

Murár, Tomáš

Sloh, architektura, život : k teorii dějin umění Oldřicha Stefana : kratší studie

Opuscula historiae artium. 2020, vol. 69, iss. 1, pp. 74-89

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143305>

Access Date: 17. 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.

Sloh, architektura, život

K teorii dějin umění

Oldřicha Stefana*

Tomáš Murár

The article offers an interpretation of Oldřich Stefan's theory of art history, which he formulated in the first half of the 1940s and which has not yet received sufficient attention in historiographic research. Oldřich Stefan (1900–1969) explored the nature and meaning of art history as a 'science of style', which he understood to mean an inquiry into the relationship between art and life and how the intertwining of the two results in specific historical and contemporary ways of creating and understanding reality. This theory of art history that Stefan put forth is interpreted in the article as an expansion on the method of research advanced by the Vienna school of art history. Stefan adapted this approach to fit the needs of his science of style, which sought in the study of artistic forms to examine the relationship between the knowledge and creation of (artistic) reality and the relationship between the present and the past, and to do so by developing an awareness of the human experience of the super-individual principles of the style-generating process. In Stefan's view, it was the absence of this process that was the source of the intellectual and creative crisis that occurred in the first half of the 20th century.

Keywords: Oldřich Stefan; Vienna school of art history; Vojtěch Birnbaum; Max Dvořák; style; 1940s

PhDr. Tomáš Murár, Ph.D.

Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i. /
Institute of Art History, The Czech Academy of Sciences
e-mail: murar@udu.cas.cz

„Co čeká nás a vlastně celou Evropu zítra, co za půl roku, za rok? Co v tom znamená osud jednotlivců? Čím je člověk dnes a čím bude za rok? Takovéto otázky zmítají většinou dnešních lidí. Co je to pro mě, je možno si představit.“¹

Architekt, historik a teoretik umění Oldřich Stefan (1900–1969) vytvořil na začátku čtyřicátých let 20. století teorii dějin umění, která doposud nebyla v odborné literatuře podrobněji analyzována.² Důvodem je pravděpodobně skutečnost, že se k ní Stefan ve své pozdější práci, které je historiografickým výzkumem věnována stěžejní pozornost v kontextu Stefanova díla,³ explicitně nevracel. Přesto je však tato teorie latentně přítomným základem Stefanových odborných textů i po roce 1945, a tím i podmínkou pro pochopení formulace jeho dějin umění jakožto celku. Předpoklady své teorie dějin umění Stefan promýšlel především mezi lety 1940–1944, kdy byla praktická činnost historika umění – výzkum uměleckých památek *in situ* či pedagogická činnost – znemožněna v důsledku historických událostí, jak je Stefan zaznamenal ve svém deníku z roku 1939: „*Celý náš život, všechny jeho podmínky se změnilý od základů. Co bude s hospodářstvím, s kulturou? Kdož to ví? Jak se vybarví naše příští životní možnosti? Co bude přerušeno? Nikdo neví nic a v hlavách lidí je prázdný, jaké může přinést jen naprosté vykojení. Formálně se kolečka života točí. Ale pracovat, zejména duševně pracovat nelze. Hlavy všech, těch citlivých i těch kdož přecitlivělosti nikdy netrpěli, jsou neschopné soustředění. A hlavně, tito lidé nevědí prozatím, proč pracovat. Nebude to vlastně k ničemu? Bude toho možno užít? Otisknout? Zhodnotit a uplatnit? Jen v jednom se shodují všichni: že k nejhorším jejich chvílím životním náleží okamžik, kdy se ráno probouzejí do nového dne, kterého nové nejistoty a nikdy nevyučujícího nové změny. Události se řítí. Kde se zastaví?“⁴*

Realita protektorátních Čech⁵ Stefana vedla k teoretickému uvažování nad smyslem a podobou dějin umění s přesvědčením, že jejich význam bude potřeba přizpůsobit pro nový svět po touženém skončení chaosu světové války. Základem takových dějin umění měl být výzkum formy uměleckého díla jako zhmotnění lidského prožívání nad-osobních zákonitostí slohotvorného procesu. Ten, jakožto určující síla

uměleckého tvoření i poznání, podle Stefana chyběl v první polovině 20. století, což bylo podle něj důvodem myšlenkové i tvůrčí krize vrcholící v první polovině čtyřicátých let. Uvědoměním si absence slohotvorné síly v současnosti se měla podle Stefana stát novým úkolem historika umění snaha o její znovu-nastolení poznáváním a tvořením přítomné skutečnosti ve smyslu návazání na (umělecko)historický vývoj, a to, „za vztahy a souvislostmi, vazbami a zákony, jež nejsou na první pohled patrné, nemají nic společného s konvenčním viděním a nazíráním na zevní svět a jež jsou tušeny, spatřovány, odkryvány, ale také míněny a chtěny, přestavovány a přehodnocovány subjektem, z touhy po jeho uplatnění i z pocitu povinnosti k sobě samému. [...] v pozadí toho spatřujeme snahu po slohu.“⁶ Základní otázka, kterou je proto možné si položit při zkoumání dějin umění Oldřicha Stefana, je, jakým způsobem Stefan formuloval tyto možnosti poznávání „za vztahy, vazbami a zákony“ jako dispozice jeho teorie dějin umění?

Oldřich Stefan a vídeňská škola dějin umění

Základy Stefanova teoretického uvažování o dějinách umění je potřeba hledat v myšlenkách vídeňské školy dějin umění,⁷ do jejíž blízkosti se Stefan dostal na začátku dvacátých let při navštěvování umělecko-historického semináře Vojtěcha Birnbauma (1877–1934),⁸ žáka vídeňských profesorů Aloise Riegla (1858–1905) a Franze Wickhoffa (1853–1909).⁹ Zároveň je Stefanův zájem o myšlení příslušníků vídeňské školy patrný již před vstupem do Birnbaumova semináře na Karlově univerzitě v roce 1922. Když o rok dříve náhle zemřel v Hrušovanech u Znojma Max Dvořák (1874–1921),¹⁰ též Rieglův a Wickhoffův student a zároveň jejich nástupce na místě řádného profesora Vídeňské univerzity od roku 1909, bylo Stefanovi dvacet let a jako student architektury u Antonína Engela (1879–1958) v tomto roce publikoval svůj první odborný článek vyzdvihující Dvořákovu osobnost a jeho zásluhy o proměnu evropských dějin umění: „Max Dvořák [zůstal] věren tradicím vídeňské umělecko-historické školy a oběma jejím zakladatelům Wickhoffovi i Rieglovi. Nekladl vedle sebe pouze data a vnější vlastnosti; stojí na stanovisku vědecké synthesy, dovedl vždy postřehovat ve velkých rysech, uvažovat vlivy a vybavovat si co nejobsáhlejší názor o době, jejíž umění studoval.“¹¹

Stefan se zároveň vedle zájmu o starší příslušníky vídeňské školy dějin umění věnoval i jejím soudobým podobám, a to když v roce 1926 recenzoval knihu Hanse Sedlmayra (1896–1984) *Fischer von Erlach der Ältere* z roku 1925.¹² Stefan sice oceňoval Sedlmayrův analytický výklad Fischerových inspirací v historických slozích, ale za největší slabinu jeho knihy považoval autorův přílišný subjektivismus, když měla být neověřitelná historická fakta nahrazena spekulací na základě umělecko-historické metody: „Kniha [má] slabá místa všude tam, kde nedostačovala historicky prokázaná fakta a kde autor sáhl k vlastní argumentaci, při níž nemá dostatek

smyslu pro věci hlavní a podřadné v architektuře, a jež vyzněla v důsledku toho namnoze násilně a nedosti důsledně.“¹³ Propojování výkladu architektonické formy s uměleckou osobností podle Stefana Sedlmayra dovedlo k přecenění Fischerova významu v kontextu umělecko-historického vývoje přelomu 17. a 18. století, jelikož podle Stefana i přes Fischerův význam pro střední Evropu byla jeho tvorba především eklektismem nevytvářejícím sloh v souladu se svou dobou: „J. B. Fischer z Erlachu [...] nebyl nikdy architektem opravdu prvního řádu a nebyl též nikdy nositelem hlavního vývojového proudu, [...]. Je příznačné, jak užívá povrchně převzatých znaků, od forem Borrominiho, nepochopených v jejich hodnotě vnitřní přetvárné nutnosti, až po disposiční znaky francouzské. [...] Celá jeho činnost měla rovněž vždy svůj ráz antikvární neaktuálnosti, neboť Fischer reprezentuje uzavřený typ, jehož se příliš nedotýkalo současné umělecké chtění.“¹⁴

V polovině dvacátých let lze tudíž u Stefana sledovat ostrou kritiku transformace umělecko-historické vídeňské metody, již v roce 1936 Meyer Schapiro (1904–1996) označil za „novou“ vídeňskou školu dějin umění,¹⁵ rozvádějící analýzu formy uměleckého díla na zájem o jeho strukturu,¹⁶ což bylo jako výzkumná metoda vystavené na Rieglově myšlení.¹⁷ Tento předpoklad se Stefanovi zdál příliš vágní a v podstatě se vzdalující dějinám umění jakožto vědecké disciplíně: „Sedlmayrův omyl spočívá v tom, že [...] hledá v souhrnu usilovně Fischerův význam všude jinde; tam, kde ho však není. [...] V těchto partiích ztrácí Sedlmayrova kniha mnoho, zřejmě vinou nedostatečné zralosti autorovy, jenž se snaží mnohé mezery překlenouti zcela nedoloženými a nepřesvědčujícími výroky (otázky uměl. priority děl na základě jejich formy), nebo exkursy širšího umělecko-historického dosahu.“¹⁸

Tento kritický názor k proměně vídeňských dějin umění v Sedlmayrově okruhu je zřejmý i ve Stefanově textu z roku 1931, když recenzoval Sedlmayrovu další knihu *Die Architektur Borrominis* vydanou předcházejícího roku.¹⁹ Sedlmayrův přístup k dějinám umění zde Stefan popsal jako příliš „útočný“ se snahou o vytvoření nové umělecko-historické metody, kterou ale Stefan považoval za nedostatečnou k zodpovězení základních otázek umělecko-historického bádání: „Sedlmayrovy knihy se již dlouho vyznačují neskrývanými snahami metodicko-didaktickými. Jsou čím dál tím více myšleny jako útok na dosavadní způsoby umělecko-historické metodiky a autory namnoze velmi zasloužilé a zabíhají často ve věty ve vědě poněkud nezvyklého sebevědomí. Tomu nejsou vždy dostatečně úměrné vlastnosti Sedlmayrova zpracování, vyznačujícího se nerovnováhou, přílišnou komplikovaností a namnoze přímo i omyly, které plynou z nadměrného subjektivismu.“²⁰

Stefan mohl svou kritiku Sedlmayrova přístupu k dějinám umění – rozpracovávající i předpoklady tvarové psychologie, kterou Sedlmayr do dějin umění zakomponoval již v roce 1925 v článku *Gestalt des Sehens*, a tudíž pronikala i do jeho textu o Fischerovi z Erlachu²¹ – vystavět díky vlastním umělecko-historickým východiskům, spojujícím též metodologické



