

JÁN BAKOŠ

EPISTEMOLOGICKÝ OBRAT NA CESTE HISTORIKA UMENIA

Mladý ale metodologicky plne zrelý, temer 30-ročný Max Dvořák považoval za potrebné vysloviť v úvode k svojej významnej práci *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* svoje metodologické krédo a prihlásiť sa tým k umeleckohistorickej koncepcii svojich učiteľov F. Wickhoffa a A. Riegla — formovo-evolucionistickej koncepcii dejín umenia ako exaktnej, prísne racionálnej vedy: „Das eigentlichste und wichtigste Substrat der Geschichte der Kunst, wenn sie mehr sein soll als Künstlergeschichte, ist die Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme.“¹ V priebehu desiatich rokov došlo, ako je známe, u Dvořáka k radikálnej zmene stanoviska, ktorú dovŕšil vyhlásením: „Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte.“² Dvořák sa rozišiel nielen s autonómne-formovým chápaním umenia, ktoré nahradil spirituálne-výrazovou koncepciou. Zásadne zmenil i názor na podstatu dejín a povahu umelecko-historickej vedy.³ Umeleckohistorický

¹ M. Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, Wien-Leipzig 1903 (citujem podľa 2. vydania München 1921, s. 14).

² M. Dvořák, *Über Kunstbetrachtung*, (ein Vortrag gehalten am Denkmalstag in Bregenz im Sommer 1920), pozri K. M. Swoboda, J. Wilde, Wortwort der Herausgeber, in: M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Studien zur abendländischen Kunstentwicklung, München 1924, S. X. Úplné znenie prednášky vyšlo po česky pod názvom *Studium umění*, in: *Volné směry*, 24, 1926.

³ Z početnej literatúry o Dvořákovi uvádzam len výber najzákladnejších prác: D. Frey, *Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte*, Jahrbuch für Kunstgeschichte des kunsthistorischen Institutes des Bundesdenkmalamtes, Bd. I/XV/, Wien 1922, s. 1—21. O. Benesch, *Max Dvořák. Ein Versuch zur Geschichte der historischen Geisteswissenschaften*, Repertorium für Kunstwissenschaft 49, 1924, s. 159—197 (prelačené in: O. Benesch, *Collected Writings*, Vol. IV., London-New York 1973, 267—303). Ten istý, *Max Dvořák*, in: *Grosse Österreicher*, Bd. X, Zürich-Leipzig-Wien 1957, s. 189—198 (prelačené in: O. Benesch, *Collected*

proces prestal byť ponímaný ako kontinuálny vývoj, založený na princípe imanentnej kauzality. Opäť získal charakter diskontinuity tak intenzívne popieraný v *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*. Uznali sa v ňom iracionálne momenty, krízy a Wendepunkte, spôsobené vonkajšími zásahmi, predovšetkým zmenami svetonázoru. V dôsledku toho bolo zmenené i ponímanie umelecko-historického poznania: Prestalo byť možné ako čiste racionálne „Erklären“, stalo sa „Deuten“, výkladom dejinných jedinečností, preto v ňom svoje miesto našlo i vcífovanie a intuícia.⁴

Dvořákova diskontinuálna bádateľská cesta akoby bola duplikátom, a teda potvrdením jeho novej koncepcie. To isté platí aj o interpretáciách Dvořákovho vývoja: Zvykol sa vykladať ako zlom, obrat, či prekročenie hraníc Viedenskej školy.⁵ Akcentovali sa v ňom principiálne rozdiely medzi jednotlivými vývinovými fázami. Hoci kontinuálne prvky — najmä rozvíjanie podnetov poslednej kapitoly Rieglovej Spätrömische Kunstindustrie⁶ a návrat k Dvořákovmu vlastnému kultúrohistorickému založeniu⁷ — neboli popreté,⁸ za hlavné motivácie jeho obratu ku Kunstge-

Writings, Vol. IV, 304—313). J. von Schlosser, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte, Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich*, Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband XIII, Heft 2, Innsbruck 1934, s. 194 a nasl. G. A. Dell'Acqua, *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák*, Firenze 1935. W. Böckelmann, *Die Grundbegriffe der Kunstbetrachtung bei Wölfflin und Dvořák*, Dresden 1938. H. Sedlmayr, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Das Vermächtnis Max Dvořáks*, in: *Wort und Wahrheit* 4, 1949 (pretlačené in: H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, s. 71—86. J. Neumann, *Dílo Maxe Dvořáka a dnešek*, Umění IX, 1961/6, s. 525—575, Nernecká verzia *Das Werk Max Dvořáks und die Gegenwart*, Acta Historiae Artium VIII, 1962 s. 177—214). A. Kutal, *Padesát let od smrti Maxe Dvořáka*, Umění XIX, 1971/6, s. 612—614. P. Wittlich, *Max Dvořák*, Umění XIX, 1971/6, s. 615—617. L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974. H. B. Busse, *Kunst und Wissenschaft, Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvořák*, Mittenwald 1981, s. 85—108. R. Chadřaba, *Max Dvořák a vídeňská škola dějin umění*, in: Kapitoly z českého dějepisu umění II, Praha 1987, s. 9—70.

⁴ Pozri napr. M. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, s. 43. M. Dvořák, *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung*, in: *Die Geisteswissenschaften I*, Leipzig 1913/14 (český preklad in: M. Dvořák, *Umění jako projev ducha*, Praha 1936, s. 200 a nasl.) K tomu pozri H. B. Busse, l. c., s. 87 a nasl. V. Richter, *Recenzia A. Matějček — Dějepis umění III—IV*, in: *Český časopis historický* 1937, XLIII, s. 568. L. Kalinowski, l. c., s. 32, 44.

⁵ Pozri napr. D. Frey, l. c., s. 11. J. von Schlosser, l. c., s. 199. V. Richter, l. c., s. 587.

⁶ Kontinuitu medzi Rieglom a Dvořákom vyzvihol už O. Benesch, *Max Dvořák, Ein Versuch...*, s. 163 a nasl. Samotného Riegla pokladá za zakladateľa nových dejín umenia ako „historische Geisteswissenschaft“.

⁷ O. Benesch, l. c., s. 162. V tejto súvislosti sa zvykne citovať Wickhoffov výrok, že „es sei im Grunde schade, dass Dvořák statt Kunsthistoriker nicht Kulturhistoriker geworden sei.“ Pozri J. Schlosser, l. c., s. 200.

