 (s další literaturou).

⁴ Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982.

⁵ Podrobněji k tomu Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 307–309, 429–447.

vedením Jaromíra Neumanna.⁶ Úsilí tehdy vyznělo do prázdna. Postup projektu brzdily metodologické problémy, kupodivu ne tolik otázka třídní diferenciace, ale především právě otázka pojetí národní identity umění. Ústřední problém totiž spočíval v nejistotě, jak charakterizovat autonomní českou formu, avšak neupadnout přitom do smíření s provincialismem. Jestliže je měřítkem pokrokovosti co nejméně zpožděná recepce stylových invencí ze západu – přesněji řečeno z Francie či Itálie, ale nikoli z Německa a Rakouska – jak co nejpřesněji uchopit vznik domácí, český autentické umělecké formy?

Také pro Miroslava Lamače v jeho průlomových textech z počátku šedesátých let to ještě byla autentická, podstatná otázka.⁷ V šedesátých letech však při výzkumu moderního umění ztrácela svou naléhavost. Nešlo jen o osobní preference, ale o ohlášení nového přístupu, který byl důsledkem konečného řešení česko-německé otázky. Dvacet let po nuceném vysídlení Němců už bylo možné sebevědomě překročit svazující konvence starších dějinných narativů. Nikoli náhodou se v šedesátých letech oslabil zároveň i zájem o české umění 19. století. Pozornost se soustřeďovala na bezprostřední zdroje a podmínky nástupu moderního umění 20. století, tedy na tvorbu od devadesátých let do první světové války. Zájem o ně byl motivován úsilím ukázat autenticky domácí genezi, a tedy i legitimizaci aktuálního, především nefigurativního umění, které se muselo prosazovat nejen vůči generačnímu nepochopení, ale také vůči přežívajícím politicko-ideologickým překážkám.

Menclova a Kotalova identifikace tzv. sensuální lyrčnosti jako příznaku české tvorby měla v české kunsthistorii i u publika velký a dlouhodobý úspěch. Pro badatele o zrodu českého moderního umění však nebyla dostatečně funkční, a to navzdory tomu, že národní téma patřilo pro samotné umělce k nejzávažnějším. Jak se prokázalo v souhrnném zpracování umění 19. a počátku 20. století, jež napsal pro *Přehled československých dějin* Jiří Kotalík, taková koncepce příliš snadno umožnila konstruovat jako autenticky českou pouze realistickou tradici, s vyloučením kubismu a abstraktivismu.⁸ Kromě toho počítala s automatismem vlivů, jež působí nevědomě. Již o tři roky později zahájil teprve čtyřiatřicetiletý František Šmejkal, rehabilitaci secese jako „posledního slohu“.⁹ Díky tomu Kotalík již v roce 1966 mohl v Alšově jihočeské galerii uvést první výstavu české secese, kde byl zkonstruován její základní kánon v médiích tzv. vysokého umění: malíři Švabinský, Preisler, Mucha a Kupka, sochaři Bílek, Sucharda, Šaloun a Štursa. Katalogovou studii Kotalík uzavřel úvahou o národní svébytnosti secese: „*České umění kolem roku 1900 vědomě rezonovalo a přejímalo mnohé z podnětů vývoje evropského; ale v celkovém panoramatu doby má nepochybně některé vlastní rysy a specifické vlastnosti. [...] V kvantitě i kvalitě vydobytých výsledků čteme znamení vnitřní zralosti i pevných jistot, které se rodí jenom v samozřejmé sounáležitosti světa a domova, v průsečíku povědomí minulosti s perspektivami budoucnosti.*“¹⁰

⁶ Ibidem, s. 128; Rudolf Chadraba, Konference o národnostní otázce v dějinách umění, *Umění X*, 1962, s. 618–626.

⁷ Ibidem, s. 313–322; Miroslav Lamač, Vývojové proudy dvacátých let, *Výtvarné umění XII*, 1962, s. 241–249.

⁸ Jiří Kotalík, Výtvarné umění 1848–1867. Výtvarné umění 1867–1900, in: *Přehled československých dějin*, díl II, Praha 1960, s. 265–284, 758–778.

⁹ František Šmejkal, Povahy a význam secese, *Výtvarné umění XII*, 1962, č. 1, s. 20–32, plus série textů ve *Výtvarné práci VIII*, 1961.

¹⁰ Jiří Kotalík et al., *Česká secese – umění 1900* (kat. výst., Alšova jihočeská galerie Hluboká n. Vltavou – Moravská galerie Brno), Brno 1966, s. 80.