1 – Cestovní pas Oldřicha Stefana vystavený 1. srpna 1918. Národní technické muzeum, Muzeum architektury a stavitelství, Archiv architektury, fond 134 Stefan, osobní dokumenty

předpoklady „starší“ vídeňské školy dějin umění, zejména Maxe Dvořáka a Aloise Riegla, avšak jak byly rozpracovány Vojtěchem Birnbaumem.²² Předpoklady Birnbaumova přístupu k dějinám umění Stefan následoval již ve svých studiích zejména barokní architektury ve dvacátých a třicátých letech,²³ v pozdních třicátých a raných čtyřicátých letech, krátce po Birnbaumově smrti, kdy Birnbaum svou teorii již dále rozvádět nemohl, začal její teoretické principy promýšlet sám Stefan. V této době začal uvažovat o hlavním úkolu historika umění ve zkoumání současného světa a jeho místa v historickém vývoji: „Historik posuzující slohotvornou působivost doby, nemůže nevidět vláken, která jsou napjata mezi uměním a dobou, z níž umění vyrůstá.“²⁴ Provázanost jednotlivých životních oblastí podle Stefana ústila v jednotný sloh jako výsledek (umělecko)historického vývoje: „Slohotvorná síla, obsažená větší či menší měrou v každém historickém období, projevuje se pak jako přímo závislá na stupni vaznosti podkladních podmínek, takže teprve od určitého stupně lze mluvit o skutečném slohu jako organicky se budujícím pomyslném útvaru.“²⁵

Lze uvažovat o Stefanově rozpracování Dvořákova a Birnbaumova umělecko-historického myšlení: Birnbaum ve stati *Barokní princip v dějinách architektury* z roku 1924 přemýšlel o zákonitém historickém vývoji, který za předpokladu,



2 – Oldřich Stefan v době vysokoškolských studií. Národní technické muzeum, Muzeum architektury a stavitelství, Archiv architektury, fond 134 Stefan, osobní dokumenty

že je mu umožněno se zcela naplnit, dochází barokního principu jakožto vrcholné fáze uměleckého tvoření dané historické epochy.²⁶ Zároveň Stefan navazoval na Dvořáka v jeho přesvědčení, že historické změny jsou nejlépe poznatelné ve formě uměleckého díla nežli v historických dokumentech, jelikož forma je přímým výrazem proměn citění i myšlení člověka dané doby.²⁷ V tomto ohledu jak Dvořák, tak i Birnbaum a zprostředkovaně také Stefan navazovali na Rieglovu umělecko-historickou metodu, která umění zkoumala jako historicky se proměňující „umělecké chtění“ (Kunstwollen),²⁸ s nímž Stefan jako jedním z hlavních argumentů pracoval i ve své kritice Sedlmayra v roce 1926 (viz dříve). Riegl svůj koncept vykládal ve smyslu předpokladu umělecko-historického zkoumání mimo estetické kategorie 19. století, jež podle Riegla omezovaly poznávání historického umění, jelikož nechápaly umělecké dílo za součást uměleckého vývoje, ale jako předpoklad subjektivního prožívání (současného) světa.²⁹ Riegl proto za účelem oddělit historické a estetické poznávání uměleckého tvoření určil za základ umělecko-historického výzkumu formu díla jako výsledek historicky determinovaného teoretického i kulturního myšlení.³⁰

Riegl tím rozpracoval výzkumnou metodu formulovanou v polovině 19. století Rudolfem Eitelbergerem von Edelberg

(1817–1885),³¹ který se zabýval významem historického umění, jenž sloužil jako prostředek ke kultivaci vkusu současných umělců, a vytvořil tak předpoklad imanentního uměleckého vývoje vytvářejícího umělecké formy vyjadřující specifický „styl“ jako univerzální charakter dané historické epochy.³² Riegl tento předpoklad trans-historického významu (historické) umělecké formy pro současnost zakomponoval do své umělecko-historické metody, a to v podobě východiska, že součástí poznávání historického „uměleckého chtění“ bylo myšlení historika umění,³³ ale odlišným způsobem, než subjektivita badatele vstupovala do estetického hodnocení umění: historik umění se měl nechat vést problémy vlastní doby, které byly součástí imanentního (umělecko)historického vývoje a zároveň katalyzátorem poznávání přítomnosti skrze výklad minulosti.³⁴ Dle Riegla bylo možné dispozice minulosti ve vlastním přítomném okamžiku poznávat skrze umělecké dílo, uchovávané ve své formě poznatky o době nepoznatelné skrze jiný historický materiál.³⁵ Tyto základy umělecko-historického výzkumu pro vídeňské dějiny umění formuloval poprvé Moritz Thausing (1838–1884) ve své nástupní přednášce na nově založený umělecko-historický ústav Vídeňské univerzity v roce 1873.³⁶

Význam poznání historického umění na základě vývoje určujícího princip tvorby uměleckých forem, v nichž se projevují hlubší dobové proměny myšlení, a zároveň pojmání dějin umění jako nástroje pro výklad minulosti poznáním vlastní přítomnosti, tedy základních myšlenkových principů vídeňské školy dějin umění,³⁷ mohl Stefanovi poskytnout předpoklad existence trans-historického vyjevování zvnitřněné skutečnosti uměleckou formou jakožto součásti zákonitého (umělecko)historického vývoje. A na takové hypotéze je možné sledovat i podklad Stefanovy formulace „slohovědy“, jež je schopna obsáhnout jak historický vývoj, tak i vyloužit jeho roli pro současnou dobovou situaci: „Slohověda nás tudíž může přivést k poznání toho, co je nezbytné pro vznik skutečného řádu, vtěleného v umělecké tvoření, jehož zásady a růst jsou tak úzce spojeny s pojmem a fakty slohotvorného procesu.“³⁸

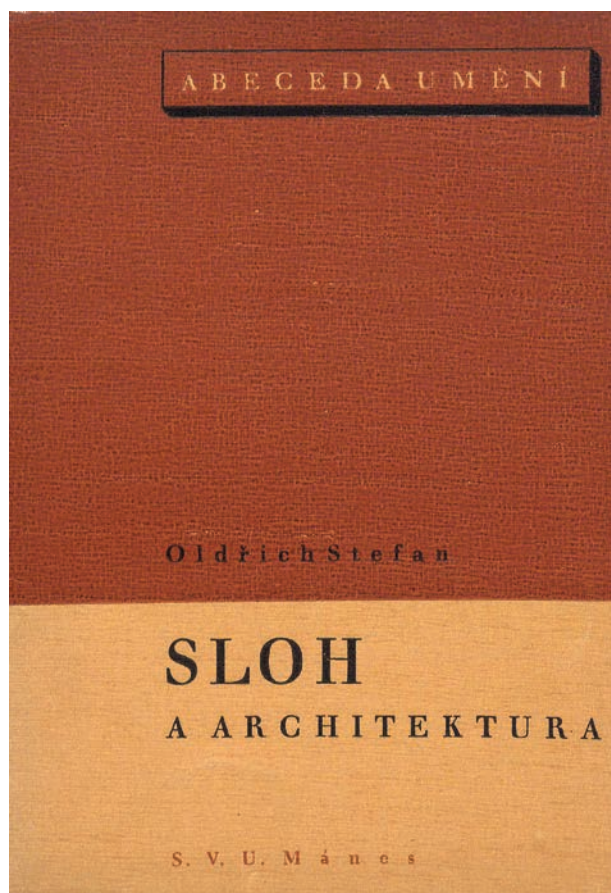
Stefanovu snahu o výklad současnosti skrze poznání (umělecko)historického vývoje lze i proto chápat jako návazání na metodu vídeňské školy dějin umění v jejím předpokladu iniciace zkoumání historických otázek prožíváním přítomného okamžiku. Stefan byl totiž přesvědčen, že doba pozdních třicátých let byla obdobím ukončování jednoho slohového období, kdy se jeho formální principy proměňují a hledají nové možnosti tvoření: „Dobu, v níž žijeme, třeba zařadit do kategorie dob slohově přechodných nebo (chceme-li se vyjádřit drastičtěji) dob převratných. Takové časové úseky tvořily vždy most mezi dvěma velkými slohovými obdobími: mezi obdobími, jež se vyžilo v čase a jiným obdobím, jež vzniká a se tvoří.“³⁹ V podobě celistvé teorie tento způsob myšlení Stefan rozpracoval ve své knize *Sloh a architektura* z roku 1940.⁴⁰

3 – Obálka Stefanovy knihy *Sloh a architektura*, vydal S. V. U. Mánes v Praze v roce 1940

Stefanova teorie dějin umění

Stefan ve *Slohu a architektuře* vytvořil teorii slohu, kterou bylo možné dokládat na různých uměleckých projevech, a tím je zařazovat do „slohotvorných principů“ – uvědomoval si tudíž, že zkoumání slohu je záležitostí přesahující architekturu a jde vždy o součást většího celku uměleckého tvoření, i přesto, že svou teorii vytvořil na výkladu architektury.⁴¹ Ve své teorii se proto primárně nezabýval „tvarovými“ znaky historické architektury,⁴² ale zkoumal její „slohotvorné“ charakteristiky, jak se projevují v obecněji definovaném tvořivém principu: „*Třeba zdůrazniti hned s počátku, že sama nauka o tvarech není ještě naukou o slohu, jak se dlouho a vytrvale věřilo. [...] Cítíme i víme, že slohotvornost díla je nesrovnatelně složitější a že povrchová podoba tvarová slohu ještě nedělá a sama o sobě slohem ještě není.*“⁴³ Pro Stefana byl tedy tvar uměleckého díla a jeho poznání součástí obecnější vědy o slohu, kdy umělecko-historický popis „tvarů“, „zachycuje jen některé z konečných důsledků slohového dějství, pomíjíc valnou část jeho proměnlivosti a zejména vše, co vzniku architektonického tvaru předcházelo.“⁴⁴

Poznání slohu ve smyslu širšího myšlenkového problému „za tvary“ uměleckých děl bylo podle Stefana možné pouze z předpokladu jeho existence jako podstaty své doby, tedy slohu, jenž není vytvářen uměle skrze napodobování



uměleckých tvarů minulosti, jak se o to snažila architektura druhé poloviny 19. století a jak to podle Stefana bylo možné na mnohých místech nacházet i během první poloviny 20. století: „*Slupka, takto vzniklá, může nám v nejpříznivějším případě vyvolat vzpomínku na skutečná díla, která jsme již jednou viděli. Takový útvar je chladný, ježto byl vzbuzen prací povrchovou, a ne dosti účastnou. Chybí mu hlubší oprávnění. Nemá samozřejmosti plného tvůrčího procesu. Postrádá toho, co bychom náznakově nazvali ‚duší slohu‘, abychom tím ukázali na úzký a přílnavý vztah vytvoření ke skutečnému obsahu doby, v níž dílo vzniklo.*“⁴⁵ V takovém případě se sloh dostává do „mrtvého bodu“ svého vývoje, kdy se snaží svou slohotvornou podstatu obnovit „neorganickými“ prvky, zejména historismy či exotismy: „*Jestliže se umělec uchýlí k historickým znakům, shlédne-li se na historické formě, neznamená to ještě, že tím přejímá celý starý sloh. Přenáší toliko staré prvky na nové úkoly.*“⁴⁶