⁸ Prvý náznak odklonu od čiste imanentného a kontinuálneho chápania vývoja roz-

schichte als Geistesgeschichte sa považovali vonkajšie impulzy: kríza racionalistického hodnotového systému, vplyv novokantovskej a novo-idealistickej filozofie a zážitok expressionizmu v 2. desaťročí nášho storočia.⁹ V poslednej dobe sa však objavili vážne pokusy polemizovať s týmto zaužívaným výkladom Dvořákovej cesty, pokusy o jej imanentne-gnozeologickú interpretáciu.¹⁰ Rozdiely medzi jednotlivými fázami Dvořákovho vývinu sa pochopili ako povrchové, zakrývajúce hlbšiu gnozeologickú kontinuitu. Objavil sa hlbinný spoločný menovateľ Viedenskej školy, identifikovaný ako Goetheovská tradícia, a Dvořákovy vývinové posuny sa z tohto hľadiska interpretovali ako logické rozvíjanie tohto dedičstva a ako výsledky dôsledného indukcionizmu Viedenskej školy.¹¹ Vznikajúci spor o Dvořáka akoby opäť aktualizoval jeden z hlavných problémov Viedenskej školy — problém „kontinuita alebo diskontinuita“, „autonómia alebo heteronómia“? Zmenená je len chronológia: Zatiaľ čo Viedenská škola prešla pri výklade dejín umenia od Rieglovho imanentizmu k Dvořákovmu transcendentalizmu, pri interpretácii Dvořákovej Geistesgeschichte je sled opačný: Transcendentálny výklad je vystriedaný imanentným, presne v zmysle evolucionistického presvedčenia, že to, čo sa na prvý pohľad javí ako skok, cesúra či zlom, sa pri podrobnejšom skúmaní ukáže byť kauzálne vysvetliteľnou kontinuitou. Pri výklade dejín umenia bol tento imanentisticko-kontinuitný výklad zavrhnutý samotným Dvořákom. Platí azda výlučne pre oblasť vedeckého poznania? Thomas Kuhn, ako je všeobecne známe, ukázal, že aj v prírodných vedách jestvujú svetonázorové revolúcie.¹² Spor o výklad Dvořákovej bádateľskej

poznal D. Frey, l. c., už v štádiu *Les Aliscans* z roku 1903(!). Rovnaký názor zdieľa aj J. Neumann, l. c., *Umení 1961*, s. 538 a hovorí o prechode od kvantitatívneho ku kvalitatívnemu chápaniu vývojových zmien. Postupné zrenie diskontinuitnej koncepcie umeleckého vývoja (od *Les Aliscans*, cez recenziu M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1913 — kde sa idea lineárneho vývoja nahrádza predstavou viacprúdovosti, kríženia a návratov —, ďalej cez citovanú programovú štúdiu *Über die dringendsten methodischen Erfordernisse...*, 1914, /pozri pozn. 4/, až po Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei /1918/) zdôrazňuje aj L. Kalinowski, l. c., s. 24 a nasl.

⁹ Charakteristický je v tejto súvislosti výrok J. Weingartnera, *Ein Gedenkblatt zur Trauerfeier für Max Dvořák*, Wien 1921, s. 11: „Es lässt sich wohl nicht sicher sagen, was der innerste Grund dieses Wandels gewesen ist. Ein gewisser philosophischer Einschlag... war bei Professor Dvořák immer schon vorhanden. Anregungen aus geisteswissenschaftlichen Büchern und von Seiten der jüngsten Kunstentwicklung mögen dazugekommen sein — den Ausschlag aber dürfen wohl die Erlebnisse des Krieges gegeben haben.“ Podrobnejšie o pôvode Dvořákovej novej metódy pozri L. Kalinowski, l. c., s. 33—39.

¹⁰ P. Wittlich, l. c., s. 617. A. Rosenauer, *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck — Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl*, in: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode 1*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.—10. September 1983, Wien/Köln/Graz 1984, s. 45—52. R. Chadraha, l. c., s. 54.

¹¹ R. Chadraha, l. c..

¹² Th. S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962. Treba povedať, že medzi rozvojom vednej disciplíny a osobným vývojom bádateľa jestvuje rozdiel. Zatiaľ čo pri rozvoji aj tzv. „normal science“ je jednou z hlavných moti-

cesty nám pripomína, že v dejinách dejepisu umenia napriek Gombričovým výhradám voči Kuhnovej teórii¹³ zostáva nedostatočne zodpovedanou, ba obchádzanou otázkou: Do akej miery sú umeleckohistorické koncepcie výsledkom čiste gnozeologickej zvedavosti a nakoľko, naopak, spredmetnením ideologických intencií prítomnosti?

Mostom, ktorý najpriamejšie spája umeleckohistorické koncepcie s prítomnosťou je ich vzťah k súčasnému umeniu. S rizikom simplifikácie ba deformácie možno rozlíšiť dva typy umeleckohistorických koncepcií k modernému umeniu¹⁴: Afirmatívny a moralizujúci. Afirmatívny vzťah je založený na predpoklade neprerušenej súvislosti starého a súčasného umenia. V dôsledku toho, novovznikajúce umenie permanentne relativizuje predmet dejín umenia a núti ho neustále rozširovať.¹⁵ Súčasnú umenie tak nielen otvára oči pre nové stránky minulosti, ale dokonca umeleckohistorické koncepcie mení na spätnú projekciu a skrytú absolutizáciu svojich princípov. Moderné umenie tak nielen pomáha poznávať minulosť, za čo spätne získava umeleckohistorické legitímovanie, ale prispieva aj

vácií súťaživosť, ktorá spôsobuje diferenciaciu, rozhodujúcou intenciou bádateľského vývoja je prehlbovanie identity, čo má za následok prevažne kumulatívny charakter osobného vývoja. Ak však dôjde k názorovému obratu u zrelého bádateľa, nerozhoduje, či bol postupne pripravený, rozhoduje hĺbka odklonu od predošlého stanoviska. Napriek prevažnému kumulatívne osobnostnému vývoju tento odklon svedčí o novom externom zážitku, o akceptovaní novej vonkajšej skúsenosti, a jej transformovaní do nového teoretického stanoviska.

¹³ E. H. Gombrich, *A Plea for Pluralism*, *The American Art Journal* III (1971), preložené in: E. H. Gombrich, *Ideals and Idols*, Oxford 1979. Nemecká verzia *Für eine pluralistische Kunstgeschichtsschreibung*, in: E. H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte, Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Stuttgart 1983, s. 204—209. Gombrich neprijíma Kuhnovo rozlíšenie na „normálnu“ a „revolučnú“ vedu, tzv. normálnu vedu pokladá za príčinu negatívnych javov v dejepise umenia. Miesto chronologického striedania revolúcií navrhuje paralelný metodologický pluralizmus.

¹⁴ Pozri G. Boehm, *Die Krise der Repräsentation, Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930*, Stuttgart 1985, s. 113—128. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, München 1984 (pasáž *Kunstwissenschaft und Avantgarde*, s. 21—23; *Kunstforschung und moderne Kunst*, s. 38—43). Zatiaľ čo G. Boehm, l. c., berie do úvahy iba explicitný vzťah kunsthistorikov k modernému umeniu, preto aj M. Dvořák nedopatrením zaraďuje do skupiny vedcov, „die sich mit Fragen der Moderne überhaupt nicht befasst haben“ (s. 118), W. Hofmann, *Fragen der Strukturanalyse*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVII, 2, 1972 (preložené in: W. Hofmann, *Bruchlinien, Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, s. 70—89), vzťahy medzi kunsthistorickými koncepciami a moderným umením chápe ako hlbinné štruktúrne afinity.

