

Bartlová, Milena

Jaroslav Pešina 1938–1977 : čtyři desetiletí politických strategií českého historika umění

Opuscula historiae artium. 2017, vol. 66, iss. 1, pp. 74-85

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137483>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Jaroslav Pešina 1938–1977

Čtyři desetiletí politických strategií českého historika umění*

Milena Bartlová

The study follows the professional career of Professor Jaroslav Pešina (1912–1992) between his doctorate and retirement. Pešina was a prominent expert on medieval studies and a renowned figure in Czech art history of the second half of the 20th century. Based on archival documents and interpretations of his publications, the study explains Pešina's role as a typical example of a Communist party member-scholar in the environment of the political changes of World War II, the Third Republic, Stalinism, the Prague Spring, and Normalization.

Key words: Czech art history; science history; Jaroslav Pešina (1912–1992)

prof. PhDr. Milena Bartlová, CSc.

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze / Academy of Arts, Architecture and Design in Prague

e-mail: milena.bartlova@vsup.cz

Jednou z ústředních osobností nejen uměleckohistorické medievistiky, ale celých českých dějin umění v druhé polovině 20. století, byl Jaroslav Pešina. Byl třiatřicet let profesorem na pražské Karlově univerzitě a vychoval několik generací českých historiků a historiček středověkého umění, šest let vedl katedru dějin umění největší vysoké školy, deset let byl vedoucím redaktorem ústředního oborového časopisu *Umění*. Zároveň byl jak mezinárodně známým vědcem, tak i aktivním členem řady výborů a komisí, jež určovaly praktický chod oboru v české a dvě desetiletí i slovenské části tehdejšího Československa. Při pohřbu v roce 1992 řekl jeho mladší kolega a dlouholetý spolupracovník Jaromír Homolka, že „*odchodem profesora Pešiny skončila dlouhá a složitá epocha české historie umění. Léty, která patřila k nejtragičtějším v českých dějinách, prošel Jaroslav Pešina se ctí a odpovědnému postavení, které zaujímal, byl vždy práv [...] významně se zasloužil nejen o obor, jemuž věnoval celý život, ale také o českou kulturu a její budoucnost*“.¹ Co si můžeme konkrétně představit pod takovým zhodnocením? Jistou disharmonií naznačuje skutečnost, že smrti osmdesátiletého muže nevěnovalo žádnou pozornost právě *Umění*, byt většina čísel ročníků 1992 a 1993 připomíná úmrtí jiných osobností a o deset let dříve zde v jubilejním pozdravu napsal Karel Stejskal, že „*existenci časopisu Umění si nelze představit bez nepřetržitého [v té době třicetiletého] členství J. Pešiny v jeho redakční radě*“.²

Data uvedená v nadpise této stati vymezují kariéru Jaroslava Pešiny mezi doktorátem a penzionováním. Nejde tedy o standardní biografii, jež by se snažila vyprávět příběh života a díla konkrétního člověka, nýbrž o případovou studii z dějin vědy a idejí, zaměřenou na sledování toho, jak se vlivný a významný představitel českého dějepisu umění vyrovnával s politickými podmínkami, v nichž žil a pracoval, jak tuto situaci sám svým jednáním ovlivňoval a jak to souviselo s jeho podílem na konstrukci oborového diskurzu. Cílem není vynášet morální soudy, nýbrž objasnit roli těchto podmínek v profesionální trajektorii vlivné osobnosti, a tak

získat modelový příklad napomáhající pochopení toho, jak fungovaly české dějiny umění ve sledované době. Domnívám se, že nedokážeme poznat skutečné osobní motivace a uvažování konkrétního člověka minulosti (a snad vůbec jakéhokoli bližního). „*Historik funguje jako činitel v komplikované síti moci. Odpovídá na přicházející podněty a formuluje své vlastní strategie. Vztah mezi historiografií a politikou tudíž nechápu jako jednostranný systém mocenských příkazů a jejich bezvýhradného plnění.*“³ Jen velmi obtížně, pokud vůbec, lze odpovědět na otázku, jak si Jaroslav Pešina zajišťoval svou osobní integritu a jaké hodnoty hrály roli v procesu re/konstrukcí vlastní identity v průběhu let.⁴ Jaké strategie využíval během svého života k tomu, aby zůstal nejen vážen kolegy i studenty, ale také aby dlouhodobě působil na privilegovaných pozicích zodpovědnosti za vědní obor dějin umění a jeho vliv ve společnosti? Stěží si lze představit, že by v období tolika a tak výrazných politických zvrátů byla tato trajektorie zcela bez komplikací.

Jaroslav Pešina se narodil 12. května 1912 jako mladší ze dvou sourozenců v rodině pražského obchodníka s kávou.⁵ Po reálném gymnáziu v Křemencově ulici vystudoval v letech 1931–1935 dějiny umění na Karlově univerzitě, dvouletou vojenskou základní službu ve škole pro záložní důstojníky pěchoty absolvoval roku 1938 v Terezíně v hodnosti četaře aspiranta.⁶ V roce 1941 se Jaroslav Pešina oženil s Alenou Matějčkovou, dcerou svého učitele; syn Vít se narodil v roce 1942, rodina žila trvale v Praze. Antonín Matějček byl nejen vlivným historikem umění středověku, ale rovněž dominantní osobností české uměleckohistorické scény Československé republiky. Pešina po něm takřkajíc zdědil i své celoživotní badatelské téma, totiž české deskové a knižní malířství gotiky a počátku renesance. Již v roce 1938 obhájil u svého budoucího tchána jako disertační práci rozsáhlý katalog českého pozdně gotického deskového malířství.

19. září 1939 nastoupil Jaroslav Pešina do Českomoravské zemské galerie jako volontér, od října 1943 se zde stal řádným státním zaměstnancem.⁷ Podle poválečných dotazníků, životopisů a posudků byl od září 1944 do osvobození přikázán k nucené práci pro Organisation Todt jako pomocná síla na stavbě v Pardubicích.⁸ V jednom z nich se však navíc dočítáme, že Pešina byl odtud již v listopadu vyreklamován a v rámci pracovního nasazení „*se dostal k inventarizaci uměleckého majetku zabraného německými úřady.*“⁹ V atmosféře končící války totiž ředitel galerie Josef Cibulka společně s profesorem dějin umění pražské německé univerzity Karlem M. Swobodou, ve funkci správce „říšského uměleckého majetku“ v pražských muzeích (tj. uměleckých děl vyvlastněných Židům a odsouzeným), vyjednali pro Pešinu dovolenou z práce v Organisation Todt a poslali jej do Roudnice nad Labem.¹⁰ Působil zde půl roku jako úředník německé správy galerie zámku zabaveného Lobkovicům a zasloužil se o převoz některých tamních obra-

zů do pražské galerie. Ačkoli Cibulka tuto Pešinu práci zpětně uvedl jako jeden z důkazů prospěšnosti své vlastní činnosti za války,¹¹ sám Pešina se o tom v žádném z četných poválečných dotazníků a životopisů nezmínil. Možná epizodu vnímal už jako překročení přijatelné míry spolupráce – dobovým jazykem řečeno – „se zrádci a okupanty“ v době protektorátu. Cibulka v rámci poválečných retribucí čelil obvinění z kolaborace, jehož jej Pešina spolu s dalšími osobnostmi pomáhal zbavit s odůvodněním, že „*veškerá jeho činnost úřední i zčásti mimoúřední směřovaly vždy jen k záchraně národního uměleckého majetku.*“¹² Hodnocení celé věci je dodnes citlivé. „*Právě za německé okupace se vlivem okolností tiše přijala představa, že od chvíle, kdy je dílo evidováno v galerijním inventáři, přestává tak trochu záviset na jeho původu. Za války se ještě mohlo argumentovat – a dodatečně samozřejmě argumentovalo – oprávněnou nutností zachovat umělecký majetek v zemi a zbránit jeho zavlečení do ciziny. V padesátých a pozdějších letech se už neargumentovalo ničím. Zavedená praxe zůstala nicméně stejná.*“¹³ Argumentace, v jejímž rámci účel zachovat umělecké předměty a celé sbírky v českých hranicích bez ohledu na jejich majetkový status legitimizuje nemorální postup při jejich získání pro stát, je přitom mnohými považována za oprávněný veřejný zájem dodnes.