Tento předpoklad Stefan mohl převzít ze zmíněného Birnbaumova uvažování o slohovém vývoji: Birnbaum v roce 1924 společně s *Barokním principem* publikoval *Románskou renesanci koncem středověku*,⁴⁷ v níž se zabýval historismy a exotismy v architektuře ve smyslu východiska z vyčerpání tvořivé potence slohu po „barokním principu“, tedy jakožto snahy o znovu-nastolení slohotvorného procesu. Ten Stefan nacházel v produktivním spojení minulých tvarů s novějším slohem, například v české barokní architektuře, v níž je možné nalézat gotické tvarosloví již zcela v barokním slohu s jeho prostorovým tvořením, či i v italské renesanční architektuře, odkazující k antickému tvarosloví, ale vytvářející podstatu staveb zcela v souladu s myšlením slohu 15. století.⁴⁸ Předpoklad jiného obsahu stejné formy v různých slozích Stefan mohl získat z Dvořákova pozdního umělecko-historického uvažování: Dvořák v roce 1918 publikoval studii *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*,⁴⁹ v níž přemýšlel o transformaci renesančního malířství a sochařství skrze středověký spiritualismus, což byla příčina toho, že i přes inspiraci antickými sochami renesanční umělci již tvořili ve zcela jiném myšlenkovém a duchovním rámci, tedy obdobně jak o tom uvažoval Stefan v kontextu italské renesanční architektury.⁵⁰

Stefan tak – pod Birnbaumovým a Dvořákovým vlivem – o slohu přemýšlel jakožto o „výrazové jistotě“ doby, kdy je na jedné straně minulý sloh v novějších dobách chápán jako cizí, jelikož vyjadřuje jiné myšlenkové koncepty, zároveň s tím je ale současný sloh v historickém vývoji určován stejnými – neměnnými – slohovými zákonitostmi: „*Kdyby nám někdo položil otázku, jakou společnou vlastnost mají slohy velkých historických období, byt se na první pohled od sebe více lišily, odpověděli bychom, že zákonitosti. Vskutku žádný z těchto slohů nelze označiti jako libovolný nebo náhodný.*“⁵¹ Proto Stefan uvažoval o propojení přítomného slohotvorného procesu s minulými slohy, jelikož poznání minulosti mělo určovat i možnosti přítomného tvoření. V tomto kontextu je možné chápat Ste-

fanův výklad uměleckého slohu určovaného dobovým způsobem poznávání skutečnosti, tedy vědou: „*Věda usměrňuje dobový názor na sloh. Poznání získané vědeckou cestou může zasahovat i přímo do slohotvorného dění a může křížít organické vyrůstání primárního slohu.*“⁵²

Stefan tuto souvztažnost mezi tvořením a poznáním sledoval až do své doby: „*A dnešek? Ochabla snad ona poznaná, úzká souvislost mezi vědeckým poznáním a pojetím slohu? Nikoli!*“⁵³ Avšak upozornil, že se stav tohoto vzájemného vztahu proměnil, a to rychlým vývojem specializovaných vědeckých metod, ovlivňujících i kulturní život, a tím i slohotvorný potenciál doby. Ten se podle Stefana ve 20. století projevoval na jedné straně mnoho vrstevnatostí kulturních projevů, na straně druhé diferenciováním a opatrným hodnocením minulosti – jelikož současnost první poloviny 20. století podle Stefana přestala usilovat o sloh skrze tvaroslovné používání minulosti, i ve svém poznávání minulosti se skrze multiplacitu současnosti zdržovala generalizujících snah o jednotný sloh. To byl pro Stefana důvod vytvoření vědy o slohu, která může obsáhnout dějinné stanovisko pokročilého 20. století ve vztahu k minulosti i ke své vlastní přítomnosti, a tím obnovit slohotvorný proces: „*Chceme býti spravedliví ke všem niterným procesům, odehrávším se do dneška v lidské společnosti; jejich výraz, uložený právě ve slohu, je dokumentem jednotlivých etap historického vývoje lidstva. [...] Tedy věda opět určuje vztah doby k otázkám slohu.*“⁵⁴

Proto, aby mohl být slohotvorný proces na začátku čtyřicátých let obnoven, musel Stefan formulovat sloh nikoli jako ustálený soubor tvarů, ale ve smyslu tvůrčí zákonitosti doby: „*My dnes, přihlížejíce více k živému člověku a k jeho vývoji než ke schématům a normám, bychom řekli: sloh je patrně výsledkem člověkovy náklonnosti k pořádku a řádu. Je výsledkem jeho snahy po zákonitosti, která mu je vrozena od nepaměti a která zůstává i tehdy, když se kolem něho mění podmínky života a práce.*“⁵⁵ Stefan tedy uvažoval o zákonitosti uměleckého tvoření zakódované v každém jednotlivci, jež se projevovala na základě dějinných podmínek určité doby: principy uměleckého tvoření se podle Stefana neměnily, ale způsoby jejich projevování v umělecké formě ano.

Forma uměleckého díla byla tudíž pro Stefana uzákoněným procesem lidské subjektivity, tedy svobodným projevem, jenž byl současně pevně ukotven, a tím i (nesvobodně) určován v dějinném procesu: „*Svobody a volnosti bylo vždy v lidském konání méně, než se všeobecně předpokládá. Nic není neobvyklejšího v dějinách než absolutní svoboda. [...] Na místě volnosti spatřujeme naopak vyslovenou nsvobodu. Ukládá si ji sám umělec. [...] Neboť co je symetrie nebo rytmus, co jest odvážený vztah částí k sobě navzájem nebo k celku? [...] To vše je vlastně omezování svobody! [...] Tak vzniká a vyrůstá zákonitost díla. Tato zákonitost je nepřitelem svobody, může však být sama o sobě silou nerozbornou. Není povrchová, nýbrž niterná.*“⁵⁶ Stefan takto pochyboval o absolutní svobodě umělecké tvorby, jelikož byl přesvědčen o lidské nutnosti vytvářet systémy po-

UMĚNÍ A ZEVNÍ SVĚT



B 11470/15

30.478

Umění a zevní svět

Dr. J. Pečrkovi

v Hlavě

Oldřich Stefan

OLDŘICH STEFAN

Zevní svět a vnitřní svět! Tato stará a úctyhodná filosofická antinomie neztratila dosud platnost. Je stále živá a schopná užití i na přítomnou dobu s jejími palčivě pocífovanými nedostatky i s jejím hledáním.

Zevní svět: hmota, předměty a organismy, vztahy a děje, podrobitelné přírodovědeckému zkoumání. Vnitřní svět: sféra subjektivního života, duševní jevy a akty všech druhů. Vnitřní zkušenost. Pasivní a aktivní vztah ke skutečnosti. Součinitelé osobnosti. (Zůstaňme při náznamech, nesnažte se o jakoukoli úplnost.)

Od XIX. století je těžký smír mezi obojím. Žije se za neustálých nárazů jedné oblasti na druhou, uprostřed konfliktů, bez souvztažnosti. Může se nám snad namítnout, že to je nezbytné, že je to dáno samou podstatou této protikladné dvojice. Tvrdíme, že to nezbytné není. I když jde o dvě rozdílné sféry, přece je v dějinách vzácný a nezvyklý tak příkrý poměr jedné sféry k druhé, jaký trvá již bezmála celých sto let. Život v době gotiky nebo baroka je spoluurčován obojí sférou. Život 2. poloviny XIX. století a celého dosud uplynulšího úseku XX. věku je rozštěpen. Je formován objekty zevního světa tak převažující měrou, že subjektivní složky v člověku spíše vegetují, než aby plnoprávně žily.

V životním způsobu naší doby se s těmito složkami celkem ani nepočítá. Tak zvaný rytmus života XX. století je založen na světě vnějším, uskutečňujícím se v prostoru a v čase. Což nad to jest, je víc než neuspořádáno. Neovládáno. Všechna kolísavost má tu základ.

Je to spojeno s civilizačním děním, jež stojí celou svou vahou na realitě zevního světa. Kultura vykazuje proti civilisaci rozdíl v podstatě: je nemyslitelná bez plného duševního života svých nositelů nemá-li se zvrhnout ve fikci. Nemůže žít bez plnocenných osobností, bez iracionálního součinitele, bez metafysického sklonu, bez tajemství. Žádá si rozvinutí subjektivních sil a schopností, aby oplodnily dění. Není bez příčiny a bez hlubší souvislosti, že i ve sféře intelektu se projevuje již po léta odklon od atomistického zkoumání »objektivních skutečností« k celostnímu chápání, jehož východiskem je lidský subjekt.

To je ovšem zatím anticipace, předjem a předcítění, na něž se reaguje jen mezi čtyřmi stěnami vědeckých pracoven. Obecnou pospolitost nadále charakterizuje naturalistický poměr k zevnímu světu, jak vyrostl ze všední životní praxe, z úzkého nazírání na hmotu a z ubohých klamných jistot, na nichž založil v XIX. století člověk s takovou sebedůvěrou svou — jak dnes vidíme — velmi dočasnou podstavu.

4 – Separát Stefanova článku *Umění a zevní svět*, *Život* 19, 1943, s. 21–27, s věnováním autora Jaromíru Pečrkovi. Knihovna Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.

znávání i tvoření: „Člověk je od věků prodchnut neutuchající touhou po uzákonění vši své tvorby, stejně jako po uzákonění všeho svého poznání. [...] Touto cestou hledá a tvoří člověk svou jistotu.“⁵⁷

Tato „jistota“ vznikala jakožto subjektivní konstrukt, určovaná ale byla slohovými zákonitostmi doby, které se pro-

jevovaly v uměleckých formách. Slohové zákonitosti doby proto byly ve Stefanově uvažování nad-osobní vlastností každého jednotlivce a zároveň jeho niternou subjektivitou, a pouze vzájemným propojením zákonitosti slohu s lidským vnitřním potenciálem bylo možné vytvářet nový sloh: tedy za předpokladu propojení poznání skutečnosti s jejím aktivním

ŽIVOT 2460



Y 140

2460



XX

1

Pablo Picasso: Linoleoryt

LIST PRO VÝTVARNOU PRÁCI A UMĚLECKOU KULTURU

TEXT: Vlastimil Rada: O malíři Josefu Čapkoví - Josef Čapek: Obrazy -
Ján Mudroch: Řeč nad hrobem Majerníkovým - Jan Zrzavý: Díky za tu
krásu! - Oldřich Stefan: Náš úvazek - Lev Šimák: Umění do nové doby -
Oldřich Kerhart: O výchovu pravé inteligence - Martin Saleman: Genius
mezi maloměšťáky - Stanislav Talaváňa: Odpověď - Václav Wagner: Zá-
mecké interiéry po okupaci - Kronika - VYOBRAZENÍ: Mikoláš Aleš -
Josef Čapek - Honoré Daumier - Francisco Goya - Illek a Paul - Cyprian
Majerník - Pablo Picasso - Lev Šimák - Karel Šourek - Jan Zrzavý -

VÝTVARNÝ ODBOR UMĚLECKÉ BESEDY

5 - Úvodní strana prvního sešitu časopisu Výtvarného odboru Umělecké besedy Život z roku 1946 se Stefanovým článkem Náš Úvazek

vytváření. Na tomto principu prolínání tvůrčí a poznávací schopnosti člověka v kontextu dané doby Stefan vystavěl svou vědu o slohu: „*Ne toliko tvar a tvary, o nichž by bylo svobodně rozhodováno, nýbrž i vazbu těchto tvarů třeba mít na mysli jako vztah nikoli náhodný, nebo předem smluvený, nýbrž jako výsledek skladebné zákonitosti, která, vyrůstajíc z hlubokých poloh tvoření, je niternou nutností pro umělce i pro dílo.*“⁵⁸

Podle Stefana tak poznání historického umění ovlivňovalo přítomnou tvorbu, tedy za předpokladu pouhého vědeckého popisu historických uměleckých tvarů i dobová tvorba cílila na tvarové, nikoli slohové vytváření umění. Obdobně i poznání současného umění ovlivňovalo výzkum historického umění, čímž se ve Stefanově vědě o slohu amplifikovala metoda vídeňské školy s jejím požadavkem poznávání historického umění skrze současnost historika umění. Stefan navazoval na toto metodologické východisko vídeňské tradice výzkumu dějin umění, kdy se určující stává problematičnost doby výzkumu, kterou je potřeba reflektovat jako pokračování (umělecko)historického vývoje.

