

“Methodology as a Dream and a Programme: An Interview with Rostislav Švácha on Art Historiography in Post-war Czechoslovakia”

Abstract

In this interview Rostislav Švácha recounts the various stages and turns of the methodological thinking of Czechoslovak art historians in the decades following the Communist takeover in 1948. Contrary to the generally accepted view, Švácha claims that one finds comparatively little truly Marxist influence on art history writing in Czechoslovakia in the second half of the twentieth century. He also discusses the impact of iconology and phenomenology on Czechoslovak art history, and assesses recent local developments in the discipline, including his own work.

Klíčová slova

historiografie umění – metodologie – poválečné Československo – dějiny umění – marxismus

Keywords

art historiography – methodology – post-war Czechoslovakia – art history – Marxism

Václav Magid je vedoucí redaktor Sešitu, učí na FaVU VUT v Brně.

Jakub Stejskal je redaktor Sešitu, učí na Katedře estetiky FF UK v Praze.

Rostislav Švácha je historik a teoretik architektury, je profesorem dějin umění na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, působí na Ústavu dějin umění Akademie věd ČR. Mezi jeho přední zájmy patří barokní a moderní česká architektura. Kromě autorství mnoha publikací z dějin architektury a umění byl také spolu s Marií Platovskou editorem posledních dvou svazků Dějin českého výtvarného umění (1939–1958 a 1958–2000).



METODOLOGIE JAKO SEN A PROGRAM. S ROSTISLAVEM ŠVÁCHOU O REFLEXI METOD DĚJIN UMĚNÍ V POVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU VÁCLAV MAGID, JAKUB STEJSKAL

1

Rostislav ŠVÁCHA, „Dějepis umění v současnosti“, in: *Idem* – Anděla HOROVÁ – Rudolf CHADRABA – Josef KRÁSA (eds.), *Kapitoly z českého dějepisumu umění*, sv. 2, *Dvacáté století*, Praha: Odeon 1987, s. 349–370.

2

Konference „Mezi Východem a Západem. Jak se v poválečném Československu psalo o výtvarném umění?“, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 27.–28. října 2012. Příspěvek Rostislava Šváchy nesl název „Proti jednomu klišé“.

Václav Magid: Rádi bychom se zeptali na váš text „Dějepis umění v současnosti“, který byl publikován v roce 1987 v závěru knihy *Kapitoly z českého dějepisumu umění*.¹ Dotkl jste se tam podobných témat jako ve svém příspěvku na konferenci „Mezi Východem a Západem“.²

Rostislav Švácha: Aniž bych se chtěl vytahovat, myslím si, že jsem buď jediný, nebo jeden z mála, kdo pročetl téměř celou umělecko-historickou produkci českých zemí po roce 1945. Bylo to kvůli tomu, že jsem dostal úkol napsat poslední kapitolu do *Kapitol z českého dějepisumu umění* a snažil se to udělat opravdu poctivě.

Jakub Stejskal: Asi se shodneme na tom, že tento text je dodnes autoritativní právě proto, že, jak říkáte, jste byl jediný, kdo si tu práci dal. Řekl byste z dnešního pohledu, že byste na něm něco zásadního přehodnotil?

RŠ: Snad že bych měl být šikovnější s tím koncem? Text končí výzvou k tomu, abychom začali pěstovat opravdu marxistický dějepis umění. Říká se tam, že jsme ještě nenapsali svůj *Kapitál*. Je jasné, že se to po roce 1989 obrátilo proti mně. Ale upřímně řečeno, nevím, jestli bych to změnil. Však jste slyšeli i od

paní profesorky Bartlové na oné konferenci, že zrovna linie marxistické metodologie je u nás velice zanedbaná.³ Asi je potřeba, aby historici umění uvažovali i o typických marxistických tématech.

V devadesátých letech jste mohli sledovat názory českých historiků umění, že náš dějepis umění po roce čtyřicet pět nebo čtyřicet osm trpěl pod marxistickým útlakem, nebo že se musel povinně dělat marxismus. To jste tehdy mohli slyšet i od lidí, kterých si vážíte. Ale můj názor je opačný. Já naopak vidím v českém dějepisu umění marxismu strašně málo – pomínu-li doktrinářsko-dogmatické pokusy z první poloviny padesátých let, ve kterých vynikal Jaromír Neumann.