Přestože se Pešina habilitoval již na jaře roku 1946 na Karlově univerzitě jako soukromý docent, z Národní galerie, kde se mezitím stal přednostou sbírky starého umění, odešel až v roce 1950. Tehdy se po Matějčkově smrti stal docentem řádným a převzal nejen jeho medievistické přednášky, ale ujal se i kurzu umění východních Slovanů – po smrti Nikolaje Lvoviče Okuněva jej v nové politické situaci nebylo možné zrušit, když podobné kurzy se povinně zaváděly ve všech oborech. Dominantní linií Pešinovy kariéry byla od té doby práce univerzitního učitele, zůstal však přesto s Národní galerií trvale spjat svou účastí v nákupních komisích, vědeckých radách a podobných grémiích.

Pešinova doktorská disertace vyšla knižně v roce 1940 nákladem České akademie věd a umění s podporou Masarykova fondu při Národní radě badatelské. Již dva roky předtím vydal mladý a nadějný vědec svůj první vědecký článek, v němž se stejně jako v úvodu k disertaci zabýval mimo jiné i teoretickým vymezením „*pozdně gotického baroku.*“¹⁴ Autor se v obou textech vyrovnává s dobově normativní koncepcí „*národní*“ charakteristiky německého umění. Citace z prací Wilhelma Pindera ukazují, s jakou samozřejmostí byla v českém prostředí tato otázka považována za součást německojazyčného diskurzu. Iracionální expresivitu pozdně gotických forem Pešina v souhlase s ním chápe jako typicky německou a české umění této doby označuje za uměleckou periferii Německa. Mezi oběma texty lze ale rozpoznat rozdíl v důrazech. V předválečném článku mezi řádky odhalíme intenci české nacionalizace „*germánské*“ pozdní gotiky tím, že se na ni aplikuje „*barokní fáze slohu*“ v souhlase s tzv. teorií transgrese Vojtěcha Birnbauma,

a díky tomu se i tento formální projev může stát integrální součástí imanentního vývoje českých dějin umění.¹⁵ Ve třicátých letech se totiž studium baroka v Čechách dostávalo do nové fáze, vrcholící právě v roce 1938 výstavou Umělecké besedy *Pražské baroko: umění v Čechách XVII. a XVIII. století*, kdy se i barokní umění začalo řadit k legitimizačním dokladům moderní národní identity.¹⁶ O dva roky později v úvodní kapitole své disertace Pešina naproti tomu výslovně hledá česká formální specifika „pozdně gotického baroku“ a nalézá je ve zjednodušení a redukci, jež „*mu dodávají určitý lokální tón*“.¹⁷ Přes velmi zdrženlivý myšlenkový obsah i formulace se tím Pešinovi podařilo vyjít vstříc na jedné straně politické nutnosti uznat nadřazenost německé kultury v českém prostoru, na druhé straně ale také potřebě od ní české umění distancovat a nenechat je v germánské kultuře rozplynout. Obě strategie byly v protektorátní kultuře široce využívány a akceptovány.

V poválečné studii věnované doplňkům a opravám své disertace¹⁸ se Pešina tématům nacionální identifikace zcela vyhnul a namísto toho diskutoval s tím, co na shodné téma napsal jeho bývalý spolužák Pavel Kropáček v příslušných heslech monumentálního korpusu českého deskového malířství, jež vyšel těsně před válkou pod Matějčkovým jménem.¹⁹ Těžce diskusi věnoval o dva roky později větší část své recenze Kropáčkovy dodatečně vydaného doktorátu *Malířství doby husitské*.²⁰ Poměrně ostré formulace zanechávají ve čtenáři trochu nepříjemný pocit, protože Kropáček, v letech 1939–1941 stejně jako Pešina volontér v Českomoravské zemské galerii, se už nemohl do diskuze zapojit a své názory obhajovat. Byl totiž roku 1943 zavražděn v Osvětimi, kam se dostal za účast v protinacistickém odboji.²¹ Recenze vydaná v roce 1948 už mohla také odrážet, byť nikoli výslovně, kritickou distanci vůči Kropáčkově uměleckohistorické metodě, ve které lze hledat vliv Mukařovského strukturalismu.

Podle neověřených svědectví se Kropáček údajně stal v odboji členem ilegální KSČ.²² Jaroslav Pešina do téže strany vstoupil v létě roku 1945. Nedokážeme dnes ověřit, v jakém smyslu bylo autentickým politickým přesvědčením Pešinovo rozhodnutí pro marxistickou levicí, tedy KSČ, a nikoli pro levicí demokratickou – národní socialisty. V lednu 1949 to v dotazníku pro kádrové oddělení při ÚV KSČ zdůvodnil takto: „*Ke vstupu do strany mne přiměl můj dávný a válkou ještě utužený socialismus, vědomí, že komunismus je nejprogresivnější jeho formou, z obdivu k resistenci a vítězství SSSR ve válce a přesvědčení, že on je naší záštitou proti nové možnosti germánské expanze*“.²³ Být jde o zpětné vysvětlení podané již v době, kdy KSČ byla u moci, zní jeho slova přesvědčivě nejen v kontextu ostatních stručných odpovědí, jež zapsal do jiných rubrik dotazníku, ale hlavně proto, že zejména důraz na roli SSSR je výstižným shrnutím důvodů, proč do KSČ po válce vstupovali nebo ji aspoň volili mnozí Češi, včetně příslušníků kulturních elit.²⁴ Datum

vstupu do komunistické strany řadí Pešinu mezi ty, kdo se tak rozhodli nikoli z důvodu pragmatického kalkulu, nýbrž z přesvědčení, ba poválečného nadšení. Podstatná byla ovšem volba setrvat ve straně i po převzetí moci KSČ v únoru 1948 a následné sovětizaci. Teprve ta umožnila Pešinovi pokračovat bez překážek v univerzitní kariéře a pravděpodobně souvisela se skutečností, že po únoru 1948 vstoupil do KSČ i jeho tchán Antonín Matějček, do své náhlé smrti v srpnu 1950 zároveň profesor Karlovy univerzity a vedoucí tamní katedry dějin umění i vysoký úředník Ministerstva školství a národní osvěty.²⁵ V červnu 1949 se Pešina stal mimořádným a 1954 řádným profesorem Univerzity Karlovy, v letech 1954–1956 byl proděkanem Filosofické fakulty. Když v roce 1958 obdržel titul DrSc. udělovaný Československou akademií věd, bude Jaroslav Pešina v šestačtyřiceti těsně před vrcholem možných hodností (nejvyšší byla možnost stát se podle nomenklatury převzaté ze SSSR členem korespondentem ČSAV a pak akademikem).

