

Kudělka, Zdeněk

Metodologický přínos Václava Ríchtra

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1990-1992, vol. 39-41, iss. F34-36, pp. [21]-31

ISBN 80-210-0699-4

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110532>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZDENĚK KUDEĽKA

METODOLOGICKÝ PŘÍNOS VÁCLAVA RICHTRA

Osobnost Václava Richtera je nám všem natolik známá, ať z přímého styku s ním, ať ze studia jeho prací nebo i z historek, nejednou už téměř legendární příchuti, že úvodem k pohledu na jeho dílo a metodologický význam snad stačí připomenout jen některé základní údaje. V letech 1920—1925 Richter absolvoval studium dějin umění na filosofické fakultě Karlovy university v Praze, jež zakončil doktorskou disertací o štukových dekoracích kolem polovice 17. století v Čechách a na Moravě, předloženou u Karla Chytila a Vojtěcha Birnbauma. Z této dvojice Richtrových učitelů to byl Birnbaum, kdo se stal ústřední postavou mladé vědecké disciplíny a kdo dokázal studenta, zajímajícího se také o hudební vědu, historii, filosofii a estetiku, nejen natrvalo získat pro historii umění, ale též výborně připravit pro samostatnou vědeckou práci. Během studijního pobytu i jednoroční asistentury v Birnbaumově ústavu v letech 1927 až 1928 měl Richter možnost seznámit se dopodrobna s Birnbaumovou koncepcí dějin umění, vzdalující se rigoróznímu pojetí pozitivismu vídeňské uměleckohistorické školy a přestupující jeho jistý dogmatismus mimo jiné podnětnou otevřeností názorů, byť filozoficky nevyhraněných. Tato výzbroj byla o to závažnější, že roku 1928, kdy přešel do tehdejšího Moravského uměleckoprůmyslového musea v Brně, se Richter střetl s uměleckohistoricky sterilním prostředím. Zčásti mu unikal osobním a písemným stykem s bývalým učitelem, po jeho předčasné smrti roku 1934 se však mohl spolehnout už jen na jeho vědecký, žel neuzavřený odkaz a na svůj orientační cit ve stále složitější situaci uměnovědných disciplín. Ačkoli místo, které Richter v museu zastával — od roku 1938 jako jeho ředitel — nebylo zcela úměrné jeho odborné erudici a ambicím, znamenalo pro jeho další odborný vývoj mnoho. Richter se totiž během tehdejší nepřehledné musejní práce mohl intenzivně věnovat studiu uměleckohistorické, historické, filosofické a estetické literatury. Mohl tak nejen rozšířit své dosavadní vědomosti, ale také poznat divergentní stadium, ve kterém se evropský dějepis umění ocitl po překonání dlouhotrvajícího vlivu vídeňské školy, i uvědomit si rozsah a hierarchii úkolů,

jež čekaly moravskou historii umění. Bylo ovšem zřejmé, že z místa, které zastával, nemohl do nahromaděných a stále akutnějších problémů výrazněji zasáhnout.

Bezprostředně po ukončení druhé světové války dosáhl Richter — už jako lidsky i odborně vyzrálá osobnost — *venia docendi* pro obor dějin umění na brněnské filosofické fakultě. Nějakou dobu ještě souběžně pracoval v museu a od školního roku 1946—1947 vedl mimoto i seminář dějin umění na filosofické fakultě v Olomouci. Přes péči, kterou věnoval tamějšímu nově zřízenému ústavu, spočívalo těžiště jeho odborné a pedagogické činnosti v Brně, kde trvale žil a pracoval. Spolu s Albertem Kutalem, Antonínem Friedlem a později už i s jejich odchovanci se podílel na výchově studentů přednáškami a semináři z dějin a teorie architektury, metodologie a filosofie umění, užitého umění a památkové péče. Přednášel vcelku nerad. Jen výjimečně překročil vymezenou dobu pečlivě střeženou na velkých kapesních hodinkách položených pod přednáškovým pultem. Sledovat jeho zvukově monotónní líčení dějin egyptského umění, málokdy přerušené obrazovou ukázkou, předpokládalo studentovu značnou lásku ke zvolenému oboru. Bylo vskutku velkou úlevou — nepochybně pro obě strany —, až se ozvalo jeho obvyklé: tím bych pro dnešek skončil. Akademické pojetí přednášek a nechuť k nim, kterou se Richter nijak netajil, byly bohatě vynahrazeny v jeho seminářích jiskřivých hloubkou a rozsahem vědomostí, postřehy a nápady a strhujících i provokujících novátorstvím. I v nich se sice objevovaly jeho pedagogické slabiny, když zejména nedokázal odhadnout, kam až student může jeho úvahy sledovat; na druhé straně však právě touto myšlenkovou náročností, nikoli únavným vršením encyklopedických znalostí požadovaných osnovami, Richter rozněcoval zvědavost mladého adepta oboru, osvobozoval ho z prostřednosti vědění a rozšiřoval jeho pracovní výzbroj i duchovní obzor. Účastnit se jeho seminárních cvičení, konaných v intimním prostředí knihovny kolem velkého čtvercového stolu, to byl skutečný zážitek. Přesto, že podíl posluchačů na nich se omezil většinou na pouhé naslouchání Richterově samomluvě nebo dialogu mezi ním a přizvaným filosofem, přítelem Janem Patočkou.

