

Memoria et monumentum: „Barokní princip“ Vojtěcha Birnbauma a „Podstata monumentality“ Antonína Engela

Tomáš Murár

Úvod

The article focuses on the relationship between two works of art theory: 'The Baroque Principle in the History of Architecture', written in 1924, and 'The Essence of Monumentality', written in 1944. It highlights possible theoretical references to the work of Czech art historian Vojtěch Birnbaum in the first half of the 1920s that can be found later in the ideas of Czech architect Antonín Engel in the first half of the 1940s. When the first edition of Birnbaum's study was published there was almost no response to its theoretical content. The work was viewed primarily as an attempt to rehabilitate the baroque as a concept and to understand the creative essence of the baroque. This article seeks to show that the Baroque principle was met with a response and began to spread after the publication of the second edition of the work in 1941, which seemed to get fit in the events of the 1940s. As Antonín Engel's Essence of Monumentality in Architecture implied in 1944, Birnbaum's 1924 theory, which discussed the need to tap into cultural memory and to work with it through the individuality of the artist in a baroque way as the natural direction of artistry, was met with recognition twenty years after it was first published.

Keywords: Vojtěch Birnbaum; Antonín Engel; architecture; the baroque principle; a discussion of monumentality; 1940s

Bc. Tomáš Murár

Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Praha / Institute for Art History, Charles University, Prague

e-mail: tomas.murar@seznam.cz

„Okupace, protektorát a druhá světová válka tvoří velmi specifický kulturně-společenský, myšlenkový, ale také emocionální a afektivní „prostor“, v němž byl člověk konfrontován s extrémními stavy a zkušenostmi, které jsou umělecky artikulovány a různými způsoby ztvárňovány, ale také umělecko-teoreticky a umělecko-filozoficky reflektovány“.¹

Za jednu z důležitých umělecko-historických a kulturně-historických reflexí v extrémní atmosféře „výjimečných stavů“, proměňujících prostor civilní každodennosti v emocionálně a afektivně silně nabitý „prostor“, možno považovat diskusi o problému monumentality v architektuře z let 1943 a 1944, publikovanou v časopise *Architekt SIA* (1944).² Tato diskuse si zaslouží pozornost již proto, že šlo o obranu nezfalšované podoby helénské kulturní tradice jako evropského kulturního typu a základu duchovní podoby Evropy. Tuto tradici helénské kultury si ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století přisvojoval také nacionální socialismus, který ji ale využíval a zneužíval k ideologicko-propagandistickým manipulacím.³

Význam diskuse o monumentalitě mezi českými architekty protektorátních let spočívá však ještě v jiném zásadním aspektu: šlo zároveň o reflexi české moderní a avantgardní architektury uplynulého meziválečného dvacetiletí prizmatem nadčasové kulturní tradice. Diferencovaná a kritická diskuse o významu a „dědictví“ funkcionalistické architektury, nacionálním socialismem perhoreskované a pronásledované, byla promítnuta na fólii diskuse o neměnné, ideologickým a etnickým manipulacím vzdorující tradici evropského duchovního a univerzálního kulturního typu, jak se konstituoval ve starém Řecku v 7. a 6. století před Kristem. Tento kulturní typ, vyrůstající ze základů a dědictví helenizace středomořského prostoru, vytvořil specificky racionální kulturu a jedinečně nový postoj ke světu, spojený s ideou hledání pravdy, respektování

1 – Vojtěch Birnbaum v Římě, 1907.
Masarykův ústav a Archiv AV ČR,
v. v. i.



individuality a s ideou myšlenkové a tvůrčí svobody. Třeba zdůraznit, že pro účastníky této diskuse nebyla monumentalita dogmatem, nýbrž *problémem*, jak signalizuje název celé diskuse „Problém monumentality v architektuře“. Diskuse reagovala na nebezpečí ideologického zfalšování této kulturní tradice, k níž ovšem patří také „výboje“ moderní architektury. Tím se samotný fenomén monumentality ocitl v novém světle.

Důležitá pozice v této diskusi o monumentalitě jako trans-historickém fenoménu náleží architektu a historiku architektury Antonínu Engelovi (1879–1958).⁴ Jeho uvažování o monumentalitě v architektuře není – stejně tak jako u iniciátora celé diskuse, architekta Karla Hannauera – v žádném případě výrazem retrográdních návratů do minulosti, nýbrž výrazem snahy obhájit smysl moderní architektury vzhledem ke zmíněné kulturní tradici. Třeba také zdůraznit, že Engel (jako ostatní architekti účastníci se diskuse o monumentalitě) byl moderním architektem, odmítajícím monumentalitu a historismus pseudoklasicismu 19. století jako „oficiálního“ stylu jak nacionálně-socialistického umění Německa z let 1933–1945, tak třídního socialismu ve stalinském Rusku.

Engelovo uvažování o monumentalitě jako součásti moderní architektury 20. století vybízí k hlubšímu pro-

zkoumání a zhodnocení. Především se nabízí otázka, zda a do jaké míry může Engelova koncepce monumentality souviset s teorií „barokního principu“ historika umění Vojtěcha Birnbauma (1877–1934),⁵ ve čtyřicátých letech 20. století v českém umělecko-historickém prostředí stále vlivné, publikované poprvé v roce 1924 v časopise *Styl* pod názvem *Barokní princip v dějinách architektury*.⁶ Není již název Engelova příspěvku *Podstata monumentality v architektuře* replikou na Birnbaumův *Barokní princip v dějinách architektury*?

Barokní princip jako umělecký styl

Teoretická práce Vojtěcha Birnbauma *Barokní princip v dějinách architektury* se snaží na pozadí hledání podstaty barokního stylu formulovat i určitou „zákonitost“ uměleckých stylů obecně.⁷ Vedle formulace a definice baroka jako takového, které sledoval zejména v 16. až 18. století v Itálii a v Čechách, v této práci Birnbaum vytvořil teorii proměn forem v umění a snažil se najít zdůvodnění pro tyto změny. Svě uvažování o baroku uvádí slovy, že mu jde o: „*vystihnout vlastní podstaty barokního slohu; má v něm [v článku] dále býti ukázáno, kterak zcela obdobně, ano přímo totožné snahy a sklonky jako v baroku se projevují také v posledních vývojových*

obdobích slohů jiných, alespoň těch, jež se mohly využít do posledních důsledků, takže vlastně každý sloh směřuje k baroku, že tento jest stálým refrémem v dějinách umění“.⁸

Birnbaum hledal, po detailním prozkoumání italské barokní architektury a jejím rozdělení na baroko monumentální, perspektivní a klasické, podstatu samotného baroka a našel ji v určitém „narušování formy“. To znamená, že dle Birnbauma každý styl v časovém průběhu své existence vytváří své stylové formy a jejich zákonitosti na základech tektoniky (architektura) a přírody (sochařství a malířství) a po vytvoření těchto pravidel stylu a jejich ratifikaci uměleckými díly pak nastává „barokní princip“, který je vysledovatelný v porušování těchto pravidel stylu, a to skrze tvůrčí invenci umělce. Jinými slovy, v určitém vývojovém stupni každého stylu, po ustanovení pravidel daného stylu, přichází individualita uměleckého tvoření, kdy umělec záměrně porušuje takto vytvořená pravidla za účelem určitého uměleckého efektu směrem k recipientovi uměleckého díla. Tektonická pravidla v architektuře přestávají hrát roli, jsou narušována individualitou umělce a ta je přetváří do nových celků bez normativních pravidel, do celků vedných ideou uměleckého působení.⁹

Sám Birnbaum definuje barokní architekturu a s ní i podstatu svého barokního principu takto: „Barokní architektura tvoří skupiny rázu a původu čistě uměleckého, jež nadřazuje útvarem rázu a původu tektonického; tyto tektonické útvary jsou tak pouze prostředkem k vyjádření uměleckých hodnot, jež vznikají v tvůrčím lidském duchu nezávisle na nich; předmětem barokního architektonického tvoření jsou tedy subjektivní skutečnosti lidského ducha, ne objektivní skutečnosti přírodních sil a tektonických zákonů“.¹⁰

Birnbaum pak v druhé části své práce rozšířil svou koncepci „barokního principu“ mimo baroko 16. až 18. století a vytvořil tím určitý koncept teoretického baroka jakožto uměleckého fenoménu, vysledovatelného mimo historické baroko: „[...] tyto tendence a snahy nejsou omezeny na poměrně nedlouhou dobu vlastního baroku 16. – 18. století, že se vyskytují i dříve, ano že se vracejí v určitých obdobích se zřejmou pravidelností a jsou přímo nutným důsledkem vývojových zákonů, jimiž jest určeno veškeré umělecké dění“.¹¹

Popisuje zejména české gotické baroko,¹² které se mu stává předchůdcem českého baroka 18. století a mluví o určité „naladěnosti“ českých zemí k tomuto typu tvoření.¹³ Uvádí pak i možnost sledovat podobný barokní princip v umění hellénistické antiky (za příklady dává Pantheon v Římě či chrám v Baalbeku) a pak i v dílech antického umění období římského císařství (jeho barokní princip vidí v umění starokřesťanském, zejména v ravennské architektuře). Přemýšlí i o „renesančním baroku“ a upírá barokní princip slohu románskému, jelikož ten byl přerušen dominantní gotikou, a tedy neměl tu možnost rozvinout se do své konečné fáze.¹⁴

Birnbaum tedy vytváří „baroko“ jako stylový projev každého uměleckého tvoření, jelikož právě tento „barokní

princip“ je uměleckou fází všech uměleckých stylů. A jak Birnbaum podotýká: „barok není ničím jiným než konečným vítězstvím principu uměleckosti nad danou reálnou skutečností; je úplně přirozené a samozřejmé, že o tento stav musí nutně usilovati každá umělecká tvůrčí vůle, která věří samu v sebe, ať přitom sleduje speciální slohové cíle jakékoli“¹⁵ a že „cíl, k němuž směřuje každý umělecký vývoj jakožto ke své poslední metě, jest úplně nadřazení iluze nad realitu, naprosté nahrazení skutečnosti věcné skutečností uměleckou. Umění, jež nedospělo až sem, neřeklo prostě své poslední slovo“.¹⁶

Birnbaum tedy Barokním principem v dějinách architektury vytvořil teorii uměleckého stylu jako jevu směřujícího k vyjádření do vlastní uměleckosti. Bez barokní fáze byl přerušen rozvoj daného stylu a nedošel tedy své vrcholné umělecké podoby. Tato vrcholná umělecká fáze se pak vyznačuje narušováním pravidel kodifikovaných v průběhu rozvoje jednotlivého stylu. A toto narušení formální normy stylu je způsobeno tvůrčím individuálním vkladem umělce za účelem porušení zavedených pravidel s cílem uměleckého působení díla.