Podle záznamů stranických prověrek z padesátých let charakterizovala Jaroslava Pešinu osobní uzavřenost až chlad. Zůstával badatelem, který sice plnil základní stranické povinnosti včetně propagandistických aktivit, jinak ale všechny své síly soustřeďoval na svou práci vědeckou a pedagogickou. Více se angažoval až v šedesátých letech jako člen vědecké rady filosofické fakulty Univerzity Karlovy.²⁶ Při prověrkách po potlačení Pražského jara bylo na jaře roku 1970 jeho členství v KSČ zrušeno (tedy byl tzv. vyškrtnut, stejně jako další členové pražské katedry dějin umění) a následně byl obratem zbaven funkce vedoucího katedry.²⁷ Tu zastával šest let od náhlého úmrtí medievisty akademika Jana Květa v roce 1965. Na rozdíl od jiných stejně postižených však Pešina zřejmě nebyl považován za vyložené „nepřátelskou osobu“, zůstal profesorem s příslušným platem a mohl nadále přednášet i vědecky publikovat, a to i v zahraničí; díky čemu tomu tak bylo, je obtížné dokumentovat. Po polovině ledna 1977 odešel na vlastní žádost do důchodu. Vyžádané antedatování konce pracovního poměru k 1. lednu naznačuje, že mu mohlo jít o to, aby se vyhnul nátlaku vyjádřit se k Chartě 77.²⁸

Jaroslav Pešina nejen dlouhodobě ovlivňoval studenty a studentky dějin umění, zejména medievisty, ale patřil i k nepočtené skupině mužů, kteří ovládali institucionální základnu oboru. Byli to zejména žáci i bývalí kolegové Antonína Matějčka, kteří jej často retrospektivně mytizovali podobně, jako tomu bylo v předchozí generaci s Maxem Dvořákem. Byli zaměstnáni střídavě i zároveň v Národní galerii, na univerzitě, na uměleckých vysokých školách či v nově založeném Kabinetu, později Ústavu teorie a dějin umění Československé akademie věd, zároveň rovněž tvořili síť členů vědeckých, redakčních a edičních rad, respektive komisí a komitétů a jejich vliv tak zasahoval i na Slovensko. Takový způsob formování institucionální základny oboru dějin umění se ustavil již v době meziválečné první republiky, kdy



1 – Šedesátiny Josefa Cibulky, zleva Zdeněk Wirth, Václav Chaloupecký, Jaroslav Pečírka, Josef Cibulka, Jaroslav Pešina, Jan Květ, Antonín Matějček, Oldřich Blažíček, 1946. Praha, Archiv Národní galerie. © Národní galerie v Praze

Přijetí prosím, obzvláště Vy, pane
profesore a celé vášná rodina přijali
ode mne mi určitě pomoc a
přidání.
Děle
Pešina

2 – Autograf Jaroslava Pešiny, dopis Antonínu Matějčkovi z 7. 9. 1938. Praha, Archiv Národní galerie, fond A. Matějček, inv. č. AA 3571

JAROSLAV PEŠINA

[ODEON]

MISTR VYŠEBRODSKÉHO CYKLU



byl paralelou fungování vzájemných vztahů parlamentu, vlády a Hradu, založených na zákulisním dohadování reprezentantů politických stran.²⁹ Z povahy věci o činnosti této sítě zatím víme jen málo přesného. Například ze zápisů o jednání Vědecké rady Kabinetu a později Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, jejímž byl Pešina významným členem, je však zřejmé, že v padesátých letech struktura neoficiální vlivové sítě založené na dlouholetých osobních (někdy i příbuzenských) vztazích sehrála důležitou neformální roli.³⁰ Vzájemná důvěra, jež z těchto vazeb plynula, totiž pomáhala udržovat tradiční vědecké kvalitativní standardy. A nejen je. Pešinova katedra dějin umění Karlovy univerzity zůstávala místem, kde se uchovala tradičně elitářská atmosféra oboru navzdory tomu, že požadavkem doby mělo být odstranění jeho „buržoazní povahy“. Vyniká to ve srovnání s novým ústavem akademie věd, kde se úspěšně prosazovaly sovětské metody kolektivní práce (přitom bylo na katedře procentuálně více členů KSČ, nežli v ústavu). Ostatně překonání, či spíše obejít konzervativního lpění na individualistických metodách práce bylo jedním z důležitých důvodů, proč byla Akademie věd založena.³¹ Vlajkovou lodí v tomto směru byl v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV týmový projekt vydání korpusu českého gotického nástěnného malířství, který zde externě vedl právě Jaroslav Pešina.³²

Dojem, že Jaroslav Pešina nebral ideologii KSČ, respektive marxisticko-leninskou vědeckou metodu historického materialismu vážně, a že jej tudíž lze spolu s dalšími podobnými vědci charakterizovat jako ideologicky neutrálního udržovatele vědeckých tradic konstituovaných v meziválečném období – což zároveň jeho dlouholetou stranickou angažovanost staví do světla vynuceného vnějšího přizpůsobení, legitimizovaného svým účelem – by však byl zavádějícím zjednodušením.³³ Rozbor Pešinových publikací z této doby ukáže, že se snažil ne snad o „důsledné prosazování marxismu-leninismu“, jaké požadovaly abstraktní výzvy stranických direktiv a k němuž se stejně abstraktně a formálně zavazoval (v padesátých a šedesátých letech jako člen strany, po roce 1973 podpisem „Slibu vysokoškolského učitele“),³⁴ ale o užívání takových nových metodologických postupů, které by nejen respektovaly meze oficiálního diskurzu, ale zároveň by rovněž produkovaly co nejmenší kognitivní disonanci vzhledem k místní umělecko-historické tradici a konvenci. Ta sestávala ze syntézy pozitivistického formalismu s „dějinami ducha“ podle Maxe Dvořáka a s chronologickou konstrukcí zákonitě „transgrese stylů“ mezi jednotlivými národy podle Vojtěcha Birnbauma.³⁵ V tomto úsilí nebyl Pešina osamocen. Zatímco v mediévistice Pešinovi sekundoval již v padesátých letech jeho žák

Karel Stejskal a v šedesátých letech rovněž Josef Krása, Jaromír Homolka a Rudolf Chadraba, hlavní metodologickou iniciativu měl Jaromír Neumann, poválečný Matějčkův žák a Pešinův dlouholetý univerzitní kolega. Neumannovou specializací bylo umění manýrismu a baroka, v padesátých letech se však v souladu s požadavky komunistické strany věnoval jak českému umění 19. století, tak i teorii současného umění, tj. především otázkám realismu. Neumann byl však odlišný lidský i intelektuálně-badatelský typ, při aplikaci teoretických východisek se snažil jít do hloubky a usiloval o samostatné řešení základních otázek dějin umění v rámci marxisticko-leninského diskurzu jak v jeho stalinšské, tak později reformní podobě, a jako jediný z českých historiků a historiček umění se v šedesátých letech vyrovnal originálnímu myšlení českých historiků či filosofů.³⁶ Stalinistická adaptace českého umělecko-historického diskurzu byla především Neumannovým dílem, jež ve svém proslovu na pohřbu Antonína Matějčka legitimizoval odvoláním na iniciativní roli váženého a milovaného učitele.³⁷

