

VOJTĚCH VOLAVKA

VÁCLAV RICHTER A BIRNBAUMOVA ŠKOLA

Aby se účinněji uplatnily hlavní rysy vědeckého profilu Václava Richtera, které chtějí tyto řádky načrtnout, bylo radno je vložit do trojdílného rámce: první je obecně historický rámeček jeho generace, narozené kolem r. 1900, druhý, užší, by měl nastínit stav uměleckohistorické vědy v první polovině 20. století, na jehož pozadí se jubilentovo pracovní úsilí rozvíjelo, a konečně třetí má vymezit domácí životní pole, na kterém se Richterova vědecká aktivita uplatňovala. V rámci kratší úvahy to není tak snadné, jak by se snad mohlo zdát. Sluší se však pokusit se o to, nejenom vzhledem k významnosti dosavadního Richtera díla, ale i v naději, že se tak může trochu přispět k částečnému osvětlení rozvoje našich dějin umění, o kterém dosud víme tak málo.

Přehlížíme-li dnes dosavadní život a dílo Václava Richtera, nemůžeme si především nepovšimnout, v jak nápadně probíhá shodě s osudy naší vlasti. Narozen na samém prahu 20. století (31. VIII. 1900), dává se mladý navrátilce z rakousko-uherské vojny r. 1920 zapsat na obnovenou Karlovu — ne už Karlo-Ferdinandovu — universitu, po absolutoriu a po uplynutí asistentických let vstupuje roku 1928 do muzejní služby v Brně, právě když se tam koná jubilejní výstava k desátému výročí republiky, dosahuje prvního vědeckého mistrovství na konci předmnichovské republiky, je perzekvován za druhé války a rozvíjí plně svou činnost na rozšířeném poli po osvobození. Zhruba tomu odpovídá i druhý rámeček, vytyčující hlavní body soudobého vývoje vědního. Přibližně v době Richtera narození dochází k prvnímu rozkvětu vídeňské školy dějin umění, která znamená novou epochu v rozvoji tohoto oboru. Právě když vstupuje Richter po válce na universitu, vídeňská škola však vlastně už končí; dozrívá pak v různých osobních podobách v díle některých jejích mimovídeňských příslušníků. Tím končí zhruba i pozitivistické období v dějinách umění, které teď, po první světové válce, začíná stále více podléhat náporům různých nových názorů. Obecné snahy pokrokových kruhů po metodologické revizi zasáhnou těsně před druhou válkou i Richtera a v jejích důsledcích se vlastně až dosud pohybuje Richterova myšlenková práce teoretická.

Pro třetí rámeček, nejužší, je pak rozhodující okolnost, že zároveň s Richterem vstupuje na pražskou universitu i nový docent dějin umění, Vojtěch Birnbaum, jehož osobnost rozhodne o Richterově osudu. Jako žák vídeňského Al. Riegla

založí u nás Birnbaum novou školu dějin umění, která otevře domácí vědě zcela nové obzory. Richter se od začátku stane nejoddanějším jejím stoupencem, pak členem a po Birnbaumově smrti jedním z jejích nejčelnějších pokračovatelů. V tom lze také spatřovat jednu z nejzávažnějších složek jeho badatelského významu.

Po naznačení těchto hraničních čar se teď pokusme jednotlivá hlediska poněkud podrobněji prokreslit a kombinovat je tak, aby předmět našich úvah vystoupil pokud možno plasticky a aby se tím i usnadnila možnost trochu blíže určit ono čestné místo, které Václavu Richterovi v naší vědě patří.

*

Když se Richter krátce po válce objevil na filosofické fakultě Karlovy university, neorientoval se zprvu jednoznačně. Jeho láska k hudbě a sklon k teoretickému myšlení ho vedly na jedné straně také na přednášky musikologické, na druhé do filosofických seminářů. Tajně se dokonce zanašel plány stát se dirigentem. Byly to však spíš symptomy jakési všeobecnější muzičnosti jeho povahy, i když nelze nepřiznat akustickým sklonům jistou prevalenci. Náklonnost k hudbě si přinesl z rodné Třeště, zastrčeného městečka tzv. moravské sibiře, kde hudba usnadňovala lidem život. Jeho otec, známý lidumil, na kterého podnes starší pamětníci vděčně vzpomínají, tam byl celý život lékařem a dlouholetým starostou. Staršího syna dal na gymnasium do nedalekého Pelhřimova, aby ho měl poblíž. Stejně ho však nemohl r. 1917 zadržet, aby ho válka ze sixty neodnesla až na italskou frontu, kde se jen náhodou stalo, že jeho útvar v poslední chvíli už nastoupil do pozic pro všeobecné zhroucení fronty. Po válce otec ponechal Richterovi svobodnou volbu studia, jehož směr se také, jak tomu bývá, záhy ustálil. Richter, jehož povaha byla už tehdy poměrně vyhraněná, potřeboval totiž ve své vrozené skepsi pocit určité jistoty, že obor, kterému se bude věnovat, mu poskytne jakousi možnost objektivního poznání. Je to věc, která mu vlastně i dnes leží v hlavě a nutí ho k filosofování. Tenkrát rozhodla skutečnost, že Birnbaumovo pojetí dějin umění mu takovou možnost ukázalo.

Birnbaumův seminář, který se ze začátku konal jako privatissimum, se hned stal dostaveníčkem všech, kdo se zajímali o moderní dějiny umění. Kromě prvních studentů, mezi něž právě Richter patřil, přišli se sem aspoň nějakým referátem představit i zaúamí již pracovníci, jako byl např. dr. Schráníl, tehdejší vedoucí archeologického oddělení Národního musea, který se zabýval vyzníváním antického umění do raného středověku. Birnbaum přinesl do Prahy tolik nových věcí, že se velmi brzy stal vedle Šaldy a Tilleho jednou z nejpřitažlivějších osobností celé fakulty. Prosadil ho sem Šusta proti vůli ordináře Chytila, zapřísáhlého nepřítele vídeňské školy, který těsně před tím zmařil, z falešného nacionalismu, také přechod Maxe Dvořáka do Prahy, a — mimochodem řečeno — i proti vůli samotného Birnbauma, který se uvolil k učitelskému úřadu hlavně

proto, že byly válkou devalvovány jeho hmotné prostředky. V čem spočívalo kouzlo této nové, v Praze celkem neznámé osobnosti, která přicházela, přes intermezzo války, po mnohaletém pobytu v cizině z Itálie a z Vídně? V osobním projevu byl Birnbaum ponejvíc zdrženlivý, až suchý, při vší lidské dobrosrdečnosti. To také nebyla forma např. Richterovi nijak nepřítjemná, ale rozhodující byly ovšem myšlenky. Birnbaum byl zřetelně specializován na architekturu, zejména antickou, a přece celý svět dějin umění nebyl pro něj jakýmsi slovníkem, občas trochu přeházeným, jak tomu byli na pražské universitě zvyklí, nýbrž skutečným kosmem, přehledně zorganizovaným podle jasných hledisek. Principy jeho metodologie, jejíž předpoklady a hlavní zákony převzal z Vídně, ale které sám domýšlel a obohatil, vyvěraly hlavně z objektivnějšího přístupu k památce, z jejího prohloubenějšího poznání a z možnosti myslet ve větších souvislostech. Zhruba by snad bylo možno hledat jejich původní kořen v oné šťastné kombinaci induktivního a deduktivního postupu, která kdysi, už v renesanci, vytvořila základ k tzv. „nové vědě“. Posluchači byli vždycky udiveni hloubkou vertikálních analytických Birnbaumových sond a snažili se jim v semináři přibližovat. Dlouho však zůstávali překvapeni tím, jak dovedl Birnbaum ze zjištěných fakt a z jejich vztahů rozvinout všeobecné závěry, o jejichž možnostech se jim ani nezdálo.