V první polovině padesátých let došlo u nás k politické ideologizaci dějin umění 19. století, které bylo snadné zařadit pod hlavičku realismu a označovat je nejen jako národní tradici, ale jako údajný zdroj socialistického realismu stalinského typu. Posun zájmu od šedesátých let v důsledku vedl k tomu, že se etapa před posledním desetiletím 19. století prostě nechala stranou a její reflexe až do devadesátých let zůstala v petrifikované podobě: českojazyčná identita byla samotnou definicí této kapitoly. Národní identifikace byla primární charakteristikou a bylo proto možné otázku vztahu k mezinárodní scéně vůbec neklást. Výjimku tvořila kapitola o sochařství v knize *Praha národního probuzení* (1980) od Petra Wittlicha, zatímco kapitola o malířství od Evy Reitharové reprodukuje tradiční řešení.¹¹ Výjimkou byla rovněž jedinečná kniha Hany Volavkové, již sedmasedmdesátiletá badatelka vydala roku 1981. Pamatuji si, že její výjimečnost vedla k tomu, že jsme ji jako studující vůbec nebyli schopni uchopit. Z hlediska otázky vztahu národního a mezinárodního v českém umění si všimněme poslední věty knihy, v níž Volavková shrnula výsledek svého studia Mánesových ornamentů: „Důsledným postupem se Josefu Mánesovi podařilo vytvořit na základě národním inkunábule mezinárodního secesního slohu o třicet let dříve, než se tento směr objevil na scéně světového umění.“¹²

Díky odložení české národní klasiky 19. století ad acta u nás nezískal téměř žádný ohlas autor, který v sedmdesátých letech proměnil západoevropskou scénu studia umění 19. století, jeden ze zakladatelů sociálních dějin umění, Gombrichův žák a zároveň člen Situacionistické internacionály Timothy J. Clark. Dvojice knih *Image of the People* a *The Absolute Bourgeois*, již vydal v roce 1973, se dnes v mezinárodním pohledu řadí mezi 16 „knih, které utvářely dějiny umění“ na stejné úrovni jako třeba Wölfflinovy *Grundbegriffe*, Gombrichova *Art and Illusion* či Baxandallova *Painting and Experience*.¹³ U nás ale zjevně nezbudily zájem, což je patrné na tom, jak výjimečně byly pořízeny do odborných knihoven po roce 1990. Nepodařilo se mi najít jinou referenci než tu, na niž mne upozornil Roman Prahel: jeho monografie Édouarda Maneta, vydaná v roce 1991, referuje o Clarkově vlivné interpretaci *Baru ve Folies-Bergère* a označuje ji jako omezenou sociologismem, když „odhlíží od vlastní tradice umění“.¹⁴ Ani po roce 1990 se Clarkovy práce nedostaly do odborných knihoven jinak než okrajově. Pro dobu diktatury KSČ je typické, že jen obtížně zjišťujeme, které necitované publikace měli tehdejší badatelé k dispozici, přičemž citování ovlivňovaly nejen ohledy na auto-cenzuru, ale také tehdy zcela odlišné citační zvyklosti – například z 222 poznámek k 370 tiskovým stranám Wittlichovy *České secese* se jich jen necelá desetina vztahuje k sekundární literatuře. Obě vlivné Clarkovy knihy se nacházejí, poněkud zapadlé, ve fondu Národní knihovny, kam se mohly dostat nejspíš z konfiskátu StB, která zabavovala nevhodné knihy jak na hranicích, tak v poštovní přepravě. Pokud někdo z dobře informovaných specialistů na 19. století, chtěl knihy prostřednictvím svých zahraničních přátel získat, nedostaly se k němu; každopádně se neodrazily v publikační produkci. Nejde mi tu o to, abych upozorňovala na nedostatečnou poučenost. Jestliže Clark se stává inspirativním autorem teprve v posledních letech

¹¹ Petr Wittlich, *Sochařství*, in: Emanuel Poche a kol., *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze*, Praha 1980, s. 205–280; Eva Reitharová, *Malířství*, in: *Ibidem*, s. 280–418.

¹² Hana Volavková, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981, s. 192.

¹³ Richard Shone – John-Paul Stonard (edd.), *The Books that Shaped Art History*, London 2013, s. 164–176.

¹⁴ Roman Prahel, *Edouard Manet*, Praha 1991, s. 88.

a většina českého výzkumu 19. století jej i nadále nepotřebuje, je to podle mého mínění výmluvný signál, že český dějepis umění 19. století se vědomě orientoval svým vlastním směrem. Ten se ustavil právě v sedmdesátých až osmdesátých letech a lze jej popsat jako dvojí směřování.