¹⁵ G. Boehm, l. c., s. 113, hovorí o tom, že moderné umenie spôsobuje nielen „eine Erweiterung des historischen Stoffes“ dejepisu umenia, ale núti aj k zásadnejším otázkam napr. o podstate a funkciách „obrazov“. W. Sauerländer, *Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?*, Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. I, 1985, s. 375—399, analyzuje vplyv súčasného umenia na umeleckohistorickú recepciu a hovorí o „„Auflösung“, „Erweiterung“ oder „Entgrenzung des Kunstbegriffs“ v dôsledku pôsobenia moderný a postmoderný.

k udržaniu konceptu univerzality dejín umenia, na ktorom je paradigma dejín umenia ako vedy založená.

Opačný, moralizujúci vzťah k súčasnému umeniu možno nazvať perspektívou „strateného raja“. Je vybudovaný na predpoklade kvalitatívneho rozdielu či dokonca axiologickej trhliny (priepasti) medzi dejinami umenia a moderným umením. Umeleckohistorické koncepcie vybudované na tomto predpoklade nie sú voči súčasnému umeniu indiferentné, naopak, zaujímajú k nemu vzťah aktívnej kritickej moralizácie. Ak afirmatívne koncepcie projektovali prítomnosť do minulosti a tým nepriamo pomáhali glorifikovať modernu, moralizujúce koncepcie projektujú minulosť do prítomnosti, a vystupujú v roli strážcov humanistickej tradície údajne permanentne ohrozovanej prítomnosťou. Za otca moralizujúceho postoja možno považovať Winckelmanna a jeho extrémneho reprezentanta z radov Viedenskej školy možno vidieť v H. Sedlmayrovi. Zakladateľom afirmatívneho stanoviska bol Vasari, a za jeho moderného predstaviteľa možno pokladať nielen F. Wickhoffa, ale napriek Schlosserovmu opačnému tvrdeniu i Maxa Dvořáka.¹⁶ Hoci sa Dvořák explicitne vyslovil o expresionizme pomerne dlho po skončení svojej novej duchovno-dejinnej koncepcie,¹⁷ afinity medzi ňou a princípmi expresionizmu nás nenechávajú na pochybách, že Kunstgeschichte als Geistesgeschichte je v istom zmysle spätnou projekciou expresionizmu.¹⁸ Chápanie umenia ako výrazu duchovných obsahov, idea imanentnej obsahovosti foriém, spojenie výrazu a názornosti,¹⁹ koncept absolútnej tvorivosti a originality²⁰ a predstava dejín ako procesu plného kríz a obrátov, založeného na dialektike naturalizmu a idealizmu²¹ — to všetko svedčí, že Dvořákova

¹⁶ J. von Schlosser, l. c., s. 199, zaraďuje Dvořáka (podobne ako Riegla) ku kunsthistorikom, ktorí projektujú minulosť do prítomnosti. D. Frey, l. c., s. 19—21, akcentuje Dvořákov vzťah k modernému umeniu, ale i jeho úsilie neprenášať prítomnosť do minulosti. Názor protikladný k Schlosserovmu zastáva L. Kalinowski, l. c., s. 29. Dvořáka radí ku kunsthistorikom, ktorí zo súčasného umenia čerpali kritériá pre chápanie i hodnotenie umenia minulosti.

¹⁷ M. Dvořák, *Oskar Kokoschka. Variationen über ein Thema*, Wien 1921. O vzťahu M. Dvořáka k modernému umeniu pozri L. Novák, *Umění XIX. a XX. věku v díle Maxe Dvořáka*, *Umění IX*, 1961/8, s. 613—624.

¹⁸ H. Sedlmayr, l. c., s. 82, v tejto súvislosti popiera adekvátnosť Dvořákovho transponovania expresionizmu do manierizmu a miesto toho navrhuje afinitu manierizmus — surrealizmus.

¹⁹ P. Wittlich, l. c., s. 616—617.

²⁰ C. E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna, Politics and Culture*, New York 1981, s. 234, oprávnene považuje „understanding for innovation in art“ za prínos Wickhoffa a Riegla. Dvořákov príspevok, možno povedať, spočíva v novoromantickej reinterpretácii pojmu originality ako výtvoru subjektu, ktorým sa spredmetňuje objektivita.

²¹ J. Neumann, l. c., s. 544, v tejto dualite vidí priblíženie sa k dialektickému ponímaniu vývoja. P. Wittlich, l. c., s. 617, v tomto dualistickom chápaní vývoja nachádza predchodcu dnešných názorov na umenie ako otvorený systém. Už D. Frey, l. c., s. 18 a nasl., postrehol afinitu koncepcie stredovekého vývoja ako striedania naturalizmu a idealizmu s vývinom moderny. Dvořák opúšťa Wickhoffov monistický výklad vývoja ako progresu naturalizmu a pod dojomom vývoja moderného umenia sa prikláňa k polaritnému a pluralistickejšíemu Rieglovmu chápaniu vývoja, ako zmeny samotných kritérií.

nová koncepcia je príkladom tých umeleckohistorických teórií, ktoré fungujú takpovediac ako ideologická totemizácia resp. ritualizačná mimesis moderného umenia.²²

Max Dvořák nebol síce erkenntnistheoretisch dôsledný, jeho geistesgeschichtliche Konzeption sa však vyznačovala vnútornou logikou. Mnohé výčitky na jej adresu²³ — najmä výčitka determinizmu,²⁴ metafyziky²⁵ a nevedeckosti²⁶ — neberú túto vnútornú logiku do úvahy. Dvořákovi sa pomocou konceptu nediskurzívnej povahy svetonázoru²⁷ a chápania výrazu ako spredmetňovania a priori nesformulovaných obsahov podarilo organicky spojiť autonómiu a heteronómiu umenia, samostatnosť umenia s jeho významom pre život spoločnosti.²⁸ Premisa dobovej duchovnej jednoty a paralelného podieľania sa jednotlivých kultúrnych sfér na spredmetňovaní dobovej spirituality legitimovala obsahový výklad štýlových foriem pomocou filozofických, teologických či literárnych diel bez toho, aby bolo umenie znížené na ich púhu ilustráciu, ale i bez toho, aby sa obsahový výklad stal subjektívnym, ničím nepodloženým fantazírovaním. Dvořák sa pritom nevzdal koncepcie dejín umenia ako kontrolovateľnej vedy, od novokantovstva prijal iba jej nové, historickejšie, ideografické chápanie.²⁹ Gombrichova oprávnená kritika idey dobovej duchovnej jednoty ako metafyzického predpokladu³⁰ neuberá nič na aktuálnosti otázky vzťahu medzi jednotlivými kultúrnymi sférami: Obzvlášť dnes tvárou v tvár umeleckej a filozofickej postmoderne. Dvořákovu duchovnodejinnú koncepciu možno v istom zmysle interpretovať ako monizáciu Rieglovoho dualizmu.^{30a} Dvořák v stopách Diltheya, Troeltscha, Windelbandta a Rickerta nahradil dualizmus evolucionizmus-historizmus radikalizovaným historizmom.³¹ Dejiny umenia sa prestali javiť ako variácie „ars una“,³²

²² O tom podrobnejšie J. B a k o š, *Historický výskum súčasnosti*, Slovenské pohľady, 105, 1989/4, s. 2—15.