Richter, který tehdy stál asi na filosofickém stanovisku pozitivismu Františka Krejčího; jehož seminář navštěvoval, našel onu vytouženou pevnou půdu pod nohama především v této analýze, která ho uspokojovala svou přesností. Jak obdivuhodně rychle a do jaké míry dokonalosti ji během studií ovládl, ukazuje jeho první práce, velký, pětaticetistránkový článek *Stavební vývoj kostela sv. Salvatora v Klementině*, publikovaný v *Památkách archeologických* v r. 1924. Nevadí, že práce vznikla v semináři a byla Birnbaumovi věnována „v žakovské úctě“. Je to příkladný výkon technicko-stavebního rozboru architektury, důvtipně kombinovaného s kritikou písemných pramenů a staré ikonografie za účelem rekonstrukce stavební historie kostela. Typickým metodickým detailem je schéma omítkových vrstev; to tvoří od té doby častější součást obrazové dokumentace prací Birnbaumových žáků. Konkrétním historickým výsledkem je závěr, cenný už proto, že opravuje Tomka. Ale ještě významnější je snad tento článek jako jeden z prvních příkladů akribie a mravenčí píle, v jejichž znamení nová generace Birnbaumem odchovaná nastupuje. Práce má ještě bližence, o kterém je vhodné se zmínit hned při této příležitosti, i když spatřil světlo světa až později. Je to pojednání o maltézském kostele P. Marie Pod řetězem na Malé Straně, které vyšlo, rozděleno na dvě partie, středověkou a barokní, skoro o deset let později, v *Památkách archeologických* 1932 a 1933, ale má i časově společný původ v Birnbaumově semináři. První je rozšířenou seminární prací, druhá souvisí také se seminářem, tentokrát už barokním, ale jen volněji. Je příznačné, že autor považuje středověkou část Maltézů za „vděčný objekt pro analytickou práci

umělekohistorickou“ právě pro spletitost stavební historie, která mladého badatele láká. Richterova vědecká tvář je zde vlastně už hotova a v dalším jejím vývoji, až do určité doby, dochází vlastně jen k obměnám metodického přístupu, který zde byl vypracován ve svém smyslu k dokonalosti. K mnoha pozdějším pracím o moravských architektonických památkách i ke korpusu románských staveb na Moravě, který v posledních letech v Richterově pracovně vzniká, vede odsud vlastně přímá cesta. Budeme s napětím sledovat, do jaké míry se Richterovi podařilo tuto základnu překročit a šlo-li přitom o rozdíl kvalitativní, či kvantitativní. Tato počáteční epocha rozvoje Birnbaumovy školy je ostatně zároveň její zlatou dobou. Kromě některých jiných vycházejí tehdy zejména Stefanovy základní práce o pražské barokní architektuře, k nimž vzešly rozhodující popudy rovněž z Birnbaumova semináře, skutečného semenišťe mnoha podnětných myšlenek. Je však přitom třeba se také zmínit o zvláštním pedagogickém Birnbaumově postupu. Birnbaum kolem sebe v semináři někdy přímo rozhazoval myšlenky a nápady na všechny strany, ale ne každý jich dovedl využít. Bylo třeba mít možnost porozumět učiteli i jeho způsobu myšlení. Proto také skutečný žákovský kruh kolem Birnbauma nikdy nebyl příliš široký. Pedagogem v běžném slova smyslu Birnbaum nikdy vlastně nebyl, konkrétní výuku pěstoval jen při cvičných interpretacích středověkých textů z Morteta. Ty posloužily, mimochodem řečeno, Richterovi jako předběžná metodická výchova k jeho pozdější práci s písemnými prameny. Hlavně působil však Birnbaum na své žáky příkladem svého vlastního díla a osobnosti. Po způsobu vídeňského Institutu, který měl ve skutečnosti ráz jakéhosi nástavbového školení, byla jeho škola opravdu vysoká a vše, co souviselo s propedeutikou, bylo třeba si opatřit jinak. Vzhledem k tomu, na jak vysoké úrovni leželo to, v čem Birnbaum spatřoval jádro věcí, které tradoval na universitě, to snad ani jinak nešlo. Ani nejlepší norimberský trychtýř by ostatně nebyl nikomu pomohl zejména při sledování druhé fáze Birnbaumova postupu, při odvozování syntetizujících závěrů, které ostatně zůstalo většině školy jen nemnoho přístupné. Taková výchova měla ovšem své nevýhody, ale i klady. Kdo překonal první obtíže — což se mnohým nepodařilo — dospíval pak najednou velmi rychle, jak to je právě vidět např. na Richterově rané době.

Richter s Birnbaumem strávil téměř sedm let, připočítáme-li k studiím do absolutoria skoro dva následující roky asistentké. Odešel od něho dokonale vyzbrojen k tomu, aby pokračoval v moderním zpracovávání našich architektonických památek. Z tehdejšího hlediska by se mohlo snad zdát, že by bylo bývalo ekonomičtější, kdyby byl od něho neodcházel a pokračoval v jeho tradici v Praze. Míst však bylo tehdy o to méně, oč byly personální okolnosti složitější, a tak se stalo, že Richter zanesl Birnbaumovo dědictví na rodnou Moravu a že tam zas vzniklo potom mnoho dobrých věcí, ke kterým by bylo jinak sotva došlo. Stejně jako díla umění, lze i lidské osudy plněji chápat jen ve vztazích.