Vedle této interpretace „baroka“ jako „stylu“ se domnívám, že při hlubší introspekci samotné formulace, s ohledem na aktualizaci této teorie ve čtyřicátých letech 20. století, je možné interpretaci „barokního principu“ rozšířit i o další teoretická východiska mimo formálně stylový rámec teorie uměleckého stylu.

Barokní princip jako „paměť“ stylu

Na tomto místě třeba položit otázku: jak se uplatňuje a jak působí podle Birnbauma „barokní princip“ jako narušující a zároveň „stylotvorné“ východisko stylu? Barokní princip, jak bylo naznačeno výše, je ve své podstatě uměleckým přetvářením formy stylu vytvořené v čase, jež byla kodifikována kulturně-společenskou podobou uměleckého stylu. V časovém vymezení, které je pro každý sloh různé a odlišné, se konstituují formy stylu, na jejichž základech je možné tento styl formulovat, poznávat a který má vyjadřovat určité aspekty, i zpětně mu vkládané jeho interprety, v nejčastějším případě historiky umění.

Domnívám se, že barokní princip znamená u Birnbauma „umělecký princip“, který tvořivým způsobem pracuje s formami kodifikovanými stylem a přetváří je z perspektivy současnosti kvazi aktuální časovou projekcí tvůrce-umělce. Ten zachází s minulostí retrogradně a tradici stylu transformuje z perspektivy aktuálního uměleckého tvoření. Narušuje formu a normy stylu, ale nikoli popřením zásad vytvářejících styl, ale jejich přetvářením a rozvíjením. Nejedná se ale o prvek „historismu“ uměleckého tvoření, jelikož jde o „současnou“ tvorbu tvůrčí individuality prizmatem jeho přítomnosti při práci s tradicí stylu, která mu nabízí výrazový rejstřík pro své pozměnění. Tradice není popřena či zničena, ale dále rozvíjena a barokní princip,

i přesto že narušuje a mění, zůstává spojen a navázán s touto tradicí daného stylu.

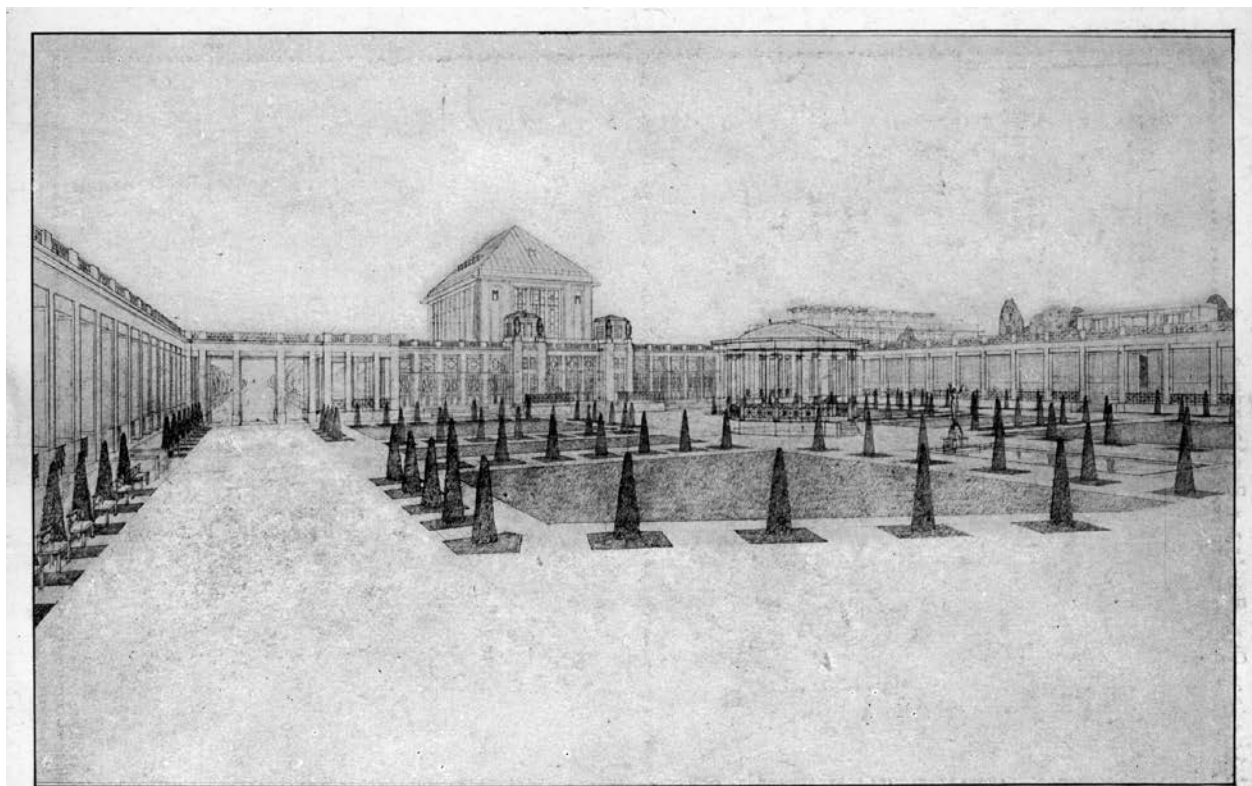
Ve své teorii barokního principu se Birnbaum zabývá i otázkou, co se děje po vyčerpání samotného barokního principu v určitém stylu, jenž dosáhl svého kulminačního bodu. Podle Birnbauma nastává určitý „konec“, což ovšem neznamená, že by styl zmizel a byl „nahrazen“ jiným. Birnbaum se domnívá, že může nastat několik situací přicházejících „po baroku“: umělecká oblast s vyčerpáním barokem přebírá styl jiné umělecké oblasti a snaží se jej dovést do jejího barokního principu. V tomto případě je možné, že jeden styl je rozveden více uměleckými oblastmi a může dojít do jiných barokních tvarů a forem (přesto je základ obou stylů stejný). Oblast s vyčerpáním barokem také může převzít „baroko“ jiné oblasti a vzít ji jako iniciaci nového stylu, kde se „baroko staré“ v časové existenci jeho stylu modifikuje do podoby „jiného baroka“. Taktéž může nastat takzvaná „renesance“ stylu, kdy vyčerpáný styl zpětně obnoví formy počátku svého (či jiného na stejném území) stylu a přetvoří je do současné podoby.

Z tohoto nástinu je možno vysledovat hlavní aspekt Birnbaumova barokního principu: sledování existence stále se vyvíjejících či transformujících uměleckých stylů, tvořících součást evropského kulturního prostoru. Umělecké

formy a jejich projevy se s kulturně-sociálními a politickými změnami mohou také měnit, stále však pokračuje imanentní umělecký vývoj. „Princip“ barokního principu v tomto „systému“ je potom vrcholně uměleckým vkladem, neboť dále participuje s tradicí, kterou přetváří zásahem současného umělce v podobě umění přítomnosti, a to at už se jedná o gotické umění, umění 18. století či umění 20. století. Barokní princip tedy zachází s „pamětí stylu“ a jeho „práce“ s formami stylu je velmi blízká lidské paměti při její „práci“ se vzpomínkami.

Aby byl umělec schopen porušit formy a pravidla vytvořená uměleckým stylem, musí je nejdříve co nejdůsledněji pochopit. Toto poznání, pochopení a domyšlení je předpokladem jejich tvůrčí modifikace. Dalo by se říci, že spolu se strategií modifikujícího opakování jde zároveň o proces umělecké apropriace jako osvojování a přivlastňování ve smyslu dalšího kreativního přetváření uměleckých forem. Předpokladem je po-vědomí, ro-zpomínání (se) na principy „původního“ stylu jako na „matrici“, z níž umělec vytváří ve své době nové dílo. Obdobně si můžeme představit proces vzpomínání v smyslu německého „Er-innerung“ („vzpomínka“) a „er-innen“ („vzpomínat“), tedy v doslovném významu „zvnitřnění“, stáhnutí se do nitra. Jako takové působí „vzpomínání“ jako most mezi minulostí

2 – Pohlednice s návrhem Antonína Engela pro lázně Poděbrady, 1911. Masarykův ústav a Archiv AV ČR, v. v. i.



LAZNĚ PODĚBRADY.