JS: Budeme-li sledovat osud marxismu nebo marxistické metodologie v české kunsthistorii, viděl byste nějaké jeho zárodky už ve třicátých letech?

RŠ: Základní dění v oboru po roce čtyřicet osm byla spíše obrana proti marxismu, než jeho cílevědomé pěstování. Kladu si otázku, proč bylo marxismu tak málo. Jedním z důvodů je to, že pokusů o marxistickou metodologii bylo poměrně málo už za první republiky. Jistěže najdete výjimky, asi nejdůležitější z nich je Karel Teige. Jenže Teige byl zaměřený na dějiny moderního umění a moderní architektury. Postrádám tady pokus aplikovat marxistickou metodologii na výklad staršího umění. V této souvislosti jsem udělal otazník nad Pavlem Kropáčkem. Když si vezmete jeho nejdůležitější práci *Malířství doby husitské*,⁴ najdete plno důvodů pro to, abyste jeho metodologii považovali spíše za strukturalistickou než marxistickou, ale náběh k marxismu tam přece jen je. Jednak ho hodně zajímají vnitřní rozpory struktury, a to je právě typické pro marxistické přístupy v dějinách umění. A také z jeho knihy vyčtete zájem o ideologii, což je opět typicky marxistické.

3

Viz Milena BARTLOVÁ, „Punkva. Kde je marxismus v českých dějinách umění?“ v tomto čísle *Sešitu*.

4

Pavel KROPÁČEK, *Malířství doby husitské. Česká desková malba první poloviny XV. století*, Praha: Česká akademie věd a umění 1946.

5

Pavel KROPÁČEK, „Budoucnost monumentálního umění“, *Volné směry*, roč. 40, 1947–1948, s. 60–74.

6

Jan KVĚT – Jaromír NEUMANN – Jaroslav PEŠINA – Vladimír WAGNER, *Za vědecké dějiny umění a novou kritiku*, Praha: Orbis 1951; Ideová komise při Svazu československých výtvarných umělců (ed.), *Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění*, Praha: NČVU 1955.

JS: Josef Vojvodík teď chystá knihu o čtyřicátých letech, a její část věnuje právě Kropáčkovi. Na základě četby jeho pozůstalosti Vojvodík přichází s tezí, že u Kropáčka nikde jinde než ve zmíněné práci o deskové malbě na žádný marxismus nenarazíme, že v té době má daleko blíž k takovému Jindřichu Chaloupeckému. A i Kropáčkův strukturalismus označuje Vojvodík za úlitbu Janu Mukařovskému jako vedoucímu disertace. Kde se vlastně v této Kropáčkově práci marxismus vzal, když nikde jinde po něm není ani stopy? Byla to nějaká móda, která ho v tu chvíli zaujala?

RŠ: Tyto pochybnosti jsou zcela na místě. Kropáčkovu *Malířství doby husitské* je opravdu metodologicky nevyhraněné. V padesátých a šedesátých letech někteří čeští historici umění přišli na Kropáčka, když zoufale hledali své marxistické předchůdce, a možná to s jeho marxismem přehnali. Ale na druhou stranu, myslím si, že náběh a sklon k marxismu v této knize cítit je. Ostatní jeho statě, třeba o monumentalitě,⁵ mají opravdu hodně blízko k Chaloupeckému nebo třeba k Františku Kovárnovi, což marxisté nejsou.

VM: Teď bychom se mohli přehoupnout do padesátých let. Jak se tady v té době prosazovaly požadavky vytvořit marxistickou metodologii?

RŠ: Odehrálo se několik konferencí historiků umění, kde jim byl předložen úkol a program začít pěstovat marxismus v dějinách umění. Když ale čtete příspěvky na těch konferencích, zjistíte, že historici umění prakticky od začátku hledali ústupové cesty.⁶ Připadalo jim dobré, že se má pátrat po zákonech a zákonitostech. To zní marxisticky. Ale třeba Jan Květ nebo jiní přední představitelé našeho oboru v raných padesátých letech říkali, že i autonomní vývoj umění

je zákonitostí – že je prostě fakt, že umění se vyvíjí autonomně. Vytvořili si metodu obrany proti tehdejší stalinistické verzi marxismu. Tato metoda je ale strhávala zpátky k formalistickým koncepcím z počátku dvacátého století.