K Moravě měl vždycky Richter velmi úzký, citově zakotvený vztah, který se projevuje ještě v pražské době a z kterého se pak stane osa jeho celého díla. Již po absolutoriu r. 1926 vypracuje soupis památek jihlavského okresu — zůstal podnes v rukopisu! — a rok nato uveřejnil v Památkách archeologických první typickou topografickou drobnost, malý materiálový článek, jakých pak napíše v následujících dobách celé desítky. Do Brna šel Richter vlastně rád a necítil se tu špatně. Založil si rodinu, byl přitážen i společenským prostředím klidného města, které ze sebe setřásalo svůj německý nátěr a bylo na dobré cestě stát se městem vysokých škol. Náhlý rozkvět moderní hudby a moderní architektury je přitom příjemně oživoval. Ale jinak bylo v úřadě. Uměleckoprůmyslové muzeum, kde Richter nastoupil po dosloužení základní vojenské služby, bylo před první světovou válkou německou pozicí, a nikoli nevýznamnou. Po libereckém Pazaurově muzeu patřilo k čelným ústavům svého druhu v bývalém Rakousku-Uhersku. Když však přešlo po převratu r. 1918 do českých rukou, nebylo to bohužel k jeho prospěchu. Ředitelem se stal architekt Sochor, sice osvědčený památkář i znalec středověké architektury, který byl na svém místě jako ředitel Památkového úřadu. Nebyl však ani muzejníkem, ani nepracoval v uměleckém průmyslu. O muzeum, které bylo jeho druhým obročím, se nestaral a aby udržel status quo, přidělil mladého pracovníka na subalterní místo do knihovny. Tam ho také držel plných deset let až do svého odchodu do penze r. 1938. Richterovi to ze začátku nebylo lhostejné, ale pak se přizpůsobil a obrátil to v dobré. Na rozdíl od většiny vrstevníků, u nichž byl směr jejich práce ovlivněn existenčním umístěním, nepřesedlal na umělecký průmysl, nýbrž věnoval se, nerušen starostmi o muzeum, jen knihovně a své vlastní práci. A tak se stalo, že Sochor, který Richtera nepustil k muzejnímu materiálu, Moravě vlastně zachránil pracovníka, jenž tolik vykonal pro poznání její umělecké minulosti. A ještě něco způsobila ta knihovna. Richter se zde mohl oddávat také studiu teoretických spisů a využívat příležitosti k filosofování. I po té stránce umožnil Sochor Richterovi, byť bezděčně, aby se jeho odborná aktivita mohla brát směrem, ke kterému odjakživa inklinoval. Mělo to, jak uvidíme, nemalý význam pro další Richterův vývoj.

Jestliže si úřad nedělal nadměrné nároky na Richterovu energii, nebyl nový pracovník v městě, které teprve nabývalo charakteru velkoměsta, jen tak lehko vyvázán z různých veřejných povinností. R. 1930 ho přitáhla na řadu let brněnská Skupina výtvarných umělců jako jednatel a téhož roku začal psát do Lidových novin referáty o výstavách a publikacích.

Přímá účast na poli současného umění měla pro Richtera stejný základní smysl jako pro každého moderního uměleckého historika. Některé z hodnot staršího umění lze totiž plně pochopit teprve prizmatem umění současného, i když míra, potřeba i možnost takového měření může být v různých případech různá. Prakticky však měla pro Richterovu praxi daleko větší význam okolnost, že se

záhy sblížil s archiváři, jejichž kruh byl v té době také rozmnožen o novou sílu z Prahy, Richterova vrstevníka Jindřicha Šebánka, později blízkého jeho kolegu na universitě. Richterovi, který byl zvyklý pracovat s písemnými prameny, otevřelo nevyužitě dosud bohatství moravských archivů tak rozsáhlé nové pole působnosti, že teprve ono definitivně rozhodlo o jeho plném zdomácnění v Brně. Tehdy také začal publikovat jednak materiálie, jednak práce inspirované archivními objevy, jejichž dlouhá řada je tak charakteristická pro Richterovu bibliografii. Tudy také vedla jedna z přirozených cest, které ústily do oné velké vlastivědné práce, kterou Richter pro Moravu a její umělecké památky vykonal. I dnes jsou moravské archivy pro Richtera lovištěm jeho srdci stejně drahým, jako jeho mudrování o teorii a filosofii dějin umění.

Soustavná práce s písemnými prameny založila brzy individuální odlišnost Richterovy osobnosti v tom směru, v němž od té doby stále víc hránila. Richter byl vlastně jediný, který s archiváliemi v takové šíři a časovém rozpětí pracoval nejen z Birnbaumovy školy, ale i z celé naší umělekohistorické obce. Zjednalo mu to brzy v oboru také vážnost, zejména to však znamenalo posílení oné přísné observace historičnosti, v tehdejší době tak vzácné. Jak pro něj, tak pro celý obor, v jehož rámci tuto úlohu Richter zastává dosud. Konec dvacátých a začátek třicátých let lze totiž považovat za období vrcholící a přitom už zároveň upadající slohové kritiky, která se takměř odtrhla od celku základních umělekohistorických metod. Vyskytl-li se však historik umění, který pracoval s archiváliemi, byl zas zpravidla jednostranný v opačném smyslu. Došlo např. k takové konfrontaci právě tenkrát, při polemice O. Stefana s jeho německým rivalem Morperem. Stefan nepracoval vůbec s prameny, kdežto Morper zas nepracoval s ničím jiným. Richter naproti tomu ovládal obojí metodu a už od svých prvních prací obě metody, jak jsme viděli, také zásadně kombinoval. „Dějiny umění mají dvojí pramen, dokumenty a monumenty, užije-li se jen jednoho z nich, jsou výsledky kusé,“ říká sám v referátu o Neumannově edici piaristických plánů z římských archivů. Čím více však Richter dozrával, tím mu bylo jasnější, že ani rozbor památky, ani její pramenná dokumentace nejsou samy o sobě účelem. I když vedou — v první instanci — k tak důležitým výsledkům, jako je datování a přiřčení. V obecné krizi dějin umění, která se už delší dobu chystala a která tehdy propukla plnou silou, cítil Richter potřebu jít dál za své rané práce, jejichž metodickou základnu dosud vlastně neopustil. Zejména náhlá Birnbaumova smrt r. 1934 poskytne Richterovi, jako ostatním členům školy, i vnější záminku k zamýšlení nad dalším osudem učitelova odkazu i svým vlastním. Ukázalo se, že z Birnbaumova charakteristického postupu se ujala nejčastěji jeho první fáze, analytická. Netřeba zdůrazňovat, že to samo znamenalo už mnoho. Z druhé fáze, při které se pomocí zevšeobecňujících závěrů tvořila syntéza, bylo však u Birnbaumových následovníků dosaženo jen nemnoho a ne právě často. Zejména pointa tohoto postupu, směřující k objevování zákonitosti vývoje v dějinách

umění, zůstávala namnoze nedosaženým cílem. Bylo toho litovat tím spíše, že právě v tomto smyslu sumu poznání svých vídeňských učitelů Birnbaum v lecčems nejenom rozmnožil, ale i překonal.