Z NÁVRHU ARCHITEKTA A. ENGLA: Perspektivní pohled do nádvoří od bazaru.



3 – Obrazová příloha s vyobrazením Santiniho klenby kostela Nanebevzetí Panny Marie v Kladruzech, in: Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941

a přítomností. V procesu vzpomínání neprobíhá „objektivní“ opakování minulého, ale minulé se přetváří danou chvílí vzpomínání jedince. Minulost ve vzpomínkách tedy existuje pouze díky přítomnosti vzpomínání, která v danou chvíli pracuje s uloženými informacemi v paměti tvůrčím okamžikem vzpomínání. Tento jev při aktu vzpomínání popisuje Edmund Husserl: „[...] uskutečňujeme znovu vytvářející, opakující vzpomínku, v níž se v kontinuu zpřítomnění časový předmět opět zbudovává, v níž jej jakoby znovu vnímáme, ale právě jen jakoby. Celý proces je zpřítomňovací modifikací vněmového procesu se všemi fázemi a stupni až do retencí: ale vše má index reproduktivní modifikace“.¹⁷

Vzpomínku tedy možno považovat za moment zpřítomňování minulosti, kdy minulost „jakoby znovu vnímáme“, ale nikoli opravdově, jelikož se jedná o proces znovu-vytváření minulého pouze s „indexem reproduktivní modifikace“. Tento „index“ může být považován za situaci promítnutou do vzpomínky, ale nejedná se celkově o vzpomínku, jelikož ta je zcela nově vybudována pouze s odkazem na minulou situaci, kterou si paměť vyvolává. Jedná se tedy o tvůrčí aspekt paměti při aktu vzpomínání, o tvořivý moment vytváření nového se souborem vzpomínek. Ty existují v paměti v podobě uplynulé minulosti a to až do chvíle, kdy se minulost stává vzpomínkou. „Práci vzpomínání“ by bylo možné z této perspektivy chápat jako z-vnitřňování uplynulého, minulého, jako participaci na minulosti jejím aktivním znovu-zpřítomňováním.

Tohoto tvůrčího momentu vzpomínání si všímá německá literární teoretička Renate Lachmann: „[...] jako brizantní (se) jeví způsoby, jak se „*imaginatio*“ paměti protíná s básnickou obrazotvorností [...], zdroj obrazů literatury a paměti je tentýž [...], obrazotvorná činnost paměti si přizpůsobuje fantazii básnickou“.¹⁸ Básnická obrazotvornost se prolíná s „obrazo-tvorností“ vzpomínání. V obou aktech se jedná o tvůrčí práci s určitým kompendiem vjemů a znalostí, které je přetvářeno okamžikem tvorby a vzpomínání. Paměť jako by se stávala hmotou, do níž se otiskují probíhající momenty a zůstávají v nich jejich indexy, které se později v nových formách zhmotňují v aktu vzpomínání.¹⁹ Vzpomínka vytváří most mezi retencí a protencí, nechává uplynulé „navrátit“ do přítomnosti s indexy minulého, ovšem jež se stává součástí aktuální přítomnosti.

Bylo by možné uvažovat o jisté podobnosti mezi „prací paměti“ a „barokním principem“? Barokní princip, umělec, v momentu svého tvoření pracuje se zákonitostmi stylu, zároveň je však přetváří a ve svém uměleckém díle jim dává novou podobu i význam. Vzniká zcela nový artefakt, v němž působením principu, který Vojtěch Birnbaum nazývá „barokním“ dále „přežívají“ prvky minulého, zůstávají v něm uchovány jako stopy-indexy.

Tuto důležitou roli momentálního rozpoložení a určité determinace okamžikem vzpomínání (tedy i tvorby) popisuje ve svých úvahách Henri Bergson (1859–1941):

„Nějaké počítky (vzpomínka) vyvolá při svém zhmotnění, v té chvíli však přestane být vzpomínkou a přejde do stavu přítomné, aktuálně prožívané věci. [...] Právě tím, že ji učiním aktivní, se stane aktuální, tedy počítkem schopným vyvolávat pohyby“.²⁰ Tyto „pohyby“ vyvolané přítomným vzpomínáním pak uvádí do pohybu další vjemy a práci paměti. I zde by bylo možné nacházet jistou paralelu s barokním principem: jeho uměleckost, tedy baroko jako vrcholná umělecká fáze každého stylu, stojí právě na tomto momentu přetváření tradice, kterou neruší, ale uchovává ji v sobě jako „engram“ v podobě stylových „reminiscencí“. S touto „paměťovou stopou“ stylu zachází umělec tvořivým způsobem v podobě transformace, modifikace i „narušování“, nikoli však, aby minulé „vymazával“, ale naopak aby je modifikoval pro vlastní aktuální přítomnost.

Tato nová podoba, v případě paměti i stylu, je navázána indexy na minulé, ale není její kopií či návratem do minulosti, ale jejím přetvořením a rozvedením. Stejně jako při aktu vzpomínání se vytváří zcela nový počitek v paměti, stejně tak je barokní princip uměleckého stylu tvůrčím moderním momentem tohoto stylu. Na základech paměti stylu se vytváří současné dílo.

Zajímavý posun nastane při uvědomení si samotného slova „paměť“ v jeho původním významu. Latinská podoba slova „*memoria*“ může být překládána jako „schopnost pamatovat si“, či také jako „vzpomínání“. I v českém jazyce „paměť“ ve formě slovesa „pamatovat si“ odkazuje ke vzpomínce, tedy ke „vzpomínání si“. Toto verbum je spojeno se substantivem „vzpomínka“, jehož synonymem (při návratu k „paměti“) může být (a jeho i tak užíváno) substantivum „památník“ či „pomník“, tedy jako určitý „objekt odkazující k paměti“ na něco či na někoho. Pro tento „objekt odkazující k paměti“ existuje synonymum „monument“, tedy latinské „*monumentum*“. To ve svém latinském základě nese sloveso „*monere*“, tedy „při-pamatovat si“, jinými slovy „vzpomínat“, čili opět „*memoria*“.²¹

Je zde patrný velmi blízký vztah významů slov „*memoria*“ a „*monumentum*“ se svými odkazy k minulosti, ale stejně tak k aktu vzpomínání. Vedle toho pojem „monument“ mimo svého významu jako „objektu odkazujícího k paměti“ odkazuje i na určitou „kvalitu monumentálnosti“, která je tímto velmi úzce spojena právě s minulým a s pamětí. A na spojení „monumentálnosti“ a „paměti“ ve vztahu k „baroknímu principu“ je, mezi jinými aspekty, založena (jak se domnívám) i diskuze o problému monumentality v architektuře z let 1943–1944.

Memoria et monumentum: barokní princip a úvahy o monumentalitě první poloviny čtyřicátých let 20. století

Diskuse o problému monumentality v architektuře souvisí s touto reflexí minulosti, která vyjadřovala úsilí a přímo

nutnost „rozpomenout“ se na podstatu a kořeny evropské kultury, jejího duchovního typu, a to bez falzifikujících ideologických a etnických mystifikací. Proto účastníci diskuse navázali na úvahy o monumentalitě švýcarského architekta a historika architektury Petera Meyera, jenž se tímto problémem zabýval již od druhé poloviny třicátých let 20. století. V době, kdy evropská duchovní tradice byla děsivě ohrožena brutálními totalitními ideologiemi s jejich kultem osobnosti tyranských vůdců a ideologiemi rasy a třídy, hledali účastníci diskuse o monumentalitě univerzálně platné stanovisko evropského, nadnárodního, nadčasového a transepochálního „uměleckého chtění“. Zároveň šlo o obranu specificky moderního pojetí architektury, která chce být moderní, aniž by zcela zpětrhala vazby s uměním minulosti a aniž by naopak upadla do zpátečnického historismu a pseudoklasicistního bombastu 19. století.²²

Zastavme se nyní u interpretace monumentalit v příspěvcích architekta Antonína Engela, jenž v této diskusi zaujímá zvláštní místo. Účastnil se jí jako příslušník starší generace a zastával v ní názorovou pozici, která má blízko k názorům Karla Hannauera (1906–1966),²³ iniciátora diskuse. Domnívám se však, že umělecko-historická a umělecko-ideová východiska obou architektů jsou odlišná, což se projevuje také v jejich pojetí monumentalit. To souvisí nejen s okolností, že mezi oběma architekty je nezanedbatelný generační rozdíl. O celých sedmadvacet let starší Engel patřil ke generaci modernistických architektů jako Josef Gočár, Pavel Janák, Josef Chochol ad., zatímco Hannauer patřil generaci architektů kolem Devětsilu (Jaromír Krejcar, Vít Obrtel, Karel Honzík ad.). V architektonických představách i realizacích architektů Engellovy generace měl „barokní princip“ své místo (např. Janákova kubizující přestavba barokního domu v Pelhřimově v roce 1913). Engellovo uvažování o monumentalitě je však zajímavé, jak nyní ukáží, také reflexy Birnbaumových umělecko-historických prací. Nejdříve se však zastavím u Hannauerovy obhajoby monumentalit v architektuře.