Tolik připomínkou, snad i zbytečnou, těm starším z nás, kdo ho poznali jako svého učitele, tolik pro velmi přibližnou představu mladším, kteří ho v této funkci už poznat nemohli. Ačkoli Richtrovo pedagogické působení zanechalo výrazné stopy, spočívá jeho přínos dějinám umění v jeho vědecké a odborné práci. Richtrovův badatelský program, usměrněný jeho racionálním založením a Birnbaumovým vlivem záhy vyhraněný, se zaměřil především na románskou a barokní architekturu Moravy. Poněvadž tu mohl navázat jen na materiál nehistoricky, archeologickou systematikou utříděný v Prokopově díle, vyžadovalo studium obou epoch nejdříve trpělivou heuristickou činnost v terénu a úmornou práci v archívech, jež byla hned provázána publikováním drobných monografií a zpráv. Už v těchto skromných, metodicky však nadmíru spolehlivých začátcích se ozvala vlastnost, která z Richtrovy práce už nikdy nevymizela a kterou snad nejlépe vystihuje polarita materiálových příspěvků a studií závažnějšího významu, popřípadě již také teoretických pojednání pokouše-

jších se osvětlit obecnější problémy, například strukturu a zvláštnosti slohu. A tak vedle menších článků o románských kostelech na moravském venkově, o moravském díle Lucheseho, o stavbách a projektech staršího Grimma se objevují práce o účelu našich rotund a o počátcích Brna i studie o vývojových principech v dějinách umění a o barokních prvcích v pozdně románské architektuře. Kromě tematické souběžnosti, prospěšné přinejmenším konfrontací strukturálně zcela odlišných materiálů a prokazující dalšímu vývoji badatele neocenitelnou službu, šlo tedy i o podvojnost metodickou, o předzvěst pozdějšího úsilí o syntézu a generalizaci. Přísná historická výuka, založená na rozsáhlých vědomostech z obecných dějin i z pomocných věd historických a doplněná studiem nejnovějších prací Dobiášových a Chaloupeckého, dále na kritické interpretaci písemných pramenů a důkladném analytickém vyšetření materiálu, ale i zřetel ke zvláštnostem tvaru jako media zjevujícího myšlenku díla i jako vývojového a formálněslohového faktoru tak začaly nést bohaté ovoce. Z oblasti středověké architektury to bylo v této první badatelské periodě nejzřetelněji patrné na monumentální studii o architektuře na Moravě od nejstarších dob do počátku 11. století, vzniklé roku 1943. Údobí, památkově tehdy ještě chudické, neposkytovalo mnoho opěrných bodů ani pro rekonstrukci stavebního vývoje, ani pro jeho periodizaci nebo rozpoznání zvláštností předrománské stavební kultury na Moravě. O to pozoruhodnější byly výsledky, k nimž Richter dospěl zjemněním Birnbau-mova typologizujícího historického a kulturně náboženského zřetele a mistrným zužitkováním informací, či spíše někdy pouhých nápovědí mezerovitých pramenů i mimořádnou kombinační schopností a jejichž objevnou hodnotu bylo možno nejlépe rozpoznat na prognostické charakteristice stavební kultury Velkomoravské říše. Třebaže téměř současně s touto studií Richter pracoval na náčrtu dějin architektury 17. a 18. století na Moravě a na objasnění zrodu a podstaty barokní architektury, bylo zřejmé, že jeho zájem upoutá nějaký čas především románské a předrománské údobí. Snad tomu tak bylo i proto, že Richtrově racionálnímu chápání umění byl anonymní, tvarově strohý středověký výtvar prostý znepokojujícího uměleckého elementu bližší, než subjektivně uvolněná forma baroka; rozhodující podíl na této diferenciaci zájmu však připadl badatelově zcela ojedinělému historickému vybavení a vědomí možností, které práce s ním historiku umění poskytovala. Bylo nicméně pro Richtřův metodický přístup k otázkám dějin umění charakteristické, že nepropadl jednostrannosti monotematismu. Naopak ještě v této pracovní fázi, jejíž závěr lze položit do doby kolem roku 1945, se v širokém tematickém spektru objevovala již také zamyšlení nad metodologickými problémy dějin umění — připomeňme zejména recenzi Matějčkova Dějepis umění z roku 1937 —, která Richtra později přiváděla stále častěji do styku s filosofií.