Po Birnbaumově smrti uveřejnil Richter pietně vycizelovanou drobnost Barokní prvky v pozdně románské architektuře, kde chce na vtipném rozboru vývoje obloučkového vlysu, charakteristického detailu románské architektury, přispět k potvrzení Birnbaumových tezí. Jde tu však spíš o manifestační přihlášení k Birnbaumovi, po jehož smrti se zdálo, jakoby zároveň s ním končila jedna éra české uměnovědy. V první vzpomínce na Birnbaumu, vzniklé pod bezprostředním dojmem jeho odchodu, však prozradí Richter mezi řádky něco jiného. Netají se tím, že právě ty věci, které jsme zařadili do druhé fáze Birnbaumova tvůrčího procesu, ho teď zajímají nejvíc. Je to tak, že zatímco naplno rozjel svoji oddanou, drobnou práci vlastivěduého rázu, na niž chtěli někteří představitelé starší generace českou uměnovědu kdysi dokonce omezit, ale které dal právě Birnbaum vyšší smysl, ohlíží se Richter, podobně jako někteří jiní jeho někdejší spolužáci, po tom, co z každé nauky dělá teprve skutečnou vědu, po hledání zákonitosti. Plně si však uvědomuje nebezpečí, kterému se tu zodpovědný badatel vystavuje. Je přitahován skvělým protikladem Birnbaumových analytických výkonů a jeho generalizující vášně — z tohoto protikladu totiž Birnbaumova věda skutečně vzniká — ale zároveň varuje před tím, aby tyto velké věci nevedly v nepovolaných rukou, diletantských nebo neukázněných, k sebevraždám. Jen nejzkušenější si mohou při takových syntetizujících kombinacích uchovat plnou míru historického přístupu, s nímž stojí, a jak Richter cítí, i padá vědeckost.

Nemění to ovšem nic na skutečnosti, že ona jistota, kterou Richter nalézal za svého pozitivistického mládí v dokonalosti uměleckohistorické analýzy, se posunula někam jinam a že je jí třeba hledat. Po zániku pozitivismu, který tehdy vegetoval už jen ve zvlagarizovaných podobách v podřadnější uměleckohistorické produkci, která neměla myšlenkově tvůrčí aspirace, a po rozpadu vídeňské školy, jejíž poslední reprezentanti, usazení v různých zemích, začali už odcházet, jako právě Birnbaum, nebo přebíhat na jiné ideové fronty, jako třeba Sedlmayr, byla však situace čím dál tím spleťtější. Dávno už vyprchala duchaplnost Worringeryovy Abstrakce a veřívání, jako ostatně všech novoidelistických, v podstatě romantických proudů, které se krom toho začaly uplatňovat ambivalentně. Bylo-li možno sledovat kořen Dvořákovy Geistesgeschichte přes Diltheye k Nietzschevi, bylo možno od téhož Nietzscheho na druhém konci odvodit také rasismus Wilhelma Pindera, jehož uměnověda se stala po emigraci např. Panoffskihó a celé řady jiných nejlepších německých uměleckých historiků, kteří podnes Evropě chybějí, v Hitlerově říši oficiální. Neujal se také pokus upozornit u nás na pomyslný pojem formy, která existuje sama o sobě a které byla přidělena hlavní úloha v uměnovědě Henri Focillonu. Komplexnější řešení těchto otázek

se ovšem už vymykalo silám jednotlivcovým a proto také docházelo na mnoha stranách k metodologické stagnaci. Někteří pracovníci též zvolňovali v této nejasné situaci tempo, jiní přestávali dokonce psát a někteří se od té doby vlastně doposud nezotavili. Poměrně nejlépe se přirozeně vedlo faktografům všech druhů, kteří si vždycky žili bezstarostně, většinou právě na vrub degenerovaného pozitivismu, sami se sebou spokojeni, bez koncepce.

Pro konkrétnější objasnění stanoviska, ze kterého jsou psány tyto řádky, lidíž jejich autoru dovoleno, aby se odvolal při této příležitosti na své první spisy o malířském rukopisu, které tehdy vznikaly jako jeden z individuálních možných výsledků při hledání východiska v průběhu této revize, pokud se odehrávala uvnitř Birnbaumovy školy a s ohledem na její tradici zejména ve smyslu prohloubeného poznání uměleckého díla. Richterovy teoretické náhledy lze pak do jisté míry vyrozumět z referátu o Matějčkově Dějepis umění, jehož poslední, šestý díl vyšel jako závěr šestnáctileté práce r. 1936. Referát byl oficiální, Matějček byl už tehdy dva roky Birnbaumovým nástupcem na pražské universitě. Dějepis začatý jako populární přešel brzy na úroveň vědeckou a Richter se chápe této příležitosti, aby zde umístil rozsáhlý exkurs o dějinách metody. Je to jeho první jakési programové prohlášení o otázkách, kterými se napříště bude soustavněji zabývat; odtud i jeho dosti rámcový ráz. Po úvodním sledování obecnějších souvislostí filosofických názorů s uměleckohistorickou prací, jak se jeví např. na myšlence vývoje, determinace osobnosti, vlivu podmínek apod. od Kařta k pozitivismu, přechází k vídeňské škole. Fr. Wickhoffa, kterého tu kvalifikuje, až snad příliš ostře, jako „ducha antifilosofického“ staví do protikladu s noetickou problematikou Rieglovou a dál už vypočítává zásady, které Matějček z vídeňské školy převzal: polární protiklad haptických a optických hodnot, které se rovnají Birnbaumovým a Kramářovým hodnotám objektivním a subjektivním, dále popření dob úpadku a popření césur ve vývoji. Zdůrazňuje pak, že Matějček nepodlehł totalitnímu chápání života z druhé Dvořákovy periody, které vede — prožitkem — k subjektivismu, a že zůstal na „moderním stanovisku empiricko-realistickeím“, vyhuuv se psychologismu a transcendentalismu. Věci by asi mohly být, jak vidno, postaveny a rozvedeny ještě případnějším způsobem, kdyby tu nebylo určitých zábran, ale z našeho hlediska je tu důležitější okolnost, že při této příležitosti prokmitá nový názorový prvek, který zaujal Richterovu pozornost: strukturalismus. Přijat už celkem v literární vědě, mohl být tehdy strukturalismus vlastně připraven k vniknutí do názorového vakua v uměnovědě. Matějček s ním neměl ovšem nic společného a ani jinde se strukturalismus příliš neuplatnil. Vyznívání vídeňské školy bylo působivější, byť už její zásady byly časem deformovány, nadto aby se přizpůsobovaly novým dobám a v tom duchu rozvíjely. Richter se ho zde jen dotkl při výkladu manýrismu, který považuje, shodně s Michalskim, za subjektivismus nemající nic společného s protireformací, takže renesance netvoří s barokem celek — asi ve smyslu známého wölfflinov-

ského bonmotu, že barok je zdivočelá renesance — nýbrž renesance je dohromady s manýrismem jedna věc, jedna struktura, a barok je strukturou novou, jejíž objektivnost se dokazuje — v tomto případě oprávněně — na Caravaggiovi. Zde už se však Richter neudržel, neboť rozvíjí strukturalistické pojetí ještě dál a mluví — zcela oprávněně — o uzavřené struktuře klasicismu a romantismu na jedné straně a realismu s impresionismem na straně druhé.