Avšak zdůrazněním významu poznání současnosti na úkor výzkumu historického umění Stefan proměnil vídeňské, vědecky zaměřené dějiny umění – tedy stále se snahou o objektivitu – do filozoficky orientované „slohovědy“, která neměla být metodou zkoumání historického umění, ale skrze znalost (umělecko)historického vývoje měla vytvářet možnost poznání a následně i aktivního vytváření přítomné skutečnosti. Výzkum historických uměleckých děl byl proto v rámci slohovědy prostředkem poznání minulých slohotvorných principů (umělecko)historického vývoje, jenž ovlivňoval i současnost: základem Stefanovy vědy o slohu proto byla forma uměleckého díla jakožto součást tvůrčího slohotvorného procesu v jeho zákonitých vývojových proměnách a zároveň jako individuální projev dané doby, získávající nový význam přítomným poznáváním – tím metoda vídeňské školy dějin umění Stefanovi poskytla možnost poznání příčin úpadku evropského světa na začátku čtyřicátých let 20. století.

Akční síly uměleckého díla a ideomorfní sloh

Stefanův důraz na význam (historického) uměleckého díla pro (soudobého) diváka může být patrný v jeho formulaci „akčních sil“ uměleckého díla existujících na základě slohové zákonitosti uměleckého tvoření: „*Takový zákon [...] spíná a organizuje síly, které z díla vyzářují na toho, kdo je vnímá, tj. akční síly uměleckého díla.*“⁵⁹ Podle Stefana umělecké dílo obsahuje tyto „akční síly“ jakožto svou vnitřní zákonitost, vytvořenou na základě nad-osobní zákonitosti slohu spojenou s niterným tvůrčím principem umělce. „Akční síly“ pak divák vnímá jako výrazovou jednotu díla, jež existuje mimo čas a prostor jeho vzniku – přesto je možné výzkumem formy uměleckého díla poznat zákonitost slohu doby jeho vzniku, jelikož ji forma ve své podstatě ztělesňuje: „*Staví umělec dílo,*

jehož základem se stane vazný vztah takovýchto vnitřních sil. Umělec sám ve svém tvůrčím procesu je vyvolal v život. Divák je pak vnímá. [...] O jejich účastenství rozhodl umělec při tvoření; budoval jejich vztah a vtiskoval jim záměrnou působivost. Tím právě vtělil do díla akční síly. Dílo je pak obsahuje současně, je jimi živo v každém okamžiku.“⁶⁰

Pouze opravdový sloh dle Stefana může vytvářet „umělecká“ díla, jelikož v nich je možné poznávat jak slohovou zákonitost tvoření, tak i její individuální projevení ve formě: „*Uvažujeme-li ‚sloh‘ v jeho pravém významu, musíme mít na paměti netoliko vnitřní zákonitost jednoho díla, nýbrž společnou vnitřní zákonitost mnoha děl, vzniklých samostatně, leč z obdobných podmínek.*“⁶¹ Je tak možné uvažovat, že Stefan metodu vídeňské školy, iniciovanou Aloisem Rieglem a rozpracovanou zejména Maxem Dvořákem, proměnil v epistemologickou disciplínu předpokladem uměleckohistorického vývoje existujícího na základě zákonitých principů poznatelných ve formě uměleckých děl, tedy jak o dějinách umění uvažoval Vojtěch Birnbaum. Tento předpoklad se liší od jiných modifikací uměleckohistorického myšlení vídeňské školy, například od Sedlmayrem rozvíjeného strukturalismu uměleckého díla,⁶² což si mohl uvědomovat i sám Stefan, když na závěr své knihy o *Slohu a architektuře* upozornil na rozdíl mezi slohem každodenního života určeného civilizačními potřebami účelové výstavby a slohem „činnosti tvořivé“, čili „ideomorfním slohem“.⁶³

Tento druhý sloh – pro jehož poznání Stefan vytvořil předpoklady ve své knize – není vázán na běžné potřeby člověka či civilizace, ale jeho principy jsou, „*skryty ve vnitřním utváření člověka*“,⁶⁴ kdy jeho projevení není samozřejmě, jako je tomu u každodenního slohu vytvářeného samovolně na základě běžné skutečnosti: „*Je-li způsob denního života a účelové produkce vyvoláván a usměrňován potřebami po výtce užitečnými, neznamená to nikterak, že by vedle toho neexistoval i svět potřeb ryze duchovních, v němž se stýkají a kříží zájmy organizujícího rozumu s životem citovým, docela ve smyslu složité struktury člověka.*“⁶⁵ Ideomorfní sloh je podle Stefana těsně spjat s kulturou a jejími proměnami, a je proto možné na základě znalosti jeho zákonitostí poznat i příčiny vzniku a důsledky úpadku kultury dané epochy: „*Historik z něj může pro poznání minuvší kultury vyčísti fakta přímo základní. Podrobí-li sloh kterékoli doby rozboru, pozná, jak tato doba svým způsobem pocítovala a chápala potřebu oné velké a niterné zákonitosti, z jakých prostředků a jakou skladebností se k ní dopracovávala, k čemu při tom směřovala prací kolektivní i snažením svých jedinců.*“⁶⁶ Proto bylo podle Stefana nutné se zabývat vědou o slohu, jelikož v ní bylo možné obsáhnout a poznávat skutečnost jak minulosti, tak i pokročilého 20. století, a to díky pochopení zákonitostí slohotvorného procesu. Jak Stefan na závěr své knihy z roku 1940 píše: „*Není tedy vlastně sloh dějinným ukazovatelem prvního řádu, jak člověk žil a duchovně se vyvíjel? Odpověď na tuto otázku může být jen kladná.*“⁶⁷

Slohověda tedy nebyla objektivním poznáním minulosti, ale subjektivním předpokladem tvoření současnosti

na základech poznání principů vnitřního myšlenkového vývoje člověka. Tuto problematiku Stefan rozvedl ve studii z roku 1942 *Metodologické poznámky k dnešnímu dějepytu umění: „Převod subjektivního důmyslnými metodami na objektivní, „správné“, obecně platné a obecně také pochopitelné, je snahou, projevující se v umělecko-historické metodologii dosud. V podstatě je to usilování pořádacího rozumu o zvládnutí iracionálního v umění, snaha vedená touhou po exaktní metodě, uplatňované s takovým úspěchem v oborech přírodovědných.“*⁶⁸ Jako příklady této snahy v českém prostředí Stefan uvedl teorii „objektivně zjištělného vývojového vlákna“ Vojtěcha Birnbauma a teorii „poměrné objektivity“ Vincence Kramáře (1877–1960),⁶⁹ tedy stále v tradici vídeňské školy dějin umění (Kramář také studoval u Riegla a Wickhoffa),⁷⁰ na jejímž základě si je Birnbaumova a Kramářova koncepce dějin umění blízká právě objektivizováním tvořivého procesu umění: „Oba autoři hledají způsob, jak by subjektivně založený jedinec co nejlépe pochopil objektivní skutečnost uměleckých faktů.“⁷¹ Toto objektivizující pojmání (dějin) umění Stefan ale narušil uvědoměním si vstupu jedinice 20. století do (umělecko)historického vývoje – dle Stefana člověk 20. století ve své současnosti moderních uměleckých proudů již nemohl vytvářet svět jako subjektivně podmíněný a stále objektivně řízený, když tato objektivita nebyla schopna úplného poznání nově se vytvářející skutečnosti, a tím pádem musí být z principu odmítnuta z umělecko-historického poznání, jelikož nevytváří možnost navázání na její tvořivé slohové principy.

Jako o příkladu omezování slohotvorného procesu Stefan přemýšlel například o programových prohlášeních jednotlivých architektonických směrů po první světové válce, kterým bylo pod vlivem rychle se měnících teorií znemožněno vlastní psychické architektonické tvoření, tedy vkládání „akčních sil“ uměleckého díla provázaných se zákonitostmi



6 – Karel Hanuš, Oldřich Stefan a Milan Pavlík před Ústavem dějin architektury ČVUT, polovina 50. let. Reprodukce ze sborníku k uctění památky 25. výročí úmrtí Oldřicha Stefana vydaného v Praze v roce 1996

slohu neboli vycházejících z propojení slohové zákonitosti s dobovým poznáváním života umělcem. Takové dílo se totiž podle Stefanovy teorie svými „akčními silami“ nemohlo podílet na slohotvorném procesu, jelikož bylo tvořeno uměle: „Subjektivně psychická stránka zůstala skryta vůbec a s tím i vše, co z ní vychází. Pokud probleskla jako otázka architektonickou praxí, byla tu theorie, která ji překlenula. [...] Než jaký omyl! Úkolem architektury není sloužiti teoriím, nýbrž životu.“⁷² Takový rozkol mezi tvořením a poznáváním byl zároveň pro Stefana patrný i v obecnějších sférách mimo umělecké tvoření, jelikož sloh pro něj nebyl pouze uměleckým, ale životním předpokladem: „Život 2. poloviny XIX. století a celého dosud uplynuvšího úseku XX. věku je rozštěpen. Je formován objekty zevního světa tak převažující měrou, že subjektivní složky v člověku spíše vegetují, než aby plnoprávně žily. V životním způsobu naší doby se s těmito složkami celkem ani nepočítá. Tak zvaný rytmus života XX. století je založen na světě vnějším, uskutečňujícím se v prostoru a čase. Což nad to jest, je víc než neuspořádáno. Neovládáno. Všechna kolísavost má tu základ.“⁷³ Podle Stefana byla tato kolísavost života 20. století způsobena neuvědoměním si rozdílnosti mezi civilizací a kulturou (tedy mezi každodenním a ideomorfním slohem), kdy civilizace byla racionální složkou běžného života, kdežto kultura pro svůj rozvoj potřebovala „duchovní život“, „iracionálního součinitele“ či „metafyzické sklony“, čili: „žádá si rozvinutí subjektivních sil a schopností, aby oplodnily dění.“⁷⁴

Ve 20. století podle Stefana převážila objektivní, tedy všeobecně popsatelná složka lidské skutečnosti a aspekty nevyhovující jejím konceptům byly záměrně vyřazovány z dobového zájmu jak vědeckého, tak i uměleckého. Umění sledující jiné, vnitřní aspekty prožívání skutečnosti byly považovány za dílčí projevy jednotlivců, a nikoli za základ tvůrčího principu soudobého života, jak tomu podle Stefana bylo v minulých epochách: „Žije člověk ještě? Nejistota, pokud jde o jinou oblast než o fyzický svět, je, jak se domníváme, základní příčinou vleklé krize umění, neboť umění je celou svou podstatou cizí vládnoucí životní osnově. [...] Život a umění se dnes zřejmě nesnášejí. [...] Předěl, který je mezi uměním a společností, je již dlouho příliš hluboký, než aby mohl býti tak jednoduše odstraněn. Není možný bez vnitřních změn společnosti.“⁷⁵