V druhé, poválečné badatelské periodě, v níž se nejdříve objevily pouze recenze a referáty, popřípadě drobnější materiálové příspěvky, se Richter znovu intenzívně obíral středověkou a barokní architekturou Moravy. A opět převládá zájem o problematiku románského údobí. To bylo zcela přirozené, protože stále precizování pracovní techniky i rozhojňování

jednotlivých prostředků otvíralo zákonitě i badatelovo pracovní pole. V první řadě se to týkalo urbanistických otázek středověku, jak ukázaly práce o vzniku města Olomouce, o Telči a rodné Třešti, ale také historické toponomastiky a historické topografie a geografie, jak vyplynulo z dalších studií o Moravském Třebovsku, o Rokytnici nad Rokytnou a Rokytné a z nové interpretace údajů tzv. Bavorského geografa. Zvláštní místo mezi nimi zaujal po prvních velkých archeologických nálezech na jižní Moravě další pokus o lokalizaci původního moravského biskupství v článku Podivín, Zekirkostel a Slivnice z roku 1958, v němž Richter vystupňoval předchozí metodické prostředky a shrnul jejich poznávací možnosti v totální nápor na osvětlení stěžejního problému počátků moravské monumentální architektury. V době, kdy tento článek, který vzbudil velkou pozornost i u historiků a ukázal nové cesty také archeologům, byl publikován, odevzdal Richter do tisku rukopis o raně středověké Olomouci. Kniha z roku 1959 byla vyvrcholením badatelovy mediévistické pracovní větve. Nejen tím, že se obírala materiálem časově zabírajícím velkomoravské až raně gotické údobí a že poprvé odkryla významovou stratigrafii historického fenoménu Olomouc, ale především proto, že v ní byly v dosud nejvyšší a nepoznané míře zužitkovány a vystupňovány prostředky, které se vyhranily v autorových předchozích pracích.

Velké badatelské vypětí padesátých let, jisté vyčerpání tematu středověké architektury a první příznaky nemoci měly za následek zvolnění pracovního tempa i výrazný přesun odborného zájmu. Mezi studii z posledního desetiletí Richtrovy vědecké činnosti zaujaly totiž významné místo stati o barokní architektuře. A to opět s charakteristickou polaritou analytického zpracování konkrétních umělecko-historických problémů a zobecňujících úvah jako projevu vědomí, že je sice třeba soustavně zaplňovat bílá místa na mapě barokní Moravy, že však zároveň je čas nově vyšetřit a pochopit barokní dílo. V první skupině prací to byly vedle heuristicky objevného náčrtu moravské činnosti Domenika Martinelliho především mistrné analýzy Santiniho smiřické kaple (šlo ovšem o práci již z roku 1955) a poutního kostela na Zelené hoře u Žďáru, kterými se Richter současně dotkl kardinálního problému české uměnovědy, totiž autorství skupiny staveb tzv. radikálního baroka v Čechách. Druhé otázky — interpretaci barokního díla — se Richter věnoval roku 1964 v proslulé recenzi Franzovy knihy o stavbách a stavitelích českého baroka, podrobně ji však řešil o čtyři roky později ve svých Poznámkách k baroknímu umění, v nichž svou hermeneutiku barokního díla založil na jeho podobnosti, popřípadě nepodobnosti se současným uměním a na zjištění, že baroko je především tzv. radikální nebo perspektivní baroko. Při pokusu vyložit integrální plnost barokního umění se přitom znovu dostal do velmi těsné blízkosti filosofie. Otázka vztahu filosofie a dějin umění ho ostatně znepokojovala už dříve, nikoli ovšem jako problém hledání paralel, jehož metodická bezvýhodnost byla zřejmá už na pozdním díle Maxe Dvořáka. Nicméně v letech 1968—1969 se pokusil sepsat dlouho projektovanou filosofii historie umění, zamýšlenou jako příručku pro studenty dějin umění. Byl to však už předem prohraný soubor s vy-

mezeným časem. Richter nejenže musel zvolit formu pouhého obrysu, ale navíc práci — jejíž přípravný ráz je místy nesporný — bohužel již nedokončil. Jistou útěchou mohlo zůstat jen vědomí, že čas potřebný k jejímu sepsání, padl z valné části na monumentální studii o počátcích velkomoravské architektury. Po počáteční zdrženlivosti k překvapivým nálezům slovanské archeologie se v ní Richter naplno vyslovil ke všem nakupeným otázkám, když nálezy a závěry archeologů doplnil a korigoval vlastní analýzou stavebních reliktnů a rozbořem Kristiánových zpráv o začátcích křesťanství v Čechách a jejich přenesením na moravské poměry. Rovněž v této práci Richter dokázal předností integrace přesného rozboru historické situace a kulturně náboženských poměrů, výpovědi kriticky vyložených písemných pramenů, pečlivě stavebně technické analýzy a střizlivé rekonstrukce s pronikavou intuící, jež formou předběžného návrhu „zatím“ nahradila hledanou pravdu.