Podobně jako Jan Květ a mnozí další se Pešina snažil adaptovat nový jazyk i diskurz na tradiční metodologii. V první polovině padesátých let se místy spokojoval s formálními vnějšími příznaky loajality, zejména s uplatňováním odkazů k textům Josifa Vissarionoviče Stalina, Vladimíra Iljiče Lenina a Friedricha Engelse, v jejich druhé polovině a pak v šedesátých letech však uváděl do umělecko-historického uvažování motivy historického materialismu. Jádrem práce zůstávalo tradiční místní pojetí umělecko-historické vědy a výsledné rétorické figury byly tudíž místy vnitřně rozporné, přesto lze takový postup stěžejně označovat za projev rezistence, byť pasivní, vůči systému a jeho ideologickým požadavkům. Motivy lidovosti, národní svébytnosti a realismu, které byly ústředními oporami konstrukce nového pojetí socialistických dějin umění, totiž jsou, jak uvidíme, osnovou těchto textů, a proto má Pešinova práce padesátých a šedesátých let povahu souvisle rozvíjeného výzkumného projektu – po roce 1956 byly jen vypuštěny formální citace ze Stalina a Lenina.

V prvním čísle obnoveného časopisu *Umění* se Pešina podílel na kolektivním textu *Zdeněk Nejedlý a výtvarné umění*, jehož funkcí bylo manifestační přihlášení ve jménu celého oboru k aktuální politické situaci.³⁸ Ještě před tím vydali Pešina společně s Neumannem, Květem a Vladimírem Wagnerelem pod názvem *Za nové dějiny umění a výtvarnou kritiku* své projevy z pracovní konference československých historiků umění a výtvarných kritiků v Bechyni 1951. Byla to typická akce „kolektivistické vědecké práce“, kde byly „v soudružské diskuzi“ formulovány hranice, jazyk, témata a kritéria nového, marxisticko-leninského diskurzu české kunsthistorie.³⁹ Neumannův a Pešinův projev měly funkci autoritativního vytyčení rámce, v němž se může diskuse pohybovat, a určovaly její jazyk. Pešina se zde soustředil na jednu ze tří oblastí, jež stranické direktivy označovaly za úkoly aktuální umělecko-historické

3 – Zvěstování z Vyšebrodského cyklu, detail. Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, obálka (grafický design Bohumil Vančura)



4 - Jaroslav Pešina

vědy, totiž na památkovou péči a muzejnictví.⁴⁰ Ve srovnání s Neumannovým obsáhlým textem (jeho přednesení zabralo dopolední i odpolední program prvního dne zasedání), který vedle autentického marxisticko-leninského myšlení zahrnuje i dobovou emocionálně vyhocenou rétorickou figuru sebekritiky, je Pešinův příspěvek věcný a střídavý. Pokud vynecháme reference ke klasikům marxismu-leninismu, je řada jeho formulací týkajících se potřeby výchovy, vzdělávání a popularizace, muzejní praxe a požadavků na památkovou péči vyjádřením dlouhodobé tradice modernistického uměleckohistorického diskurzu ve střední Evropě a jmenovitě v následnických zemích Rakousko-Uherska; jako takové jsou relevantní dodnes. Příznačné je, že Pešina se zde namísto konstrukce teorií věnuje oblastem zprostředkování umění a (dnešními slovy řečeno) aplikovaného výzkumu, k nimž měl díky své formativní praxi v Národní galerii blíže, než bylo v té době zvykem mezi vysokoškolskými profesory na mezinárodní úrovni. Tato pragmatičnost, interpretovaná zřejmě

už současníky jako chvályhodná střídavost, patřila patrně k těm rysům Pešinoва profilu, jež zajistily – v kontrastu vůči Neumannovi – shovívavé hodnocení jeho stalinistické etapy v následujících desetiletích.

Ačkoli teorie a metodologie dějin umění nepatřily k silným stránkám Pešinovery uměleckohistorické práce, cítil se přece nucen na počátku padesátých let na toto pole vstoupit. Ve studii otištěné v roce 1954 v časopise *Umění* zhodnotil společně s restaurátorem Mojmírem Hamsíkem dvě pozdně gotické desky ze strahovské sbírky, známé jako *Triptych s nedůvěrou sv. Tomáše*.⁴¹ Aniž by připomněl, že revokuje starší názory, jež dříve stejně jako Matějček i Kropáček zastával, zdůraznil, že je nesprávné nadále považovat české gotické umění za periferii německého. Tato odvozenost vyplývala z „*myšlení ve slohově formálních kategoriích*“: jestliže „*rozhodující slohový pohyb se dál mimo obvod našich zemí*“, pak se české umění muselo jevit jako pouhá periferie. Pokud se však „*odpoutáme od této představy a uvažujeme o umění jako produktu společnosti v dané etapě jejího vývoje*“, bude se české malířství 15. století chápat jako „*nadstavbový projev*“ husitské revoluce. Pešina ve své studii zdrženlivě a rychle řeší klíčové téma, jemuž jeho současníci v oboru historiografie věnovali mnoho let náročného výzkumu, totiž otázku, zda a v jakém smyslu lze českou renesanci a husitství považovat za projev buržoazní revoluce, a zda je tedy umění husitské doby vývojově analogické renesanci.⁴² Dochází k závěru, že „*umění doby husitské tvoří zcela zvláštní období, k němuž není v ostatním evropském vývoji té doby analogie*“. Bylo to umění zlidovělé a demokratizované.⁴³ Pro českou medievisťku Pešinovery práce přinesla dva významné podněty. První z nich spočíval v soustředění zájmu na studium umění doby husitské (s výhradou, že skutečným husitským uměním byl pouze zpěv) a snahou o jeho rekonstrukci, přičemž závěry výše zmíněné monografie Pavla Kropáčka měly být novým přístupem zásadně přehodnoceny. Toto téma však vydrželo jen necelé desetiletí, aby bylo kolem roku 1960 nahrazeno novým důrazem na umění druhé poloviny 14. století a kolem 1400. Jemu se Pešina věnoval v druhé polovině své vědecké dráhy, stal se ústřední autoritou na téma deskového malířství doby Karla IV. a Václava IV. a žádný výstavní či publikační týmový projekt od šedesátých do osmdesátých let se neobešel bez jeho příspěvku, přičemž některé z nich vedl.

