

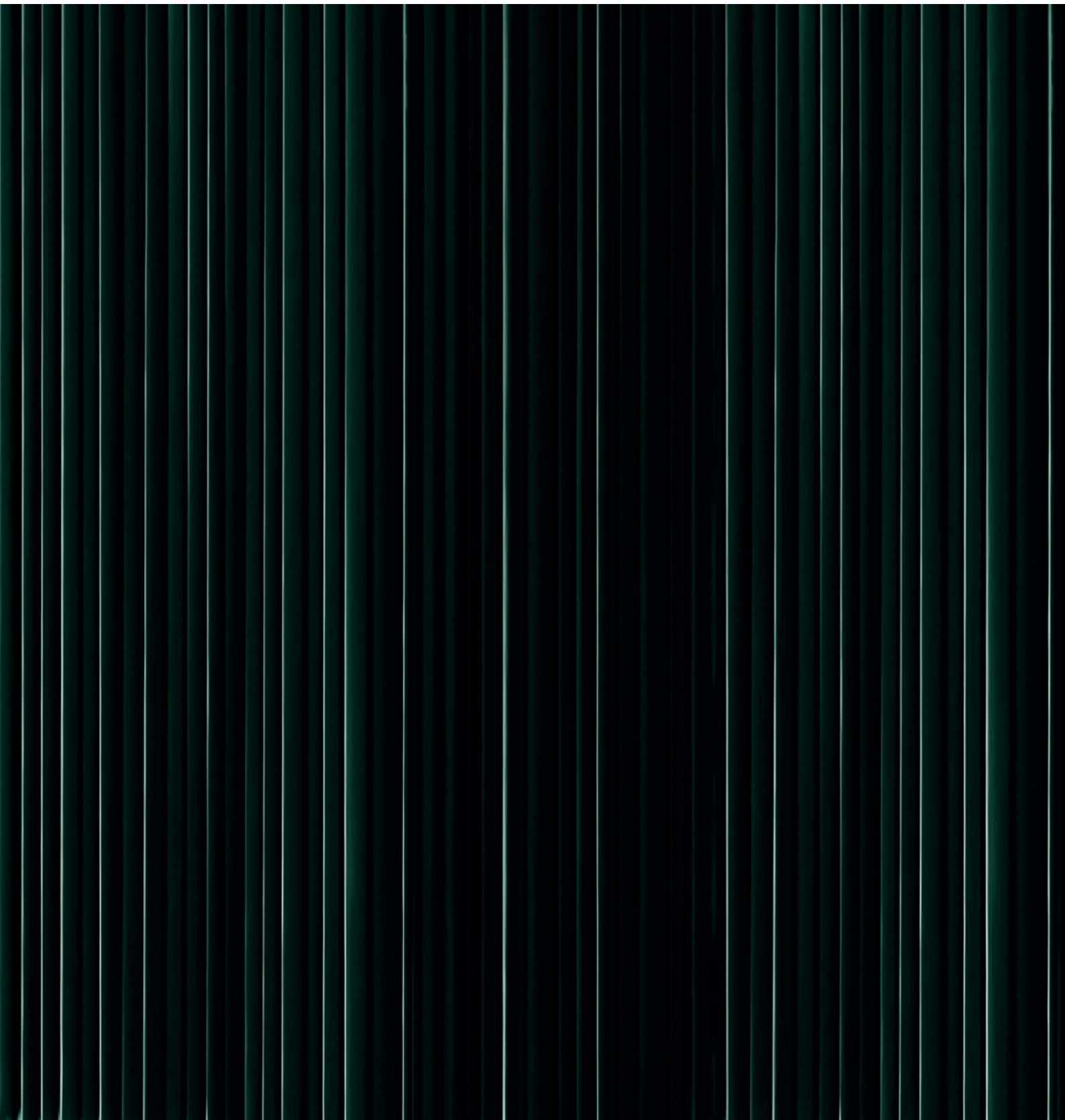
UMĚNÍ 1918-1949 ART

ČASOPIS ÚSTAVU DĚJIN UMĚNÍ
AKADEMIE VĚD ČESKÉ REPUBLIKY

JOURNAL OF THE INSTITUTE OF ART HISTORY
ACADEMY OF SCIENCES OF THE CZECH REPUBLIC

BIBLIOGRAFIE UMĚNÍ 1918-1949
VYDÁVANÉHO JANEM ŠTENCEM
PŘÍLOHA ROČNÍKU LXX, 2022

BIBLIOGRAPHY OF UMĚNÍ 1918-1949
PUBLISHED BY JAN ŠTENC
SUPPLEMENT TO VOLUME LXX, 2022



UMĚNÍ. SBORNÍK PRO ČESKOU VÝTVARNOU PRÁCI (1918–1949). BIBLIOGRAFIE
UMĚNÍ. SBORNÍK PRO ČESKOU VÝTVARNOU PRÁCI (1918–1949). BIBLIOGRAPHY

ČLÁNKY / ARTICLES

- 3** Tereza Johanidesová, **Štencovo Umění: časopis ve službách domácí výtvarné kultury (1918–1947)**
Štenc's *Umění*: a Journal in the Service of Domestic Visual Culture (1918–1947)

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- 37** Polana Bregantová, **Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci (říjen 1918 – duben 1949). Bibliografie**
Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci (October 1918 – April 1949). Bibliography
-
- 39** Úvodní poznámka / Introductory note
-
- 40** Přehled ročníků a čísel / Overview of years and issues
-
- 42** Autorská část / Entries on authors
-
- 118** Nerozluštěné šifry / Indecipherable initials
-
- 119** Nepodepsané texty / Unsigned texts
-
- 239** Jmenný rejstřík / Index of names
-
- 252** Rejstřík šifer / Index of initials
-
- 253** Místní rejstřík / Index of places

V roce 2018 jsme v 56. ročníku *Umění/Art* připomněli rubrikou Návraty stoleté výročí založení stejnojmenného časopisu vydávaného Janem Štencem v letech 1918–1949 jako *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci*. V letošním roce se podařilo ve spolupráci s Polanou Bregantovou dokončit standardní bibliografii tohoto časopisu, který kolem sebe ve své době shromažďoval přední odborníky z oboru dějin umění a díky Štencově nakladatelské péči i kontaktům se stal prvním odborným oborovým časopisem u nás. Bibliografii proto uvádí obsáhlá studie Terezy Johanidesové, která sleduje Štencovu práci v kulturně-politickém kontextu a zhodnocuje, jak se v proměnách doby vyvíjel obsah časopisu a ukotvoval jeho význam.

Úroveň publikovaných studií ve Štencově *Umění* podtrhávaly také reprezentativní obrazové přílohy reprodukované v prvotřídní kvalitě. Jejich soupis, který připravila také Polana Bregantová, bude zpřístupněn na webových stránkách *Umění/Art* ve formátu PDF spolu s kompletní bibliografií, a do budoucna tak usnadní jejich badatelské využívání.

Za redakci,
Pavla Machalíková, šéfredaktorka časopisu

In 2018, the 56th year of publication of *Umění/Art*, we commemorated under the heading Reappearances the centenary of the founding of a journal with the same name. This was *Umění. Sborník pro českou výtvarnou práci* (Art. Anthology for Czech Visual Art), published by Jan Štenc from 1918–1949. In 2022, in cooperation with Polana Bregantová, we were able complete the standard bibliography of this journal. The journal in its time gathered the leading experts from the field of the history of art around it and, thanks to Štenc's care over publication, and to his contacts, it became the first specialist journal in its field in our country. The bibliography is therefore introduced by Tereza Johanidesová's extensive study which follows Štenc's work in its cultural and political context and evaluates the extent to which he developed the journal and anchored its meaning in times of change.

The level of the studies published in Štenc's *Umění* was underlined too by the prestigious illustrated supplements in top-quality reproduction. Their inventory, also prepared by Polana Bregantová, will be accessible on the web pages of *Umění/Art* in PDF format together with this complete bibliography, and will facilitate their use by researchers in the future.

On behalf of the editors,
Pavla Machalíková, editor-in-chief

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

Štencovo Umění: časopis ve službách domácí výtvarné kultury (1918–1947)

Časopis *Umění* s podtitulem *Sborník pro českou výtvarnou práci* patří mezi významné publikační počiny z dějin umění, jež v počátcích budování československého státu uvedl do života prostřednictvím svého grafického podniku a nakladatelství Jan Štenc (1871–1947). Na základě svých bohatých kontaktů v domácím uměleckém prostředí a díky profesionalitě, jíž dosáhl v oboru grafiky, se Štencovi podařilo v českém nakladatelském podnikání jako prvnímu naplnit dva zcela zásadní předpoklady pro vydávání reprezentativního umělecko-historického periodika. Prvním bylo zajištění autorů z řad odborně kvalifikovaných historiků umění, druhým pak nadstandardní kvalita reprodukčních technik. Z toho důvodu si časopis *Umění* zaslouží minimálně dvojitý zhodnocení. Jednak z hlediska role, jakou při formování umělecko-historického oboru sehrál, jednak s ohledem na jeho pozici v kontextu Štencových nakladatelských aktivit a širšího pole výtvarně angažované knižní kultury. V následujících kapitolách se těchto perspektiv pokusím dotknout, shrnout historii časopisu a podat jeho pokud možno ucelenou charakteristiku v kulturně-politickém a umělecko-historickém kontextu.

Osudy časopisu *Umění* jsou pevně spjaty s životní dráhou jeho zakladatele a vedoucího redaktora, proto bude nutné sledovat také samotnou osobnost Jana Štence a jeho pozici v prostoru utvářeném dobovou sítí silových vztahů. Takový prostor bychom mohli v návaznosti na teorii Pierra Bourdieua nazvat polem kulturní či konkrétně umělecko-historické produkce. Je přitom zřejmé, že toto pole v sobě zahrnovalo a zahrnuje řadu subjektů, které se na vytváření daného diskurzu podílejí, přičemž tyto subjekty nemusí nutně náležet do kategorie historiků, teoretiků či kritiků umění. Svými nakladatelskými aktivitami — časopisem *Umění* pak zvláště — se Jan Štenc podílel zásadním způsobem na utváření dobové

umělecko-historické produkce během první poloviny 20. století. Přesto si český dějepis umění všiml aktérů bez tradičního umělecko-historického školení na pomezí komerční a akademické sféry, kam spadá i Štencova osobnost, doposud jen okrajově.¹ Následující text má za cíl tuto mezeru vyplnit a zaměřit pozornost pro jednu na ty, kteří plnili poněkud nevděčnou a málo viditelnou roli prostředníků a dokončovatelů, bez níž by se však obor dějin umění jen těžko obešel.

Na pomezí umělecké revue a odborného periodika

Umělecké časopisy představují dnes již plně doceněný, hojně využívaný, a přitom stále ještě ne zcela vyčerpaný pramen ve výzkumu historiografie (dějin) umění. Patří mezi zásadní média, která ovlivňovala podobu uměleckého života a dění; informovala o něm, zároveň se stávala jeho součástí — živým diskuzním fórem a platformou pro tříbení názorů, prosazování uměleckých programů, zveřejňování kritik, názorových střetů apod. Měla moc zpřístupňovat a aktualizovat dávno zapadlé texty a myšlenky, stejně jako zprostředkovávat čtenáři aktuální zahraniční myšlenkové a umělecké trendy, což získávalo na významu zejména pro čtenáře situované mimo tehdejší centra uměleckého dění. Tím se staly umělecké časopisy také důležitým demokratizačním prvkem. Umělecká periodika byla (a dodnes také jsou) nepostradatelnou součástí uměleckého provozu. Nabízí se tedy otázka, zda by se stejnou samozřejmostí, s jakou dnes slouží historikům umění coby pramen pro jejich bádání, neměla stát v centru jejich pozornosti i jako samotný předmět výzkumu.²

Časopis *Umění*, vydávaný Janem Štencem od roku 1918, vyrůstal z prostředí uměleckých revuí, které vznikaly v návaznosti na činnost rozmanitých uměleckých

sdužení, spolků či skupin. Ostatně Štencovi bylo toto prostředí důvěrně známé. Jako jeden z prvních členů SVU Mánes se podílel na vydávání jeho hlavní tribuny, tehdy vůbec nejvýraznějšího spolkového časopisu *Volné směry*, ale také na přípravách jeho o něco mladšího, architektonicky zaměřeného bratra, časopisu *Styl*, a dalších edičních podniků Mánesa.

Primárním úsilím uměleckých časopisů bylo informovat o soudobém umění, zájem o rozbor umělecké tvorby minulých dob se ocital většinou až v druhém plánu jejich činnosti. Přesto spadaly do programu každého uměleckého časopisu i takové tendence, jejichž cílem bylo ukázat, co je platným a živoucím odkazem předchozích uměleckých generací, k čemu se lze z tvorby dob minulých hlásit, co z nich si lze přisvojit a na co lze navázat. Kosmopolitní orientace a otevřenost vůči aktuálnímu uměleckému dění mimo domácí půdu, jimiž se vyznačovala například *Moderní revue*, následně *Volné směry* a další publikační platformy tehdejší moderny,³ umožňovala přinášet řadu inspirativních příspěvků ze zahraniční teorie a dějin umění. Umělecko-historické příspěvky se tak ocitaly v živoucím prostředí, v dialogu s ostatními uměleckými žánry.

Sborník *Umění*, který se Štenc rozhodl od roku 1918 vydávat, se nakonec ubíral čím dál více směrem periodik zaměřených převážně historicky. Ta nacházela od dob

osvěcenských svou pevnou a stabilní základnu v učených společnostech a dalších akademických institucích,⁴ podstatně méně pak ve vydavatelské činnosti jednotlivců, jako tomu bylo v případě Štencova nakladatelství. Hlubokou tradici měly archeologické a muzejnické časopisy, zaměřené antikvářsky či starožitnický v původním významu tohoto slova,⁵ zakládané v Evropě již od konce 18. století. V českých zemích se s jejich prvními zástupci setkáváme přibližně o půl století později. Umělecko-historicky zaměřené příspěvky u nás vycházely proto jako první v periodikách,⁶ mezi něž patřil *Časopis Musea království Českého* (od roku 1827),⁷ vůbec nejstarší česky psaný vědecký časopis, dále *Památky archeologické a místopisné* (od roku 1854) nebo *Časopis společnosti přátel starožitností českých* (od roku 1893). V *Památkách archeologických* měly odborné statě o uměleckých památkách své nezastupitelné místo.⁸ Od roku 1912, kdy se jejich redakce ujal kněz a historik umění Antonín Podlaha,⁹ výrazně převážila umělecko-historická složka na úkor archeologie a dalších oborů.¹⁰ Jednotlivá čísla *Památek archeologických* nabitá ve stále hojnější míře články, které se věnovaly staršímu umění, signalizovala narůstající potřebu po ustavení specificky umělecko-historicky zaměřené publikační platformy.¹¹ Po té ostatně veřejně volal již v roce 1910 historik umění Zdeněk Wirth, když psal o nutnosti „*emancipace odborného časopisu od jiných vědeckých odborů. Památky archaeologické mají dosud formu a techniku vydavatelskou z let devadesátých, jsou společným útulkem praehistorii, dějinám umění, numismatice a kulturní historii v nejšířším slova smyslu a nemohou plně vyhověti žádnému z těchto odborů; teprve úplné osamostatnění dovolilo by vypěstovati kritiku, referovati o cizí literatuře, tisknouti více archiválií k dějinám českého umění atd.*“¹² Až později, v roce 1913, kdy už dochází k výraznější oborové emancipaci dějin umění, vzniká na spolkovém základě z iniciativy Karla Chytila a jeho univerzitního umělecko-historického ústavu Kruh pro pěstování dějin umění, jehož ročenka, vydávaná od roku 1916, se stává první vlašťovkou mezi periodicky publikovanými sešity z dějin umění.¹³ K ní se o rok později přidává *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, která je však zároveň již předzvěstí ambicióznějšího Štencova vydavatelského podniku — jeho sborníku *Umění*.

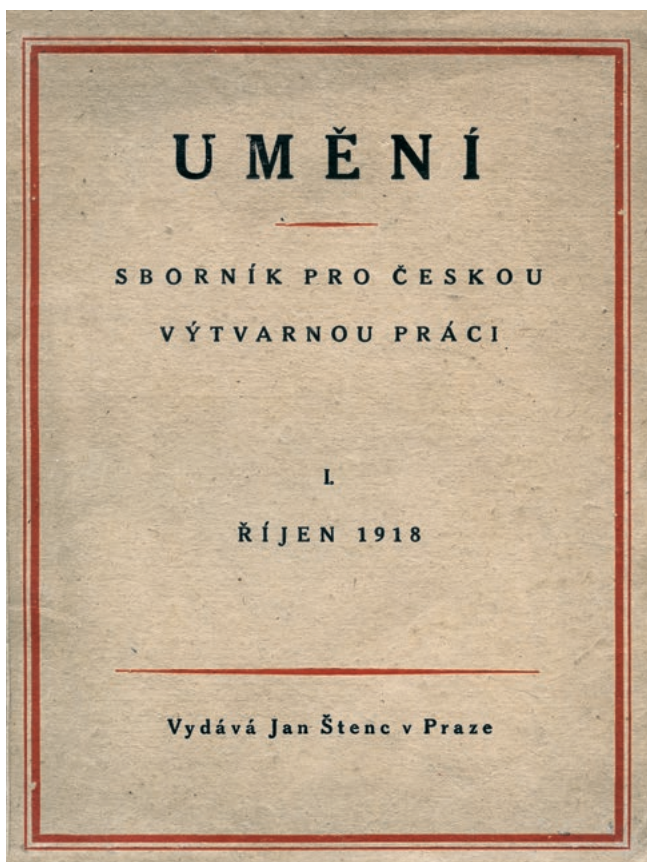
Na cestě k založení sborníku *Umění*

V době, kdy vyšel první sešit sborníku *Umění*, byl Jan Štenc vedoucím tiskařského závodu a nakladatelství, jež si v odborných kruzích získalo zasloužené renomé. Toho času fungoval jeho grafický podnik již deset let a měl za sebou několik úspěšných výtvarně a umělecko-historicky orientovaných publikačních projektů, v roce 1912 se mu



1 / **Portrétní fotografie Jana Štence**, dvacátá léta 20. století
Oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth
Foto: Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i. Praha

TEREZA JOHANIDESOVÁ
ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)



2 / Obálka 1. ročníku časopisu Umění, 1918



3 / Obálka 3. ročníku časopisu Umění, 1929

podařilo v Praze otevřít výstavní síň s prodejnou grafiky a s určitými ztrátami nakonec překlenul i válečná léta.¹⁴ Štencův zájem o výtvarnou kulturu a jeho hluboké přesvědčení o nutnosti kultivace vkusu české společnosti zpřístupňováním umění reprodukcními technikami má své kořeny jak v rodinné tiskařské tradici,¹⁵ tak v od mládí intenzivně budované a stále více provázané síti konexí a přátelství s dalšími osobnostmi kulturního, zvláště pak uměleckého života.

Jako vyučenému grafikovi bylo Štencovi umělecké prostředí vlastní. Kontakty rozvíjel na základě své profesní dráhy již dlouho před tím, než založil vlastní grafický podnik, který mu následně umožnil systematicky budovat vlastní nakladatelský program. Zprvu působil v ateliéru Jana Šimáně, posléze v grafickém podniku Jana Vilíma, nakonec po spojení Vilímova závodu s dalšími reprodukcními podniky v České grafické unii. Léta strávena v pozici faktora reprodukcčního oddělení Unie byla zároveň spojena se Štencovým působením ve Spolku výtvarných umělců Mánes. Dlouholeté aktivní působení v Mánesu, kam ho údajně prvně přivedl přítel a výtvarník Karel Špillar,¹⁶ představovalo zásadní formativní období Štencova života. Do značné míry určilo směřování jeho dalších nakladatelských počínů, včetně sborníku *Umění*. Zhodnotit rozsah Štencovy participace na výstavních, organizačních a edičních aktivitách spolku během

tohoto období trvajících minimálně do roku 1911¹⁷ lze na základě dostupných pramenů jen v hrubých obrysech. Ze vzpomínkových a jubilejních článků Štencových spolupracovníků a přátel, stejně jako z korespondence, kterou s nimi vedl, lze však usuzovat, že nebyla zanedbatelná. V oblasti edičních a publikačních aktivit Mánesu patřil Štenc bezpochyby k nejagilnějším členům spolku, lze také předpokládat, že ve většině případů byl jejich, ne-li přímo podněcovatelem, tak alespoň spoluiniciátorem a dohlížitelem.¹⁸ „*Namnoze dodával látku výtvarnickou, vždy nejsvědomitěji prováděl štočky, ba i psal, často ‚kronika‘ [Volných směrů] byla celá jeho dílem, a jeho spravedlivé srdce odlehčilo si v ní někdy i statečnou polemikou. V náladovém prostředí umělců byl on páteří, jež zaručovala i pravidelné vycházení časopisu.*“¹⁹

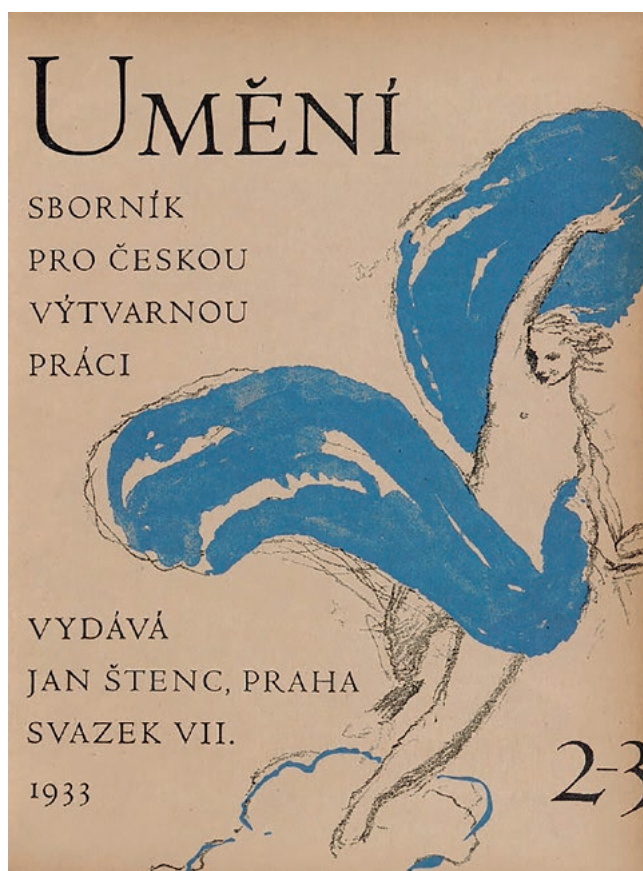
V Mánesu Štenc navázal řadu přátelství a kontaktů, jejichž význam dalece přesahoval soukromou sféru Štencova působení. Takřka za osudové pro český dějepis umění lze označit Štencovo přátelství se Zdeňkem Wirthem. Ke spolupráci je svedly ediční a nakladatelské úkoly, které se záhy kolem spolku Mánes a jeho ústřední časopisecké tribuny rozvinuly. Z dochované vzájemné korespondence vyplývá, že oba věnovali obsahové i obrazové a typografické náplni připravovaných publikací značné úsilí. Realizace nakladatelských periodických výstupů spolku Mánes vyžadovala úzkou spolupráci



4 / Obálka 5. ročníku časopisu Umění, 1931

redaktorské základny s grafickým a tiskařským zázemím. Výsledkem byl intenzivní kontakt mezi Wirthem a Štencem, který se v předválečné době odvíjel v rovině přípravy časopisů, jakými byly *Volné směry* a zejména revue *Styl*.²⁰ Pro *Památky archeologické*, kde Wirth působil jako jeden z redaktorů, pak Štenc a jeho závod zajišťovali reprodukce fotografií památek. Díky vzájemnému porozumění, názorové shodě nad mnoha otázkami kulturního směřování nového státu a společným vizím v oblasti organizace českého dějepisu umění, vyrostlo ze spolupráce obou mužů celoživotní přátelství.²¹

Během války upevnil vztah Štence s Wirthem i další ze společných edičních podniků — *Umělecké poklady Čech*. Ambiciózní vydavatelský projekt, budovaný na pozadí válečných událostí a komplikovaný navíc Wirthovým nuceným pobytem na frontě, je nutno chápat jako svého druhu platformu, na jejímž pozadí se zásadním způsobem utvářela další podoba spolupráce a představa budoucího sborníku *Umění*. *Umělecké poklady Čech* vycházely periodicky formou drobných sešitů od roku 1913. Pro společný podnik získal Wirth okruh přispěvatelů z řad historiků umění, kteří mu byli z tehdy ještě nepočtené vznikající umělecko-historické fronty nejbližší, proto byly *Umělecké poklady* už ve své době prezentovány jako vědecká příručka, jež je „methodicky i ideově výrazem společných názorů a společné



5 / Obálka 7. ročníku časopisu Umění, 1933

práce jedné generace“ uměnovědců a historiků,²² nově zformované „mladé školy českého dějepisu umění“.²³ Reprezentativní představení památek, které byly součástí kánonu českého dějepisu umění budovaného skupinou nejmladších badatelů (většinou třicátníků), se stalo prvním, skutečně velkým umělecko-historickým počinem realizovaným ve Štencově nakladatelství. Vleklé čtyři roky války bránily vytvoření příznivých podmínek pro uskutečnění tak náročného edičního projektu. Zaměstnanci Štencova závodu byli nuceně odváděni na frontu, stejně jako historici umění, včetně zmíněného Wirtha. Chyběly odborné síly i materiál pro tisk. Projekt rozvržený původně na deset let nakonec nedošel naplnění v zamýšlené šíři a během roku 1916 bylo vydávání jednotlivých sešitů zastaveno.²⁴