²³ Pozri L. K a l i n o w s k i, l. c., s. 40—47 (Krytka pogľadów Dvořáka). H. B. B u s s e, l. c., s. 97—105 (Zur Interpretation von Dvořáks Spätwerk). Abstrahujeme pritom od dvoch extrémnych výčítiek: Dvořákovho nedostatočného (H. S e d l m a y r, l. c.) a prílišného spiritualizmu (J. N e u m a n n, l. c.).

²⁴ Najnovšie G. P o c h a t, *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*, in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900—1930*, s. 146—148.

²⁵ E. H. G o m b r i c h, *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, London-New York 1971, s. 79, 80, 90.

²⁶ H. B. B u s s e, l. c., s. 106, hovorí o „einer unwissenschaftlichen Wissenschaft“.

²⁷ Na neapriórny a nediskurzívny charakter chápania svetonázoru u Dvořáka upozornil už Ch. T ö w e, *Die Formen der entwickelten Kunstgeschichtsschreibung*, Berlin 1939, s. 143.

²⁸ L. K a l i n o w s k i, l. c., s. 32.

²⁹ O. B e n e s c h, l. s., s. 177, A. K u t a l, l. c., s. 614, akcentujú Diltheyovskú inšpiráciu pri Dvořákovvej transformácii dejín umenia z vedy o zákonitostiach na vedu o dejinných jednotlivinách (jedinečnostiach).

³⁰ E. H. G o m b r i c h, *In Search of Cultural History*, Oxford 1969, nemecká verzia in: E. H. G o m b r i c h, *Die Krise der Kulturgeschichte*, s. 27—64.

^{30a} Rieglova idea (záhadnej) paralelity kultúrnych sfér sa u Dvořáka mení na myšlienku svetonázorovej homogenity a jednoty.

³¹ Táto radikalizácia historizmu však neznamená absolutizáciu relativizmu. Komplementárnym doplnkom zdôraznenia dejinnej jedinečnosti je idea antropologic-

stali sa dejinnými premenami samotnej identity umenia.³³ Aj nové chápanie umeleckohistorického bádania ako interpretácie, ako výkladu dejinne jedinečných fenoménov bolo dôsledkom tohto prehĺbeného historizmu. Dvořákov pokus o vytvorenie novej paradigmy, ktorá by zohľadňovala skúsenosti prítomnosti, však, ako je známe, nebol úspešný. Hegeliánska metafyzická premisa dobovej spirituálnej jednoty viedla v rukách epigónov k opusteniu pôdy vedeckosti dejepisu umenia, na ktorej Dvořákov nikdy neprestalo záležať.³⁴ Nie vždy sa však doceňuje, že aj idea dejinnosti chápania umenia bola projekciou princípov moderného umenia,³⁵ ktorá nielen prispela k jeho rehabilitácii, ale pomohla tiež zachovať koncepciu dejín umenia ako univerzálneho celku, a pootvorila dvere nielen k ikonologickej paradigme, ale i ku koncepcii, ktorá bola rozvinutá až oveľa neskôr: K chápaniu umenia ako sociálnej konvencie a ponímaniu jeho dejín ako dejín funkcií.³⁶

Po 1. svetovej vojne Dvořák, ako je známe, odmietol profesúru na Karlovej univerzite v Prahe a zostal verný Viedni.³⁷ Profesorom dejín

kého základu dejinnosti, a v dôsledku toho i trvalá platnosť historických hodnôt. Vo vzťahu k Diltheyovi, Troeltschovi, Windelbandtovi a Rickertovi o tejto problematike pozri M. Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge*, New York-Evanston-London 1967²; G. G. Iggers, *The German Conception of History*, Middletown, Connecticut 1968. V súvislosti s M. Dvořákom pozri O. Benesch, l. c., s. 180.

³² Podľa H. Beltinga, l. c., s. 15, „Axiom einer ars una“ bol spoločný pre celú Viedenskú školu od A. Riegla až po K. M. Swobodu.

³³ M. Dvořák, *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit*, prednáška z 13. novembra 1915: „Denn nicht nur die äusseren Merkmale der Kunstwerke haben sich im Verlauf der Perioden geändert, nicht nur der Stil ist ein anderer geworden, sondern auch der Begriff des Künstlerischen ist historisch determiniert, war in verschiedenen Perioden verschieden.“ R. Chadraba, *Inedita Maxe Dvořáka*, Umění XIX, 1971/6, s. 624. Túto myšlienku Dvořák rozvíja potom na viacerých miestach v *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. Pozri J. Neumann, *Das Werk Max Dvořáks...*, s. 194. Túto Dvořákovu ideu vyzdvihuje tiež O. Benesch, l. c., s. 177; A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, s. 49—60; W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, s. 28—29; L. Kalinowski, l. c., s. 46; A. Kotal, l. c., s. 614; a najnovšie podrobne analyzuje S. Radnóti, *Die Historisierung des Kunstbegriffs: Max Dvořák*, Acta Historiae Artium, T. XXVI, 1—2, 1980, s. 125 až 142.

³⁴ D. Frey, l. c., s. 21. J. Neumann, l. c., s. 544.

³⁵ Aktuálnosť tejto Dvořákovskej myšlienky pre pochopenie moderného umenia ako celku postrehol W. Hofmann, l. c., nakoľko je to práve moderna, ktorá problematizuje a tematizuje sám pojem umenia. R. Chadraba, *Max Dvořák a viedeňská škola...*, s. 44, správne postrehol, že Dvořákovu myšlienku historicity pojmu umenia rozvinul — pravda, odlišným spôsobom — J. Mukařovský.

³⁶ Pozri kolektívnu publikáciu *Funkkolleg Kunst, Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, I—II*, Hrsg. W. Busch, München-Zürich 1987. Je príznačné, že teoretickým východiskom tejto koncepcie nie je Dvořákovu spiritualisticko-výrazová, ale Mukařovského sociologicko-semiotická verzia historizácie umenia. Porovnaj taktiež L. D. Ettlinger, *Art History Today*, London 1961. H. W. Janson, *Form Follows Function or Does It?*, Maarssen 1982.