Podstatnějším přínosem Pešinovery článku o Monogramistovi I. V. M. byl metodologický posun s dlouhodobým dosahem, spočívající v úsilí o vzájemné propojení nového diskurzu s tradicí. Klasickou analýzu stylu formálně-kritickou metodou doplnila historicko-materialistická charakteristika doby, v níž studované umělecké dílo vzniklo, převzatá jako hotový komplex z historiografických textů. „*Zjišťování vlivů a srovnávací práci neztratí historik umění ze svého zorného pole ani napříště, ovšem s podmínkou, že je bude řešit neodděleně od vztahů ekonomických a společenských*.“⁴⁴ Termín „neodděleně“ ovšem byl neuralgickým

bodem. Disociace „vlastní umělecko-historické analýzy“ od historického kontextu uměleckých děl, považovaného vzhledem k autonomnímu vývoji umění za vnější okolnost, patřila totiž k hlavním noetickým formám tradice české větve vídeňské školy a ve svých textech ze čtyřicátých let se na to Pešina několikrát odvolával. Ospravedlněním nového diskurzu bylo to, že velmi účinně umožňoval konstruovat české umění jako svébytnou, nikoli germánským zprostředkováním ze zahraničí odvozenou kulturní formu. Pokud bychom se vrátili k výše citovaným slovům Pešinovy disertace, tak „určitý lokální tón“ už není jen vnější věc, ale jako součást specifických „ekonomických a společenských vztahů“ je určující okolností zdejší umělecké tvorby. Lidovost se přitom v poválečné situaci chápala jako kategorie sjednocující příslušnost k neelitním společenským vrstvám s etnickou identitou, v našem případě českou, což bylo umožněno stalinovým řešením jazykové otázky a usnadňovala to zároveň osvojená tradice německé sémantiky termínu *völkisch*.

Instrumentální a povrchní aplikace jazyka historického materialismu vydržela rovněž jen krátce, zjevně si samotní aktéři byli dobře vědomi její plochosti a intelektuální nespokojivosti. Od poloviny šedesátých let se tzv. historický kontext, zajišťující historicko-materialistické zakotvení umělecko-historického studia, začal přenechávat specializovaným historikům, píšícím paralelní texty pro umělecko-historické publikace. Domnívám se, že tato disociace se stala klíčovým momentem dalšího vývoje české umělecko-historické metodologie. Z nové metody byl tak odstraněn disharmonický činitel, hranice interního odborného diskurzu byly opět nenarušené a studium sociálního rozměru umělecké tvorby zůstávalo odděleno. Stejně tak se paralelní a nikoli integrální částí výzkumu staly restaurátorské analýzy, přestože měly u nás díky Vincenci Kramářovi kvalitní tradici a vysokou úroveň⁴⁵ a v citovaném článku o tzv. Monogramistovi I. V. M. ještě hrály roli materialistického ukotvení výzkumu. Tento dlouhodobě efektivní posun byl umožněn širokým přijetím a prosazením metody, s níž přišli na přelomu padesátých a šedesátých let Jaromír Neumann a Rudolf Chadraba a již lze nazývat marxistickou ikonologií.⁴⁶ „Společenské vztahy“, na něž byl brán zřetel vedle formálně kritického studia, se totiž nepoznávaly historiografickými metodami, natož recepcí metod a výsledků sociálních dějin či dějin materiální každodennosti, nýbrž mohly být zastoupeny quasi-fenomenologickým vcitováním do ducha minulosti, vyjevujícího se v ikonologickém významu (v jednodušší podobě v ikonografii) vizuálního umění. Tato metoda, doprovázená rehabilitací Maxe Dvořáka, vytvořila pro české dějiny staršího umění, včetně medievistiky, tak pohodlný a odolný rámec, že jejich výsledky vyhovovaly ideologickým požadavkům režimu pod vládou KSČ až do jeho konce.

Jaroslav Pešina se společně s Jaromírem Neumannem a silnou generační skupinou mladších medievistů zasloužil v šedesátých až osmdesátých letech o propracování a prohloubení této ikonologické metody. Příběh národní

svébytných a vývojově pokrokových dějin českého středověkého umění 14. století (dnešní obvyklé označení „za vlády Lucemburků“, odkazující k feudálnímu dynastickému principu, se nepoužívalo) byl formulován apolitickým jazykem formálně estetických kvalit a stal se zdrojem úspěchu a vysokého renomé českých dějin staršího umění u široké kulturní veřejnosti v sedmdesátých a na počátku osmdesátých let. I v době tzv. neostalinské normalizace totiž umožňoval i nadále vystavovat a v monumentálních obrazových publikacích zveřejňovat umění, v němž dominovaly náboženské hodnoty. Usměrnování ze strany ideologického dozoru se zpravidla omezovalo na nutnost použít v grafickém designu plakátů či publikací sekulární detaily nenáboženských motivů, nebo nahrazovat církevní terminologii v názvech knih – to se stalo i Pešinově monografií o Mistru Vyšebrodského oltáře, který musel být přejmenován na Vyšebrodský cyklus.⁴⁷ Ani zde však nevystačíme se zjednodušujícím soudem o povrchním vycházení vstříc vládnoucí moci a pod tímto povrchem bezpečně skryté „vědecké svobodě a objektivitě“. V německy otištěné studii o vztahu světské a církevní moci u Karla IV., jež Pešina rozpoznal v ikonografii tzv. Morganova diptychu, demonstroval interpretační model používaný v téže době rovněž Rudolfem Chadrabou, Jaromírem Homolkou, Karlem Stejskalem či Josefem Krásou, kdy se za náboženskými obrazovými symboly jako za „zástěnou“, vynucenou dobovými mocenskými poměry s nadvládou církve, odhalují „skutečné“, sekulárně-politické významy.⁴⁸

Pro úspěch specifických adaptací marxisticko-leninského diskurzu historického a dialektického materialismu na diskurz českých dějin umění v tradici vídeňské školy, jejichž byl Jaromír Pešina předním protagonistou, byly klíčové dvě roviny. Z interního hlediska aktérů vědeckého oboru dějin umění to byla možnost zajistit si „klid na práci“ relativně málo rušenou dalšími ideologickými požadavky, a přitom pracovat bez rušivých kognitivních disonancí. Z hlediska jejich publika to byla kromě dostupnosti uměleckého dědictví zejména podpora českého národního sebevědomí. Otázka historického rozměru národní identity doprovází české dějiny staršího umění od jejich počátků.⁴⁹ Poválečný národně socialistický konsenzus byl v kulturní oblasti adaptován pro apropriaci komunistickou stranou pod vedením Zdeňka Nejedlého, jehož vliv v oboru dějin umění zprostředkovali především akademici Zdeněk Wirth a Jan Květ. V československé společnosti státního socialismu s postupem let sílil stranou od hegemonického diskurzu nacionalismus jako význačný příznak rezistence vůči internacionalistické rétorice komunistické strany. Jak jsme viděli, možnost podporovat českou etnickou národní identitu hrála důležitou roli v obou případech Pešinových strategií, jak se vyrovnat s totalitní mocí – jak za protektorátu, tak za stalinismu.