VM: Vůči čemu se vlastně bránili? Bylo to nějaké vulgárně-sociologické pojetí marxismu?

RŠ: Jistě. Stalinistická odrůda marxismu spočívá v tom, že se hledá třídní původ autora. Musíte poznat, za jakou třídu mluví. Tomu se opravdu říká vulgární sociologie, a to se zřejmě tehdy po našich historících umění chtělo. Oni ale na tuto výzvu moc nepřistupovali.

JS: Ale na druhou stranu tady byli lidé jako už zmíněný Neumann, kteří v raných padesátých letech byli „sekerníky“, ale časem svou pozici přehodnotili.

RŠ: Pojmu sekerník bych se bál. Sekerník je někdo, kdo jmenovitě označuje nepřátele, jako byl třeba začátkem padesátých let jmenovitě označován za nepřítele Teige. To pro něj bylo smrtelně nebezpečné. Všimněte si, že Neumann skoro nikoho jmenovitě nenapadá. Jeho přístup ale rozhodně byl strašně dogmatický, doktrinářský, aspoň v první polovině padesátých let. Asi to pro něj byla metoda, jak udělat kariéru v dějinách umění. Neumannovo chování má hodně nesympatických rysů, na druhou stranu ale podnikl jeden z mála pokusů dostat se z formalistického dějepisu umění.

JS: Do jaké míry tady v té době měly vliv sociální dějiny umění prezentované maďarskými marxistickými kunsthistoriky, Dvořákovým žákem Frederickem Antalem nebo Arnoldem Hauserem?

7

Frederick ANTAL, *Florentské malířství a jeho společenské pozadí* (1948), Praha: SNKLHU 1954.

8

Jaromír NEUMANN, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha: Orbis 1951; *idem, Karel Škréta*, Praha: NČVU 1956.

RŠ: Narazil jsem na vzpomínky českých historiků umění (teď si ale nepomatuji, jestli to byl Jaromír Šíp nebo někdo jiný), že se o Antalovi debatovalo už ve druhé polovině čtyřicátých let. *Florentské malířství* pak dokonce vyšlo česky.⁷ Je tedy jasné, že musel mít nějaký vliv. Neumann ve svých knihách o českém baroku Antalův přístup napodobuje.⁸ Řídí se základní doktrínou vulgárně-sociologického dějepisu umění nebo vulgárně-sociologické uměnovědy, že čím je třída pokrokovější, tím je její projev realističtější. Právě proto musíte napřed pátrat po třídním původu autora, podle kterého pak měříte míru realismu. A to ten Antal ve své knize *Florentské malířství* dělá velmi pečlivě. Je to skoro patafyzické. Do jaké míry se tady vědělo o Arnoldu Hauserovi, nevím. Jenže na druhou stranu vulgárně-sociologická metodologie byla známa přímo ze Sovětského svazu. Dějiny umění tam sice nebyly žádný preferovaný obor, ale bylo možné ji snadno odpozorovat ze sovětských dějin krásné literatury.

VM: V padesátých letech tedy v povrchním hávu marxismu přetrvávaly nebo se navracely formalistické tendence v metodologii. Jakým způsobem se tehdejší autorům dařilo tyto dva přístupy kombinovat?

RŠ: Knihy, které vyšly v první polovině padesátých let, se obvykle skládají ze dvou částí. V první části autor nastolí historickou situaci, ve které zuří třídní boj atd., a pak v druhé části přijde normální formalistický výklad vývoje dějin umění. Mezi první a druhou částí není prakticky žádná vazba.

VM: Takže v druhé části nacházíme popis autonomního samovývoje umění, „vlivologii“?

RŠ. Ano.

JS: Čili ta první část je nějaká úlitba?

RŠ: Tak to zní. Musíte ale také počítat s tím, že někteří věřili, že jdou správnou cestou.