³⁷ R. Chadraba, l. c., s. 36. V tejto súvislosti možno vysloviť otázku, či Dvořákovu odmietnutie nebolo motivované mimo iné aj vernosťou kozmopolitnému ponímaniu

umenia na pražskej univerzite sa stal iný český odchovanec Viedenskej školy — Vojtěch Birnbaum.³⁸ Priniesol z Viedne do Prahy nielen koncepciu dejepisu umenia ako objektívnej vedy, ale aj univerzalizmus ponímania dejín. Za konečný cieľ umelecko-historického bádania pokladal podľa vzoru Riegla odhalenie univerzálne platných vývinových zákonitostí. V novom, národne orientovanom prostredí však Birnbaumov univerzalizmus prešiel dôležitou zmenou: Bol takpovediac nacionalizovaný.³⁹ Birnbaum síce pátral po univerzálnych zákonitostiach, ale takých, ktoré sú špecifické pre národy, ktoré neležia v centrách európskych umeleckých dejín. Takéto univerzálne a zároveň partikulárne zákony potom zaručujú prínos týchto národov resp. regionov do vývoja umenia. Tak Birnbaum formuluje tzv. zákon transgresie, podľa ktorého — v Herderovom zmysle — dochádza k striedaniu vývinovej iniciatívy, alebo tzv. barokový princíp, podľa ktorého každý sloh končí barokom a práve na týchto záverečných fázach majú významný podiel také zeme akými sú Čechy.⁴⁰

Birnbaumovým žiakom a asistentom (v rokoch 1920—25 a 1927—28) bol Václav Richter (1900—1970), neskôr — po 2. svetovej vojne — profesor na univerzite v Olomouci a Brne, špecialista na dejiny stredovekej a barokovej architektúry a prenikavý, hoci málo známy metodológ dejepisu umenia.⁴¹ Mladý Richter bol oddaným stúpencom Birnbaumovej doktríny objektívnej Kunstgeschichtswissenschaft. Hoci v jeho dobrovoľnom zrieknutí sa univerzitnej kariéry v pražskej metropole a utiahnutí sa do ústrania galerijnej knižnice v provinčnom Brne už v roku 1928 možno vidieť prvý náznak skepse voči pozitivistickému presvedčeniu, naďalej verne hájil Birnbaumovu pozíciu (napríklad v spore o účel a genezu československých rotund)⁴² a pokračoval v rozvíjaní koncepcie univerzálnych vývojových princípov.⁴³ Richter však nezostal hluchý voči hlasom, ktoré od konca 20. rokov začali intenzívne volať po revízii dejepisu umenia.⁴⁴ Pripája sa k nim a v roku 1937 zverejňuje svoje pochybnosti voči dovtedajším koncepciám dejín umenia.⁴⁵ Tu začína Richterov

umenia, ktoré bolo pre viedenskú umeleckú kultúru zlomu storočí i pre Viedenskú školu dejín umenia charakteristické. K tomu pozri C. E. Schorske, *l. c.*, s. 237.

³⁸ J. Hořejší, *Vojtěch Birnbaum*, in: Kapitoly z českého dějepisu umění, II, s. 101—117. I. Hlobil, *Vojtěch Birnbaum — život a dílo v dobových souvislostech*, in: V. Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, Praha 1987, s. 379—411.

³⁹ V. Richter, *l. c.*, s. 567, pripisuje Birnbaumovo „poňatie umenia ako prejavu národnej tvorivej sily, organicky chápanej“ vplyvu A. Riegla. O Rieglovom ponímaní pomeru medzi univerzálnym a národným rozmerom umenia pozri O. Pächť, *Alois Riegl*, in: *The Burlington Magazine*, 105, London 1963, nemecky in: O. Pächť, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, s. 148—149.

⁴⁰ V. Birnbaum, *Vývojové zákonitosti v umění*, s. 47—50, 24—46, 51—65.

⁴¹ R. Švácha, *Václav Richter*, in: Kapitoly z českého dějepisu umění, II, s. 284 až 292. V. Volavka, *Václav Richter a Birnbaumova škola*, in: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, X, 1961, F 5, s. 5—21.

⁴² V. Richter, *O účelu československých rotund*, *Český časopis historický*, XLII, 1936, s. 237—285, 453—483.

⁴³ V. Richter, *Vývojové principy v dějinách výtvarného umění*, *Akord*, 7, 1934, s. 6—7.

⁴⁴ V. Volavka, *l. c.*, s. 5.

⁴⁵ V. Richter, *l. c.*, pozri pozn. 4, s. 561—576.

názorový obrat, jeho rozchod s Birnbaumom, a teda i s objektivistickým dejepisom umenia. Nádej na záchranu uskromnenej vedeckosti dejín umenia nachádza spočiatku v štrukturalizme.⁴⁶ Neprijíma Sedlmayrov atomizmus, ktorý za štruktúrny celok pokladá solitérne umelecké dielo, približuje sa len Kaschnitz-Weinbergovej verzii štýlu ako štruktúry. Nevzdáva sa spočiatku presvedčenia, že slohový vývoj nie je púha abstrakcia a snaží sa identifikovať vývojové štruktúry, kladie si otázku, ktoré štýly tvorili dialektické štruktúrne páry.^{46a} V týchto predstavách je zreteľné Rieglovo psychologicko-positivistické dedičstvo i vplyv dialektického chápania štruktúry J. Mukařovského. Richter však nezužuje dejiny umenia na štruktúry, sú podľa neho len jednou stránkou dejín, spôsobené psychologickými a sociologickými determinantmi. Druhou stránkou je dejinná jedinečnosť, prejavujúca sa vývojovou diskontinuitou, a spôsobená konkrétnymi historickými príčinami. Richter sa však s týmto dualistickým riešením, ktoré delí predmet dejín umenia na racionálnu a iracionálnu časť a zachraňuje tak uskromnenú vedeckosť dejepisu umenia, nadhlo neuspokojuje. Skepsa voči doktríne dejín umenia ako objektívnej vedy a urputné hľadanie pevného epistemologického bodu sa stávajú trvalou témou, spoločným menovateľom a hlbinným zmyslom Richterovej bádateľskej cesty. Jeho označenie za „radikálneho mysliteľa krízy Viedenskej školy... krízy umenovedy a dejepisu umenia“⁴⁷ možno preto pokladať za výstižné. Potvrdzuje to i osamelosť, v ktorej sa Richter heroický boj o spoľahlivú epistemologickú základňu dejepisu umenia odohrával: Nepovažoval za potrebné publikovať výsledky svojho zápasu a len výnimočne a celkom príležitostne prezrádzal polohy, v ktorých sa jeho myšlienkový zápas o dejiny umenia ako vedu momentálne nachádzal. Inšpirovaný Husserlovou analýzou krízy európskych vied⁴⁸ podniká Richter v 50. a začiatkom 60. rokov nový pokus o nájdenie spoľahlivej gnozeologickej bázy dejín umenia. Podľa vzoru fenomenologickej kritiky racionalistického apriorizmu odmieta slohový vývoj ako racionalistickú konštrukciu a vydáva sa hľadať „prirodzený dejepis umenia“.⁴⁹ Jeho korene nachádza u Vasariho a domnieva sa, že treba využiť Vasariho

⁴⁶ V. Richter, l. c., s. 570—576. Ten istý, *Príspevek k teorii výtvarného umění*, in: Sborník k šedesátinám Václava Jelínka, Brno 1938, s. 70—79.