Pokročilemu 20. století tak podle Stefana chybělo „chtění slohu“, a to proto, že toto „chtění“ nebylo objektivně změřitelným poznáním, ale iracionální složkou uměleckého tvoření několika jedinců. V intencích své slohovědy Stefan přemýšlel, že jediným způsobem, jak tuto krizi překonat, je životní provázání vnitřního a vnějšího světa čili: „Vytvoření vlastního světa v sobě, sloučení vnitřního s vnějším! Do té doby se může malovat nebo modelovat, avšak netvoří se umění!“⁷⁶ Takové propojení skutečnosti jejím poznáváním a tvořením – jak již bylo několikrát zmíněno – podle Stefana podléhalo nad-osobním slohovým zákonitostem určujícím charakter dobového uměleckého tvoření i způsob jeho poznávání: „Ze zmatku k tušení nadosobních jistot a k jejich stále častější

mu uchopení – i když vždy znovu dočasně klesají do vzdálené hloubky. Teprve tento proces, projevňující se synthese, proces celou svou povahou kvalitativní, dává smysl životu a práci. Teprve takto se tvoří nadčasové hodnoty.“⁷⁷ Podle Stefana proto bylo potřeba změnit celou strukturu společnosti, proměnit ji v jejich základech, v nichž by se opět mohlo propojit poznání s tvořením a život by určoval jak jedno, tak druhé, a tím by se znovu-obnovil zákonitý slohotvorný proces: „Pod chaotickým působením našeho časoprostorového vnějšího světa, zbytnělého, přeceněného, zdánlivě náhodného, se člověk ztrácí a zbavuje sebe sama, své osobnosti.“⁷⁸

Na takovém předpokladu je potřeba číst i Stefanovy úvahy o „vyšších zákonitostech“, jichž musí umělec dosáhnout, aby ve svém díle vytvořil opravdovost přítomného života vedoucí k „slohové zaměřenosti“:⁷⁹ „Je to výboj sebetvárné mohutnosti člověkovy. [...] [mohli] bychom to nazvat vplýváním do vyšší zákonitosti.“⁸⁰ Toto „vplývání“ lidského života „do vyšší zákonitosti“ podněcovalo podle Stefana tvořivost jedince v symbióze s dobou, což bylo podmínkou „opravdového“ umění, jak to bylo možné sledovat v dějinách (umění): „Řada velkých období v dějinách člověka se projevila homogenností vysokého stupně. Jsou to období se silným filosofickým nebo metafysickým (náboženským) zaměřením, v nichž jediná idea se stala životním vyznáním generací. V kolektivním proudu, spojujícím cítění, myšlení i chťení, nenázorný svět splynul s názorným. [...] Tak vznikala a jistou dobu trval stav, jež bychom uznali za přirozený a obvyklý, kdybychom z vlastního života v přítomnosti nevěděli, že může býti někdy i těžko dostupný: souhlas duševního života jedince s dobou duchovou intencí. Umělec jako subjekt je v dobách takové duchové soustředěnosti (a tím i slohové zaměřenosti, neboť ta je jedním z důsledků tohoto stavu) kolektivní silou podporován, ba mnohdy přímo nesen.“⁸¹

Stefan tímto způsobem svou slohovědu promýšlel i ve svém posledním teoreticky zaměřeném článku z první poloviny čtyřicátých let nazvaném *Racionální a „racionelní“ v soudobé architektuře*,⁸² ve kterém se zabýval nejednotným pojmoslovím tehdejší architektury mezi umělci a historiky umění. Podle Stefana pojmy vytvářené avantgardními uměleckými programy při jejich hlubším zkoumání ztrácely vztah s širší (umělecko)historickou tradicí, a tím pádem vznikalo zmatení nejen v poznání pracovního úsilí současných architektů, ale také v jejich samotném tvoření – podle Stefana se architekt svým přichylováním k uměle vytvářeným teoriím vzdaloval zákonitému slohotvornému procesu, a proto nemohl vytvářet umění v pravém slova smyslu, jelikož se mýjel s podstatou doby a s jejími tvořivými principy. Z této perspektivy se Stefan zabýval nejvíce rozšířeným konceptem v tehdejší architektuře, jemuž chybělo jasného pochopení, a to pojmem „racionální“, který byl důležitý i pro obecnou argumentaci jeho vědy o slohu.

Architektura raných čtyřicátých let, jak Stefan poznával, byla tvořena na základě rozumu, tedy na empiricky poznatelných předpokladech, které jsou jasně stanovitelné

a i obhajitelné, a proto označované pojmem „racionální“. Vedle tohoto pojmu se v české teorii architektury na začátku čtyřicátých let vžilo i označení „racionelní“, které bylo synonymem „hospodárnosti“, bylo tedy označením utilitárnosti stavby. Stefan tuto problematiku sledoval dále, když si všiml stejného označení procesu na základě „racionálního“ i „racionelního“ uvažování, kterým je pro oba pojmy „racionalisace“: „Racionalisace ve smyslu psychologickém je: rozumovými důvody působivá změna na představy, které se vynořily z podvědomí, ve smyslu sociologickém je to soustavné úsilí o hospodárnost v lidské činnosti, aby byly zlevněny a zlepšeny výsledky hospodářské.“⁸³

Stefan tím své uvažování o slohu převedl do praxe: v soudobé architektuře rozlišoval mezi „psychologickou“ (racionální) složkou jakožto projevováním podvědomých pochodů a tvořením užitkovým (racionelním) zaměřeným na potřeby civilizace, jak o tom uvažoval už v roce 1940 ve *Slohu a architektuře* ve smyslu ideomorfního a každodenního slohu: „Poznali jsme, že obsahové rozpětí mezi pouhou stavbou užitkovou a výtvarným dílem architektonickým je velmi značné.“⁸⁴ V roce 1944 Stefan užitkově zaměřené tvoření architektury nazval „utilitárním ekonomismem“ a následně dohledával příčiny rozdělení mezi „racionálním“ a „racionelním“ a nacházel je v polovině 19. století, kdy, „materiální svět – po prvé v dějinách – tak převládl, že svým tlakem zbavil člověka vlastní osobnosti“⁸⁵ a tím nacházel příčiny absence ideomorfního slohu i v pokročilém 20. století. Stefan tak konstatoval převahu „racionelní“ složky oproti „racionální“ v tehdejší architektuře,⁸⁶ avšak hlavním smyslem soudobé (a budoucí) architektonické tvorby podle něj měl být „racionální“ význam architektury, tedy propojení rozumového poznání s tvůrčím potenciálem doby, což bylo potřeba odlišovat od utilitárních potřeb civilizačního vývoje: „V racionálním myšlení vidíme tvořivý princip s otevřenými možnostmi do budoucna. V „racionálním“ pouze princip organizační.“⁸⁷

Závěr(y) slohotvorného procesu

V roce 1946 Stefan publikoval studii *Náš úvazek*, jež měla být pomyslným vyvrcholením jeho teoretického uvažování první poloviny čtyřicátých let o slohotvorné síle uzákoňující „akční síly“ uměleckého díla a vytvářející „ideomorfní sloh“ za účelem znovunastolení slohotvorného procesu, jelikož po úvahách o době přechodu pozdních třicátých let díky proměnám společnosti uvažoval, že v druhé polovině čtyřicátých let přichází předpoklad nového impulsu soudobého slohu. Psal tak o novém světě, na který se muselo čekat a jehož podoba byla nyní nově formována s optimistickou vizí budoucnosti: „Lepší svět! Víme, co to znamená ve složitém dění současného života, kdy staré zaniká a nové se rodí. Víme, že v tomto dění sama ta strašná válka se svými bědami byla jen úsekem, že souvislosti toho velikého dějství, jehož jsme bezděčnými účastníky, jsou nekonečně hlubší a sahají dále, než by se zdálo povrchnímu pohledu, a že se dlouho připravovalo

to, co muselo přijít jako jejich nutný důsledek. A tak i ten nový život na základě spravedlivějšího sociálního řádu chápeme jako dějinnou nutnost a vztahující k němu své lidské konstruktivní chťění, jsme si vědomi, že se nám tu dostává nejen příležitosti, nýbrž i závazku.⁸⁸

Přesvědčení o závazku tudíž vznikalo na základě Stefanovy teorie zákonitého slohotvorného procesu, který může za podmínek propojení poznání a tvoření přítomné skutečnosti dosáhnout svého opravdového tvůrčího potenciálu: Stefan byl přesvědčen, že díky přetrvání (umělecko) historického vývoje po myšlenkovém a tvůrčím chaosu první poloviny čtyřicátých let musí nyní (zákonitě) nastat realizace tohoto tvůrčího období, a s ním i vznikání „lepšího světa“. I proto se Stefan v padesátých letech aktivně podílel na „budování“ nové společnosti, zejména pokračováním své odborné práce jako historika umění, vytvářejícího zásadní poznání středověké i barokní architektury,⁸⁹ a pedagogickou činností na ČVUT a AVU.

Na konci padesátých let se Stefan také věnoval „plastickému principu“ v barokní architektuře,⁹⁰ jenž bychom mohli chápat jakožto aplikaci jeho teorie na konkrétní výzkum historického umění: „plastickému principu“ můžeme rozumět jako „akčním silám“ uměleckých děl v rámci jednoho ideomorfního slohu, tedy ve smyslu slohotvornosti barokní architektury v Čechách, poznatelné na základě slohovědy jako specifického projevoování nad-osobních zákonitostí v různých uměleckých formách, charakteristických prolínáním jednotlivých uměleckých odvětví do jednoho nad-kategorického způsobu uměleckého tvoření. V roce 1959 tím Stefan vytvořil specifické, na významu formy založené chápání barokního slohu, které v částečně modifikovaných výzkumech v českých dějinách umění stále místy přetrvává dodnes: „Radikální přetvoření architektury na rozmezí 17. a 18. věku má základní historickou důležitost. Jde o dění, jímž se ve střední Evropě – a u nás zvláště – tvoří nová umělecká skutečnost oproti skutečnosti staré zcela převratně. Bude úkolem zjistit, za jakých podmínek se tak stalo a k jakým konečným důsledkům, případně i k jakým krajním hranicím vývoju u nás dospěl.“⁹¹

Zároveň může být patrné, že Stefanův „plastický princip“ není pouhou adaptací Birnbaumova „barokního principu“ – dokladem může být nikoli aplikace, ale Stefanovo rozvedení Birnbaumových úvah v podobě vlastní slohovědy, neboť druhou studii publikovanou v roce 1959 a zabývající se též povahou barokního slohu, zásadním způsobem ověřující Birnbaumův „barokní princip“ v české architektuře 17. a 18. století, Stefan psal již během druhé světové války. V jejím úvodu v intencích své slohovědy Stefan poznamenal: „Úloha je pro všechny historiky barokní architektury ztížena tím, že nejde jen, jak se dlouho myslelo a převážně doposud myslí, o otázku formy, to jest řeči architektonických prostředků, nýbrž o mnohem závažnější otázky architektonického obsahu, to jest uměleckých idejí, hluboko zakotvených ve své době a spjatých ovšem těsně s životem dobové společnosti, jichž je forma toliko reálným vyjádřením. Jde

tedy jinými slovy o základní principy podkládající činnost architektů a o poměr architektů k nim na různých stavebních realizacích v určitých a zvláštních historických podmínkách.“⁹²

Stefan však svou teorii dějin umění, která měla být podkladem „lepšího světa“, již dále nerozvíjel, a to z důvodu opětovného nalomení skutečnosti: v roce 1961 byl vykonstruován soudní proces se Stefanovou skupinou zabývající se historickým měřením města Chebu,⁹³ kdy byl Stefan a jeho nejbližší kolegové obviněni ze zpronevěry státních peněz.⁹⁴ Stefan byl odsouzen na pět let vězení, zároveň s tím mu měla být odňata veškerá občanská práva.⁹⁵ Po plnomocném rozsudku, který upustil od zbavení občanských práv a trest byl snižen na čtyři roky vězení, byl Stefan převezen z plzeňské vazby do pankrácké věznice, do takzvaného „basoprojektu.“⁹⁶