JS: Věřit tomu mohli, je tady ale kognitivní disonance. Děláním třídní analýzy produkčních vztahů, a pak se najednou vrátím ke staré dobré stylové kunsthistorii, která evolučně zkoumá vývoj forem – ke „vlivologii“.

RŠ: Znova opakuji, že jim šlo o vědeckost. Formalistický výklad vydávali za vědecký.

VM: Pavla Pečinková na konferenci „Mezi Východem a Západem“ mluvila o etickém selhání českého dějepisu umění v období po roce 1948, přičemž podle ní se to selhání týkalo především dějin moderního výtvarného umění, kdy se na úkor modernismu vyzdvihoval akademismus.⁹ Jak byste se vy stavěl k otázce etického hodnocení kunsthistorie v tomto období?

RŠ: Kunsthistorici v padesátých letech rozhodně selhali již v tom, že svoji metodu neuplatňovali důsledně. K jakým závěrům by totiž museli dojít, kdyby u takového Maxe Švabinského do důsledku zkoumali, jakou třídu jeho díla hájí?

Příspěvkem Pavly Pečinkové jsem nebyl překvapen, protože ji znám velmi dlouho. Je to moje spolužačka s olomoucké univerzity a již tehdy jsme se dostávali do sporů. Od mládí je vyhraněná antikomunistka a z toho pak vyplývají její další názory. S antikomunismem nesouhlasím, protože si myslím, že je to jenom takový zrcadlový odraz komunismu, že to je úplně stejně dogmatická a doktrinářská nauka a pohled na svět.

9

Vyšlo jako Pavla PEČINKOVÁ, „Kupředu jdeme... (interpretace české předválečné avantgardy v padesátých letech)“, *Revolver*, 2013, č. 92, s. 195–203.

10

Karel TEIGE, *Vývojové proměny umění*, Praha: NČVU 1966.

VM: Selhání, o kterém jste mluvil, se však týkalo spíše nedůslednosti metodologické. Jak to bylo s tím selháním etickým?

RŠ: Myslím si, že historici umění v padesátých letech vůbec netušili, do čeho jdou a co je čeká. Představy mnoha lidí, včetně inteligence, o tom, co se bude dít, až tady nastoupí komunistický režim, byly naivní. Nečekali, co se stane, a pak se snažili přežít.

JS: Je dobře známé, že u nás měla velký vliv vídeňská škola, skrze Vojtěcha Birnbauma a jeho žáky. Jedna větev vídeňské školy jde vstříc takřkajíc pozitivistickému nebo scientistickému výkladu jakési biologie forem, a na druhé straně je tady tradice, kterou bychom mohli spojovat s Maxem Dvořákem a Hansem Sedlmayrem a která má blíž k hegelovskému výkladu, tedy spíše k tomu, čemu se dříve říkalo obsahová estetika. Zdá se, že se formalistická linie Birnbaumových žáků smířila s marxismem za cenu jisté kognitivní disonance. Jak se to mělo s odkazem Dvořáka?

RŠ: Asi první, kdo se začal zajímat o Dvořáka z jiného úhlu pohledu než jeho žáci, byl zase Teige. Z jeho textů z pozdních čtyřicátých a raných padesátých let, kdy chtěl napsat fenomenologii moderního umění,¹⁰ zjistíte, že mu Dvořák připadal metodologicky plodný díky šíři svého záběru. Jenže to byla slepá ulička, protože Teige byl umlčen a těžko se na něj dalo navazovat (pomineme-li české surrealisty, jako byl Vratislav Effenberger, což je linie, která stojí mimo institucionální dějiny umění, nebo na jejich okraji). To začalo být možné až v šedesátých letech. Zájem o Dvořáka tehdy probouzel Jaromír Neumann. Když opustil vulgární sociologismus, hledal nějaké jiné cesty, a Dvořák se mu nabízel. Neumann vykonal důležitou cestu do Vídně, kde se setkal s přímým Dvořákovým