První je přístup Petra Wittlicha a pro charakteristiku dynamického vztahu mezi tvůrcem a jeho prostředím používá psychologii včetně psychoanalýzy, filosofickou antropologii a některé strukturalistické nástroje. V dotyčném dvacetiletí se tím podařilo v souladu s preferencemi studované doby a v návaznosti na zmíněné práce šedesátých let vytvořit takovou výzkumnou matici, která v umění druhé poloviny 19. a počátku 20. století vyzdvihovala obecně lidské hodnoty. Otázka národní identity a vztahu mezi českostí a světovostí se tak odsouvala mimo zorné pole zájmu, aniž by bylo nutno to zvlášť rozebírat: českost se stala sebejistou, pokud by bylo nutno o ní mluvit, pak by se hledala v individuální psychologii, a české umění se samozřejmě podílelo na světových tématech. Názorně to vidíme na analýze Jana Preislera ve Wittlichově monografii o jeho kresbách z roku 1988. Jaromír Pečírka v roce 1940 hledal původ malířovy sebestylizace v „*melancholickém akcentu jeho rodného kraje*“ na Berounsku, přičemž již František Žákavec identifikoval v barevnosti a motivice Preislerovy malby domácí vizualitu díky připomínce zatopených lomů tohoto regionu. O téměř půlstoletí později však se klíčem k pochopení Preislera stává „*holá subjektivnost svou citovostí nezakotveného ‚dekadentního‘ moderního individua*“. Rozpoznání sebejistoty ve zralých malířových dílech autor psychologicky interpretuje jako překonání narcismu a dosažení individuální i národní zralosti.¹⁵

Druhé směřování zastupuje především práce Tomáše Vlčka o Praze kolem roku 1900, v níž je české umění společně s literaturou přirozeně integrováno do příběhu evropského umění, rovněž díky začlenění několika reprezentantů německojazyčné české kultury. Společně s Wittlichovou knihou *Umění a život: doba secese* se k aktuálním světovým trendům připojují prostřednictvím metodologického rozšíření na kulturní dějiny.¹⁶ Díky tomu se může ve Vlčkově knize v souboru osobností po boku padesáti mužů vedle známé Zdeny Braunerové objevit i sestra bratří Suchardových Anna Boudová, spisovatelka Růžena Svobodová a pocitovaný nedostatek žen vyrovná Hana Kvapilová, i když jinak tu herci nejsou zastoupeni. Toto kulturně-historické směřování bylo v těsném doteku na jedné straně se západním diskurzem, na druhé straně s neoficiálním uměleckohistorickým myšlením publikovaným v paralelním komunikačním oběhu (tzv. samizdatu), jehož hlavním představitelem byl vzhledem k našemu tématu Josef Kroutvor. Ten ve svých esejích převyprávěl příběh české společnosti konce 19. a první poloviny 20. století odlišně od matrice nacionální emancipace: nejen že vyprávěl o kulturním dění zcela bez existence levicových motivů, které naopak oficiální diskurs disproporčně prosazoval, ale plně rehabilitoval rakousko-uherskou tradici a kulturu jako něco, co je Čechům vlastní, nikoli cizí.¹⁷ Nezapomeňme, že tradiční národní narativ byl plně apropriován ideologickým systémem diktatury KSČ a mohl tedy být chápán jako jeden z jeho příznaků. Česko-jazyčná identita výtvarného umění či přesněji jeho tvůrců byla v oficiálním pohledu základním

¹⁵ Petr Wittlich, *Jan Preisler – kresby*, Praha 1988, s. 8, 20–21 a 52.

¹⁶ Tomáš Vlček, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986; Petr Wittlich, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987.

¹⁷ Josef Kroutvor, *Potíže s dějinami*, samizdat 1988; Praha 1990.

kamenem jakéhokoli porozumění a absence tvůrčích kontaktů s vývojem ve světě, čímž se rozuměla západní Evropa, znamenala důkaz autentické svébytnosti, nepodléhající tzv. cizím vlivům. V tomto pojetí byla rodová čistota důležitější než podíl na světovém dění, pro než okrajově, ale přesto stále ještě přežívala stalinistická nálepka kosmopolitismu.