Uvedený přehled Richtrových nejvýznamnějších prací mohl zaznamenat jeho přínos uměleckohistorické vědě především z hlediska tematické orientace a šíře faktografických poznatků, popřípadě jen naznačit, jakými metodickými prostředky jich bylo dosaženo. Otevřená však zatím musela zůstat otázka, co způsobilo, že Richtrovův badatelský odkaz se v našem vědomí zafixoval jako synonymum pro přísnou, přesnou, kritickou a moderně koncipovanou objevnou vědu, schopnou nejen neslábnoucí aktualnosti, ale — podobně jako progresivní umělecké dílo — i stále přitažlivou názorovou průbojností a možnostmi nového výkladu; co způsobilo, že Richter se jeví nikoli jako klasik české historie umění, ale spíše jako její neúnavný inovátor, který byl s to — kdykoli to uznal za nutné — její mladé jistoty i revolučně pobořit nebo přinejmenším zpochybnit, aby pohnul jejím vývojem. Jistě na tom měla svůj velký podíl údobí, která si Richter zvolil, látka, s kterou v nich pracoval a pochopitelně i poznatky, k nimž dospěl a jež tak pronikavě rozmnožily dosavadní vědomosti. To samo by však k tak pozitivnímu hodnocení Richtrova díla nestačilo, poněvadž přece jen nic z toho zřetelněji nevybočilo z dimenzí faktografismu (ovšem faktografismu mimořádně vysoké úrovně), který je sice nedílnou součástí vědecké činnosti, který však sám o sobě není schopen zajistit vývoj vědy a jeho dynamiku. K badatelské proslulosti by jistě postačil například také nález velkomoravského biskupského chrámu, nejlépe s Metodějovým hrobem, nebo bedny se Santiniho plány, aniž by jejich zpracování překročilo meze spolehlivého řemeslného výkonu. Za nějaký čas by však autor i takových faktograficky objevených pojednání nepochybně upadl v zapomnění. Význam Richtrova vědeckého díla, aktualnost a přitažlivost jeho přínosu dějepisu umění spočívá jinde, třebaže impozantní sumu konkrétních poznatků od něho nelze odtrhnout. Je to způsob, jakým nakládal s látkou a který se po čtyři desetiletí vyvíjel v citlivé resonanci zvláštností vyšetřovaného materiálu, a způsob, jakým tuto látku vykládal. Je neobyčejně poutavé a z hlediska situace české historie umění zejména po druhé světové válce i poučné sledovat jeho vývoj, nesený nejen uvedenými stěžejními pracemi, ale nejednou i drobnou recenzí či referátem. Není to však práce nijak snadná. Nejen proto, že vývoj Richtrovy metody

spadá do údobí rozpadu pozitivistických jistot a že ho charakterizuje spíše hledání než nacházení nových.