žákem, profesorem Karlem Maria Swobodou, který mu dokonce předal nevydané rukopisy Dvořákových statí. Jmenovalo se to „Idealismus a realismus“ a byl to náčrt k velké Dvořákově stati o idealismu a naturalismu (naturalismu zpočátku říkal realismus). Neumann dovezl do Prahy fotokopie těchto rukopisů a intervenoval v nakladatelství Odeon, aby je vydalo jako knihu, ale politické změny po roce šedesát osm tomu zabránily. Ale jakožto průkopník ikonologické metody se o Dvořáka také velice zajímal Rudolf Chadraba. Vůbec poslední dobrá Chadrabova stať, jež vyšla v *Kapitolách*, je právě o vídeňské škole a představuje dost nezvyklý úhel pohledu na Dvořáka.**11**

VM: V souvislosti s přelomem padesátých a šedesátých let by nás také podrobněji zajímal vztah české kunsthistorie k ikonologii a Erwinu Panofskému.

RŠ: To by stálo za hlubší průzkum. Mohu se podělit jen o své dojmy. Pořád jsme u vulgárního sociologismu, u teze, že čím jste pokrokovější třídě, tím jste realističtější. Když Panofsky vydal knihu o raně nizozemské malbě, tak tuto tezi rozdrtil.**12** Podíval se, jaký je smysl realismu či naturalismu bratří van Eycků, a doložil, že za ním není pokrokový obsah.

VM: V čem se tedy lišila Panofského interpretace realismu u van Eycků od pohledu vulgárního sociologismu?

RŠ: Panofsky za realismem van Eycků hledá hluboké náboženské a teologické obsahy. Místo pokrokového naturalismu odhaluje „tmářství církve“. To velice trápilo Jaroslava Pešinu, protože ten během padesátých let uvěřil vulgárnímu sociologismu a pokrokovému smyslu realismu. Zkoušel s Panofským polemizovat – jeho pokusy o polemiku byste našli v časopise *Umění* –

11

Rudolf CHADRABA, „Max Dvořák a vídeňská škola dějin umění“, in: *Idem – ŠVÁCHA – HOROVÁ – KRÁSA, Kapitoly z českého dějepisu umění*, s. 9–56.

12

Erwin PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 sv., Cambridge, MA: Harvard University Press 1953.

13

Jaroslav PEŠINA, „Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků“, *Umění*, roč. 9, 1961, č. 6, s. 576–607, zejména s. 602–603.

14

Rudolf CHADRABA, *Albrecht Dürer*, Praha: Orbis 1963; *idem, Dürers Apokalypse. Eine ikonologische Deutung*, Praha: Tschechoslowakische Akademie der Wissenschaften 1964.

15

Rostislav ŠVÁCHA, „Václav Richter“, in: *Idem – HOROVÁ – CHADRABA – KRÁSA, Kapitoly*, s. 284–293; Rostislav ŠVÁCHA, „Metoda Václava Richtera“, in: *30 let Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Brně. Sborník*, Brno: Muzejní a vlastivědná společnost 1989, s. 238–255.

16

Václav RICHTER, *Raně středověká Olomouc. Stavební dějiny vzniku města*, Praha: SPN 1959.

ale je jasné, že musel prohrát.**13** Nástup ikonologie byl tedy důležitý mimo jiné v tom, že rozvrátil zbytky vulgárního sociologismu. Vše je ovšem složitější. Když se Rudolf Chadraba pustil do využití ikonologické metody, tak s její pomocí opět hledal pokrokové obsahy. Jeho snad nejdůležitějším dílem vůbec je jeho výklad Dürerovy *Apokalypsy*, ve které vidí náběh k německé reformaci.**14** Dürer podle něj mluví za pokrokové síly uvnitř tehdejší německé společnosti.

JS: To vám připadá zavádějící, protože...

RŠ: Já nevím, jestli to je zavádějící. Třeba je to správný výklad. Je ovšem fakt, že ho k takovému úhlu pohledu nutila doba padesátých a raných šedesátých let.

JS: Co si tedy o jeho přístupu myslíte?

RŠ: Nevidím na něm absolutně nic špatného. Řekl bych, že jde o správný zájem.

JS: Významnou postavou šedesátých let byl Václav Richter, který byl inspirován fenomenologií jak Husserla, tak Heideggera. Jaký měl podle vás Richter dopad na uvažování o metodě dějin umění u nás?