^{46a} V. Richter neskôr (*Poznámky o barokním umění*, s. 150) toto stanovisko zavrhne: „abstraktní schéma dialektického vysvětlení historiku umění při konkrétní historické analýze... mnoho nepomůže“.

⁴⁷ J. Patočka, komentár k Richterovej štúdiu *Obrysy filosofie dějin umění* (rukopis).

⁴⁸ E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendental-Phänomenologie*, Haag 1954. Na husserlovskú inšpiráciu v Richterovom chápaní priestoru (zavedenie pojmu pristorovej predstavy) upozornil R. Švácha, l. c., s. 287.

⁴⁹ V. Richter, *Čtení o dějinách dějepisu umění*, univerzitné prednášky na univerzite v Brne v rokoch 1960—1965 (rukopis). Ten istý, *Obrysy filosofie dějin umění*, in: V. Richter, *Studie z dějin a filosofie umění*, pripravené Z. Kudělkou do tlače v roku 1975, vydavateľstvo Odeon, Praha. Inšpiratívnu úlohu v projekte hľadania prirodzeného dejepisu umenia zohral Richterov osobný priateľ a neskorý Husserlov žiak J. Patočka, autor knihy *Přirozený svět jako filosofický problém*, Praha 1936.

pojmem „maniera“, pretože skutočnými subjektami dejín sú veľkí umelci,⁵⁰ nasledovaní a napodobovaní epigónmi, a najvyššími konštruovateľnými celkami, ktoré nehrozia upadnutím do abstraktných konštrukcií, sú dielne alebo školy.⁵¹ Z tohto hľadiska možno aj Richterovo obmedzenie sa vo svojej konkrétnej umeleckohistorickej práci na Landes- bzw. Ortsgeschichte⁵² považovať za nepriamu, imanentnú kritiku oficiálnej a za nespornú považovanej koncepcie dejín umenia ako Nations- bzw. Staatsnationsgeschichte. Ale ani toto riešenie nezostalo posledným. Richter pocífuje základné pojmy, s ktorými pracuje bežný dejepis umenia (ako je napr. tektonický-stereotómny, plastický-skulptívny, plocha-hĺbka, priestor-čas, lineárny-maliarsky alebo obsah-forma) ako ahistorizované abstrakcie, ktoré nie sú schopné postihnúť dejiny umenia v celom ich rozsahu.⁵³ Ak Dvořák historizoval predovšetkým umenie,⁵⁴ Richter historizuje samotné umeleckohistorické poznanie. Snaží sa však tento relativizmus prekonať. Akcentuje historickú relativitu pojmov a hľadá také, ktoré by boli zároveň konkrétnejšie a zároveň rozsiahlejšie, ktoré by boli schopné postihovať nielen historické epochy, ale aj archaickú fázu na jednej a moderné umenie na strane druhej. Inšpirovaný Heideggerovým existenciálne-ontologickým chápaním historizmu vidí nádej v návrate k mýtickému vzťahu k svetu a navrhuje nahradiť pojem priestoru dvojicou

⁵⁰ V. Richter, *recenzia* H. G. Franz, *Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen*, Umění, XII, 1964, s. 313—322: „Historie doby byla konkrétně určována osobními dějinami několika velkých individualit, v nichž abstraktní schémata nemají místo.“

⁵¹ V. Richter, *Poznámky k baroknímu umění*, in: *O barokní kultuře*, Brno 1968, s. 150: „Z hlediska přirozeného světa umění bylo umělecké dění dáno souhrou manier, způsobů výrazu jednotlivých mistrů a jejich škol.“ Tamtiež, s. 148: „Skutečné v dějinách historie umění lze před objektivistickou historiografií umění, založenou J. J. Winckelmannem, zjistit „přirozený“ způsob pracující s „manierou“ umělce (nebo nanejvýše jeho dílny, školy).“ Takéto chápanie dejín umenia sa dnes znovu stáva aktuálne, pozri napr. E. Castelnovo, *C. Ginsburg, Zentrum und Peripherie*, in: *Italienische Kunst, Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Berlin 1987, s. 21—91 (italiánsky originál *Storia dell' arte italiana*, Torino 1979¹). Dôležitú úlohu pri koncipovaní tejto antiuniverzalistickej, regionalistickej koncepcie dejín umenia ako dejín škôl zohral L. Lanzi (l. c., s. 25), napriek tomu, že bol pritom inšpirovaný tvorcom univerzálnych štýlových dejín J. J. Winckelmannom.

⁵² Richterove syntetické práce sú dvojakého typu: 1/ Zemské dejiny (dejiny románskej či barokovej architektúry na Morave, ktoré však nikdy nedokončil), v čom možno vidieť návrat k osvietenскеj tradícii. 2/ Topografické dejiny miest, predovšetkým ich najstarších historických vrstiev a ich urbanistickej štruktúry, akási „archeológia miesta“ (Archäologie des Ortes). Sem patrí jedna z najvýznamnejších Richterových prác *Raně středověká Olomouc*, 1959). Tento typ spisby možno považovať za adekvátny voči Richterovej existenciálne ontologickej koncepcii dejín umenia, v ktorej postupne nahrádzal abstraktný pojem priestoru a času konceptom konkrétneho miesta a jeho dejinných vrstiev.

⁵³ V. Richter, *Poznámky k baroknímu umění*.

⁵⁴ Prehľbený historizmus však viedol Dvořáka i k historizácii umeleckohistorického bádania. Na jednej strane myšlienka, že sa dejinne mení samo chápanie umenia znemožňuje skúmať ho tými istými pojmami. Na strane druhej, zdôraznenie dejinnej jedinečnosti núti pri interpretácii rôznych epôch používať rôzne pramene, a to vždy tie sféry, ktoré boli pre umenie v danej dobe rozhodujúce. K tomu podrobnejšie H. B. Bussé, c. d., v pozn. 3.