Jeho počátky a přinejmenším celá první badatelská fáze jsou pochopitelně poznamenány doznívajícím vlivem umělecko-historického pozitivismu vídeňské školy, popřípadě pozdním pozitivismem filosofickým traktovaným v seminářích Františka Krejčího. Dogmatické rysy formálně autonomního genetického dějepisu umění byly sice ve dvacátých a zvláště v třicátých letech již také v našem prostředí poněkud utlumeny, především zásluhou Birnbaumova syntetizujícího úsilí, a stále více bylo patrné, že historická úloha pozitivismu jako myšlenkového systému skončila; nahradit ho novým nebylo nicméně snadné. Mimoto byl umělecko-historický pozitivismus stále velmi přitažlivý zvědečtěními a přesnou technikou svých procedur, mistrnými formálně slohově-kritickými analýzami a vybroušenou komparatistikou. To ostatně dobře ilustrují Richtrovy první práce. Už na nich však bylo zřejmé, že úzkostlivě přesná a subtilní analýza stavby byla Richtrovi jen prostředkem k tomu, aby dosáhl určité jistoty ve smyslu stupňovaného objektivního poznání. Tento prostředek, který korespondoval s důsledně logickým, diskursivním a někdy až matematickým způsobem uvažování, byl také mladému badateli zatím pochopitelně bližší, než hledání zákonů uměleckého vývoje a generalizující syntézy učitele, předpokládající už hluboké vědomosti a bohaté zkušenosti. Úsilí o objektivní, věcné poznání sledovala také přesná a kritická interpretace písemných pramenů, rovněž pěstovaná vídeňskou školou. Také tu si mladý Richter osvojil u Birnbauma v udivující míře, již tehdy nevšední nejen v dějinách umění. Obojí sice vytvořilo spolehlivé východisko pro práci s umělecko-historickým materiálem, mohlo však uspokojit především u studií sledujících v první řadě autorské určení a časové zařazení díla. S tím nebylo ovšem možno po opuštění teoretického programu pozitivismu, jenž chápal dějiny umění jako dějiny slohu pojaté jakožto historie autonomní formy, nadlouho vystačit. Richter si toho byl dobře vědom, stejně jako dalších nevýhod prolongovaného pozitivismu; ani on však nevěděl, čím toto metodologické vakuum vyplnit. Jak intenzívně se touto otázkou obíral, ukázal jeho zmíněný referát o třetím až šestém svazku Matějčkova Dějepisu umění z roku 1937, v němž ozřejmil historické místo a význam vídeňské školy, v němž nicméně nový návrh na řešení centrálních problémů dějin umění nepředložil. Přesto zaslouží pozornost poznámka, podnětená úsilím soudobých pokusů filosofa Tvrdého překonat ortodoxní pozitivismus, o emergentním vývoji, který se Richtrovi zdál mírnit mechanické pojetí kauzálního vývojového vztahu, a především o nutnosti chápat umělecké dílo jako celek, jako strukturu v opozici proti přílišnému zdůrazňování formy díla na úkor jiných částí. Třebaže strukturalismus mohl být Richtrovi některými svými vlastnostmi dosti blízký, například negativním stanoviskem k faktografické vývojové historii, neoctl se už nikdy v zorném poli jeho teoretických zájmů a ve zmíněném nedokončeném Obrysu filosofie historie umění jej odmítl jak v jeho formalistické, tak i sémantické redakci. A tak charakteristické pro jeho tehdejší postoj bylo spíše opět marginální upozornění v témže referátě na Jeansovu knihu Vesmír kolem nás, které dokládalo trvalé spojení s pří-

rodovědnou orientaci pozitivismu. Podobně rozpačitý, filosoficky nevyhraněný postoj zaujal Richter rovněž ve svém Příspěvků k teorii výtvarného umění z následujícího roku. Také v něm se kriticky obrátil proti Rieglově pojmu Kunstwollen i proti Dvořákově metafyzickému absolutnímu principu světového ducha a zdůraznil celistvost a historickou podmíněnost uměleckého díla, které způsobují, že v uměleckém dění dochází stále k vynořování, k emergenci zcela nových vlastností.

Obě studie ukazovaly už formou a místem publikování — knižní referát a polosoukromý sborník — na to, že šlo spíše o nepříliš důrazné upozornění na krizi, v níž se dějepis umění po doznění vlivu vídeňské školy octl, než o předložení nového teoretického programu. O tom, jak Richtrovy teoretické zájmy a filosofování byly zatím jen jeho jakousi neveřejnou osobní zálibou, kterou mohl o něco později uplatnit nejvíce — poněvadž nezávazně — jen ve svých seminářích, svědčí i to, že nejbližší další teoretickou úvahu uveřejnil až roku 1961, tedy po třidvaceti letech. Zjevná diskrepance mezi filosofickým hloubáním a analytickou badatelskou činností sice u disciplíny pracující s konkrétním materiálem nepřekvapila, v tomto případě měla však ještě hlubší příčinu. Richter si totiž byl dobře vědom žalostného stavu znalostí o starém umění na Moravě i badatelovy odpovědnosti, ba povinnosti s tím něco udělat. Odtud převaha menších materiálových příspěvků v těch letech, přímo horečně usilujících vyplnit hrozivé vědomostní mezery. Přesto však při zkoumání metod, jež v nich byly užity, lze zaznamenat dosti závažné změny. Už tematický výběr byl symptomatický. Šlo totiž o látku, jejíž zpracování už nemohla zajistit tradiční pozitivistická výzbroj. A tak vedle jejího pokračujícího prohlubování a zjemňování se začaly uplatňovat nové metodické prostředky, jako zejména pokusné filologické nebo historicko-geografické sondy, v tomto rozsahu a objevných důsledcích u nás užité historikem umění poprvé. Největší změna však spočívala ve výběru problémů a ve způsobu, jakým je Richter řešil. Mezerovitost středověkých monumentů a nedostatek písemných dokumentů ho spolu s úsilím poznat „jak to vlastně jednou bylo“ vedly stále častěji k hypotetickým konstrukcím, či spíše návrhům. Mimořádně přesná analytická práce s materiálem a s prameny, i hranice, jež svým etymologickým a dalším pokusům dovedl položit, z nich přitom učinily závěry nejvyšší pravděpodobnosti. Šlo především o poznání povýtce vědeckou tvorbou, která mu byla zároveň ventilem ze systematické a ukázněné rozvržené práce.