Lze předpokládat, že strukturalismus považoval Richter asi za vhodnou cestu, která by mohla vést z krize a možná, že tehdy neměl ze svého hlediska, tak docela nepravdu. Nenacházíme však o něm ani mnoho dalších zmínek v teoretických Richterových projevech, ani praktickou aplikaci v jeho ostatních pracích. Je snad možno se také domnívat, že zde poprvé dochází k oné určité diskrepanci mezi teoretickými intencemi a praktickou badatelskou činností, která je od konce třicátých let pro Richterovo dosavadní dílo vlastně příznačná. Zdálo by se, že to svědčí o zvlášť vyvinuté zodpovědnosti k vlastnímu dílu, které by snad nerad vystavoval riziku nejistoty, dokud nová koncepce není zcela upevněna. A snad i o jisté principiální skepsi k reformám vědy, k jejich účelnosti a vůbec možnostem. Ať už však tomu bylo jakkoli, zdá se, že k dosažení Birnbaumova vzoru ve smyslu oněch radikálních generalizací, jak k nim docházel hlavně ke konci svého života, bylo snad už trochu pozdě... Časy se změnily, moderní pohled si žádal vidět věci, fakta i pojmy ve vzájemných souvislostech ještě soustavněji, než tomu bylo dřív. Není pochyby, že Birnbaumovo myšlení uplatňovalo právě tento zřetel velmi originálně, ale přece jen v trochu jiném smyslu, a hlavně nebyl povýšen na hlavní motiv, na jeden z hlavních metodických nástrojů. V tom ohledu by snad bylo bývalo třeba Birnbaumův odkaz poněkud přizpůsobit. Nikoli v historických závěrech, nýbrž v jejich odůvodnění a rozvoji. Ostatně zatím bylo v některých pracích členů Birnbaumovy školy také docíleno pozoruhodných závěrů, i když generalizacemi na nižší, méně náročné úrovni. A k nejvýznamnějším výsledkům dochází tehdy i Richter, který na druhé, neteoretické koleji své práce plynule pokračuje svým normálním, vytrvalým tempem.

Jako vždycky udržuje Richter ve své publikační činnosti i teď, ve své první vrcholné době, která po Birnbaumově smrti právě nadchází, dvě větve. Jednu představují drobnější, zejména materiálové články, druhou rozměrnější pojednání zásadnějšího významu. Kdyby byl Birnbaum pro Moravu, jejíž středověká architektura do té doby ležela ladem, neudělal nic jiného, než že jí odchoval autora takových komorních uměleckohistorických dílek, mělo by to stačit k vděčnosti. Škoda, že se tenkrát Richter nemohl dostat do ciziny. Byl by k tomu právě zralý a bylo by mu to pomohlo nejen uměleckohistoricky, ale i životně. Načerpal by podněty všeho druhu, ale hlavně by se byl deliberoval. Není ani k uvěření, že Vídeň, s jejímiž památkami musel celý život přicházet do styku, spatřil např. jen na několik okamžiků při průjezdu na bleskovou návštěvu Itálie.

To bylo až v osmačtyřicátém roce jeho života, po válce. Takové věci nezůstaly, rozumí se, bez vlivu na jeho životní i pracovní utváření. Podobně tomu bylo s příležitostí publikační. Nepočítáme-li spolkové časopisy, jako třeba Volné Směry, které ovšem měly hlavně zájem na pracích svých členů, mohla před válkou vlastně vyjít pořádná reprodukce uměleckého díla leda u Štence. Do okruhu jeho autorů, který byl z několika stran přísně kontrolován, však nebylo lehké se dostat. Podoba Richterových literárních prací se tedy nemohla obejít také bez určitého ohledu na možnost odbytu. Když v některém ročníku Památek archeologických třeba vyplnil skoro sám celé místo vyhrazené drobným zprávám, byly jeho příspěvky vítány leda v časopisu Společnosti přátel starožitností českých, kromě ovšem časopisu Matice moravské, ústředního orgánu moravské vlastivědy, kde publikuje asi od r. 1933. Viděli jsme už, že vlastivědné Richterovy sklony mají starší a hlubší kořeny, kromě toho však by nebylo na místě zcela negligovat i takové podružné okolnosti, jako je fakt, že autor ví, že určitý druh jeho práce najde místo k otištění vždycky, kdežto jiný naopak sotva.

Myslíme-li zde však pod označením vlastivěda uměleckohistorickou topografií Moravy, dochází teď k zajímavé změně. Po Birnbaumově smrti jako by se byl tento jeho žák, který mu byl svými tematy i pracovním postupem nejbližší, stáhl do ulity téměř čisté historie, kam ho mohl těžko sledovat kdokoliv z oboru. Snad v tom bylo kus němého protestu proti stavu, který v druhé polovině třicátých let nastal nejenom v našich, ale i v evropských dějinách umění, snad i kus snahy vyhnout se právě teď vědeckému projednávání tak těžko uchopitelné věci, jako je umělecké dílo, snad i úmyslné zdůraznění historičnosti, podporované přirozenými osobními sklony. Do jisté míry to lze ostatně uvést v souhlas i s birnbaumovskou tradicí — resp. s určitým jejím aspektem — tuto zálibu v obdobích co nejstarších, příp. takových, kde historicko-archeologická složka převažuje nad složkou uměleckohistorickou, jako právě v raném středověku. Historikovo racionální uvažování tu je nejméně rušeno znepokojivou přítomností uměleckého živlu. Než přirozenost vidlemi nevyženeš. Právě tehdy, když se uměleckému dílu nejvíc vzdálí, začíná o něm nejvíc hloubat, a to nikoli historicky, nýbrž systematicky. A právě tehdy, když se nejtěsněji uzavře do své Faustovy dílny, kam si dá donášet i archiválie, začne v knihovně nejjintenzivněji obcovat se spřízněnými duchy v cizích zemích, kam se nikdy nedostal a kdo ví, zda se ještě dostane. Čte knihy i časopisecké články, starší i nejnovější myšlenky těch, kteří rovněž přemýšlejí o uměleckém díle, o tom, jak je nejlépe uchopit a pochopit. O tom předmětu, který téměř vyloučil ze své práce, ale na který začíná čím dál tím více myslet. Ovšem jako na objekt metodologicky optimálního projednání. Richter je vsuktu zvláštní typ uměleckého historika, řekněme druhu rieglovského. Úvahy o uměleckém díle se mu pod rukou mění v úvahy metodologické.