Jaroslav Pešina přispěl bezprostředně k tématu národní identity ve starším umění krátkým, ale opět velmi vlivným

článkem, v němž interpretoval tzv. retrospektivní tendence českého gotického malířství.⁵⁰ Pešina této otázce později věnoval řadu dalších článků, pozoruhodná je však raná datace toho prvního: v roce 1964 šlo o jeden z prvních pokusů euroamerických dějin umění se nově vyrovnat s konceptem stylové retrospektivy. Od šedesátých let kladl Pešina důraz na tzv. byzantinismy, chápané jako důkaz etnický založené a údajně přirozené inklinace „lidové základny“ české gotiky k slovanskému východu; toto téma v sedmdesátých a osmdesátých letech dále rozpracovali Rudolf Chadraba, Karel Stejskal a Ivo Kořán. Průběžně po celá desetiletí, v drobných i větších materiálových člancích a v recenzích, konstruoval Pešina českou gotiku jasně diferencovanou od německé (včetně Rakouska). Rozlišovací kritéria přitom byla převzata z nacionalistické až rasistické německé uměnovědy první poloviny 20. století a doplněna konceptem českého (slovenského) sensualismu, jež zformuloval Václav Mencl. V článku publikovaném v renomovaném vědeckém německojazyčném periodiku Pešina reflektoval i metodu „odhlédnutí“ od politických názorů nacistického historika umění a převzetí „zdravého jádra“ jeho myšlenek. Takovou operaci umožňovala sdílená opora v metodě stylově-formální analýzy, v jejíž schopnost garantovat vědeckou objektivitu se věřilo.⁵¹

V tomto přehledu života a rozboru klíčových spisů Jaroslava Pešiny se ukazuje, že poměrně výstižně reprezentoval významný typ československého humanitního vědce, který se musel vyrovnávat s krátkodobými totalitními režimy nacismu (1939–1945) a stalinismu (1949–1956) i s následným mírnějším avšak dlouhodobým autoritativním režimem státního socialismu pod diktaturou KSČ. Jestliže „*historikové nejsou ‚instrumenty‘, nýbrž subjekty, které jednájí v diskurzivně a institucionálně strukturovaných sociálních polích*“,⁵² pak nás zajímalo, jaké strategie Pešinovi zajistily úspěch jak za života, tak v oborové paměti, a jak jeho práce přispívala ke konstrukci a hegemonii nového oborového diskurzu, nebo naopak byla vůči němu rezistentní a kritická. Platí-li charakteristika

zmiňovaná ve stranických posudcích, že Pešina byl osobně zdrženlivý, uzavřený a navenek chladné povahy, pak můžeme předpokládat, že právě to mu pomohlo vyhnout se kriticky vyhraněným situacím vynucené etické volby a být od nich uchráněn.⁵³ Jeho strategie byly natolik úspěšné, že zůstal v paměti jako někdo, kdo dokázal v náročných podmínkách „obstát“ a na nějž se vzpomíná v dobrém. Pešinův přínos ke konstrukci oborového diskurzu byl natolik „měkký“, že byl a je pocítován jako koherentní s předchozí tradicí. Prvním kritériem zpětného hodnocení je pocítovaná prospěšnost jeho aktivit pro udržení a rozvoj oborového prostředí, ba dokonce pro posílení celospolečenské autority dějin umění. Jak zpětně, tak i v době Pešinova života byla druhým měřítkem schopnost uchovávat a podporovat prostřednictvím textů i jednání v institucích etnický a jazykově chápanou českou národní identitu, zejména v protikladu k identitě německé. Dovednost pohybovat se v podmínkách stanovených politikou moci se v tomto rámci při zpětném hodnocení považuje za „nutné zlo“, nezbytné k tomu, aby oba rozměry aktivit bylo možné vykonávat.

Protože nedokážeme plně postihnout skutečné subjektivní přesvědčení a motivace voleb aktérů minulosti, bylo by plané a arogantní vynášet morální soudy; ostatně vždy znovu vyjednávaná hranice mezi „zlem ještě nutným“ a „už nikoli nutným“ patří charakteristicky do existenciálního a morálního registru. Je zřejmé, že Jaroslav Pešina se jako přední reprezentant své generace významně podílel na úspěšné transformaci uměleckohistorické tradice vídeňské školy pro specifickou oborovou praxi její české větve od čtyřicátých do osmdesátých let 20. století, a zároveň zásadně přispíval k efektivnímu zprostředkování umění veřejnosti. V privilegované pozici zodpovědnosti za obor se významně podílel na rekonstrukci českých dějin umění za vlády komunistické strany. Přitom se ukazuje, že právě aktivity vzdělanců tohoto typu zevnitř udržovaly diktaturu KSČ a umožňovaly fungování systému jí ovládaného politického režimu.

Původ snímků – Photographic credits: 1: Národní galerie v Praze; 2: Milena Bartlová; 3: repro: Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, obálka; 4: repro: Jiří Kropáček (ed.), *Z dějin umění V. Na předělu věků*. Sborník prací k počtě prof. PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc. Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica III–IV, 1992, s. 7–9, předsádka

Poznámky

⁵⁰ Studie je průběžným výstupem výzkumného projektu „Dějiny českých dějin umění druhé poloviny 20. století, část 1 (1945–1970)“, podpořeného grantem GAČR 17-20229S. – Za vstřícnost, rady a pomoc v archivech děkuji Tomáši Hylmarovi, Janu Chodějovskému, Jakubu Jarešovi, Miladě Sekyrkové a Kristýně Uhlíkové.

⁵¹ Jaromír Homolka, Za Jaroslavem Pešinou, in: Jiří Kropáček (ed.), *Z dějin umění V. Na předělu věků*. Sborník prací k počtě prof. PhDr. Jaroslava Pešiny, DrSc. Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica III–IV, 1992, s. 7–9, cit. s. 8. Tamtéž na s. 10 soupis bibliografie Jaroslava Pešiny z let 1987–1992, navazující na předchozí soupisy, otištěné in: *Umění XXV*, 1977, s. 552–555 a ibidem XXXV, 1987, s. 274–275.

⁵² Karel Stejskal, Jaroslav Pešina sedmdesátníkem, *Umění XXX*, 1982, s. 181. V letech 1961–1970 byl Pešina i šéfredaktorem časopisu.

⁵³ Vítězslav Sommer, Válka, odboj a hledání historické identity československého komunismu, in: Zdeněk Hazdra (ed.), *Válečný prožitek české společnosti v konfrontaci s nacistickou okupací 1939–1945*, Praha 2009, s. 111–124, cit. s. 111.

⁵⁴ Dostupná Pešinova pozůstalost, uložená v Archivu Národní galerie v Praze (dále jen ANG), obsahuje jen přijatou korespondenci. Odeslané dopisy, na něž jsem dosud narazila porůznu v pozůstalostních fondech jiných historiků umění, neobsahovaly osobní projevy. Existence ego dokumentů, např. deníku, je nepravděpodobná.

⁵⁵ Podle vlastního životopisu (viz pozn. 6). Vít Vlnas, Josef Cibulka 1939–1945: skica k portrétu, in: *Věda v českých zemích za druhé světové války. Práce z dějin Akademie věd*, C, sv. 3, Praha 1998, s. 233–244, uvádí na s. 241, že Pešinův

otec byl majitelem velkého pražského lahůdkářství a na základě korespondence naznačuje, že důvod Cibulkovy náklonnosti k mladému medievistovi měl i pragmatický rozměr zajišťování úzkoprofilového zásobování ve válečných letech.

⁶ Pokud není uvedeno jinak, jsou životopisné údaje Jaroslava Pešiny čerpány z osobních dotazníků a z podepsaných životopisů uložených v Archivu Univerzity Karlovy (dále jen AUK): personální spis i. č. 426 a spis J. Pešiny ve fondu ZO KSČ FFUK (bez inv. č.). Srov. LS [Lubomír Slaviček], Pešina, Jaroslav, in: Lubomír Slaviček a kol., *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, Praha 2016, s. 1109–1111.