Následně díky rozporu ve znaleckých posudcích se po několika měsících Stefanův případ dostal k Nejvyššímu soudu jako stížnost pro porušení zákona. A když byla stížnost přijata, s notnou intervencí Stefanovy rodiny a jeho přátel, byli všichni obžalovaní propuštěni; Stefan ve vězení strávil necelý rok.⁹⁷ I přesto je však v jeho myšlení patrný zlom o „úvazku“, který byl pouze iluzorním závěrem jeho přemýšlení o slohu, architektuře a životu v první polovině čtyřicátých let, jak je patrné z jeho deníkových záznamů po návratu z vězení: „Jako bych se byl propadl a s tím jako by byly nenávratně zmizely všechna ta milovaná (za povinnost považovaná) studijní témata, do nedávna ještě tak živá a aktuální, všechna jejich souvislost s pracovní minulostí mou, a přítomností, na níž už se pracuje a bude pracovat beze mne – hotová propast! Dívat se sám na svůj vlastní konec, na vědeckou a odbornou smrt ačkoli jsem fyzicky nezemřel – to bylo hrozné. [...] Jak zlotřilé byly úmysly těch, kdož mne vědomě, ba záměrně, a po řadu let již vedli k této propasti, připravovali vše tak, aby to byla propast zničující – aby se [...] zbavili [...] člověka, který viděl do jejich chatrného díla, znal jejich slabiny a nedostatky ve vědění, byl pevný [...] a překážel jim – jasně překážel. Jak podlidsky myšlené úklady, zaměřené na sám život!“⁹⁸

Stefan tak, řečeno v souladu s jeho teorií dějin umění z první poloviny čtyřicátých let 20. století, nebyl schopen dosáhnout jednoty života a umění, jelikož od druhé poloviny čtyřicátých let se v tehdejší Československu nehlédělo na svobodné tvoření a poznání nad-osobních principů skutečnosti, neboť nové společenské a politické okolnosti neumožňovaly vnitřní rozvoj slohotvorného procesu, a naopak předkládaly ideologicky konstruované rámce jak poznávání, tak i tvoření skutečnosti. Nemožností rozpracování svého uvažování v základech vídeňské školy v novém prostředí socialistického Československa se tak Stefan přiblížil svým kolegům z Birnbaumova umělecko-historického semináře ze začátku dvacátých let Růženě Vackové (1901–1982) a Václavu Richterovi (1900–1970),⁹⁹ jejichž teoretickému uvažování je v české historiografii dějin umění věnována větší pozornost, a proto se o nich zmíním pouze krátce.¹⁰⁰

Vacková asi nejdetailejněji navázala na Birnbauma a na vídeňskou školu ve své *Vědě o slohu*,¹⁰¹ kterou ale mohla

psát až po roce 1967 po propuštění po patnáctiletém věznění,¹⁰² publikována byla její práce ještě později, v roce 1993, a to pouze její první díl. Vacková Birnbaumovu tezi o vývojových zákonitostech a principech umění rozšířila pod vlivem myšlení teologa a filozofa Josefa Zvěřiny (1913–1990) o ontologickou skutečnost jedince a jeho schopnost poznávat svět tvarem.¹⁰³ Tím Vacková ve své *Vědě o slohu* sledovala kontinuitu uměleckého tvoření a jeho vývoj v souvislosti schopnosti člověka poznávat svět skrze umělecké dílo – umění se tak pro Vackovou stalo hlavním rysem lidského poznávání a vyjádřením přístupu jedince ke skutečnosti.

Obdobně jako Vackové bylo znemožněno po roce 1948 publikovat své přemýšlení v úplnosti i Václavu Richterovi:¹⁰⁴ jeho teoretické úvahy o dějinách umění byly publikovány až v roce 2002.¹⁰⁵ Richter zároveň blízce Stefanovi v první polovině čtyřicátých let rozpracoval uvažování vídeňské školy dějin umění, a to v knize *O pojem baroka v architektuře*.¹⁰⁶ Zde Richter vyložil baroko jakožto stylový předpoklad, jak se jím zabývali na začátku 20. století již Riegl i Dvořák a zejména Birnbaum,¹⁰⁷ avšak Richter se od jejich snah imanentně nahlíženého uměleckého vývoje snažil odhlédnout směrem k přemýšlení o existenci ve formě nepatrných předpokladů umělecké skutečnosti, jak o tom začal uvažovat pod vlivem filosofie Martina Heideggera (1889–1976) a především Jana Patočky (1907–1977).¹⁰⁸

Patočka pracoval s koncepcí uměleckého díla ve významu tvoření světa ze světa – tedy jako tvoření umělecké skutečnosti z přirozené skutečnosti; chápal tedy umělecké dílo jakožto odkrývání aktuální historické problematiky přirozeného světa uměleckou formou, jak je patrné například v jeho textu z roku 1966 *Umění a čas*.¹⁰⁹ Patočka se tím v polovině šedesátých let přibližoval předpokladům vídeňské školy, jak o nich uvažoval nejen Richter, který tuto kvalitu u Patočky rozpoznal,¹¹⁰ ale také jak o nich přemýšlela Růžena Vacková a také Oldřich Stefan: tedy jako o imanenci svobody lidského ducha vyjádřenou skrze formu uměleckého díla, která musí být jakožto stěžejní smysl uměleckého díla i zpětně poznávána, jelikož v podstatě tohoto poznání je možné pochopit základní principy lidské tvořivosti, neboť: „umění [je] tvorbou děl, jichž nazírání obsahuje svůj smysl v sobě jako v určitém prožívání, které nepoukazuje k něčemu jinému a dalšímu mimo sebe. [...] V umění není lidská tvořivost záminkou k něčemu jinému.“¹¹¹

Patočkou formulovaná možnost poznání umění ve smyslu svobodné tvořivosti může být proto navržena jako

předpoklad výzkumu historiografie českých dějin umění pracujících s možnostmi umělecko-historické metody vídeňské školy; tedy jak ji mezi fenomenologií a hledáním zákonitých podkladů umění formulovali Patočka a Richter, a blízce i Vacková a Stefan.¹¹² Za dispozici takového chápání části českých dějin umění může být předložena Patočkova interpretace Richtera uvažování z roku 1970, kterou je možno vztáhnout i na další Birnbaumovy žáky vytvářející výzkum dějin umění jakožto poznání i tvoření imanentních podstat umění ve smyslu svobody lidského ducha: „*Umělecké chtění se stává způsobem znápadnění světa určité epochy, uskutečněným pomocí jeho zakládajících komponent, prostoru a času. [...] Tak se citlivému duchu, který si jednak uvědomoval hloubku problematiky, na kterou narazilo vídeňskou školou inaugurované zvědečtování uměnodějepisů, jednak sledoval, byť z určitého povzdálí, filosofický neklid a rozvířenou problematiku soudobé filosofie (hlavně fenomenologické), musela ukazovat stále jasněji potřeba další reflexe nad základy.*“¹¹³

Stefanova teorie dějin umění z první poloviny čtyřicátých let může odpovídat této premise v kontextu úvah Vackové a Richtera založených na obdobných principech, tedy sledujících problematiku slohu a jeho projevování se specifickým způsobem ve formě uměleckého díla, jako nejdůležitější rozpracovaná teorie nejen poznání historické umělecké skutečnosti jakožto cíle zkoumání slohu minulosti, ale i proměny současného světa tímto poznáním. Stefanova slohověda tudíž nebyla pouze umělecko-historickou metodou, ale epistemologií svého druhu, jejímž prostřednictvím bylo možné nejen rozumět, ale především měnit skutečnost navázáním na imanentně se tvořící předpoklad přítomné skutečnosti. Proto o jeho teorii dějin umění můžeme uvažovat jednak jako o snaze postihnout význam umělecké tvorby, jednak také jako o možnosti jak v mnohavrstvé a mnohdy diskontinuální zahlcenosti umělecko-historických metod vesměs zaměřených na technicky, ideologicky či politicky podmíněné výklady dějin umění uvažovat o poznání historické i přítomné skutečnosti ve smyslu potenciality svobodného a tvůrčího myšlení o umění, jelikož: „*V tomto syntetickém zaměření se právě, více než kdy jindy, zachycují hodnoty, platné i mimo čas a nad časem, takové, které jsou významné všelidsky, protože dokládají výši, již se člověk-umělec dopjal, nebo, chcete-li, hloubku, do níž nahlédl se svého pevného místa.*“¹¹⁴ A je možné uvažovat, že to byl právě tento teoretický předpoklad poznání a tvoření dějin umění, jenž byl neslučitelný s ideologií socialistického Československa a příčinou „*podlidsky myšlených úkladů, zaměřených na sám život*“ Oldřicha Stefana.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 2: Národní technické muzeum; 3, 5: archiv autora; 4: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, v. v. i.; 6: repro: *Sborník příspěvků k uctění památky 25. výročí úmrtí prof. Ing. Arch. Dr. Tech. Oldřicha Stefana*, ed. Milan Pavlík, Praha 1996, s. 42

* Studie vychází z článku Oldřich Stefan's Amplification of the Vienna School of Art History, *Journal of Art Historiography* 21, 2019, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/murc3a1r.pdf>, vyhledáno 5. 3. 2020. Autor by chtěl poděkovat anonymnímu recenzentovi za důkladné čtení textu a za upozornění na některá vhodná doplnění.

¹ Oldřich Stefan, Deníkový záznam z 4. dubna 1939, Národní technické muzeum v Praze, Muzeum architektury a stavitelství, Archiv architektury, fond 134 Stefan (dále jen Osobní pozůstalost Oldřicha Stefana). Stefan si začal psát deník v den, kdy mu jeho manželka oznámila, že se jim narodí dcera Jana. První zápis deníku se proto nese v ambivalenci mezi radostí a starostí: radostí z nadcházejícího narození dcery, starostí z nejistoty zabezpečení života jeho rodiny v ovzduší přicházející katastrofy druhé světové války.

Živa pomoc při rekonstrukci Stefanových deníků autor děkuje L. M.

² Stefanovo teoretické myšlení ze začátku čtyřicátých let jednou větou zmiňuje například text Vlastimila Jiříka z roku 1969, psaném v roce 1966; viz Vlastimil Jiřík, Ke kritice Hanse Sedlmayra, *Umění XVII*, 1969, s. 205–208.

Dále Stefanovo teoretické myšlení čtyřicátých let, zejména jeho knihu *Sloh a architektura*, uvádí Jiřina Hořejší in: Jiřina Hořejší, Oldřich Stefan, in: Rudolf Chadraha – Josef Krása – Rostislav Svácha – Anděla Horová (edd.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století*, Praha 1987.

³ Viz *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2005, St–Šam*, Ostrava 2005, s. 61. – LS [Lubomír Slavíček], in: Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků a teoretiků v českých zemích, N–Ž*, Praha 2016, s. 1360–1362.