Příklon k soustavné činnosti spíše analytické povahy však neznamenal, že Richter odsunul teoretické a filosofické otázky dějepisu umění stranou. Zatímco o válečných letech se to můžeme jen oprávněně domnívat, jsou tímto zájmem silně poznamenány začátky jeho pedagogického působení. Mnozí z nás si ještě vzpomenu, popřípadě i najdou ve svých poznámkách z jeho seminářů myšlenky Karla Mannheima nebo Helmuta Kuhna a Richtrovy komentáře k nim. Ty přesvědčivě prozrazovaly, jak Richter sledoval — třebaže zatím se zjevnou nejistotou orientace — poválečnou filosofii a jak stále naléhavěji potřeboval pro svou práci s materiálem umění alespoň přibližné vodítko filosofické reflexe. A zároveň jak si i uvědomoval, že na jedné straně dějepis umění se i nadále obírá antikvo-

vanými problémy souvisejícími s pozitivismem vídeňské školy a že na druhé straně soudobá filosofie má sice pochopení pro noetické a další vyprávěcí schopnosti uměleckého díla, že se však jen ojediněle dotýká určitých umělekohistorických otázek. To všechno Richter dobře věděl, snad jako jediný z tehdejších českých historiků umění, a snad také proto tak osamocený ve svém badatelském úsilí. Není snadné se orientovat v tehdejších Richtrových úvahách, vyslovených nejčastěji v seminářích nebo v jeho pracovně, do níž jen občas někoho vpustil, aby se mu v monologu vypovídal z problémů, které mezitím navrhl a na které se pokusil dát odpověď. Nic z těchto úvah, patrně z obav jejich nevyzrálosti či nehotovosti, nesvěřil papíru; jen roku 1949 v recenzi Birnbaumova sborníku prokmitla jeho skepse k novému objektivismu mladší generace vídeňské školy, i domněnka, že východisko z tehdejších nesnází dějepisu umění by snad mohlo spočívat ve filosofické antropologii. Třebaže v Richtrových sešitech najdeme skutečně četné výpisky ze Sartra nebo Léviho-Strausse, zdá se, že v jeho úvahách začala dominovat historická pohnutka a že obzor Richtrova filosofování ovládly v těch letech některé myšlenky fenomenologie. Do styku s ní se dostal už těsně po válce, když v seminárních cvičeních společně s Janem Patočkou interpretoval a komentoval některé filosofické texty, v autentičtější podobě se s ní však sblížil prostřednictvím prací Husserlových žáků, především asi Ludwiga Landgreba, a některých základních fenomenologických pojmů, na prvním místě pojmu „přirozený svět“, popřípadě „přirozeně historický svět“, tj. svět před teoretickou konstrukcí. To už byl evidentní odklon od metodicky bezvýhodného pozdního pozitivismu, provázený pochopitelným nadřazením historické pohnutky nad ostatní. Co Richtrovi na této druhé vývojové fázi fenomenologické filosofie, zbavené subjektivně idealistického základu Husserlova, zřejmě rovněž přitahovalo, byla možnost jejího spojení i s faktografickými vědami a tedy její jakési „aplikace“ také na dějepis umění. Ani v tomto období, zabírajícím přibližně padesátá léta, Richter nenapsal, jak uvedeno, teoretické pojednání, fixující a ilustrující jeho filosofickou orientaci. Jejím působením však vznikly některé pasáže Richtrových přednášek o metodologii dějin umění, zejména kapitola o naivním, přirozeném postoji Vasariho, a rovněž pod jejím vlivem byl sepsán první díl Raně středověké Olomouce, jehož četba bude také z metodického hlediska ještě dlouho patřit k vrcholným zážitkům. Richter však fenomenologii nepřevzal jako filosofický systém. V mnohém sice byla jeho založení i tehdejšímu filosofickému zaměření nesporně blízká, například když při smyslovém kontaktu s dílem dokázal eliminovat jedinečné vlastnosti jeho umělecké formy a převést je hned na společné východisko (vzpomeňme, jak na exkurzích lapidárně a s charakteristickým zamnutím palce a ukazováčku prohlásil tvar stavby za suše římský a tak se vyrovnal s její formální a slohovou problematikou), tj. zaměřit se už na jakési přímé zření jeho podstaty, jako díla vůbec; nicméně přemítání dějící se před pozadím empirického materiálu, fakticity nezrušitelné hmotné existence díla jako věci strukturované do několika objektivních vrstev, jeho nekonečná tvarová rozmanitost, vědomí, že právě forma na něco odkazuje, že mezi ní a podstatou je kauzální vztah vytvářely fenomenologickému postulátu

redukce a abstrakce spolehlivou hranici. Richter převzal jen některé fenomenologické metody, s jejichž pomocí chtěl jít „zpět k věcem samým“, dobrat se jejich podstaty, ještě neodhalené nebo nesprávně interpretované. Tehdejší Richtrovu hermeneutiku můžeme proto sotva označit za čistě fenomenologickou, třebaže pro jeden z hlavních požadavků fenomenologie — mít ideu jako východisko z problémů, které fenomény kladou a jako vodítko k jejich odhalení — měl větší předpoklady než mnohý filosof.