⁷ Archiv Národní galerie, Osobní spisy řada I., Jaroslav Pešina.

⁸ Organisation Todt byla paramilitární stavební organizace říšského ministerstva zbrojení, viz Stefan Laube, Technik, Arbeit und Zerstörung. Organisation Todt in Prag 1944–1945, *Bohemia* 40, 1999, s. 387–416. Na podzim 1944 stavěla v rafinerii v Pardubicích zamlžovací soustavu jako preventivní maskovací ochranu před nálety, viz www.parpedie.cz (vyhledáno 25. 8. 2016).

⁹ Stanovisko komise profesorů doporučujících habilitaci Jaroslava Pešiny z 23. 4. 1946, FFUK č. j. 3882/FF1945/46, AUK, pers. spis i. č. 426.

¹⁰ Viz pozn. 6 a 7. Koncem roku 1945 byly Pešinovi zpětně vyplaceny cestovní náhrady. K roli Swobody a klasifikaci majetku Alena Janatková, in: Alena Janatková – Vít Vlnas, *Pražská Národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013, s. 43–51 (Oddělená správa umění ve vlastnictví Říše).

¹¹ Dopis Josefa Cibulky Ministerstvu školství a národní osvěty z 24. května 1945, vysvětlující jeho činnost za války, s. 7; srov. Archiv Ústavu dějin umění AV ČR (dále jen AÚDU), fond Josef Cibulka, K 30, inv. č. 1347; reprodukováno in: Janatková – Vlnas (pozn. 10), s. 56.

¹² K Cibulkovu dopisu (pozn. 11) je připojen dovětek Závodní rady Národní galerie v Praze z 6. června 1945 zakončený citovanou větou a podepsaný Jaroslavem Pešinou jako předsedou rady; reprodukce in: Janatková – Vlnas (pozn. 10), s. 61.

¹³ Vít Vlnas, in: Janatková – Vlnas (pozn. 10), s. 117. Citovaný text je doslova převzat ze statí (celý příspěvek v publikaci je její rozšířenou verzí) Vít Vlnas, Josef Cibulka (pozn. 5), s. 244.

¹⁴ Jaroslav Pešina, *Pozdně gotické deskové malířství v Čechách*, Praha 1940. – Idem, Studie k pozdně gotickému baroku, *Památky archeologické* XLI, 1936–1938, s. 68–81.

¹⁵ Vojtěch Birnbaum, Barokní princip v dějinách architektury, in: idem, *Vývojové zákonitosti v umění* (ed. Ivo Hlobil), Praha 1987, s. 24–46. K nacionálnímu diskurzu české medievistiky srov. Milena Bartlová, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu středověkého umění*, Brno 2009.

¹⁶ Milan Kudrys, Vystava „Pražské baroko“ 1938 a její ohlas v domácím tisku, *Marginalia Historica* 1, 1996, s. 47–68.

¹⁷ Pešina 1940 (pozn. 14), s. 18.

¹⁸ Jaroslav Pešina, Doplnky a opravy ke knize „Pozdně gotické deskové malířství v Čechách“, *Památky archeologické* XLII, 1939–1946, s. 101–109.

¹⁹ Antonín Matějček, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938¹, 1950².

²⁰ Jaroslav Pešina, [recenze] Pavel Kropáček, Malířství doby husitské, *Památky archeologické – historie* XLIII, 1948, s. 116–122.

²¹ LS [Lubomír Slaviček], Kropáček, Pavel, in: Slaviček (pozn. 6), s. 728. Dále Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943, sochař abstrakcionista*, Praha 2013, s. 108–120. – Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, s. 116–161.

²² Šlo by o ilegální KSČ, o níž neexistuje dokumentace. – Vojvodík, tamtéž, s. 118 popírá i Kropáčkův zájem o marxismus (problémem je ovšem definice tohoto pojmu). Kropáčková matka Marie v životopise svého syna, napsaném v červenci 1945 pro Antonína Matějčka, naproti tomu uvádí, že Pavel Kropáček byl vážně zaujat pro komunismus již od gymnaziálních studií; srov. Masarykův ústav a archiv AV ČR (dále jen MUA), Ústřední archiv ČSAV, fond Antonín Matějček, inv. č. 8, sign. IIb.

²³ AUK, spis J. Pešiny ve fondu ZO KSČ FFUK, bez inv. č.

²⁴ Srov. ke kontextu 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.

²⁵ AH [Anděla Horová] – LS [Lubomír Slaviček], in: Slaviček (pozn. 6), s. 887–890.

²⁶ K její činnosti a vlivu v době Pražského jara (bez zmínky o Pešinovi) viz Jakub Jareš et al., *S minulostí zúčtujeme. Sebereflexe Filozofické fakulty UK v dokumentech sedmdesátých a devadesátých let 20. století*, Praha 2014, s. 240–263. – Josef Petrář, *Filozofové dělají revoluci*, Praha 2015, s. 381–404.

²⁷ Jareš (pozn. 26), s. 429 a 687.

²⁸ AUK, personální spis i. č. 426.

²⁹ 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.

³⁰ AÚDU, zápisy o zasedáních Vědecké rady 1952–1961, inv. č. A 497/2001 – MUA, Ústřední archiv ČSAV, fond ÚTDU, inv. č. 2, sign. 01 a inv. č. 6–7, sign. 021–022.

³¹ Blanka Zilynská, Univerzita Karlova v kontextu vývoje společnosti v letech 1945–1948, in: *Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948*, Praha 1998, s. 161–176. – Markéta Devátá – Doubravka Olšáková, Ideologizace vědy a školství 1945–60, in: Markéta Devátá a kol., *Vědní koncepce KSČ a její institucionalizace po roce 1948*, Praha 2010, s. 9–98.

³² Výsledek vyšel po šesti letech intenzivní práce jako Jaroslav Pešina a kol., *Gotická nástěnná malba v zemích českých I. 1300–1350*, Praha 1958. Další díly už se připravit nepodařilo. Proszazování kolektivní vědecké práce podle sovětského modelu ukazují dokumenty fondu ÚTDU ČSAV z let 1952–1956 v MUA, jmenovitě Diskuse k pracovnímu plánu na rok 1954 č. j. 984 z 2. 12. 1953, inv. č. 23, sign. 122.

³³ Takto uvažuje Josef Petrář (pozn. 26). Při analýze kvalifikačních prací například vytváří dojem, že „profesoři Pešina a Květ měli náročné studijní požadavky“, kdežto „komunista Jaromír Neumann“ byl pouhým ideologem (s. 133). Přitom byli Pešina i Květ rovněž členy KSČ a například disertace Karla Stejskala z roku 1953, vedená Pešinou, byla stejně ideologicky vyhocená, jako Petráňem citovaná práce Jiřího Šetlíka, obhajovaná u Neumanna.

³⁴ Formulář podepsán Jaroslavem Pešinou 27. listopadu 1973; srov. AUK, pers. spis i. č. 426.