Prozatím z nich veřejně mnoho neprozrazuje. Spíš vlivem zvláštních okolností o nich něco řekl v referátě o Matějčkově Dějepisu. K veřejnosti se spíš obrací

svou nejhistoričtější tvář. Uveřejňuje dvě závažnější práce z oboru středověkého stavebnictví, ve kterých lze sledovat, jak se zdokonalil ve srovnání s ranými pracemi. O účelu československých rotund v ČCH 1936 a z Z počátků města Brna v ČMM téhož roku. První je vskutku klasické téma domácích dějin umění, jedno z těch, jaké má každý národ a ke kterému vždycky postupně zaujímalo stanovisko několik generací. Jde přitom hlavně o dvě otázky, které zároveň měly osvětlit v době, kdy nebyly ještě objeveny velkomoravské kostely, samotné počátky našeho stavebnictví, tedy věc prvořadé, obecně kulturní důležitosti. Šlo o to, jsou-li rotundy u nás nejstarším typem kostela a jsou-li vyhrazeny některým účelům. Birnbaum předpokládal dvojí účel: v raném období že jsou hradními a velkofarními kostely, později venkovskými karnery. Guth je naproti tomu pokládá jen za karnery a Cibulka zas jen za kultové kostely. Stefan, který práci oceňoval v ČMM z následujícího roku, zvláště vysoko hodnotil novátorskou Richterovu metodu, s níž se podjal řešení těchto nejsložitějších problémů dějin naší architektury. Je vskutku vtipná a postupuje jaksi zpětně. Když nejdřív vyloučil dvoupatrové karnery, které pocházejí vesměs až ze 13. století, a když zbytek nově utřídil, vyšel od moravských rotund, ale od těch, které byly na hradech a dvorcích. Měly tu výhodu, že nejsou zatíženy problémem předchozích staveb dřevěných. S výsledky potom Richter vystoupil jako nový zastánce Birnbaumova názoru, že nejde ani o stavby misijní, ani hřbitovní, nýbrž o soukromé svatyně knížecí. O venkovských rotundách se Birnbaum domníval, že to jsou hřbitovní kostely opakující formu kostelů hradních. Richter, který u nás poprvé začal dělat dějiny osad na základě pramenů, přišel však na to, že tam bývala zpravidla tvrz, takže stavebníkem byl zřejmě šlechtic, čili že šlo o kostely vlastnické, o napodobení vyšší společenské vrstvy. To vysvětluje také jejich pozdější vznik. V tomto zjemnělém řešení jde žák vlastně za učitele, i když uchovává jeho způsob myšlení. Birnbaumovsky zní také hypotéza o původu rotund. Richter je neodvozuje z německých karnerů jako Guth, ani je nepovažuje — na rozdíl od valné většiny naší odborné veřejnosti až do nedávných dob — za zjednodušení václavovské centrály jako Cibulka. Vidí je latentní už ve starokřesťanské centrále, v S. Vitale, a předpokládá, že se dostaly do střední Evropy prostřednictvím lombarských stavitelů. Opět tedy myšlenka, které nechybí ani vtip, ani odvaha. A při tom pietní postoj k učiteli, kterého ostatně už rok předtím, těsně po jeho smrti a znovu r. 1937 obhájil v ČCH proti Guthovi, který se domníval, že nové výkopy na Budči ve věci rotundy Petra a Pavla daly za pravdu jemu proti Birnbaumovi.

Velká, víc než padesátistránková studie o počátcích města Brna je prvním Richterovým pokusem o syntetické podání určitého historického úseku. Na jeho neobvykle širokém rozhledu je vidět, že tu vyrostl odborník nejenom v otázkách románského knížecího Brna, ale i v problematice stavby středověkých měst, to také budoucnost jistě potvrdí. Všechny otázky, s kterými se dřívější, zejména

německá literatura tak dlouho potýkala, byly zde nově a velmi jasně osvětleny. Hrubý, jenž o této práci referoval v následujícím ročníku ČČH, právem mluvil o „velkém přínosu“.

Jestliže Richter svou práci O účelu československých rotund jako by změřil síly s dřívějšími představiteli našich dějin umění, znamenají Počátky města Brna otevření nového pracovního pole, na kterém bude zralý badatel rozvíjet svou aktivitu od té doby až vlastně podnes. Raněstředověká Olomouc, odměněná r. 1960 čestným uznáním v konkursu k patnáctiletí republiky, je prozatím poslední stanicí na této jeho cestě. V dalších letech po Brně se bude podobným způsobem zabývat Telčí, Třeští a dokonce i Prahou. Jeho dílo lze teď už přirovnat ke stromu, který vyrazil větve na různé strany, ale přitom se v jeho pni spojují také drobné i silnější kořeny, sbírající sílu i z oblastí zdánlivě vzdálených. Kdyby se byl Richter např. nezabýval starými dějinami moravských vesnic, nebyl by přišel na to, že venkovské rotundy jsou vlastnickými kostely. A podobně je tomu podnes s jeho prací, zdánlivě rozlitou až příliš do široka. Její růst má svou organičnost, kterou však lze pochopit až z určitého pohledu. Při srovnání s jinými zasloužilými pracovníky z téhož oboru nesetkáme se však často s dílem tak celistvým. I jeho dvoukolejnost, o které už jsme začli mluvit a k níž se ještě vrátíme, má svoji logiku, byť v jiné rovině.

Těsně před vypuknutím války byl Richter jmenován ředitelem muzea, ale stejně to pro něj mnoho neznamenalo. Za nedlouho byl po vyšetřování gestapem sesazen a znovu přidělen do knihovny, tentokrát už výslovně jako pomocná síla. Na štěstí neměly tyto vnější osudy téměř žádný vliv na jeho vědeckou činnost, o které je naopak možno říci, že právě za války vyvrcholilo to její období, jehož začátek jsme položili asi do doby po Birnbaumově smrti.

Za války vychází Richterova významná, do té doby nejobsáhlejší práce O středověké architektuře na Moravě. Je to práce v pravém slova smyslu průkopnická. K svému úkolu přistupuje Richter opět s nebývale bohatým historickým aparátem a rekonstruuje celou geografickou základnu. Dnešnímu čtenáři jasně vytane, že není kompetentnějšího badatele pro otázky tzv. Velké Moravy, jak se v posledních letech vynořily, a to tím spíše, že zde výslovně předvídal nálezy, ke kterým pak po válce skutečně došlo.

Středověká architektura zůstala také Richterovi hlavním oborem, když se po válce stal 1946 docentem na brněnské universitě, ze které hned odešel na nově založenou universitu olomouckou, aniž se však přitom vzdal veniae docendi na universitě brněnské.

Teoretická kolej jeho práce, kterou jsme opustili, když jsme mluvili o Richterově referátu o Matějčkově Dějepise umění, se tu nejspíš uplatní při seminárních cvičeních v Brně, kterých se někdy zúčastnil i nový docent filosofie na pedagogické fakultě Jan Patočka. Přátelství s tímto učeným filosofem mnohostranných zájmů, zachované i po jeho odchodu z Brna, zůstalo pak Richterovi nadále po-