RŠ: Václav Richter byl výjimečná postava. Napsal jsem o něm nejméně dvě delší stati již v osmdesátých letech, kde jsem se snažil objasnit jeho význam.**15** Byl první, kdo už koncem padesátých let publikoval knihu, která stála již mimo pokusy o marxismus, totiž *Raně středověkou Olomouc*.**16** Tam již jsou jasné vlivy Heideggera. Richterova výjimečnost spočívá v tom, že o metodě dějin umění přemýšlel soustavně od třicátých let. Začal mít pochybnosti o tom, zda Birnbau-mova metodologie založená na analýze vlivů je adekvátní, a postupně se úplně rozešel s formalistickým

dějepisem umění. Podstatou jeho přístupu je pokus o spojení dějin umění s heideggerovským existencialismem a od konce padesátých let šel touto cestou. Myslím, že všichni četli jeho studie v *Umění* a jinde,**17** ale jeho vliv se omezoval na jeho brněnské žáky. Někteří z nich zkoušeli jít v jeho stopách, jiní, jako třeba Ján Bakoš, se vydávali jinými směry, ale odnášeli si vědomí důležitosti metodologie.

VM: Měl Richterův pokus aplikovat východiska fenomenologie nebo existencialismu na dějiny umění nějaké obdoby na Západě?

RŠ: Prakticky ve stejné době jako on se o něco podobného snažil Kurt Badt, Němec, který prožil válku v Anglii, kde se stýkal s Ernstem Gombrichem. Jeho kniha *Raumphantasien und Raumillusionen* z roku 1963 byla kritikou formalistického dějepisu umění, zvláště Aloise Riegla, z pozic heideggeriánství.**18** Projevuje se důrazem na věčnost a tělesnost architektury. Dalším byl norský historik architektury Christian Norberg-Schulz, v padesátých a raných šedesátých letech spíše ještě strukturalista, ale pak se přeorientoval na Heideggera.**19**

JS: V textu „Dějepis umění v současnosti“ charakterizujete sedmdesátá a osmdesátá léta posunem od ztotožnění marxistické metody se zkoumáním umění jako výrazu společenských poměrů směrem ke studiu – taktéž marxistickému – produkčních podmínek umění...

RŠ: Možná, že tam na to kladu až moc velký důraz. Takových historiků umění, kteří se vydali touto cestou, najdete u nás velmi málo. Rozhodně stojí za to upozornit na monografii o Dientzenhoferech Milady Vilímkové, *Stavitelé paláců a chrámů*.**20** Byla asi první u nás, kdo se zamyslel nad podmínkami produkce architektury: právními, ekonomickými atd. S marxismem ovšem

17

Václav RICHTER,
„Fischeriana“, *Umění*, roč. 10,
1962, č. 5, s. 507–523; Václav
RICHTER, „Heinrich Gerhard
Franz, Bauten und Baumeister
der Barockzeit in Böhmen.
*Entstehung und Ausstrahlungen
der böhmischen Barockkunst*“
(recenze), *Umění*, roč. 12,
1964, č. 3, s. 313–322.

18

Kurt BADT, *Raumphantasien
und Raumillusionen. Wesen
der Plastik*, Kolín nad Rýnem:
DuMont 1963.

19

Christian NORBERG-
SCHULZ, *Genius loci.
K fenomenologii architektury*
(1980), Praha: Odeon 1994.

20

Milada VILÍMKOVÁ,
*Stavitelé paláců a chrámů.
Kryštof a Kilián Ignác
Dientzenhoferové*, Praha:
Vyšehrad 1986.

21

Zdeněk KUDĚLKA, *Bohuslav
Fuchs*, Praha: NČVU 1966.

Vilímková nemá společného nic. Svou původní profesí to byla archivářka a dle mého cítila potřebu vytěžít archivní materiál jinak, než to normálně dělají historici umění, kteří se např. soustředí na dohledávání autorství. Zjistila, že ze smluv mezi stavitelem a jeho klientem se dá vyčíst mnoho o stavitelské praxi doby baroka.

VM: Je zvláštní, že říkáte, že to nemá nic společného s marxismem, když jde o zkoumání produkčních prostředků a vztahů.