Karel Hannauer, jak sám v úvodu diskuze přiznává, byl k otázce monumentalit v moderní architektuře přiveden architektonickými soutěžemi na krematoria, jejichž prostřednictvím se dostal k úvahám švýcarského architekta Petera Meyera (1894–1984).²⁴ Ten se otázkou monumentalit, jak zmíněno, začal zabývat již ve druhé polovině třicátých let.²⁵ Podobně jako Meyer si také Hannauer položil otázku, co znamená monumentalita pro architekturu a zdali se jedná o formální záležitost, popř. s architekturou jaké doby lze fenomén monumentalit spojovat. Jejich úvahy se soustředí na monumentalitu v profánní i sakrální architektuře, a na otázku, zda může být monumentální také profánní architektura bez kultické funkce. Hannauer zdůrazňuje, že monumentalita se nesmí stát samoučelnou formou, ale musí vzniknout z vlastní podstaty každé architektury. Za důležité považuje také, aby monumentalita, jak

ji charakterizoval Meyer, tedy jako nikoli jako něco kolosálního, ale nesoucího *smysl* (*Sinn*), byla *smysluplná* (*sinnvoll*) pro každou jednotlivou stavbu.²⁶

Hannauer, který sám patřil ke generaci architektů-funkcionalistů, postrádal ve funkcionalismu *duchovní* prvek, který objevuje v monumentalitě a v jejím patosu: „*Architekt nové doby, prožívající tak mnoho prózy a tak málo poesie, a postrádající, zejména v období prudkého rozmachu civilizačního, možností vyššího, nadužitkového řádu, je lačný chvil meditací, v nichž bolestně hledá výrazové formy úloh nadmateriálních. Jsou to stavby (prostory) nesoucí znak posvátnosti, vznešenosti, důstojnosti, jsou to úlohy povahy symbolické, sakrální, dila razící myšlenku pathosu – monumentalit*“.²⁷

Hannauer chápe architekturu jako společenský jev a jako určující znak kulturní tradice. Duchovní složka architektury, její patos jako svébytný „efekt“ monumentalit, byla pro něj znakem společenské vyspělosti, kdy architektura není pouze funkcí, ale je součástí duchovního života společnosti a její kultury: „[...] *potřeba „vznešena, mimořádná, pathetická, tragičtá“ a jim odpovídající potřeba mimořádného tvarového inventáře nemůžeme ideově i výtvarně nadále opomíjet. Je proto jedním z naléhavých kulturních úkolů doby, abychom se s podobnými potřebami manifestace určitých idejí specificky funkčně vyrovnali*“.²⁸

Hannauer vědomě navazuje na Meyerovo uvažování. Oba spojují monumentalitu především s antikou a s určitou *konvencí*. Tuto konvenci však Meyer nechápe jako něco negativního, ale naopak její roli v architektuře spojoval s významem, jaký má konvence v myšlení a řeči: „*jestliže by se celý náš myšlenkový a jazykový systém nepohyboval v konvenčních formách, nebylo by ani možné vyslovit novou moderní myšlenku a oddělit ji od starší*“.²⁹ Pro Meyera i pro Hannauera byla monumentalita uměleckou konvencí duchovního patosu formy jako projevu kulturně-sociální situace společnosti. Meyer i Hannauer chápali *funkci* stavby nejen v jejím formálním užívání, ale také v jejím duchovním působení. Obracejí se proti monumentalitě zejména v architektuře historismu („*v nedaleké historii bylo velikým kulturním činem architektury, že vyřadila stavby tzv. profánní (ryze užitkové, obytné, tovární, provozní) ze sféry úloh mimořádných, že oprostila je od falešného pathosu a osvobodila od přepjatých monumentálních forem*“)³⁰ a monumentalitu promítají především „*do velkých epoch kulturních, dlouho právem postavených stranou, zpracovávají jejich svět tvarů možnostmi soudobé techniky, inspirovati se a píti přímo z nabízené kultury mízu zákonitostí a dokonalostí*“.³¹

Takto chápaná monumentalita může být interpretována jako projev a výraz duchovního patosu. Monumentalita byla pro Hannauera hodnotou architektonického *smyslu* stavby, který je jí propůjčován skrze sociálně-kulturní nutnost společně s kulturně-tradiční konvencí. Umělec sám v tomto procesu hrál roli prostředníka determinovaného svou sociálně-kulturní přítomností a také svou kul-

turně-tradiční příslušností k minulosti. Architekt byl mezičlánkem na hranici architektonické tradice a jejího vývoje, a jeho úkolem bylo na základě současných materiálních a technických možností přistoupit ke konvenci tradice a tu upravit do podoby duchovního patosu, tedy monumentality. Ta měla podle Hannauera zrcadlit kulturní konvenci a zároveň nést znaky doby svého vzniku.³²

Na Hannauerovu reflexi monumentality v architektuře navazuje svým příspěvkem Antonín Engel a dále ji podstatným způsobem rozvíjí. Zdůrazňuje, že vedle racionality a konstruktivní čistoty musí architektura reprezentovat také „potřeby všelidské“. ³³ Za ty bral složky psychické, kulturní a tradiční, které dal pod jeden výraz jako složky duchovní. V tom navazuje na Meyera a Hannauera. Také se shoduje s premisou, že monumentalita není otázkou dimenze a velikosti architektury, ale že se jedná spíše o duchovní kvalitu, když říká, že: „jde spíše o výraz nadřazeného požadavku duchovního, který znamená ovšem daleko více, než vyhovění pouhým praktickým potřebám budovy“. ³⁴ Monumentální architekturu charakterizoval jako: „stavební objekty mimořádného účinku dojmového, ať už úkol budovy je jakýkoliv“. ³⁵

Ale po těchto všeobecných aspektech, kdy se Engel s Hannauerem shodují na nutnosti obohacení soudobé architektury o dimenzi monumentality, se Engelovo uvažování ubírá poněkud jiným směrem. Nápadný je jeho důraz na monumentalitu a na její nenahraditelný význam, kdy Engel odkazuje na Hannauerem zmíněné „mimoarchitektonické činitele“. Do Engelovy přednášky se dostává pojem umělce-architekta, který je součástí svého „chtění monumentality“. ³⁶

Podstata tohoto „chtění monumentality“ „při čemž architekt nebo také více architektů po sobě byli výkonným orgánem této vůle ať už jedincovy nebo kolektiva“ má blízko k úvahám Aloise Riegla (1858–1905). ³⁷ Totiž k jednomu aspektu Rieglovy proslulé teorie „uměleckého chtění“ („Kunstwollen“) ³⁸ kdy se toto „chtění“, tato tvůrčí „vůle“ stává výrazem uměleckého záměru umělce a jeho společensko-kulturního celku. ³⁹ Engelovo „chtění monumentality“ je blízké právě tomuto motivu Rieglova „uměleckého chtění“. Nabízí se otázka, zda byl Engel Rieglovou teorií obeznámen přímo z jeho úvah, nebo zda je měl zprostředkované Rieglovým žákem a svým blízkým přítelem Vojtěchem Birnbaumem, s nímž jej poutaly také příbuzenské vztahy. ⁴⁰

K Birnbaumovu uvažování odkazují také Engelova další zdůvodnění významu monumentality. Chápe ji jako samozřejmou součást a výraz kulturní tradice. Podobně chápou monumentalitu Meyer i Hannauer (všichni odkazují k významu latinského slova *monumentum*), ale jejich chápání monumentality zahrnuje také konvenci tradice, její pokračování a její proměny v současnosti. Engel sleduje monumentalitu jako určitý tvořivý prvek, který je determinacním výrazem uměleckého stylu a znakem určitého stupně vyspělosti společenství, které v dané fázi umělec-

kého vývoje stylu začne pociťovat „vůli k monumentalitě“, její „chtění“. To se pak stává základní hybnou silou pro zacházení s tradicí, ale jiným způsobem, než pozměňováním konvence: „Tradice, jak známo, je navazování na předchůdce a postupná i pozvolná změna forem starších k mladším, jako od rodičů k dětem, od těch pak k vnukům atd.; při zachování rodových znaků a jedině touto cestou vzniká organická kultura obdobná přírodnímu dění“. ⁴¹

Engel uvažuje o změně forem, nikoli o jejich konvenci a určité aktualizaci skrze soudobé technologie a materiály. Zároveň byl Engelův požadavek monumentality založen na kulturní paměti, jako „záruky“ trvalého po-vědomí specifických hodnot evropské kultury, které byly v době diskuse silně ohrožovány násilnými restrikcemi a falšováním. Engel chápe paměť kultury jako podstatu monumentality a jako nezbytný duchovní požadavek architektury každé doby. Navazování na tradici z perspektivy jejího přetavení, které je motivováno „chtěním monumentality“ bylo pro Engela jejím smyslem v architektuře: „Jde jen o to, aby roubování se děllo na živném kmenu a ne na usychající větvi. A tím živným kmenem nebo dokonce kořenem nemíni se nějaké doslovné opakování forem historických, jako to učinilo tu a tam století minulé, nýbrž jich nové pochopení moderním duchem současnosti, která prošla očistující krizí a nehodlá samozřejmě opakovati omyly bezprostředních předchůdců. Je třeba jíti k podstatě a základu všeho architektonického tvoření“. ⁴²

Hledání samotné podstaty architektonického tvoření se může zdát blízke Birnbaumovu hledání podstaty barokní architektury. Oba autoři se snažili najít určitý princip umělecké tvorby, která v jejich interpretacích, u Birnbaumu jde o „baroko“, u Engela o „monumentalitu“, přetrvává v „paměti“ stylu a tím i kultury.