⁴ Oldřich Stefan, Deníkový záznam z 4. dubna 1939, Osobní pozůstalost Oldřicha Stefana. Stefan – po studiích u Antonína Engela, jehož asistentem na Vysoké škole architektury a pozemního stavitelství Českého vysokého učení technického se stal v roce 1923, a po studiích dějin umění v Ústavu pro dějiny umění Karlovy univerzity, kam Stefan docházel do nově otevřeného semináře Vojtěcha Birnbauma v roce 1922, byl od roku 1931 docentem VŠAP ČVUT, při které jako jmenovaný profesor v roce 1935 založil a vedl Ústav dějin architektury, zároveň od roku 1931 přednášel nauku o slohu na Akademii výtvarných umění. Po roce 1939 byl Stefan, jako všichni čeští vysokoškolské pedagogové, zbaven možnosti vyučovat a byl postaven před stále hrozící eventualitu odvedení na frontu druhé světové války. Viz např. vzpomínka Stefanova žáka a asistenta na ČVUT z let 1938–1939 Miroslava Koreckého, In memoriam Oldřicha Stefana, *Umění XVII*, 1969, s. 502–504. Ke Koreckému viz LS [Lubomír Slavíček], in: Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků a teoretiků v českých zemích, A–M*, Praha 2016, s. 669–670.

⁵ Jak si Stefan také poznamenal do svého deníku; Oldřich Stefan, Deníkový záznam z 10. března 1939, Osobní pozůstalost Oldřicha Stefana: „*Naše země se zachvívá v otřesech, které jdou na nehlubší kořen celého našeho bytí. Stane-li se celá Evropa. Chystají se zbraně. Nic není jistého. [...] Nevíme, co se stane s jednotlivci i s celými rodinami. Kde skončí. Zůstanou-li otcové naživu, bude-li jim dopřáno zůstat při jejich zaměstnání, budou-li moci žít ve své zemi nebo skončí-li svůj život někde v cizině. Nic z toho není známo? Není také známo, nebude-li kdo z nás ožebračen a zbaven možnosti výděleku. Nebude-li nucen pro výděleky zanechat povolání, s nímž rostl a v němž je celý jeho význam.*“

⁶ Oldřich Stefan, Umění a zevní svět, *Život* 19, 1943, s. 21–27, cit. s. 26.

⁷ Pro základní přehled viz Ján Bakoš, *Stezky a strategie I. Metodologické trajektorie dějepisu umění (především ve střední Evropě)*, Brno 2017.

⁸ Viz Hořejší (pozn. 2), s. 273–283. K Birnbaumovi viz Ivo Hlobil, Vojtěch Birnbaum – Život a dílo v dobových souvislostech, in: Vojtěch Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, Praha 1987, s. 379–417.

⁹ Viz Matthew Rampley, Alois Riegl (1858–1905), in: Ulrich Pfisterer (ed.), *Klassiker der Kunstgeschichte I. Von Winckelmann bis Warburg*, München 2007, s. 152–162. – Ulrich Rehm, Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 53, 2004, s. 161–189.

¹⁰ Viz Hans Aurenhammer, Max Dvořák (1874–1921), in: Pfisterer (pozn. 9), s. 214–226.

¹¹ Oldřich Stefan, Za prof. Maxem Dvořákem, *Cesta. Čtení zábavné a poučné. Týdeník pro literaturu, život a umění* 3, 1921, s. 537. Ve skromném počtu histo-

riografických textů o Oldřichu Stefanovi není tento článek uváděn a Stefanova odborná činnost je vždy otevřena textem Problém prostoru v dějinném vývoji architektury, *Styl* 3, 1922/1923, s. 77–84. A to i přesto, že ve Stefanově vlastním soupisu odborné činnosti z roku 1962 je článek o Dvořákovi uveden na prvním místě. Na jedné straně to může být způsobeno téměř neznámostí tohoto Stefanova textu, na straně druhé považováním jej za nedůležitý pro Stefanovu odbornou činnost jako teoretika a historika architektury. Avšak tím, že jej sám Stefan uvedl na prvním místě svých odborných článků, můžeme uvažovat o důležitosti tohoto textu pro samotného Stefana. Jako teoretik *umění* Stefan většinu svých článků publikoval mimo architektonické časopisy, a možná i proto byly doposud opomíjeny. Recentně soupis Stefanových textů bez článku o Dvořákovi viz Slavíček (pozn. 3), s. 1361. – Hořejší (pozn. 8), s. 282. Ke Stefanovu autografu z pozůstalosti viz Milan Pavlík (ed.), *Sborník příspěvků k uctění památky 25. výročí úmrtí prof. Ing. Arch. Dr. Tech. Oldřicha Stefana*, Praha 1996, s. 33.

¹² Oldřich Stefan, Hans Sedlmayr: Fischer von Erlach der Ältere, *Památky archeologické* 35, 1926, s. 303–304. K Sedlmayrovi viz Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte*, Wien 2017.

¹³ Ibidem, s. 304.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Viz Meyer Schapiro, The New Viennese School, *Art Bulletin* 18, 1936, s. 258–266. K Schapirovi viz Regine Prange, Meyer Schapiro (1904–1996), in: Ulrich Pfisterer (ed.), *Klassiker der Kunstgeschichte II. Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, s. 150–163.

¹⁶ Viz Hans Sedlmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 1, 1931, s. 7–32.

¹⁷ Viz Christopher S. Wood, Introduction, in: idem (ed.), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000, s. 9–72.

¹⁸ Stefan (pozn. 12), s. 304.

¹⁹ Oldřich Stefan, Hans Sedlmayr: Die Architektur Borrominis, *Památky archeologické* 37, 1931, s. 85–86.

²⁰ Ibidem, s. 85.

²¹ Viz Hans Sedlmayr, Gestalt des Sehens, *Belvedere* 8, 1925, s. 65–73.

²² Stefan věnoval Birnbaumovi několik textů, první již v roce 1934 po Birnbaumově náhlém úmrtí. Viz Oldřich Stefan, Za prof. Vojtěchem Birnbaumem, *Národní politika* 52, 1934, č. 151, 3. 6., s. 3. Další texty o Birnbaumovi Stefan publikoval v roce 1935, 1944 a 1948.

²³ Viz Oldřich Stefan, Příspěvky k dějinám české barokní architektury. Skupina římského směru. G. B. Matthei, *Památky archeologické* 35, 1926, s. 79–116. – Idem, O slohové podstatě centrálních budov K. I. Dientzenhofera – příspěvky k dějinám české architektury, *Památky archeologické* 35, 1927, s. 468–545. – Idem, Das Hochbarock in der Architektur Böhmens und Mährens: (Giovanni Santini Aichel), *Prager Rundschau* 6, 1936, s. 127–137.

²⁴ Oldřich Stefan, Doba a my, *Život* 36, 1938, s. 146–158, cit. s. 147–148.

²⁵ Ibidem, s. 148.

²⁶ Vojtěch Birnbaum, Barokní princip v dějinách architektury, *Styl* V, 1924, s. 71–85. K interpretaci Birnbaumovy teorie viz také Tomáš Murár, *Umění jako princip a zákonitost. K dějinám a metodologii umění Vojtěcha Birnbauma*, Kostelec nad Černými lesy 2017.

²⁷ Viz Josef Vojvodík, „Fading, Fading...“: Ztráta, vzkršíšení a dějiny umění jako palingeneze: K uměleckohistorickému myšlení Maxe Dvořáka na pozadí fenomenologie jeho doby, in: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (edd.), *Mizení. Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*, Praha 2017, s. 155–202. – Tomáš Murár, „Je-li umělecká forma vtělením duchovního vztahu ke světu“. Max Dvořák a umění Pietra Bruegela staršího, *Umění* 66, 2018, s. 458–465.

²⁸ Riegl rozpracoval „Kunstwollen“ jako metodologický nástroj pro výzkum umění ve studii z roku 1901 *Die spätromische Kunstindustrie*. K dalším interpretacím „Kunstwollen“ viz Willibald Sauerländer, Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de Siècle, in: Roger Bauer (ed.), *Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt 1977, s. 125–139. – Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegls Theory of Art*, Pennsylvania 1992. – Peter Noever – Artur Rosenauer – Georg Vasold (edd.), *Alois Riegl Revisited*, Wien 2010.

²⁹ Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, s. 17.