vzbuzením při jeho teoretickém uvažování, byl povětšinou nepřímým. Z toho, že se v nejposlednější době konečně pustil do teoretického pojednání o otázkách prostoru ve výtvarném umění — teď pro ně ostatně velmi aktuálních — lze soudit, že v popředí těchto jeho zájmů stojí základní problémy. Měli jsme však už příležitost nahlédnout k původním kořenům tohoto přemýšlení, které se ze začátku soustřeďovalo na metodologii dějin umění, s konkrétním účelem najít dohodě vhodnou a přitom adekvátní cestu, jak dojít k šťastnému konci oné druhé fáze Birnbaumova tvářícího procesu. Než čas postupně přenesl všechno do jiné polohy a Birnbaumova osobnost se stala spíš jakýmsi symbolem Richterovi, který se od Birnbauma automaticky vzdálil, byl ve směru jakéhosi domýšlení jeho snah. Potřeba racionální fixovat a zdůvodnit účelný pracovní postup a objasnit přitom smysl celé nauky ovšem trvala dál. Je známo, že se proto Richter zabýval myšlenkou sepsat spíš jakousi metodologickou rukověť, ovšem filosoficky a ideově přiměřeně podloženou. Lze se však domnívat, že cesta k takovému podniku vedla pochopitelně i pro Richtera přes tak základní věc, jakou je objasnění podstaty uměleckého díla. Nikoli cestou historického poznávání, nýbrž analýzou z přístupu systematického, která je Richterově povaze také nejbližší. A zde také má Richter připraveno, prozatím v myšlenkách, o kterých někdy mluví, mnoho zajímavých námětů týkajících se např. obsahu uměleckého díla, který se skládá z obrazu doby, ale i z individuálního výrazu umělcovy osobnosti, jež je však zase součástí společnosti své doby, o problémech realizace uměleckého díla, o jeho tzv. alienaci, o pojmu formy, o základních pojmech umělecko-historických apod. Od základních pojmů, jako byla např. dialektická dvojice haptický — optický, je třeba jít ještě dál, aby bylo možno lépe vysvětlovat stále se stupňující složitost historického vývoje umění, jak nám ji postupující poznávání dějin přináší. Jde však přitom vlastně jen o poněkud jiný způsob hledání zákonů historického vývoje umění, než byl Birnbaumův. Cíl zůstává stejný i racionálnost postupu. Pravda je, že racionálnosti není v dějinách umění nikdy dost, a v nedávné i starší minulosti lze najít dost odstrašujících příkladů, upozorňujících, na jaké scetí může historika umění svěst subjektivnost. Moderní stále ještě zůstává riéglovský typ uměleckého historika „bez osobního vkusu“, také proto, že má stále ještě co napravovat. (Abychom předešli nedorozumění, podotkneme, že tu myslíme především na racionálnost přístupu, který nemá být rušen náhodnými osobními impulsy.) Na druhé straně nelze ovšem též zamlčet, že dějiny umění pracují s materiálem zvláštní povahy, s památkou, která není jen historická, jako je tomu např. v obecných dějinách nebo i v historické archeologii, ale také umělecká. A v podstatě uměleckého díla jsou konec konců složky, které jsou právě pouhým rozumem nedosažitelné. Lze jmenovat mnoho vynikajících myslitelů, kteří na tomto poli ztroskotali, protože nechtěli nebo neměli možnost — pro nedostatek vlastních schopností — uznat specifičnost umění. Je mimo pochybnost, že v praxi by bylo riskantní odtrhovat výsledky analýzy systematické, pojmové

od výsledků znaleckého rozboru, který se pohybuje v rovině historického poznávání. Také v teorii bude však asi nutno počítat s požadavkem kombinace hlediska systematického s historickým, i když je samozřejmě, že při přemýšlení je třeba prověřovat každé hledisko zvlášť a že přitom nemůže nedocházet k určité abstrakci. A ještě něco, co se týká uměleckého zážitku. Příběh o „bezrukém Raffaelovi“ ztratil už delší dobu někdejší zajímavost a realizaci při vzniku uměleckého díla byl příznán patriční význam. Ale sotva lze docela souhlasit s předpokladem, že zážitek je věc tak irrelevantní, že kdyby stačil jen on ke vzniku uměleckého díla, mohli by být vlastně všichni lidé umělci. Zde asi bude radno předpokládat přece jen nějaký rozdíl mezi zážitky umělce a neumělce, aspoň rozdíl kvantitativní. Dějiny umění, zejména moderního, mohou uvést závažné příklady dosvědčující, že umělec byl nucen hledat nové vyjadřovací prostředky, protože starými nemohl nový zážitek rovnocenně vyjádřit. Budiž však dovoleno zároveň poznamenat, že podobné výhrady nechtějí být přimlouváním za psychologizující směry dějin umění, jak se s nimi bylo možno v posledních dobách znovu setkávat. I když jim nelze upřít některé výhody, chovají v sobě příliš velká nebezpečí subjektivismu, a tím i nevědeckosti.

Doufejme, že teoretická pojednání, která Richter, tentokrát už za konkrétních okolností, chystá, přispějí k objasnění některých bodů této problematiky, stejně obsáhlé jako aktuální. Všechny tyto věci mají totiž právě dnes novou důležitost. Nová teorie výtvarného umění, jejíž siluety se již začínají rýsovat, by měla totiž vycházet ze základů vytvářených zmíněnou již kombinací analýzy znalecko-historické a systematické také proto, aby takové solidní výsledky mohly potom sloužit i potřebám současné umělecké praxe. Technická revoluce, v níž žijeme, aniž bychom si ji vlastně uvědomovali, přinesla už výtvarnému umění tolik nových materiálových a technických možností, že je třeba v tomto shonu stále hledat a upevňovat teoretickou orientaci. V takové situaci má přemýšlení o metodologii dějin umění ještě blíže než jindy k teorii současné umělecké praxe. Už proto, že jedině v něm lze najít jakousi záruku určité dávky vědeckosti. Sledujeme-li např. zmatek, k jakému se došlo v některých posledních pražských, ale i zahraničních diskusích o tak základních otázkách, jako jsou vztahy mezi jednotlivými výtvarnými disciplínami, jak se znejasnila úloha architektury i samotný její pojem, vidíme, že je nejvyšší načas opět jednou revidovat nejen „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“, ale i to, co z nich přesahuje do teorie současného umění.

Takové a podobné téměř životní otázky moderního umění lze opravdu těžko řešit bez dostatečně širokého rozhledu vyvěrajícího z patričního historického přístupu a vzdělání. Jen tak se lze vyhnout zmatkům, jaké dnes výtvarnou teorii ohrožují. Teoretik současného umění se nemůže vyhnout poučení z dějin umění, tak jako historik, zabývající se teorií, nemůže při svých úvahách opomenout umění současné. Pouhou spekulací nelze dojít ke správným výsledkům, stejně

jako pouhou historickou empirií jak v starším, tak v novějším umění. O této vzájemné vazbě, jejíž obnovené poznání lze pokládat za jeden z charakteristických rysů dnešní doby, není však nijak nemístné mluvit v pamětním spise na počest Václava Richtera, jak by se snad mohlo zdát vzhledem k tomu, že Richter už mnoho let nepíše o současném umění ani přímo nepracuje v jeho teorii ve smyslu svazových stanov. Richter je totiž i historikem i teoretikem umění, a to v onom základním smyslu vytvořeném vídeňskou školou. To je to nejdůležitější. Je třeba přičíst k dobru Birnbaumově a škole, jejímž je Richter významným představitelem, že v této tradici po příkladě Birnbaumově pokračovala, snažíc se o dějiny umění s jasnou teoretickou koncepcí.