Richtrovo hloubání o možnostech filosofie v otázkách poznání podstaty umění v posledních letech jeho života ještě zesílilo. Nepřestával se sice zajímat, jak jsme poznali, o konkrétní umělecko-historické problémy moravské středověké a barokní architektury; to však byla jen jedna část jeho myslitelského úsilí a mimoto — alespoň pro Richtra — část méně významná. Stále častěji se objevovaly na jeho malém stole filosofické spisy a sešity s excerpty a poznámkami a stále víc se k filosofickým tematům stáčely jeho hovory s občasnými návštěvníky, které už snad nemohly být víc jednostranné. Zároveň bylo patrné, že Richtrovy meditace dostávají některé nové dimenze. I v tomto závěrečném údobí je možno orientovat se v nich jen s obtížemi, protože také v něm neodpovídal literární efekt vynaloženému úsilí. Snaha přenést hlavní postuláty fenomenologie na oblast dějin umění a dotknout se skrze ně problému podstaty uměleckého díla charakterizuje sice Richtrovy úvahy i nadále, nicméně zároveň s ní šel Richter ještě dál, když se zamýšlel nad pochopením lidské existence. To byl další a poslední stupeň jeho teoretizování, k němuž logicky dospěl domýšlením předchozích otevřených podnětů fenomenologie a k jehož jisté skepsi (ostatně odpovídající jednomu z rysů jeho povahového založení) ho ovšem dovedlo i vědomí končícího bytí-ve-světě a nadcházející nicoty, abychom se vyjádřili termíny přiměřenými této existenciální filosofii. Literárně se tohoto problému dotkl nejdříve v glose K ontologickým pojmům v umění z roku 1960, když komentoval pojmový systém Pierra Kaufmanna v jeho článku o vyjádření smrtelnosti člověka v umění, znovu o šest let později v úvodu ke knize o Fuchsovi a naposled v proslulých Poznámkách k baroknímu umění z roku 1968, v nichž provedl destrukci navyklého chápání baroka a zároveň předložil nový návrh na jeho výklad. Hermeneutickým východiskem se tu stala — za předpokladu, že umění je otevřením světa — Heideggerova Čtveřice světa jakožto jednotná souhra země, nebe, božských a smrtelných, jež ovlivnila o něco dříve i Kurta Badta při pokusu řešit problém prostoru a místa a již v Richtrově umělecko-dějinné transpozici odpovídaly pojmy hmota a prostor, čas, sakrálnost a profánnost. Metodicky novou dimenzí na tomto pokusu pochopit historický barokní výtvor v jeho totalitě bylo, že k němu došel zkušeností z moderního umění („není totiž starého umění bez nového“) a že cestou negativní komparace se mu vyšetření baroka naopak stalo jedním z hlavních hermeneutických vodítek pro poznání současného umění („nové není možné bez starého“). Zakotvenost v konkrétním historickém čase, která už ovšem neměla s pozitivistickým chápáním dějin a dějinnosti nic společného, a starost o přítomnost umění nemohl Richter doložit průkazněji.