Chápeme-li Birnbaumův „barokní princip“ jako „paměť“ stylu, dostává se Engelovo pojetí monumentality jako přetváření a tvůrčí participace na antické tradici evropské kultury do blízkosti Birnbaumova „barokního principu“. Birnbaumovo „baroko“, stejně jako Engelova „monumentalita“, jako báze architektonického tvoření (jedná se tedy o princip přístupu k tvorbě, nikoli o formální výsledek dané tvorby), zůstávají „stálým refrémem v dějinách umění“. ⁴³

Při tomto pochopení Engela „chtění monumentality“ vyvstávají další paralely mezi Engelovým a Birnbaumovým uvažováním. Obdobný způsob nahlížení na umění evropské architektury se objevuje také v Engelově výroku, že: „nebylo nikdy velikých období v dějinách architektury, aby tato složka [tzn. monumentalita] jim chyběla“. ⁴⁴ Tato formulace rezonuje s Birnbaumovou myšlenkou z jeho studie z roku 1924, že: „umění, jež nedospělo až sem [tzn. svého barokního principu] neřeklo prostě své poslední slovo“. ⁴⁵

Pro Birnbaumovu teorii barokního principu je – jak již zmíněno – velmi důležitý umělec a působení jeho individuality na zákonitosti stylu, které svým vlastním zásahem



4 – Obrazová příloha s vyobrazením Palladiova Palazzo Chiericati ve Vicenze, in: Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941

přetváří a narušuje. Tímto narušením však nepopírá dané zákonitosti, pouze je mění do moderní podoby svého „uměleckého chtění“. Zdá se, jako by samotným smyslem tohoto uměleckého chtění byl právě „barokní princip“.⁴⁶

Také v Engelově uvažování, na rozdíl od Hannauerových a Meyerových myšlenek, hraje individualita klíčovou roli pro pochopení a vytváření monumentality: „*Předpokladem je, že úkol novodobý povznesse se nad nížiny pouhého ukájení materiálních potřeb a dostaví se touha a vůle po ideálním pojetí thematic, čili dospěti od konstrukce ke struktivní formě*“.⁴⁷ Engel se vymezuje vůči Hannauerově aktualizaci konvence moderním materiálem a technologií a naopak vyzdvihuje úsilí a vůli, tedy *chtění*, které má vést až k dosažení duchovního působení monumentality v architektuře. Jako Birnbaum staví i Engel do popředí individualitu umělce, kterou Hannauer s Meyerem nepovažovali za tak zásadní. Engel však považuje „*chtění monumentality*“ za princip uměleckého tvoření: „*nakonec samozřejmě rozhoduje vůle autora a jeho tvárné úsilí, aby latentní předpoklady pro monumentální výraz vtělil ve skutek prostředky, které si sám volí a o nichž sám rozhoduje a za které ovšem bere plnou zodpovědnost před současnými i příštími dějinami*“⁴⁸ a dodává: „*doufejme tedy, že*

nyň nastává obrat dlouho žádaný, kdy se architektura stane zase uměním, tj. projevem ducha, a kdy architekt bude zase umělcem, bude-li chtít obstát“.⁴⁹

V Birnbaumově výkladu barokního principu, jako změny zákonitostí stylu vytvořených v průběhu vytváření daného stylu, hraje také velikou roli čas jako předpoklad, že se styl vyvine do své barokní fáze. Jak Birnbaum ukazuje na příkladu románského slohu, ne všechny doby měly možnost dojít své barokní etapě, jelikož nebyl dostatek času pro jeho rozvinutí. Tuto nutnost viděl Engel také v monumentalitě: „*Ukazuje se, že vývoj půjde dále a že se nezastaví ani před evokací třeba nové ‚přetavené‘ antiky, ovšem teprve tehdy, až k tomu dá svolení nálada doby*“⁵⁰ a dodává, „*architektura stane se také jen tehdy monumentální, bude-li si to doba žádat*“.⁵¹

Engelovy požadavky na monumentální jako směřování k určitému logickému vyvrcholení kulturního a uměleckého snažení pod vlivem doby korespondují na jedné straně s barokním principem Vojtěcha Birnbauma a s jeho směřováním k uměleckosti (když barokní princip slohu může být chápán jako „umělecké chtění“ každého stylu), na druhé straně však pracuje se zásadami sledová-

ní uměleckých proměn Vídeňské školy dějin umění, která chápala a interpretovala transformace uměleckých stylů na základě jejich formálních a duchovních proměn bez nutnosti jejich kladné či záporné evaluace. Také Engel si uvědomuje nezbytnost umělecké proměny, kterou však není možné vynutit, nýbrž k jejímu vrcholu (ať už *baroku* či *monumentalitě*) a naplnění je třeba dojít uměleckým vývojem stylu. Je si vědom, že doba, ve které se nachází, není patrně tou, v níž je možné dojít této fáze. To však pro něj neznamená, že zde není cesta k této „zákonitosti uměleckého stylu“: „*přirozeně není výhodou ani pro věc, ani pro autora přijít příliš brzy, dokud panuje nálada protichůdná [...]*“.⁵²

Pro Engela byla tedy monumentalita 1) „*univerzálním principem kulturní paměti*“. Jeho pojetí monumentalitě jako něčeho trvalého, k čemuž zákonitě směřuje každý umělecký vývoj, mohlo být, jak se zdá, inspirováno koncepcí barokního principu Vojtěcha Birnbauma. V atmosféře protektorátu a letální „krize evropského lidstva“ se Birnbaumův „barokní princip“ se svou teorií návratu umělecké individuality, jež zůstává spojena s tradicí kultury a ve stejném okamžiku nadána potencií tvořit nové na základě starého, stal v první polovině čtyřicátých let nebývale aktuální. Do tohoto kontextu zapadá také nové a samostatné vydání Birnbaumovy studie v roce 1941.⁵³ Myšlenka zákonitého pokračování uměleckého tvoření na základě narušování, které však není smazáváním, ale naopak rozvíjením, získala pod tlakem totalitních a destruktivních ideologií rasy a třídy na mimořádné aktuálnosti.⁵⁴

Monumentalita jako tvořivý princip byla pro Engela také 2) „*zákonitostí kulturní tradice*“, ke které musí směřovat umělecké, potažmo architektonické „chtění“: „*Kdo trochu zná dějiny umění a tedy také architektury, může také zjistit zpětné návraty v delších a kratších intervalech a může také postřehnouti zákony cyklů i ve formálních názorech*“.⁵⁵ Z tohoto citátu může být patrné, že Antonín Engel přijal za svou teorii proměn stylů a forem z modelu dějin umění Vojtěcha Birnbauma. Monumentalita mohla být v tomto smyslu pro Engela synonymem Birnbaumova „barokního principu“.⁵⁶

Monumentalita představovala Engelovi také 3) „*duchovní zákonitosti architektonického tvoření*“, o niž je nutné usilovat, stejně jako, ještě ve formalistických intencích meziválečné doby, uvažoval Birnbaum o „baroku“ každého uměleckého stylu. Pro baroko v teorii Vojtěcha Birnbauma i pro monumentalitu Antonína Engela „*je tedy jen přirozené, jestliže formální výraz se vrací občas ke svému původu, k onomu mateřskému kmenu, odkud kdysi vyšel, což ovšem nemusí současně znamenat opakování nebo napodobení, jak se tomu obyčejně špatně rozumí, ale zato zcela jistě nové prožití prastarých či věčných temat architektury*“.⁵⁷

Dalo by se říci, že „barokní princip“ dvacátých let se stal „principem monumentalitě“ let čtyřicátých nebo by mohl být jako takový interpretován. Paměť jako *monumentum* byla znovu zpřítomněna „barokním principem“,

kteřý touto aktualizací získal nový rozměr jako „paměť“ stylu a jako výrazný, důležitý impuls chápání podstaty monumentality v uvažování Antonína Engela. „Barokní princip“ Vojtěcha Birnbauma mohl v letech války a okupace působit ve smyslu latinského „*monere*“ ve vztahu k vědomí nezfalšované tradice evropské kultury nikoliv jako kultury „krve a půdy“, nýbrž zrozené z ducha řecké a latinské antiky a jeho působení v západním křesťanství. Okolnost, že Ernst Robert Curtius vydává svoji proslulou *Evropskou literaturu a latinský středověk* v roce 1946, kde rozvíjí svoji tezi o transepochálních protikladných stylech („klasickém“ a „manýristickém“), táhnoucích se z antiky až do současnosti, je příznačná.⁵⁸ Monumentalita se v interpretaci Antonína Engela stala universálním požadavkem moderní architektury nikoli na základě formálních pravidel, nýbrž jako projev duchovní podstaty uměleckého tvoření.

Na závěr své úvahy Engel v intencích Birnbaumova barokního principu podotýká: „*Vrátí-li se architektura v určitém směru k některým hodnotám ze své velké minulosti, ovšem správně chápaným a nově interpretovaným, nebude to znamenat její pokles, nýbrž naopak její vzestup*“.⁵⁹

Závěr

Diskuze o problému monumentality, otevřená českými architekty v roce 1943, jako o nezbytné součásti moderní architektury, byla reakcí na dobovou situaci a zároveň na určité vyčerpání funkcionalisticky orientované architektury meziválečného období. Karel Hannauer jako iniciátor celé diskuse vyslovil požadavek nutnosti přinesení duchovní složky do architektury a v návaznosti na úvahy švýcarského architekta Petera Meyera o monumentalitě se snažil zdůraznit, že moderní architektura by měla vedle prakticko-účelových hledisek promlouvat k člověku jako k duchovní bytosti.