- ³⁰ Rieglem rozpracováno již v knize *Stillfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.
- ³¹ Viz Eva Kernbauer – Kathrin Pokorny-Nagel – Raphael Rosenberg – Julia Rüdinger – Patrick Warkner – Tanja Jenni (edd.), *Rudolf Eitelberger. Netzwerk und Kunstwelt*, Wien 2019.
- ³² Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit*, Wien 2005, s. 14–21.
- ³³ Riegl (pozn. 29), s. 7: „Unser modernes Kunstwollen verlangt eben gleichfalls eine Verbindung der im Bilde dargestellten Dinge untereinander, wobei der Schlagschatten eine sehr wichtige Rolle spielt.“
- ³⁴ Takové chápání dějin umění je patrné i v uvažování Maxe Dvořáka, který například v malířství El Greca formuloval jednak vliv tvorby Michelangela a Tintoretta a upozornil na dobovou diskreditaci jednotné katolické pravdy reformací Martina Luthera, zároveň ale také skrze vlastní vyrovnávání se s proměněným světem po první světové válce nacházel v El Grecově malířství východisko z nalomené skutečnosti v podobě duchovní interiorizace vnější skutečnosti s důrazem na subjektivní výraz jednotlivce. Tento umělecko-historický moment El Grecova malířství Dvořák chápal jako blízký malířství expresionismu začátku 20. století, zejména tvorbě Oskara Kokoschky. Viz Hans Aurenhammer, *Inventing „Mannerist Expressionism“: Max Dvořák and the History of Art as History of the Spirit*, in: Kimberly A. Smith (ed.), *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*, Burlington 2014, s. 187–208, cit. s. 192–193.
- ³⁵ Jaś Elsner, *From Empirical Evidence to the Big Picture: Some Reflections on Riegl's Concept of Kunstwollen*, *Critical Inquiry* 32, 2006, s. 741–766, cit. s. 754.
- ³⁶ Viz Moriz Thausing, *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft aus einer Antrittsvorlesung an der Wiener Universität im Oktober 1873, Österreichische Rundschau*, 1883. – Karl Johns, *Moriz Thausing and the road towards objectivity in the history of art*, *Journal of Art Historiography* 1, 2009.
- ³⁷ Jak je již v roce 1934 formuloval jeden z jejích příslušníků Julius von Schlosse, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich (= Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung 13)*, Innsbruck 1934, s. 141–228.
- ³⁸ Stefan (pozn. 24), s. 152.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ *Kniha Sloh a architektura* byla vydána Spolkem výtvarných umělců Mánes v roce 1940 jako druhý svazek edice „Abeceda umění“ vedené Jaromírem Pečirkou; jako první svazek byl vydán text spisovatele a estetiky Bohumila Markalouse *Co je umění*, Praha 1938.
- ⁴¹ Oldřich Stefan, *Sloh a architektura*, Praha 1940, s. 11: „Je pak zejména jasné, že v okamžiku, kdy jsme projevili zvědavost po základních příčinách tvarových jednotlivin a po základních vztazích mezi nimi – v tom okamžiku že jsme se dotkli čehosi, co se netýká již jen architektury (nebo analogicky malířství, hudby, poesie apod.), nýbrž slohu ve smyslu obecném, jeho příčin, zákonitostí a možností výrazových. Bude třeba, abychom si toho byli vědomi i tehdy, budeme-li mluvit toliko o architektuře. Bude to vždy jen část větší a obsáhlejší látky.“
- ⁴² Jak poznamenal i Korecký (pozn. 4), s. 502.
- ⁴³ Stefan (pozn. 41), s. 7.
- ⁴⁴ *Ibidem*.
- ⁴⁵ *Ibidem*, s. 10.
- ⁴⁶ *Ibidem*, s. 12.
- ⁴⁷ Vojtěch Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku*, Praha 1924.
- ⁴⁸ Stefan (pozn. 41), s. 13.
- ⁴⁹ Max Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, München – Berlin 1918.
- ⁵⁰ Stefan (pozn. 41), s. 13–14.
- ⁵¹ *Ibidem*, s. 18.
- ⁵² *Ibidem*, s. 16.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ *Ibidem*, s. 17.
- ⁵⁵ *Ibidem*, s. 19.
- ⁵⁶ *Ibidem*, s. 19–20.
- ⁵⁷ *Ibidem*, s. 19.
- ⁵⁸ *Ibidem*, s. 20.
- ⁵⁹ *Ibidem*.
- ⁶⁰ *Ibidem*.
- ⁶¹ *Ibidem*, s. 22.
- ⁶² Viz Josef Vojvodík, *Pojetí struktury a uměleckého díla ve strukturální uměnovědě Hanse Sedlmayra (ve srovnání se strukturální estetikou Jana Mukařovského)*, *Umění* 45, 1997, s. 3–25.
- ⁶³ Stefan (pozn. 41), s. 43.
- ⁶⁴ *Ibidem*, s. 44.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ *Ibidem*, s. 45.
- ⁶⁷ *Ibidem*, s. 48.
- ⁶⁸ Oldřich Stefan, *Metodologické poznámky k dnešnímu dějezpysu umění, Život* 17, 1942, s. 142–159, cit. s. 147.
- ⁶⁹ Viz Vincenc Kramář, *O objektivitě*, Brno 1937.
- ⁷⁰ Ke Kramářovi viz AH / LS [Anděla Horová – Lubomír Slaviček], in: Slaviček (pozn. 4), s. 702–704.
- ⁷¹ Stefan (pozn. 68), s. 147.
- ⁷² Oldřich Stefan, *Architektura, theorie a život, Život* 18, 1943, s. 50–58, cit. s. 52.
- ⁷³ Stefan (pozn. 6), s. 21.
- ⁷⁴ *Ibidem*.
- ⁷⁵ *Ibidem*, s. 23.
- ⁷⁶ *Ibidem*, s. 24.
- ⁷⁷ *Ibidem*.
- ⁷⁸ *Ibidem*.
- ⁷⁹ *Ibidem*, s. 25.
- ⁸⁰ *Ibidem*, s. 24.
- ⁸¹ *Ibidem*, s. 24–25.
- ⁸² Oldřich Stefan, *Racionální a „racionelní“ v soudobé architektuře, Život* 19, 1944, s. 170–173.
- ⁸³ *Ibidem*, s. 171.
- ⁸⁴ Stefan (pozn. 41), s. 25.
- ⁸⁵ Stefan (pozn. 82), s. 172.
- ⁸⁶ *Ibidem*, s. 173.
- ⁸⁷ *Ibidem*.
- ⁸⁸ Stefan, *Náš úvazek, Život* 20, 1946, s. 13.
- ⁸⁹ Viz např. Oldřich Stefan, *Klášteř blah. Anežky a dílo jeho obnovy*, Praha 1948. – Idem, *Sázava, slovanský klášter sv. Prokopa*, Praha 1953. – Idem, *Mluva pražské architektury*, Praha 1957.
- ⁹⁰ Oldřich Stefan, *Plastický princip v české architektuře barokní na počátku 18. věku, Umění* 7, 1959, s. 1–17.
- ⁹¹ *Ibidem*, s. 11. Navazování na Stefanovu metodu umělecko-historického výkladu lze sledovat zejména v textech Mojžíra Horyny (1945–2011) a jeho žáků. Viz např. Mojžíř Horyna, *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998. Recentně viz např. Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtik (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015.
- ⁹² Oldřich Stefan, *Barokní princip v české architektuře 17. a 18. století, Umění* 7, 1959, s. 305–330, cit. s. 306.
- ⁹³ Karel Kibic, *Ke státní ceně za památkovou péči prof. Oldřichu Stefanovi, Zprávy památkové péče* 65, 2005, s. 265–266.
- ⁹⁴ Jana Stefanová, *Professor Oldřich Stefan ve vzpomínkách dcery, Zprávy památkové péče* 65, 2005, s. 266–269.
- ⁹⁵ Viz také Tomáš Murár, *Prodral se člověk všedního života na scénu. Oldřich Stefan ve světle českých meziválečných dějin umění, Český rozhlas Vltava*, vysíláno 17. 3. 2018.
- ⁹⁶ Stefanová (pozn. 94), s. 267.
- ⁹⁷ *Ibidem*, s. 268.
- ⁹⁸ Oldřich Stefan, *Deníkový záznam z počátku roku 1962, Osobní pozůstalost Oldřicha Stefana*.
- ⁹⁹ Viz Vojtěch Volavka, Václav Richter a Birnbaumova škola, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity F* 5, 1961, s. 5–21.
- ¹⁰⁰ K Vackové viz např. Mojžíř Horyna, Růžena Vacková jako teoretička umění, in: Beket Bukovinská – Lubomír Slaviček (edd.), *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Essays for Lubomír Konečný*, Praha 2006, s. 459–466. – Josef Vojvodík, *Zastoupení a odpovědnost: „absolutní passion“ Růženy Vackové*, in: Josef Vojvodík – Marie Langerová, *Patos v českém umění, poezii a umělecko-estetickém myšlení čtyřicátých let*

20. století, Praha 2014, s. 80–115. K Richterovi viz např. Milan Togner (ed.), *Václav Richter 1900–1970. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného ke 100. výročí narození a 30. výročí úmrtí profesora V. Richtera*, Olomouc 2001. – Zdeněk Kudělka, *Václav Richter – Osobnost a dílo*, in: *Václav Richter, Umění a svět. Studie z teorie a dějin umění*, ed. Zdeněk Kudělka, Praha 2002, s. 385–393.

¹⁰¹ Růžena Vacková, *Věda o slohu I*, Praha 1993.

¹⁰² Viz Růžena Vacková, *Ticho s ozvěnami. Dopisy z vězení 1952–1967*, Praha 1994. – Eadem, *Vězeňské přednášky*, Praha 1999.

¹⁰³ Viz Josef Zvěřina, *Výtvarné dílo jako znak*, Praha 1971.

¹⁰⁴ Viz např. Eva Jůzová, „Člověk má přátele...“, in: Jan Patočka, *Dopisy Václavu Richterovi*, ed. Ivan Chvatík a Jiří Michálek, Praha 2001, s. 243–247.

¹⁰⁵ Richter (pozn. 100).

¹⁰⁶ Václav Richter, *O pojem baroka v architektuře*, Olomouc 1944.

¹⁰⁷ Viz Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908. – Max Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance: Akademische Vorlesungen: Das 16. Jahrhundert*, München 1928. – Birnbaum (pozn. 26).

¹⁰⁸ Viz také Kudělka (pozn. 100), s. 385–393.

¹⁰⁹ Jan Patočka, *Umění a čas I*, Praha 2004, s. 303–318.

¹¹⁰ Ján Bakoš, Richter versus Riegl, in: Togner (pozn. 100), s. 9–24.

¹¹¹ Patočka (pozn. 109), s. 314.

¹¹² Na možnost blízkosti Stefanova uměleckohistorického uvažování k fenomenologii, jak je možné ji nalézat v Richterově myšlení, může poukazovat Horynův zájem o fenomenologii, který ale nenavazoval na Václava Richtera, jak poznamenal Jiří Kroupa – bylo by proto možné uvažovat o vlivu myšlení Oldřicha Stefana. Viz Jiří Kroupa, Brněnská vzpomínání: Prof. PhDr. Mojmir Horyna (23. 3. 1945 – 26. 1. 2011), *Opuscula historiae artium* 62, 2013, s. 100–103. Viz také *Ročenka pro filosofii a fenomenologický výzkum I*, Praha 2011, jež byla věnována památce Mojmiru Horyny a také viz např. Mojmir Horyna, Dientzenhoferovská architektura jako osobní styl a obecný slohový fenomén, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Kozieł – Piotr Oszczanowski – Vít Vlnas (edd.), *Slezsko. Perla v České koruně. Historie, kultura, umění*, Praha 2007, s. 255–287.

¹¹³ Jan Patočka, Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, in: idem, *Umění a čas II*, Praha 2004, s. 72–104, cit. 82–83.

¹¹⁴ Stefan (pozn. 6), s. 25.

Style, Architecture, Life On Oldřich Stefan's Theory of Art History

Tomáš Murár

The article offers an interpretation of the theory of art history put forth by art historian and theorist Oldřich Stefan (1900–1969), which he primarily formulated in the 1940s. In the 1920s Stefan began to be influenced by the Vienna school of art history as it was represented in Czech art historical circles by Vojtěch Birnbaum (1877–1934), a student of Alois Riegl (1858–1905) and Franz Wickhoff (1853–1909). In the 1930s Stefan adopted Birnbaum's approach to interpreting historical art according to the ideas of the Vienna school, and in the second half of the 1930s, after Birnbaum's unexpected death, Stefan began to reconsider Birnbaum's theory in the context of the changes going at the time of the approaching Second World War, which Stefan personally and deeply reflected on in his diary entries. The article shows that Stefan's expansion of Birnbaum's thought, along with his more current reconceptualising of some of the ideas of another member of the Vienna school, Max Dvořák (1874–1921), represented a specific response to the fractured reality of the 1930s and early 1940s. Stefan redefined the essence of art history in his

concept of a 'science of style', which in studying artistic forms sought to focus on the relationship between the knowledge and the creation of (artistic) reality and the relationship between the present and the past, and to do with an awareness of how humans experience the super-individual principles behind the style-generating process. It was the absence of this process that, according to Stefan, was the source of the crisis of ideas and creativity that occurred in the first half of the 20th century. In Stefan's view, by seeking to identify the historical development observable in forms of artistic work, individuals can actively penetrate and access these established principles of knowledge and creation and thereby also influence the subsequent development. Stefan believed that by this means it would be possible to reignite the free and creative process by which styles are produced and thereby reverse the decline in culture, art, and life in the early 1940s by which the unity of life and art would be restored. Based on his science of style Stefan postulated that this could be achieved after the Second World War. But this ultimately proved impossible because, in the second half of the 20th century in Czechoslovakia, and individuals who looked for these principles in an assumed inexorable style-generating process came into conflict with the ruling ideology. This was what happened to Stefan, and in 1961 he was falsely convicted of the misappropriation of state money and incarcerated in Pankrác Prison.

Figures: **1** – Oldřich Stefan's passport, issued on 1 August 1918. National Technical Museum, Museum of Architecture and Civil Engineering, Architecture Archive, fond 134 Stefan, personal papers; **2** – Oldřich Stefan while a student at university. National Technical Museum, Museum of Architecture and Civil Engineering, Architecture Archive, fond 134 Stefan, personal papers; **3** – The cover of Stefan's book *Sloh a architektura* [Style and architecture], published by S. V. U. Mánes in Prague in 1940; **4** – An offprint of Stefan's article 'Umění a zevní svět' [Art and the external world], *Život* 19, 1943, pp. 21–27, with a dedication of the author to Jaromír Pečírka. Library of the Institute of Art History, The Czech Academy of Sciences; **5** – The opening page of the first volume of the journal *Život* [Life] from 1946, published by the Art Division of the artists' forum Umělecká beseda, which included Stefan's article 'Náš Úvazek' [What we must do]; **6** – Karel Hanuš, Oldřich Stefan, and Milan Pavlík in front of the Institute of Architectural History at the Czech Technical University in the mid-1950s. Reproduction from proceedings commemorating the 25th anniversary of the death of Oldřich Stefan published in Prague in 1996