„vonkajšok-vnútrajšok“⁵⁵ a umeleckohistorické Grundbegriffe Heideggerovými pojmami „Zem“-„Nebo“, „Božský“ a „Smrteľní“⁵⁶

Richterovo hľadanie opory vo fenomenológii a neskôr v existenciálnej ontológii možno považovať za paralelu k anti-ideologickému trendu nemeckej kunsthistorie povojnového obdobia.⁵⁷ Ak je možné chápať nielen Sedlmayrovu koncepciu Kunstgeschichte als Religionsgeschichte,⁵⁸ ale i Badtovo úsilie o ontologické dejiny umenia⁵⁹ a Pächtov návrat k istotám evolucionizmu ako rôzne reakcie na fašistický ideologický totalitarizmus a snahu vytesniť ho z vedomia,⁶⁰ je Richtrov pokus o existenciálny dejepis umenia možno interpretovať ako kritickú reakciu na marxistický pan-ideologizmus 50. rokov.

Ale Richterova skepse ide ešte hlbšie než sme dosiaľ naznačili: Pochybuje i o tom, či aj Heideggerove pojmy dokážu postihnúť fenomén modernej architektúry, či nie sú tiež časovo determinované, a či vôbec máme pojmy, ktoré by boli schopné postihnúť dejiny adekvátne.⁶¹ Objektívny odstup považuje za ilúziu: V skutočnosti premietame do minulosti prítomnosť.⁶² Podľa Richtera umeleckohistorické poznanie je uväznené v perspektíve svojej doby a jeho epistemologický horizont je vymedzený súčasným umením. Je to súčasné umenie, ktoré podľa neho otvára pravdu o svete a umožňuje preto kunsthistorii poznať adekvátne len to, čo má s ním afinitu, čo je so súčasným umením príbuzné.^{62a} Tak sa Richterovi napríklad zdá, že moderná architektúra umožňuje adekvátne pochopiť baroko, pretože i ono je anti-normou a v tom zmysle i anti-umením.⁶³ Téza Viedenskej školy o zviazanosti umeleckohistorického poznania a

⁵⁵ V. Richter, *Das Raumproblem in der Gotik*, Sbornik prací filosofické fakulty brněnské university, XIII, F 8, 1964, s. 27—33.

⁵⁶ V. Richter, *Poznámky k baroknímu umění*, s. 152: „Převvedeme-li Heideggerovo básnické vyjadřování do navyklých termínů dnešní historie umění, lze uvedené dimense světa přetlumočit jako hmotu a prostor („Země“), čas („Nebe“), sakrálnost („Božství“) a profánnost („Smrteľní“).“

⁵⁷ J. Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft, Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1965, s. 56 a nasl.

⁵⁸ Pozri S. Pazura, *Struktura i sacrum, Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*, in: *Sztuka i społeczeństwo*, I, Warszawa 1973, s. 120 a nasl.

⁵⁹ L. Dittmann, *Die Kunsttheorie Kurt Badts*, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XVI/1, 1971, s. 56—78. H. R. Jaus, *Kurt Badts Apologie der Kunst*, Vorträge Kurt Badt zu Ehren, Konstanz 1975.

⁶⁰ J. Hermand, l. c.

⁶¹ V. Richter, *Poznámky k baroknímu umění*, s. 159: „Zůstává zatím stále otázka, zda k pozitivnímu pochopení máme vůbec vhodná slova.“

⁶² V. Richter, *Poznámky k baroknímu umění*, s. 148: „Není-li totiž možné si myslit, že se historik vznesl jako kosmonaut do beztížného prostoru mimo naši soustavu a že bude objektivně pozorovat barok kdykoli libovůlně, musí dostat od někoho svolení. Tím, kdo uděluje povolení, je čas, vícedimenzionální přítomnost.“ Ku kritice tohto „prezentizmu“ pozri R. Švácha, *K „odstupu“ a „parciálnosti poznání“ v soudobém dějepisu umění*, Umění XXIX, 1981/6, s. 474—475.

^{62a} V. Richter, c. d., s. 157: „... současným uměním nám bylo dovoleno pochopit barokní stavbu“. Na historickú viazanosť kunsthistorika (jeho závislosť na videní a kritériách doby) upozornil už A. Hauser.

⁶³ V. Richter, l. c. Spätná projekcia moderny do minulosti, chápanie histórie prostredníctvom súčasných umeleckých prúdov je tu očividné.

moderného umenia,⁶⁴ ktorá začína Wickhoffovým objavom neskoroantického impresionizmu a vrcholí Dvořákovou spätnou projekciou expresionizmu do manierizmu tu nachádza svoje krajné, do značnej miery agnostické vyústenie.⁶⁵ Richter už nepochybuje len o možnostiach umeleckohistorického poznania, ale aj o istotách kunsthistorikového poslania vôbec. Na otázku o zmysle práce historika umenia odpovedá temer v zmysle Popperovej teórie negatívnej verifikácie (falzifikácie), že zmyslom práce kunsthistorika je dokázať konkurentovi jeho omyl.⁶⁶ Napriek tomuto existencialistickému epistemologickému pesimizmu sa Richter v konkrétnej umeleckohistorickej práci nevzdáva. Prijíma Gadamerovu antifenomenologickú, hermeneutickú rehabilitáciu „Vorurteilu“ ako organickej zložky každého poznávacieho procesu.⁶⁷ Vorurteil však nechápe ako voliteľnú hypotézu, ale v zmysle existenciálne-ontologického determinizmu ako horizont, v ktorom sa nachádzame. Napriek tomu neklesá do absolútneho agnosticizmu a i za cenu nedôslednosti verí, že možno rozlíšiť medzi správnym a omylným predsudkom.⁶⁸ Tým opäť obnovuje svoju neustále sklamanú nádej na spoľahlivé poznanie: Ticho predpokladá nadčasové, transcendentné kritérium správnosti. Richter, ako vidno, sa nikdy úplne neodpútal od ideálu objektivity nech to znie akoľkoľvek paradoxne. Jeho historizmus i prezentizmus sú toho dôsledkami.⁶⁹

V snahe získať pre dejepis umenia aspoň relatívnu gnozeologickú spoľahlivosť delí pri svojom konkrétnom umeleckohistorickom bádani ume-

⁶⁴ K tomu pozri tiež H. Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft*, Wien 1925.

⁶⁵ Cez ideu uväznenosti v horizonte prítomnosti sa do Richterovej koncepcie do istej miery zadnými dvierkami vracia i teória paralelity resp. jednoty kultúrnych sfér doby (umenia — filozofie — umenovedy), ktorú svojho času v prípade M. Dvořáka striktné zamietol (V. Richter, c. d. v pozn. 4, s. 568). K posunu smerom ku Gombrichovmu kauzálnemu realizmu dochádza u Richtera v tom zmysle, že závislosť kunsthistórie na dobovom umení a filozofii chápal ako konkrétnu gnozeologickú podmienenosť, kauzálnu závislosť. (O Gombrichovom chápaní vzťahu kultúrnych sfér pozri jeho *In Search of Cultural History*, Oxford 1969.)

⁶⁶ O pieram sa o Richterov výrok, ktorý vyslovil v umeleckohistorickom seminári brnenskej univerzity v roku 1965.