Na tuto diskusi z 15. prosince 1943 reagoval v lednu následujícího roku architekt Antonín Engel, příslušník starší generace architektů, který měl v té době za sebou již několik úspěšných architektonických realizací. Ten k problému monumentality přistoupil jako k samozřejmému vyústění architektonického tvoření, kdy i sám upozorňoval na některé své realizace držící se právě konceptu monumentality a poukázal na nepochopení těchto realizací v době jejich vzniku. Vykládal si to především nepřipraveností společensky-kulturního prostředí třicátých let na tento, dle Engela, vrcholný projev v architektuře. Neshledal to ale jako chybu či křivdu, ale jako přirozený jev v dějinách umění, architektury a i ve vývoji kultury. První polovina čtyřicátých let se pak stala z důvodu změny politicko-kulturního a společenského prostředí tím časem, kdy se požadavky na architekturu změnila a hledaly se stále hodnoty ve stavu ohrožení ztráty individuality a kulturní paměti.

Jedna z nich byla nalezena právě v monumentalitě, kterou Karel Hannauer požadoval pro novou architekturu

jako její duchovní složku. Hannauerův přístup k monumentalitě byl však odlišný od Engelova. Hannauer přijal Meyerův koncept monumentality jako konvence evropské antiky, která měla být upravována moderními technologiemi. Hannauer s odkazem na Meyera se také ptal po smyslu monumentality v jednotlivých architektonických realizacích a byla pro něj, i přes deklarovanou nutnost duchovnosti, především formální náležitostí a otázkou, jak vyjádřit patos. Jeho požadavek monumentality by mohl být chápán i jako patetický pokus o duchovnost v architektuře.

Monumentalita pro Engela byla, jak zmíněno, logickou cestou architektonického tvoření. Tuto nutnost si uvědomoval dle vlastních slov již v druhé polovině třicátých let a sám tvrdil, že si není jist, že i první polovina let čtyřicátých je tou připravenou dobou na monumentalitu. To mu ale nebránilo v usilování o tento architektonický výraz, který považoval za zákonitý a umělecko-kulturně zcela nutný.

Jak jsem se pokusil ukázat a jak se domnívám, Engelovo „chtění monumentality“ se všemi jejími náležitostmi a formulacemi vyvěralo z jiného myšlenkového zdroje, než tomu bylo u Karla Hananuera. Engelovy formulace mohou být afiliací teoretického konceptu Vojtěcha Birnbauma z roku 1924, zvaného „barokní princip v dějinách architektury“.

Tato teorie, i přes svou zdárnou jednoduchost podání, nabízí několik interpretačních úrovní. Na jedné straně je nutné Birnbaumovu teorii vnímat jako součást formalistických dějin umění dvacátých let 20. století, na druhé straně nelze ztrácet ze zřetele Birnbaumovu příslušnost k Vídeňské škole dějin umění. Tato metodologická škola vytvořila několik převratných konceptů, které určovaly disciplínu dějin umění minimálně do poloviny dvacátého století. Příslušníci Vídeňské školy dějin umění stavěli především na podrobném poznání materiálu, kdy na tomto základě byli schopni vystavět teoreticko-historickou bázi umělecko-historické metody. Vojtěch Birnbaum se jako žák Aloise Riegla dostal do kontaktu s určujícími osobnostmi těchto přístupů, vedle Riegla zejména Franze Wickhoffa (1853–1909) či Maxe Dvořáka (1874–1921).

Proto vedle interpretace barokního principu jako s určitými výhradami chápání teorie „fungování“ dějin umění je vhodné se na ni dívat prizmatem „barokního principu“. Chápání času a práce s „tradicí“ stylu, tedy jeho zákonitostmi, uvádí Birnbaumovo uvažování do širších filosofických kontextů, například k uvažování Henriho Bergsona. Samotná teoretická koncepce *Barokního principu* ve své době nenašla ohlasu a mohlo by se zdát, že kritického zhodnocení formulace teorie a jejího významu nedošlo ani téměř sto let po jejím vydání.

Avšak nemusí tomu tak být, jak může naznačovat diskuze z let 1943–1944, konkrétně chápání monumentality v podání Antonína Engela. Ten, jak jsem se pokusil ukázat výše, mohl pracovat s modelem „barokního principu“ v pochopení jeho smyslu mimo Birnbaumovy dobové

umělecko-historické debaty o českém baroku a české gotice. Z důvodu silné dobové determinace byla Birnbaumova teorie chápána jako pro české dějiny umění určující, ale nikoli z pohledu jejího teoretického konceptu, ale především s ohledem na otevření tématu českých dějin umění vůči celoevropskému kontextu.

Z této perspektivy se může v novém světle ukázat také na první pohled kuriózní vydání Birnbaumovy studie v roce 1941. Svou myšlenkou práce s pamětí stylu tvůrčím vkladem umělce, který vytváří, ale nesmazává, se jeví v době ohrožení individuality i samotné kulturní paměti jako tou určující pro to, jak je nutné o vlastní tvorbě uvažovat. „Barokní princip“ Vojtěcha Birnbauma se pro Antonína Engela mohl stát teoretickým východiskem a nutností jeho „chtění monumentality“, kdy byl barokní princip mimočasovým tvůrčím prizmatem návratu paměti formou individuality vzpomínání s výrazem v monumentalitě jako uměleckém chtění doby.

Tato aktualizace Birnbaumovy teorie „barokního principu“ v úvahách Antonína Engela přináší možnost dalšího a nového zhodnocení Engelovy architektonické tvorby, a to až již předválečné či poválečné, kdy se zde objevuje nová teoretická koncepce české moderní architektury vedle vysoce hodnocené a teoreticky velmi dobře zpracované funkcionalistické a puristické architektury zejména třicátých let dvacátého století. Zároveň tato Engelova interpretace Birnbaumova konceptu může vnést možnosti nových úvah o samotné Birnbaumově teorii „barokního principu“, a to až už s ohledem na hlubší pochopení samotného smyslu a významu této teorie z roku 1924, či při pohledu na ni, jako na nové východisko pro kritické zpracování celého teoretického uvažování Vojtěcha Birnbauma dvacátých a třicátých let 20. století. Engelův výklad Birnbaumovy teorie může také ukázat jiný směr uvažování o Birnbaumově aktivní účasti v oblasti památkové péče, kdy se jeho často jako rigorózně interpretované názory mohou v teoretickém konceptu ve vztahu k pojmům „paměť“ a „monument“, které jsou pro památkovou péči a její teoretickou reflexi zcela základní, ukázat v novém světle. Důležitá je také otázka vlivu *Barokního principu* v českých dějinách umění a v teoretických úvahách architektů a výtvarných umělců 20. století.

Barokní princip v dějinách architektury se tak v první polovině čtyřicátých let 20. století mohl stát východiskem uvažování o nové moderní architektuře, a to díky své teoretické koncepci práce se zákonitostmi stylu a pamětí tohoto stylu, potažmo kultury. V době strachu ze ztráty identity národa i jednotlivce mohla Birnbaumova koncepce být živnou půdou pro uvažování o stálosti evropské kultury a umění, která se měla demonstrovat v nové architektuře v podobě monumentality. „Barokní princip“ Vojtěcha Birnbauma v možné interpretaci Antonína Engela mohl být svorníkem a nosným základem mezi minulým a budoucím, odolávajícím pokusům o falšování a destrukci podstaty evropské kultury v první polovině čtyřicátých let 20. století.

Poznámky

- ¹ Josef Vojvodík, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let 20. století*, Praha 2014, s. 9. Autor článku by tento text rád věnoval právě Josefu Vojvodíkovi, který velmi ochotně a zasvěceně diskutoval nad tímto tématem a vytvářel tím zcela osobitý a výjimečný „afektivní prostor“.
- ² Problém monumentality v architektuře, *Architekt SIA XLII*, 1944.
- ³ Proslulou a rafinovaně inscenovanou podobou získala tato manipulace ve filmu Leni Riefenstahlové *Olympia* (1938).
- ⁴ Pro hlubší seznámení se s dílem a osobností Antonína Engela viz např. Petr Krejčí – Radomíra Sedláková, Antonín Engel, 1879–1958: architekt, urbanista, pedagog, kat. výst., Národní galerie v Praze 1999.
- ⁵ Pro hlubší seznámení se s dílem a osobností Vojtěcha Birnbauma viz např. Jiřina Hořejší, Vojtěch Birnbaum, in: Rudolf Chadraha – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 101–115. – Ivo Hlobil, Vojtěch Birnbaum – život a dílo v dobových souvislostech, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, Praha 1987, ed. Ivo Hlobil, s. 379–411.
- ⁶ Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, *Styl V*, 1924, s. 71–85. Viz též pozn. 8.
- ⁷ Není předmětem tohoto článku hledat a interpretovat možné Birnbaumovy myšlenkové inspirace pro formulaci jeho „barokního principu“, i když samozřejmě nebude možné se těmto otázkám zcela vyhnout při pokusu o pochopení Birnbaumova uvažování o *baroku jako stylu*. Birnbaumovy myšlenkové inspirace mohou být hledány v uvažování Franze Wickhoffa či Aloise Riegla, jak ukazuje například Petra Hečková, či v úvahách českého esteta Miroslava Tyrše, jak naznačil Ivo Hlobil. Inspiraci pro formulaci „barokního principu“ pak mohl Birnbaum také nalézt v uvažování švýcarského historika umění Heinricha Wölfflina, jak přesvědčivě argumentoval Jindřich Vybíral ve své přednášce *Barokní princip v dějinách architektury*, konané dne 13. května 2015 v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky a publikované v: Jindřich Vybíral, Birnbaum's Baroque Principle and the Czech Reception of Heinrich Wölfflin, *Journal of Art Historiography* 6, 2015, č. 13 (13/V1), s. 1–13. Jindřich Vybíral vystoupil s přesvědčivou tezí o vlivu Wölfflinových *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* na Birnbaumovu teorii „barokního principu“, ale vzhledem k tématu a problematice svého pojednání nechávám na tomto místě z pochopitelných důvodů diskusi podnětné a produktivní dekonstrukce Birnbaumova „barokního principu“ prof. Vybíralem stranou.
- ⁸ Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury* (1924), in: Birnbaum / Hlobil (pozn. 5), s. 24.
- ⁹ V tomto bodě je možné uvažovat o inspiraci Birnbaumova uvažování Rieglovým konceptem *Kunstwollen*.
- ¹⁰ Viz Birnbaum (pozn. 8), s. 37.
- ¹¹ Ibidem, s. 38.
- ¹² Zde nutno upozornit, že se nejedná o stejný koncept „barokní gotiky“, jak ho v roce 1908 popsal Zdeněk Wirth. Pro Birnbaumova spojení gotiky a baroka nestojí na formálním využívání gotických forem v architektuře 18. století, jak jej chápe Wirth, ale naopak sleduje daný princip tvorby s formou a vidí stejné postupy narušování zákonů stylu a jejich přetváření jak v baroku, tak i v gotice. Viz Zdeněk Wirth, *Barokní gotika v Čechách v XVIII. a I. polovici XIX. století*, *Památky archeologické a místopisné* 23, 1908–09, sl. 121–155, 201–219 (též jako separát; přetištěno in: Viktor Kotrba, *Česká barokní gotika. Dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976, s. 159–178).
- ¹³ Svou koncepci typického modu tvoření jednotlivých uměleckých oblastí naznačil Birnbaum ve své stati *Doplňk k vývojovým zákonům* z roku 1932 a svým „zákonem transgrese“, tedy přenosem uměleckých myšlenek z jedné umělecké oblasti do další, naznačeného již v *Barokním principu v dějinách architektury*, když říká: „Zajímavý je také vztah mezi barokem vlastně tak nazývaným a barokem gotickým. Tento poslední začíná na Severu, jak jsme viděli, již v druhé polovině 14. století a končí v prvních desetiletích století šest-