Konec *Uměleckých pokladů* byl pro čínorodého Štence signálem, že je třeba upnout síly k promyšlení nových edičních záměrů. Během roku 1917 vyšla první *Ročenka Štencova grafického kabinetu*, zaměřená na soudobé i starší grafické umění. Odborné texty na toto téma doprovázené celostránkovými, a tehdy vysoce kvalitními reprodukcemi pojednávaných děl byly pýchou nakladatelství. Už v první ročenke vyslovil Štenc ambici, aby nezůstala jedináčkem. Šlo mu především „o vydávání pravidelně (snad čtvrtletně vycházejícího sborníku — na způsob třeba bostonského kvartálního muzejníka uměleckého — jenž by mohl se za

TEREZA JOHANIDESOVÁ
ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

dostatečného porozumění českého vzdělanstva a za žádoucích přírůstu českých odborných autorů oddat úplně jen umění českému“.²⁵ S koncem války se tak začal ve Štencově hlavě rodit další projekt. Nejpozději na začátku roku 1918 je z korespondence určené Zdeňku Wirthovi zřejmé, že Štencova idea čtvrtletníku, který by se programově věnoval české výtvarné kultuře, definitivně uzrála. „Chci revue, která by věnována byla každé vážné záležitosti českého umění se týkající. Nė časopis, který by přinášel ‚obrázky‘ z úzkého kruhu výtvarné produkce, nýbrž revue, v níž by mohli i pracovníci umělecké historie naléztí své fórum.“²⁶

Aktéři a jejich motivace

První číslo *Umění* s podtitulem *Sborník pro českou výtvarnou práci* vyšlo ve Štencově nakladatelství symbolicky v říjnu 1918. Štencovým rozhodnutím vymezit jeho záběr národnostně se časopis zařadil po bok mnoha dalších publikačních platforem, které se podílely na budování kulturní reprezentace národa.²⁷ Na deklarované orientaci časopisu, o níž bylo rozhodnuto již během války, nové státoprávní uspořádání fakticky mnoho nezměnilo, výrazným způsobem ovšem posílilo jeho legitimitu v československém kulturním a vědeckém životě. Navíc díky tomu, že se mnozí ze Štencových úzkých spolupracovníků dostali do vysokých funkcí ve státní správě a kulturních institucích, bylo snazší dosáhnout na různé formy podpory a dotace pro jednotlivé ediční projekty.²⁸ Jak o koncepci časopisu v začátcích jeho vydávání uvažoval jeho samotný zakladatel a jediný oficiální redaktor v jedné osobě, Jan Štenc, dokládá úvodník prvního čísla. Štenc se v něm pokusil zodpovědět na několik zásadních otázek, které měly přispět definování podoby zakládaného periodika — od směru, jakým chtěl časopis vést, přes konkrétní místo, jaké měl v rozrůstající se krajině českých výtvarně zaměřených periodik zastávat, až po formu příspěvků či definování čtenářského okruhu.²⁹

Od svého počátku byl časopis věnován z části soudobé umělecké tvorbě, zrcadlící nakladatelův vkus a jeho generační spřízněnost s okruhem výtvarníků nastupujících na uměleckou scénu v devadesátých letech 19. století. V souladu s tím byl časopis také budován na obecném přesvědčení tehdejších nejenom kulturních elit o významu umění jakožto klíčového reprezentanta kulturní úrovně českého národa a jím založeného státu. Záběr sborníku byl tedy ve sféře soudobé umělecké tvorby do určité míry výběrový, napojený na hodnoty, jež formovaly nejstarší generaci umělců spolku Mánes. *Umění* mělo být podle Štence nově „doplňkem v řadě časopisů, pěstujících české umění buď jen staré, jako Památky archeologické, buď výhradně moderní jako Volné směry“. Právě s těmito tituly totiž sdílelo nejvíce společných rysů, a tedy i čtenářskou základnu. Přesto byl Štenc přesvědčen, že jeho sborník může nabídnout program a orientaci, jíž dosud mezi umělecky zaměřenými časopisy postrádal. *Památky*

archeologické se koncentrovaly na dějiny umění jen částečně, a to výhradně na umělecké památky starších dob, neotřesitelnou pozici na jejich stránkách nadále hájily výsledky archeologických výzkumů. *Volné směry* se pro změnu neomezovaly pouze na *bohémica*, jelikož stejně velkou pozornost věnovaly reflexi umění za hranicemi nově utvořeného státu a zpřístupňování textů zahraničních autorů, ať už z řad umělců, uměleckých kritiků, teoretiků či historiků. Z toho důvodu bylo nutné *Umění* odlišit tak, aby se stalo „v mnohém jejich protivahou“.

Štenc vstoupil na půdu umělecko-historické periodické literatury s programem nacionálně vymezeného časopisu, zároveň podnikl za přispění Wirtha a okruhu spřízněných historiků umění první kroky na cestě za emancipací jednoho z prvních ryze odborných umělecko-historických periodik, které byly v Československu pravidelně vydávány. Zatímco *Památky archeologické* vycházely péčí Archeologické komise při České akademii věd a umění a Archeologického sboru Musea Království českého a *Volné směry* sloužily jako tribuna kolektivu umělců a teoretiků umění sdružených ve spolku Mánes, *Umění* inicioval a jeho pravidelné vydávání zajišťoval jeden muž, třebaže měl zázemí ve vlastním nakladatelství a prosperujícím reprodukčním závodě. Klíčové pro udržitelnost periodika byly pevné personální vazby a kontakty, které si v umělecké a umělecko-historické sféře Štenc vytvořil. Bez této opory by *Umění* bylo jen časopiseckým projektem o životnosti několika málo let, kterých se v prvních letech Československa urodila celá řada. Napojení na okruh historiků umění převážně vídeňského školení, jejichž mocenský vliv v období první republiky postupně ale nezadržitelně vzrůstal, mu zajišťovalo stabilitu, vědeckost a jasnou metodologickou orientaci.

Štencovi byl vlastní ještě obrozenecký důraz na esteticky výchovnou a kultivační funkci, kterou měl časopis zastávat k okruhu čtenářů mimo odbornou uměnovědnou komunitu. Tuto funkci přitom nenaplňoval pouze sborník *Umění*, Štenc se ji snažil vtělit do celkové ediční praxe svého nakladatelství. V ryze umělecko-historických otázkách určoval kurz časopisu především neúnavný organizátor, vizionář i praktik na poli budování institucionálního dějepisu umění Zdeněk Wirth. Ten měl již bohaté redakční zkušenosti ze všech tehdejších periodik, která se alespoň dílčím způsobem dotýkala oboru dějin umění a památkové péče (*Volné směry*, *Styl*, *Památky archeologické*, *Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze*). Ve svém buditelském úsilí na poli dějin umění spolu Wirth se Štencem plně souzněli. Činností svého nakladatelství pomáhal Štenc postupně naplňovat Wirthovy představy o organizaci českého dějepisu umění, přinejmenším na poli publikačním. Pokud sledujeme časopis *Umění* ze Štencovy perspektivy, rýsuje se nám v obrysech jeho celoživotního závazku, jednoho z prioritních úkolů nakladatelství v úsilí o kultivaci vkusu a estetických hodnot české společnosti a celkové pozvednutí výtvarné kultury. Z perspektivy Zdeňka



6 / SK 8 (zleva Josef Cibulka, Zdeněk Wirth, Antonín Matějček, Jan Štenc, Otakar Sommer, Josef Šusta, František Žákavec, Jaromír Pečírka), první polovina třicátých let
Památník národního písemnictví, fond František Žákavec
Foto: Památník národního písemnictví

Wirtha vystupuje *Umění* jako jeden ze základních pilířů infrastruktury československé historiografie umění.

Přestože po celou dobu existence časopisu rozhodovali o jeho chodu především Štenc s Wirthem, promítaly se do celkové orientace časopisu vklady některých dalších aktérů. Z nich je třeba na prvním místě jmenovat Štencova blízkého přítele, historika umění-samouka a „nejzápadnějšího Slovana“ Františka Žákavce. Vedle Wirtha byl jedním z nejčastějších přispěvatelů, a tedy „předním dělníkem“ Štencova časopiseckého podniku.³⁰ Spolupráci s oběma muži zahájil ještě před válkou na edici *Umělecké poklady Čech* v roli redaktora a překladatele do francouzštiny,³¹ k níž ho předurčila erudice romanisty a bohemisty. Badatelskou práci se Žákavec začal zabývat až po roce 1918. V té době patřil již mezi nejbližší Štencovy přátele a hlavní poradce v uměnovědných záležitostech. Ve vztahu k *Umění* mu byla postupně přisouzena funkce, jež by dnes měla zřejmě nejbližší profesi jazykového redaktora (či korektora), což byla kompetence, která Žákavcovi, známému pro vytříbené kvality literárního projevu, příslušela lépe než komukoliv jinému. Svůj částečný podíl na podobě obsahu, ale hlavně na literární kultivovanosti studií a zpráv psaných do *Umění*, měl až do své smrti v roce 1937. Rovněž mu nelze odepřít vliv na obsahovou podobu sborníku, který se projevoval v uplatňování tradicionalistických stanovisek, zejména v reakci na soudobé umění, zatížených ještě romanticko-obrozeneckými představami, které se odrážely v prosazování anachronického slovanského výtvarného programu,³² později čechoslovakismu (zejména skrze dílo Dušana Jurkoviče)³³ a orientaci na tu část české novodobé výtvarné tvorby, z níž se nejlépe konstruovaly ideální charakteristiky národního umění (Josef Mánes, Mikoláš Aleš, generace Národního divadla). V porovnání

s Wirthem, odchovaným — byť zprostředkovaně — moderními metodologickými přístupy vídeňské školy, a proto také o něco otevřenějším podnětům, které s sebou přinášela do značné míry pluralitní meziválečná kultura, setrval Žákavec v pozici tradičního obránce výtvarných kvalit, na které mohl aplikovat vlastní měřítko „českosti“. Ještě přibližně do poloviny dvacátých let se mohl Žákavcův badatelský program jevit jako vklad do dobové debaty, později se stává v rámci měnícího se diskurzu značně konzervativním. Přesto zastupuje na stránkách časopisu až do roku 1937, kdy Žákavec umírá, silný názorový proud.

Zaměření, struktura a organizace časopisu

Hlavní kritérium, definované Štencem hned v počátcích vydávání sborníku, spočívalo v jeho omezení na umělecká bohemika všech dob a všech oborů. Toto předsevzetí, formulované již před válkou, bylo na stránkách časopisu nejstriktněji dodržováno v jeho začátcích, spojených zároveň s budováním československého státu a konstrukcí národních témat. Přestože se v následujících letech začaly záhy objevovat občasná studie věnované zásadním zjevům světového umění, nikdy během existence časopisu tyto texty nepřevážily nad českým materiálem a k bohemikům tvořily spíše oživující doplněk v podobě výročních biografických medailonů nejvýznamnějších osobností světového výtvarnictví.

Takto vymezená literární část časopisu byla od samého počátku s minimálními obměnami strukturována do dvou základních vrstev textů. Hlavní a zároveň nejrepresentativnější typ příspěvků představovala článková rubrika, zahrnující rozsáhlejší studie označované jako *texty* či *články*, zastoupené vždy na předních stranách každého čísla časopisu.³⁴ Textové

TEREZA JOHANIDESOVÁ
ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁČÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

příspěvky tohoto typu měly nejčastěji charakter odborně výzkumný, prezentovaly výsledky badatelské práce z dějin staršího i novějšího umění. Spíše výjimečně byly do hlavní rubriky zařazovány esejistické texty blížíící se literárnímu útvaru na pomezí krásné literatury a nekatedrové filozofie.³⁵ Nejméně se k němu uchýlovali historici umění vídeňského školení, nejvíce pak autoři z řad umělců, jako příklad jmenujme architektonického vizionáře Pavla Janáka,³⁶ nebo uměleckých historiků,³⁷ zejména v bohatosti češtiny se utápějící František Žákavec.³⁸ Do tohoto okruhu patřily i některé příspěvky historiků Gollovy školy (Josef Pekař, Josef Šusta) naznačující zvoleným žánrem, že na půdu vědeckého psaní o umění, ke kterému nemají adekvátní umělecko-historické školení, se ve společnosti historiků umění nehodlají pouštět.

S ohledem na hlavní studie není bez zajímavosti stručná zmínka o užívání poznámek pod čarou, jejichž geneze, funkce a způsoby užívání v českém umělecko-historickém psaní čekají ještě na zhodnocení.³⁹ *Umění* v hlavní rubrice článků pracovalo s poznámkovým aparátem na dnešní poměry pochopitelně velmi skromně až úsporně. Částečně za tím jistě stála skutečnost, že k danému tématu předchází bádání absentovalo, nebo bylo jen velmi omezené. Za průzkum by stálo i to, nakolik čeští autoři v některých případech záměrně ignorovali například bádání německé. Poznámky v *Umění* byly jen zřídka používány jako nástroj kritický či polemický. Strohost a absence poznámkového aparátu často neobstojí ani ve srovnání s další dobovou umělecko-historickou literaturou. V *Ročenkách Kruhu pro pěstování dějin umění*, které nejlépe naplňovaly formát odborných textů, se například záhy vyvinul úzus obsažného poznámkového aparátu, víceméně detailně shrnujícího veškeré poznání, které ke zpracovávanému tématu bylo k dispozici. *Umění* tyto ambice postrádalo a ani během dlouhých třiceti let se k nim nepřiblížilo. Mohl za tím stát tlak redaktora Štence, který nechtěl, aby texty byly zbytečně zatěžovány velkým množstvím poznámek. Některé texty jistě také vznikaly zběžně, bez aspirace na jakékoliv podrobnější odkazy a zdroje. Nepříliš smělé užívání poznámek dokládá, že si časopis dlouhou dobu udržel formát kulturně-uměleckých revuí. Cesta k vyhraněnému akademickému časopisu, jehož jsou poznámky pod čarou základním atributem, vytvořeným za účelem podepření vědeckosti textu a verifikace autorova postupu, byla v případě Štencova *Umění* velmi pozvolná.

Z hlediska vědeckého přínosu o něco méně relevantní, pro poznání dobového provozu kulturních institucí ovšem zcela zásadní zpravodajskou rubriku představovala *Kronika*, od třetího ročníku označovaná již jen jako *Poznámky*. K nalezení v ní byly texty různorodého rozsahu i tematického zaměření. Jak už první označení napovídá, zastupovala rubrika v podobě různorodé směsky textů — někdy o délce věty, odstavce, nebo i několika stran — reflexi aktuálního dění. Zvláště je patrné, jak v období konstituování nové státní identity bylo důležité průběžně informovat a seznamovat

čtenáře s posláním, chodem, stávajícími i budoucími úkoly řady institucí, do jejichž kompetence spadala dokumentace a prezentace výtvarné kultury a péče o ni. Zprávy z činnosti muzeí a galerií, uměleckých škol, ale i jiných uměleckých nebo památkově zaměřených spolků a společností, proto představovaly neodmyslitelnou součást této rubriky a posilovaly obraz kulturně vyspělého státu, vyznačujícího se funkční sítí organizačních složek výtvarného a umělecko-historického života. Byly ale rovněž prostorem k diskusi a třibení názorů o jejich dalším směřování. Samozřejmostí bylo zveřejňování zpráv o významných akvizicích zmíněných sbírkotvorných institucí, stejně tak pokud možno pravidelné zpravodajství o konaných přednáškách a doprovodných akcích.

Svým dílem spadala do kroniky časopisu rovněž oblast památkové péče, které se vedle tradičních dějin umění v návaznosti na své učitele věnovali čeští absolventi vídeňské školy. Časopis příležitostně informoval o význačnějších obnovách památek, stejně jako o jejich zániku či poškození. Problematika teorie a metody ochrany památek se však systematicky v *Umění* nepěstovala a nebylo to ani záměrem. *Umění* vstoupilo na časopiseckou scénu v době, kdy tuto roli dlouhodobě zastávaly jiné platformy. Soustavněji ji naplňovaly z tehdejších periodik zejména *Věstník Klubu Za starou Prahu*, který zdaleka neomezoval svou pozornost pouze na památky metropole,⁴⁰ dále *Památky archeologické* nebo *Časopis společnosti přátel starožitností*. Teprve později, od roku 1937, se zcela programově tato oblast stala hlavní náplní *Zpráv památkové péče*.⁴¹ Přes výraznější tematický překryv několika periodik, se však *Umění* reflexe památkové problematiky nikdy zcela nevzdalo, a to zejména díky osobě Zdeňka Wirtha, kterému byla památková péče nejbližší a který ji na stránkách časopisu dlouhodobě prosazoval a psal o ní.

Standardní kategorii příspěvků z rubriky *Poznámky*, bez níž se žádné číslo neobešlo, zastupovaly na stránkách *Umění* biografické články, nejčastěji prezentované formou nekrologů či zpráv o dožitých i nedožitých jubileích významných osobností české i zahraniční výtvarné scény a dějin umění. Tento setrvalý a vděčný publicistický žánr se stal jedním ze základních klasifikačních a hodnotících nástrojů samotné disciplíny. Zvláštní pozornost si zasluhují nekrology a jubilejní články věnované osobnostem českého dějepisu umění. Představují totiž pevný základ rodící se subdisciplíny dějepisu umění — jeho historiografie — v dobách, kdy systematický výzkum dějin, teorie a metod dějin umění ještě zdaleka neměl status rovnoprávné součásti oboru. Nekrology a jubilejní články nepostrádaly hodnotící rozměr, ať už kritický, či nekriticky obdivný, proto mohou dnes posloužit jako doklad o tehdejších hodnotových postojích jedinců, skupin i celých generací z řad historiků umění a jejich vazbách na starší představitele oboru. Z většiny nekrologů je celkem dobře čitelné, které ze zesnulých osobností si mladší generace přisvojila ve smyslu následování či rozvíjení

jejich odkazu a nad kterými ze svých kolegů se zmožila jen na zdvořilostní zmínku, v některých případech i diplomaticky a obezřetně formulovanou kritiku. Biografické texty tohoto charakteru výrazným způsobem posilovaly kolektivní paměť oboru a přispívaly k budování kánonu,⁴² ať už „národních“ umělců, nebo průkopníků českých dějin umění.

Na jeho budování se částečně podílely i zprávy a recenze ze světa výstavního dění. Někdy je mohl čtenář nalézt v *Kronice (Poznámkách)*, ovšem v případě významnějších retrospektivních výstav, na nichž se dal ilustrovat umělecký vývoj (obecný, či individuální), byly řazeny mezi obsáhlejší články a studie.⁴³ Výstavní činnost byla na stránkách *Umění* reflektovaná v rozmanitém rejstříku formátů — od noticek po rozsáhlé recenze mající podobu esejistických pojednání. Co do množství ovšem referenční charakter textů převažoval. *Umění* totiž scházel vedoucí výtvarný kritik (případně kritici), který by soustavně a v ucelené podobě reflektoval domácí výstavní dění s přesahy k obecnějším otázkám moderního uměleckého tvoření. Do roku 1937 tuto roli zastával víceméně jen František Žákavec, jehož přístup k posuzování soudobého umění měl, jak již bylo zmíněno, své limity. Během války výstavní dění sledoval ještě Jan Loriš, v závěru existence časopisu pak Jarmila Kubíčková. Redakce ani autorský okruh *Umění* neměli potřebu přitáhnout k časopisu žádné z vůdčích jmen dobové umělecké kritiky, a tak širší oblast výtvarné kritiky přenechali již etablovaným hráčům na poli uměleckého tisku. Na stránkách časopisu převažovala linka vědeckého (analytického) chápání umění, posilovaná stále pevnější sítí předních reprezentantů umělecko-historické disciplíny. *Umění* se tak stalo významným mezičlánkem v procesu vzdalování výtvarné kritiky a dějin umění, idylická symbióza obou se jevila jako stále více nereálná.

Na významu pro vědecké dějiny umění získávaly vedle retrospektivně zaměřených výstav také recenze aktuální oborové literatury. Štenc s Wirthem lpěli na bohemikálním kritériu recenzované literatury — zevrubněji byly pojednány publikace o českém umění, od českých autorů, nebo do češtiny přeložené, o zahraniční literatuře bylo referováno jen velmi stručně, často na hranici informačního sdělení. Třebaže si tak autorský okruh časopisu nebo redakce všimli vydání nejnovějších publikací takových autorů, jako byli Hans Sedlmayer, Julius von Schlosser nebo Le Corbusier, skutečné zhodnocení jejich knih v časopisu hledat spíš nemůžeme. V kontextu politické situace zřejmě neudiví, že od třicátých let začala být čidla recenzentů zřetelněji citlivá vůči německojazyčným publikacím, které stále více zrcadlily ideologickou proměnu části německých dějin umění a systematicky zpochybňovaly český, národnostní charakter památek na území českých zemí.⁴⁴

Časopis ale jinak také informoval o vzniku či zániku oborově příbuzných periodik (českých a zahraničních) nebo náplni jejich čísel. Byl to často sám Štenc, kdo aktivně poptával u stálých autorů–příspěvatelů recenze

na českou literaturu. Nelze pochybovat o tom, že se jako nakladatel umělecko-historické literatury v tehdejší domácí literární produkci dokonale orientoval. Běžně se v rubrice vyskytovaly také „recenze“ knih vydávaných Štencovým nakladatelstvím; podepsány byly redakcí nebo zůstaly nesignované. I zde totiž bylo běžným územ uvádět většinu nejkratších zpráv, jimiž se uzavíralo každé číslo, bez autora. Poptávány a psány byly tyto noticky ad hoc, aby uzavřely arch čísla. Z povahy tohoto mechanismu lze předpokládat, že za jejich autorstvím stáli nejčastěji Jan Štenc, Zdeněk Wirth či František Žákavec, kteří tvořili redakční základnu, v případě rozsáhlejších referencí a zpráv to mohli být i další autoři z okruhu nejbližších spolupracovníků časopisu. Veškerá snaha o určení autorství těchto příspěvků však zůstává bez konkrétního archivního dokladu v rovině hypotézy.

Uzavřít číslo bylo zapotřebí desetkrát do roka, s výjimkou několika mála ročníků, kde byla periodicitu ve dvou případech nižší a ve dvou naopak vyšší. V dobách, kdy profesní okruh, z něhož pocházela většina příspěvatelů, čítal desítky jedinců, ztělesňoval časopis s takto vysokou periodicitou a úzkou specializací vsutku ambiciózní projekt, zvláště v českých podmínkách. Sborník proto někdy vycházel také formou dvojčísel, jež začala výrazněji převažovat od čtyřicátých let, zřejmě i z ekonomických a cenzurních důvodů. Vydávání ročníků se do začátku druhé světové války s určitými výjimkami řídilo akademickým cyklem, takže první číslo vycházelo většinou v září, nebo v říjnu.

Jako každý zodpovědný vedoucí redaktor, i Štenc byl nucen neustále urgovat autory k včasnému dodání příslibených textů a dohánět zpoždění, která jednotlivá čísla pravidelně nabírala, ať už z nedostatku příspěvků, liknavosti příspěvatelů či jiných důvodů. Snaha o víceméně pravidelné a nepřerušované vydávání jednotlivých sešitů v rámci ročníku byla závazkem především vůči předplatitelům a odběratelům. Nakolik byl na nich časopis závislý a nakolik byl po celou dobu svého vydávání výdělečným či naopak prodělečným podnikem, lze z dostupných pramenů jen těžko odhadovat; příjmy z ostatních aktivit Štencova grafického závodu mohly ale případně ztráty dobře saturovat. Jisté je, že o propagaci časopisu Štenc nouzi neměl. Dostatečnou míru reklamy zajišťovali časopisu Štencovi přátelé na vlivných pozicích prvorepublikového kulturního a vědního establishmentu, kteří se autorsky uplatňovali na příbuzných publikačních platformách. O prvním svazku *Umění* a jeho programu zevrubně, a jak jinak než s obdivem, psal na stránkách *Volných směrů* František Žákavec, tehdy ještě jejich šéfredaktor.⁴⁵ Arne Novák, další z dlouholetých Štencových přátel, pravidelně zpravoval o nových svazcích *Umění* své čtenáře v *Lidových novinách*. *Československý časopis historický* v zájmu o propojení domácích historických pracovišť dokonce přinášel z *Umění* rozsáhlejší výtahy.⁴⁶

Krom naplňování osvětové činnosti a dodržování periodicity bylo hlavním cílem Štencova *Umění* předložit vždy za rok činnosti časopisu reprezentativní sbírku

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁČÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

původních textů věnovaných novějšímu a převážně staršímu českému umění. Tím byla naplněna idea sborníku, za nějž se *Umění* až do konce své existence vydávalo. Toto označení bylo z pohledu Štence přiléhavější i proto, že některé z hlavních článků vznikly mnoho let dříve před svým zveřejněním.⁴⁷ Nakonec tu ale existovala ještě jedna funkce, kterou publikované příspěvky v *Umění* plnily — sloužily de facto jako prvotní stručná verze později samostatně vydaných uměleckých monografií Štencova nakladatelství.⁴⁸ *Umění* se tak stávalo předpolím, na němž se rozhodovalo o tom, co bude ještě dál zužitkováno do podoby reprezentativní knihy s bohatým obrazovým doprovodem, a co zůstane časopiseckým článkem s omezenějším dosahem a výpravou. Vydávání časopisu a ostatní nakladatelská činnost Štencova závodu tak tvořily spojitý nádobý.