Závěrem by se teď ještě slušelo probrat a zhodnotit stejně podrobně jako dosud tu část Richtera historického díla, která vznikala od osvobození až podnes. Domníváme se však, že by tím Richterově vědecké fyziognomii nepřibýly nové závažné rysy. Jen by se ty, které už známe, ještě více zvýraznily. Vzhledem k tomu a s odvoláním na účel, který si tyto řádky od počátku vytkly za cíl, totiž načrtnout jakýsi portrétní medailon Richtera-badatele, nepokládáme za bezpodmínečně nutné sledovat další Richtera práci do té míry geneticky jako dosud, přestože jsou právě mezi těmito díly věku badatelské moudrosti některé špičkové výkony Richtera vědecké invence a syntetické obratnosti. Přece je však těžko se aspoň nezmínit o tom, kolik lásky k skromničkým památkám moravského středověku ukládá Richter i teď do oněch drobných prací, jejichž typ je nám tak dobře známý. Procento ryze historických prací přitom stoupá a mimoumělecký zájem se rozšiřuje dokonce o studie pravěkého osídlení.

Zároveň se však také uplatňuje filologická metoda pracující s topickými jmény. Richter jí po válce rozmnožil, podobně jako to už dříve učinil s metodami pravěké archeologie, svůj metodický arsenál, za pomoci olomouckého kolegy Pavla Trosta a naučil se jí používat s takovou vynalézavostí, že představuje jeden z charakteristických rysů jeho práce po roce 1945. Všichni jeho druhové v povolání se na tuto novotu nedívali stejně příznivě. Budiž tu však dovoleno citovat Františka Palackého, který v rozpravě Rozbor etymologických místních jmen československých uveřejněné v Časopise Českého musea z r. 1834 napsal: „Velká částka našich místních jmen jsou ty nejstarší památky nejen jazyka našeho, ale i historie; sahají až do věků, ze kterých nám sice ani té nejmenší zprávy psané nezbyvá.“ A také Richter za jiných okolností této metody neužívá.

Nejpozoruhodnějšího podílu se filologické metodě dostalo při práci na Raněstředověké Olomouci (1959), kterou lze pokládat za nejvýznamnější dosud Richtera dílo, a proto je třeba ji zdůraznit. S pomocí této metody tu autor nejdříve rekonstruuje položení staroslovanského sídliště v krajině, jeho „přírodní horizont“, jak říká shodně s archeology a etymologicky odvozuje i jméno města, jehož základ ukazuje jako mytický, čemuž ostatně odpovídá i položení na křižovatkách dálnkových cest, tedy na místě pokládaném starými Slovany za tajemné.

Právě v této první kapitole; věnované protohistorickým problémům — Richter se jimi přípravně zabýval už v článku O vzniku města Olomouce z roku 1952 — je třeba se s respektem pozastavit nad nekonvenčností koncepce a bystrostí podání, s jakými se v naší literatuře nepotkáváme každý den. Také druhé dvě kapitoly pojednávající o Olomouci románské a Olomouci — královském městě — jsou se svými architektonickými rekonstrukcemi, rozборы stavebních celků i jednotlivostí, bohatou dokumentací a plností svého odborného obsahu imponující ukázkou Richterova pokročilého badatelského slohu.

Takové práce jsou ovšem také možné jen na základě velkého, po léta rozšiřovaného a prohlubovaného rozhledu, který se neomezuje jen na nejbližší okolí námětu.

Podobný rozhled jako po středověké architektuře udržuje si však Richter i po architektuře barokní. Osvědčil jej už za války v Poznámkách k dějinám barokní architektury na Moravě (Volné Směry 1942), která byla vlastně skicou k právě teď dokončované větší knize o dějinách barokní architektury na Moravě. A že to asi nezůstane bez důsledků i pro dějiny baroku v Čechách, to už dostatečně napovídala studie o zámecké kapli ve Smiřicích (SFFBU 1955), týkající se profilu stěžejní barokní postavy obou zemí, architekta Santiniho.

Ve své šedesátce tedy Richter nejen neochabuje ve své pracovní aktivitě, ale soustavným, vytrvalým postupem dospívá k syntetickým cílům, ke kterým jeho dosavadní práce tak ze široka, trpělivě a z tolika různých stran směřovala. Dějiny baroka a teorie prostoru už snad brzy vyjdou, dějiny umění na Moravě, které Richter chystá s řadou spolupracovníků, se už rozběhly a románskému korpusu mnoho nechybí ke skončení. Na takovou životní žeň, stejně obsáhlou, jako závažnou, může dnes jubilant pohlédnout s uspokojením. Je pravda, že toto úsilí bylo dobrým školením od začátku správně usměrněno, posazeno na správnou kolej, takže nebylo nutno se vracet a zdržovat se napravováním omylů, což je věc v životě mnohem důležitější, než bychom si snad chtěli uvědomit. Ale tak to také má vždycky být, je to výhoda, která je regulérní a kterou přejeme i Richterovým žákům. Je tu však také podíl novátorského přínosu, na který jsme už poukázali. I v tom smyslu došel tedy Birnbaumův odkaz v Richterově díle leckterého naplnění a doplnění. Ovšem v dosavadním díle, které nejenom není uzavřeno, ale je vlastně ve stadiu svého největšího rozrostu. K definitivnějším závěrům není tedy vůbec příležitost. Myslím, že to je to nejlepší, co se dá při oslavě šedesátin vědeckého pracovníka říci. Aspoň za svou osobu si nedovedu představit lepší blahopřání.

ВАЦЛАВ РИХТЕР И ШКОЛА БИРНБАУМА

Автор настоящей статьи дает в основных чертах научный облик профессора Вацлава Рихтера и определяет его место в искусствоведческой школе Войтеха Бирнбаума, возникшей уже в пражском университете. Портрет профессора Рихтера автор статьи во-первых обрамляет

общей исторической обстановкой генерации конца первой мировой войны, во-вторых описывает состояние искусствovedения в Европе первой половины двадцатого века, на фоне которого развивалась научная деятельность профессора Рихтера, и в-третьих дает картину условий жизни нашей страны, в которой проф. Рихтер, как ученый, принимал активное участие.

Перевод: В. Влашинова

VÁCLAV RICHTER UND DIE BIRNBAUM-SCHULE

Der Verfasser der Studie gibt in charakteristischen Zügen das wissenschaftliche Profil von Prof. Richter, indem er ihn der kunsthistorischen Schule Vojt. Birnbaums zuordnet, die sich von der Prager Universität herleitet. Er gliedert seine Abhandlung in drei Teile: im ersten fügt er Richters Generation, die gegen Ende des ersten Weltkrieges aufkommt, in den allgemeinen historischen Rahmen ein, im zweiten beschreibt er den Stand der europäischen kunsthistorischen Wissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jh., auf dessen Hintergrund sich die wissenschaftliche Tätigkeit von Prof. Richter entwickelte, und im letzten Teil ermittelt er das heimische Wirkungsfeld, auf dem Richters wissenschaftliche Aktivität vor allem zur vollen Geltung kam.

Übersetzt von Z. Masářík