³⁵ Viz pozn. 15 a Milena Bartlová, Continuity and Discontinuity in the Czech Legacy of the Vienna School of Art History, *Journal of Art Historiography* No. 8, 2013, <https://arthistoriography.wordpress.com/8-abstracts-2/> (vyhledáno 16. 2. 2017).

³⁶ LS [Lubomír Slaviček], in: Slaviček (pozn. 6), s. 1004–1006. Na obšírnější objasnění dobového ideového paradigmatu stejně jako na charakteristiku ostatních zmiňovaných osob zde není místo, musím čtenáře odkázat na svou chystanou práci o českých dějinách umění 1945–1970.

³⁷ Jaromír Neumann, Zemřel Antonín Matějček, *Výtvarné umění* I, 1950, s. 236–237. Hlavními texty jsou idem, K významu Stalínových statí o jazykovědě pro teorii a historii výtvarných umění, ibidem, s. 346–356. – Idem, 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. Srov. Jan Ivanega, Korespondence Jaromíra Neumanna a Vincence Kramáře, *Umění* 62, 2014, s. 454–465.

³⁸ Jaroslav Pešina – Jaromír Neumann – Vladimír Novotný, Zdeněk Nejedlý a výtvarné umění, *Umění* I, 1953, s. 10–30.

³⁹ Květ (pozn. 37), zde Jaroslav Pešina, Praktické úkoly dějin umění v dnešní společnosti, s. 89–111.

⁴⁰ Úkoly spočívaly ve zhodnocení národních dějin umění, podpoře aktuální tvorby ve stylu socialistického realismu a rozvoji památkové péče. Srov. Zápis o diskusi o významu usnesení X. sjezdu KSČ pro vědní obory zastoupené v VI. sekci ČSAV ze dne 21. října 1954 (AÚDU, fond Zdeněk Wirth, W-LIV/1). Jinou výslovnou oficiální formulaci tohoto typu zadání „shora“ se mi pro období 1948–1956 zatím nepodařilo nalézt; obor dějin umění totiž stál na okraji úsilí ideologického aparátu.

⁴¹ Jaroslav Pešina – Mojmír Hamsík, Triptych Monogramisty I. V. M., *Umění* II, 1954, s. 21–45. O omylu při utvoření jména monogramisty viz Ivana Kyzourová – Pavel Kalina, *Strahovská obrazárna. Od gotiky k romantismu*, Praha 1993, s. 30–31 (jde ale ve skutečnosti spíše o práci domácí dílny).

⁴² Důkladně se v návaznosti na výstupy historiků kolem Josefa Macka věnoval této otázce Jaromír Neumann v úvodu ke své knižně vydané disertaci *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha 1951, srov. k tomu

Milena Bartlová, *Troubles with Mannerism: Czech Art History between Nationalism and Postmodernism*, *Ars XLVIII*, 2015, s. 192–198.

⁴³ Pešina – Hamsík (pozn. 41), s. 22.

⁴⁴ Pešina – Hamsík (pozn. 41), s. 30

⁴⁵ Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1970*, Praha 2015.

⁴⁶ Srov. k tomu Milena Bartlová, *Czech art history and Marxism*. *Journal of Art Historiography* No. 7, 2012, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/bartlova.pdf> (vyhledáno 16. 2. 2017). – Tereza Johanidesová, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo*, Magisterská diplomová práce, Filosofická fakulta Karlovy Univerzity 2017, <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/116928/?lang=en> (vyhledáno 16. 2. 2017).

⁴⁷ Jaroslav Pešina, *Mistr vyšebrodského cyklu*, Praha 1982.

⁴⁸ Jaroslav Pešina, *Imperium et sacerdotium*, *Umění XXVII*, 1979, s. 521–528.

⁴⁹ K roli motivu národní identity v české medievisťice viz Bartlová (pozn. 15).

⁵⁰ Jaroslav Pešina, K otázce retrospektivních tendencí v českém malířství krásného slohu. *Umění XII*, 1964, s. 29–34. Článek je věnován Albertu Kuttalovi k šedesátinám, protože Pešina zde rozvíjí některé Kuttalovy impulsy.

K národní otázce v krásném slohu srov. také Lubomíra Hédlová, “National Art Histories”: Whose Beautiful Style?, *Annual of Medieval Studies at CEU*, XI, 2005, s. 145–164.

⁵¹ Jaroslav Pešina, *Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des Schönen Stils in Böhmen*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXIX, 1976, s. 45–50. Více k interpretaci Bartlová (pozn. 15), s. 29–37. Když jsem v roce 2000 psala tento text, vydaný též anglicky (2004) a německy (2016), s vědomým zdvořilým ohledem na učitelskou generaci jsem psala o tom, že operace, které v důsledku podporovaly politiku sovětizace, prováděli čeští historikové umění „snad nevědomě“. Dnes musím konstatovat, že věc je podstatně složitější, i když skutečné individuální motivace a sebereflexe nelze spolehlivě rekonstruovat.

⁵² Pavel Kolář, *Dějiny historické vědy. Normativní příběh vlastního oboru nebo reflexivní dějiny kulturní praxe?*, *Dějiny – teorie – kritika* III, 2006, s. 87–100, cit. s. 99.

⁵³ Státní bezpečnost se o Jaroslava Pešinu zvláště nezajímala a nepokoušela se jej získat ke spolupráci, takže v jejích evidencích v Archivu bezpečnostních složek není registrován.

SUMMARY

Jaroslav Pešina 1938–1977 Four Decades of Political Strategies of a Czech Art Historian

Milena Bartlová

Jaroslav Pešina (1912–1992) was an influential medieval history expert and art historian who was active in scholarly institutions throughout the whole course of his career. Under the Protectorate of Bohemia and Moravia, he worked in the Bohemian-Moravian Land Gallery, which became the National Gallery after the war, and after the war he started to teach at Charles University, where he gradually reached

the posts of assistant professor, professor, vice-dean, and director of the Department of Art History. After the Czechoslovak Academy of Sciences was founded, he cooperated with the Institute of Art Theory and History. From 1945 to 1970, he was a member of the Communist Party of Czechoslovakia (KSČ). Based on archival documents and interpretations of selected publications, the study traces the strategies that allowed Pešina to successfully pass through political difficulties and also work in the field of art history as a positive agent on both professional and human levels. The dynamic balancing of professional tradition with new methodological practices that were required during KSČ's dictatorship proved to be crucial. Together with others (primarily Jaromír Neumann), Pešina contributed to creating a concept of art history that supported the role of art history in the construction and strengthening of Czech national identity, and thus gave a high social prestige to the field.

*Figures: 1 – 60th birthday of Josef Cibulka, from left Zdeněk Wirth, Václav Chaloupecký, Jaroslav Pečírka, Josef Cibulka, Jaroslav Pešina, Jan Květ, Antonín Matějček, Oldřich Blažíček, 1946. Prague, Archiv Národní galerie; 2 – Autograph of Jaroslav Pešina, letter to Antonín Matějček, September 7, 1938. Prague, Archiv Národní galerie, fond A. Matějček, inv. č. AA 3571; 3 – Annunciation from the Cycle of the Life of Christ from Vyšší Brod, detail. Jaroslav Pešina, *Mistr Vyšebrodského cyklu*, Praha 1982, cover (graphic design by Bohumil Vančura); 4 – Portrait of Jaroslav Pešina*