První ročník *Umění* – první čtyři léta v novém státu

Třebaže se idea časopisu zrodila již během války, trvalo nějaký čas, než se v prvních letech nového státu ustálila periodicitu a sborník se transformoval do podoby pravidelně vydávaného časopisu. Celý první ročník, reprezentovaný v průběhu čtyř let celkově čtyřmi sešity, představoval spíše ještě hledání cesty k jeho funkční a udržitelné podobě, zároveň odrážel první čtyři budovatelská léta československé republiky a s ní také institucionalizujícího se kulturního života. Právě s ohledem na tento stav se ale od následujících ročníků v řadě směrů odlišoval. Především se vyznačoval ještě určitým pluralismem přístupů a vyváženým zastoupením několika generací českých dějepisců umění, které vyznávaly odlišné přístupy dané převážně jejich školením a generačními zkušenostmi. Zakladatelská generace vyrůstající z pozitivistických východisek oboru, do níž patřili z autorů publikujících v prvním ročníku *Umění* zejména Karel B. Mádl, František X. Jiřík nebo Rudolf Kuchynka,⁴⁹ tu publikovala ještě převážně faktograficky a znalecky zaměřené články vedle svých mladších kolegů, kteří za sebou měli systematické a na svou dobu moderní umělecko-historické školení získané převážně ve Vídni. Od počátku v *Umění* hojně publikovali i tehdy nejmladší odchovanci pražských dějin umění — historici Vojtěch Volavka a Kamil Novotný. Vlivnou skupinou příspěvatelů v počátcích existence *Umění*, jež symbolizovala klopotné začátky disciplíny v českých zemích, byli také historici umění-autodidakti. Na prvním místě je třeba opět jmenovat Františka Žákavce, dále Rudolfa Kuchynku nebo Františka Táborského, který jako jediný z příspěvatelů orientoval svou pozornost na umění Východu. Štenc i Wirth vystupovali v počátcích časopisu mezi generačními skupinami jako mediátoři, k čemuž je předurčovaly jak kontakty na starší generaci, jejíž průkopnické práce si vážili, tak na generaci mladší, o níž byli přesvědčeni, že sehraje ve směřování historiografie umění rozhodující úlohu. V počátcích vydávání *Umění* panovalo ještě přesvědčení, že cíl naplněný představou

personálně silně zastoupeného a sebevědomého českého dějepisu umění, na kterém se podílí všechny generace, jednotlivé generační skupiny také bez větších výhrad sdílejí.

V prvním ročníku *Umění* bylo prezentováno několik klíčových statí, vypovídajících o energii a entuziasmu českých historiků umění, kteří vstupovali do služeb mladé republiky. Zásadní a zastřešující pozici na úrovni státní správy zastávalo ve vztahu k umění Ministerstvo školství a národní osvěty, respektive jeho VI. odbor národní osvěty, jehož koncepci a stěžejní úkoly představil v rozsáhlém článku tehdy ještě zástupce přednosty odboru, později pak sekční šéf Zdeněk Wirth.⁵⁰ Stejně tak o číslo později publikoval již v roli ředitele ústřední galerijní sbírky svou programovou statí *Budoucnost obrazárny vlasteneckých přátel umění v Čechách* Vincenc Kramář.⁵¹ Zatímco v případě Kramáře se jednalo o jeho první a zároveň poslední příspěvek psaný pro Štencovo *Umění* (opozice vůči tehdejšímu umělecko-historickému establishmentu, do níž se Kramář stále více stavěl, je dostatečně známa), u Wirtha to znamenalo naopak začátek jeho spolupráce s časopisem nejen jako redaktora, ale také jako aktivního příspěvatele v záležitostech řízení institucionálního chodu kultury, na němž měl tehdy značný podíl.

V období let 1918–1921 představovaly podstatnou součást tohoto dění veřejné soutěže, poukazující na horečnaté hledání vizuální identity československého státu. Také z této oblasti přinášelo *Umění* v sešitech prvního ročníku aktuální zprávy. Jednalo se o články a noticky převážně mířené na soutěže týkající se grafického designu (známky, bankovky, mince, plakáty ad.),⁵² který byl Štencovi nejbližší, v menší míře pak architektury či pomníkové tvorby. Zatímco se však pátrání po nevhodnějším výtvarném stylu československé státnosti v průběhu první poloviny dvacátých let vyčerpalo, nabízela se stále celá řada dalších témat, k nimž se autoři na stránkách časopisu v průběhu jeho existence opakovaně vraceli.

Budeme-li postupovat chronologicky od nejstarších uměleckých epoch, zarazí na první pohled absence článků na téma středověkého umění, jež se stala pro první ročník časopisu charakteristickou. Od roku 1929, kdy po delší přestávce došlo k obnovení časopisu, se však začala tato nerovnováha ve prospěch mladších období postupně vyrovnávat. Středověkým památkám ještě před vznikem *Umění* byl věnován dostatek prostoru v jiných časopisech a sbornících (zvláště *Památky archeologické*),⁵³ Štencův osobní vkus a profesní záběr navíc směřoval spíše k moderní výtvarné tradici. Při pohledu do obsahu prvního ročníku stál výzkum barokního umění oproti středověku v ostrém kontrastu. Od druhého desetiletí 20. století, kdy došlo k průlomům v hodnocení baroka, vstupoval výzkum tohoto historického období na poli dějepisu již do své pokročilejší fáze. Jakkoliv pragmaticky byla role baroka konstruována v uměnovědných interpretacích tak, aby docházelo k co nejmenší disonanci s jeho dosavadním a převažujícím historicko-politickým



7 / Dr. Desiderius (H. Boettinger), Oslava padesátin Maxe Švabinského, zleva doprava. Jan Štursa, František Žákavec, Jan Štenc, Max Švabinský, Karel B. Mádl. Václav V. Štech, 1924
Reprodukce: Zlatá Praha XLI, 1924

výkladem, odborný zájem historiků umění o památky tohoto období kontinuálně rostl. A to pochopitelně tím více, čím více sejevila neudržitelnost morálně vypjatého a hodnotícího postoje, vzešlého z etosu obrozeneckého období, který výzkum baroka již nikam dále neposouval. Produkce Štencova nakladatelství a články v *Umění* věnované osobnostem vrcholného barokního malířství a sochařství (zvláště P. Brandl, V. V. Reiner, F. M. Brokof) jsou potvrzením fenoménu rehabilitace baroka započatého před první světovou válkou v pracích Karla Boromejského Mádl, Rudolfa Kuchynky či Františka Xavera Jiříka. Ti svůj zájem o barokní památky přenesli i na stránky Štencova časopisu.⁵⁴ Články o barokním umění vítal jak Zdeňek Wirth se svou specializací na barokní architekturu,⁵⁵ tak i samotný Štenc, který k baroku získal vztah pod vlivem svých vrstevníků z řad výtvarníků a literátů generace devadesátých let, kteří genia loci barokní Prahy ve své tvorbě výrazně tematizovali.⁵⁶

Mezi další zcela zásadní témata profilující sborník od jeho počátků náležela mánesiána. Důvod byl prostý, osobnost a tvorba Josefa Mánesa představovaly Štencovu celoživotní vášeň. Uspokojoval ji plněním osobního předsevzetí přispět v co největší míře k poznání Mánesovy tvorby souborem monografií, časopisecky publikovaných statí a vědeckého katalogu jeho díla. Výzkum mánesián se zároveň od dvacátých let dostával do své zřejmě nejplodnější fáze.⁵⁷ Nepřekvapí proto, že právě v této době stál za iniciováním výzkumu, dokumentováním a zveřejňováním mánesián ve většině případů Štenc a jeho závod, a přispíval tím k systematickému budování Mánesova kultu jakožto umělce světových kvalit, osudem připoutaného k chudé domácí hroudě a trpícího pro obohacení českého národa. Časopis *Umění* v této interpretační lince pokračoval. Řada rozsáhlých studií, věnovaných jak obecnějším tématům vázaným na

Mánesovu tvorbu, tak i celkem dílčím záležitostem jeho díla, ukazuje na cíleně budovaný obraz Mánesa jako zakladatele vlasteneckého malířství, „skutečného národního genia, velkého Čecha a jedinečného umělce“.⁵⁸ V podmínkách nového československého státu byl tento obraz pouze reaktualizován. Mánesův zemský patriotismus byl chápán jako národní vlastenectví,⁵⁹ Mánes pak jako tvůrce, jemuž se podařilo vytvořit postavy a výrazy pokládané za národní.⁶⁰

Jedním z vrcholných momentů v budování tohoto kultu představovalo výročí sta let od Mánesova narození, připadající na rok 1920. Oslavy tohoto jubilea se staly ústřední událostí tehdejšího uměleckého života,⁶¹ kterou Štencovo *Umění* s obrovským zájmem reflektovalo. Mánesovo dílo bylo opětne zhodnoceno v celé řadě menších článků a několika rozsáhlých studiích,⁶² z nichž největší snahu o zbožštění vykazuje překvapivě studie Matějčkova o etice Mánesova díla.⁶³

Josef Mánes se od začátku řadil mezi celoživotní projekty Štencovy nakladatelské práce, které by ovšem nebylo možné realizovat bez intenzivní spolupráce s konkrétními historiky umění.⁶⁴ Společný zájem o Mánesa vytvářel nové sítě profesních a osobních vazeb. V začátcích nakladatelství byla zásadní Štencova spolupráce s o dvanáct let starším dějepiscem umění Karlem Boromejským Mádlem, jež postupně přerostla v pevné přátelství mezi oběma muži. Známkou spolupráce jsou Mádlovy studie publikované pravidelně ve sborníku od prvního ročníku až do jeho smrti v roce 1932. Takřka v každém čísle časopisu vycházel příspěvek přinášející nové poznatky k některému z Mánesových souborů děl a jednotlivin, nebo různá více či méně relevantní biografická zjištění apod. Od Mánesa jako hlavního pilíře české výtvarné kultury byly pak vytvářeny spojnice k dalším umělcům, kteří sejevili

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

pro nacionálně konstruované dějiny umění jako klíčoví, Mánes byl ve vztahu k nim na stránkách *Umění* často instrumentalizován jako závazný leč nedostizný vzor.

Míra pozornosti, kterou věnovalo Štencovo *Umění* jednomu jedinému umělci, sice vrhala stín na další umělecké osobnosti, přesto si nelze nevšimnout, že výtvarná tvorba 19. a počátku 20. století tvořila i bez svého národního génia prvořadý tematický okruh časopisu. Odbornou pozornost si ve dvacátých letech nadále držel výzkum generace Národního divadla, zvláštní zřetel byl kladen na dílo Mikoláše Alše pro kvality jeho tvorby, ať už po formální či obsahové stránce, v nichž byly opět — v blízkosti k Mánesovi — rozpoznávány znaky českého národního ducha. Docenění se ve stále větší míře dostávalo ale i Mánesovým generačním druhům odlišného výtvarného názoru — především Karlu Purkyňovi.⁶⁵

Co se týkalo nejnovější umělecké tvorby, bylo *Umění* ve svých počátcích zaměřeno takřka výhradně na příslušníky zakladatelské generace spolku Mánes (Jan Preisler, Jan Štursa, Antonín Slavíček ad.).⁶⁶ Jestliže na začátku pomyslné osy českého vlasteneckého malířství stál ve Štencově *Umění* Josef Mánes, na jejím konci to byl Max Švabinský, kdo získal aureolu nejtalentovanějšího žijícího českého výtvarníka. Obraz Švabinského jako Mánesova přímého pokračovatele udržovali Štenc se

Žákavcem, kteří byli zároveň jeho velmi blízcí přátelé, vši silou a dostupnými prostředky, které jim jejich pozice v kulturním establishmentu dovozovala. Štenc vydával Švabinského alba grafických listů, prodával Švabinského dílo ve svém grafickém kabinetu, spolupracoval s ním na výtvarné podobě svých publikací a pochopitelně i prosazoval, aby se o Švabinského tvorbě na stránkách *Umění* psalo.⁶⁷ Posledního úkolu se mezi jinými se zvláště velkým zápalem ujímal František Žákavec, jemuž byla později přisouzena role Švabinského životopisce. Švabinského osobitá, přesto však do značné míry konvenční malba s akademizujícími rysy představovala sázku na jistotu a záruku, že uspokojí co nejširší skupinu zákazníků Štencova závodu či odběratelů časopisu, a zároveň bude konvenovat i jeho spolupracovníkům z řad historiků umění — nebo je alespoň neurazí.⁶⁸

O legitimitu spojení Mánes — Švabinský, na níž časopis dlouhodobě stavěl, se v uměnovědných kruzích přičinil rozhodujícím způsobem už v prvním desetiletí 20. století Max Dvořák svou studií publikovanou v *Graphischen Künste*, později přeloženou Zdeňkem Wirthem ve *Volných směrech*.⁶⁹ Ve Dvořákově článku obsažená univerzalistická teze, podle níž o výši národa vypovídá především to, nakolik se podílí na všeobecném vývoji,⁷⁰ nebyla na stránkách *Umění* zvláště důsledně aplikována. Přihlášení se ke Dvořákovi na jedné straně a konstruktivní rozvíjení jeho odkazu na straně druhé představovalo dva odlišné a různě náročné úkoly. Okruh autorů přispívajících v *Umění* mezi lety 1918–1921 nejviditelněji naplňoval především první z nich. Jedním z dokladů toho jsou i příspěvky Vojtěcha Birnbauma, Jaromíra Pečírky a Kamila Novotného publikované záhy po Dvořákově předčasném úmrtí (1921),⁷¹ které deklarují přihlášení nejužšího okruhu přispěvatelů ke Dvořákovi jakožto metodologickému pilíři tehdy již českého dějepisu umění a symbolicky také uzavírají první ročník časopisu.

Sedmileté intermezzo

Po prvním vydaném ročníku, jehož poslední, čtvrtý sešit vyšel v roce 1921, se Jan Štenc rozhodl vydávání svého sborníku pozastavit. Pauza, jež nakonec trvala několik let, byla podle něj „vysvětlitelná dobou, která kladla mimořádné požadavky na každého kulturního pracovníka a zaměstnávala jej při kladení základů k vybudování našeho státu“.⁷² Novým tiskovým médiem, které mělo v dané chvíli lépe přispět k budování vizuální identity první republiky, byla *Výtvarná práce*, časopis Svazu československého díla. Zprvu tento časopis zabíral pouze rozsah přílohy *Volných Směrů*, po prvním roce jej ale pod svá křídla vzal Štenc a učinil z něj ve spolupráci s redaktorem Pavlem Janákem reprezentativní periodikum soudobého dekorativního



D. D. 1927

8 / Dr. Desiderius (H. Boettinger), Kukátko Dra Desidera: atrakce číslo šesté: „Tady vidíme atrakci nejzácnější, jak se páni Štenc a Švabinský tajně učí moderním tancům.“, 1927

Reprodukce: Světozor XXVIII, 1927



9 / Zdeněk Wirth, třicátá léta 20. století.
Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, fond Jan Štenc
Foto: Archiv Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur

umění a uměleckého průmyslu, tedy těch uměleckých odvětví, která se ukázala pro definování vizuálního československého stylu jako nejúčinnější.

Vydávání *Výtvarné práce* v letech 1922–1928 si Štenc vytyčil za nejdůležitější ze svých nakladatelských úkolů. Nadšení pro Janákův podnik a ztotožnění se s programem Svazu Československého díla usilujícího o konstruování národního stylu mělo za následek, že po dobu sedmi let veškeré práce na sborníku *Umění* ustaly a ukončeno bylo i vydávání Štencovy ročenky věnované grafice.⁷³ Výrazný zvrat ve Štencově nakladatelském směřování naznačuje, nakolik zásadním nástrojem budování kolektivní identity se ukázal být nový národní umělecký program a co vše mu byli představitelé tehdejších kulturních elit ochotni podřídit. Svou energii Štenc vložil, tak jako již kdysi v případě *Volných směrů*, do svazového časopisu — platformy kolektivního úsilí umělců, které nyní pojily národní ideje a inspirace vernakulárním uměním. Z perspektivy historie časopisu *Umění* můžeme vnímat toto období jako cézuru, z pozice programového nakladatele, jakým Štenc byl, však šlo o vybočení z původní trajektorie. *Výtvarná práce* měla také, jak Štenc společně s Janákem deklarovali, „sloužiti výhradně českému tvoření“, a tedy být službou národu. Dělo se tak pouze prostřednictvím jiného periodika, jehož dílčí akcenty spočívaly jinde, rámec poslání však zůstával v podstatě neměnný.⁷⁴ Až poté, co se životnost tohoto listu vyčerpala,

mohlo *Umění* znovu nastoupit svou po dvě desetiletí trvající dráhu.

Vrcholná léta (1929–1938)

Rok 1928 byl v celonárodním měřítku důvodem k oslavám a reflexi prvních deseti let existence mladé republiky, dvojnásob dlouhé výročí přitom slavil i Štencův grafický závod. Na svém kontě měl za dvacet let působení již na stovku vydaných publikací převážně z oblasti výtvarného umění, přičemž témata většiny z nich se zrcadlila v miniaturnějším provedení také formou článků na stránkách *Umění*. Po dvaceti letech samostatného podnikání v reprografickém průmyslu a nakladatelské sféře lze Štence bez přehánění označit za vlivnou osobnost československé kultury s úzkými vazbami na čelní představitele oboru dějin umění. Na konci dvacátých let bylo již zřejmé, že zvláště plodná synergie narůstala mezi Štencem a neformální skupinou Šestka,⁷⁵ přičemž dva z jejích členů — Wirth a Žákavec — byli v podstatě spoluredaktory *Umění*. Jestliže hlavním tmelícím prvkem této generace uměleckých historiků byla „*idea monumentální syntézy dějin domácího výtvarného umění*“,⁷⁶ vystupovalo na povrch stále jasněji, že naplnění takové vize se jen stěží obejde bez Štencovy účasti a kapitálu, který reprezentoval jeho závod. Ačkoliv v této generační sestavě k vydání syntézy v původních intencích nikdy nedošlo,⁷⁷ podařilo se za pomoci Štencova příspěví realizovat jiné a pro status českého dějepisu umění jako vyspělé humanitní disciplíny neméně zásadní projekty. Patřil mezi ně zejména Matějčkův šestisvazkový *Dějepis umění*.⁷⁸ Tato a mnohé další aktivity Štence zaměstnávaly do té míry, že myšlenka znovuoobnovení sborníku *Umění* nebyla dlouhou dobu na pořadu dne.

Až zmíněné dvacetileté jubileum, rekapitulující a zhodnocující dosavadní zásluhy nakladatele, zavdalo podnět k oživení práce na časopisu.⁷⁹ V době výročí Štencova závodu byla situace v kulturní a politické sféře přeci jen poněkud odlišná, než tomu bylo na začátku dvacátých let: *Výtvarná práce* už tři roky nevycházela a víra v národní styl, postavený na dekorativismu nejčastěji hledaném ve folklorních tradicích, postupně slábla, jak symbolicky naznačila i Mezinárodní výstava moderního dekorativního a průmyslového umění v Paříži.⁸⁰ Postupně přicházelo vystřízlivění z opojného konstruování národní svébytnosti. Ve Štencově případě to na jednu stranu znamenalo pozvolný návrat k ideji znovuoobnovení *Umění*, na druhou stranu i nenápadné rozšíření jeho původního rámce. V závěru prvního čísla obnoveného sborníku jeho nakladatel poznamenal, že „*k dokonalejšímu promítání domácích událostí a zajímavostí v širším prostředí bude tentokrát kronika rozšířena i o význačné aktuality cizí*“.⁸¹

Právě rozšíření záběru mimo české umění bylo důležitým, byť v případě *Umění* opatrným a pozvolným krokem, který měl své jasné hranice. Decentní otevírání oken do světa se zprvu odehrávalo jen na stránkách

TEREZA JOHANIDESOVÁ

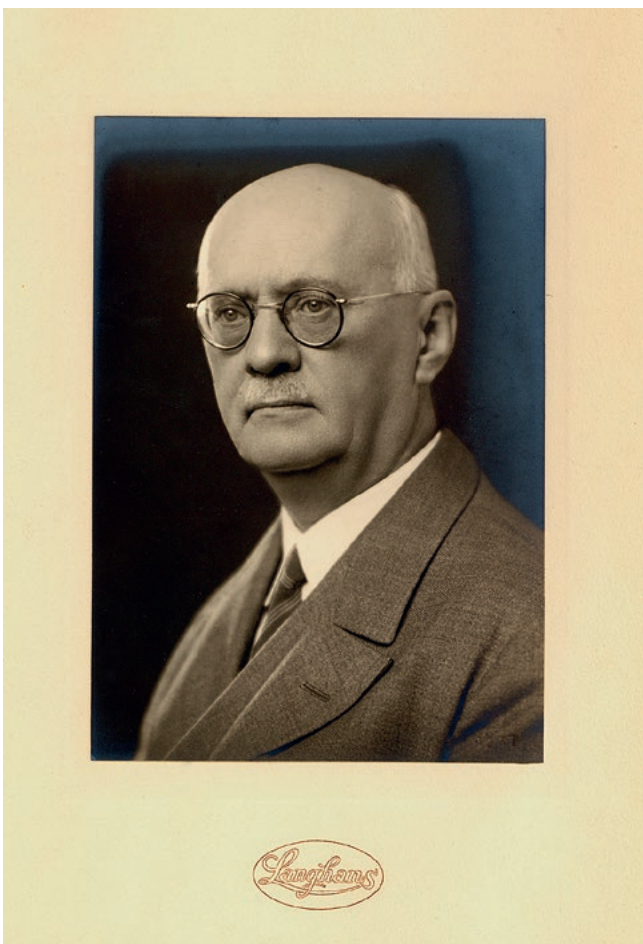
ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

kroniky ve formě kratších zpráv, později se příspěvky se zahraniční tematikou začaly ocitat také mezi hlavními studiemi. Zaštitěn Tyršovým výrokem o tom, „že nežijeme jen v Čechách, že žijeme také v Evropě“, označil Štenc za jeden z cílů časopisu soustavný zájem o sledování „vynikajících zjevů a událostí ve světovém umění všech dob a národů“, na jehož základě měl sborník pravidelně přinášet „zvláštní články o cizích umělcích a velikých výstavách, o sjezdech umění apod.“ Realita byla o něco méně ambiciózní. Většinu zahraničního obsahu naplňovala redakce *Umění* zprávami sestavenými z odborných cizích pramenů (většinou také periodik), což byl ale jinak způsob standardní také u dalších kosmopolitně orientovaných uměleckých revuí. Štenc spolu s Wirthem, Žákavcem a úzkým okruhem dalších spolupracovníků tedy pravidelně prováděli to, co bychom dnes nazvali monitoringem zahraniční uměnovědné literatury, a na jeho základě sestavovali *Kroniku* formou zkrácených prepisů či kratičkých notickek z rešeršovaných časopisů. Sledována byla periodika s mezinárodním záběrem, která mnohdy stála na počátku formátu umělecké revue, jako bylo například britské *The Studio*. Nejbohatšími zdroji se pochopitelně stávaly německé a francouzské časopisy, často ty s dlouholetou tradicí. Z německojazyčných periodik to byla revue *Die graphischen Künste*, dále Cassirerova revue *Kunst und*

Künstler, jež byla Štencovi vzorem již v dobách, kdy se podílel na vydávání *Volných směrů*.⁸² Zvláštní obdiv Štenc choval k uměleckému psaní a kritice Karla Schefflera, který *Kunst und Künstler* redigoval v letech 1906–1933. Ze sledovaných časopisů německojazyčné provenience to byl dále půlměsíčník pro umělce a přátele umění *Der Cicerone* nebo později mnichovský *Pantheon*. Řada z těchto časopisů, vlivem hospodářské krize nebo změny politické situace v průběhu třicátých let zanikla. Některé byly nuceny spojit se v jedno periodikum, jako tomu bylo v případě časopisu *Zeitschrift für Kunstgeschichte*,⁸³ jenž se stal od roku 1932 pod vedením historiků umění Wilhelma Waetzoldta a Ernsta Galla předním umělecko-historickým časopisem evropského prostoru. Waetzoldt měl tehdy v české umělecko-historické obci i na stránkách *Umění* renomé úspěšného ředitele berlínských státních muzeí, k němuž mnozí vzhlíželi jako k ideálnímu vzoru ředitele a manažera, jakého bude třeba i při budování a organizaci Československé státní galerie.⁸⁴ Z francouzských periodik kromě nejstarší tamní revue *Gazette des Beaux-Arts*, to byla zvláště *Revue de l'art Ancien et Moderne*, kterou redakce *Umění* pravidelně sledovala. Rešerše francouzského tisku prováděl do roku 1937 František Žákavec, na německy psaný tisk se naopak zaměřovali Wirth se Štencem.