náctého. V té době barok vlastní teprve začíná, a to v Itálii a speciálně v Římě. Co v Itálii bezprostředně předcházelo, co se tam dělo v době plného rozmachu severního baroku gotického, nemá zcela nic barokního; jest to až do počátku 15. století gotika ve své charakteristické italské obměně, potom až do počátku 16. století renesance. [...] Než ani předsevzetí italské renesance nepřineslo Severu rozuzlení jeho umělecké krize [následující po gotickém baroku v 16. století]. Vidíme, kterak tento nový sloh [italská renesance] zde nemohl řádně zapustiti kořeny, kterak živořil a degeneroval v jakousi šosácky těžkopádnou nebo dětinšsky hravou dekorativnost. [...] Vidíme totiž s překvapením, kterak proniknutím baroku na Sever nastává náhle úplná změna scény; kterak kraje, které po téměř dvě staletí si nedovedly s renesancí ničeho počítati, nedovedly z ní ničeho udělati, náhle se chápou italského baroku s takovou snadností, obratností a jistotou, jako by byl zvlášť pro ně utvořen. [...] A tak smíme snad zvláštní pohotovost Severu, s níž se zmocnil italského baroku, si vysvětliti tím, že to byl jaksí jeho druhý barok, jakési jeho barokní „babí léto.“ Viz Birnbaum (pozn. 8), s. 45–46. Srov. také Vojtěch Birnbaum, *Doplňk k vývojovým zákonům?*, in: Birnbaum / Hlobil (pozn. 5), s. 47–50.

¹⁴ Zde je nutné upozornit na Birnbaumovu třetí teoretickou stať *Románská renesance koncem středověku* též z roku 1924, která ve spojení s dalšími teoriemi vytváří zajímavý celek; viz Vojtěch Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku*, in: Birnbaum / Hlobil (pozn. 5), s. 9–23. Sám Birnbaum tuto teorii románské renesance zmiňuje ve svém *Barokním principu v dějinách architektury*: „Snaží se sice Sever dostati z této slepé uličky, snaží se přežítí gotický detail nahradit detailem naturalistickým nebo si pomoci úběc bez něho, odhodlává se konečně i k renesanci románského slohu (o tomto pokuse pojednávám ve zvláštní práci) [...]“ Viz Birnbaum (pozn. 8), s. 45.

¹⁵ Viz Birnbaum (pozn. 8), s. 44.

¹⁶ Ibidem, s. 32.

¹⁷ Edmund Husserl, *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Praha 1995, s. 41.

¹⁸ Renate Lachmann, *Memoria fantastika*, Praha 2002, s. 34.

¹⁹ Paměť jako „hmotu“, do které se otiskují vzpomínky popisuje Platón ve svém dialogu *Theaitéos* (zejména 191c8–195a9), podobný aspekt paměti pak sledoval i Aristoteles v úvaze *O paměti a vzpomínání*. Ve 20. století na poli umění a umělecké teorie s teorií otisku s odkazem na minulost pracovala například Rosalinde Krauss, v recentní době se touto tematikou zabýval zejména Georges Didi-Hubermann. Viz Platón, *Theaitéos*, Praha 1995. – Aristoteles, *Člověk a příroda*, Praha 1984. – Rosalinde Krauss, *Notes on Index: Seventies Art in America, October 1977*, s. 68–81. – Georges Didi-Hubermann, *Rovina materiálu. Tvárnost, znepokojení, přežívání*, *Umění XLVI*, 1998, s. 502–514.

²⁰ Henri Bergson, *Hmota a paměť*, Praha 2003, s. 105. S myšlením Henriho Bergsona, na počátku 20. století jednoho z nejdiskutovanějších a nevlivnějších myslitelů, mohl být Birnbaum obeznámán z vlastní četby nebo zprostředkovaně. Bylo by třeba hlubší analýzy Bergsonova a Birnbaumova uvažování, ale již určitá podobnost v jejich uvažování o vzpomínání jako tvůrčím aktu daného momentu a barokního principu jako přetváření minulého perspektivou současné chvíle umělce může naznačovat Birnbaumovu inspiraci Bergsonovým uvažováním.

²¹ Toto spojení „monere“ a „monumentum“ měli na paměti i architekti v diskuzi v roce 1943. Viz *Problém monumentality v architektuře* (pozn. 2), s. 164: „*Monumentum pochází z latinského monere, což značí „připomínat si“, připomínat nějakou událost. Určitou myšlenku tradovati, nésti do budoucna.*“ Tuto myšlenku převzal Karel Hannauer od Petera Meyera; viz Peter Meyer, *Ueberlegungen zum Problem der Monumentalität als Antwort an Hans Schmidt, Das Werk XXV*, 1938, s. 125: „*Monumentum kommt von monere = erinnern.*“

²² Diskuzí o monumentalitě z let 1943 a 1944 se ze dvou odlišných metodologických přístupů věnovali v recentní době zejména Rostislav Švácha, *Architektura čtyřicátých let*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění V 1938–1958*, Praha 2005, s. 31–73. – Josef Vojvodík, „Díla razící myšlenku pathosu-monumentality“: diskuze o monumentalitě v architektuře a výtvarném umění (1940–1947) a problém modernity,

in: Vojvodík (pozn. 1), s. 161–184. Švácha se zaměřuje především na technicko-formální ráz realizované architektury čtyřicátých let, Vojvodík na druhé straně sleduje esteticko-teoretický význam požadavku patosu v architektuře, který se na mnoha místech v diskuzi v roce 1943 i 1944 objevuje. Vojvodík sleduje požadavek patosu v architektuře první poloviny čtyřicátých let, která se v jistých aspektech kříží s požadavkem monumentalit. Jeho pohled problematizuje *harmoničnost* architektury, kterou Švácha argumentuje opuštěním požadavků „narušení formy“, v jeho případě výsledovaného v dobovém uvažování Jana Mukařovského. Vojvodík „patos“ v architektuře přináší afektivitu diváka jako spoluvytvářející aspekt architektovy tvorby, která nesleduje užitnou funkci formy a stává se součástí uměleckého utváření. Koncept patosu, jako daného pasivního „trpění“ uměleckou formou utvářející aktivní spoluúčast diváka vnímání, nesleduje návrat do minulosti jakožto do oblasti harmonie, ale naopak vyžaduje divákovu spoluúčast na uměleckém díle, a to nikoli klidnou (klasicistní), ale naopak dis-harmonickou, zasahující, neklasicickou. Díky této *zasazenosti* uměleckým (a v tomto případě i architektonickým) dílem subjekt vnímá zkušenost spolu-vytvoření dis-harmonie, která se stává základním kamenem přetvoření starého do nové podoby.

²³ Pro další čtení o díle a osobnosti Karla Hannauera viz např. Martina Hrabová, *Studium či návštěva? Architekt Karel Hannauer jako zprostředkovatel zahraničních vlivů na českou avantgardní architekturu*, *Umění LX*, 2012, s. 303–311. – Rostislav Švácha – Soňa Ryndová (edd.), *Forma sleduje vědu: Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948*, Praha 2000.

²⁴ Pro hlubší poznání života a díla Petera Meyera viz např. Katharina Medici-Mall, *Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984)*, Basel 1998.

²⁵ Viz Meyer (pozn. 21), s. 123–128.

