

## RECENZE

*Kapitoly z českého dějepisu umění* (napsal kolektiv pracovníků ÚTDU v Praze pod vedením R. Chadrabý, J. Krásy, R. Šváchy, A. Horové), Praha 1986; díl I.: Předchůdci a zakladatelé, 229 str.; díl II.: Dvacáté století, 410 str., obr. přílohy.

Jak je patrné z rozsahu práce, vznikla na půdě ÚTDU rozsáhlá koncepce dějepisu dějin umění, kterou připravoval zemřelý historik umění Josef Krása. Jeho projekt takového díla byl velmi záslužný a podnětný. Vždyť v dějinách umění není tak velká tradice historiografie vlastní disciplíny jako tomu je u příbuzných věd. To je ovšem důvod, proč příprava dějepisu dějin umění může přinést potíže zejména metodického rázu. Na jedné straně ve světovém měřítku máme práci Kultermannovu, na druhé straně Venturiho (obě jsou zmiňovány na záložce knihy), avšak první je psána spíše žurnalisticko-popularizační formou, druhá je nejspíše dějinami aplikací estetických názorů na výtvarná díla v historii. Mimo jiné však byl podniknut obrovský heuristický pokus o systematický výklad nazírání na umění od H. Lützelera. Omezíme-li se na „vědecké poznání umění jeho autonomními prostředky“, potom již Lützelerovo členění typů historiků umění (na základě rozlišení *kennen*, *erklären*, *verstehen*) ukazuje na obtíže při psaní dějepisu dějin umění. Nakonec nejen v minulosti se stávalo, že pozice „znalců“ a „teoretiků“ byly diametrálně odlišné. Domníváme se, že neadekvátnější formou zpracování by tu mělo být spojení systematického a historického hlediska. Kapitoly z českého dějepisu umění se snaží problém obejít tak, že spojují historický vývoj oboru s biografiemi jednotlivých historiků umění. Vzniká tak v jistém slova smyslu slovník historiků umění v Čechách a na Moravě, nicméně nese psaný podle jednotného hlediska. Je to dáno tím, že se na jeho vypracování podílela relativně velká řada spolupracovníků, z nichž někteří byli ke svému úkolu připraveni již svou předchozí badatelskou prací, jiní pak k práci přistupovali zřejmě jen z hlediska objednávky. Tak se jednotlivé medailóny jednou blíží typu nekrologu v odborném časopise, podruhé vystupuje snaha o zhodnocení metodického odkazu historika umění, jindy ukazuje autor medailónu, o kolik toho on sám ví více než zemřelý badatel. To je ovšem úskalí každé kolektivní práce a tvůrci tohoto slovníku si nepochybně byli takového rizika vědomi. Důležitější je však otázka, co je obsahem medailónů. D'Alembert kdysi napsal, že racionální dějiny obsahují čtyři velká témata: naše poznatky, názory, spory a omyly; avšak pouze první téma jsou dějiny a chvála lidského ducha, ostatní je jen román o něm a satira na něj. I řada biografii v Kapitolách není ani tak obrazem toho, co naši předchůdci věděli, jako spíše toho, v čem se mýlili. Otázkou je, zda v problému metodického zpracování látky je třeba zdůrazňovat, že „některé badatelovy závěry již vyvrátil novější výzkum“ (II, 288): jak by v takto traktovaném kritickém pojetí

historiografie asi dopadl např. Fr. Palacký a z historiků umění velká plejáda znalců i teoretiků (např. E. Panofski nevěřil v pravost kroměřížského Tizianova obrazu apod.). Dějiny umění jsou vědou a jako taková se vyvíjejí. I kdyby snad všechny soudy historika umění byly věcně správné a pravdivé, specifická historického poznání umožňuje, aby budoucí generace psaly dějiny umění vždy nově. To, co tedy od dějepisu dějin umění především očekáváme, je v prvé řadě přístup badatele k výtvarnému umění, jeho metoda vysvětlení autonomními či heteronomními prostředky, souvislost s evropským (příp. i světovým) děním v oboru i jeho speciální světonázorová zakotvenost. Je třeba říci, že především příspěvky R. Chadraby, J. Krásy a K. Srpa splňují tato kritéria.