Ambice věnovat pozornost hlavně domácí umělecké oblasti a zahraniční dění sledovat spíše jako obohacující doplněk z druhotných zdrojů s sebou mimo jiné nesla jen malou motivaci navazovat spolupráci se zahraničními přispěvateli (s výjimkou těch, píšících o českém umění), kteří by vnášeli do časopisu obecnější, domácí prostor přesahující témata z teorie a dějin umění. V podstatě jen jednotlivostmi přispěli ze zahraničních spolupracovníků časopisu švýcarský konzervativní umělecký kritik William Ritter, vyznavač folklórních tradic a Švabinského díla,⁸⁵ který byl v časopisu prosazován ještě starší generací Mánesa. Jednou studií o barokním malíři Michaelu Willmanovi obohatil časopis německý historik umění Ernst Kloss,⁸⁶ jednu materiálii zveřejňující korespondenci malířů Václava Mánesa a Franze Nadorpa pak zaslal do časopisu rakouský archeolog a znalec českého původu působící v Římě Ludwig Pollak,⁸⁷ známý dnes většinou jako objevitel Láokoónovy paže ze slavného helénského sousoší.⁸⁸

Navzdory snaze nezavírat oči před děním za hranicemi, zůstávalo *Umění* nadále věrno především svému původnímu programu. V šíři uměleckého tisku se ale, na rozdíl například od časopisu *Dílo*, které si rovněž zachovávalo orientaci na české umění, profilovalo jako časopis orientovaný převážně historicky. *Umění* se tak ve výsledku prosadilo jako „archiv“ prací z historie českého umění, zaměřených hlavně materiálově a monograficky. Forma příspěvků měla být, jak sám Štenc deklaroval,



10 / František Žákavec, nedatováno

Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, fond Jan Štenc

Foto: Archiv Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur



11 / František Žákavec, Zdeněk Wirth a Karel Vik na Kosti, 1929

Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, fond Jan Štenc

Foto: Archiv Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur

především „dokumentární“,⁸⁹ ve smyslu zaznamenávající to, co je průkazné. K naplnění tohoto cíle přispívala do značné míry také obrazová složka: o čem se psalo, bylo divákovi přístupné i ve své dokonalé reprodukci, jejíž zastoupení v umělekohistorických periodických u nás i v zahraničí stále ještě nebylo v takové kvalitě samozřejmostí. Texty, jež by se věnovaly obecnějším otázkám teorie a dějin umění, které nevyžadují zvláště náročnou grafickou výpravu, v časopisu až na výjimky absentovaly.⁹⁰

Nejasná hranice mezi konzervativní uměleckou revuí a akademickým periodikem zaměřeným historiograficky, na níž po celou dobu své existence *Umění* balancovalo, vyznívala z hlediska dlouhodobější existence a stability časopisu nakonec celkem prozřavě, o čemž může vypovídat i fakt, že během dlouhého období kulturních, společenských i politických proměn si časopis zachovával tentýž formát i obsahové zaměření. Do hry znovu vstoupil v roce 1929, a navzdory tomu, že následná léta a s ní související hospodářská krize byly tehdy pro řadu nakladatelských domů a uměleckých revuí (konzervativních i avantgardních) likvidační, představovala tato doba v historii Štencova časopisu jeho neplodnější období.⁹¹ Vědom si toho byl samozřejmě i sám Štenc, který svým čtenářům v úvodnicích neváhal připomenout, že za hospodářské krize „je udržení takového časopisu skoro zázrakem“.⁹²

Přes nepříznivou ekonomickou situaci Štencův publikační podnik těžil z řady jiných výhod. Drtivá

většina Wirthových a Štencových přátel a ideově spřízněných kolegů byla již v té době zabydlena ve vrcholných funkcích ve státem zřizovaných institucích. Časopis měl pochopitelně jejich podporu a zároveň záruku stálých přispěvatelů, vnášejících do časopisu témata, která většinou odrážela jejich profesní úkoly vyplývající z působení v té či oné kulturní instituci či na konkrétním projektu. Záležitosti kolem organizace památkové péče a významnějších památkových kauz prosazoval v časopisu Zdeněk Wirth (například kauza ohledně zbourání Dientzenhoferova pavilonu na Smíchově v souvislosti s výstavbou Jiráskova mostu). Díky osobě Karla Heraina, stálého spolupracovníka redakce a od roku 1934 ředitele Uměleckoprůmyslového muzea, neopomíjel časopis ani oblast užitého umění.⁹³ Herainovy příspěvky v *Umění* zároveň poskytují reprezentativní přehled o činnosti muzea a o jeho nejvýznamnějších výstavních počinech v období rámovaném existencí časopisu. Pro seznámení s aktuálními výdobytky na poli průzkumu technologie obrazu, která si získávala mezi historiky umění pozvolna stále větší pozornost, byly během třicátých let klíčové studie tehdy začínajícího a ještě málo známého restaurátora-konzervátora Bohumila Slánského. Příspěvky „O restaurování obrazů“ a „Zkoumání obrazů přírodovědnými metodami“ patří mezi autorovy vůbec první publikované odborné texty.⁹⁴ Z nich je patrné, že technologický výzkum obrazů a dalších uměleckých děl na začátku třicátých let v širším poli péče o umělecké dědictví teprve nacházel své pevné místo. Slánský ve svých prvních odborných článcích v *Umění* usiloval především o osvětu restaurování jako exaktní vědecké disciplíny, bez níž se provoz moderně koncipovaných institucí pověřených péčí o umělecké památky jen těžko obejde.

S velkým zájmem byly nadále také sledovány osudy Státní sbírky starého umění a Moderní galerie s jejími sbírkami, které byly mnohdy na stránkách *Umění* poprvé zhodnoceny jako celek. Na pozornosti získávala i vize včlenění zmíněných sbírek pod střechu ústřední státní galerie. Výstavba její budovy se pak stala jedním ze stálých témat a předmětem sporů v rámci meziválečného kulturního dění. Nesnáze, které doprovázely úsilí o výstavbu nové budovy Československé státní galerie, Štencovo *Umění* na svých stránkách sledovalo a z pozice strážce kulturních zájmů národa také — mnohdy jízlivě — komentovalo.⁹⁵ Jednotlivé glosy k tomuto dění lze na stránkách *Umění* zpětně číst jako kroniku neúspěchu ve snaze o stavbu předního kulturního stánku a poukaz na odvrácenou tvář československého státu, v němž kultura a umělecké dědictví musely stále častěji ustupovat pragmatičtějším cílům.

Většina článků psaných v tomto období pochopitelně odrážela zájmy a konkrétní úkoly přispívajících

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

autorů. Kromě zmíněného Wirtha, Žákavce a Heraina spolupracovali nejlépe s časopisem od prvního ročníku Antonín Matějček, Václav V. Štech a Jaromír Pečírka. Všichni tři přitom stejně intenzivně přispívali i do dalších periodik,⁹⁶ *Umění* tedy zdaleka nepředstavovalo výhradní odbytiště jejich odborné literární produkce.

Výjimku představoval pouze František Žákavec, který od třicátých let mimo *Umění* publikoval jen zřídka. Časopis se pro něj stal v daném období až do jeho smrti hlavní názorovou tribunou. Konzervativní Žákavcova orientace byla patrná již v prvních dvou ročnících *Umění*, ve třicátých letech ovšem vystoupila v kontextu jeho kritik výstav avantgardy ještě více do popředí. Zvláště otevřeně formulované výhrady ke kubismu a surrealismu nalézáme v recenzích výstavy „École de Paris“ pořádané Uměleckou besedou (1931), kde v boji proti Picassovi využívá Žákavec argumentační arzenál Waldemara-George, tehdy vlivného francouzsko-polského historika, který během třicátých let procházel obratem ke konzervativní kritice nefigurativního umění a rostoucímu obdivu k politice Benita Mussoliniho.⁹⁷ Kubismus a surrealismus považoval Žákavec obdobně jako Waldemar-George za deformované



opakování již předchozích výdobytků umělecké tvorby. Surrealismus, poprvé představený v reprezentativním zastoupení českých a zahraničních umělců na výstavě „Poesie 1932“, byl, jak Žákavec v recenzi do *Umění* napsal, jen „dobrý známý symbolismus z fin de siècle ... — vskutku vše již zde bylo. Proto i ten český surrealista Josef Šíma zdá se nám jen svého druhu „Mucha anno 1932““.⁹⁸

Žákavcovo volání po návratu ke srozumitelnému umění, které odpovídá „potřebám národa a jeho života“, bylo zástupci střední a mladší generace Mánesa v čele s Emilem Fillou chápáno na začátku třicátých let většinou už jen jako výkřik z hlubin dávné minulosti. Ostatně redakce *Volných směrů* (stejně jako vedení SVU Mánes) nepovažovala *Umění* za periodikum konkurenční, nýbrž za časopis tradicionalistický, obracející se na odlišný druh čtenářstva, které vyznává konzervativní výtvarné názory.⁹⁹ Také z toho důvodu mladší zástupci spolku vítali spolupráci Štencova *Umění* se zakládající generací Mánesa, která kritéria uměleckého předvoje již pár desítek let nenaplňovala a pro spolek představovala spíš přítěž.

Generační a názorová propast mezi oběma skupinami se názorně otiskla do sporu Františka Žákavce s Vladimírem Novotným (tehdejší redaktorem *Volných směrů*), který se odehrál na stránkách obou časopisů v roce 1932. Novotný se tehdy ohradil proti Žákavcovým výpadům vůči nejmladší generaci umělců průběžně publikovaných v *Umění* a vyjádřil obavu nad nebezpečím takových postojů, jsou-li názorem vyslovovaným z pozice renomovaného historika umění, jehož statut arbitra umělecké kvality v meziválečném Československu nebyl zanedbatelný.¹⁰⁰ Žákavcova reakce na sebe nenechala dlouho čekat. V následujícím čísle *Umění* se proti Novotného článku ohradil a čtenáře informoval o tom, že redakci *Volných směrů* jím nabídnutá „zvláštní stať o příslušných problémech“, kterou „co neobjektivněji pojal s úzkostlivým vyhýbáním jakékoli narážce na osobu šifry „vn““, byla „s připsím nespolečenské formy vrácena“. V reakci na to se Žákavec vzdal mimořádného členství v Mánesu¹⁰¹ a publikoval převážně už jen tam, kde jeho invectivy proti soudobému umění nebudily přílišné vášně, nebo kde pro ně dokonce existovala určitá míra pochopení, podmíněná především generačním souzněním a totožným vkusem — tedy především ve Štencově nakladatelství a jeho časopisu.

Z historiků umění sdružených okolo časopisu měl Žákavec s Wirthem ke Štencovi bezpochyby nejbližší, stejně jako z výtvarníků Švabinský. Tato blízkost je opravňovala podílet se na vyhraněné orientaci časopisu v otázkách moderního výtvarného umění a prosazovat také své vlastní zájmy. Prezentace odlišných výtvarných názorů, jež se mohly projevovat vlivem působení mladší generace autorů, byly vnímány jako ohrožující. Když v osmém ročníku časopisu (1935) vyšla Volavkova

12 / Antonín Matějček, Josef Cibulka, Zdeněk Wirth a František Žákavec v Ústí nad Orlicí, konec dvacátých let 20. století
Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, fond Jan Štenc
Foto: Archiv Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur

syntetizující studie o francouzské moderní malbě zastoupené v Moderní galerii, doprovázená mimo jiné čtyřmi reprodukcemi děl Pabla Picassa, vyjádřil se Švabinský v dopise Žákavcovi slovy: „Umění jsem dostal ... Překrásné. Ovšem ty [?] od Picassa jsou mně k dávení. Musíme Františku, Umění držet, vím, jaké asi oběti to Štencovi dělá, ale každým dechem to držet i v této divné době — snad se to obrátí.“¹⁰² Nakonec přišla doba pro Švabinského bezesporu ještě divnější. V roce 1937 Žákavec předčasně zemřel. Časopis v něm ztratil svého nejkonzervativnějšího kritika soudobého umění a horoucího hájitele národních tradic. Záhy nato dokonce začal s časopisem spolupracovat někdejší Žákavcův kritik Vladimír Novotný. Moment zdánlivě paradoxní svědčí o přirozené obměně generací, k níž nezadržitelně docházelo i v případě Štencova *Umění*.

O nová jména se začala stálá sestava přispěvatelů rozrůstat již před Žákavcovou smrtí. Změny lze pozorovat od roku 1929, kdy bylo *Umění* po sedmi letech odmlky obnoveno a pozvolna docházelo také k obohacování tematického rejstříku časopisu. K nejužšímu okruhu přispěvatelů se od roku 1929 přidal z neformální vlivné šestky Josef Cibulka, který s sebou na stránky *Umění* přinesl systematický zájem o středověké umění spolu s důrazem na poznání jeho ikonografické stránky. O slovo se ale především začala hlásit generace nejmladších historiků umění,¹⁰³ převážně absolventů Birnbaumových a Chytilových, z nichž patřili k neaktivnějším přispěvatelům ve třicátých letech Vojtěch Volavka, Emanuel Poche a Jan Květ.

Z korespondence, kterou Štenc vedl se Zdeňkem Wirthem, je patrné, že zvláště do Vojtěcha Volavky vkládal hlavní redaktor časopisu velké naděje a považoval jej za předního zástupce nastupující generace historiků umění. Volavka konvenoval Štencovi jak svou specializací na moderní české malířství, orientací na Francii, birnbaumovským školením postaveném na přísně historickém a formalistním hodnocení uměleckých děl, tak i absencí toho, co Štenc odsuzoval jako krasořečnictví a verbalismus.¹⁰⁴ Volavka do časopisu hojně přispíval celá třicátá léta, nejintenzivněji od roku 1935 a zvláště pak za svého pobytu v Paříži (1936–1937), kdy pracoval v technologické laboratoři Louvru. Je zřejmé, že honoráře za články z *Umění* pomáhaly Volavkovi udržet si v Mekce moderního umění a drahé francouzské metropoli alespoň minimální životní standard.¹⁰⁵ Pro *Umění* psal nejenom rozsáhlejší studie, ale v roli zahraničního zpravodaje přispíval i drobnými nesignovanými zprávami, jež přinášely do českého prostoru základní povědomí o pařížském výstavním dění a galerijním provozu. Redakce časopisu tak nemusela být nově odkázána jen na to, co si přečetla v zahraničních časopisech, na krátkou dobu měla i svého zahraničního zpravodaje. V téže době Volavka (vedle rozsáhlé studie mapující přehled francouzského umění v českých sbírkách)¹⁰⁶ publikoval na stránkách *Umění* jeden z vůbec prvních pokusů o syntetický pohled na české umění 19. století,¹⁰⁷ což se podařilo jen za cenu rozvržení rozsáhlé studie do formátu

čtyř článků na pokračování, jež vycházely v časopisu během roku 1937.¹⁰⁸ Stejně jako v případě zmíněné syntézy vzešla většina Volavkových statí v *Umění* z důkladného poznání a studia výtvarného materiálu Moderní galerie v Praze, kde Volavka dlouhodobě působil na pozici kurátora.

Od poloviny třicátých let začala do Štencova *Umění* přispívat i Hana Volavková-Frankeinsteinová. Už její první zde publikovaná studie, věnovaná ikonologii Cesara Ripy ve vztahu k barokní plastice v českých zemích, zapůsobila na stránkách *Umění* jako zvláštní úkaz. Vedle Cibulkových textů byla jedním z mála metodologických vybočení z trajektorie tradičně zastávané stylové analýzy směrem k ikonografii.¹⁰⁹ Záběr Hany Volavkové byl široký jak tematicky, tak metodologicky. Její články zastoupené v *Umění* ovšem napovídají, že v centru její pozornosti během třicátých a čtyřicátých let stálo, stejně jako u jejího muže, především české umění 19. století. To umožňovalo Volavkové během války, kdy kvůli svému židovskému původu nemohla dále publikovat, zveřejňovat texty alespoň pod manželovým jménem,¹¹⁰ aniž by to budilo zvláštní podezření. V *Umění* byla takto prezentována její studie o Švabinského pracích pro svatovítskou katedrálu, podle specifického přístupu k látce a stylu psaní lze uvažovat ale i o některých dalších textech, v nichž spatřujeme spíše Volavkové autorský vklad.¹¹¹ Ten je charakteristický důrazem na široký kulturně-historický kontext, se zvláštním akcentem na literární paralely, a na svou dobu odvážnými komparacemi, které ve většině Volavkových formálně a znalecky zaměřených studiích chybí.

Přístup Hany Volavkové, který stál mimo hlavní proud tehdejšího uměleckohistorického psaní kodifikovaného velkými muži českého dějepisu umění, musel nutně narážet na nepochopení i v časopisu, jenž byl tomuto hlavnímu proudu plně oddán. Napovídá to také interní redakční korespondence mezi Štencem a Wirthem: „Že pouštíte Volavkovou, jsem rád, myslím, že se dostala do sfér nakladatelské [obekulace?] i spekulace vlastní a že svůj talent promarní. Je to vidět na cihle o Purkyňovi, která je od ní a nikoli od Volavky, kde je snesen velký materiál dokumentární, ale zpracování je podivné, plně grotesknosti ... poukaz k šlechtictví otce, to srovnávání s Rubensem, a vůbec z maličností tak bezvýznamných jsou tu dělány velké věci. Tu platí, co kdysi říkal Renoir Vollardovi: „Literatura je největší nepřítel malířství.““¹¹² Přestože bylo Volavkové umožněno profesně se realizovat v nesmírně těžkém období jejího života, nedělo se tak zřejmě vždy v souladu s vírou ve výsledky její práce. Přitom většina studií, které Vojtěch Volavka za války publikoval v *Umění* a které patří k jeho nejlepším pracím, vznikaly často v úzké spolupráci s jeho ženou, a je tedy třeba v případě analýzy těchto článků počítat i s jejich možným spoluautorstvím.¹¹³ Hana Volavková psala kromě studií během války také anonymně publikované příspěvky do *Kroniky*, s určitostí jí ale lze ve Štencově časopisu připsat autorství jen několika textů.¹¹⁴

Zmíněný Emanuel Poche, publikující v *Umění* zřejmě od roku 1930 (v téže době rovněž redaktor *Ročenky Kruhu*

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

pro pěstování dějin umění), obohacoval Štencův sborník pravidelně o studie věnované baroknímu sochařství a jeho předním reprezentantům — M. Braunovi, F. M. Brokofovi, Thenymu, Pacákům a Platzerům. V *Umění* tak navázal na výzkum zástupců starší generace, jako byli Karel B. Mádl nebo František X. Jiřík, a pomáhal udržovat pevnou kontinuitu badání na poli barokního umění, jehož výsledky byly později na konci třicátých let zúročeny výstavou „Pražské baroko“ pořádanou Uměleckou besedou. Od čtyřicátých let Poche postupně rozšířil svůj záběr o články z oblasti dějin užitého umění a z pozice knihovníka Uměleckoprůmyslového musea reflektoval ve svých textech také dění v této instituci.¹²⁵

Svémi články zásobil *Umění* od třicátých let také stále intenzivněji všestranný Jan Květ, jehož příspěvky upadaly leckdy u Štence v nemilost.¹²⁶ Přestože byla Květovým hlavním zájmem od samého počátku jeho umělecko-historické dráhy medievistika, texty v *Umění* svědčí, že se nevyhýbal ani dalším výtvarným oblastem a obdobím, ať už na tom nesl podíl různorodý materiál ze sbírek Národního muzea, kde pracoval, nebo jeho programový obrat během válečného období k soudobému umění a 19. století,¹²⁷ v němž měl ale právě ve Štencovi přísného kritika.

Vedle tehdy mladších zástupců oboru narozených kolem roku 1900 se přidávali od znovuobnovení časopisu k pravidelným přispěvatelům i reprezentanti o něco málo starší generace, kteří z různých důvodů nestačili navázat spolupráci v počátku dvacátých let. Kromě již zmíněného Josefa Cibulky mezi ně patřil stejně starý Josef Polák.¹²⁸ Také on měl pevné vazby na Wirtha, ačkoliv do neformální *Šestky* nenáležel. Polák byl původním školením právník, jemuž sice chyběla náležitá kvalifikace v oboru dějin umění (obdobně jako například Žákavcovi), svým organizačním talentem a pílí se ale záhy vypracoval v předního muzejního pracovníka a organizátora kulturního života v Košicích. V *Umění* se mu podařilo publikovat několik studií, které potvrdily Polákovu reputaci jednoho z mála znalců slovenského výtvarného umění, kterou v roce 1935 zpečetila jeho spolupráce na osmém svazku *Československé vlastivědy*. Oproti tomu Žákavcovo působení na bratislavské katedře dějin umění mělo spíše formální podobu a základům slovenského dějepisu umění mnoho nepřineslo,¹²⁹ což odráží i jeho příspěvky v *Umění*, mezi nimiž sice najdeme četné drobné zprávy a recenze z tamějšího kulturního dění, avšak žádnou výraznější studii vycházející z výzkumu slovenského umění a jeho dějin. Na rozdíl od Žákavce byl tedy Polákův přínos podstatně větší. Ve spolupráci se Štencovým *Uměním* pokračoval intenzivně i během války, kdy mu byly publikační možnosti kvůli jeho židovskému původu výrazně omezeny (publikoval zde pod pseudonymem Otakar Krouský).¹³⁰

Čeští historici umění, kteří na Slovensku v různých funkcích působili, byly nuceni je nejpozději v 1938 z politických důvodů opustit. Mimo zmíněného Poláka a Žákavce věnovali do té doby pozornost slovenskému

teritoriu ve svých studiích zvláště Václav a Dobroslava Menclovi či Václav Chaloupecký. Ze dvou tehdejších slovenských historiků umění napsala pro časopis jednu drobnější zprávu jen Gizela Weyde,¹²¹ historička umění na slovenské poměry zcela nadprůměrného školení, působící tehdy v bratislavském muzeu.¹²² Jinak byl však zájem o slovenské umění na stránkách *Umění* spíše výjimečný.¹²³

V časopisu cíleně věnovaném bohemikům, v jehož základech stála ještě mnohá idea živěná hnutím národní emancipace, neměly otevřené dveře ani další v Československu zastoupené národnostní menšiny a jejich umění — na prvním místě čeští Němci. Přestože tu vedle sebe působily český ústav pro dějiny umění a německý institut dějin umění, obě stěžejní umělecko-historické instituce fungovaly nakonec paralelně, v minimální míře provázanosti.¹²⁴ Výsledkem toho se *Umění*, opanovávané výhradně českou stranou a zveřejňující texty pouze v češtině, mohlo stěží stát společnou platformou pro sdílení badatelských výsledků obou táborů. Badatelský zájem německých historiků umění na pražské německé univerzitě byl navíc ukotven v širším poli evropského umění, zatímco jejich čeští kolegové publikovali své příspěvky výhradně o umění domácí provenience.¹²⁵ Z českých Němců, kteří publikovali během třicátých let o památkách na území československého státu a měli zároveň úzkou vazbu na Zdeňka Wirtha, která je předurčovala ke spolupráci se Štencovým *Uměním*, to byli jen Josef Opitz a Rudolf Hönigschmid. Oba specializovali svůj výzkum výtvarných památek na pohraniční oblast Podkrušnohoří. Zejména Josef Opitz se v časopisu prezentoval několika průkopnickými studiemi o středověkém umění tohoto regionu. Získal si tehdy pozornost umělecko-historické veřejnosti především dnes již legendární chomutovsko-mosteckou výstavou zaměřenou na gotické sochařství severozápadních Čech,¹²⁶ která byla už ve své době vnímána, a na stránkách *Umění* také prezentována,¹²⁷ jako jeden „z největších výstavních podniků, jaké kdy byly u nás pořádány“,¹²⁸ dodnes je ostatně označována za první v Československu vědecky zpracovanou umělecko-historickou výstavu s katalogem.¹²⁹ Vedle zmíněného německého katalogu, zpracoval Opitz pro *Umění* obsáhlou studii shrnující (v překladu Antonína Matějčka) hlavní poznatky, jež klasifikace památek prezentovaných na výstavě přinesla.¹³⁰ Opitzova studie byla dokonce později vydána Štencem samostatně jako zvláštní otisk ze sborníku.¹³¹

V porovnání s Opitzem představoval Rudolf Hönigschmid o něco méně výrazného badatele, svým organizačním talentem a aktivitami na poli památkové péče byl nicméně typem velmi blízkým Zdeňku Wirthovi.¹³² Přestože se na výzkumech středověkého umění severozápadních Čech také podstatným způsobem podílel, do *Umění* ve výsledku přispěl jen jedním textem tohoto zaměření, který vyhodnocoval pozůstatky gotické výmalby v kostele sv. Prokopa v Krupce. Aktivní byl v roli

muzejního inspektora a díky tomu i v německém odboru Moderní galerie, jak dokládá jeho druhý článek v *Umění*, věnovaný českoněmeckému malíři Josefu Führichovi, o jehož zastoupení ve sbírkách galerie se Hönigschmid zasloužil.¹³³

Od poloviny třicátých let, s tím jak rostlo politické napětí v střeoevropském prostoru a rozpínavost z německé strany, začaly v časopisu pozvolna rezonovat česko-německé spory o národnostní charakter uměleckých památek v českých zemích.¹³⁴ V tomto duchu lze označit na stránkách časopisu za dobově ilustrativní polemiku Zdeňka Wirtha s německým historikem umění Otto Kletzlem, týkající se původu gotického kostela sv. Mikuláše v Čechovicích.¹³⁵ Wirth označil Kletzlův přístup za „*typický příklad zkaleného, zaujatého myšlení, jež dává přednost násilně vykonstruované aneksi uměleckého díla pro kulturu svého národa před střízlivou pravdou, založenou na dobré znalosti místních dějin a kulturních poměrů v zemi*“. Tehdejší střízlivá pravda je z dnešního pohledu zakalena nacionálně motivovanými interpretacemi spíše z obou stran sporu, jež z gotické památky na území Sudet učinily ahistoricky nositele národních kvalit.¹³⁶ Na Kletzlovo popírání autochtonnosti českého umění reagovali ke konci třicátých let i další čeští historici umění na jiných místech — například Jaroslav Pešina v *Českém časopisu historickém*.¹³⁷ V polemice s Kletzlem pokračoval za války v *Umění*, kdy byl tento způsob odborné debaty podstatně nebezpečnější, ještě Václav Mencl.¹³⁸

Zvláštní ohlas v časopisu nezískaly ani výsledky práce historiků umění světového renomé z řad v Československu usazené ruské meziválečné emigrace. Nalezneme zde jen recenze vlastní výstavy Nikolaje L. Okuněva a několik textů Borise Losského, který psal hlavně o francouzském umění v českých sbírkách.¹³⁹ V časopisu, jehož orientaci od třicátých let pevně určovala skupina odchovanců vídeňské školy, po vzoru Dvořáka a Birnbauma orientovaná téměř výhradně západním směrem, bychom jen těžko hledali zvýšený zájem o studium východoslovanského umění a spojitosti mezi ním a uměním českých zemí. U proslovansky orientovaného Žákavce to byly spíše jen snahy deklarativní a anachronistické povahy. Jakékoliv vybočení mimo hlavní proud zájmu, jež zastupovalo národní umění a jeho prozápadní orientace, působilo spíše solitérně a mimo kontext zaměření časopisu, jak ostatně dokládají články Františka Táborského, přispívajícího texty z oblasti ruského umění.