Návrhem na nové filosoficko-umělecko-historické konstituování barokního uměleckého díla, podníceným soudobou filosofií, vyvrcholilo a zároveň skončilo Richtrovo teoretické úsilí, jehož metodologický vývoj tu byl stručně nastíněn. Poněkud stranou musely zůstat metodické prostředky, jichž Richter užil. Také sledování jejich vývoje, probíhajícího v polaritě teoretizování a soustavného kontaktu s konkrétní umělecko-historickou látkou by nepochybně přineslo některé pozoruhodné poznatky. Nelze se však nezmínit alespoň o jednom z nich, který vždy nejen velmi citlivě reflektoval změny Richtrova myšlenkového úsilí, ale tvořivě se na nich také podílel, totiž o Richtrově dikci. Rovněž ji charakterizuje značné abstrahování od tvaru díla jako jeho nepodstatné části a důsledné potlačení obvyklé funkce řeči uměnovědných disciplín, vyčerpávající se pokusem transponovat smyslově názornou složku díla abstraktními pojmy jazyka nebo dokonce ji deskripční svého druhu pouze zrcadlit a vytvořit literární protějšek jakoby pro chudé zrakem. Střízlivým, vrcholně věcným projevem, který byl zcela adekvátní mistrně zvolenému literárnímu útvaru a jeho promyšlené skladbě Richter usiloval o lapidární a přesnou formulaci problému, o pochopení jeho podstaty a návrhu na jeho řešení. Vracel slovům a umělecko-historickým termínům, nejednou obsahově vyprázdněným nebo jinak neurčitým jejich prvotní význam, odstraňoval z nich konvenční významové nánosy a činil z nich opět jakýsi čistý, původní materiál, schopný nové, aktuálnější a tedy přesnější výpovědi. Při četbě Richtrova textu je stále patrné, jak se jeho jazyk vyhýbá navyklému sousedství slov a jak vyhledává takové pojmy a jejich novou vazbu a skladbu, které — často až s úsečnou strohostí — postihují jádro myšlenky nebo věcného sdělení. Takové vyjadřování však na druhé straně nevyklučovalo tvorbu textu sensuálního a emocionálního zabarvení tam, kde to autor pokládal za vhodné. Budiž dovoleno uvést jedno z takových míst, která čtenáři nemohou neutkvět v paměti (Raněstředověká Olomouc, s. 23): „Nejznámějším slovanským polním démonem, opět ženským, byla polednice, zároveň démon časový, polední. Představa polednice vznikla asi ze zážitku mrtvého ticha v polích za žhavého poledne, zvláště před bouří, kdy drobné větrné víry zdvíhají prach a hned zanikají, kdy nad obilím se tetelí vzduch a bělavá obloha duní žářem. Osamocenost člověka v této situaci se projevila personifikací“.

x x x

Viděli jsme, že Richtrovo badatelské dílo prošlo výrazným metodologickým vývojem. V jeho jednotlivých fázích bylo možno shledat vyznívání vlivu vídeňsko-pražského pozitivismu, nejasný náznak pokusu vybavit se z něho kratičkým zájmem o strukturalismus a filosofickou antropologii, příklon k některým metodám fenomenologie a její existencialistické odnože. Rovněž jsme poznali, jak za tímto vývojem stálo soustředěné úsilí přesunout zájem dějepisu umění od neopakovatelné jedinečnosti povrchu uměleckých výtvorů k jejich společné podstatě, jež podle Richtra spočívala v „otevření pravdy světa a čekání na její odhalení“. To nešlo už jen o soukromou zálibu okrajově provázející analyticky

kou faktografickou činnost historika umění, jak by se mohlo zdát při povrchním pohledu na ni a zejména při nečetnosti speciálních teoretických studií, tím méně o pouhé hledání paralel k hlavním myšlenkovým proudům. Richtrovy filosofické reflexe a odvážné pokusy o jejich projekci do konkrétní badatelské práce s materiálem umění byly vedeny daleko hlubším gnozeologickoontologickým zájmem, totiž úsilím o poznání existence člověka v její místní a časové zakotvenosti. Stále hlubší a plnější poznávání podstaty uměleckého díla — jako objektu porozumění světu člověka — bylo k tomu, zdá se, jen prostředkem. Nic na tom nemění skutečnost, ba naopak tuto domněnku spíše potvrzuje, že látkou Richtrova mimořádně náročného a rozmanitého, zároveň však totožností úsilí prostoupeného badatelského programu se stal matný obzor raně historické Moravy, venkovská románská svatyně, půdorysný útvar středověkého města, dílo barokního stavitele nebo aktuální problém památkové péče či vlastivědy. V tom bylo jen přirozené spojení velké a krajně osobité myslitelské hloubky s odhodláním prospět — jakožto historik umění, historik, filolog, archeolog, topograf, památkář a vlastivědný pracovník — zanedbané Moravě. Především tedy poznání lidské existence sloužilo Richtrovo filosofování, orientované na soudobé myšlenkové proudy a propojující jejich ideje s dějepisem umění, filosofování podložené humanistickou starostí o osud člověka a umění v pozdním dvacátém století a odkazující nám ji jako nejvyšší úděl současné historie umění.*)

METHODOLOGISCHER BEITRAG VON VÁCLAV RICHTER

Der am 5. Juni 1985 auf der Brüner Konferenz „Kunstgeschichte in Mähren. Geschichte und Perspektiven“ vorgetragene Beitrag bringt die Analyse des wissenschaftlichen Werkes des führenden tschechischen Kunsthistorikers Václav Richter (1900—1969) vom Standpunkt seiner methodologischen Entwicklung. Man hat den engen Zusammenhang mit den philosophischen Konzeptionen festgestellt, von der anfänglichen Beeinflussung vom ausklingenden Positivismus bis seine dichte Annäherung zur Phänomenologie in der Reflexion vom Heideggerschen Geviert der Weltdimensionen.

*) Předneseno na konferenci „Dějiny umění na Moravě. Historie a perspektivy“, pořádané katedrou věd o umění na filosofické fakultě v Brně 5. června 1985.