Důvody této metodologické svébytnosti by nebylo správné popsat pouze jako důsledek mezinárodní izolace, která tížila českou společnost i kulturu a vědu nejvíce právě v letech 1970–1985. Výstižnější bude o ní uvažovat jako o výsledku aktivního úsilí badatelů najít takový způsob výkladu, který bude možné realizovat v omezených podmínkách a zároveň bude vědecky zodpovědný; bude schopen se distancovat od oficiální rétoriky již zcela vyprázdněného marxismu-leninismu a zároveň nepřekročí hranici dělící oficiální a neoficiální prostor, a tedy šanci na dosah u publika. Směr, který jsem označila jako kulturně-historický, se v těchto mezích pohyboval úspěšně, a měl díky tomu velký vliv v kulturní veřejnosti osmdesátých let. Ta se v komplexním pohybu, který ještě bude třeba detailněji prozkoumat, obracela od levicových progresivních hodnot ke konzervativismu. Přihlášení se k tradici mnohonárodní střední Evropy a uznávání Rakousko-Uherska jako součásti české kultury patřilo k emblematickým hodnotám tohoto obratu. Nejlépe to vyjádřil název samizdatového periodika vydávaného okruhem kolem Rudolfa Kučery *Střední Evropa*.

Toto pojetí vyjadřovalo odpor vůči kulturní a vědecké politice režimu, který však díky motivu vlastenectví mohl zůstat v hranicích povoleného. Přitom se ale koncepce vlastenectví zásadně přetvářela: namísto upřednostnění národní identity nad vztahy k zahraničí, a tedy i nad mezinárodními kritérii umělecké kvality, se měnila ve smyslu samozřejmé integrace češství a světovosti. Byl to konzervativní obrat založený na původním a současném promýšlení, nikoli na navázání na anti-avantgardistické texty poloviny století, jako byly například práce Františka Kovárny (tomu samozřejmě napomohlo to, že jejich autor byl efektivně vymazán z historie oboru).¹⁸ Jinak řečeno, byl to konzervatismus poučený zkušeností dominance avantgardistické ideologie a vyrůstající z jejího samostatného překonávání. Stejně jako v šedesátých letech, bylo i v osmdesátých poukazování na nezbytnost aktivního kontaktu se zahraničím významným gestem proti vnuceným politickým omezením. Dějiny umění byly v tomto kulturním pohybu význačným aktérem, což jim získávalo v kulturní veřejnosti značnou prestiž.

Klíčové pro relativně velmi široké přijetí tohoto nového pojetí češství byly kulturní osobnosti, které před první světovou válkou uspěly „ve světě“, avšak zůstávaly českými vlastenci, jako populárním filmem zpřítomněná Ema Destininnová. Filmu *Božská Ema* režiséra Jiřího Krejčíka podle scénáře Zdeňka Mahlera z roku 1979 se v kinech při závěrečných titulcích tleskalo. Asi nejvýstižnější vyjádření samozřejmé integrace české a světové kultury najdeme v úspěšné komedii *Adéla ještě nevečeřela*, když detektiv Nick Carter vystupuje z vlaku oblečen v jihočeském kroji v domnění, že tak bude na pražské ulici co nejméně nápadný.¹⁹ Nedlouho po premiéře *Božské Emy* otevřela Národní galerie v největším výstavním sále v zemi, Jízdárně Pražského hradu, monografickou výstavu

¹⁸ Bartlová (cit. pozn. 5), s. 229; František Kovárna, *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, Jiří Koukal – Martina Flekačová (edd.), Praha 2013.

¹⁹ *Božská Ema*, scénář Zdeněk Mahler, režie Jiří Krejčík, Československý film – Filmové studio Barrandov, 1979. *Adéla ještě nevečeřela*, scénář Jiří Brdečka a Oldřich Lipský, režie Oldřich Lipský, Československý státní film – Filmové studio Barrandov, 1977.

Alfonse Muchy, jež předtím proběhla v Darmstadtu a v Paříži (v Grand Palais, protože Musée d'Orsay bylo otevřeno až o pět let později).²⁰ „Zájem veřejnosti byl mimořádný, za necelé dva měsíce jejího konání výstavu navštívilo 214 480 osob. Stala se tak nejnavštěvovanější výstavou Národní galerie v letech 1965–1992 a jednou z nejnavštěvovanějších výstav Národní galerie vůbec.“²¹ Byla zde vystavena i tři první plátna *Slovanské epepeje* – ostatní byla dosud označena za umělecky slabé práce. V dějinách umění, jak jsme viděli, byla secese rehabilitována již počátkem šedesátých let, v oficiální publicistice ale přetrvávalo avantgardistické hodnocení secese jako exemplárního kýče. Kolem roku 1980 se ale v naznačeném širším kontextu prosadila její plná rehabilitace. Tím se ještě před liberalizací trhu s uměním otevřela cesta k zhodnocování umělců, jako byli nejen František Bílek, ale i Jakub Schikaneder a Beneš Knüpfer – výstavy obou uspořádala Národní galerie v letech 1977 a 1984.²²