Proto si zákonitě periferní pozici na stránkách časopisu, stejně jako na mapě mnohonárodnostního československého státu, drželo i umění Podkarpatské Rusi, o němž bylo referováno — opět jen formou stručných zpráv — v souvislosti s transfery zanedbaných dřevěných kostelíků mimo svůj původní kontext do českých a slovenských měst,¹⁴⁰ případně ještě v souvislosti s nečetnými výstavami podkarpatského umění pořádanými v Praze.¹⁴¹ Nejvýhodnější část nového československého státu byla z Prahy vnímána

jako rurálně založená provincie, vzdálená od západní industrializované části nové republiky jak ekonomicky, nábožensky, umělecky, tak i svým vztahem ke kulturnímu dědictví.¹⁴² Skutečným předmětem zájmu umělců a historiků umění se stávala spolu se Slovenskem pouze tehdy, když vystupovala v roli panenské krajiny zabydlené dosud živým lidovým svérázem, do níž přijížděli obohatit své dílo čeští výtvarníci, aby mohli slovy Žákavcovými „*v čisté vodě její primitivnosti omýti se z překultivovaného západnictví*“.¹⁴³

Snaha časopisu reflektovat umění a jeho historický vývoj — alespoň v minimální míře — ve všech oblastech nově vymezeného státu byla až na výjimky motivována pragmaticky a politicky. Se ztrátou státní identity a radikální změnou na politické mapě Evropy v roce 1938 proto logicky dochází k ukončení skromné spolupráce s několika málo německými a německo-českými historiky umění, stejně jako ze stránek časopisu mizí texty orientované na umění slovenského regionu. Bez dosazování vybraných odborníků z řad českých historiků umění, kteří měli kontakty na Wirtha (nebo jím byli přímo dosazeni), do vedoucích funkcí v odlehlejších koutech republiky bychom stěží našli v meziválečném období časopisu i to málo, co zprostředkovávaly alespoň stručné zmínky ve zpravodajské rubrice.¹⁴⁴

Válečná léta v životě časopisu

Na začátku roku 1938 mohl časopis *Umění* bilancovat. Za sebou měl prvních deset ročníků, které — jistě také v zájmu propagace — Štenc vyhodnotil jako „*jubileum opravdové a co nejlepší badatelské i vydavatelské práce*“.¹⁴⁵ Časopis, který se stal nejopečovanějším a dlouhodobě nejnáročnějším projektem Štencova nakladatelství, tak našel své pevné místo mezi předními výtvarnými časopisy tehdejšího Československa. Na konci třicátých let se dokonce zdálo, že toto místo na slunci, po zvládnutí hospodářské krize doprovázené krachem řady etablovaných revuí, bude mít již trvalý charakter. Kromě zmíněného výročí, které zavadalo důvod ke spokojenosti z odvedené práce a motivaci v ní dál pokračovat, s sebou nicméně daný rok přinesl i stinné okamžiky. Patřil k nim nejenom zvrat ve sféře státněpolitické, ale také ztráta jednoho z nejbližších a dlouholetých spolupracovníků *Umění* Františka Žákavce.

Formou příznačnou pro časopis bylo Žákavcově památce věnováno jedno celé dvojčíslo,¹⁴⁶ v němž leckde zaznívá realistické a v mnoha ohledech dodnes platné hodnocení Žákavcova díla. Zvlášť v textu Arne Nováka upoutá upřímně myšlená kritika zemřelého přítele. Novák, který byl jinak také oddán myšlence národní tradice, se zde trefně dotkl některých obecnějších aspektů Žákavcovy uměleckohistorické práce, z nichž bylo již tehdy jasné, že metoda smyslově barvitých popisů uměleckých děl a jejich klasifikace za pomoci nacionálních měřítek nebyla delší dobu v souladu s moderním dějepisectvím umění, jak jej na stránkách časopisu

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

prosazovali čeští žáci vídeňské školy dějin umění.¹⁴⁷ Časopis ztratil v Žákavcovi věrného obhájce tradičních výtvarných hodnot, uměleckého požitkáře a horečnatého apologetu Mánesova, Švabinského, Myslbekova a Alšova díla. Umění těchto mistrů a doba, v níž působili, zůstaly i nadále v centru pozornosti autorů kolem časopisu. K jejich stavění na piedestal českého moderního umění docházelo nicméně již za pomoci bohatšího rejstříku metodologických nástrojů. Z nich sice snaha po derivaci češtví z morfologie výtvarných děl nikdy zcela nezmizela, nebyla však jedinou a osamocenou výpovědní hodnotou.

Přestože Štenc nesl smrt o sedm let mladšího Žákavce těžce, existenci časopisu tato ztráta výrazněji neohrozila. Jako klíčový se stále jasněji ukazoval Wirthův podíl na vydávání sborníku. Na rozdíl od konzervativního Žákavce, a do jisté míry také Štence, dokázal průběžně získávat ke spolupráci i historiky umění výrazně mladších generací. Bohatou sítí vazeb kolem Wirtha v dlouhodobé perspektivě odráží autorské složení časopisu v průběhu celé jeho existence. Esenciální představu nabízí zvláště několik čísel z roku 1938, které jsou věnovány Wirthovu životnímu jubileu. V porovnání s dvojčíslem vydaným na památku Františka Žákavce, v němž si přispěvatelé dovolili i určitou míru kritiky, se neslo připomenutí Wirthových šedesátin ve zcela jiném tónu i rozsahu. Wirthovy narozeniny se staly příležitostí k oslavným článkům v celé řadě odborných periodik a kulturních rubrik denního tisku, nikde jinde však Wirthovi nebylo ponecháno tolik prostoru jako právě u Štence.¹⁴⁸ Zástup Wirthových obdivovatelů z řad kolegů a přátel, kteří se hlásili se svými příspěvky do sborníku, byl nakonec vměstnán do tří dvojčísel, zahrnoval tak nejen vesměs všechny autory z tradičního okruhu přispěvatelů časopisu, ale také další osobnosti z řad historiků umění,¹⁴⁹ které nikdy předtím ani potom s časopisem nespolečně pracovali. Mezi tyto sváteční přispěvatelé patřili v reprezentativním zastoupení také historici umění působící v Brně.¹⁵⁰ Štencovo *Umění* se přirozeným vývojem vyprofilovalo pragocentricky, což bylo podmíněno nejen Štencovými pevnými vazbami na pražské intelektuální a umělecké prostředí nebo sídlem nakladatelství v Praze, ale také holým faktem, že ostatní ohniska dějin umění, jako byla brněnská umělecko-historická škola, byla tehdy personálně nepoměrně chudší.

Tři obsáhlé sešity zastřešené Wirthovým jubileem pro jednu zrušily generační a teritoriální rozdělení českého dějepisu umění. Kvalitou zastoupených studií, jejichž pozornost cílila převážně na období gotiky a baroka, v menší míře pak na umění 19. století, představoval celek tří sešitů jeden z nejreprezentativnějších vzorků v historii časopisu.¹⁵¹ Soubor publikovaných studií tehdy představil komplexní obraz českého dějepisu umění třicátých let, zastoupený v celé jeho šíři. Redakce v čele se Štencem si reprezentativnosti tohoto souboru byla vědoma, publikované příspěvky proto Štenc vydal v tomtéž roce ještě v samostatné publikaci.¹⁵² Oldřich Blažíček v reakci

na vydání souboru ve své recenzi psal o bohatství příspěvků a tištěných vyobrazení, které „jsou ve svém celku vsutku významným přínosem v českém moderním písemnictví umělecko-dějepisném, zároveň věrohodně informují o stavu a současné orientaci umělecko-historického bádání u nás“.¹⁵³

Nejzřetelněji z plejády textů vystupovala Štechova stať *Smysl a metoda dějin výtvarného umění*,¹⁵⁴ nejen proto, že představovala svého druhu jediný skutečně teoreticko-metodologický text. V prvé řadě totiž byla vyložena svérázného cíle a metody umělecko-historické práce ovlivněné filosofií Benedetta Croceho, s níž se tehdejší většina Štechovy kolegů a odchovanců vídeňské školy dějin umění mohla jen stěží ztotožnit, a tak ji při největší snaze o docenění přikládala nanejvýše význam pozoruhodného osobního ideového vyznání.¹⁵⁵ Zájem o Croceho filosofii během třicátých let mezi pražskou intelektuální elitou přitom narůstal a minimálně v jednom případě se za přispění Štechova zmíněného článku a dalších ideových proudů přetavil ve zcela konkrétní metodu uplatňovanou na poli památkové péče. Byl jí syntetický přístup, prosazovaný Václavem Wagnerem¹⁵⁶ v narůstající opozici k tehdy převažující analytické metodě, která měla svého největšího obhájce ve Zdeňku Wirthovi. Historie tohoto sporu je obecně známá, může ovšem naznačovat, že se Štechovy tezí nebyl důvod polemizovat pouze potud, pokud zůstaly uzavřeny ve formátu esejistického vyznání nebo vázány na osobnost samotného historika umění. Jejich prosazování a reálné aplikování v památkové péči, jak dokládá Wagnerův případ, bylo však Wirthem, věrně vyznávajícím rieglovskou metodu, vnímáno za poněkud nebezpečné.¹⁵⁷

Spor Václava Wagnera a Zdeňka Wirtha o metodu analýzy a syntézy v památkové péči zanechal svou stopu také na stránkách několika válečných čísel Štencova *Umění*, které si jako jednu z platforem v rámci polemiky zvolil Wirth k obhajobě vlastních stanovisek.¹⁵⁸ Otázkou dodnes zůstává, zda lze hledat za Wirthovou reakcí vůči Wagnerovi „jen“ odmítnutí památkářského přístupu postaveného na odlišných teoretických či světonázorových premisách, nebo také možné osobní důvody. Zřejmě od sebe nelze oba argumenty abstrahovaně oddělovat, ovšem ani vzhled do redakčního zákulisí časopisu *Umění* neumožňuje konkrétní motivy poodhalit blíže. Některé z nich pravděpodobně souvisely se změnou mocenského postavení a s okleštěním celé řady činnosti, k níž u Wirtha v období protektorátu došlo. Jak Wirthovi ubýlo úřednických a jiných povinností a jeho mocenský rádius se na jím ještě donedávna zcela opanovaném poli památkové péče zúžil — o čemž může vypovídat i spor s Wagnerem —, zintenzivnila se na druhé straně jeho spolupráce se Štencovým časopisem. *Umění* se stalo během války Wirthovým útočištěm a zároveň místem, kde bylo z pozice redaktora snadné prosazovat vlastní názory, a naopak eliminovat či manipulovat postoje, které se neslučovaly se stanovisky vedení časopisu.

Během válečného období bylo ale třeba určité obezřetnosti. To věděl Wirth stejně dobře jako Štenc.

Udržet chod nakladatelství a pravidelně vydávat časopis během kritických válečných let vyžadovalo zvýšené úsilí a zároveň opatrnost. Činnost nakladatelství se výrazně utlumila. Vydáno bylo jen několik málo publikací a po celou dobu Štenc udržoval při životě ze svých publikačních projektů v zásadě jen *Umění*.¹⁵⁹ Chyběli lidé v závodu, od čtyřicátých let navíc sílily cenzurní tlaky, kvůli nimž se příprava čísel opožďovala. Přesto časopis pravidelně vycházel dál, byť formou dvoučísel s většími časovými rozestupy. Výrazněji se neměnily ani jednotlivé rubriky — zůstávaly zprávy z domácího dění i ze světa, zprostředkovávané zahraničními časopisy.

Válečná realita sice na časopis doléhala — stejně jako v případě jiných revuí se i zde rozsah zmenšil —, rozhodně ho však neparalyzovala. V době, kdy jednu z reakcí české kultury na tíživou situaci nacistické okupace představoval návrat k minulosti a osvědčeným hodnotám, nebálo se *Umění* některé z projevů této tendence na svých stránkách pro jejich povrchnost a lacinost kritizovat.¹⁶⁰ Za formu regrese, jež nepatří do každodenního života moderní společnosti národa, jakkoliv ten bojuje o uznání vlastní existence, redakce časopisu jednoznačně označila i obnovený pokus o ožívování lidového umění a tradic mimo jejich původní prostředí.¹⁶¹

V základní orientaci časopisu se ale jinak nic nezměnilo. Vkus a zaměření periodika nadále konvenovaly retrospektivně zaměřené výstavy, jejichž nárůst byl podmíněn politickou a kulturní situací v období druhé republiky a protektorátu. Patřily mezi ně zejména výstavní podniky SVU Mánes („Postavy českých dějin“, 1938; „Česká tradice v 19. století“, 1938/39; „Tvář Prahy“, 1939) a Umělecké besedy („Pražské baroko“, 1938), obecně ale časopis sledoval takřka veškeré výstavní dění v hlavním městě i mimo něj. Přechodný hlad a zájem po výtvarném umění vyvolal v dané době „kulturní konjunkturu“, s níž bezprostředně souvisela nadprodukce uměleckých výstav, sledujících nově také komerční zájmy. S tím souvisela i forma prezentace, jež se stala ze strany autorů kolem časopisu předmětem kriticky míněných recenzí a glos. Vladimír Novotný kritizoval v článku o Janu Trampotovi praxi, kdy „výstava následovala výstavu“.¹⁶² Z dnešního pohledu se doslova puritánsky stavěl k výstavnímu dění Zdeněk Wirth, jenž považoval za zcela nevhodné, aby se vernisáže staly „reklamní událostí při které ... i některé podniky spolkové vnášejí do prostředí výtvarné uměleckého složky nevýtvarné. K slovným výkladům připojila se tu hudba, zpěv, film a dokonce i tanec, čímž vlastní účel vernisáže zaniká ve svém významu.“¹⁶³

Z muzejních institucí byla na stránkách časopisu kontinuálně věnována pozornost zejména Uměleckoprůmyslovému museu a Národní galerii, institucím vedeným Štencovými úzkými spolupracovníky a častými přispěvateli — Josefem Cibulkou a Karlem Herainem. Detailně lze sledovat osudy Uměleckoprůmyslového musea za války na základě článků jak Herainových tak Pocheových. Díky tomu se dostávalo stejné pozornosti jak výstavám, mezi

něž se v období války zařadil také výstavní projekt *Jan Štenc. Život a práce (1871–1941)* uspořádaný k Štencovým sedmdesátým narozeninám,¹⁶⁴ tak dalším provozním záležitostí,¹⁶⁵ mimo jiné rostoucímu významu odborné knihovny muzea. Ta za války plnila úlohu hlavního repozitáře umělecko-historických informací ze zahraničí, zejména díky své rozsáhlé kolekci časopisů a revuí z celého světa.¹⁶⁶ Lze tušit, že muzejní knihovna sloužila rovněž redakci *Umění* za účelem doplňování kratších zpráv do *Kroniky*.

Informace věnované dění a restrukturalizaci Státní sbírky starého umění lze sledovat od kritického hodnocení odvolaného Vincence Kramáře, jež doprovázelo zároveň nemalé nadšení z uvedení Josefa Cibulky do funkce ředitele instituce,¹⁶⁷ po průběžné referování o nových akvizicích.¹⁶⁸ Kromě samotného Cibulky se podíleli na budování válečného obrazu Národní galerie i mladší tváře této instituce. Meziváleční absolventi Ústavu dějin umění na Karlově univerzitě vstupovali ve spolupráci se Štencovým *Uměním* od druhé poloviny třicátých let a během protektorátního období výrazným způsobem přispěli k rozšíření autorské základny časopisu. Sestupně podle věku je nutno na prvním místě jmenovat Jana Loriše, který spolupráci se Štencovým *Uměním* navázal roku 1936 svou odbornou prvotinou věnovanou Škrétově obrazu Marie Maxmiliány ze Šternberka.¹⁶⁹ Nejintenzivnější spolupráce s časopisem probíhala od roku 1939, kdy Loriš vstoupil do služeb Národní galerie. Neomezoval se ale pouze na její sbírky a akvizice, *Umění* v něm našlo agilního komentátora pražského výstavního dění. Po smrti Žákavce, jehož postoje na stránkách *Volných směrů* kritizoval, našel své místo mezi přispěvateli časopisu již zmíněný Vladimír Novotný, který obohatil Štencův sborník zejména o studie z oblasti barokní malby. Nejenom o gotickém a renesančním malířství psal do časopisu Jaroslav Pešina. Ozvukem jeho římského stipendia, realizovaného v tehdy již fašistické Itálii, jsou v časopise dvě větší recenze výstav v Římě a Miláně, v nichž Pešina reflektuje i to, jak se vypjatá politická situace odrážela ve výstavním provozu. Z let 1942–1944 zaujmou pak Pešinovy články věnované výročí velikanů evropského umění (Quido Reni, Hyacinthe Rigaud, Jan van Eyck, Hans Holbein). Spolu s těmi Cibulkovými představují jedny z mála příspěvků věnovaných v této šíři zahraničnímu umění a dokazují, že nadějný absolvent dějin umění si úspěšně osvojil, byť zprostředkovaně skrze pražské prostředí, hlavní metodické nástroje vídeňské školy, sledoval aktuální umělecko-historickou literaturu mimo český prostor a dokázal zmíněné malířské osobnosti zasadit do obecnějšího vývoje evropských dějin umění.

Jména historiků umění, jako byl Jaroslav Pešina, Vladimír Novotný nebo Jan Loriš, kteří se dostávali v době těsně před válkou a během ní do popředí českého dějepisu umění, jsou v historiografii oboru dostatečně známá a jejich autorská účast na vydávání jednoho z předních umělecko-historických časopisů příliš nepřekvapí. O to

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918-1947)

více upoutají na stránkách válečných čísel časopisu články signované dnes již takřka zapomenutými jmény Ericha Winklera a Jarmily Kubíčkové.

Historik umění rakousko-českého původu a žák Julia von Schlossera Erich Winkler působil původně v Československé kulturně-historické komisi ve Vídni (podléhající osvětovému odboru pod vedením Wirtha), která byla zbudována za účelem revindikace uměleckého majetku, později za války pracoval ještě ve Státním fotoměřickém ústavu v Praze.¹⁷⁰ Od roku 1940 pravidelně přispíval do zpravodajské a recenzní rubriky notickami, jež se svým záběrem ostatním textům v *Umění* značně vymykaly. Winkler přitom nikdy v časopisu nezveřejnil rozsáhlejší studii, jeho příspěvky se omezily výhradně na stručné a poněkud heslovité zprávy a reference ze světa zahraničních dějin umění. Byl však zároveň jediný, kdo v takovém rozpětí a soustavnosti o dění v zahraničí na stránkách časopisu informoval. Pro jeho specifické příspěvky se v korespondenci mezi Štencem a Wirthem ustálil pojem „winkleriády“.¹⁷¹ Krom objektivního připomenutí díla Josefa Strzygowského, jemuž se v *Umění* zakládajícím si na rozvíjení odkazu Maxe Dvořáka, jinak nikdo z pochopitelných důvodů (a to ani kriticky) nevěnoval, přinášel zprávy o výstavách a galerijních sbírkách ve Spojených státech amerických, na nichž dokazoval, že „studium dějin evropského umění není dnes možné bez znalosti severoamerického materiálu“, pozornost věnoval ale i Švýcarsku, Francii a Německu. Pozoruhodný byl Winklerův záběr, který se týkal nejnovější literární umělecko-historické produkce. Jen málokdo by čekal, že se v *Umění* dočte něco o nejnovějších knihách Le Corbusierových nebo Sigfrieda Giediona,¹⁷² stejně tak je poněkud zarážející fakt, že ve vůbec posledním sešitu *Umění*, který vyšel již po Štencově smrti v roce 1949, nalézáme Winklerem psanou, a nikterak hodnotící zprávu o knize *Sonderleistungen der deutschen Kunst* (1944) Wilhelma Pindera, která působí, jako by se na stránky zatoulala z některého z předchozích válečných ročníků první poloviny čtyřicátých let.¹⁷³

Válečná léta znamenala také vzestup ženských autorek v časopisu. Na rozdíl od Alžběty Birnbaumové, Dobroslavy Menclové či Hany Volavkové, které přispěly spíše jednotlivostmi a jejich publikační možnosti do jisté míry usnadňovala etablovanost jejich životních partnerů na poli dějin umění, byla Jarmila Kubíčková (1917–1974) vlastně první s časopisem skutečně úzce spolupracující autorkou.¹⁷⁴ *Umění* 19. století považovala Kubíčková v souladu s orientací časopisu za klíčovou oblast pro výzkum národního umění. Podle jejích slov bylo pouze z něj možné vyvodit a charakterizovat „povšechný rys českého výtvarného cítění“, protože právě „z něho vytvořila se přirozeným výběrem řada tak zvané tradice“ a právě na něm lze sledovat „ryze české přínosy do výtvarného tvoření obecného“ a „ožehavou otázku vlivů, vyplývající ze zeměpisného postavení naší země“.¹⁷⁵ Její spolupráce s časopisem trvala až do Štencovy smrti, mezi léty 1945–1947 byla přitom nejintenzivnější. V roce 1948 byla

Kubíčková nucena jako aktivní členka Československé sociální demokracie emigrovat do Švýcarska a později do USA, kde se dějinám umění již nevěnovala.¹⁷⁶ V *Umění* po sobě zanechala několik větších článků o české výtvarné tvorbě přelomu 19. a 20. století a nepřeborné množství menších zpráv (nekrology, zprávy o výstavách, medailony k jubileím).

Navzdory nepříznivým vnějším okolnostem nenesla s sebou protektorátní léta vybočení mimo dlouhodobě fungující koncept časopisu. Nepřinesla ale ani žádný další prvek diskontinuity, který by se výrazněji projevil na obsahovém či personálním ustrojení Štencova periodika, byť cenzorské zásahy jednotlivé fáze přípravy časopisu komplikovaly.¹⁷⁷ *Umění* se ani během války nevzdalo svých spolupracovníků a autorů, kteří byli židovského původu (Hana Volavková, Josef Polák) a pod pseudonymy nebo anonymně publikovalo jejich stati i nadále.

Sebezáchovné přimykání k tématům z českých dějin se projevovalo jako dobový normativ u řady kulturních revuí a zvláště denního tisku. Program *Umění* byl od samého začátku své existence založen na publikování studií věnovaných staršímu českému umění, jejichž záměrem bylo mimo jiné prohlubování národní identity. Časopis tak jednoduše svůj program během války měnit nemusel, a přitom bez rezignace na dosavadní odbornost reagoval na kulturní hlad určitého segmentu uměnilovné společnosti v tehdejší protektorátu. S ideologií německých okupantů byl tento ideový program sice v rozporu, otázkou ale je, nakolik byl pro cenzorský aparát čitelný, nebo zda měly úřady i přes znalost podtextu vůbec zájem, aby byl časopis zrušen. Ani v jednom případě nedošla situace tak daleko, aby cenzura vyhodnotila časopis za nebezpečný a jeho vydávání buď přímo zakázala, jako tomu bylo například u *Českého časopisu historického*,¹⁷⁸ nebo pozastavila s odůvodněními, která byla většinou zástupná.¹⁷⁹ Štencovo *Umění* se tak stalo v průběhu okupačních let, kdy se vlivem cenzurního dohledu publikační pole zúžilo (zvláště po roce 1942), významnou odbornou platformou, která poskytovala svým autorům nadále velkorysý prostor k profesní realizaci skrze literární formu.

Labutí píseň (1945-1947/49)

Jakkoliv nenápadně se válečné dění vepsalo do obsahu časopisu, poznamenal prožitek války o to citelněji umělecko-historické psaní v době po jejím doznění. Protektorátní léta byla formativní pro celou jednu generaci historiků umění, definovala její komplikovaný vztah k německému dějepisu umění a znovu posílila její nacionální tendence. Štencův časopis měl ale možnost spolupodílet se na vývoji poválečné domácí historiografie umění už jen velmi krátce. V listopadu 1947 jeho zakladatel a redaktor umírá a po únoru 1948, kdy dochází k radikální politické a kulturní přestavbě, zanikají také soukromá nakladatelství a s nimi veškeré jejich dlouholeté ediční podniky.

Ještě během války převedl Štenc část zodpovědnosti za chod závodu na svého syna Jana a po válce už se dál soustředil jen na projekty, jež pro něj osobně měly zvláštní význam. Patřilo mezi ně i *Umění*. Jestliže však válečná cenzura znesnadňovala Štencově nakladatelství svobodně vydávat knihy a periodika, po válce nebyla situace pro soukromého nakladatele o mnoho lepší. Nově nastavená cenzurní pravidla a regulace periodického tisku přinášely ještě větší komplikace,¹⁸⁰ řada knih připravených k vydání dlouhou dobu stála.¹⁸¹ *Umění* se nakonec přece jen podařilo vydat, v průběhu dvou let před definitivním zánikem časopisu se však jednalo už jen o čtyři sešity.