Části každé vědecké historiografie je i periodizace vědění v oboru. V Kapitolách je tento problém řešen seskupením biografii do větších bloků, z nichž každý je uveden vstupní částí. Periodizace je tedy naznačena dělením: Počátky dějin umění, Zakladatelé, Historikové kultury, Vídeňská škola a český dějepis umění, Dějiny moderního umění, Náznaky nové orientace ve 30. letech, Dějepis umění v současnosti. Jak patrně, periodizace je založena na diachronii, pouze ve dvou případech je v názvu implicitně obsažen rozšířený nebo posunutý předmět dějin umění (historikové kultury = kulturní dějiny?, dějiny moderního umění = kritika a estetika moderního umění). Není možné ve stručné recenzi reagovat na celou šíři dané problematiky. Zaměříme se spíše na některé vybrané části spojené s metodikou oboru.

Je neobyčejně záslužné, že oba díly počínají vynikajícími, s přehledem sepsanými studii: Ivo Kořán se s velkou akribií zamýšlí nad vztahem obrazu a slova do 18. století, zároveň velmi pěkně uvažuje o jisté specifice českého prostředí při formování se učeného dějepiscetví. Nezapomíná ani na podíl Moravy: zde se nakonec ve 40. letech 18. století prosadí varianta učeného dějepiscetví v podobě nepřilís vzdálené od centra středoevropské historické vědy v Melku. Stálo by za to jeho myšlenku rozvinout studiem tohoto folianty přetíženého dějepiscetví v našich archivech. Do značné míry klíčové postavení pro první kroky dějepisu, kulturních dějin, dějin umění a kritiky umění má 18. století a počátek 19. století. Ve výkladu V. Dvořákové a B. Samka je shromážděna řada jmen a výčet prací, snad by měla být jasnější a zřetelnější koncepce. Především éra učeného dějepiscetví je vystřídána v prostředí radikálních osvícenců habsburské monarchie novými koncepty Josefa Spergese (umělecký slovník), Josefa Sonnenfelse (dějiny jako součást kameralistiky) a Ondřeje Schweigla (historický cestopis). Tyto koncepty mají společného jmenovatele v Mědirytské akademii, kde Josef Sonnenfels od roku 1787 přednáší (v Christově podobě spíše dějiny umění jako část literatury a nauky o starožitnostech). Ze Sonnenfelsova prostředí vycházejí i české Effigies-Abbildungen. In margine výkladu je třeba dodat, že je zde poněkud podceněna role Ig. Borna při vydávání této „české encyklopedie“. Z letmého srovnání svazků totiž uvidíme, jak se po Bornově odchodu z Prahy pozvolna mění sonnenfelsiánsství Voigtovo a Pelclovo do protiosvícenské apologie české konzervativní šlechty. Na Spergesovu myšlenku o slovnících umělců jednotlivých zemí navazuje v Čechách J. Q. Jahn a Fr. Ehemannt (ovšem Sonnenfelsův a Bornův patriotismus není možné vykládat jako koncepci „národa rakouského“, str. 44), ale i Moravan Ondřej Schweigl, jehož práce byla určena prostředí radikálního osvícenství nebo alespoň tímto prostředím recipována. Za jisté specifikum habsburské monarchie je možno ve společenskovědní oblasti považovat Sonnenfelsovu kameralistiku a z ní odvozený velký význam připisovaný statistice, topografii a dějinám míst. Jistá disproporce mezi výčtem prací obdobné orientovaných v Čechách a na Moravě je ovšem způsobena tím, že v části věnované Moravě jsou tyto práce vynechány. Sběr empirických dat probíhal stále a svého rozkvětu dosáhl až v rámci protiosvícenské reakce (B. Dlačák, J. P. Cerroni). V témže dobovém rámci, ale kvalitativně nově působí Hormayrova koncepce kulturně-historické spolupráce česko-rakousko-uherské, k níž se připojí na jedné straně Josef Dobrovský, na druhé straně z ní vychází romantické pojetí dějin a kultury. Pro moravské poměry je snad v této

souvislosti příznačné, že historik Beda Dudík začíná svou badatelskou práci publikováním malířských děl na Moravě v duchu tradičního soupisu ještě na samém sklonku doby předbřeznové (jediná důležitější absence v jinak důkladném Samkové pojednání).