RŠ: Témata jsou možná stejná, ale jak jsem ji znal, Vilímková s marxismem nechtěla mít nic společného.

JS: Jak jste se dostal k metodologii dějin umění? Kdo vás ovlivnil v otázkách metody nejvíce?

RŠ: Mě především od dětství zajímala architektura. Již jako mladý člověk jsem se na ni ale začal dívat očima historika. Neměl jsem sklon být architektem, více mě bavilo se na architekturu dívat, než ji tvořit. Původně jsem ale vůbec nechtěl pracovat jako historik umění. Nastoupil jsem do nakladatelství Odeon a mou touhou bylo vydávat knihy věnované metodě dějin umění. Za pomoci Josefa Krásy – klíčové postavy sedmdesátých a osmdesátých let – se podařilo v Odeonu rozběhnout edici jednak zahraničních a jednak domácích historiků umění. To byl můj sen a program. Nakonec jsem se ale přeorientoval a skončil roku 1984 zde v Ústavu dějin umění Akademie věd, opět zásluhou Josefa Krásy.

Již jako student jsem narazil na Václava Richtera a ten na mě měl velký vliv. Neznal jsem ho z přednášek, ale z četby. Znal jsem se zato s jeho asi nejvýznamnějším žákem, Zdeňkem Kudělkou. Vydal monografii o moderním architektu Bohuslavu Fuchsovi**21** a já se chystal psát diplomku o Santinim, přičemž jsem si

kladl otázku, jak se vlastně dává taková monografie dohromady. Četba Kudělků mi hodně dala. Práci mi vedl Ivo Hlobil, další z mých učitelů a vzorů. Když jsem přisedlil do Prahy, byl největší autoritou mezi historiky umění Josef Krása. Tomu vděčíme za strašně moc.

JS: V čem spočíval jeho význam?

RŠ: Krása neztratil své postavení ani po roce 1968, ale snažil se to využít pro druhé. Svou autoritou kryl a zaštiťoval celý obor, i když měl problémy, protože na něj útočili stalinisté po celá sedmdesátá a osmdesátá léta. Myslím si, že tyto útoky ho stály život, protože zemřel relativně mladý na rakovinu. Jeho boj byl ale vítězný, protože ubránil své kolegy, a díky tomu se české dějiny umění mohly v té době docela dobře rozvíjet.

JS: Když se podíváte na produkci české kunsthistorie v období od konce osmdesátých let po současnost, byl byste s to pojmenovat nějaký stěžejní posun v metodologii, či alespoň podstatná díla?

RŠ: Ona velká politická změna se na uměleckohistorické produkci příliš neprojevila. Žádný živelný nástup nových metod nenastal. Ne že by se nic nového neobjevilo. Například se tu projevil vliv nové francouzské sociologie Pierra Bourdieua a dalších. Třeba můj kolega Jindřich Vybíral zkouší aplikovat na dějiny umění Bourdieuovy myšlenky, a není v tom zdaleka sám. Nicméně si nemyslím, že by po roce 1989 nastal nějaký zásadní převrat. Spíš se pořád jede ve vyježděných kolejkách pozitivistické produkce. Občas na okraji zkouší někdo novou metodu, ale ten hlavní proud je evidentně nadále pozitivistický, stejně jako byl před rokem osmdesát devět.

22

Jiří KROUPA (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době barokní 1670–1790* (kat. výst.), Brno: Moravská galerie 2003.

JS: Dokázal byste třeba jmenovat nějakou knihu, která vám přišla na české poměry z hlediska metody zajímavá?

RŠ: Kdybych se nad tím mohl zamyslet, tak by mě určitě něco napadlo. Především sleduji, co píše kolegové o moderní architektuře, a čím dál více mě zajímá barokní architektura, a tam bych řekl, že jsou velice důležité knihy Jiřího Kroupy, jako například *V zrcadle stínů*.²² V ní jsou také patrné vlivy francouzské sociologie, i když v jiném smyslu, než je tomu u Vybírala. Kroupu zajímá nový pohled na úlohu klienta, stavebníka. Klíčový je pro něj termín úloha: dějiny architektury jako dějiny úloh. To mi připadá progresivní a zajímavé.