Jejich obsah je ve zpravodajských rubrikách poznamenán především reflexí protektorátní nesvobody a útisku národní kultury. V červnu 1945 vyšlo číslo uvozené článkem z pera Zdeňka Wirtha „Furor teutonicus“, jehož název příznačně odhaluje emocionální náboj, kterým byly texty domácího tisku během prvních dnů po osvobození v drtivé většině případů a celkem pochopitelně zabarveny. Smyslem Wirthova článku bylo zdánlivě objektivní popsání válečných škod, které při květnových bojích v roce 1945 utrpělo jedno z nejcennějších a nejsymboličtějších míst Prahy — Staroměstské náměstí a jeho památky, zejména pak Staroměstská radnice. Navýsost památkové téma bylo zarámováno v reakci na tehdejší situaci příznačně historickou tematizací „německého živlu“ jako destruktivní síly, jíž byl český národ po staletí nucen čelit a před níž musel svou národní identitu a kulturu neustále bránit: „Třikrát se osudově setkal český svět s německým, vždy za jiných okolností, politických, sociálních, kulturních, v XIII., XVII. a XX. století. Třikrát přišel ve styk s jeho rozpínavostí, v minulosti na staletí, kdy náraz byl oslabován vývojovým procesem, v přítomnosti na několik jen let ale se strašnou průbojností jeho organizované zločinné vůle.“¹⁸² Vyostřenou rétoriku příspěvku lze jistě přisoudit euforii prvních květnových dnů po osvobození, avšak některé ze zde vyslovených myšlenek zůstaly mnohdy nereflektovaně součástí uměleckohistorických textů ještě dlouho poté.

Válečné ztráty nebyly hodnoceny jen v rovině památkové, časopis věnoval značnou pozornost také ztrátám personálním. Záměrně byly publikovány biografické studie věnované umělcům, pro něž měla válka tragické vyústění, jako byl například Vojtěch Preissig, byl zmiňován také Josef Čapek. Druhý typ komemorativních příspěvků představovaly texty z pozůstalosti. Jako citelná ztráta byla vnímána smrt Josefa Šusty, který, přestože nebyl historikem umění a do *Umění* přispěl jen dvěma drobnými texty vzpomínkového charakteru, stál svým školením a metodickými východisky velmi blízko odchovancům vídeňské školy dějin umění — a jelikož byl považován také za neformálního člena pověstné Šestky, jeho vazby na redakční a autorský kruh časopisu byly úzké.¹⁸³ V *Umění* posmrtně publikovaný Šustův text z mládí (1899), kdy měl ještě jeho autor v živé paměti Wickhoffovy přednášky, je pozoruhodným pramenem

o tom, jak na přelomu 19. a 20. století v bezprostředním kontaktu s italským uměním promýšlel zásadní otázky uměleckého vývoje mladý český historik se základy vídeňského dějzpytného školení.¹⁸⁴

Na válečnou zkušenost s nacionalisticky agresivně orientovaným německým dějepisem umění se pokusil z okruhu autorů kolem *Umění* reagovat metodologicky vyhraněným a propracovaným způsobem snad jen Václav Mencl v článku „Trojí sloh Petra Parlěře“.¹⁸⁵ V průběhu první poloviny čtyřicátých let Mencl publikoval několik studií, v nichž přiblížil svou metodu založenou na kreativním rozvinutí Birnbaumova zákona transgrese ve znacionalizovaném a zduchovněném modu, aby posléze její nejobširnější nástin předložil v monografii *Česká architektura doby lucemburské*, vydané roku 1948.¹⁸⁶ Řada uměleckohistorických studií v *Umění* (vyjma zpravodajské rubriky), které vycházely v prvních poválečných čtyřech číslech, byla přitom psána již za války a v tomto dobovém zakotvení je nutno číst kromě řady jiných i Menclův text, paralelně vznikající s jeho monografií o lucemburské gotice.

Na obdobně metodologicky směřovanou Menclovu stať v *Umění*¹⁸⁷ reagovala Anežka Livorová (později Merhautová) tamtéž. Patřila tak do generace prvních poválečných studentů a studentek, která se v posledním ročníku Štencova *Umění* již hlásila o slovo s ambicí kriticky přehodnocovat metodologické výtopyky předchozí generace. Sebevědomě korigovala Menclovy formalistní závěry, motivované opět dobově podmíněnou snahou nalézt v románské architektuře na našem území nikoliv německé, ale především francouzské vlivy.¹⁸⁸ Avšak navzdory příspěvku Anežky Livorové a několika knižním recenzím Pavla Preisse, Dobroslava Líbala nebo Jaromíra Neumanna, se už nejmladší generace na stránkách Štencova *Umění* nestihla výrazněji prosadit. Po dvou letech od konce války totiž Jan Štenc ve věku 76 let zemřel. Zanechal za sebou 17 ročníků časopisu a jedno nedokončené číslo. Obsah posledního sešitu, jak je uvedeno redakcí, byl údajně zredigován a dán do sazby ještě před Štencovou smrtí, vydat se jej podařilo ale až o dva roky později¹⁸⁹ za již odlišných společensko-politických podmínek.

Během června roku 1950 byl Štencův závod znárodněn a ještě v témže roce jej převzalo nakladatelství Orbis, které se usídlilo i v proslulém Štencově domě.¹⁹⁰ O něco později se stal Štencův podnik součástí Tiskařských závodů (bývalý národní podnik Knihtisk a později Státní tiskárna). Na začátku osmdesátých let bylo dílo zkázy téměř dokonáno. V rámci tzv. modernizace byla zlikvidována podstatná část archivu Štencova závodu spolu s veškerým vybavením, které, jak se tehdy odůvodňovalo, bylo pro potřeby socialistického tiskárenství již nevyhovující.¹⁹¹ „Postupně tak z celého velkolepého závodu zbyl pouze dům, zjižvený necitlivými vestavbami a přestavbami, interiér ‚šэфовské‘ kanceláře a archiv negativů.“¹⁹²

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCI VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

Obrazová a výtvarná stránka Štencova Umění

Právě na 60 000 skleněných negativů je dnes jediným rozsáhlejším autentickým celkem, který se z útrob Štencovy „reprografické dílny“ zachoval. Množství fotografií uměleckých děl, které v průběhu existence své firmy Štenc a jeho pracovníci pořídili, brzy vytvořilo základ reprezentativního fondu, o němž se jeho současníci s obdivem zmiňovali jako o „vědecké instituci“.¹⁹³ Také k budování rozsáhlého obrazového archivu zavedla podnět spolupráce s historiky umění v čele se Zdeňkem Wirthem. Hlavním základem archivu se stalo na 30 000 negativů pořízených pro zmíněný projekt *Uměleckých pokladů Čech* (1913–1916).¹⁹⁴ Tým Štencův závod předběhl a určitou dobu také de facto suploval činnost jiných státních institucí, které měly tento náročný úkol v popisu práce — zejména Státního fotoměřického ústavu.¹⁹⁵ V návaznosti na to se jeví srozumitelnějším fakt, proč některé tiskařské a reprografické zakázky určené Štencovi a jeho závodu, iniciované převážně Wirthem a dalšími přáteli ve vysokých funkcích státního aparátu, byly subvencovány právě státem. Wirth sám to pragmaticky obhajoval, že „proti bohatým podnikům oficiálním toho druhu v cizině měli jsme u nás vždycky jen ochotné soukromníky, kteří podle svých sil kladli základy obrazového archivu našeho umění“.¹⁹⁶

Z dnešního pohledu lze označit i samotné *Umění*, které vycházelo ve více méně pravidelných periodách a postupně vršilo velké množství obrazové dokumentace převážně českých uměleckých památek, za svého druhu obrazový archiv. Přispívalo nezanedbatelným dílem k budování většího celku Štencova fotografického fondu, který se navíc velmi rychle rozšiřoval ještě prostřednictvím snímků pořizovaných pro další výtvarné časopisy (*Volné směry*, *Výtvarná práce*, *Styl*, *Umělecký měsíčník* ad.), instituce či soukromé osoby.

Pokud se týká samotných reprodukcí zastoupených v časopisu, za nepsané pravidlo platilo, že míra pozornosti věnována obrazové příloze byla srovnatelná s redakční péčí o textové příspěvky. Ze strany Jana Štence jakožto tiskaře a grafika, který většinou posuzování kvality článků přenechával Wirthovi, byla kvalita reprodukcí dávána nejvyšší prioritou. Původní ideou, jíž se Štenc snažil dlouhodobě držet, bylo přinášet v obrazové části, stejně jako v literární, dosud nepřilíživě známá, a tedy i málo reprodukována díla převážně české provenience. Soustavné publikování českého výtvarného materiálu na základě kvalitních fotografií a následných reprodukcí sehrálo pro domácí dějepis umění první poloviny 20. století významnou úlohu, a to nejenom pro samotnou badatelskou práci doma, ale také pro osvětu oboru a reprezentaci uměleckých památek v zahraničí. Štencovi, který byl více než dobře obeznámen s aktuálními trendy grafické tvorby v cizině, šlo vždy také o to, aby kvalita výtvarné výpravy časopisu nezaostávala za úrovní zahraničních uměleckých časopisů. Pro Štence bylo sotva většího zadostiučinění, než když se mu autoři svědili, s jakým uznáním se časopis a jeho obrazový doprovod

setkal mezi odborníky v zahraničí. Dostatečně ilustrativní v tomto ohledu může být i dopis Vojtěcha Volavky Štencovi z Paříže, kam mu vedoucí redaktor *Umění* výtisky posílal: „Děkuji vám pěkně za zaslání *Umění*. Měl jsem z toho dvojnásobnou radost ... Konečně je ten náš materiál soustavně publikován a to reprodukcemi, které se mohou moc dobře postavit proti nejlepším reprodukcím zdejšími, pařížským. Ukazoval jsem to pánům ‚nadkolegům‘ v Louvru a měl jsem z toho velkou legraci, jak vyvalovali oči na to, co se dá udělat z autotypie.“¹⁹⁷

„Štencovy štočky“ se staly jak v reprografickém a nakladatelském průmyslu, tak mezi historiky umění respektovaným pojmem a známkou kvality. Zdeněk Wirth jako nejvýznamnější organizátor umělecko-historické agendy v období první republiky dobře věděl, jaký význam pro rozvoj oboru mají reprodukční techniky, zvyšování jejich kvality a dostupnosti v souvislosti s budováním rozsáhlých archivů dokumentárního umělecko-historického materiálu. Ve Štencovi našel zkušeného odborníka, jemuž byla dokonalá reprodukce nejvyšším cílem. Při různých příležitostech o něm hovořil a psal jako o nakladateli, kolegovi z Mánesa, redaktorovi, za nejdůležitější ovšem Wirth považoval vždy Štencovu fasetu grafika: „Štencovy štočky pro publikace, v nichž jde buď o přesnou, vědeckou dokumentárnost ilustrace nebo o efektní kontrasty, vystihující umělecké tendence originálu, jsou známy a velká část úspěchu knih, jeho nákladem vydávaných musí být přičtena péči a znalosti Štencově, jakou věnuje jejich ilustracím, jich technickému provedení, formátování, retuši atd.“¹⁹⁸ Z těch, kdo si spolu s Wirthem uvědomovali praktický přínos, který ve Štencově závodu a časopisu pro svůj obor nachází, lze jmenovat Vojtěcha Volavku. Zkušenost z vědecké laboratoře v Louvru mu jednoznačně potvrdila význam fotografické reprodukce pro výzkum technologie obrazu a prohloubení studia malířského rukopisu, jemuž se v době, kdy s časopisem spolupracoval, intenzivně věnoval.¹⁹⁹

Je přitom zajímavé si všimnout, že možnosti a limity fotografie pro dějepis umění zmiňoval na stránkách *Umění* jako první zřejmě Václav Vilém Štech.²⁰⁰ Systematicky se začal fotografií — jako specifickým médiem reprodukčního a také uměleckého charakteru — zabírat v *Umění* ale až Zdeněk Wirth v souvislosti se stoletým jubileem fotografie v roce 1939.²⁰¹ Wirth dobře rozuměl významu reprodukční fotografie jako základnímu nástroji ve výzkumu dějin umění, systematické budování fotografických archivů pak chápal jako prioritu moderně vystupující umělecko-historické disciplíny. Jeho dlouholetou spolupráci se Štencem živilo vždy nejen hluboké přátelství, ale rovněž snaha proměnit tyto priority v realizovatelné cíle.

Štenc publikoval převážně černobílé reprodukcce, jak bylo tehdy běžné. Jen v několika málo případech do čísel zařadil i nákladné celostránkové barevné listy, nejčastěji díla Josefa Mánesa a Maxe Švabinského. Druhý ze zmíněných umělců neopanoval zdaleka jen celostránkové reprodukcce. Se Štencovým *Uměním*

spolupracoval Švabinský rovněž na podobě obálek, jež představovaly jednu z nejméně výraznějších výtvarných komponent sborníku. Obálky byly obměňovány po jednotlivých ročnících, za dobu existence časopisu jich celkem vzniklo sedmnáct. Štenc při jejich tvorbě spolupracoval — krom Švabinského — s poměrně úzce vymezeným okruhem grafiků a výtvarníků, kteří patřili v meziválečném období k vrcholným představitelům oficiální tvorby ve službách státní reprezentace. Podobu obálek prvních dvou ročníků, provedených pouze v střídavé typografické úpravě s titulem zarovnaným na střed a bez jakýchkoliv ornamentů či výtvarných doplňků, zhotovil Jaroslav Benda, který se ještě před založením *Umění* osvědčil jako autor obálek *Štencovy grafické ročenky* a řady dalších knih, stejně tak obálek *Volných směrů* či časopisu *Styl*. Benda se ujal později ještě návrhu pro čtvrtý svazek. Třetí ročník charakterizovala obálka z dílny Františka Kysely. V barevném provedení omezeném na červenomodrou se stal hlavním motivem jeho obálky bájný pták fénix vystupující z mohutného plamene jako symbol „znovuzrozeného“ sborníku, který po několikaleté pauze od roku 1929 začal opět pravidelně vycházet. Od pátého ročníku jsou už obálky až do posledního čísla (1949) dílem Maxe Švabinského. Za podkladovou barvu většinou posloužil Švabinskému tón papíru obálky, ke kterému lokálně přidával další barvy, nejčastěji modrou a červenou. Mnohdy se jednalo o motivy, které výtvarník rozvíjel ve svých současných pracích. Typicky pro Švabinského nalézáme na obálkách bezčasé arkadické náměty — éterické bytosti spolu s přírodními motivy, vyznačující se jeho „rozkošnickým“ sensualismem, jenž je zde z důvodu omezené barevnosti obálek výrazně utlumen. Za jediný doslovný odkaz na dobu svého vzniku lze považovat vyobrazení bohyně umění a války Minervy, zvolené symbolicky pro obálku 16. ročníku, vycházejícího v posledních letech války (1944–1945).

Jak je z provedení obálek patrné, odrážely vkus nakladatele a jeho úzké vazby na zmíněné umělecké kruhy, jejichž uměřená a nekonfliktní tvorba zřejmě vyhovovala také širokému spektru čtenářů a odběratelů. Od historicky zaměřeného časopisu se zapojení inovativnějších prvků, ať už typografického či obrazového charakteru, neočekávalo a zřejmě by bylo považováno i za rušivé. Štencovy časopisy si tak podobně jako jeho knihy udržovaly po výtvarné stránce dlouhodobě vyrovnanou úroveň, kterou bychom mohli spolu s dobovými hodnotiteli z řad typografů označit za solidní.²⁰² Z hlediska kvality reprodukčního umění pak patřilo *Umění* k tehdejší špičce.

Závěrem: Co by bylo, kdyby nebylo Štencova *Umění*?

Na závěr si lze položit otázku spouštějící řetězec dalšího tázání, jež má pro pochopení významu a celkové role Štencova sborníku v kontextu českého dějepisu umění své opodstatnění. Lze v období od vzniku Československa do převzetí moci komunisty v roce 1948 označit Štencovo

Umění za tribunu českého dějepisu umění? Nebo se jednalo jen o jednu z tehdejších publikačních platform, v níž se uplatňovaly texty umělecko-historické povahy? A nakolik vůbec naše současné vidění a interpretaci Štencova *Umění* určuje znalost toho, že na něj později vědomě navázal (alespoň názvem) časopis, který status tiskové tribuny oficiálního dějepisu umění měl, avšak vznikem své doby náležel již odlišnému kontextu? Šlo o projev „vděku“ vůči Štencově meziválečné činnosti, nebo se jednalo spíše o „významovou operaci přeznačení jako projevu vítězství nového socialistického zřízení nad kapitalistickým individualismem“, jak naznačila Milena Bartlová?²⁰³

Je bez pochyb, že se smrtí Jana Štence a následným politickým převratem zanikl jeden z předních umělecko-historických časopisů v Československu. Trvalo pár let než po společensko-politické a kulturní přestavbě definitivně vykryštovala potřeba založení periodika, které by nyní již pod dohledem nového mocenského aparátu sloužilo jako reprezentativní publikační platforma výstupů socialistických dějin umění.²⁰⁴ V této době fungovala už celá vědní infrastruktura na poněkud odlišných základech, a to i přes mnohé prvky kontinuity dané personálními vazbami z doby mezi válkami. Nový akademický provoz byl do velké míry řízen politickou objednávkou státu, což s sebou neslo radikálně odlišnou úlohu odborného periodického tisku, a tedy i novou podobu a funkci umělecko-historicky zaměřeného časopisu, kterým se stal stejnojmenný nástupce Štencova *Umění*.

Zatímco tak v moři meziválečných uměleckých a kulturních revuí bylo *Umění* jedním z mnoha tiskových médií zprostředkávajících obraz rozrůzněného kulturního života a vzrůstajícího sebevědomí umělecko-historického oboru, pluralita stanovisek a hodnot vlivem násilných zásahů po roce 1948 z tisku jako součásti veřejného prostoru do značné míry vymizela. Jan Štenc se této změny už nedožil a nemohl na ni reagovat. Jeho nejbližší spolupracovník a přítel Wirth, který vtiskl spolu se Štencem časopisu jeho tvář, těmto změnám, jak dobře víme, nejen přihlížel, ale do značné míry se na nich aktivně podílel. Na další osudy časopisu by tak býval mohl mít vliv. Nová doba si ale krom konce starých pořádků žádala také konec médií, která byla s ideály liberálního meziválečného Československa spjata. Ztráta Štencovy autority a dohledu nad časopisem způsobená v roce 1947 jeho smrtí zřejmě usnadnila některá následná rozhodnutí, jejichž výsledkem byl definitivní zánik časopisu.

Umění, jehož existence je orámovaná lety 1918–1947/49, našlo v bohaté časopisecké kultuře meziválečného Československa své pevné místo. Na rozdíl od jiných revuí a ročenek byl jeho limitem i devízou fakt, že po dobu takřka třiceti let spočívalo v rukou dvou „velkých“ mužů z generace narozené v 70. letech 19. století. Posun s dobou a požadavky moderního uměleckého dějepiscetví se odehrávaly v mezích mírného pokroku určovaného především Wirthem. Pluralita existovala, ale spíše jen uvnitř etablované skupiny přívrženců vídeňské školy. Na druhou stranu prověřená dvojice Štenc — Wirth

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

zajišťovala sborníku určitou stabilitu: časopis vycházel relativně pravidelně, měl zajištěný přísun kvalitních studií, jejichž úroveň výrazně nekolísala, a každé číslo bylo vždy vzorně obrazově vypraveno a zredigováno. Jako publikační podnik soukromého nakladatele neztratilo *Umění* navzdory své vědeckosti ze zřetele ani okruh čtenářů mimo odbornou obec. V návaznosti na to dbalo své osvětové role: zprostředkovávalo čtenářům již osvědčené výtvarné hodnoty, které v kombinaci s výtvarnými preferencemi redaktora a posílené jeho spoluprací s některými tradicionalisticky zaměřenými autory z řad historiků umění i výtvarníků způsobily, že *Umění* mělo mezi uměleckými časopisy pověst konzervativního periodika.

Když na přelomu let 1937 a 1938 zanikla *Revue de l'art ancien et moderne*, svým zaměřením i ustrojením blízka Štencově sborníku, neopomněla redakce *Umění* krátce zhodnotit, jakou pozici její starší francouzská sestra mezi soudobými uměleckými periodiky zastávala. Přiléhavě

tato charakteristika vyzní i v případě, že se odvážíme vztáhnout ji manipulativně na Štencovo Umění: „*Revue [Umění] se nikdy nedala na cesty programově objevitelské. Její zájem o současné umění [české] bral se vždy rozvážně středem ... Byla objevitelskou potud, pokud je objevitelská každá vědecká revue s okruhem vybraných spolupracovníků, jimž se popřeje volnosti ... ve všech těchto člancích jakož i ve studiích věnovaných umění evropskému, a hlavně [českému], najdeme i dnes cenné podněty.*“²⁰⁵

Z dnešní perspektivy, sledující především vývoj umělecko-historické disciplíny, lze *Umění* označit za reprezentativní oborový časopis první poloviny 20. století, který v dané době poskytl tolik potřebný prostor a zázemí dějepisu umění jakožto „státní vědě“. Jejím záměrem bylo cíleně budovat na stránkách časopisu obraz autonomního národního umění, jeho dějin a kánonu. S ohledem na tuto skutečnost pak platí, že *Umění* svou úlohu časopisu ve službách nejen domácí výtvarné kultury ale i domácího dějepisu umění plnilo skutečně svědomitě.

POZNÁMKY

1 Štencově osobnosti a jeho nakladatelským a reprografickým podnikům věnovali značnou pozornost jeho spolupracovníci a přátelé ještě v období jeho života. Viz Zdeněk Wirth (ed.), *Dvacet let Štencova grafického závodu: 1908–1928*, Praha 1928. — Emanuel Poche, *Jan Štenc. Život a práce. Umělecko-průmyslové museum v Praze 22. prosince 1941–1. únor 1942*, Praha 1941. Z diplomních prací viz Gabriela Sedlmayerová, *Význam nakladatelství Jana Štence pro české výtvarné umění a uměnovědnou literaturu* (diplomní práce), Katedra vědeckých informací a knihovnictví FF UK, Praha 1980. — Klára Simandlová, *Jan Štenc — nakladatel umělecko-historické literatury* (diplomní práce), Katedra dějin umění FF UK, Praha 1995.

2 Barbara Pezzini, Introduction, *Visual Resources XXXI*, March–June 2015, č. 1–2, s. 4.

3 Nicholas Sawicky, The View from Prague. Moderní revue (1894–1925). Volné směry (1896–1949). Umělecký měsíčník (1911–1914). Revoluční sborník Devětsil (1922). Život (1922). Pásmo (1924–6). ReD (1927–31), in: Peter Brooker — Sascha Bru — Andrew Thacker et al. (edd.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines III*, New York 2013, s. 1074–1098.

4 Pavel Šopák, *Prostor pro umění. Výtvarné umění na Moravě a v českém Slezsku do roku 1918 jako téma historické muzeologie*, Opava 2016, s. 137.

5 Michal Ernée, Památky archeologické. Po 160 letech stále na rozcestí, *Český lid C*, 2013, č. 1, s. 27.

6 Stručný přehled viz JS [Jaroslav Slavík], Časopisy, in: Emanuel Poche et al., *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1975, s. 85–87.

7 Později, od roku 1923, vychází pod jménem *Časopis Národního musea*. K přehledu a zhodnocení umělecko-historických statí zastoupených v tomto časopise za uplynulých sto let (tj. 1827–1927) viz Vojtěch Birnbaum, Dějiny umění v Musejníku, *Časopis českého Musea CI*, 1927, s. 251–285.

8 Ernée (pozn. 5), s. 40.

9 Antonín Podlaha se funkce ujal po smrti dosavadního šéfredaktora Josefa L. Píče na konci roku 1911. K orientaci časopisu za jeho vedení

viz Ernée (pozn. 5), s. 40. — Kristina Uhlíková, Antonín Podlaha a Archeologická komise České akademie věd a umění, in: Marie Ryantová et al., *Antonín Podlaha. Kněz ve vědách o historii a umění*, Pelhřimov 2017, s. 110.

10 Ernée (pozn. 5), s. 40. — Josef Sklenář, Josef Ladislav Píč jako redaktor Památek archeologických, *Památky archeologické CII*, 2011, s. 14.

11 Po Podlahově odchodu z místa redaktora v roce 1931 se časopis rozdělil na dvě řady — archeologickou a historickou, přičemž řada historická, řízená výhradně historiky umění, byla v meziválečném období vedle *Ročenky kruhu pro pěstování dějin umění* a Štencova *Umění* jednou z mála platform věnovaných výhradně umělecko-historické disciplíně. Redaktory byly vůdčí osobnosti českého dějepisu umění — Antonín Matějček, Zdeněk Wirth, později Jan Květ, Oldřich Blažíček a Jaroslav Pešina.

12 Zdeněk Wirth, Desideria české literatury umělecko-historické, *Hlídky Času V*, 1910, č. 33, s. 1.

13 Idem, Karel Chytil, *Český časopis historický XL*, 1934, s. 664.

14 Antonín Matějček, *Dvacet let*, in: Wirth (pozn. 1), s. 15.

15 Otec Jana Štence Jan Petr Stenz (1847–1899) byl tiskařem a typografem v Grégrově tiskárně. Tiskařskému řemeslu se vyučili i oba jeho bratři. Viz Jan Štenc, *Život a práce* (kat. výst.), Umělecko-průmyslové museum v Praze 1941, s. 11.

16 František Žákavec, Josef Mánes u Štenců, in: Wirth (pozn. 1), s. 44.

17 Redakce *Volných směrů* v článku k padesátinám Jana Štence uvádí, že se podílel na jejich přípravě a vydávání až do smrti Miloše Jiráka, tj. od roku 1911. Viz Jan Štenc padesátníkem, *Volné směry XXI*, 1921, č. 1, s. 208.

18 Jan Štenc stál u zrodu dvou spolkových edic — edice *Dráhy* a cíle (započaté v roce 1905) a edice *Zlatoroh* (1909) redigované Maxem Švabinským. K edicím Mánesa viz Roman Prahel — Lenka Bydžovská, *Volné směry. Časopis secese a moderny*, Praha 1993, s. 69–73.