Jako zakladatelé oboru dějin umění figurují Jan Erazim Vocel a Anton Heinrich Springer v polaritě národního a evropského dějepisu umění. Jestliže první si získává orientaci studiem děl „berlínské školy dějin umění“ a zůstává při tom na stanovisku romantickém (zároveň stále spojuje starožitnosti a umění), potom druhý buduje obor za pomoci modernějšího pozitivismu — ovšem již za hranicemi Čech. Ve druhé polovině 19. století se však otevírá propast mezi dějepisem umění v Čechách a na Moravě. Na Moravě je práce orientována především na znalectví, což je důležité z hlediska potřeb vznikajících sbírkových institucí (sem je možno zařadit J. Leischinga, K. Schirka, E. W. Brauna, případně prakticky zaměřeného architekta Aug. Prokopa).

Následující část je uvozena studií „Historikové kultury“. R. Švácha zde nejprve zaútočí „na několik historiků umění“ (má ovšem na mysli především V. Richtra): „hystericky obávaná hrozba“, „strážci domnělé metodické čistoty“, „naši nepřátelé kulturní historie...“ apod. Ovšem Dostálovy a Richtrovy výroky je třeba posuzovat historicky, tj. v souvislosti s diskusí o předmět dějin umění, kdy k nám proniká vliv pozdních spisů Maxe Dvořáka. K podobné diskusi došlo v obecné historiografii již dříve, v 90. letech 19. století. Tehdy J. Goll nevyklučoval absolutně možnost kulturního dějepisu, posunuje však jeho možnosti spíše do budoucna až podrobí revizi liberální koncepci dějin Fr. Palackého. Celá diskuse o kulturních dějinách souvisí nadto s pronikajícím pozitivismem do českých zemí. V této orientaci je třeba ovšem daleko spíše hledat postavení Tyršova a Chytilova než v metodicky neujasněných spisech Zíbrtových a „muzejčků“. Nechceme polemizovat o koncepci kulturní historie (o to se pokusíme na jiném místě), ale nelze vážně bez rizika směřovat kulturní historii Voltairovu, Gibbonovu, v našem prostředí Fesslerovu (mnohem spíše než u citovaného J. Dobrovského) s pozitivismem Burckhardtovým, Buckleovým nebo Lamprechtovým. Nevíme rovněž, co autora dráždí na Richtrově charakteristice Karla Chytila, když právě Krásova biografie říká vlastně totéž jinými slovy.

Druhý svazek Kapitol uvádí vynikající studie R. Chadrabý o Maxu Dvořákovi a vídeňské škole. Chadraba mohl vyjít z dlouholetého zkoumání této problematiky a jako čestná výjimka v celých Kapitolách uvažuje o vztahu klasických představitelů školy k neopozitivismu. Jinak se totiž častěji setkáme se zjednodušeným chápáním pozitivismu jako pouhé faktografie. Chadrabova myšlenka je velmi podnětná, neboť víme, že právě neopozitivismus umožnil některým žákům vídeňské školy dějin umění navázat kontakt s historickým materialismem (A. Hauser, Fr. Antal). Vídeňská škola rovněž ovlivnila české historiky umění ve 20. letech našeho století, každého z nich jinak, jak dovozuje K. Srp. Ve 20. letech se náš dějepis umění orientuje zejména na výstavbu dějin umění jako vědy a je především závislý na raném stupni vývoje vídeňské školy. Domníváme se, že je to způsobeno menším zájmem o pozitivismus díky Gollově historické škole. V této souvislosti by bylo snad možné označit Birnbaumovo, Kramářovo a Matějčkovu pojetí dějin umění za „metodické“ (asi podobně jako je l'école méthodique francouzského a našeho dějepisectví). V. Richter označoval Birnbaumovo dějepisectví za „nový objektivismus“, což je ovšem názorná charakteristika „metodického dějepisectví“. Tak lze vysvětlit i v daleko skromnější míře pozici prvního katedrového učitele brněnské univerzity Eugena Dostála s jeho typickým postojem proti romantismu, pozitivismu a teoretickým spekulacím.

V Kapitolách následuje oddíl Dějiny moderního umění, v němž jsou probrány teoretické, kritické a estetické projevy např. St. K. Neumanna, E. Pilly, J. Čapka, V. Nebeského apod. Nabízí se tu otázka, zda by nebylo vhodné se věnovat vztahu k soudobému umění již dříve (např. K. Purkyně v 19. století), případně vůbec tento

oddíl rozšířit na uměleckou kritiku. V tom případě by z řady kritiků nevypadl (ostatně v poznámkách několikrát citovaný) Jaroslav B. Svrček.