Díky tomuto širšímu kulturnímu obratu a za vydatného přispění historiografie umění přestalo téma národní identity v umění druhé poloviny 19. a počátku – a snad celé jeho první poloviny – 20. století být zajímavé a tiše se vytratilo. Tento pohyb byl specifický pro české prostředí, včetně dějin umění. Představoval však zároveň začlenění české kultury do světového dění, protože patřil k politicky pravicovému a ekonomicky neoliberálnímu obratu, který od přelomu 70. a 80. let zahájil likvidaci poválečných úspěchů socialistických politik mimo sovětský blok, a tedy i prestiže progresivistického myšlení. V domácí umělecko-historické sféře se projevem nyní již sebevědomého češství stala od roku 1985, tedy v letech tzv. přestavby, rekonstrukce budov České národní rady. Politickým výrazem byl diskurs, který při této příležitosti vznikl a posléze doprovázel rozdělení Československa: federalizace byla nyní popisována jako nelegitimní usurpace historických českých práv Gustávem Husákem coby reprezentantem Slovenska. Navzdory obnovenému kultu Masaryka a první republiky se směřováním osvobozené české demokracie měla stát samostatnost, která se musela opírat o dobu před rokem 1918.²³

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

- Bartlová Milena, Vrátit českému národu hrdost. Rekonstrukce budov České národní rady, in: Eadem, *Retrospektiva. Vybrané studie k dějinám umění 12.–16. a 20. století*, Praha 2018, s. 326–338.
- Bartlová Milena, Československé výtvarné umění, in: Adam Hudek – Michal Kopeček – Jan Mervart (edd.), *Čecho/slovakismus*, Praha 2019, s. 261–277.
- Bartlová Milena, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020.
- Brabcová Jana a kol., *Alfons Mucha* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1980.
- Fialová Jana, *Beneš Knüpfer 1844–1910* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1984.
- Chadraba Rudolf, Konference o národnostní otázce v dějinách umění, *Umění X*, 1962, s. 618–626.
- Přehled československých dějin*, díl II, Praha 1960.

²⁰ Jana Brabcová a kol., *Alfons Mucha* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1980.

²¹ Markéta Kudláčová, Mucha 1980: příklad mezinárodní spolupráce Národní galerie na počátku 80. let 20. století, *Bulletin Národní galerie v Praze XXXI*, 2021, s. 172–196.

²² Jiří Kotalík, *Jakub Schikaneder 1855–1924* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1977; Jana Fialová, *Beneš Knüpfer 1844–1910* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1984.

²³ Milena Bartlová, Vrátit českému národu hrdost. Rekonstrukce budov České národní rady, in: Eadem, *Retrospektiva. Vybrané studie k dějinám umění 12.–16. a 20. století*, Praha 2018, s. 326–338. Příspěvek je průběžným výstupem grantového projektu GAČR 22-14620S „Dějiny českých dějin umění druhé poloviny 20. století, část 2 (1970–1990)“.

- Kotalík Jiří et al., *Česká secese – umění 1900* (kat. výst., Alšova jihočeská galerie Hluboká n. Vltavou – Moravská galerie Brno), Brno 1966.
- Kotalík Jiří, *Jakub Schikaneder 1855–1924* (kat. výst., Národní galerie v Praze), Praha 1977.
- Kovářna František, *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, Jiří Koukal – Martina Flekačová (edd.), Praha 2013.
- Kroutvor Josef, *Potíže s dějinami*, Samizdat 1988; Praha 1990.
- Kudláčková Markéta, Mucha 1980: příklad mezinárodní spolupráce Národní galerie na počátku 80. let 20. stol., *Bulletin Národní galerie v Praze XXXI*, 2021, s. 172–196.
- Lamač Miroslav, Vývojové proudy dvacátých let, *Výtvarné umění XII*, 1962, s. 241–249.
- Petrasová Taťána – Švácha Rostislav (edd.), *Dějiny umění v českých zemích 800–2000*, Praha – Řevnice 2018.
- Poche Emanuel a kol., *Praha národního probuzení. Čtvero knih o Praze*, Praha 1980.
- Prahl Roman, *Edouard Manet*, Praha 1991.
- Shone Richard – Stonard John-Paul (edd.), *The Books that Shaped Art History*, London 2013.
- Šmejkal František, Povah a význam secese, *Výtvarné umění XII*, 1962, č. 1, s. 20–32.
- Vlček Tomáš, *Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986.
- Volavková Hana, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981.
- Wittlich Petr, *Česká secese*, Praha 1982.
- Wittlich Petr, *Umění a život. Doba secese*, Praha 1987.
- Wittlich Petr, *Jan Preisler – kresby*, Praha 1988.