19 František Žákavec, Jan Štenc (K jeho padesátce.), *Národní listy LXI*, 1921, č. 251, 13. 9., s. 1.

- 20 Štencovým dílem byla podle Wirtha celá zevní úprava edic vydávaných SVU Mánes od roku 1896 do roku 1910. Zdeněk Wirth, Jan Štenc, in: *Jan Štenc. Život a práce* (pozn. 15), s. 14. Jak vyplývá z korespondence Štence s Wirthem, uložené v oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, měli oba zmínění aktéři na tvorbě *Kroniky Volných směrů* zásadní podíl. Oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, kart. XI, sv. 6, sign. 35–41.
- 21 Místo, jaké v okruhu Wirthových přátel náleželo Štencovi, dokládá dopis Zdeňka Wirtha Ladislavu Lábkovi, datovaný 19. 8. 1952: „*Jak dobře víte, patříte k malému počtu lidí, s nimiž jsem od mužných let souvisel lidsky i pracovní. Zbývá nyní sám, R[?] Kuchynka, R[?] Hlubinka a J[an] Štenc jsou mrtvi. Mám a měl jsem vedle toho spoustu jiných přátel ... ale to byl vesměs poměr vysoce intelektuální a ne tak vršle, upřímně lidský, jako k Vám čtyřem.*“ Viz Anna Peřinová, *Ladislav Lábek a Zdeněk Wirth. Přátelství i spolupráce* (diplomní práce), Ústav archivnictví a pomocných věd historických FF JU, České Budějovice 2011, s. 245.
- 22 Zdeněk Wirth, Úvod, in: *Umělecké poklady Čech sbírka významných děl výtvarného umění v Čechách od nejstarších dob do konce XIX. století*, Praha 1913, [nestr.].
- 23 Žákavec (pozn. 19), s. 2.
- 24 Kristina Uhlíková, *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha 2010, s. 144–145. — Matějček (pozn. 14), s. 15.
- 25 Jan Štenc, Slovo úvodem, in: *Ročenka Štencova grafického kabinetu 1917*, Praha 1917, nestr. [s. 8].
- 26 Jan Štenc v dopisu Zdeňku Wirthovi ze dne 22. ledna 1918. ÚDU AV ČR, Oddělení dokumentace, fond Zdeněk Wirth, Oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, kart. XI, sign. 6.
- 27 Milena Bartlová, Jak se dělá stát, in: eadem et al., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha, 2015, s. 17.
- 28 Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 131.
- 29 Jan Štenc, Úvodem, *Umění I*, č. 1, říjen 1918, s. 87.
- 30 Josef Šusta, Za Františkem Žákavcem, *Umění XI*, č. 4–5, duben 1938, s. 165–170, cit. s. 170.
- 31 Žákavec se rovněž podílel na monumentálním podniku *Umělecké poklady Čech*, který vzešel ze Štencovy a Wirthovy spolupráce. Jednotlivé sešity opatřil Žákavec francouzským překladem a kompletní redakcí.
- 32 František Žákavec, Slovanský program výtvarný, *Volné směry XX*, 1919, č. 1, s. 55–67.
- 33 Viz Rostislav Švácha [záznam přednášky], Kus dějin československé architektury. Kniha Františka Žákavce *Dílo Dušana Jurkoviče*, cyklus Literárněvědné fórum (ÚČL AV ČR). Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=9uShKsD_m9Q, vyhledáno 30. 6. 2022.
- 34 V počátcích vydávání sborníku se formálně odlišovaly od ostatních rubrik sazbou textu a bohatým obrazovým doprovodem. Texty byly většinou vysázeny jednosloupcově do bloku. Od roku 1935 bylo od tohoto úzu upuštěno, takže i rozsáhlejší a vědeckěji pojaté příspěvky měly podobu bloku o dvou sloupcích.
- 35 Prah — Bydžovská (pozn. 18), s. 101.
- 36 Viz např. Pavel Janák, Nedočkávaná procházka, *Umění I*, č. 1, říjen 1918, s. 81–86.
- 37 Ke kategorii uměleckého historika viz Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 419–429.
- 38 František Žákavec, Švabinského „Les“. Letní causerie ke kresbám Maxe Švabinského, *Umění II*, č. 1, září 1928, s. 3–28.
- 39 Srov. v českém prostředí např. Martin Nodl, Tragický konec české poznámky, *Dějiny — teorie — kritika XVI*, 2019, č. 1, s. 89–108.

- 40 Uhlíková (pozn. 24), s. 44.
- 41 V úvodním textu prvního čísla *Zpráv památkové péče* Wirth neřadí *Umění* mezi „literární hlasatele“ oboru památkové péče. Viz Zdeněk Wirth, Úvodem, *Zprávy památkové péče I*, 1937, č. 1, s. 1–2.
- 42 Julian Hamann, „Let us salute one of our kind“. How academic obituaries consecrate research biographies, *Poetics LVI*, 2016, s. 1–14.
- 43 Mádlův sborník, *Umění II*, č. 11, září 1929, s. 559–560. První ročník časopisu obsahoval v rámci rubriky *Kronika*, ještě tzv. oddíl *Z časopisů*. Nejčastěji tak referoval o textech autorů z okruhu svých přispěvatelů, publikovaných i v jiných periodických, pokud svým zaměřením odpovídaly profilu časopisu.
- 44 Vilém Pinder, *Umění IX*, č. 2, prosinec 1935, s. 118.
- 45 František Žákavec, *Umění. Sborník pro českou výtvarnickou práci, Volné směry XX*, 1919–1920, s. 51.
- 46 Viz korespondence Arneho Nováka Janu Štencovi, *Archiv Náprstkova muzea* (dále ANM), fond Jan Štenc, kart. 8, sign. 2955–2982.
- 47 Vyplývá to jak z korespondence mezi Štencem a Wirthem, tak i z některých textů publikovaných v *Umění*. Viz např. Antonín Matějček, Příspěvky k poznání života a umění Josefa Tulky, *Umění II*, č. 2, říjen 1928, s. 66, pozn. 8.
- 48 Viz Simandlová (pozn. 1), s. 47.
- 49 Nejvýraznější představitel této generace, za něhož dnes považujeme Karla Chytila, publikoval v *Umění* pouze jednu svou přednášku z roku 1923 věnovanou českému umění na počátku 15. století, která vycházela na pokračování v rámci druhého ročníku. Karel Chytil, *Umění české na počátku XV. stol.*, *Umění II*, 1928–1929, č. 6, únor 1929, s. 263–286. — Idem, *Umění české na počátku XV. stol. II. Malířství a plastika*, *Umění II*, č. 7, březen 1929, s. 331–352. — Idem, *Umění české na počátku XV. stol. II. Malířství a plastika*, *Umění II*, č. 8, duben 1929, s. 359–376.
- 50 Zdeněk Wirth, Organizace ministerstva školství a národní osvěty československé republiky. I. Všeobecné poznámky. II. Oddělení pro musejnictví a ochranu památek, *Umění I*, č. 2–3, srpen 1919, s. 246–253.
- 51 Vincenc Kramář, Budoucnost obrazárny vlasteneckých přátel umění v Čechách, *Umění I*, č. 4, prosinec 1921, s. 371–394. O převzetí správy Galerie Vincencem Kramářem v roce 1919 ještě předtím informovalo *Umění*, viz *Obrazárna v Rudolfinu*, *Umění I*, č. 2–3, srpen 1919, s. 265–266.
- 52 Pavel Janák, Revoluce v plakátě. Soutěž na propagační plakát československé republiky, *Umění I*, č. 2–3, srpen 1919, s. 256–259. — Soutěže na bankovky a mince, *Umění I*, č. 4, prosinec 1921, s. 465. — Soutěže na poštovní známky, *Umění I*, č. 2–3, srpen 1919, s. 282–283. — Vojtěch Volavka, Naše státní znaky, *Umění I*, č. 4, prosinec 1921, s. 433–434.
- 53 V době, kdy vycházel první ročník *Umění* (1918–1921), byl Zdeněk Wirth zároveň jedním z redaktorů *Památek archeologických*. Studie věnované středověkým památkám nacházely uplatnění především zde.
- 54 Jiří Rak — Vít Vlnas, Druhý život baroka v Čechách, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie*, Praha 2001, s. 31.
- 55 Uhlíková (pozn. 24), s. 172.
- 56 Známá esej Arneho Nováka o barokní Praze (1915), považovaná dnes za průkopnické dílo, které pomáhalo otevírat nové pohledy na fenomén baroka, měla svůj předstupeň v souborném vydání 25 leptů Františka T. Šimona s tématem barokní Prahy, které s Novákovým literárním doprovodem vydal Jan Štenc už v roce 1911. Jednalo se o jednu z prvních publikací jeho grafického zájmu a nakladatelství. Srov. Rak — Vlnas (pozn. 54), s. 29. — Vít Vlnas, „České baroko“ a jeho obraz v české historické tradici, in: Richard Biegel — Jakub Bachtík — Petr Macek (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 23. — Libor Pavera,

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCI VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

Arne Novák a počátky české barokistiky, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. V. Řada literárněvědná bohemistická = Bohemica litteraria* LI–LII, 2002–2003, č. 5–6, s. 29.

57 Odborný zájem o Mánesa rozdělil Jiří Kotalík do čtyř období — od prvotního zájmu a zhodnocení ze strany Mánesových současníků (A. Müller, F. Náprstek, F. B. Míkovec, K. Purkyně, K. J. Erben, B. Němcová. J. Neruda, V. Hálek), po období, kdy začíná soustavný uměleckohistorický zájem (M. Tyrš, R. Tyršová, K. Chytil, F. X. Jiřík. K. B. Mádl), následuje Dvořákova studie od Mánesa k Švabinskému a hodnocení Miloš Jiráka, konečně pak čtvrtá fáze, která je spojena úsilím „zakladatelské generace našich historiků umění, kteří se v odrůzných metodologických přístupech často navraceli k jednotlivým údobím a úsekům umělcovy tvorby“. Viz Jiří Kotalík, *Josef Mánes: 1820–1871* (kat. výst), Národní galerie v Praze 1972, s. 7–9, cit. s. 9.

58 Antonín Matějček, Etika Mánesova díla, *Umění* I, 1921, č. 4, s. 291.

59 Naděžda Blažíčková-Horová, *Malířská rodina Mánesů*, Praha 2002, s. 147.

60 Tomáš Winter et al., *Jdi na venkov! Výtvarné umění a lidová kultura v českých zemích 1800–1960*, Řevnice 2019, s. 38.

61 Jubilejní výstava se konala v Obecním domě, Topičově salonu a Rudolfské obrazárně. Zhlédnout ji stihlo na 28 tisíc návštěvníků a doprovázela ji řada akcí. K shrnutí výstavy a doprovodných akcí viz František Žákavec, Mánesův rok, *Umění* I, č. 4, prosinec 1921, s. 406–419.

62 V roce 1920 vyšla rovněž *Ročenka Štencova grafického kabinetu*. Také ona se věnovala Mánesově výročí, autory textů byly převážně představitelé starší generace historiků umění (K. B. Mádl, F. X. Jiřík, Fr. Žákavec, Fr. Táborský, R. Kuchynka). Štenc tak vsadil na osvědčené autory, kteří za sebou měli dlouholetý výzkum Mánesova díla.

63 Antonín Matějček, Etika Mánesova díla, *Umění* I, 1921, č. 4, s. 291–293.

64 Václav Vilém Štech, Jan Štenc a současné umění, in: Wirth (pozn. 1), s. 32.

65 F. X. Jiřík, Karel Purkyně, *Umění* I, č. 2–3, srpen 1919, s. 113–148. První, kdo rozpoznal v Purkyni jednu z nejvýraznějších malířských osobností českého umění 19. století, byla starší generace historiků umění, do níž patřil F. X. Harlas a F. X. Jiřík.

66 Dílu Jana Preislera a Jana Štursy se věnoval ve svých článcích v *Umění* především Antonín Matějček.

67 V uměleckých kruzích veřejně známý, nekritický obdiv, který ke Švabinskému choval Štenc a jeho blízcí přátelé či spolupracovníci, tematizoval nejednou ve svých karikaturách Hugo Boettinger alias Dr. Desiderius. Jednou z výstižných ilustrací Švabinského adorace je karikatura publikovaná v roce 1923 ve *Zlaté Praze* pod názvem Oslava padesátin Maxe Švabinského [obr. 7], vyobrazující oslavence jdoucího pod baldachýnem, neseným Švabinského oddanými vyznavači — K. B. Mádlem, F. Žákavcem, J. Štursou a samozřejmě J. Štencem, snadno identifikovatelným podle svého nepostradatelného dlouhého bílého pláště, atributu upomínajícího na Štencovu pracovitost a oddanost řemeslu i svému závodu.

68 Vazba Štenc — Švabinský, jež se odrážela i na stránkách *Umění*, byla ve své době chápána jako svazek oboustranně prospěšný. Zuzana Švabinská ve svých vzpomínkách zmiňuje, že se tehdy „říkávalo, že Štenc udělal Švabinského a Švabinský Štence“. Viz Zuzana Švabinská, *Světla paměti*, Praha 2012, s. 110.

69 Max Dvořák, Von Mánes zu Švabinský, *Graphischen Künste* XXVII, 1904, č. 5, s. 29–52. V českém překladu Zdeňka Wirtha: Od Mánesa k Švabinskému, *Volné směry* XIV, 1910, č. 1, s. 275–298.

70 Ibidem, s. 277.

71 Birnbaumův příspěvek, původně přednesený na schůzi Kruhu pro přetvoření dějin umění konané k uctění zemřelého Maxe Dvořáka a později přetištěný v *Umění* představuje především zasazení Dvořákova díla a jeho pozice do kontextu vývoje vídeňské školy a jejich základních principů. Vojtěch Birnbaum, Max Dvořák, *Umění* I, č. 4, prosinec 1921, s. 473–474 a 477.

72 Jan Štenc, Poznámka vydavatelova k pokračování sborníku „Umění“, *Umění* II, č. 1, září 1928, s. 48.

73 Ročenka z části vplynula do programu časopisu *Výtvarná práce*. Srov. [Pavel Janák], Úvodem k novému ročníku „Výtvarné práce“, *Výtvarná práce* II, 1923, s. 73.

74 Ibidem.

75 Vít Vlnas, Od Šestky k trojkám, in: Roman Prahel — Tomáš Winter (ed.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Praha 2007, s. 201–208.

76 Ibidem, s. 203.

77 Jakkoliv k tomu měl nakročeno *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, redigovaný Wirthem a vydávaný SVU Mánes v letech 1923–1931, byl nakonec ukončen pouze jedním svazkem věnovaným středověkému umění. Štenc se na přípravě knihy podílel přípravou podkladů pro obrazovou přílohu. Viz Předmluva, in: *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Praha 1931, [nestr.].

78 Projekt byl přirozeným symptomem obecnějšího trendu národních dějin umění v meziválečném období, v popředí stál požadavek na světové dějiny umění sepsané v národním jazyce.

79 Wirth (pozn. 1).

80 Vendula Hnídková, Epilog — československá expozice v Paříži 1925 a problém art deco, in: eadem, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 137–143.

81 Štenc (pozn. 72), s. 48.

82 Výstava francouzského malířství v „Mánesu“. Několik poznámek, *Umění* X, č. 6–7, květen 1937, s. 306.

83 Časopis vznikl spojením tří původních periodik: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, *Zeitschrift für bildende Kunst* a *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Viz Zur Einführung, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* I, 1932, č. 1, s. 1.

84 Srov. František Žákavec, O státní galerii, *Umění* IV, č. 5, březen 1931, s. 222–223.

85 William Ritter vstoupil do kontaktu s českým uměleckým prostředím už na přelomu století. Jeho vazby na české prostředí a umělce jsou dostatečně známy. Viz Xavier Galmiche (ed.), *Krajiny umění. Švýcarský kritik William Ritter a střední Evropa*, Brno 2020. — Marta Filipová, *Modernity, History, and Politics in Czech Art*, New York 2020, s. 76. Dále zvl. Lenka Bydžovská, Slavjanofil ze Západu, in: Petr Čornej — Roman Prahel (ed.), *Čechy a Evropa v kultuře 19. století. Sborník symposia pořádaného Národní galerií v Praze a Ústavem pro českou a světovou literaturu ČSAV v rámci Smetanových dnů v Plzni ve dnech 22.–24. března 1990*, Praha 1993, s. 74–78. — Eadem, „Heart in a trance“. William Ritter and Czech modernism, *CIRCE. Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes*, http://www.circe.paris-sorbonne.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=261, vyhledáno 13. 12. 2020.

86 Ernst Kloss, Michael Willmann, *Umění* III, č. 9, září 1930, s. 413–422, obrázky na s. 414–422.

87 Dva dopisy Václava Mánesa Fr. Nadorpovi v Římě, *Umění* VII, č. 6, březen 1934, s. 287–294.

88 V českém prostředí zůstává Pollakovo jméno dnes jen málo známé. Jednu z mála větších zmínek viz Marek Krejčí, Palazzo Venezia a Via della

Croce. Max Dvořák a jeho kolegové v Římě, in: Zdeněk Hojda — Michaela Ottová — Roman Prahel (edd.), *Naše Itálie. Stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 31. ročníku symposia k problematice 19. století*, Praha 2012, s. 143–144. Základní biografická a bibliografická data viz LS [Lubomír Slavíček], Pollak, Ludwig, in: *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008) II, N/Ž*, Praha 2016, s. 1150–1151.

89 Štenc (pozn. 29), s. 87.

90 Jednu ze zmíněných výjimek zastupovaly v dlouhodobějším horizontu existence časopisu statě Václava Viléma Štecha, který zde např. poprvé představil vlivný koncept rustikalizace. Václav Vilém Štech, Podstata lidového umění, *Umění II*, č. 5, leden 1929, s. 221. — Idem, Vznik národního umění. Předneseno na XIII. mezinárodním kongresu dějin umění ve Stockholmu s názvem Rustikalizace jako činitel slohového vývoje, *Umění VIII*, č. 2, říjen 1934, s. 59–63.

91 Z nakladatelství, jež výrazně přispěla k rozvoji výtvarné kultury, ukončilo svou činnost v souvislosti s krizí například Aventinum Otakara Štorcha-Mariena.

92 Umění, sborník pro výtvarnou práci, zahajuje již svůj jedenáctý ročník!, *Umění XI*, 1937–1938, č. 2, přílohy před s. 1.

93 Mariana Holá — Lucie Zadražilová, Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina, *Muzeum LI*, 2013, č. 1, s. 54–61.

94 Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, Praha 2015, s. 92–93.

95 Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, *Umění II*, č. 5, leden 1929, s. 237–238. — Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, *Umění V*, č. 6, únor 1932, s. 296–297. — Žákavec (pozn. 84), s. 219–223. Doslov redakce in ibidem. — Zdeněk Wirth, Československá státní galerie, *Umění VIII*, č. 7, březen 1935, s. 340.

96 Jednalo se zejména o *Volné směry, Památky archaeologické, Ročenku kruhu pro pěstování dějin umění a Hollar*.

97 Waldemar-George (vl. jménem Jerzy Waldemar Jarocinski) ztrácí obdiv k Mussoliniho fašismu ve chvíli, kdy spatřuje důsledky rozpínavé politiky nacistického Německa v roce 1938. Viz Yves Chèvrefils Desbiolles, *Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste*, *Archives Juives XLI*, 2008, č. 2, s. 101–117.

98 František Žákavec, Výstava „Poesie 1932“, *Umění VI*, č. 3, prosinec 1932, s. 161.

99 Publikování textů a reprodukování děl mladších členů Mánesa ve Štorchově *Musaionu* bylo chápáno jako ohrožení samotné existence spolku, zatímco publikování děl Maxe Švabinského a T. F. Šimona v *Umění* nemělo být bráněno. „*Mánes nechce pustit z Volných směrů modernu, ale konzervativní práce povolí k reprodukci rád.*“ Vydání Emila Filly na členské schůzi Mánesa 8. 6. 1928 v reakci na námitku Kamila Novotného a Františka Muziky. Ti vyslovili názor, že Štencovo *Umění* na rozdíl od Štorchova *Musaionu* jistě získá schválení na reprodukce děl členů Mánesa. Viz *Archiv hl. m. Prahy*, fond SVU Mánes, 1. 1. 8. Převzato z: Lenka Bydžovská, Emil Filla a spolek Mánes na přelomu dvacátých a třicátých let, *Umění XXXVI*, 1988, s. 248.

100 vn [Vladimír Novotný], Malá kronika, *Volné směry XXIX*, 1932, č. 1, s. 96.

101 František Žákavec, Připomínka, *Umění V*, č. 10, červenec 1932, s. 504.

102 Dopis Maxe Švabinského Františku Žákavcovi, 28. 8. 1935, fond F. Žákavec, korespondence přijatá Literární archiv PNP. Citováno rovněž in: Marie Rakušanová, *Bytosti odnikud*, Praha 2008, s. 208, pozn. 466.

103 V roce 1932 umírá z okruhu přispěvatelů Štencova sborníku Karel B. Mádl, o dva roky později jej následuje Vojtěch Birnbaum, v roce

1938 pak z nejbližších Štencových přátel a spolupracovníků umírá také František Žákavec.

104 Svou roli mohl sehrát i Karel B. Mádl, po Birnbaumovi Volavkův druhý učitel a blízký Štencův přítel, bezpochyby ale také doporučení Wirthovo. Srov. Václav Richter, Vojtěch Volavka. K šedesátinám českého historika umění, in: Vojtěch Volavka, *O moderním umění*, Praha 1961, s. 236.

105 Viz dopisy Vojtěcha Volavky Janu Štencovi. Fond Jan Štenc, ANM, kart. 9, sign. 3168–3178.

106 Vojtěch Volavka, Francouzské malířství v pražské Moderní galerii I–III, *Umění VIII*, č. 5–6, únor 1935, s. 207–234 [I]; č. 7, březen 1935, s. 289–307 [II]; č. 8–9, červen 1935, s. 355–387 [III]. Tato studie byla rovněž vydána samostatně jako zvláštní otisk *Umění* v roce 1935.

107 Za Volavkova předchůdce v syntetickém pohledu na české malířství 19. století lze považovat historika umění pozitivistické generace F. X. Jiříka. Viz F. X. Jiřík, *Vývoj malířství českého ve století XIX*, Praha 1909.

108 Vojtěch Volavka, České malířství v Moderní galerii I. Předchůdci a učitelé, *Umění X*, č. 2, prosinec 1936, s. 79–94. — Idem, České malířství v Moderní galerii II. Zakladatelé, *Umění X*, č. 3–4, únor 1937, s. 117–167. — Idem, České malířství v Moderní galerii III. Klasikové (1), *Umění X*, č. 5, březen 1937, s. 235–276. — Idem, České malířství v Moderní galerii III. Klasikové (2), *Umění 10*, č. 8–9, srpen 1937, s. 353–378. — Idem, České malířství v Moderní galerii III. Klasikové (3), *Umění 10*, č. 10, říjen 1937, s. 417–428.

109 Lubomír Konečný, Hana Volavková a Iconologia / Ikonologie v Čechách, in: Milena Bartlová — Martina Pachmanová (edd.), *Artemis a dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dějinách umění*, Praha 2008, s. 91. Z ostatních autorů na článek H. Volavkové kriticky reagoval na stránkách *Umění* pouze Emanuel Poche, Callotovy předlohy v díle M. B. Brauna, *Umění XIV*, č. 6–7, listopad 1942, s. 225–231.

110 V roce 1939 se Hana a Vojtěch Volavkovi rozvedli, v lednu 1942 pak manželský svazek znovu obnovili. Viz Magda Veselská, Hana a její muži, in: Bartlová — Pachmanová (pozn. 109), s. 80–81.

111 Např. studie Autoportrét v Čechách, kde je v úvodu volně komparován žánr biografie s autoportrétem. Viz Vojtěch Volavka, Autoportrét v Čechách, *Umění XIII*, č. 5–6, květen 1941, s. 183–234.

112 Jan Štenc v dopisu Zdeňku Wirthovi, 14. VIII. 1942. ÚDU AV ČR, Oddělení dokumentace, Fond Zdeněk Wirth, kart. XI, sv. 6.

113 Srov. Utajená autorka, *Svobodné noviny I*, 1945, č. 33, 29. 3., s. 3.

114 Viz dva dochované dopisy Hany Volavkové Janu Štencovi z roku 1940. ANM, fond Jan Štenc, kart. 9, sign. 3179–3180.

115 K tomu srov. Lucie Zadražilová — Milan Pech, Dvě významné instituce 1938–1948 (Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a Spolek výtvarných umělců Mánes), in: Hana Rousová (ed.), *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému převratu*, Řevnice 2011, s. 83–93.

116 Štencovy příkré soudy o Květovi nalézáme v korespondenci se Zdeňkem Wirthem.

117 Jan Květ působil v letech 1943–1945 v pozici kurátora galerie nakladatelství Josefa R. Vilímka, o jejichž výstavách v Kronice *Umění* pravidelně referoval.

118 O vztahu Wirtha k Polákovi viz Uhlíková (pozn. 24), s. 135. — Magda Veselská, *Muž, který si nedal pokoj / The man who never gave up*, Praha 2005.

119 K Žákavcově profesorskému působení na bratislavské univerzitě a důvodům jeho nezájmu o slovenský uměleckohistorický materiál viz Jan Bakoš, Český dejepis umenia a Slovensko, *Umění XXXIV*, 1986, s. 213. Srov. Ingrid Ciulisová, Lesk a bieda slovenskej kunsthistórie I. (Slovenský dejepis umenia 1919–1938), *Ars XXVI*, 1993, č. 1, s. 67. Žákavcův nevelký

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918–1947)

zájem o slovenské umění ostatně diplomaticky zmiňuje i Josef Šusta v *Umění*, v čísle věnovaném Žákavcovi, v roce jeho úmrtí. Viz Šusta (pozn. 30), s. 169.