Názny nové orientace ve 30. letech je zcela symptomatický název posledního oddílu biografii. Po „metodickém“ období v českém dějepisu umění vystupují jednotliví historikové umění, kteří si vypracovávají svébytné umělekohistorické koncepce a pracují s odlišnými metodami. Najdeme zde ještě ohlas Chytilovského dějepisce u Antonína Friedla, šíří se ohlas vídeňské školy dějin umění i jiné dobové směry. Z jedenácti jmen zde uváděných si povšimneme pouze těch, kteří jsou spjati s činností na brněnské univerzitě. Domníváme se, že osobnost Alberta Kutala a Václava Richtra si zaslouží přece jen větší pozornosti než je tomu v Kapitolách. Na práci obou měla nezanedbatelný vliv jejich zkušenost v muzejní a galerijní práci. Kotal se stal prvotřídním znalcem, jehož práce jsou srovnatelné s významnými znaleckými pracemi evropských dějin umění, na což narazil i J. Krása v medailónu Kutalova učitele V. Kramáře. Jeho pozice je srovnatelná s další etapou vídeňské školy (Kaschnitz-Weinberg, Pächt aj.) a vyhradila mu mezinárodní ohlas, o čemž za mnohé svědčí např. nekrolog v západoněmecké *Kunstchronik*. Ten je ovšem psán s větším porozuměním pro výsledky Kotalovy práce v mezinárodním měřítku než objektivistický výčet Kotalových článků v Kapitolách. R. Švácha přistupuje k medailónu V. Richtra vybaven značnou erudiicí. Pomineme-li výroky „o překonanosti některých pasáží“ knihy *Raně středověká Olomouc* nebo typu „zde začíná jeho marná kampaň za připsání skupiny tzv. radikálních staveb J. Santinimu“, Švácha především polemizuje s Richtrovým pojetím metodologických a filozofických problémů dějin umění. Polemizuje tak vlastně s jedinou filozoficky zakotvenou sebereflexí dějin umění v českém prostředí. Richter totiž na Heideggerově základě proměnil dějiny v dějinnost. Tak mohla u něj vzniknout polarita empiricky a textově kriticky určitelné manýry umělecké osobnosti a dějinně-filozofické spekulace. Ta je vždy jen récítem konkrétního dění. S tím úzce souvisí Richtrova metoda nového vědění, které lze dosáhnout formulováním vědeckých hypotéz; odtud jeho zájem nejen o pramennou, analýzu, ale i o jeho provokativně znějící filozofické úvahy. Autor medailónu má pravdu, jestliže říká, že Richtrova pozice v českém dějepisu umění byla velmi výlučná. Měl by ovšem dodat, že stejně provokativní bylo Richtrovo memorandum o výstavbě Umělekohistorického muzea v Brně a přesto po mnoha letech (již v rámci Moravské galerie) se podle jeho myšlenek začaly zdejší sbírky sestavovat. Stejně provokativní byly jeho názory na památkovou péči i na metodologii dějin umění a je nutno říci, že ani památková péče a nakonec ani Kapitoly z dějin českého dějepisu umění za jeho pojetí dále nepokročily.

V závěrečné kapitole je probírán český dějepis umění v současnosti. I zde by bylo možné vznést některé metodické námitky. Dějepis umění v současnosti je podle Kapitól především dějepisem umění na půdě ÚTDU; ostatní je odsouváno stranou a znalectví rozvíjené v galeriích jako by neexistovalo, neboť podle Kapitól „specifikum dějepisu umění tkví v poněkud teoretičtější sféře“. Není potom divu, jestliže Slezské muzeum je zde označeno jako opavské městské muzeum (str. 351). Každý, kdo se pouští do psaní dějin současnosti, se ovšem musí vyrovnat i s delikátnějšími problémy: V. Volavka po 40. letech nic nenapsal? J. Neumann je skutečně pouze autorem „problematického“ pojednání o barokním realismu v 50. letech?

Snad je z uvedených poznámek zřejmé, že Kapitoly z českého dějepisu umění jsou teprve prvním krokem ke skutečné historiografii dějepisu umění. Jestliže vědecká historiografie má za úkol především ukázat různé představy o dějinách umění, vývoj metod historické práce, vztah mezi znalectvím a těmito představami, vztah mezi kritikou a vědeckou prací a v neposlední řadě i zápas jednotlivých směrů při výkladu historické skutečnosti v rámci dějin společnosti, potom jen část z těchto úkolů byla splněna. K otázkám metody nám však oba svazky jsou ještě v mnohém leccos dlužny.