²⁶ Meyer tento požadavek charakterizuje slovy, viz Meyer (pozn. 21), s. 124: „Je mehr man das Monumentale da lokalisiert, wo es Sinn hat, desto besser kann man es aber überhaupt zu unterdrücken, so wird es wieder den ganzen Körper der Architektur infizieren“.

²⁷ Karel Hannauer, Úvodní přednáška, *Problém monumentalit v architektuře*, *Architekt SIA XLII*, 1944, s. 162.

²⁸ *Ibidem*, s. 164.

²⁹ Viz Meyer (pozn. 21), s. 125: „wenn nicht unser ganzes Denk – und Sprachsystem sich in konventionellen Formen bewegen würde, wäre es auch nicht möglich, einen neuen, modernen Gedanken auszusprechen und von den früheren abzuheben.“

³⁰ Viz Hannauer (pozn. 27), s. 164.

³¹ *Ibidem*.

³² Meyer (pozn. 21), s. 125: „Zde jde o to, co se rozumí pojmem ‚funkcionální‘. H. S. zdůrazňuje, že tento pojem nechce chápat pouze technicko-materialisticky, nýbrž že do něj zahrnuje také plnění estetických úkolů, domnívá se však – rozumím-li mu dobře –, že může také tento estetický faktor odvodit výhradně z momentální situace [...] ‚Monumentum‘ pochází z monere – vzpomínat. Monumentalita zahrnuje vždy ‚relativní nárok na věčnost‘, nárok na trvání, na nezávislost na pomíjivém okamžiku. Proto hledá každá monumentální architektura ze svého určení, nikoliv z myšlenkové pomalosti architektů, napojení na minulost, které nelze vyjádřit jinak, než užíváním známých, tedy ‚konvenčních‘ forem.“ („Hier kommt es also darauf an, was man unter ‚funktionell‘ versteht. H. S. betont, dass er den Begriff nicht nur technisch-materialistisch verstanden wissen will, sondern dass er auch die Erfüllung ästhetischer Aufgaben mit einbezieht, nur glaubt er – wenn ich ihn recht verstehe – auch diesen ästhetischen Faktor aus der Augenblickssituation allein ableiten zu können [...] ‚Monumentum‘ kommt von monere – erinnern. Monumentalität schließt immer einen ‚relativen Ewigkeitsanspruch‘ ein, den Anspruch auf Dauer, auf Unabhängigkeit vom vergänglichem Augenblick. Darum sucht jede monumentale Architektur aus ihrer Bestimmung heraus, und nicht Gedankenträgheit der Architekten, den Anschluss an die Vergangenheit, der nicht anders zum Ausdruck kommen kann, als in der Verwendung bekannter, also ‚konventionell‘ Formen.“)

³³ Antonín Engel, *Podstata monumentalit v architektuře*, *Problém monumentalit v architektuře*, *Architekt SIA XLII*, 1944, s. 170.

³⁴ *Ibidem*, s. 172.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Pro hlubší poznání Vídeňské školy dějin umění a díla Aloise Riegla viz např. Leopold D. Ettlinger, *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Wien 1984 – Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien 2005. – Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, Pennsylvania 2013.

³⁸ Především v knihách *Stillfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893), *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) a *Das Holländische Gruppenporträt* (1931).

³⁹ Sám Riegl nikdy nepopsal svůj koncept *Kunstwollen* jako teoretické východisko pro umělekohistorickou metodu. Dodnes se vedou debaty o významu tohoto konceptu a v tomto článku není místo na otevření tohoto závažného teoretického problému. Pro účely tohoto článku ale postačí základní koncepcce tohoto termínu jako „uměleckého chtění“. Pro hlubší poznání této problematiky viz např. Alina Payne, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in: Alois Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome*, Los Angeles 2010, s. 1–33.

⁴⁰ Matka Vojtěcha Birnbauma se již ve Vojtěchově mladém věku podruhé provdala za dr. Bohumila Boučka, který byl bratrem matky Antonína Engela. Engel s Birnbaumem společně trávili dětství v Poděbradech a jejich blízké přátelství také dokazuje jejich celoživotní korespondence uložená v Masarykově ústavu a Archivu Akademie věd České republiky.

⁴¹ Viz Engel (pozn. 33), s. 172.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Viz Birnbaum (pozn. 8), s. 24.

⁴⁴ Viz Engel (pozn. 33), s. 174.

⁴⁵ Viz Birnbaum (pozn. 8), s. 44.

⁴⁶ Autor této studie se zabýval interpretací Birnbaumova uvažování na základě Rieglova konceptu *Kunstwollen*, která je tím pádem rozebírána do hloubky na jiných místech.

⁴⁷ Viz Engel (pozn. 33), s. 172.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 173.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 174. Zde se Engel jednak vyhraňuje vůči čisté účelovosti architektury meziválečného funkcionalismu, ale co je možná ještě zajímavější, používá další pojem blízký konceptům Vídeňské školy dějin umění, a sice chápání dějin umění jako dějin ducha v pojetí Maxe Dvořáka.

⁵⁰ Viz Engel (pozn. 33), s. 173.

⁵¹ *Ibidem*, s. 176.

⁵² *Ibidem*, s. 173.

⁵³ Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Praha 1941².

⁵⁴ Engel sám podotýká: „Doufejme, že po této hrozné zkoušce rozpoutaných sil vždy rozkvetne zase nové jaro, kde čekají je nové úkoly.“; viz Engel (pozn. 33), s. 174.

⁵⁵ Viz Engel (pozn. 33), s. 174.

⁵⁶ Může být zajímavé vznést otázku, zdali by sám Birnbaum s touto změnou své teorie souhlasil. Birnbaum se totiž ve své práci o barokním principu z roku 1924 vyjadřuje, že toto označení není zcela vyhovující, ale že bohužel zde není zatím jiného označení pro tento jev. Zaměnění „barokního principu“ za „princip monumentalit“ může vnést více světla do Birnbaumova uvažování a poukázat na sofistikovanost jeho teorie o určitých jevech v dějinách umění. Často totiž bývá jeho teorie *barokního principu* simplifikována na hledání barokního tvarosloví v architektuře, místo toho, aby se sledoval její teoretický význam jako směr uměleckého tvoření. I samotné slovo *princip* si zasluhuje své vlastní pozornosti a interpretace. Domnívám se proto, že právě výklad Birnbaumova „barokního principu“ skrze jeho aktualizaci monumentalit Antonína Engela může přinést nové možnosti uvažování o této výjimečné české teoretické práci meziválečné doby.

⁵⁷ Viz Engel (pozn. 33), s. 174.

⁵⁸ Ernst Robert Curtius, *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998.

⁵⁹ Viz Engel (pozn. 33), s. 176.

SUMMARY

Memoria et monumentum: Vojtěch Birnbaum's 'Baroque Principle' and Antonín Engel's 'The Essence of Monumentality'

Tomáš Murár

Between 1943 and 1944 was held a debate called 'The Problem of Monumentality in Architecture' among the then emerging generation of architects. The debate was initiated by Karel Hannauer, whose ideas tied in with the thought of Swiss architect Peter Meyer. As well as young architects, several members of the older generation participated in the debate, foremost among them architect Antonín Engel. His understanding of monumentality in architecture seems on the surface to tie in with the content of a speech given by Karl Hannauer, but a closer look at his discussion of monumentality reveals his interpretation to be different in origin and meaning.

Engel understood monumentality not as a modern-technological modification to the tradition of European architecture, the way Hannauer did, but as a formal-artistic necessity of architecture itself. The individuality of the architect and the architect's inevitable drift towards 'a desire for monumentality' resonated foremost in his thinking. For Engel this was a natural part of the cultural tradition of European architecture, which is disrupted by the laws of

artistic individuality to the advantage of a spiritual effect. This notion of monumentality formulated by Engel may have been preceded by and rooted in the ideas of Czech art historian Vojtěch Birnbaum. Alongside his findings on baroque art of the 16th to 18th centuries extending conceptually beyond the historically defined period of the baroque, in his study he outlined a theory about the eternal return and endurance of a particular phenomenon in Europe, a phenomenon Birnbaum referred to as the 'baroque principle'. While Birnbaum provided a formal description of the phenomenon, it can also be interpreted using a philosophical-theoretical framework of time, memory, and recollection. Memory preserves the past in the form of memories, which do not however belong to the past, but to the moment of recollection. According to Birnbaum, following the baroque principle, the artist works in the very same way with the laws of style: the artist is strongly tied to the principles of a style, but subjectively reshapes these principles into some new entity that still incorporates the tradition of the given style.

In the first half of the 1940s Antonín Engel also identified this element of the baroque principle. At a time when the cultural traditions of the European continent were in peril, a debate emerged about monumentality as an eternal and above all essential component of architectural creation. Engel probably based his arguments on the ideas of Vojtěch Birnbaum from the 1920s, in which he could have drawn information from which to formulate his notion of the essence of monumentality as the logical inclination of all architectural creation.

*Figures: 1 – Vojtěch Birnbaum in Rome, 1907. Masaryk Institute and Archive of the Czech Academy of Science; 2 – Postcard with a design by Antonín Engel for the spa in Poděbrady, 1911. Masaryk Institute and Archive of the Czech Academy of Science; 3 – Pictorial supplement with a picture of Santini's vault in the Church of the Assumption of Mary in Kladruba. Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury* (The Baroque Principle in the History of Architecture), Prague 1941; 4 – Pictorial supplement with a picture of Palladio's Palazzo Chiericati in Vicenza, in: Vojtěch Birnbaum, *Barokní princip v dějinách architektury*, Prague 1941*