120 Josef Polák, *Umění XVII*, č. 3–4, prosinec 1945, s. 144.

121 Gisela Weyde, Gobeliny městského musea v Bratislavě, *Umění II*, č. 4, prosinec 1928, s. 192–195. Weydová ovšem v roce 1928 z Bratislavy odchází do Německa. Texty Vladimira Wagnera nebo Alžběty Mayerové-Günterové se v *Umění* zřejmě nikdy neobjevily.

122 Gisela Weydová prošla školením na výtvarné akademii v Budapešti, univerzitě v Mnichově, studia zakončila na Vídeňské univerzitě. Viz Ingrid Ciulisová, Spomienka na Gizelu Weyde, *Ars XXXVIII*, 2005, č. 1, s. 67–68. — Mária Orišková, Naše staršie sestry. Kustódky a kurátorky na Slovensku v prvej polovici 20. storočia, in: Bartlová — Pachmanová (pozn. 109), s. 49–50.

123 Srov. Bakoš (pozn. 119), s. 212.

124 Srov. Jiří Koukal, Katedra „těch druhých“? Dějiny umění na Německé univerzitě v Praze, 1882–1945, in: Richard Biegel — Roman Prahel — Jakub Bachtík (edd.), *Století ústavu pro dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy*, Praha 2020, s. 235–275.

125 *Ibidem*, s. 275.

126 Rozsáhlé pojednání shrnující hlavní poznatky, které shromáždění a klasifikace památek severozápadních Čech přinesla, muselo být pro svou obsažnost rozděleno a publikováno ve třech studiích na pokračování, které v překladu Antonína Matějčka vycházely v sborníku během druhé poloviny roku 1929. Viz Josef Opitz, Gotické malířství a plastika severozáp. Čech na výstavách v Mostu a Chomutově 1928. I. Gotická plastika severozápadních Čech od r. 1330–1450, *Umění II*, č. 9–10, květen 1929, s. 479–504. — Idem, Gotické malířství a plastika severozáp. Čech na výstavách v Mostu a Chomutově 1928 II. Gotická plastika severozápadních Čech od r. 1450–1550, *Umění II*, č. 11, září 1929, s. 526–550. — Idem, Gotické malířství a plastika severozáp. Čech na výstavách v Mostu a Chomutově 1928. III. Malířství severozápadních Čech v l. 1350–1550, *Umění II*, č. 12, listopad 1929, s. 561–576.

127 V němčině jim předcházela studie, kterou Opitz publikoval v německojazyčném časopise *Witiko* (*Zeitschrift für Kunst und Dichtung*). Josef Opitz, *Zwei Jahrhunderte gotischer Malerei und Plastik Nordwestböhmens*,

Witiko I, 1928, s. 265–276. Josef Opitz spolu s Otto Kletzlem redigovali rubriky věnované umění. Časopis usiloval v Československu o roli společné platformy pro vzájemné porozumění, kulturní a uměleckou výměnu mezi českou a německou národností. Krátká životnost časopisu (1928–1931) dokládá, nakolik obtížný úkol toto úsilí v československých podmínkách a v dané době představovalo. K časopisu viz Steffen Höhne, Josef Mühlbergers (1928–1931) *Witiko im Kontext böhmischer Ausgleichsversuche*, *Germanoslavica XX*, 2009, č. 1, s. 39–59. — Hana Rousová, *Witiko*. O jednom sisyfovském úsilí, in: *Mezery v historii 1890–1938 polemický duch střední Evropy. Němci, Židé, Češi*, Praha 1995, s. 90–95.

128 Antonín Matějček, Výstavy gotického malířství a sochařství severozápadních Čech, *Umění II*, č. 2, říjen 1928, s. 94.

129 Milena Bartlová, heslo Opitz, Josef, in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha 1995, s. 586. Dále viz Michaela Ottová — Jan Klípa, Josef Opitz a současné přístupy k výzkumu vizuální kultury severozápadních Čech (1250–1550), in: Aleš Mudra — Michaela Ottová (edd.), *Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, zvl. s. 17–19. — Milena Bartlová, Život a dílo Josefa Opitze, in: eadem, *Naše, národní umění. Studie z dějin dějepisu umění*, Brno 2009, s. 85–97.

130 Opitzem shromážděný materiál a zjištění, ke kterým na základě jeho rozboru došel, představovaly pro české historiky umění-medievisty nedocenitelný zdroj poznatků postihující uměleckou tvorbu v celé šíři jejího lokálního vývoje. Opitzovy badatelské výsledky nebylo možné přehlížet, jakkoliv mohli někteří např. s datacemi jednotlivých děl nesouhlasit. Viz Jaromír Pečírka, Gotické sochařství na výstavě severozápadních Čech v Chomutově a Mostu, *Volné směry XXVI*, 1928–1929, č. 7–8, s. 216, 217, 221.

131 Josef Opitz, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*, Praha 1930.

132 Hönigschmid byl neaktivnější na poli památkové péče, proto byly jeho vazby na české umělekohistorické prostředí utvářeny skrze vztah se Z. Wirthem. Ten jej v roce 1924 jmenoval přednostou Státního památkového úřadu. Hönigschmid se tak stal jediným vedoucím centrálního státního úřadu v Československu, který byl německé národnosti. Viz Kristina Uhlíková, Rudolf Hönigschmid. Německý památkář v Československu, *Zprávy památkové péče LXXVIII*, 2018, č. 5, s. 522–524, zvl. s. 523.

133 Neopominutelná byla Hönigschmidova role spoluzakladatele Svazu německých vlastivědných muzeí v Československu (Verband der Deutschen museen für Heimatkunde in der Tschechoslowakischen Republik), který vznikl roku 1922 v Liberci.

134 Německá věda anektuje Československo, *Lidové noviny XLIV*, 1936, 11. 12., s. 9.

135 Zdeněk Wirth, Kostel v Čečovicích a Otto Kletzl, *Umění X*, č. 3–4, únor 1937, s. 195–196. — K referátu Zd. Wirtha o článku O. Kletzla o Čečovicích, *Umění XI*, č. 6, červen 1938, s. 294.

136 Srov. také Marek Krejčí, *Moderní dějiny a památková péče ve středo-východní Evropě* (dizertační práce), Ústav dějin umění FF UK, Praha, 2013, s. 42–43.

137 Jaroslav Pešina, Německé články, popírající autochtonnost českého umění, *Český časopis historický XLV*, 1939, č. 2, s. 378–379.

138 Václav Mencl, O nálezu fragmentů domněle Parléřovských plánů z pražské huti svatovítské, *Umění XIII*, č. 2, listopad 1940, s. 91–92.

139 Boris Losský byl synem ruského emigranta, profesora filozofie Nikolaje O. Losského (1870–1965), s českým prostředím byl spjat odborně především výzkumem francouzského umění v českých sbírkách, jehož výsledky v *Umění* prostřednictvím několika článků prezentoval, působil však převážně ve Francii (jako ředitel muzea zámku ve Fontainebleau). LS [Lubomír Slavíček], Lossky, Boris Nikolajevič, *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008) I*, A/M, Praha 2016, s. 841–843.

140 Zdeněk Wirth, Dřevěné kostelíky z východního Slovenska a Podkarpatské Rusi, zachráněné přenesením, *Umění V*, č. 2, listopad 1931, s. 79–83. — Idem, Ochrana památek na Podkarpatsku, *Umění IV*, č. 9–10, srpen 1931, s. 472.

141 František Žákavec, Slovensko a Podkarpatská Rus, jejich lid a kraj ve výtvarném umění, *Umění X*, č. 8–9, srpen 1937, s. 393–406.

142 „Ochrana památek na Podkarpatsku. Letos věnováno na ni necelých Kč 150.000 státem, jinak podpory pro neuvědomělost obyvatelstva není.“ Viz Wirth, Ochrana památek (pozn. 140), cit. s. 472.

143 Žákavec (pozn. 141), s. 402.

144 Viz např. Němečtí a maďarští výtvarníci na Slovensku, *Umění V*, č. 2, listopad 1931, s. 101. — Spolek německých grafiků v Československu, *Umění V*, č. 1, říjen 1931, s. 53.

145 *Umění*, sborník pro výtvarnou práci (pozn. 92).

- 146 *Umění XI*, 1938, č. 4–5 (Památce Františka Žákavce).
- 147 Viz Šusta (pozn. 30), s. 170. — Arne Novák, František Žákavec, spisovatel, *Umění XI*, č. 4–5, duben 1938, s. 175–182, zvl. 179. Novákův esej lze z dnešní perspektivy považovat za dosud nejvýstižnější zhodnocení Žákavcova díla a metody, oproti např. tendenčně pojatému článku Luboše Hlaváčka, který vznikl o 40 let později. Srov. Luboš Hlaváček, Strážce tradice, *Umění XXVII*, 1979, č. 2, s. 89–106.
- 148 Texty k Wirthovým šedesátým narozeninám představují podle Kristiny Uhlíkové největší soubor Wirthových bibliografických článků, jejich množství vypovídá o svrchované pozici Zdeňka Wirtha na poli dějin umění a památkové péče. Viz Uhlíková (pozn. 24), s. 221.
- 149 Jednalo se o historiky umění působící v Brně — Václava Richtera a Eugena Dostála, dále archeologa Karla Černožského, historika umění Františka Matouše, historika a muzeologa Ladislava Lábka.
- 150 Do *Umění* z mladší generace brněnských historiků umění později přispěli několika články také: Albert Kotal, Zoroslava Drobná, Jarmila Stanzlová (Kotalová).
- 151 Dva úvodní texty se věnovaly Wirthově osobnosti. Wirthův vědecký profil shrnul ve své stati Jaromír Pečírka, o úřednické pozici Wirthově psal právník a člen Osmy (původní Šestky) Otakar Sommer. Viz Jaromír Pečírka, Zdeněk Wirth a umění, *Umění XI*, č. 7–8, srpen 1938, s. 305–310. — Otakar Sommer, Zdeněk Wirth a veřejná správa, *Umění XI*, č. 7–8, srpen 1938, s. 311–313.
- 152 *Umění Zdeňku Wirthovi k šedesátinám*, Praha 1938.
- 153 K tomu viz detailně Oldřich J. Blažíček, „Zdeňku Wirthovi k šedesátinám“, otisk z *Umění*, sborníku pro českou výtvarnou práci, XI, Štenc, Praha 1938, str. 282, obr. 190 [rec.], *Český časopis historický XLV*, 1939, s. 305.
- 154 Václav Vilém Štech, Smysl a metoda dějin výtvarného umění, *Umění XI*, 1937–1939, č. 9–10, s. 455–459.
- 155 *Ibidem*, s. 306.
- 156 Nezpochybnitelnou Wagnerovu inspiraci Štechovým textem doložil na základě Wagnerovy korespondence Zdeňku Wirthovi Jiří Křížek, Nové poznatky o sporu mezi Václavem Wagnerem a Zdeňkem Wirthem o metodu analýzy a syntézy, in: Jiří Roháček — Kristina Uhlíková (edd.), *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby*, Praha 2010, s. 240–242.
- 157 Z vídeňské školy dějin umění přitom za tento horizont vystoupil již ve dvacátých letech Julius von Schlosser, který si osvojl Croceho filosofii a vtělil ji do vlastního umělecko-historického přístupu.
- 158 Zdeněk Wirth, Methody preventivní ochrany, *Umění XIV*, č. 2–3, červenec 1942, s. 123. — Idem, V. Wagner, Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana, *Umění XVII*, č. 5–6, prosinec 1946, s. 239–240.
- 159 Jiří Škabrada, Štencův archiv negativů, *Historická fotografie*, 2007, č. 1, s. 29.
- 160 Jejich součástí byla rezignace protektorátního tisku na aktuální kulturní zpravodajství v období totální války, kdy již docházelo k výrazným omezením veškerého kulturního dění. Redakce *Umění* v čele s Wirthem se ovšem s touto praxí neztotožňovala. Viz Zdeněk Wirth, Kulturní rubriky, *Umění XVI*, č. 5–6, listopad 1944, s. 240–241.
- 161 „To všecko je krok zpět od sebevědomého umění doby k náhražce pohodlné výpůjčky z minulosti. Tímto způsobem se netvoří národní kultura, ale dočasná móda, navěšená na odlišné formy dnešního života.“ Viz Tvořme národní kulturu, ne módu!, *Umění XII*, č. 8–9, březen 1940, cit. s. 394.
- 162 „Strach z prázdných výstavních síní žene všechny tyto pořadatele k chvatu, jenž přirozeně nemůže být na prospěch věci. Ztrácí se pomalu kritický postoj k výběru autorů a což je snad ještě horší, ztrácejí autoři i pořadatelé kritický názor k vlastnímu dílu.“ Viz Vladimír Novotný, Jan Trampota, *Umění XV*, č. 7–8, listopad 1943, s. 313–318, ke kritice zvl. s. 313–315, cit. s. 313.
- 163 Zdeněk Wirth, Vernisáž, *Umění XVI*, č. 1–2, červenec 1944, s. 70–71.
- 164 Zdeněk Wirth, Jan Štenc. Život a práce (1871 až 1941), *Umění XIII*, č. 10, prosinec 1941, s. 427–428.
- 165 O nesnázích, jimž za války muzeum čelilo, barvitě referoval Karel Herain, Obrázek jeden z mnohých, *Umění XVII*, č. 3–4, prosinec 1945, s. 128 a 130–135.
- 166 Emanuel Poche, O potřebách a úkolech knihovny Uměl.-průmyslového musea v Praze, *Umění XII*, č. 4–5, červenec 1939, s. 223–225. E. Poche zmiňuje na tři sta zahraničních časopisů, viz s. 223.
- 167 Nová správa Státní galerie, *Umění XII*, č. 2, únor 1939, s. 88–89.
- 168 Kamil Novotný, Sběrka novodobého českého sochařství z majetku Státní galerie v zámku Troja, *Umění XII*, č. 1, prosinec 1938, s. 41–44. — Nová správa Státní galerie, *Umění XII*, č. 2, únor 1939, s. 88–89. — Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze, *Umění XII*, č. 4–5, červenec 1939. — Waldesova obrazárna byla zakoupena Národní galerií v Praze, *Umění XII*, č. 10, květen 1940, s. 440. — Bernardo Daddi a jeho dva triptychy v Národní galerii v Praze, *Umění XIII*, č. 9, listopad 1941, s. 347–362.
- 169 O rok později vyšla ve Štencově nakladatelství formou samostatné publikace jeho doktorská práce o Quidu Mánesovi a v roce 1940 dokonce publikace věnovaná ikonickému dílu 19. století, Mánesovu Orloji.
- 170 LS [Lubomír Slavíček], Winkler, Erich, in: *Slovník historiků umění II* (pozn. 88), s. 1674. Srov. Uhlíková (pozn. 24), s. 103. Po válce se Winkler uplatnil jako vědecký pracovník grafické sbírky Národní galerie a především jako překladatel umělecko-historických publikací do německého jazyka. Viz Historik umění dr. Erich Winkler zemřel, *Umění XX*, 1972, s. 192.
- 171 Jan Štenc v dopisu Zdeňku Wirthovi ze dne 16. 8. 1944. Oddělení dokumentace ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, kart. XI, sv. 6.
- 172 K tomu srov. Rostislav Švácha, Sigfried Giedion a české ohlasy jeho díla, *Umění LXVI*, 2018, s. 204–209. K Winklerovi zvl. s. 204.
- 173 Erich Winkler, W. Pinder, Sonderleistungen der deutschen Kunst, *Umění XVII*, č. 7–8, duben 1949, s. 326–327.
- 174 Jarmila Kubíčková (Dvořáková) pocházela z uměleckého prostředí, jejím otcem byl sochař Josef Kubíček a mladší bratr Jánuš byl malířem. Srov. LS [Lubomír Slavíček], Kubíčková, Jarmila (Dvořáková), in: *Slovník historiků umění I* (pozn. 139), s. 752.
- 175 Jarmila Kubíčková, Povaha českého umění, *Přítomnost XVII*, 1943, č. 9, 1. 6., s. 140.
- 176 Slavíček (pozn. 174), s. 752.
- 177 O problematice vnímání protektorátního období jako periody abnormality viz Pavel Janoušek, My a oni. „Zapomínání“ na českou kulturní situaci protektorátu jako (nejen) literárněhistorický problém, *Česká literatura*, 2017, č. 3, zvl. 381–385.
- 178 Jaroslav Pánek, *Český časopis historický*, Praha 2020, (Věda kolem nás, 107, Prostory společné paměti), s. 15.
- 179 Jako častý důvod byla např. uváděna nezbytnost šetřit papírem. Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*, Praha 2018, s. 100.
- 180 Michael Wögerbauer (ed.), *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014 II*, Praha 2015, s. 963. Srov. Zdeněk Wirth v dopisu Ladislavu Lábkovi 29. 10. 1946: „Ministerstvo informací dusí na jedné straně tyto věci, ale na druhé povoluje spoustu týdeníků a měsíčníků, které určitě časem sejdou... A [Jan] Štenc bojuje úporně za *Umění* a z knih nemá dosud povoleno nic, Valdštejnův Jičín leží teď již pátý rok.“ Viz Peřinová (pozn. 21), cit. s. 237–238.

TEREZA JOHANIDESOVÁ

ŠTENCOVO UMĚNÍ: ČASOPIS VE SLUŽBÁCH DOMÁCÍ VÝTVARNÉ KULTURY (1918-1947)

- 181** Štencovi se podařilo vydat po válce již jen knihu o Valdštejnově Jičíně. Zdeněk Wirth — Jan Morávek, *Valdštejnův Jičín. Příspěvek k dějinám barokního stavitelství v Čechách*, Praha 1946.
- 182** Zdeněk Wirth, *Furor teutonicus*, *Umění XVII*, č. 1 [1-2], červen 1945, s. 3.
- 183** Vlnas (pozn. 75), s. 201.
- 184** Josef Šusta, Několik dojmů zachycených v Toskáně, hlavně o umění. Červen 1899, *Umění XVII*, č. 3-4, prosinec 1945, s. 77-79.
- 185** Václav Mencl, Trojí sloh Petra Parléře, *Umění XVII*, 1946, č. 7-8, s. 249-278.
- 186** Srov. výklad Menclovy metody od Kláry Benešové, Petr Parléř v interpretaci Václava Mencla, in: *Pocta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkám interpretácie stredoeurópskeho umenia*, Bratislava 2000, s. 137; a Mileny Bartlové, *Dějiny českých dějin umění 1945-1969*, Praha 2020, s. 243-244, 395-398.
- 187** Václav Mencl, Francouzská románská architektura na české půdě, *Umění XVII*, č. 5-6, prosinec 1946, s. 207-209.
- 188** Anežka Livorová, Příspěvky k vlivu francouzské románské architektury na architekturu českou, *Umění XVII*, č. 7-8, duben 1949, s. 295-297.
- 189** Obsah sešitu, *Umění XVII*, č. 7-8, duben 1949, s. 328.
- 190** Klára Simandlová, Jan Štenc (1871-1947), in: *Pražský sborník historický XXIX*, Praha 1996, s. 185.
- 191** Škabrada (pozn. 159) s. 29.
- 192** Ibidem, s. 29.
- 193** „Po celou dobu ... Štenc fotografoval památky, ať je to architektura, sochařství nebo malířství, a vzácné listy z rukopisných knih, takže jeho závod se stal vlastně vědeckou institucí.“ Viz Max Švabinský, Několik osobních vzpomínek, in: Wirth (pozn. 1), cit. s. 22-23.
- 194** Zdeněk Wirth, Štenc grafik, in: Wirth (pozn. 1), s. 26.
- 195** Uhlíková (pozn. 24), s. 147.
- 196** Wirth (pozn. 194).
- 197** Vojtěch Volavka v dopise Janu Štencovi ze dne 19. 3. 1937. ANM, fond Jan Štenc, kart. 9, sign. 3176.
- 198** Wirth (pozn. 194), s. 25-26.
- 199** „Teprve nové prostředky technické, fotografické a reprodukční, poskytují větší možnost využít malířského rukopisu nejenom případ od případu v znalecké praxi [sic!], ale i zhodnotit zkušenost vědeckým systémem. O to se prvně pokouší tato práce.“ Viz Vojtěch Volavka, *Malba a malířský rukopis*, Praha 1939, cit. s. 29.
- 200** O Štechově vztahu k fotografii viz Hana Budeus, Mlsný a zvědavý Václav Vilém Štech. Dějiny umění jako živá současnost, in: Tomáš Dvořák et al., *Fotografie, socha, objekt*, Praha 2017, s. 7-27.
- 201** Patřila mezi ně především výstava *Sto let české fotografie* pořádaná Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze. Viz Zdeněk Wirth, Výstava „Sto let české fotografie“, *Umění XII*, č. 10, květen 1940, s. 442-444.
- 202** Oldřich Poskočil, *Knihy Štencovy, Typografia XXXV*, 1928, č. 2, s. 20. Štencovo nakladatelství bylo členem Klubu moderních nakladatelů Kmen, jehož cílem byl rozvoj knižní kultury mimo jiné také po stránce výtvarné.
- 203** Bartlová (pozn. 28), s. 131. — Eadem, Ať žijeme!, *A2. Kulturní čtrnáctideník XIV*, 2018, č. 21, 10. 10., s. 2.
- 204** Vedoucí redaktor nového čtvrtletníku Vladimír Novotný napsal o stejnojmenném časopisu založeném při Kabinetu pro teorii a dějiny umění v roce 1953, že „Nový čtvrtletník, který přejímá název Štencova časopisu, nebude jeho pokračováním. Je to časopis zcela nový, který pouze svým názvem ukazuje, že dnešní naše úsilí chce navázati na vše kladné z minulosti“. Viz Vladimír Novotný, Kabinet pro teorii a dějiny umění, *Umění I*, 1953, s. 9.
- 205** Revue de l'Art zanikla, *Umění XII*, č. 2, únor 1939, s. 99.

TEREZA JOHANIDESOVÁ

Štenc's *Umění*: a Journal in the Service of Domestic Visual Culture (1918–1947)

When the building of the Czechoslovak state was set in motion, the journal *Umění* (Art) with the subtitle *Sborník pro českou výtvarnou práci* (Anthology for Czech Visual Art) was one of Jan Štenc's major art-historical creations, achieved through his printmaking enterprise and publishing house. Štenc (1871–1947), on the basis of his wealth of contacts in the world of art and thanks to the professionalism he had already achieved in the field of printmaking, succeeded in his Czech publishing enterprise in being the first to fulfil the prerequisites for publishing a prestigious art-historical journal. This article maps the existence of the journal in chronological order, between 1918, when the first of the *Umění* booklets came out, and 1947, the year in which Jan Štenc died, having previously edited and prepared for typesetting the last double issue, which was not due for publication until 1949. The nucleus of the text is a standard analysis of the specialist periodical, in terms of the composition of the contributions, the authorial and thematic representation, the proportion of theoretical articles and materials, the capturing of the discussions of the time and so on. In addition, the article raises questions of a general nature concerning the relationship of the publishing sphere with the academic, and the growing significance and role of reproductions of works of art and their relationship to the art-historical text. Several generations of leading Czech art historians published specialist essays on its pages of the journal during its lifetime. The article monitors the varied orientation of each of those generations and the emphasis they put on specific themes and art-historical approaches. From the point of view of the journal's profile, special attention is devoted to, alongside Štenc himself, two personalities in particular — Zdeňek Wirth and František Žákavec, who represented the closest circle of Štenc's colleagues, purposefully building on the pages of the journal a picture of an autonomous national art, its history and canon. *Umění* was also influential in mediating predominantly verified artistic values to its readers and thus bore the reputation among art journals of being a conservative periodical.

TEREZA JOHANIDESOVÁ

Štencovo *Umění*: časopis ve službách domácí výtvarné kultury (1918–1947)

Časopis *Umění* s podtitulem *Sborník pro českou výtvarnou práci* patří mezi závažné uměleckohistorické počiny, které v počátcích budování československého státu uvedl do života prostřednictvím svého grafického podniku a nakladatelství Jan Štenc (1871–1947). Na základě svých bohatých kontaktů v uměleckém světě a díky profesionalitě, jíž dosáhl v oboru grafiky, se Štencovi podařilo v českém nakladatelském podnikání jako prvnímu naplnit předpoklady pro vydávání reprezentativního uměleckohistorického časopisu. Předkládaný článek v chronologickém sledu mapuje existenci časopisu vymezenou lety 1918, kdy vyšel první ze sešitů *Umění* a rokem 1947, během něhož bylo ještě před smrtí Jana Štence zredigováno a připraveno do sazby poslední dvojčíslo, které se dočkalo svého vydání až v roce 1949. Jádrem textu je standardní analýza oborového periodika, ať už z hlediska skladby příspěvků, autorského a tematického zastoupení, poměru teoretických článků a materiálů, zachycení dobových diskusí apod. Vedle toho článek tematizuje otázky obecného charakteru, týkající se vztahů nakladatelské sféry se sférou akademickou nebo rostoucího významu a role reprodukcí uměleckých děl a jejich vztahu k uměleckohistorickému textu. Během existence časopisu publikovalo na jeho stránkách odborné statě několik generací předních českých historiků umění. Článek sleduje rozrůzněné orientace každé z těchto generací a jejich důrazy na konkrétní témata i uměleckohistorické přístupy. Zvláštní pozornost je vedle samotného Štence věnována z hlediska profilování časopisu zvláště dvěma osobnostem — Zdeňku Wirthovi a Františku Žákavcovi, kteří představovali nejužší okruh Štencových spolupracovníků cíleně budujících na stránkách časopisu obraz autonomního národního umění, jeho dějin a kánonu. Také vlivem jejich působení zprostředkovalo *Umění* čtenářům převážně již osvědčené výtvarné hodnoty, a tak si mezi uměleckými časopisy neslo pověst konzervativního periodika.