⁶⁷ H. G. G a d a m e r, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 261 a nasl. („Vorurteile als Bedingungen des Verstehens“).

⁶⁸ V. R i c h t e r, *Die Anfänge der grossmährischen Architektur*, in: Magna Moravia, Praha 1965, s. 121—360. C. d., s. 219: „Das Modell hat in der Kybernetik eine ähnliche Bedeutung wie das sog. richtige Vorurteil in der Hermeneutik.“

⁶⁹ Preto sa na jednej strane uzmieruje s ponorenosťou v prítomnosti a historické poznanie chápe ako funkciu prítomnosti (prítomnosť dáva, podľa Richtera, teprv zmysel poznávaniu minulosti), c. d., s. 148: „O prítomnosť totiž hlavne jde. Chce-li snad někdo vytykat této hermeneutice circulus vitiosus, je metafysik myslící more geometrico... Minulost je dimenzí vlastní prítomnosti, zachované barokní dílo stojí prítomně před námi stejně jako dílo současné.“ Na druhej strane však podľa Richterovho názoru historicita, determinovanosť časom diskvalifikuje, znevažuje objektivitu vedeckého poznania. Východisko z tohto protirečenia nachádza v súčasnom umení: Podľa vzoru M. Heideggera mu pripisuje schopnosť otvárať a zviditeľňovať „pravdu o svete“ a tým sprostredkovať umenovede prístup k poznaniu, nech akoľkoľvek dobovo, perspektivisticky vymedzený (ale na druhej strane vôbec možný a svojim spôsobom hlbinný). K tomu pozri V. R i c h t e r, *Poznámky k baroknímu umění*, s. 148, 151—152, 158.

leckohistorickú vedu nepriamo na dve časti — remeslo a filozofovanie. Pre každú časť platia podľa Richtera iné kritériá: Pre umeleckohistorické remeslo, ktorého hlavným poslaním je datovanie a atribúovanie, a ktorého pilierom je práca s historickými prameňmi,⁷⁰ platí kritérium exaktnosti a overiteľnosti. Druhá časť predstavuje podľa Richtera filozofické uvažovanie o umení a jeho dejinách, kritériá exaktnosti sa naň nevzťahujú. Filozofické stanovisko možno údajne meniť tak často, ako to dokážeme.^{70a} Hoci sám Richter nebol vo svojej konkrétnej práci verný tomuto postulátu a opätovne sa usiloval preklenúť spomenutý pomocný, metodický dualizmus, a hoci pri naznačenom kolísaní medzi deterministickým dogmatizmom a hypotetickým relativizmom inklinoval jednoznačne k prvému z nich, priblíženie sa k postmodernému antimetodologizmu, k doktríne „Alles ist erlaubt“ je tu nepopierateľné.

Čo majú dva analyzované príklady spoločné okrem toho, že zhodou náhod išlo o dvoch učencov z českých zemí, a dvoch bádateľov vychovaných v tradícii Viedenskej školy? Keď zakalkulujeme prehlbujúci sa historizmus (umenia i vedy), ideu vzťahu medzi kultúrnymi sférami, uznanie dôležitosti moderného umenia pre umeleckohistorické poznanie, a bezmedznú dôveru v schopnosti umenia, oba uvedené epistemologické obraty možno, domnievam sa, považovať na jednej strane za doklady toho, ako si moderné umenie i myslenie permanentne vynucovali modifikáciu umeleckohistorických koncepcií. Na strane druhej sú však i prejavmi avantgardistickej paradigmy ideového (ideologického) purizmu. Odohrali sa na platforme koncepcie Kunstgeschichtswissenschaft ako vedy a stali sa výsledkami (obetami) jej axiomov. A tak vyvstáva dnes otázka: Falzifikuje azda postavantgardný eklekticismus oba tieto fenomény? Je doba radikalizmov aj v dejepise umenia vorbei? Diskvalifikuje azda dnešná umelecká i duchovná skutočnosť paradigmu vedeckých dejín umenia i snahy o ich viac či nemej relatívne konštituovanie do pozície historických rarít?

* *Štúdia v skrátenej nemeckej verzii odznela ako referát na XXVII. Medzinárodnom kongrese historikov umenia v septembri 1989 v Štrasburgu.*

⁷⁰ V istom zmysle tu možno hovoriť o Richterovom návrate k Sichelovským a Morelli-ovským základom viedenskej školy dejín umenia, t. j. do jej predrieglovského štádia. Spojenie exaktnej vedy a filozofie dejín je však práve Rieglovým prínosom. Richterova polemika s objektivistickým dejepisom umenia je v jadre sporom s Rieglom, polemikou „vnuka“ so „starým otcom“ viedenskej školy. Explicitný výraz našiel tento spor v Richterových štúdiách o pamiatke a jej ochrane, pozri: V. Richter, *Památka*, in: Monumentorum Tutela, Ochrana pamiatok VI, Bratislava 1970, s. 5—21. Ten istý, *Péče o památky*, in: Muzeologické sešity III, Brno 1971, s. 10—32. Spomenutá polemika by si zaslúžila hĺbkovú analýzu.

^{70a} V. Richter, *Poznámky k baroknímu umění*, s. 147: „Lze se však utěšit tím, že by patrně bylo možné uvažovat o baroku vždy za čas stále, i kdybychom snad nevěděli proč.“

⁷¹ F. Novosad, *Premeny buržoáznej filozofie*, Bratislava 1985, kapitola „Tretia ideová formácia — „všetko je dovolené“?, c. d., s. 192—233.

EPISTEMOLOGISCHE WENDE EINES KUNSTHISTORIKERS

Das Problem der epistemologischen Wende wird an zwei Beispielen dargelegt: Das erste Beispiel stellt Max Dvořák's Wendung vom evolutionistischen Formalismus zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte dar. Das zweite Beispiel repräsentiert Václav Richter's Abkehr von der Doktrin der Kunstgeschichte als einer strengen Wissenschaft. Dvořák's spirituell-expressionistische Auffassung der Kunst und die Idee von der diskontinuierlichen Natur des kunsthistorischen Prozesses kann auf der einen Seite als eine totemisierte Widerspiegelung der Zeitsituation, auf der anderen als eine Ritualisierung des avantgardistischen Paradigmas der modernen Kunst verstanden werden. Richter sucht nach einer natürlichen Auffassung der Kunstgeschichte und glaubt sie zuerst in der Phänomenologie, später auf der Basis der Ontologie Heidegger's realisierbar. Die beiden Beispiele der epistemologischen Revision stellen uns vor eine aktuelle Frage: Falsifiziert der postmoderne Synkretismus die avantgardistische Antinomie (gnoseologische Evolution versus ideologische Revolutionen) auch in der kunsthistorischen Forschung?

(Die deutsche Fassung der vorliegenden Studie wurde als Beitrag auf dem XXVII. Internationalen kunsthistorischen Kongress in Strassbourg, September 1989, präsentiert.)